

groteska

o jej formy

W SCENOGRAFII PRZEDSTAWIENIA TEATRALNEGO PIPPIN
ROGERA O. HIRSSONA I STEPHENA SCHWARTZA

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I SCENOGRAFII

groteska

o jej formy

W SCENOGRAFII PRZEDSTAWIENIA TEATRALNEGO **PIPPIN**
ROGERA O. HIRSSONA I STEPHENA SCHWARTZA

MGR MARIUSZ NAPIERAŁA

ROZPRAWA DOKTORSKA W DZIEDZINIE: **SZTUKI PLASTYCZNE** W DYSCYPLINIE ARTYSTYCZNEJ: **SZTUKI PROJEKTOWE**
NAPISANA POD KIERUNKIEM DR. HAB. PROF. UAP PIOTRA TETLAKA

POZNAŃ 2019

SPIIS TREŚCI

1.	WSTĘP	5
1.1	TEMAT I CEL PRACY	5
1.2	WPROWADZENIE W ŚWIAT FORMY IRRACJONALEJ	6
2	MUSICAL „PIPPIN”	9
2.1	O CZYM JEST „PIPPIN”?	9
2.2	HISTORIA WYSTAWIEŃ MUSICALU „PIPPIN”	11
2.3	CECHY INSCENIZACJI BROADWAYOWSKICH Z 1972 r. ORAZ 2013 r.	13
3	KONCEPCJA SCENOGRAFICZNA	14
3.1	LUDYCZNE FORMY SPEKTAKLU, A KODY KULTUROWE	14
3.2	ELEMENTY GROTESKOWE ICH MIEJSCE, ZNACZENIE I FUNKCJA W SPEKTAKLU	21
3.3	GROTESKA JAKO KATALIZATOR PRZEKAZU ARTYSTYCZNEGO	29
4.	PODSUMOWANIE	32
5.	PROJEKTY SCENOGRAFII	33
6.	BIBLIOGRAFIA	42
7.	SPIS ILUSTRACJI	43

1. WSTĘP

1.1 TEMAT I CEL PRACY

Przystępując do pracy nad scenografią do musicalu *Pippin* Rogera O. Hirssona i Stephana Schwartza, którego polska prapremiera odbędzie się 7 września 2019 r. w Teatrze Muzycznym w Poznaniu, zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z materiały niezwykle. Libretto musicalu otwiera przed twórcą bogaty świat interpretacji, co nie jest częste w przypadku dzieł musicalowych. Zazwyczaj musicalowe scenariusze są bardzo osadzone w rzeczywistości i pomijając nawet ostrzeżenia licencyjne, nie dają nawet hipotetycznie wiele szans do przeniesienia emocji inaczej, niż to jest zapisane literalnie. W przypadku tego tytułu jest inaczej. Autor nie narzuca realizatorowi formy, opisując ją jedynie ogólnie. Po wstępnej analizie okazuje się, że autor namawia nas do podjęcia dialogu z widzem. Nie stwarzania bariery czy „czwartej ściany” pomiędzy sceną, a widownią, lecz permanentnego jej burzenia, dzięki czemu inscenizator otrzymuje po wielokroć więcej narzędzi przekazu.

Mając taką rękojmię, postanowiłem przeanalizować wspomniane możliwości i narzędzia oraz spróbować je opisać. W niniejszej pracy przeanalizuję plastyczne aspekty formalne spektaklu *Pippin* w kontekście wysyłania do widza komunikatów zakodowanych w formie. Interesuje mnie percepcja oraz recepcja tych znaków w kontekście odbioru treści zawartych w dramaturgii opisywanego musicalu. To, co wnoszą do odbioru widowiska, w jaki sposób mogą uczytelnić jego przekaz lub czy są w stanie przekaz ten zatrzeć?

Zdecydowałem posłużyć się w tych opisach terminami „groteska” oraz „absurd”. Absurd wynika już wprost z samego libretta, groteska jest tylko jedną z możliwości jego interpretacji. Zawsze interesowały mnie przerysowania i przeciwstaw-

ne pojęcia, które skłaniają do poszukiwania plastycznej syntezy w ramach inscenizacji. To syntetyzowanie jest rodzajem kodu, zaproszeniem do gry widza w celu pobudzenia innych sfer jego wrażliwości w odbiorze dzieła.

1.2 WPROWADZENIE W ŚWIAT FORMY IRRACJONALEJ

Rzeczywistość, to co widzimy, słyszymy i czujemy codziennie dostarcza nam – jednostce intelektualnej – niezwykle zróżnicowanych bodźców w wielkiej obfitości. Tylko od odbiorcy zależy, na które z nich zwróci uwagę, które zapamięta i w końcu na te, z których w jakiś sposób zrobi użytek. Wielu odbiorców ogranicza zupełnie dobrowolnie pasmo postrzegania różnych zdarzeń, zjawisk, obiektów tylko do tych, które w danym momencie są użyteczne. To swoisty filtr rzeczywistości. Pewna część populacji dostrzega okresowo lub wrywkowo szerszy zakres zjawisk, a już zupełnie niewielka ma zdolność wydobywania z magmy codzienności bodźców pozornie nieużytecznych, które jednak poddane odpowiedniej obróbce stanowią swoisty zastrzyk adrenaliny dla szarych komórek, dając tym samym szansę na opisywanie codziennych zdarzeń w sposób „niecodzienny”.

Możemy zadać sobie pytanie, czy nie jest to po prostu zbędne, skoro większości „badaczy codzienności” wystarczy jej wąski wycinek, aby w satysfakcjonujący sposób odpowiedzieć sobie na wszelkie pytania, jakie stawia życie? Z pewnością z behawioralnego punktu widzenia człowiekowi do życia potrzebna jest wiedza „niezbędna”, różna w zależności od wykształcenia, wrażliwości czy choćby miejsca zamieszkania. Przykładem może być sytuacja, w której bohater X idzie ulicą pewnego miasteczka. Ulica jest pusta. Po prawej i lewej stronie pierzeje domów, a w nich okna, balkony, dachy. Dom – to dom, okno – to okno. Ulica jest wybrukowana w sposób tak naturalnie oczywisty, że nawet nie może się potknąć o wystający kamień czy wdepnąć w kałużę. Wszystko jest jasne? Z pozoru tak. Bo cóż w tym dziwnego, że ktoś idzie ulicą? Idzie, bo

musi gdzieś dojść, a ta ulica jest najkrótszą drogą do celu jego wędrówki. Z pewnością też dojdzie do celu w czasie, który sobie założył, bo u celu czeka go „nagroda”. Przez „nagrodę” rozumiem tu zrealizowanie planu. To wystarczająca satysfakcja dla naszego obiektu doświadczalnego. Eksperyment zakończony? Nie do końca.

Teraz spróbujmy zastanowić się nad tym dlaczego ulica, którą idzie nasz X, jest zupełnie pusta. Tutaj już odpowiedzi może być wiele. Bo oto ktoś powie, że tak po prostu wyszło. Ma rację. Inny powie, że było bardzo wcześnie i wszyscy mieszkańcy akurat spali. Ma rację. Inny pogląd będzie taki, że było to miasto opuszczone przez ludzi... I ten pogląd także może być słuszny. Ciekawie zacznie się robić dopiero wtedy, gdy ktoś opowie historię, że wszyscy mieszkańcy tej ulicy przygotowywali się na to zdarzenie już od kwietnia 2005 roku. Wtedy to zainicjowano pierwsze zebranie w tej sprawie. Nie od razu wszyscy mieszkańcy wzięli w tym przedsięwzięciu udział, ze względu na pracę, szkołę, zajęcia codzienne etc., ale w końcu udało się zebrać jako takie kworum, które uchwaliło, że dnia 20 lipca 2019 roku od godziny 17.23 do godziny 17.36 ulica będzie pusta, bowiem będzie przechodził nią X. Na ten czas wszyscy mieszkańcy zamkną się w swoich mieszkaniach, pozamykają okna i przez tych kilka minut będą oczekiwali w ciszy i skupieniu na jego przejściu. Ustalono nawet, że w drodze uchwały powołana zostaje służba obywatelska, która wystawi dobrze ukryte w sąsiednich uliczkach posterunki, które powstrzymają postronnych spacerowiczów przed wejściem na rzeczoną ulicę. Lotne patrole obywatelskie będą kierowały przechodniów na odpowiednie „objazdy”. Wszystko po to, aby ulica Z w dniu Y była całkowicie przygotowana na przejście X.

Powodem podania powyższego przykładu jest chęć wskazania pasma bodźców „nieoczywistych”, w których będę się poruszał w toku narracji niniejszego opracowania. Pasma, które wydaje się zbędne, które czyni rzeczywistość ekstrapordynaryjną nawet wtedy, gdy ta nie daje pozornie cienia szansy na sensowny finał. Tutaj rodzi się pytanie, po co podejmować podobne rozważania? Wyjaśniając, to czysto abstrakcyjne rozważanie stanowi ogromny wkład w ogólną świadomość społeczną. Nie wprost i nie od razu, ale pogłębia wiedzę o otoczeniu, wrażliwość na drugiego człowieka, na jego potrzeby

i uczucia. Jestem głęboko przekonany, że to właśnie „drażnienie szarości dnia” wnosi niebagatelny ładunek emocji do naszego człowieczeństwa. To gimnastyka wyobraźni, która buduje w nas i wzmacnia „tkankę dystansu” do rzeczywistości. Dystans ten potrzebny jest każdemu do zrozumienia konstrukcji życia, jego zawichości i niekonsekwencji. Nie wszystko bowiem uda się zaplanować, nie wszystko uda się ominąć, ale cokolwiek by się nie wydarzyło, zawsze jesteśmy skazani na to, by ustosunkować się do tego, co nas otacza.

