

Anita Staszewska-Furmanek*

TRWANIE HISTORYCZNYCH MODELI PRZESTRZENI TEATRALNEJ

DURABILITY OF THE THEATRICAL SPACE TYPES

Artykuł przywołuje przykłady, które we współczesnych formach zawierają elementy historycznych modeli przestrzeni teatralnej. Uwagę zwrócono na organizację audytoriów występujących przy scenach pudełkowych, bliższą rozwiązaniom II poł. XIX w. niż zreformowanym z pocz. XX w., dążącym do eliminowania podziałów. Powstaje pytanie, czy stanowi to odzwierciedlenie zmian społecznych, czy swobodnych inspiracji i interpretacji modeli historycznych.

Słowa kluczowe: przestrzeń teatralna, audytorium

The paper concerns the chosen examples of theatrical buildings, which in contemporary forms contain auditoriums based on the historical types of the theatrical space. The auditoriums are limited and divided like in the buildings based on the type of the Baroque theatre in realizations in second half of the 19th century. It is question, if the contemporary solutions reflect a view of reality – social aspect or there are loose inspirations and interpretations of the theatrical space types.

Keywords: the theatrical space, auditorium

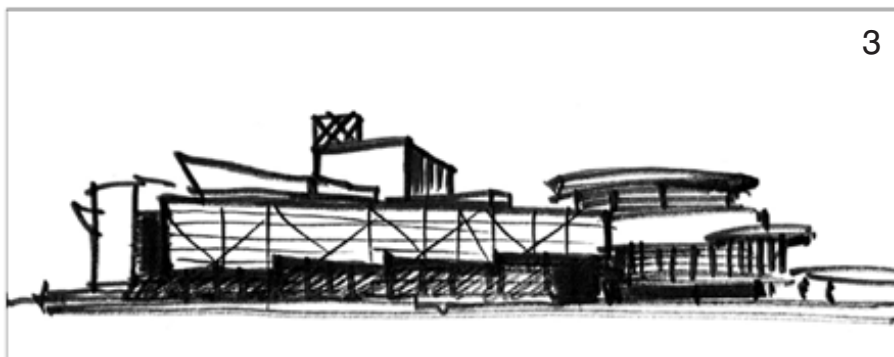
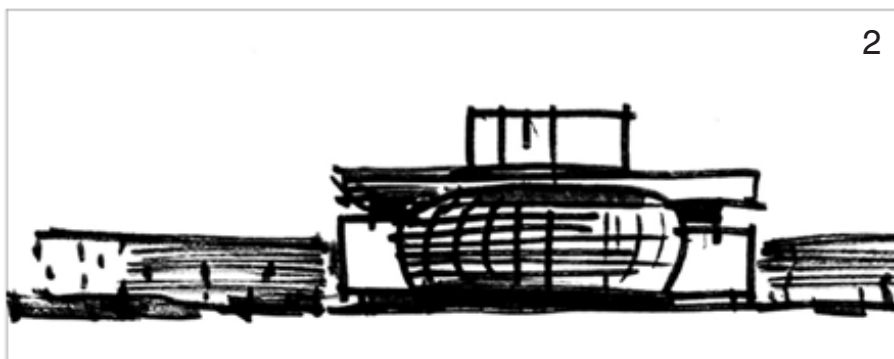
Pierwsze dziesięciolecie nowego tysiąclecia przyniosło wiele realizacji obiektów kultury. Wśród nich liczną grupę tworzą obiekty teatralne. W ramach tychże szczególną popularnością cieszą się w publikacjach: Opera House – Kopenhaga (2000–2004), nowy Royal Danish Theatre – Kopenhaga (2002–2008), State Opera House – Oslo (2000–2008), Cultural Centre – Manchester (1992–2000) [1], które postrzegane są już jako symbole współczesności tych miast.

Warto zauważyć, że wzrost liczby wznoszonych budynków teatralnych wykazuje pewną zbieżność

faktów związanych ze wzmożonym ruchem budowy teatrów w II poł. XIX wieku, który wiązał się z rozwojem społecznym i gospodarczym miast. Gmach teatralny miał wpływać na wizerunek miasta, podnosząc jego prestiż, a przy tym podkreślać pozycję lokalnych elit. Nadrzędne na ogół były motywy polityczne, jak np. podkreślenie dominacji zaborcy lub też budzenie świadomości narodowej ku odzyskaniu niepodległości. Cele ideologiczne, a przy tym reprezentacyjny charakter budynku wyrażane były przez eksponowanie fasady i nadawanie jej symboliczne-

* Staszewska-Furmanek Anita, mgr inż. arch., Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Instytut Architektury i Urbanistyki.

