

Anita Staszewska-Furmanek*

PRZESZŁOŚĆ W WIZJACH PRZYSZŁOŚCI – JAKO PRZYCZYNEK DO ROZWAŻAŃ NA TEMAT ROZWOJU ARCHITEKTURY

PAST IN IDEAS OF FUTURE – CONSIDERATION ON THE SUBJECT OF DEVELOPMENT IN ARCHITECTURE

Artykuł dotyczy roli wizji i niezrealizowanych projektów w rozwoju architektury. W tym celu przedstawiono dwa różne przykłady rozwiązań przestrzeni teatralnej z okresu międzywojennego, ich związki z przeszłością oraz wpływ na kształtowanie modeli, które stworzono później. Prezentowane przykłady przedstawiają ciągłość myśli teatralnej i architektonicznej. Podsumowanie analizy sugeruje zgodność praw charakterystycznych dla rozwoju architektury przestrzeni teatru i rozwoju innych dziedzin nauki.

Słowa kluczowe: rozwój architektury, przestrzeń teatralna, ciągłość architektury

This article concerns the role of visions and unrealized projects in development of architecture. The presented solutions of theatrical space show their inspirations of passed forms and their influence on the conceptions of new models. They show continuation of idea in theatrical architecture. This analyse presents several principles, which are characteristic in development in science.

Keywords: development of architecture, theatrical space, continuation of architecture

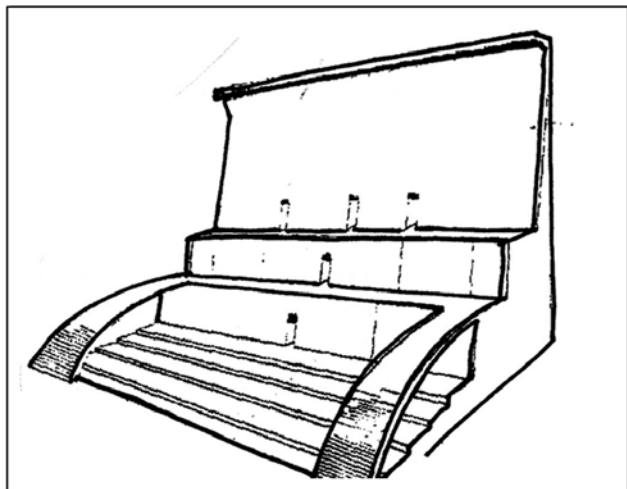
Artykuł porusza problem znaczenia wizji, koncepcji i projektów niezrealizowanych w rozwoju architektury. Dla potrzeb rozważań dokonano wyboru dwóch polskich rozwiązań przestrzeni teatralnej opracowanych przez różnych autorów w okresie międzywojennym.

Przykłady te reprezentują czas szczególnie, w którym dokonywała się druga faza Wielkiej Reformy Teatru. W ramach niej kontynuowano podjęte w okresie młodopolskim poszukiwania takiej przestrzeni dla widowiska teatralnego, która byłaby odpowiedzią na aktualne potrzeby przemian o szerokim zakresie

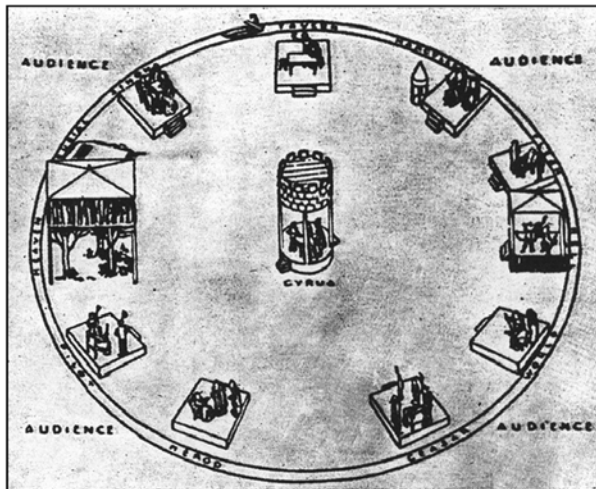
na gruncie filozoficznym, społecznym, artystycznym i organizacyjnym w teatrze.

Przypomnieć należy, że Reforma kontestowała przede wszystkim przydatność ogólnie funkcjonującej formy teatru barokowego, który charakteryzowała scena pudełkowa. Po 1893 roku, uznanym umownie za początek przemian w teatrze polskim, powstało wiele interesujących wizji, koncepcji i projektów, które nie zostały urzeczywistnione, ale na trwałe wpisały się w dorobek myśli teatralnej i architektonicznej, wśród nich przedstawiane poniżej.