Absurd i groteska to środki dające nam rękojmię do akceptacji siebie samych, innych oraz konstrukcji otaczających zdarzeń. Zawierają one w sobie nadto wiele refleksji i wyrabiają poczucie dystansu oraz humoru. To wszystko leży u podstaw podjęcia rozważań na temat środków artystycznych w przedstawieniu teatralnym, które jest jak homeopatyczna dawka grozy i śmiechu, faktu i absurdu.

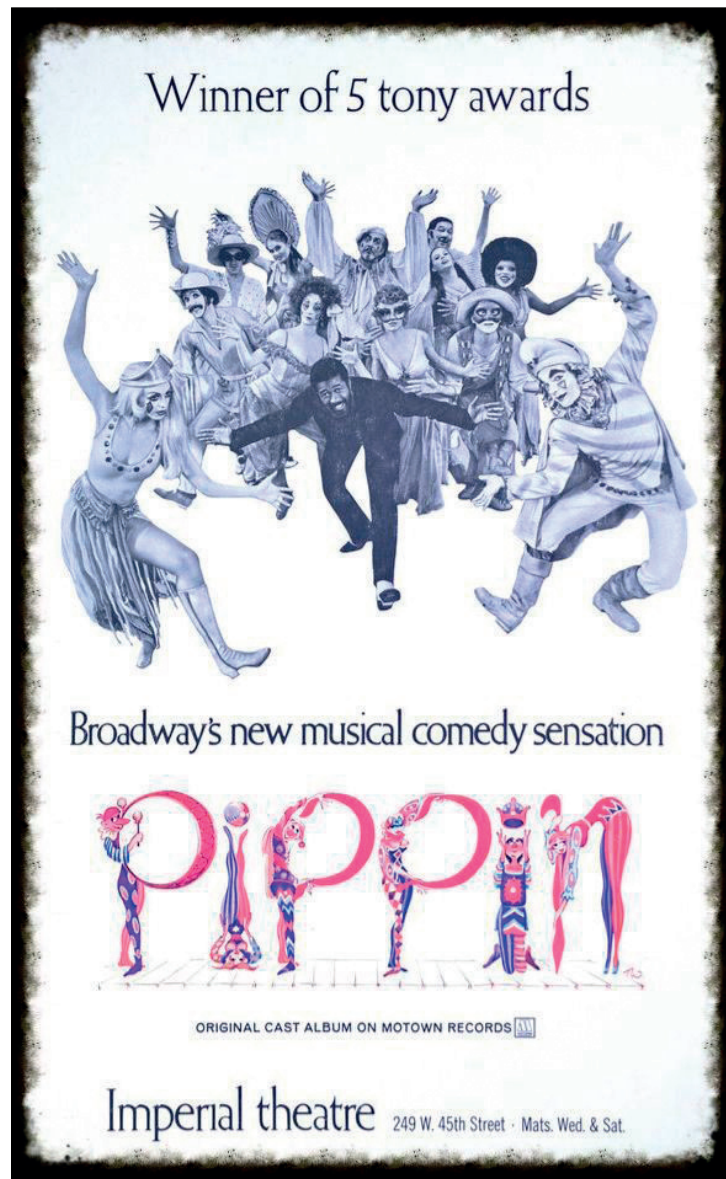
2. MUSICAL „PIPPIN”

2.1 O CZYM JEST „PIPPIN”

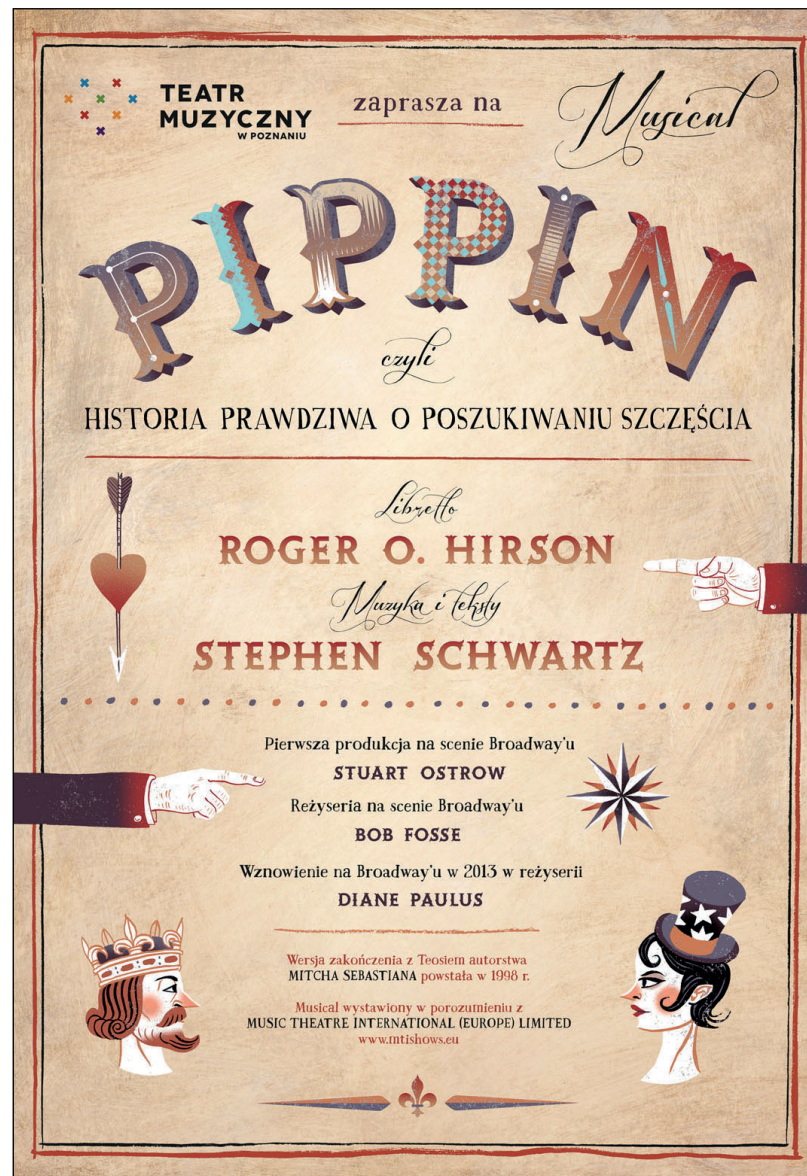
Pippin jest musicaliem stworzonym z założenia jako projekt interaktywny. Już na samym początku okazuje się, że „czwarta ściana” nie istnieje, przez co utwór wciąga widzów jako partnerów narracji do przedstawienia. Konstrukcja dramatu jest nieco „barokowa”, stąd jednym ze środków stylistycznych użytych w narracji jest jej „szkatułkowa budowa” polegająca na opowiadaniu wewnątrz opowiadania. Nic tu nie jest jednoznaczne, logiczne, a już na pewno nie jest wiarygodne. Kiedy już widz oswoi się z konwencją, otrzyma opowieść quasi biograficzną na wzór filozoficznego „traktatu wolterowskiego”.

Fabula to historia księcia Pepina – najstarszego syna Karola Wielkiego. Nie jest to jednak opowieść historyczna i tylko pozornie historyzująca. „W tym przedstawieniu miesza się wszystko: R&B i Broadway, musical i burleska, aktorzy i kuglarze”¹. Bohater poszukuje sensu życia, odbywając podróż po różnych jego zakamarkach. Odkrywa prawdy, czasami wręcz oczywiste, jednak nie zniechęca się do dalszych poszukiwań. Mogą one doprowadzić go wszędzie. Zdalnym towarzyszem tych poszukiwań jest Narrator – postać wyodrębniona. Stanowi on lotny punkt zwrotny każdej aktywności bohatera, może ją popchnąć nagle w innym kierunku, może zatrzymać lub zakończyć. Jest trochę jak Świat w dramacie Calderona *Wielki teatr świata*. Rozdaje role i je odbiera. Bohater poznawszy już wszystkie zakamarki i niuanse życia, nie znajduje jednak w żadnym jego aspekcie spełnienia. Żadna rzecz władza, majątek, Bóg czy miłość nie dają pełnej odpowiedzi na pytanie, czym jest życie i jaki jest jego sens. Bohater nigdzie nie znajduje szczęścia. Narrator proponuje mu samospalenie jako

¹ D. Wyszogrodzki, *Ale Musicales! Złote stulecie 1918-2018* – Warszawa: Marginesy 2018 s.



Oryginalny plakat przedstawienia *Pippin* na Broadwayu z1972 roku



Plakat przedstawienia *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu w 2019 roku.
Autor plakatu - Adam Pękalski

spektakularny akt, w którym przez kilka chwil będzie autentycznym bohaterem, gwiazdą, koncentratorem uwagi. Pippin nie przyjmuje tej propozycji. Tutaj następuje rozmontowanie akcji. Zostają mu odebrane wszelkie atrybuty bohatera i aktora. Zostaje sam na pustej scenie, a pytanie o sens życia pozostaje nadal otwarte.

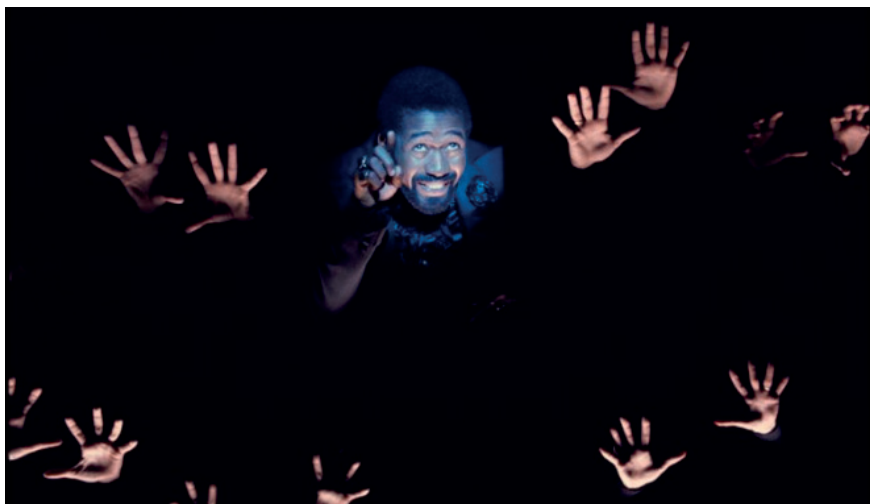
2.2 HISTORIA WYSTAWIEŃ MUSICALU PIPPIN

Prapremiera musicalu *Pippin* odbyła się na Broadwayu w 1972 roku. Reżyserem a także autorem choreografii był Bob Fosse. „Prapremierowa publiczność wspaniale zareagowała na propozycję wspólnej zabawy i od pierwszego spektaklu brała w nim udział, śpiewając razem z obsadą utwór *No time at All* (tekst podawano na specjalnym „średniowiecznym karaoke”)².

