

Architektura spektaklu, _____ spektaki architektury

Filip Springer



**Wykład wygłoszony w Instytucie Teatralnym
z okazji IX Finału Konkursu Fotografii Teatralnej (9 grudnia 2023)**

Szanowni Państwo!

Jest dla mnie wielkim zaszczytem i niemałym wyzwaniem stanąć tutaj przed Państwem, by w swojej opowieści spleść wątki, które nas tutaj do tej sali przyprowadziły – literaturę, teatr, fotografię i architekturę. Pragnę przy tym wyraźnie podkreślić, że każdy z nich posługuje się własnym, nieprzekładalnym na inne językiem. I prawdopodobnie jedyną miarą talentu kogoś, kto próbuje architekturę opisać, a przedstawienie teatralne sfotografować, jest tylko zdolność do zminimalizowania skali klęski w tym zadaniu.

W publicznym obiegu zainteresowanie architekturą, jej poznawanie, zgłębianie czy próba rozumienia ciągle jeszcze są traktowane jak rodzaj ciekawej, choć niekoniecznej pasji. Jedni interesują się sztuką współczesną, inni muzyką eksperymentalną, a jeszcze ktoś lubi architekturę. Przysłużył się temu bez wątpienia sposób pokazywania i omawiania architektury, dobór budynków, które są publicznie dyskutowane, i sposób ich pokazywania. Otóż zwykle dyskutujemy o architektonicznych ikonach, bądź też obiektach, które ze względu na swoją formę, funkcję, lokalizację albo stojący za nimi budżet do takiego statusu aspirują (bądź są nominowane). Przykładem niech będzie ostatnia dyskusja o budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, która wybuchła tak późno, że stała się karykaturą samej siebie. Z pewnością podobna

dyskusja rozgorzeje, gdy z ziemi wyłonią się pierwsze mury zaplanowanego obok muzeum teatru. I będzie ona równie bezcelowa. Jakkolwiek brutalnie by to jednak nie zabrzmiało, większość Polek i Polaków żyje poza taką architekturą, żyje bez niej i architektoniczne ikony, ich istnienie bądź nieistnienie, w żadnym stopniu na jakość tego życia nie wpływa. Zdominowanie debaty architektonicznej w Polsce przez tego typu obiekty spycha więc architekturę do niszy sztuk niekoniecznych. Państwo jako osoby zajmujące się teatrem z pewnością coś o tej niszy wiedzą.

Tymczasem, jak powiedział mi kiedyś uznany śląski architekt doby modernizmu Aleksander Franta, poza architekturą nie ma życia. A przynajmniej nie ma naszego, ludzkiego życia. Tkwi w tym głęboka i bolesna niekiedy prawda. Gdy się nad tym głębiej zastanowić, projektowanie i tworzenie architektury jest tak naprawdę organizowaniem naszej, ludzkiej, przestrzeni. Dopóki Elon Musk, Jeff Bezos i Sam Altman nie przeniosą naszych jaźni do cyfrowych chmur, co wieszczy na przykład Jacek Dukaj, pozostawać będziemy istotami przestrzennymi. A to oznacza, że architektura będzie śmiertelnie poważnym tematem – będzie definiować jakość naszego bycia w przestrzeni, jednego z fundamentalnych aspektów naszego bycia w ogóle.

Juhani Pallasmaa, znakomity fiński teoretyk architektury zwykł mawiać, że nasze podstawowe doświadczenia architektoniczne wyrażają się przez czasowniki, a nie rzeczowniki. Zwrócił tym samym uwagę na ślepą uliczkę, w którą sami i same często wpadamy – o budynkach dyskutujemy, nadmiernie skupiając się na ich materialności – proporcjach, skali, elewacji, rytmie okien, wykończeniu wnętrza. Tymczasem istotą istnienia budynku nie są jego ściany, podłogi, dach, okna i kształt klamek. Budynek powstaje po to, byśmy mogli w nim spać, pracować, jeść, uczyć się, odpoczywać albo wsiadać i wysiadać z pociągu. To sprawia też, uważa Pallasmaa, że każde głębokie doświadczenie architektoniczne jest wielozmysłowe. Język architektury odwołuje się do wszystkich naszych zmysłów, choć przecież tak często skupiamy się tylko na wizualności budynków. Tymczasem one brzmią, mają swoje faktury, zapachy. Mogą nas ogrzewać albo chłodzić. Peter Zumthor, jeden z laureatów nagrody Pritzкера opisuje w swojej książce pierwsze doświadczenie architektoniczne. Jest to smak mosiężnej klamki w domu jego ciotki. Czteroletni Zumthor sięgał głową do tej klamki i jak każdy czterolatek użył wszystkich dostępnych zmysłów, by ją poznać. Smak mosiądzu został w nim na tyle długo, że miał później wpływ na jego architektoniczną praktykę.