1. Zarys formy – Opera House – Oslo – szkic autorki / View of form – Opera House – Oslo – sketch
2. Zarys fasady – Opera House – Kopenhaga – szkic autorki / View of form – Opera House – Kopenhaga – sketch
3. Zarys formy – Cultural Centre – Manchester – szkic autorki / View of form – Cultural Centre – Manchester – sketch



go znaczenia, ale przede wszystkim przez organizację i wystrój wnętrz dostępnych dla widzów, które wraz z widownią kształtowaną w sposób taki, *by widzieć i być widzianym*, pełniły rolę salonu miasta. Wielokondygnacyjne widownie z większą lub mniejszą liczbą łóż, hierarchia klatek schodowych obsługujących poszczególne kondygnacje widowni oraz podziały w ramach części recepcyjno-rekreacyjnej odzwierciedlały ówczesny porządek społeczny, potwierdzając panujące rozwarstwienie.

Na pierwszy rzut oka świat współczesnych obiektów posiadających unikalne formy architektoniczne i realizowanych w nowych uwarunkowaniach społecznych w żaden sposób nie wiąże się z przeszłością. Głębsza analiza pokazuje, że ciągłość dorobku, ale też powroty do stosowanych wcześniej rozwiązań są widoczne w tej dziedzinie architektury jak w żadnej innej. Wątki przeszłe splatają się z nowoczesnością rozwiązań technicznych w sposób mniej lub bardziej twórczy.

Przypomnieć warto, że łączenie różnych modeli przestrzeni teatralnej opartych na czerpaniu z teatru starożytnego i teatru średniowiecznego, postulowanym przez Wielką Reformę Teatru oraz teatru barokowego ze sceną pudełkową, upowszechniało się w kombinatach teatralnych realizowanych w okresie II Reformy [2]. Stanowiło to rozwijanie koncepcji zapoczątkowanych w okresie Wielkiej Reformy. Choć główne jej postulaty oparte były na kontestacji teatru tradycyjnego ze sceną pudełkową, to jednak potrzeba różnych form przestrzeni dla różnych form teatralnych podkreślana była przez wielu czołowych twórców i propagatorów reformowania teatru. W większości obiektów stosowano model ze sceną pudełkową, korzystając ze zreformowanych elementów teatru włoskiego, które składały się na dorobek wielu twórców teatru i architektów. Współcześnie realizowane obiekty kontynuują wypróbowane zestawienia typów przeznaczonych dla potrzeb różnych form

teatralnych: wspomniany już teatr barokowy ze sceną pudełkową – na ogół dla celów operowych, scena otwarta lub zmienna – dla potrzeb różnorodnych form, w tym kameralnych. W każdej realizacji spotykamy inne konkretyzacje funkcjonalno-przestrzenne zasad, jakimi te typy się rządzą.

Pośród modeli sceny otwartej czy zmiennej, w zewnętrznej formie współcześnie realizowanych obiektów, w sposób najbardziej zauważalny zaznacza się obecność modelu barokowego opartego na tradycji XIX – wiecznej. Gdy przeanalizować bryły takich budynków jak: Opera House – Kopenhaga, State Opera – Oslo, Royal Danish Theatre -Kopenhaga, Cultural Centre – Manchester [3], prostopadłościenne pudło kryjące nadscenie stanowi wspólny dla wszystkich element. Wysokościowo dominuje on nad mniej lub bardziej skomplikowanym zespołem brył, tworzących formy tych obiektów [4]. Współczesne sceny pudełkowe nadal posiadają nadscenie i podscenie, wzbogacane w nowoczesne osiągnięcia technologii scenicznej, które w zasadzie rozwijają i łączą w sobie wiele zdobyczy technologicznych z różnych okresów rozwoju teatru włoskiego: sznurownie, zapadnie, tarcze obrotowe – wszystko wspomagane najnowocześniejszymi metodami obsługi. Stosowane rozwiązania konstrukcyjne pozwalają na dużą swobodę w budowaniu przestrzenności sceny. Rozwojowi technologicznemu scen pudełkowych towarzyszy zwykle bardzo rozbudowane zaplecze sceniczne zarówno pod względem strefy magazynowej, jak i obsługi artystów. Wszystko to w istocie stanowi kontynuację linii rozwoju teatru barokowego, w którym rola dekoracji i kostiumu w tworzonej iluzji inscenizacji miały znaczenie zasadnicze.