Londynie *Pippin* został przyjęty niezwykle chłodno, bo zgrano na West Endzie zaledwie 85 spektakli. Poza Wielką Brytanią było już inaczej. Musical przyjął się w wielu krajach nieanglojęzycznych, np. w Hiszpanii czy Wenezueli.

Najnowsza, niezwykle spektakularna, produkcja na Broadwayu miała miejsce w 2013 roku. *Pippin* był dwukrotnie uhonorowany nagrodą Tony – w 1973 oraz w 2013 roku. Ciekawostką może być fakt, że zarówno w prapremierowej wersji musicalu, jak i tej ostatniej z 2013 roku, nagrodę otrzymali aktorzy wcielający się w rolę Narratora.

² D. Wyszogrodzki, *Ale Musicale ! Złote stulecie 1918-2018* – Warszawa: Marginesy 2018 s.



Bene Vereen w roli Narratora w inscenizacji *Pippin'a* z 1972 roku



Gabrielle McClinton jako Narrator oraz zespół w inscenizacji z 2013 roku



Terrence Mann i Matthew James Thomas w inscenizacji na Broadwayu z 2013 roku

2.3 CECHY INSCENIZACJI BROADWAYOWSKICH Z 1972 r. ORAZ 2013 r.

Inscenizacja Boba Fossiego z 1972 roku jest bardzo prosta. Na scenie oglądamy trupę „wędrownych aktorów”, którzy opowiadają historię przy pomocy nieskomplikowanej „maszyny” inscenizacyjnej. Mamy w niej proste, wręcz schematyczne kostiumy, które mają stanowić uniwersalną bazę do nakładania na nie kostiumu charakterystycznego. Postaci powiem zmieniają się w każdej scen i ci sami aktorzy wcielają się w różne role. Na scenie pojawiają się dekoracje bardzo ubogie, np. zamek wykonany ze splecionych lin czy formy płaskie jakby wycięte z kartonu, budujące raz po raz elementy odniesienia do akcji. W większości scen uwaga widza koncentruje się jednak na choreografii i grze aktorskiej.

Najnowsza produkcja musicalu *Pippin* z 2013 roku osadzona jest w estetyce cyrku. Kostiumy są bardzo efektowne. Niosą w sobie ładunek kilku dziesięcioleci historii musicalu i sztuki cyrkowej. W zestawieniu z dużą przestrzenią sceny, a właściwie areny cyrkowej, otrzymujemy widowisko akrobatyczne z dużą ilością efektów oprawionych w najnowocześniejszy aparat inscenizacyjny – rozmach w stylu amerykańskiej superprodukcji .

Każda z wyżej wspomnianych inscenizacji jest inna. Bardzo istotne jest z pewnością, w jakim czasie powstała, jakie kody kulturowe przenosiła, ile było w nich odniesień do współczesności, jakie estetyki plastyczne czy te związane z plastyką ruchu były modne lub wręcz obowiązujące, w końcu – z jakich rozwiązań technicznych można było korzystać. Obejrzenie rejestracji tych dwóch inscenizacji daje ogląd umożliwiający interpretację i zachętę dla realizatora do włączenia się w dialog rzeczywistości z wyobraźnią, w którym może osadzić własną inscenizację.

3. KONCEPCJA SCENOGRAFICZNA

3.1. LUDYCZNE FORMY SPEKTAKLU, A KODY KULTUROWE

Przystępując do pracy nad projektem scenograficznym, zdałem sobie sprawę, że dzieło *Pippin* ma w sobie wpisana otwartość interpretacyjną. Już pewne założenia scenariuszowe na pierwszy rzut oka podpowiadają inscenizatorowi drogę, którą należy podążać. Dla reżysera przedstawienia jest to już dużo, dowiaduje się bowiem o możliwości wchodzenia z widzem w dialog w wielu płaszczyznach. Licząc na otwartość scenariusza (pozorną w samej rzeczy, bo zaplanowaną w czasie i co do szczegółu), można założyć schemat relacji pomiędzy widzem i aktorem w określonych sytuacjach. Relacje te są ważne o tyle, że przed scenografem stawiają pytanie co do przestrzeni teatralnej, w której się znaleźli i widz, i aktor. Pojęcie dekoracji w tego typu przedstawieniu od samego początku myślenia o jego estetyce, wyklucza wszelką dosłowność. Zakłada ponadto aspekt zabawy konwencją i specyficznego obcowania widza z formą teatralną. Kuglarstwo i szalbierstwo to słowa, które same cisną się na usta i zarazem kierują tory myślenia formalnego w kierunku ludycznych form rozrywki.

Moje poszukiwania formy rozpocząłem od prześledzenia różnych powszechnie znanych zjawisk związanych z masową rozrywką. Pokazy iluzjonistyczne, seanse połykania ognia czy innych przedmiotów na ulicznych festynach to pierwszy trop estetyczny. Spektakle te odgrywane są przygodnie na ulicach miast, miasteczek, a nawet w centrach handlowych, szkołach czy przedszkolach. Ich immanentną cechą jest uzyskanie efektu zaskoczenia i wywołanie podziwu wśród zgromadzonej publiczności. Są one na sposób plebejski nasycone pewną niesamowitością, ponieważ nie niosą za sobą żadnej idei ani refleksji. Są tylko po to, aby na chwilę zainteresować widzów.

Następny trop to zinstytucjonalizowane parki rozrywki, czyli jak dawniej mawiano, wesołe miasteczka. Tutaj charakter rozrywki i relacje jej uczestników z materią są znacznie bardziej rozbudowane. Park rozrywki to zamknięty plac, na którym

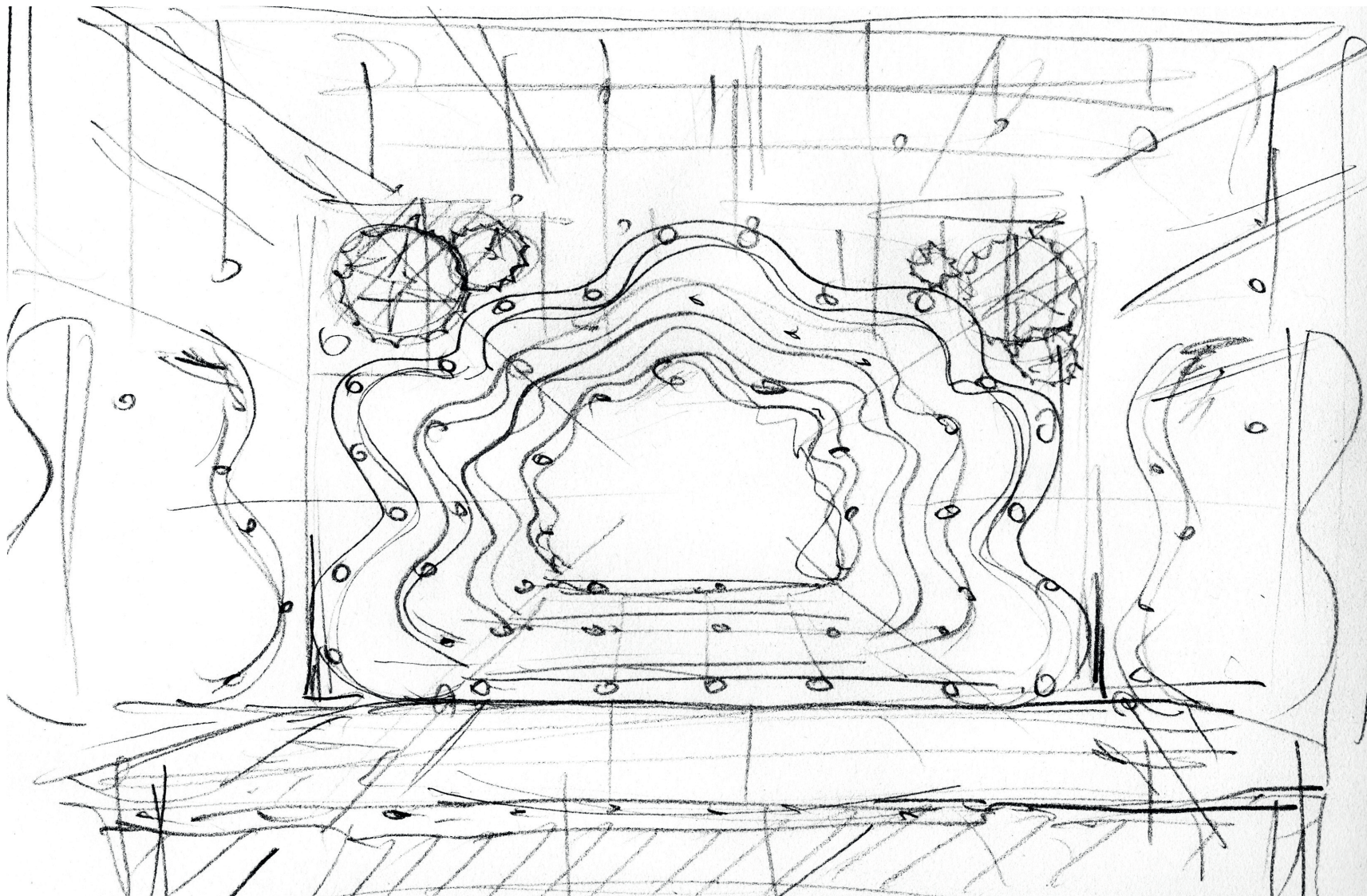
zgrupowano wiele różnych form służących obcowaniu widza-uczestnika (bowiem i jedne, i drugie relacje są tu możliwe) z ofertą sztuk i zabaw. W jednych uczestnik bierze udział poprzez fizyczne zaangażowanie, (np. jazda na karuzeli czy przejście labiryntem strachów), w innych może stać się tylko widzem lub kibicem zmagających innych uczestników (np. strzelanie do celu na strzelnicy).