Ten wielozmysłowy wymiar architektury jest ścieżką, którą nasze myśli mogą od razu połączyć w stronę teatru, rozumianego zarówno jako sztuka, jak i jako budynek. Tak było przynajmniej w moim przypadku, gdy zostałem poproszony o wygłoszenie tego wykładu. Teatr jest dla mnie przede wszystkim wielozmysłowym doświadczeniem w przestrzeni, w której niezbędna jest moja obecność. Co więcej – teatr-budynek oraz teatr-doświadczenie jest doskonałym laboratorium tego, w jaki sposób ta wielozmysłowość doświadczenia przestrzennego na nas oddziałuje. Bodźce i komunikaty ulegają tu wykładniczemu wręcz zagęszczeniu, czego chyba

najlepszym przykładem jest to, co zwykło się nazywać „scenicznym szeptem”, a co w ustach doświadczonego aktora wybrzmiewa doskonale w każdym zakamarku widowni. Jako osoba mająca coś na kształt fobii nikotynowej zawsze z ogromną obawą przyjmuję fakt, że aktor bądź aktorka na scenie zapala papierosa. Wiem bowiem doskonale, że nieznośny dla mnie zapach dymu papierosowego w przestrzeni teatru uderzy we mnie ze wielokrotnioną siłą. Podobnie jest z gestami wykonywanymi na scenie, z umieszczonymi na niej przedmiotami, z ruchem powietrza czy dźwiękiem. W tym także wyraża się misteryjność doświadczenia teatralnego, że komunikaty, przy pomocy których zbudowano spektakl, działają na nas bardziej w przestrzeni teatru, niż działałyby poza nim.

Dzięki teatrowi lepiej rozumiemy totalność działania architektury oraz jej relacyjny wymiar. Wartościowe doświadczenie teatralne z natury swojej rzeczy jest doświadczeniem intensywnym, a intensywność ta wynika z odwoływania się twórców teatru do wszystkich naszych zmysłów.

Na tym jednak rola i znaczenie teatru w naszej architektonicznej percepcji wcale się nie kończy. Na dobrą sprawę cała historia dopiero się tutaj zaczyna. Sięgnijmy do korzeni teatru. Ten pierwszy, wybudowany na południowym zboczu ateńskiego akropolu, powstał w VI wieku przed naszą erą w miejscu świętego kręgu, w którym składano na ołtarzu ofiarę na cześć boga płodności i zbiorów Dionizosa. Wielkie Dionizje były świętem państwowym, które ówczesny tyran Aten – Pizystrat powołał do życia w celu integracji miejskiej ludności z rolniczymi okolicami miasta. I to właśnie w czasie Wielkich Dionizji, w miejscu poświęconym kultowi religijnemu rozgrywane były pierwsze, prototeatralne przedstawienia. Ich celem była budowa wspólnoty i jej wzmocnienie. Z perspektywy czasu nie sposób przecenić intuicji Pizystrata, który w tym zmysłowym, zbiorowym doświadczeniu, jakim jest teatr, dostrzegł możliwość umacniania ateńskiego społeczeństwa.

Analizując architektoniczny układ teatru greckiego, wkomponowanego w naturalne zbocze amfiteatru, w którym publiczność przygląda się przedstawieniu niemal z wszystkich stron, ktoś uważny mógłby zadać pytanie, jak doszło do tego, że w dobie Oświecenia i Romantyzmu większość budowanych teatrów przybrała zewnętrzną formę greckich świątyń – z kolumnadami, portykami, tympanonami i całym tym neoklasycystycznym przyodziewkiem, z którym kojarzymy większość teatralnych budynków w Europie i Polsce. Historycznie rzecz ujmując, teatr grecki nigdy przecież nie miał żadnego związku z tego typu budowlami. Czytelny kostium świątyni o wiele lepiej jednak nadawał się do zakomunikowania tego, co w tamtym czasie z teatrem się działo. A był to początek jego elitaryzacji. W XVIII wieku instytucjonalizacja teatru osiągnęła swoje apogeum. Teatr właśnie zamykał się nie tylko w swojej włoskiej scenie pudełkowej, ale zamykał się też dla klas niższych, aspirował coraz bardziej do miana sztuki elitarniej, w której układ nie tylko sceny, ale też widowni pozwalał na klasową manifestację. Dość powiedzieć, że w dobie oświecenia co bardziej prominentnym widzom przedstawienia teatralnego wolno było siedzieć wprost na scenie. Teatr wieku XVIII i początków wieku XIX na dobre zrywał z de-