O ile tendencje w projektowaniu scen pudełkowych wydają się na pierwszy rzut oka wspólne, o tyle w ramach audytoriów w różnych realizacjach widoczne są różnorodne podejścia do rozwiązywania wnętrza. Zaskakujące jednak, że w kilku przypadkach wy-

rażnie wskazują na powrót do wstecznej organizacji zhierarchizowanej widowni XIX-wiecznej sprzed okresu Reformy. Przykład taki odnajdujemy m.in. w State Opera House w Oslo. Główny teatr operowy posiada tu scenę pudełkową i duże audytorium dla 1350 widzów. Mniejsza sala dla ok. 400 widzów wyposażona została w elementy elastyczności w kształtowaniu sceny i widowni. Scena główna mimo swych ograniczeń, które wynikają z jej typu wydaje się reprezentować rozwiązania progresywne w dziedzinie kształtowania sceny pudełkowej. Natomiast widownia czterokondygnacyjnej, założonej na plan planie podkowy, jaki powszechny jest w realizacjach XIX wieku.

Sposób kształtowania balkonów z ramionami dobiegającymi do ściany portalowej, oraz podziały na strefy łóżowe w bocznych strefach balkonów, wydzielenie stref bocznych i tylnej pod balkonem na parterze widowni to kontynuacja starych zasad. Wprawdzie próżno tu szukać łóż prosceniowych, bo te mają tutaj charakter bardziej otwarty, ale jednak zlokalizowane w pobliżu ściany portalowej. Strefy miejsc specjalnych wydzielane są formą balustrad, co z kolei nie ma żadnego związku z mocno zaznaczającymi się podziałami XIX-wiecznymi.

Zasada różnicowania miejsc, a także wielokondygnacyjność zastanawiają w obecnym czasie. Przypomnieć tu warto, że nawet w końcu XIX wieku podejmowano próby redukcji liczby kondygnacji i podziałów w ramach widowni, pomijając zresztą zreformowane spojrzenie na widownię w audytorium wagnerowskim (wg pierwszej propozycji Godfrida Sempera i kontynuacji w projekcie Otto Brückwalda), bo późniejsze próby były znacznie częściej podejmowane przynajmniej w projektach.

Sztaywnemu układowi spójnej wprawdzie przestrzenie widowni, ale zawierającej jednak strefy podziałów przeciwstawia się w Oslo otwartość i brak hierarchiczności przestrzeni recepcyjno-rekreacyjnej.

Tradycyjna w idei a nowoczesna w wystroju widownia, współczesna wersja tradycyjnej sceny, rozbudowane zaplecze i swobodnie kształtowane: westybul z foyer ujęte zostały w bryłę, która włączona jest w aktywne funkcjonowanie z przestrzenią publiczną nabrzeża. Forma nawiązująca do spękanych mas lodowych gór wytwarza pochylnie i tarasy, na których można uprawiać trekking i traktować je jako platformy widokowe.

Opera House w Kopenhadze z panoramicznym przeszkleniem foyer także łączy w sobie wiele motywów, których inspiracji można dopatrywać się w wielu wcześniejszych projektach i realizacjach. Występuje tu również czterokondygnacyjna widownia, co wydaje się powrotem do II połowy XIX wieku. Tradycyjny plan podkowy na parterze wypełnia wprawdzie amfiteatralna widownia bez podziałów, ale na I i II balkonach w przyscenicznym strefach wydzielono strefy łóżowe z własną komunikacją i klatką schodową, funkcjonujące m.in. jako miejsca VIP.

Plan i bryła obiektu kształtowane z niewielkim odejściem od symetrii w strefie tylnej od strony zaplecza kontynuują XIX-wieczne tendencje do osiowości w rozwiązywaniu gmachów teatralnych. Część recepcyjno-rekreacyjna obiegająca płynnie audytorium widowni została tak ukształtowana, że stanowi główny element symetrycznej fasady, a z wnętrza pozwala obejrzeć panoramę jak w szerokokątnym obiektywie. Sposób kształtowania tej części zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na czytelne skojarzenia z modelem semperowskim rozwiązywania strefy dla widzów – płynnie obiegającej widownię, stosowanym później przez wielu twórców [4].