Wydało mi się, że właściwa przestrzeń dla naszego przedstawienia powinna zawierać cechy estetyczne zarówno pierwszego, jak i drugiego z podanych wyżej przykładów. Powinna to być forma spektaklu jednak bardziej rozbudowanego w porównaniu do formuły np. objazdowego straganu – strzelnicy. Jest w tym zresztą ślad koncepcji przejęty poniekąd z formy najnowszej broadwayowskiej produkcji musicalu *Pippin*, w której akcję umieszcza się w cyrku.

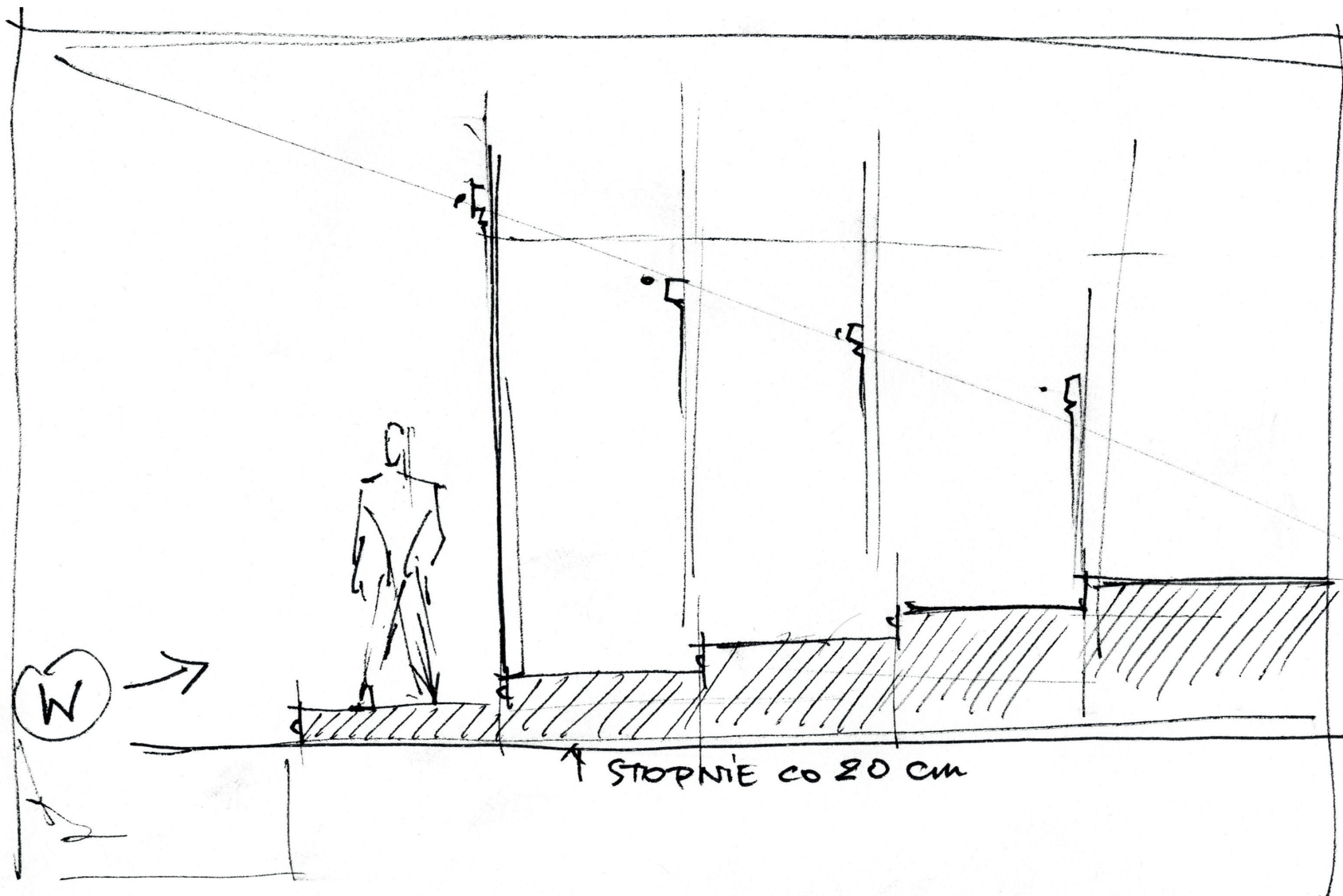
Ważne do zaznaczenia jest jeszcze jedno, co będzie też niezwykle istotne w kwestii podejmowania decyzji co do założeń przestrzennych i estetycznych widowiska. Chodzi o przestrzeń konkretnego teatru, w którym przedstawienie zrealizujemy.

Scena Teatru Muzycznego w Poznaniu, na której odbędzie się polska prapremiera musicalu *Pippin*, jest niewielkiej powierzchni, bardzo ciasna i pozbawiona właściwie teatralnej mechaniki. Jest nieco tajemnicza, ale przez to wydaje się całkiem odpowiednia, aby pomysł scenograficzny skłaniający się w kierunku ludycznego sacrum wyposażyć w pewnego rodzaju „prowizoryczność”. Warunki sceny można wtedy wykorzystać jako zaletę w przeprowadzeniu plastycznego zamysłu, co podkreśli swoistą wiarygodność – nieprostą i nieoczywistą, ale przecież o to chodzi w istocie. Wydaje się, że tego typu widowisko zrealizowane „nieskazitelnie” w idealnych warunkach, nie dostarczyłoby tylu podtekstów pomocnych w inscenizacji, co daje technicznie właśnie ta scena.

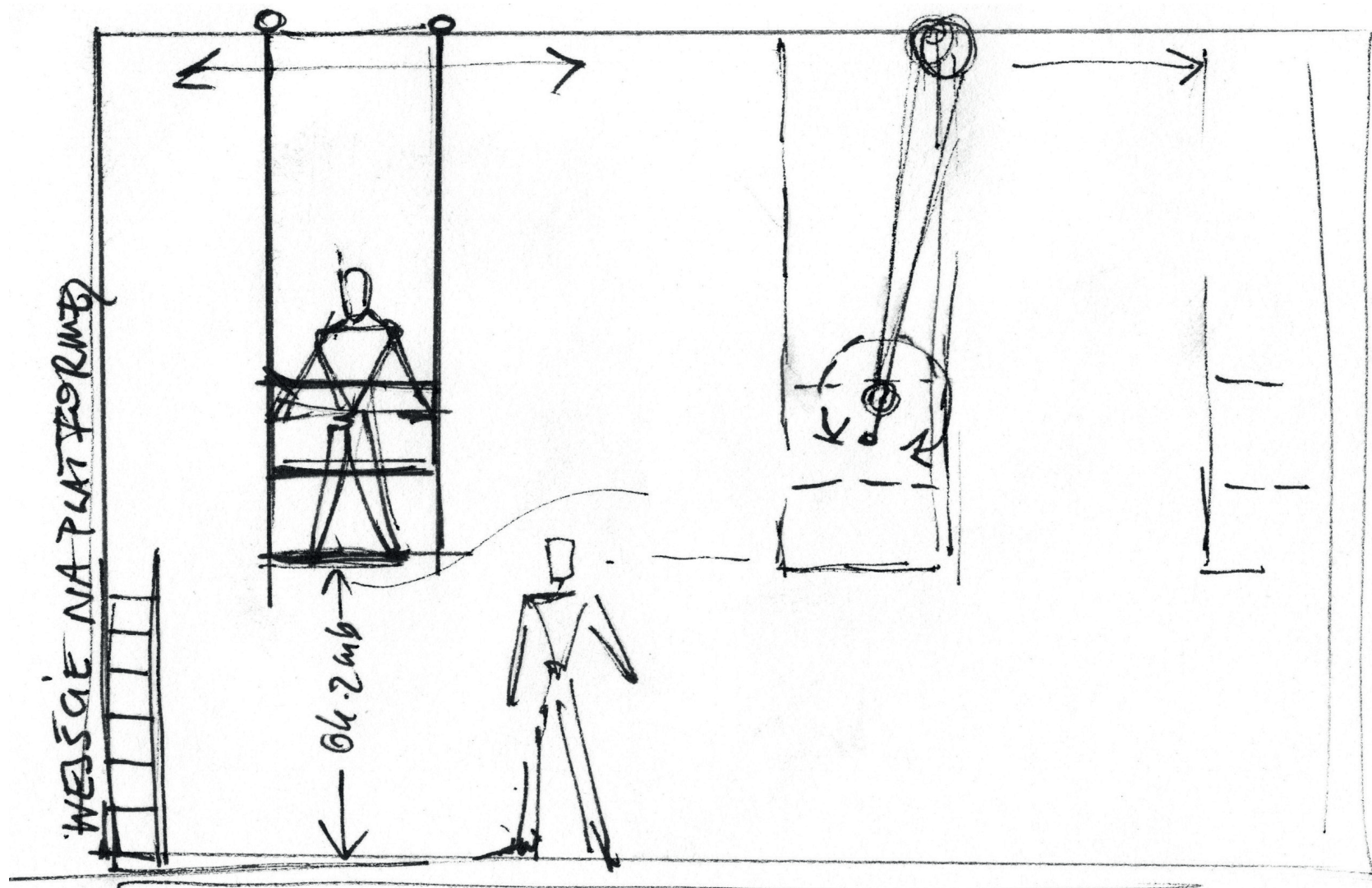
Mamy zatem dwie wartości: ludyczny, objazdowy teatrzyk, panoptikum i scenę nieteatralną z kameralną widownią. Z tego połączenia możemy otrzymać przestrzeń widowiska bardzo adekwatną do zamysłu autorów oraz, co najważniejsze, do zamysłu inscenizacyjnego. Nic tu do siebie nie pasuje: widownia do sceny, ani scena do dekoracji. Widzowie powinni się poczuć zatem tak, jakby wszelkie widoczne sprzeczności - uwydatnione poprzez scenografię - były zupełnie naturalne.