mokratyczną tradycją organizacji własnej przestrzeni, która sięgając do wzorców teatrów greckich, i rzymskich, średniowiecznych przedstawień publicznych czy teatrów otwartych doby renesansu polegała na zapraszaniu szerokich mas do przeżycia doświadczenia teatralnego. Dopiero Wielkie Reformy Teatru zapoczątkowane pod koniec XIX wieku miały odwrócić ten trend i zakwestionować nie tylko pudełkową scenę włoską, ale też idący za nią klasowy komunikat. Teatr znów miał się stać demokratyczny a doświadczenie teatralne miało znów włączać publiczność swoją wielozmysłowością. Zakwestionowanie ramy scenicznej teatru włoskiego zaproponowane przez wielkich reformatorów teatru było więc w pewnym sensie przywróceniem podmiotowości publiczności i powrotem do korzeni teatru rozumianego jako wydarzenie, którego widz jest ważną częścią – uczestnikiem, a nie tylko odbiorcą. Temu służy teatr o scenie zmiennej, scenowidownia czy wszelkie próby wyprowadzenia przedstawienia teatralnego poza tradycyjnie pojmowane mury teatru w jego włoskim, barokowym rozumieniu.

Wszystko więc, co wydarza się w teatrze przed zdominowaniem go przez barokową scenę włoską i co wydarza się po (bądź, jak chcą niektórzy, w trakcie) Wielkiej Reformy Teatru, zbliża doświadczenie teatralne do tego, z czym mamy do czynienia w przestrzeni publicznej – spektaklu życia, w którym wszyscy jesteśmy uczestnikami, podział na role jest płynny, a hierarchizacja tych ról zmienna.

W powyższych uwagach kryje się pokusa, by na chwilę zrezygnować z dosłowności i potraktować teatr i jego przemiany jako metaforę przestrzeni publicznej w ogóle. Są ku temu bardzo konkretne, nie tylko historyczne przesłanki. By po nie sięgnąć, konieczne jest jednak jedno zastrzeżenie. Gdy mówimy o teatralności życia miejskiego, teatralności placu czy architektury, to jednocześnie mówimy o takiej teatralności, która odwołuje się do wzorców klasycznych, średniowiecznych czy elżbietańskich, albo wzorców po Wielkiej Reformie Teatru, a nie wzorców scen włoskich.

Język architektury i urbanistyki przesiąknięty jest terminologią teatralną – architektura snuje swoją opowieść w przestrzeni miejskiej, budynki bywają określane mianem scenografii dla życia, wnętrza urbanistyczne projektuje się często tak, by pełniły rolę scen, na których miejscy „aktorzy” odgrywają swoje codzienne role. Tutaj też od razu możemy sięgnąć do nauk społecznych, by znaleźć w nich wiele okołoteatralnych nawiązań użytecznych w naszej architektonicznej refleksji. Wystarczy przywołać choćby teorię aktora-sieci niedawno zmarłego francuskiego filozofa i socjologa Bruno Latoura czy książkę Guya Deborda, którym w swoim *Spółeczeństwie Spektaklu* pisał, że „spektakl nie jest zbiorem obrazów, ale społecznym stosunkiem między ludźmi, nawiązywanym za pośrednictwem obrazów”. I trudno się nie zgodzić, że definicja ta materializuje się zarówno w przestrzeni teatru, jak i poza nim, w przestrzeni publicznej. Można jeszcze sięgnąć po arcymaga pisania o wpływie przestrzeni na ludzi, czyli Edwarda T. Halla. Ten z kolei w *Bezgłośnym języku* pisał, że „Obecność innych ludzi przekształca każdą ludzką działalność w występ. Konfiguracja sceny i widowni w architekturze tworzy różne układy podobnie jak w przestrzeni spektaklu, w której są tendencje do radykalnego rozdzielania

widowni i sceny, zacierania różnic między nimi lub przenikania ich terenów. W architekturze i urbanistyce tendencje te nakładają się na podział przestrzeni na publiczną i prywatną”.

Można by podążyć za tą analogią i powiedzieć za Wielkimi Reformatorami, że skoro to spektakl kreuje przestrzeń teatralną (w skrócie: teatr może wydarzyć się wszędzie), to przestrzeń publiczna wyłania się tam, gdzie ludzie zachowują się tak, jakby ona tam była. Architektura spektaklu jest architekturą inkluzywną, tak jak przestrzeń publiczna.