W nowym Royal Danish Theatre w Kopenhadze widownia posiada cechy bliższe zreformowanej formie ku centralnemu założeniu, a liczba kondygnacji ograniczona jest do trzech. Ograniczono również liczbę łóż, ale ich lokalizacja w strefie przyprosceniowej, w której to widz jest lepiej widziany przez pozo-

stałych widzów, nie zaś aktor przez widza, jest raczej następstwem formy balkonu i wykazuje pewną nie-spójność z funkcją. Warunki widoczności są poważnie ograniczone.

Poza tym wśród ostatnich realizacji wiele przykładów modeli teatru ze sceną pudełkową, w których plany i organizacja miejsc w ramach audytorium przywodzi skojarzenia z reformatorskimi rozwiązaniami widowni, które rozwijali twórcy w ramach Reformy Teatru, a które wpisały się w powszechne stosowanie w II połowie XX wieku.

Podsumowując, sceny pudełkowe w omawianych rozwiązaniach odzwierciedlają wysoki poziom współczesnych osiągnięć w dziedzinie rozwiązań konstrukcyjnych i technologicznych. Organizacja przestrzena audytoriów pozostaje w opozycji do rozwoju rozwiązań scenicznych, jak i demokratyzacji przestrzeni recepcyjno-rekreacyjnej oraz jej otwartości.

W tym miejscu wypada przypomnieć uwagi K. Brauna na temat związków teatru z otaczającą

rzeczywistością: *Spostrzeżenie, że teatr jest modelem świata i odwrotnie – przyrównywanie świata do teatru – ma bardzo długą tradycję. Choć odnosi się nie tylko do aspektu przestrzennego – ujawnia, że podstawowa struktura przestrzenna teatru jest identyczna z wizją całego kosmosu, właściwą danej epoki* [5].

Nie wiadomo, na ile przestrzeń widowni oddaje zakres przemian składających się na przekształcenia dokonujące się w stosunkach społecznych oraz zmiany w zakresie ambicji i potrzeb społecznych, a na ile swobodę w inspiracjach i interpretacjach doświadczeń składających się na dorobek myśli architektonicznej w tej dziedzinie architektury.

Interesujące jest, czy dysonans idei, który zauważa się między poszczególnymi strefami: sceną, widownią, strefą recepcyjno-rekreacyjną, jest konieczny, bo odzwierciedla dysonans współczesnych potrzeb, czy jest to nieświadome *sklejanie, czy trwanie wsteczne*, czy czerpanie w celu odpowiedzi na nowe potrzeby.

Powtórzyć można też pytanie K. Brauna: *Czego dowiedzą się potomni o nas, badając wznoszone przez nas teatry?*[6].

PRZYPISY

[1] Krótkie omówienia obiektów prezentuje Brigid Schmolke, *Construction and Design Manual. Theatres and Concert Halls*, A Dom Publishers, 2011, s. 18, 46, 234, 310.

[2] umownie wg K. Brauna okres Wielkiej Reformy: 1890–1939, II Reformy 1950–1990.

por.: K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin 2003, s. 228.

oraz K. Braun, *Druga Reforma Teatru*, Ossolineum, Wrocław 1979.

[3] patrz: zdjęcia i przekroje obiektów w: Brigid Schmolke, *Construction and Design Manual. Theatres and Concert*

Halls, A Dom Publishers, 2011, s. 20–27, 54, 58–59, 315, 236–237 oraz szkice autorki dotyczące schematów form i fasady omawianych budynków: il. 1, il. 2, il. 3.

[4] por.: obiekty: Das Hoftheater – Dresden 1875, Das Hoftheater – Wien 1895, Das Hoftheater – Stuttgart 1912, Freie Volksbühne – Berlin 1913–1914 w: Eberhard Weber, *Theatergebäude. 1. Band. Geschichtliche Entwicklung*, Veb Verlag Technik, Berlin 1954, il. 158, il. 160, il. 180, il. 189.

[5] *op.cit.*, K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, PAN, Warszawa 1982, s. 181.

[6] *op.cit.*, K. Braun, *Nadmiar teatru*, Czytelnik, 1980, s. 180.

BIBLIOGRAFIA

Braun K., *Nadmiar teatru*, Czytelnik, 1980.

Braun K., *Przestrzeń teatralna*, PAN, Warszawa 1982.

Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin 2003.

Schmolke B., *Construction and Design Manual. Theatres and Concert Halls*, A Dom Publishers, 2011.

Weber E., *Theatergebäude. 1. Band. Geschichtliche Entwicklung*, Veb Verlag Technik, Berlin 1954.