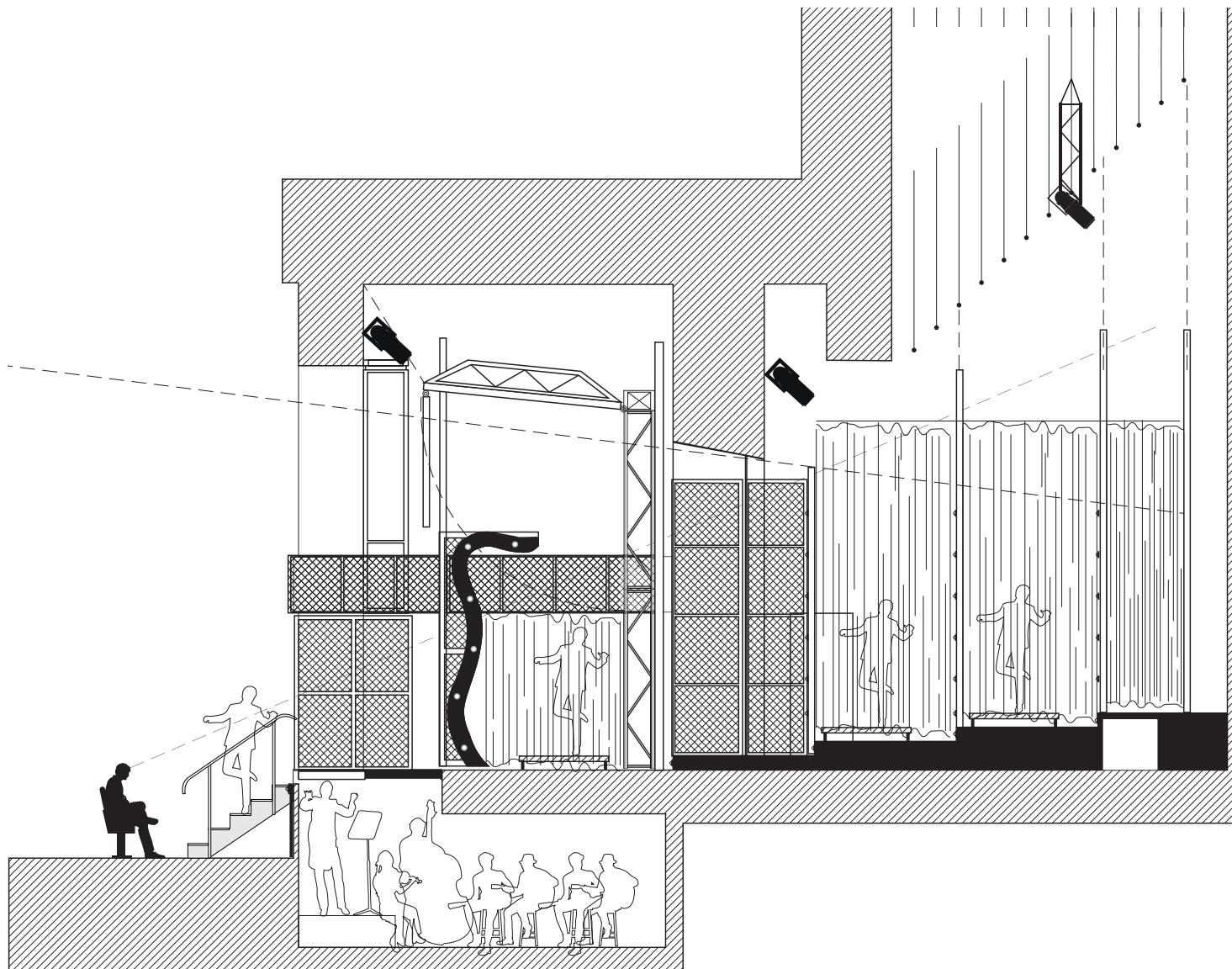
Szkic koncepcyjny - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu



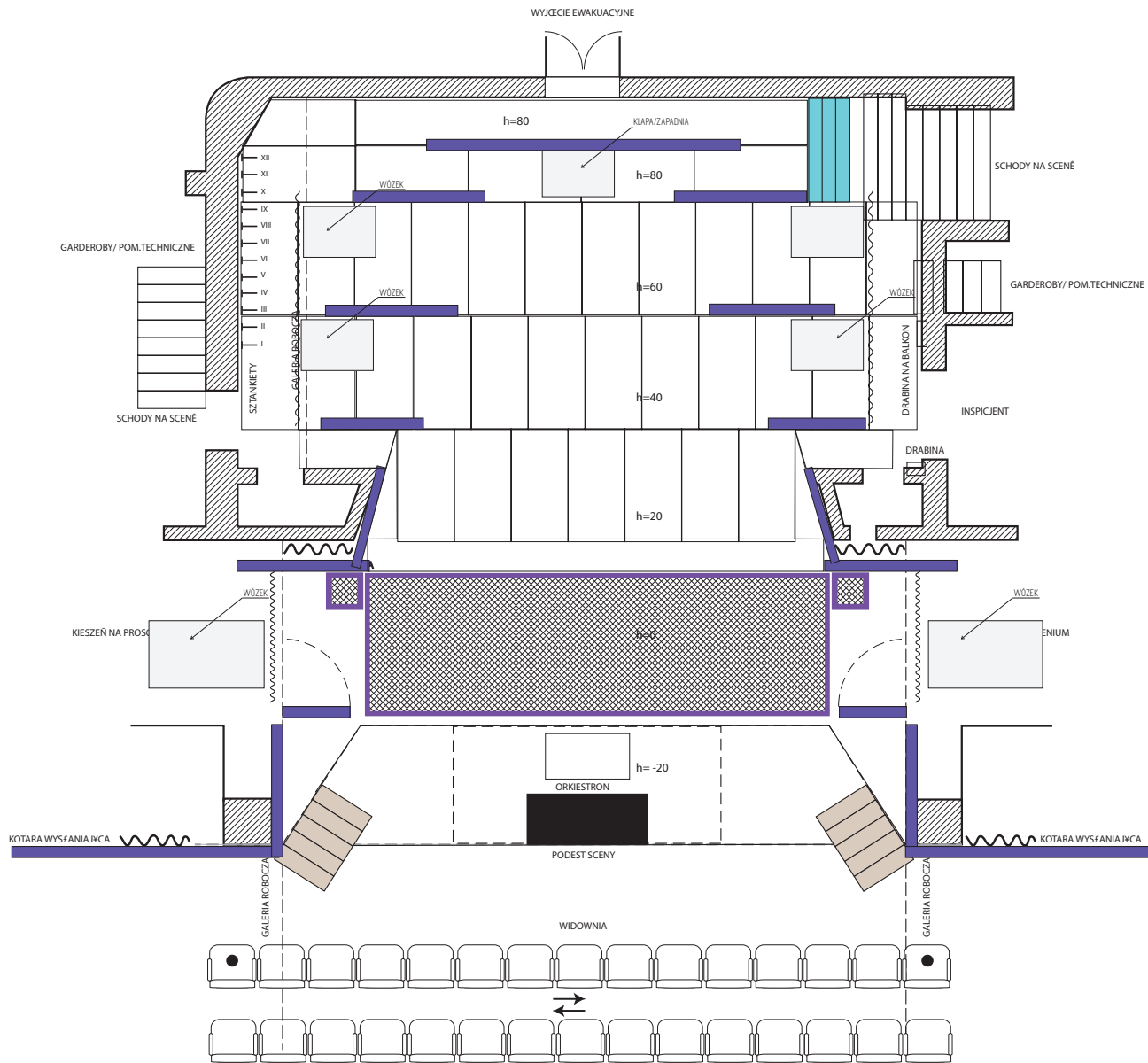
Szkic koncepcyjny - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu



Szkic koncepcyjny - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu



Przekrój poprzeczny sceny - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu



Rzut sceny - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu

Niewielka scena Teatru Muzycznego wzbudzała w wielu realizatorach, recenzentach, widzach i odwiedzających ten teatr rozmaite odczucia. Jeden z reżyserów w wywiadzie dla pewnej telewizji nazwał ją „pudełkiem od butów”. Jeszcze inny użył porównania, że realizować tutaj duży spektakl muzyczny to tak, jak próbować „zamknąć Godzillę w pudełku od zapalek”. „Pudełko” stało się z czasem kolokwializmem określającym warunki poznańskiej sceny. Cytuję te wypowiedzi, aby do zestawu znaczeń, który przedstawiłem powyżej, dodać jeszcze jedno – opakowanie. Opakowanie, pudło, pudełko to forma, która nadaje towarowi innych cech. Np. lalka zapakowana w pudełku z transparentnym wiekiem i wydrukowanym na dnie rysunkiem stylowego pokoju lub strażacki samochód w ażurowym pudle z wyobrażeniem strażackiej remizy to znacznie więcej w pierwszym kontakcie niż sama lalka, czy sam wóz strażacki. Forma pudełka, opakowania dodaje znaczeń, kierunkuje wyobraźnię i wzbogaca przekaz, który stanowi podstawową zachętę do zakupu samego towaru.