Warto tu przywołać słowa Piotra Obracaja, który w swojej rozprawie poświęconej przestrzeni teatru od czasów greckich podkreślał: „Nieskończona jest ilość form architektonicznych dla teatru, nieskończona jest mnogość koncepcji dla teatru i dramatu. Przyjęcie, że spektakl powstaje od wewnątrz, wydaje się do pewnego stopnia porządkować te drogi w nieskończoność i dawać możliwość konsekwencji w twórczym działaniu”. I tu znowu nasza uwaga może przenieść się na miasto. Bo przecież prawdziwa przestrzeń publiczna również powstaje od wewnątrz, z potrzeby i praktyki, a nie zewnętrznego nakazu czy planu. Niezliczone są place i skwery, na których mieszkańcy nie chcą przebywać, choć władze miast wydały na ich rewitalizację i upiększenie miliony złotych. Niezliczone są też obskurne podwórka, na których kwitnie spontaniczne życie społeczne i obywatelska sztuka.

Na koniec tych teoretycznych rozważań warto dodać, że w teatrze dochodzi nie tylko do intensyfikacji wielozmysłowego doznania przestrzeni, ale także do uczytelnienia kontraktu, jaki interesariusze przestrzeni zawierają pomiędzy sobą. Teatralne „udawanie” nie ma na celu wprowadzenia w błąd, jest czytelną dla wszystkich strategią, dzięki której ktoś chce nam przekazać jakiś komunikat o świecie. Tymczasem wcale nie trzeba sięgać po teorię aktora-sieci Bruno Latoura, by wiedzieć, że w życiu codziennym nieustannie odgrywamy przed sobą różne role, chcąc osiągnąć w konkretnych relacjach uświadomione bądź nieświadomione cele. Każda z tych ról ma charakter relacyjny. W teatrze cała ta sytuacja zostaje oczyszczona z niedomówienia i uwolniona od ryzyka pomyłki, a co za tym idzie także rozczarowania.

Czas jednak przejść do konkretności i przyjrzeć się temu, jak owe rozważania materializują się w polskiej przestrzeni. Pozwolę sobie tutaj sięgnąć po historię teatru, którego powstanie w ostatnich latach najbardziej chyba rozgrzało ogólnopolską opinię publiczną. Prawdopodobnie także z powodów przytoczonych na początku mojego wykładu. Teatr ów, zarówno jeśli chodzi o okoliczności swojego powstania, budżet budowy, formę jak i lokalizację, był niemal od swojego początku obciążony ciężarem statusu ikony. Mowa tu oczywiście o Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. Nie bez znaczenia dla całej tej dyskusji był też ten smutny fakt, że był to pierwszy od czterdziestu lat gmach teatralny wybudowany w Polsce od zera.

Inicjatorem jego wzniesienia był gdański teatrolog, nieżyjący już niestety prof. Jerzy Limon, który celem swojego życia uczynił przypomnienie Polsce i światu, że oto w Gdańsku, w XVII wieku istniał pierwszy na obecnych ziemiach Polski teatr publiczny, jeden z pierwszych w Europie Środkowej i że był to jedyny znany w historii przykład bezpośredniego przeszcze-

pienia angielskiego modelu teatru otwartego, zwanego elżbietańskim, na kontynent. Dość powiedzieć, że nawet angielscy badacze historii teatru i znawcy Szekspira dowiedzieli się o tym dopiero z publikacji prof. Limona.

Badacze historii teatru podkreślają, że teatr elżbietański był jedną z najczystszych i najbardziej udanych prób architektonicznego opracowania klasycznej tradycji teatru greckiego. To nadal jest teatr wyobraźni, który oddzielony od świata zewnętrznego ścianami zachowuje z nim łączność poprzez otwarty dach, przez który widać niebo. Bliskość i wszechobecność widzów w tak ograniczonej przestrzeni czyni ich współuczestnikami fabuły przedstawianej na scenie oglądanej z różnych kierunków. Dlatego doświadczenie teatru na scenie elżbietańskiej ma znamiona doświadczenia totalnego.

„Cały teatr jest zatem pustą sceną i pustym budynkiem, stanowiącym przestrzeń okalającą scenę, którą dopiero można udekorować, zabudować, ale zabudować przede wszystkim słowem – pisał Jerzy Limon. – To przedstawienie nadaje znaczenia wnętrzu i całemu budynkowi, który w całości w dużej mierze służy jako widzialna granica fikcyjnego świata. To cecha odróżniająca teatr elżbietański spośród innych – granica świata teatru jest oddzielona w sposób widoczny od nieteatru. [...] W teatrze elżbietańskim prawie cała przestrzeń teatru jest widoczna, budynek niczego albo prawie niczego nie ukrywa, jest «nagi», a przestrzeń sceny z trzech stron wyprowadzona zostaje pomiędzy widzów stojących na dziedzińcu, jest otwarta, stapia się z przestrzenią widowni.

Można zatem powiedzieć, że jest to dokładna przestrzenna odwrotność sceny pudełkowej, albo że jest to scena pudełkowa przewrócona na nice. Przez to każdy odsyłacz do cech i elementów fikcyjnej przestrzeni nie będzie dotyczył przestrzeni przed widzem obiektywnie ukrytej, lecz będzie się zlewał, wypełniał, a więc i wchłaniał widoczną przestrzeń widowni, ba, całego teatru, a przynajmniej jego wnętrza.