W naszym przypadku towarem jest historia dość absurda, choć opowiadająca o rzeczach ważnych. Temu absurdowi warto przydać blichtru opakowania, które poda widzowi już na wstępie homeopatyczną dawkę sprzecznych komunikatów, aby tym samym oswoić go z poetyką spektaklu. Aby ukazać wszystkie sprzeczności, a ponad nimi dotknąć sedna i sensu opowieści trzeba uczynić z szalbierstwa teatralnego sacrum, nie ukrywając jednocześnie tego przed widzem, a wręcz uczynić widza świadomym, choć być może trochę mimowolnym uczestnikiem zdarzenia teatralnego.

3.2. ELEMENTY GROTESKOWE ICH MIEJSCE, ZNACZENIE I FUNKCJA W SPEKTAKLU

W poprzednim rozdziale wspomniałem, że już samo połączenie dwóch sprzecznych ze sobą wartościowości tworzy kompozycję groteskową. Bożena Frankowska podaje w artykule „Uwagi na marginesie szkiców w opr. Michała Głowińskiego” kilka trafnych definicji groteski: „Słowa groteska nie było w języku łacińskim, choć najdawniejsze przykłady dekoracji



Przykład sztafażu groteskowego - strona tytułowa, z Neüw Grotteßken Buch (Księga Nowej Groteski), 1610 r.

ornamentalnych noszących dziś nazwę groteski lub groteskowych pochodzą z I wieku przed naszą erą (Złoty Dom Nerona w Rzymie, dom Liwii, wykopaliska w Herkulanum i Pompei, piramida Cestiusza). Ale jest to słowo w języku Włochów, którzy w XV wieku odkryli „dziwaczne” malowidła w podziemiach Złotego Domu Nerona w Rzymie, nazwanych grotami (stąd nazwa groteski) i rozpowszechnili je w sztuce włoskiego renesansu (...) i w całej Europie, także w Polsce (dekoracje groteskowe w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu). *Grotesque* w języku francuskim znaczy dziwaczny, przejawskrawiony (*meler sublime au Grotesque* w języku francuskim tłumaczy się jako: mieszać wzniosłe ze śmiesznym, prawie jak – mieszać tragiczne z komicznym)³.

Mając to na uwadze, upewniłem się, że to właśnie w grotesce znajdę właściwe medium do przekazania istoty pomysłu scenograficznego. Zderzenie możliwości sceny z jarmarczną strzelnicą, pudełkiem, opakowaniem na zabawkę czy teatrykiem burleskowym staje się zatem punktem wyjścia w poszukiwaniach dalszych skojarzeń i kodów estetycznych.

„W sztukach plastycznych groteską nazywa się ornament roślinny, w którym do wici roślin wplecione są motywy figuralne – zwierzęce, owoce, kwiaty, panoplia (bliski grotesce jest ornament roślinny stosowany w sztuce islamu, nazywany arabeską lub maureską, a wywodzący się z ornamentu roślinnego hellenistyczno-rzymskiego)⁴. Ornamenty roślinne oraz panoplia rzeczywiście stały się dla mnie inspiracją w poszukiwaniu form do budowy elementów dekoracji.

Postanowiłem zbudować scenę wieloplanowo, niejako kaskadowo, dając każdemu z poziomów powstałych przez zastosowanie wznoszącej się ku horyzontowi sceny amfiladzie schodowych podestów, ramę. Ram tych zaprojektowałem kilka i każda z nich, począwszy od proscenium teatralnego, jest coraz mniejsza, tworząc rytmicznie usytuowane scenki. Wykrój obramowania wywodzi się właśnie z form roślinnych, *rocaille* charakterystycznych także dla oprawy panopliów. Ich znaczenie zostało wzbogacone o dodatkowe elementy. Jednym z nich jest rytm małych żarówek charakterystycznych dla

^{3 i 4} B.Frankowska, *Groteska w teatrze - uwagi na marginesie wyboru szkiców w opr. Michała Głowińskiego* – <http://www.aict.art.pl/2004/10/22/groteska-w-teatrze>, 20.06.2019.

scen kabaretowych variete w stylu francuskim („Moulin Rouge”), innym zaś transparentne tła z metalowej siatki.

To pomieszanie estetyki wykwintnej z prowizorycznością metalowej konstrukcji staje się zabiegiem świadomym i podkreślającym sprzeczności estetyczne. Groteskowe skojarzenia może budzić również sposób malowania dekoracji. Moim zamierzeniem było nadanie jej piętna znacznego zużycia czy nawet destrukcji. Zainspirowały mnie zdjęcia opuszczonego i zapomnianego parku rozrywki w Berlinie. „Z rdzewiejącymi przejazdami i diabelskim kołem obracającym się beczynn timerze, nieczynny park rozrywki w Berlinie fascynuje mieszkańców i turystów. Wielokrotne próby ponownego otwarcia „Spreeparku” zostały udaremnione przez chaos administracyjny i niekompetencję”⁵. Zdjęcia z tego miejsca sprawiają ogromne wrażenie, gdyż oglądając je, widzimy obrazy upadku a jednocześnie w tle pobrzmiewają echa rozbawionych tłumów dzieci i ich rodziców. Niektóre sprzęty stoją tak, jakby zatrzymano je ubiegłego wieczora, inne popadły w ruinę, jeszcze inne rozszabrowano. Wyobraziłem sobie, że w takiej scenerii mogłoby się odbyć widowisko pełne wigoru. Czyż groteska takiego wydarzenia nie byłaby przejmująca? Składowe tego wrażenia starałem się przenieść poprzez projekt na scenę, do scenografii musicalu *Pippin*, które w takiej scenerii zyska kolejny wymiar – nieco karykaturalny.

Z elementów teatrzyku variete i zardzewiałego parku rozrywki, postanowiłem uczynić „maszynę do grania”. Pojęcie „maszyny do grania” jest w teatrze często stosowane. Nazywa się tym terminem dekorację funkcjonalną, a zarazem wielofunkcyjną, służącą niedosłownemu opisaniu dosłownych miejsc akcji scenicznej.

Dalsze pomysły scenograficzne, już nie tylko jako tło, lecz fizycznie odnoszą się do inscenizacji i gry aktorskiej. Nasz teatrzyk jawi się jako instalacja trochę prowizoryczna, być może objazdowa. Można go zamknąć i otworzyć. Do tego celu służy plafon zainstalowany nad proscenium, który pełniąc funkcję niby kłapy, niby kurtyny jest animowany przez aktorów. Jego podnoszenie jest znakiem mówiącym widzowi: uwaga, teraz pokażemy przedstawienie! Jest zaproszeniem, a zara-

⁵ O. Dąbrowska, *Spreepark. Zaglądamy do opuszczonego parku rozrywki w Berlinie*, <http://www.national-geographic.pl/traveler/kierunki/spreepark-zagladamy-do-opuszczonego-parku-rozrywki-w-berlinie>, 14.06.2019.



Opustozale miasteczko rozrywki Spreepark w Berlinie

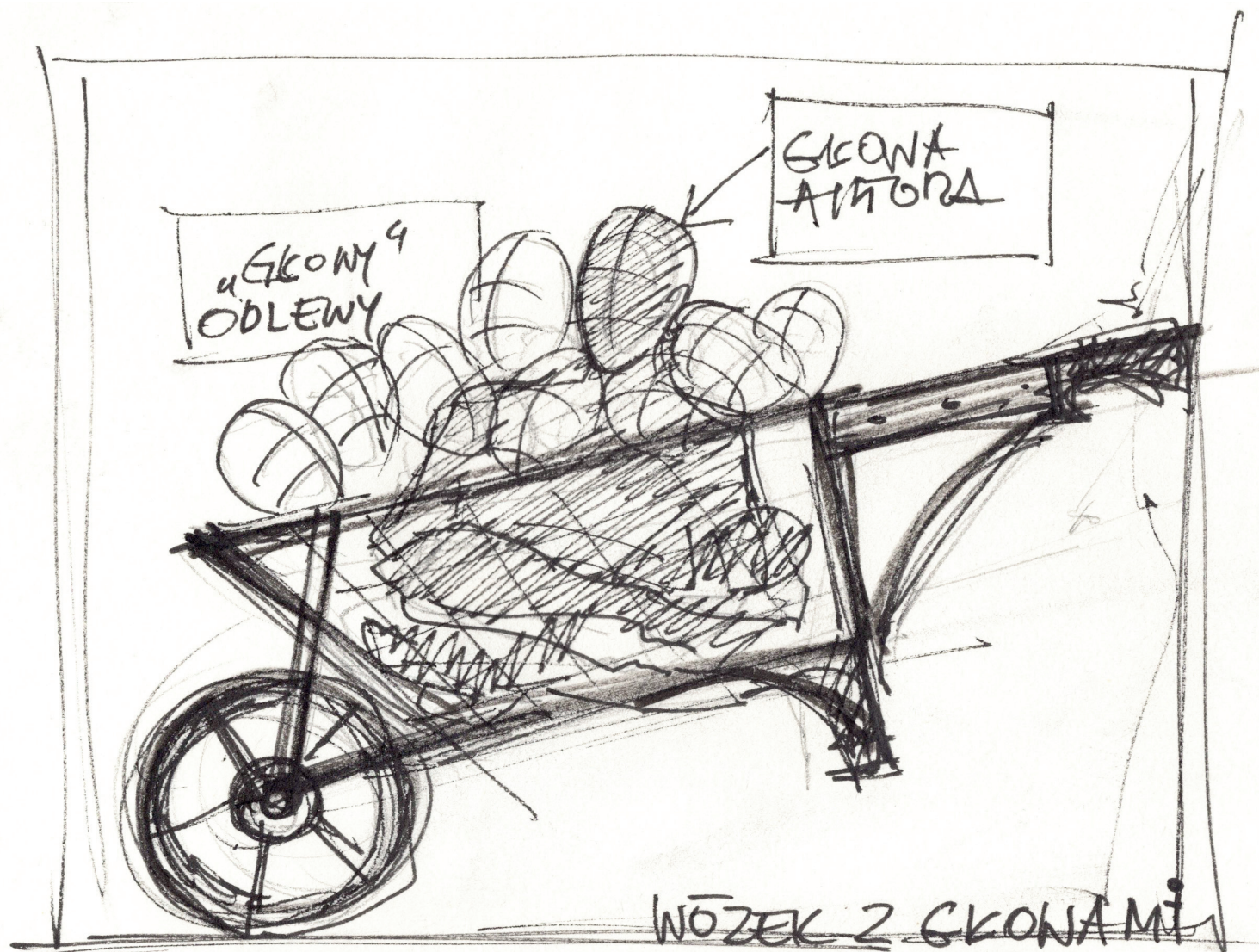
zem wprowadzeniem w świat, w którym nic do siebie nie pasuje, ale niczemu to też nie przeszkadza.