Utrzymanie niewidzialnej granicy fikcji i niefikcji z trzech stron wydaje się wręcz niemożliwe. Cały teatr staje się zamkiem czy zajazdem albo lasem, bądź też ich fragmentem, a my obserwujemy tę przestrzeń od wewnątrz, a nie tak jak patrząc na ujęty w sceniczną ramę obraz na scenie pudełkowej”.

Tym samym, zdaniem profesora Limona, podczas przedstawienia widzowie znajdują się niejako wewnątrz fikcyjnego czasu i przestrzeni.

Tutaj trzeba dodać, że totalność doświadczenia teatralnego w teatrze elżbietańskim zbliża to doświadczenie jeszcze bardziej do doświadczenia uczestniczenia w przestrzeni publicznej, jednocześnie zagęszczając je i uczyniając jego kreacyjny charakter. Widzowie są świadkami fikcji, uczestniczą w jej odgrywaniu „od wewnątrz”, a jednocześnie nie tracą swojego ontologicznego statusu i podmiotowości – pozostają widzami, którzy przyszli obejrzeć (wysłuchać, doświadczyć) przedstawienia teatralnego. Teatr elżbietański jako teatr wyobraźni pociąga też za sobą, bardzo praktyczną konsekwencję. Scena, której znaczenie nadaje się słowem, musi

być w takim teatrze dość starannie z tych znaczeń również uwalniana. Dlatego właśnie Hamlet musi ściągać ze sceny zwłoki Poloniusza, a Edgar czyni to samo z zabitym Oswaldem w *Królu Learze*. Ich pozostawienie uniemożliwiłoby zmianę znaczenia sceny.

Gdyby więc chcieć użyć i tej analogii do przestrzeni publicznej, oznaczałoby to tyle, że po każdym jej „użyciu” przestrzeń taka powinna być oczyszczona ze znaczeń. Tak aby nadal można ją było nowymi znaczeniami napełniać w ramach konkretnej potrzeby. Ukorzenie się znaczeń z konkretnej palety semantycznej w przestrzeni publicznej ogranicza tak naprawdę jej publiczny, demokratyczny wymiar. Takim przykładem może być dość groteskowa historia placu Piłsudskiego w Warszawie.

Przywołanie Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego w wykładzie o związkach architektury i teatru ma jednak nie tylko uzasadnienie w publicznym, demokratycznym i totalnym charakterze przedstawienia na scenie elżbietańskiej. Są też ku temu bardziej konkretne przesłanki. Projekt weneckiego architekta Renato Rizziego, wyłoniony w słuszenie oprotestowanym konkursie architektonicznym, a później zamówiony już poza procedurą konkursową, sięga bezpośrednio do zbioru miejskich analogii. Gmach teatru oglądany z zewnątrz przywołuje ceglane mury średniowiecznej twierdzy, wieża sznurowni wraz z przyporami przywodzi na myśl wieżę kościoła. Również wewnątrz nie stroni od tych porównań. Pełne jest ono zakamarków i uliczek podobnych do tych, którymi można się było wałęsać po Gdańsku przed wojną i można w uproszczony sposób wędrować i dzisiaj. Sam profesor Limon odczytywał to w taki sposób:

„Architekt [...] umieścił delikatne, drewniane wnętrza elżbietańskie w ciężkiej, ceglanej bryle, niczym skarb w szkatułce, która wraz z otaczającym ją murem, uliczkami i placami przywołuje model dawnego miasta – pisał Limon. – Szkatuła stanowi echo dawnego miasta. Podobieństwo narzuca się samo. Zaprasza do odczytań metaforycznych dzieła, które staje się modelem miasta-teatru, którego scena nawiązuje do teatrów elżbietańskich, a z nich najbardziej znany to szekspirowski Globe, czyli teatr pod kulą ziemską obejmujący cały świat. To oczywiście przywołuje topos theatrum mundi. Tak więc wewnątrz murów tworzy się przestrzeń, gdzie będą rozgrywać się sprawy naszego świata. Takie oczekiwania ma architektura naszego teatru. Zrywa z estetyką tradycji, ale się od niej nie odcina, przywołuje genezę. Tworzy model miasta, którego mieszkańcy będą o swoich sprawach mówić na scenie i innych przestrzeniach teatru, które też mogą spełniać funkcję artystyczną”.

Oto więc mamy miasto – Gdańsk, a w mieście tym teatr, którego architektoniczna forma opowiada o marzeniu na temat teatru w mieście. Jest bowiem sala teatralna centralnym punktem tego symbolicznego, zamakietowanego miasta, czytelnym komunikatem, że to ona jest przestrzenią, w której sprawy miasta i jego mieszkańców powinny się decydować. Elżbietański układ tej sali zaś to podkreślenie demokratycznego charakteru tej przestrzeni, „gdzie zasadniczo – jak pisze sam Limon – nie ma miejsc gorszych i lepszych, a podział widowni nie ma charakteru klasowego”.

Z tym co powyżej trudno się jednak zgodzić. Wystarczy osobista wizyta w tym teatrze albo wirtualna, w jego systemie rezerwacyjnym, by zobaczyć, że część z miejsc jest tam nie tyle gorsza, ile po prostu bezużyteczna i wyłączona ze sprzedaży ze względu na ograniczoną widoczność. Dzieje się tak dlatego, że w wybudowanym kosztem 93 milionów złotych teatrze o dość sztywnym układzie widowni, ale modyfikowalnym układzie sceny nader rzadko gra się w układzie elżbietańskim, z którego afirmacji ta inwestycja się w ogóle wzięła. Dość powiedzieć, że nawet na otwarciu teatru w 2014 roku aktorzy słynnego londyńskiego Globe – teatru Szekspira – zostali poproszeni wyjątkowo o zagranie swojego *Hamleta* na scenie i widowni ustawionych w układzie pudełkowego teatru włoskiego.

Od tamtego czasu, czyli od dziewięciu lat w teatrze zagrano tylko pięć przedstawień na scenie typu elżbietańskiego. Jak poinformowało mnie biuro prasowe tej instytucji, reżyserzy wolą tu grać tak, jak grają w większości innych teatrów w Polsce. Nawet w czasie słynnego Festiwalu Szekspirowskiego odbywającego się tam co roku.

Opowieściowy potencjał architektury tkwi jednak w przede wszystkim w jej przewrotności i uwikłaniu w życie. Historia Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego ma bowiem swoją kontynuację. Jest to bowiem teatr impresaryjny, który z dotacji publicznej pokrywa jedynie podstawowe koszty stałe swojego funkcjonowania. Jak Państwo zapewne wiedzą, los takiego teatru nie jest łatwy. Jednym ze sposobów radzenia sobie z niedoinwestowaniem jest wynajmowanie przestrzeni teatralnej na cele komercyjne. I tak właśnie robią władze tego teatru, co prowokuje kolejne dyskusje. Jak choćby te przy okazji organizacji w tym teatrze gal MMA czy walk na gołe pięści. Wówczas to w Gdańsku odżywa dyskusja o celowości wzniesienia tego gmachu, a w niej wybrzmiewają sięgające daleko w przeszłość narracje o teatrze jako świątyni sztuki. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa obecnej dyrektorki teatru Agaty Grendy, która wskazywała, że organizacja gali pięściarskiej pozwoli jej sfinansować aż trzy nowe przedstawienia w sezonie.

„Argumentu o tym, że Szekspir byłby zachwycony, widząc, że nasz teatr spełnia dokładnie takie same funkcje jak w XVII wieku, nie użyję – pisała Grenda do jednej z gazet. – Teatr Elżbietański spełniał funkcje rozrywkowe, sportowe (fechtunek), widowiskowe (walki niedźwiedzi z psami) i oczywiście artystyczne. Niskie łączyło się z wysokim, sacrum z profanum. Nie użyję jednak tego argumentu, bo przecież – jak widać – w XXI wieku media oczekują od teatru szekspirowskiego wyłącznie ambitnych propozycji. Świetnie byłoby zatem zobaczyć wkrótce Państwa choćby na części z nich, a później przeczytać Państwa recenzje. Zdaję sobie jednak sprawę, że temat walki na gołe pięści «klika się» lepiej”.

W tym kontekście otwartym pozostaje pytanie, jaki los spotka Salę Szekspirowską w nowo otwartym po remoncie i rozbudowie Teatrze Polskim w Szczecinie. Ta inwestycja kosztowała w sumie prawie dwieście milionów złotych, a scena w Sali Szekspirowskiej, podobnie jak w Gdańsku, oferuje modyfikację układu do bardziej tradycyjnego (włoskiego). Aż prosi się tutaj przywołać słowa wybitnego reżysera teatralnego Kazimierza Brauna, który w swojej książ-

ce poświęconej przestrzeniom teatru pisał o salach teatralnych przeładowanych technologią:

„Przeźnię zmienną spotkała przygoda całej współczesnej cywilizacji: ludzie zbliżyli się do siebie fizycznie, kontakt – tak jak dzięki usprawnieniom w podróżowaniu czy wymianie informacji – stał się istotnie łatwiejszy, ale technologia odgradziła jednak ludzi od siebie”.