Kolejne stopnie sceny podkreślone migoczącymi żarówkami wyposażone są w małe platformy na kółkach – wózki zwane przez pracowników teatru „deskorkami”. „Deskorki” służą do wpychania na scenę przedmiotów, rekwizytów oraz elementów dekoracji, a także i może przede wszystkim, aktorów wcielonych w kolejne postaci. Daje to „teatrykowi” dodatkowy walor, bo niczym w krakowskiej szopce, postaci te pojawiają się i znikają. Odbierane są im tym samym atrybuty charakterystyczne dla żywego aktora, przechylając szalę interpretacji postaci w kierunku lalki, marionety – czyli w estetykę teatru animacji przedmiotu. To kolejne zderzenie znaczenia i estetyk mające groteskowe konotacje. Aktor jest żywy i fizyczny, a jednak traktowany jak przedmiot – element dekoracji.

Każda ze scen ma swoje wymiary groteskowości. Niektóre jednak szczególnie silnie tę groteskę uwypuklają. Scena bitwy, rycerskiej potyczki zbrojnej z założenia opiera się na poetyce szkicu „grubą kreską”. Nie ma w niej ani trochę weryzmu, ani charakterystycznego dla scen batalistycznych nastroju. Odbywa się tak, jakby był to teatr marionetek. Bezkrwawa potyczka rozróżniona jedynie barwami wojennymi oraz niektórymi atrybutami rzemiosła wojennego, kończy się jednak wrzuceniem z kulis na pustą scenę atrap odciętych kończyn i głów. Nie ma w nich co prawda typowych cech anatomicznych, a jedynie symboliczne, jednak jedna z głów ożywa i prowadzi dialog z Pippinem o wojnie, jej sensie i skutkach. Z perspektywy odciętej głowy – co jest czystą groteską – wiele zagadnień pozornie oczywistych jawi się nagle w całkiem nowym świetle. Postanowiłem scenę tę rozegrać trickiem iluzjonistycznym polegającym na przygotowaniu bardzo dobrej jakości imitacji odciętej głowy aktora, która może być rzucona po scenie jak piłka. Ta właśnie głowa trafia w końcu do skrzyni z innymi pozbieranymi ze sceny kończynami i głowami, następnie „ożywa”.

W przedstawieniu pojawia się więcej groteskowych konotacji: król miast na tronie zasiada w balii, arras który tworzy tło sali zamkowej służy jako ręcznik.

Istotnym zabiegiem jest również samo rozpoczęcie przedstawienia. Widownia jest zamknięta dla widzów, a cała deko-



Szkic koncepcyjny efektu "gadającej głowy" - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu



Projekt elementu dekoracji "gadająca głowa na taczce" - projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu

racja oraz teatralne fotele, przykryte są specjalnymi narzutami mającymi chronić tapicerkę przed kurzem. Po foyer krąży aktor z małym papierowym teatrzykiem, będącym w istocie odzwierciedleniem tego, co widzowie za chwilę zobaczą na scenie teatru. Inni aktorzy za chwilę otworzą drzwi na widownię, zapraszając widzów do obejrzenia przedstawienia. Widzowie wejdą na widownię teatru, która powinna zrobić wrażenie na wchodzących, jakby była nie przygotowana. Jakby to, że za chwilę rozpocznie się spektakl nie było wcale oczywiste. Sami aktorzy (może i widzowie) zaczną ściągać pokrowce z foteli, a także z dekoracji. W czasie tych czynności mających znamiona pewnego chaosu czy pośpiechu, nastroi się orkiestra, do kanału zejdzie dyrygent, zapalą się światła i przedstawienie się rozpocznie.

3.3 GROTESKA JAKO KATALIZATOR PRZEKAZU ARTYSTYCZNEGO

Opatrując inscenizację cechami groteskowości, stawiam sobie, co oczywiste, pytania dotyczące recepcji oraz percepcji kodu jakim jest groteska w formie widowiska teatralnego. Estetyka tego typu należy do bardzo silnych znaków, odczytywanych w kulturze w rozmaity sposób. Może ona służyć ośmieszeniu, ukazaniu piękna postaci lub brzydoty, czy poprzez absurdalne skojarzenia uwydatnić miękkość sensów, które z racjonalnego punktu widzenia zdają się niepodważalne.

„Stuart Hall wyróżnia trzy możliwe sposoby dekodowania tekstu przez odbiorcę. Pierwszy polega na dekodowaniu tekstu w kategoriach tego samego układu odniesienia, w którym był zakodowany. Odbiorca funkcjonuje wówczas w ramach kodu dominującego. Drugi sposób dekodowania jest całkowicie sprzeczny z intencjami nadawców. Następują wówczas dekontekstualizacja preferowanego kodu i przeniesienie tekstu do alternatywnego układu odniesienia. Odbiorca funkcjonuje w ramach kodu opozycyjnego. Trzeci sposób nazywa S. Hall dekodowaniem negocjowanym. Zawiera ono mieszankę adaptacyjnych i opozycyjnych elementów. Najczęściej polega to na uznaniu uprawomocnienia dominujących definicji

i znaczeń na poziomie abstrakcyjnym przy jednoczesnym wykorzystywaniu „własnych zasad” na poziomie sytuacyjnym”⁶. Na tym podziale można przeprowadzić analizę możliwych sposobów odbioru przekazu nacechowanego groteską w omawianym przedstawieniu teatralnym.

Założenie twórcy – nadawcy kodu, że będzie ów kod odczytywany zgodnie z jego intencją, jest oczywiście podstawowe. Każdy autor, artysta wystawiając dzieło, liczy na zrozumienie. Nie przekazuje jednak tautologicznych znaczeń, a obrazy przepuszczone przez filtr własnej wyobraźni, skojarzeń czy doświadczeń, nie mając jednak pewności, jak zostanie on odczytany.

Pomocą dla artysty, twórcy jest współodczuwanie rzeczywistości w ramach pewnej zbiorowości ludzkiej np. miasta, kraju, wyznawców religii, kibiców klubu sportowego etc. Widz teatralny rekrutuje się z jednej z wielu różnych zbiorowości i to w dodatku zróżnicowanych wiekowo, pod względem statusu, płci czy wykształcenia. Twórca podejmuje zatem każdorazowo ryzyko bycia niezrozumianym lub zrozumianym niezgodnie z jego intencjami.

Wydaje się, że estetyka groteski jest estetyką pewnego uproszczenia, które ideom i treściom nadaje silny charakter, wzmocniony niejako energią zawartych w jej środkach wyrazu skojarzeń. Jest zatem swoistym skrótem, który pomija niuanse fabuły, scenariusza czy tła, po to aby wyzyskać wyrazistość znaczeń poszczególnych obrazów. Na przykładzie omawianego dzieła spróbujmy przyjrzeć się znaczeniom zawartym w elementach dekoracji sceny.

Widzowie otrzymują już na samym początku komunikat – kod, który nie pozostawia wątpliwości, że jesteśmy w teatrze i w trakcie trwania spektaklu nie wyprowadzamy ich z poczucia umowności i zabawy formalnej. W tym fizycznym teatrze jest jeszcze jeden teatr – „teatrum fantasticum”. To podwójne „oznakowanie” daje twórcy przecucie, że widz przyjmuje pewną konwencję już przez sam fakt, iż wchodząc do teatru, zostaje w sposób zaplanowany do niego raz jeszcze zapro-

⁶ Z. Melosik, *Spreepark. Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Kraków, Impuls 2013, s.20

szony. Myślę, że będziemy tutaj świadkami dekodowania, które S. Hall omawia jako negocjowalne. Negocjowalność ta polega na spotkaniu twórcy obrazu i widza na gruncie może nie neutralnym, ale odpowiednio „zneutralizowanym” w celu zwiększenia szans na uwspólnienie danego przekazu. O ile widz zaakceptuje tę formułę, dalsze komunikowanie będzie już dużo łatwiejsze.

W kolejnych scenach absurd i groteska są wszechobecne. Istnieją obok siebie i dla siebie. Jest to zresztą dość charakterystyczna cecha współczesnego dekodowania przekazu groteskowego. „Absurd, tragikomedia – groteska uznana została za sposób ekspresji właściwych naszym czasom”⁷, jak pisze Lech Sokół. Dalej, cytując Friedricha Durrenmatta, dodaje: „nasz świat doprowadził zarówno do groteski, jak i do bomby atomowej”⁸. Zdając sobie sprawę z jaskrawości tych tez, możemy łatwiej zdiagnozować recepcję poszczególnych kodów zawartych w plastyce przedstawienia. Zniszczenie, brzydota stoi na krawędzi akceptacji rzeczywistości jako kategorii estetycznej. Mówi widzowi o pewnym schyłku „pięknej formy” i poprzez swoje zużycie zwraca uwagę na uniwersalny wyraz przekazu treści. Oprawa „rewiowa”, dość siermiężna dobitnie podkreśla ten schyłek i jak na groteskę przystało, jest rodzajem „ożywionego trupa”.

Paradoksalnie wpisuję się to także w teorię Wolfganga Kaysera, który twierdzi, że groteska nie wyraża wcale lęku artysty przed śmiercią, wyraża za to jego lęk przed życiem⁹. Ta myśl w kontekście podtytułu poznańskiej premiery: *Pippin, czyli historia prawdziwa o poszukiwaniu szczęścia*, bardzo silnie, jak sądzę, metaforyzuje zamysł inscenizacyjno-scenograficzny. Daje mu „pojemność” i czyni użytecznym katalizatorem treści scenariusza.