Złośliwym obserwowatorom losów elżbietańskiej sceny w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim cisnąć się może tu na usta pojęcie kultu cargo. W 2018 roku socjologowie Łukasz Afeltowicz, Jacek Gądecki, Krzysztof Olechnicki, Tomasz Szlendak i Michał Wróblewski przyjrzeni się nowym instytucjom kultury w Polsce, badając ich wpływ na tak zwane lokalne przemysły kultury, społeczności, rozpoznawalność miast i perswazyjność marketingowych komunikatów przez te miasta formułowanych. W analizie swojej posłużyli się dwoma pojęciami. Pierwsze z nich to znany z antropologii kulturowej kult cargo. Jest to zjawisko społeczno-polityczno-religijne, które rozpowszechniło się w okresie II wojny światowej na wyspach Oceanu Spokojnego. Najbardziej widoczny element kultu cargo to praktyka budowania przez ludność tubylczą makiet samolotów i elementów infrastruktury lotnisk, rozmaitych magazynów (niekiedy również nabrzeży dla statków). Na przykład ludność tubylcza plotła ze słomy imitacje samolotów. Naśladownictwa zachowań białych ludzi były podparte wiarą, że w ich następstwie pojawią się na niebie pojazdy transportujących różnego rodzaju ładunki (cargo). Jak wiadomo, nic takiego się jednak nie działo.

Drugim pojęciem użytym w tym badaniu jest tak zwany efekt Bilbao. Pojęcie to wprost odwołuje się do historii baskijskiego miasta, gdzie w latach dziewięćdziesiątych Fundacja Guggenheima postanowiła wznieść zaprojektowany przez Franka Gehrego ikoniczny gmach galerii sztuki. Efekt Bilbao zakłada, że obiekt o odpowiednich walorach architektonicznych przyciągnie lokalnych odbiorców, ale także – i przede wszystkim – turystów, wokół obiektu-atraktora rozwinie się cała sieć podmiotów świadczących usługi, w relatywnie krótkim czasie inwestycja zwróci się m.in. w podatkach. Model ten przewiduje najczęściej również to, że w wyniku inwestycji ulegnie odnowie społeczna tkanka miejska i wzrośnie poziom atrakcyjności miasta jako miejsca zamieszkania, co ponownie przełoży się na wzrost dochodów budżetu (lokalnego, miejskiego etc.), a przy okazji pomoże uporać się z wyzwaniami demograficznymi miasta. Temu wszystkiemu najczęściej ma towarzyszyć rozwój kulturalny lokalnej widowni, choć trudno powiedzieć, jaki czynnik miałby to zagwarantować.

Z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim z pewnością wiązano podobne nadzieje, co wielokrotnie wybrzmiewało w publicznych wypowiedziach decydentów od ówczesnego prezydenta miasta, przez dyrektora teatru, architekta miasta aż po marszałka województwa.

Mniej złośliwi odrzucają pojęcia takie jak kult cargo czy efekt Bilbao i dostrzegają w historii Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego odmianę tego, co architektka Magdalena Koziń-Woźniak nazywa interferencją. Jest to jej autorskie pojęcie opisujące jedną z form funkcjonowania gmachu teatru w przestrzeni miasta. Pozostałe dwie, doskonale znamy, nawet jeśli nie mamy

ich nazwanych. Pierwsza z nich to emanacja. Jest to ta sytuacja, w której budynek teatru manifestuje swoją obecność w przestrzeni, przybiera teatralny kostium (najczęściej greckiej albo rzymskiej świątyni), dzięki czemu akt uczestniczenia w doświadczeniu teatralnym zaczyna się na długo przed przekroczeniem progu teatru. Gmach emanujący stoi w reprezentacyjnej części miasta, rozsyła w przestrzeń swoje komunikaty. Zmierzając do niego, trzeba go dostrzec i w odpowiedni sposób się do niego zbliżyć (dziś powiedzielibyśmy – gdzieś zaparkować). Drugą formą funkcjonowania teatru w przestrzeni jest izolacja. Taki gmach teatralny, zwykle niewidoczny i nienarzucający się ze swoją obecnością, pozwala się skryć, staje się schronieniem izolującym uczestnika od świata zewnętrznego i pozwalającym mu o tym świecie zapomnieć. „Nowe zadania teatru jako wydarzenia społecznego, opartego na potrzebie budowania wspólnoty na bezpośrednim, realnym kontakcie widzów z aktorami i widzów z widzami stawiają nowe zadania przed architekturą teatralną – pisze Kozieln-Woźniak. – Poszukiwania sposobu na wyrażanie idei teatru należy rozpocząć od odnajdywania więzi teatru z kulturą miejską – miejskości teatru – miejsca budowania więzi społecznych i wspólnoty. Zadania stojące przed architekturą teatru jako architekturą użyteczności publicznej w mieście stają się kierunkowskazem do budowania przestrzeni wyrażającej w konsekwencji również idee teatru współczesnego. Architektura odzyskiwałaby moc tworzenia przestrzeni odpowiedniej dla teatru przez realizację potrzeby istnienia przestrzeni wspólnej w mieście. Dochodziłoby tu do pewnego sprzężenia zwrotnego, wzajemnej, nierozzerwalnej relacji architektury teatru i miasta nawiązywanej na bazie związków nieformalnej przestrzeni teatru i przestrzeni publicznej. Taką relację przestrzeni teatralnej i przestrzeni kulturowej można nazwać interferencją”.

Wróćmy więc jeszcze raz do Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego. Znamionnym jest przywołanie przez jego dyrektorkę historii teatrów doby elżbietańskiej. Rzeczywiście w swojej formie wyłoniły się one przecież z amfiteatrów służących do oglądania walk zwierząt. Walczący na gołe pięści półnaczy mężczyźni, dodajmy, że walczący na arenie o układzie zbliżonym do elżbietańskiego, co, jak już powiedzieliśmy, w tym gmachu jest dość rzadkie, są być może po prostu jednym z nieoczekiwanych sposobów spełnienia marzenia o teatrze w mieście – demokratycznym, ponadklasowym, inkluzywnym. Sytuacja ta jest efektem interferencji, być może jeszcze niedoskonałej – najtańsze bilety na pięściarską galę Wotore 5 były sześciokrotnie droższe niż bilety na jakikolwiek spektakl grany obecnie w tym gmachu. Ale od czegoś trzeba zacząć.

Mojego wykładu nie chciałbym jednak kończyć prześmiewczym tonem. Wolałbym raczej podkreślić coś, o czym Państwo jako ludzie teatru doskonale wiecie, ale my jako obywatele zdaje się często zapominamy. Iluzja nie jest celem teatru. Wyjątkowość doświadczenia teatralnego polega na jego umowności. Teatr jest jednym z ostatnich bastionów niedopowiedzenia, jest przestrzenią wyobraźni. Teatr dosłowny istnieć wręcz nie może – spektakl zawsze musi się opierać na pewnego rodzaju kontrakcie, w którym wszyscy użytkownicy używają wyobraźni, godzą się na niedopowiedzenie, i w ten sposób się ze sobą komunikują. To niezwykle waż-

na cecha teatru, zwłaszcza dziś, gdy niedopowiedzenie traktowane jest jak ubytek, celowe zaciemnienie obrazu bądź narzędzie wykluczenia tych, którzy wyobraźnią pracować nie umieją albo nie chce im się tego robić. Osobisty i cielesny wymiar doświadczenia teatralnego jest tym, co odróżnia teatr od telewizji, filmu, gry komputerowej czy innej formy zapośredniczonej przez ekran rozrywki i pozwala mu trwać. Angażujemy nasze ciała w przestrzeni i wspólną pracą wyobraźni budujemy komunikaty, dzięki którym dowiadujemy się czegoś o sobie i świecie.

Dzięki temu do teatru przychodzimy być może osobno, ale wychodzimy z niego zawsze trochę bardziej razem. Trudno sobie wyobrazić lepszy sposób budowania wspólnoty odpornej na epidemię dosłowności i jednoznaczności. Taką wspólnotę wytworzyć umie tylko teatr i takiej wspólnoty potrzebują współczesne miasta.

Literatura:

Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1981

Gdańskie Ślady Szekspira. Chodowiecki & Limon, red. Joanna Kamień, Piotr Stepnowski, Gdańsk 2022

Hall Edward, *Bezgłośny język*, przeł. Roman Zimand, Alicja Skarbińska, Warszawa 1987

Hernik Spalińska Jagoda, *Sofokles i antyczny teatr grecki*, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/sofokles-i-antyczny-teatr-grecki>

Jóźwik Renata, *Scenicznosc obiektu architektonicznego lub miejsca jako przedmiot gry narracją przestrzenną*, https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/repo/resources/29833/file/suwFiles/JozwikR_ScenographicCharacter.pdf

Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001

Kozień-Woźniak Magdalena, *Teatry interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*, Kraków 2015

Król-Kaczorowska Barbara, *Budynek teatru, rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975

Król-Kaczorowska Barbara, *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971

Limon Jerzy, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006

Limon Jerzy, *Między niebem a sceną*, Gdańsk 2022

Limon Jerzy, *Trzy teatry*, Gdańsk 2004

Obracaj Piotr, *Sztuka teatru a ewolucja architektury scenicznej*, Opole 2007

Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry*, Kraków 2012

Stec Barbara, *Architektura spektaklu*, „Znak” 2019 nr 3