^{7, 8, 9} T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków, wydawnictwo literackie, s.10

4. PODSUMOWANIE

Groteska w scenografii musicalu *Pippin* jest formą nie tyle przychylną fabule, co nieodzowną. Nie można mówić o życiu i sprawach ostatecznych bez odpowiedniego dystansu. Dystans powstaje w świadomości widza poprzez jego doświadczenia o różnym charakterze tylko wtedy, gdy doświadczenia te są odpowiednio wartościowane. Zadaniem twórcy teatralnego jest w takim wypadku stworzenie szczególnych warunków „laboratoryjnych” służących takiemu właśnie wartościowaniu.

W sztukach plastycznych, zwłaszcza w rzeźbie czy malarstwie, często mówimy o tzw. „odejściu”. To dystans co najmniej kilku metrów w pracowni, które pozwala na cofnięcie się i przyjrzenie się swojej pracy z innej odległości czy perspektywy. Groteska jest takim właśnie „odejściem”, zrobieniem tych kilku kroków, odwróceniem się i spojrzeniem na dzieło z innej pozycji. Inne spojrzenie pomaga utwierdzić się w swoich przekonaniach, ocenach, wyborach, ale również ukazuje ich mankamenty, a zatem pomaga zweryfikować to, co wydawałoby się być oczywistym i niepodważalnym.

W scenografii musicalu *Pippin* groteska ogrywa wiodącą rolę. Służy ona po pierwsze wprowadzeniu widza w osobliwy świat inscenizacji, dając już na wstępie potężne bodźce do oderwania się od świata codziennych skojarzeń. Widz zostaje wciągnięty i zaopatrzony w swoisty aparat dystansu. Dystans ten – „odejście” – będzie mu bardzo potrzebny, aby stać się pełnoprawnym uczestnikiem tego zdarzenia artystycznego. Inszenizacja poprzez swe interaktywne walory będzie korzystać z gotowości obserwatora do czynnego udziału w widowisku. Udział ten może być bardziej lub mniej fizycznie zaangażowany, ale już sama zgoda odbiorcy na potraktowanie go jako partnera mogącego „zabrać głos” jest wystarczającym fundamentem pod abstrakcyjną i nieco absurdalną fabułę. Po drugie, widz przygotowany do odbioru przedstawienia w formule groteskowej zyskuje szansę poruszania się w jej poetyce w taki sposób, aby treści i skojarzenia absurdalne mogły być przez niego dekodowane i konsekwentnie budowały puenty ponad warstwą narracyjną. Temu właśnie służą groteska i absurd w spektaklu *Pippin*.

5. PROJEKTY SCENOGRAFII



Projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu - wizualizacja scenografii - PROLOG 1



Projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu - wizualizacja scenografii - PROLOG 2



Projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu - wizualizacja scenografii - PROLOG 3

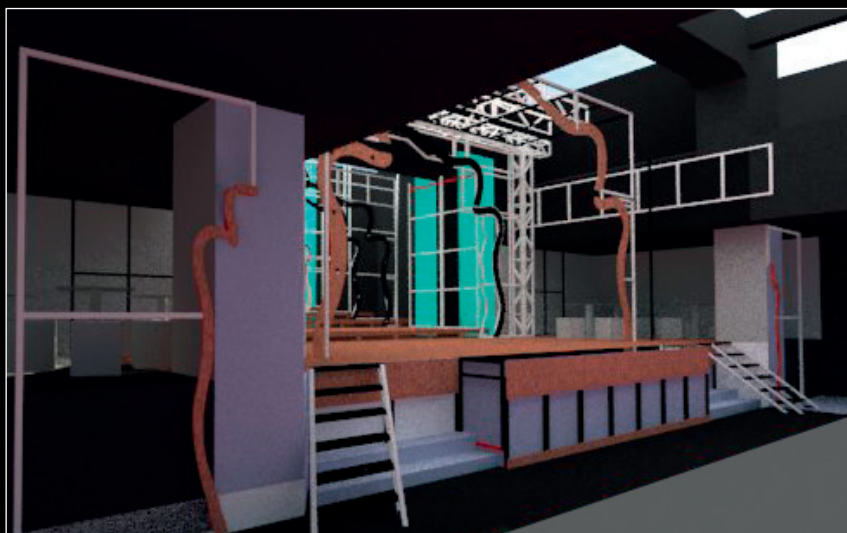
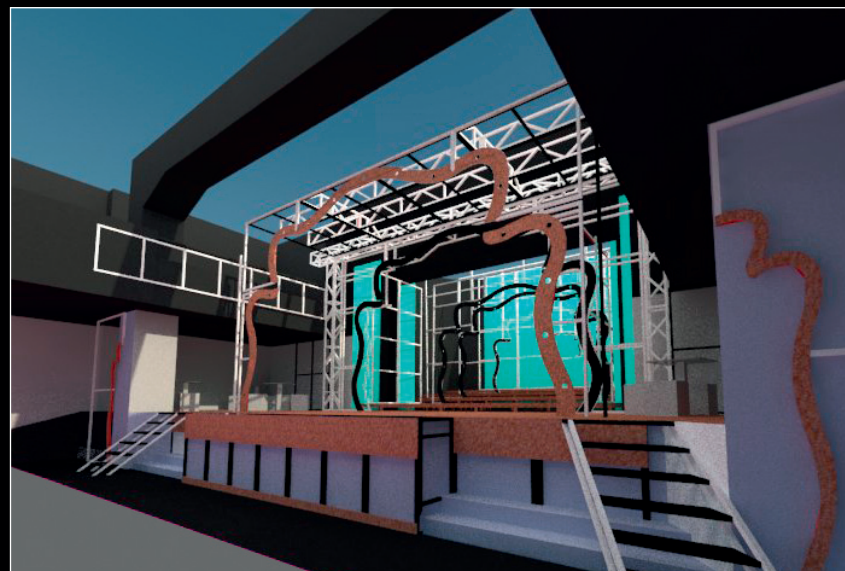
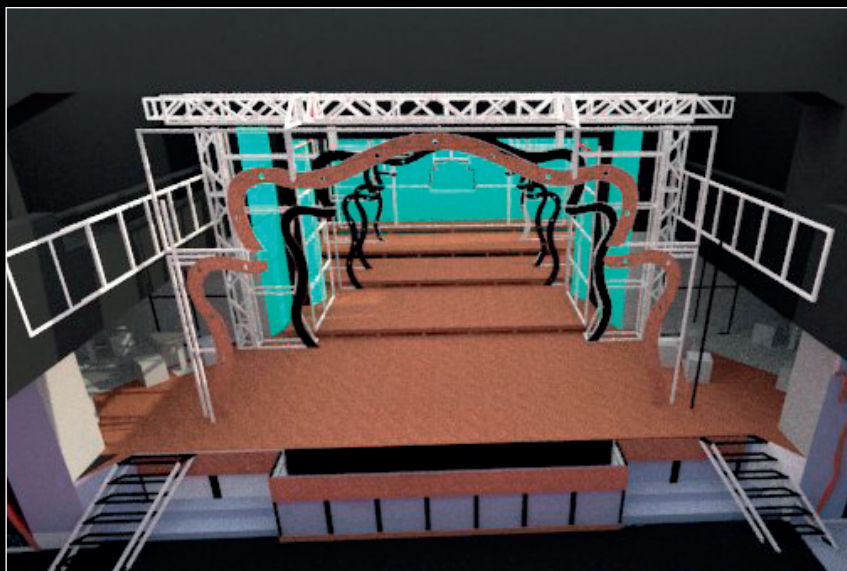




Projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu - wizualizacja scenografii - SCENA OTWARTA



Projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu - wizualizacja scenografii - SYMULACJA Z FANTOMAMI



Projekt scenograficzny musicalu *Pippin* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu - wizualizacja przestrzenna elementów scenografii. Opracowanie - Marcin Lewkowicz - DEKO-BAU

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

- s. 10** - <https://www.overstock.com/Home-Garden/Poster-Print-entitled-Pippin-Broadway-1972-Multi-color/24128771/product.html>
oraz materiał własny Teatru Muzycznego w Poznaniu.
- s.12** - <https://shadowandact.com/weinstein-company-bringing-pippin-to-the-screen-will-leading-player-come-along-for-the-ride>
- <https://behindthecurtaincincy.com/2015/10/15/pippin-review-2/>
- <https://eu.usatoday.com/story/life/theater/2013/04/30/2013-tony-award-nominees/2123121>
- s.16-20** - szkice i projekty scenograficzne do musicalu *Pippin* - materiały autora
- s.22** - <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18416711>
- s.25** - <http://followyourmap.pl/2017/12/spreepark-berlin>
- s.27-28** - szkice i projekty scenograficzne do musicalu *Pippin* - materiały autora
- s.33-41** - szkice i projekty scenograficzne do musicalu *Pippin* - materiały autora

BIBLIOGRAFIA

strony www

Katarzyna Płóciennik *Miejsce groteski w sztuce* – <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5920>

Bożena Frankowska *Groteska w teatrze - uwagi na marginesie wyboru szkiców w opr. Michała Głowińskiego* – <http://www.aict.art.pl/2004/10/22/groteska-w-teatrze/>

czasopisma

Katarzyna Gałysz *O pojęciu groteski* – Sztuka i Filozofia. – T. 14 (1997)

książki

Daniel Wyszogrodzki *Ale Musicale ! Złote stulecie 1918-2018* – Warszawa 2018: Marginesy

Zbyszko Melosik *Kultura popularna i tożsamość młodzieży* – Kraków 2012: Impuls

Tomasz Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* – Warszawa 1984: Wydawnictwo literackie

Lech Sokół *Groteska*. W: Słownik literatury polskiej XIX wieku. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydaw., 2002