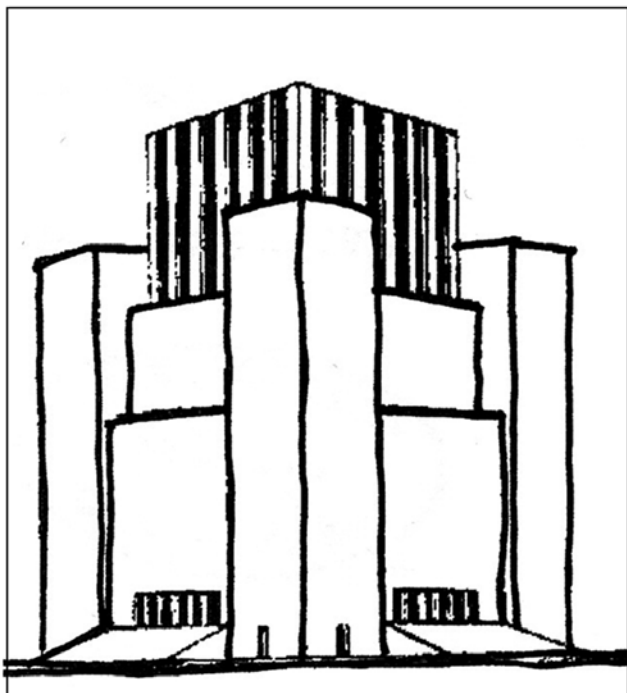
* Staszewska-Furmanek Anita, mgr inż. arch., Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki.



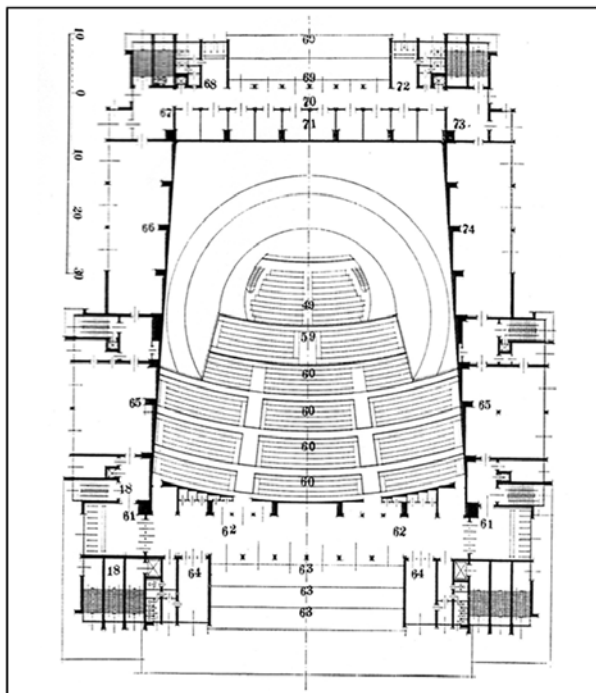
il. 1



il. 3



il. 2



il. 4

Pierwszy przykład – *Scena pionowa* Iwo Galla – zaprezentowana przez twórcę w *Budowniczym tła scenicznego* (1929–1931) [1], posiadała układ osiowy: widownia – scena, podobny jak w teatrze tradycyjnym. Jednocześnie brak ściany portalowej – rozdzielającej teren gry i obserwacji – spowodował, że uzyskano wnętrze jednoprzestrzenne. Oznaczało to zarazem zerwanie z formą teatru włoskiego. Scena i widownia tworzyły tu wprawdzie układ statyczny, ale sama scena wyposażona w trzy poziomy, które składały się z ruchomych pasm, stanowiła organizm dynamiczny. Ruchomość pasów podłogi uzasadnił tu twórca korzyścią w pracy aktora, u którego świadomość ruchu ciała wiązano ze świadomością treści. Otwory drzwiowe w ścianie tła, zastępującego tradycyjny horyzont lub prospekt, dostępne z poziomów sceny, przypominały drzwi w teatrze starożytnym. Wiadomo też, że powróciły w Teatro Olimpico. Związki z zasadami form budynku scenicznego zaczerpniętymi z teatru starożytnego wydają się być wyraźne, ale można się też dopatrywać wpływu scen wielopoziomowych z teatru średniowiecznego i elżbietańskiego.

- ◁ 1. *Scena pionowa* w: Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, Wilno 1937, s. 55/ *The Vertical Stage* in: Iwo Gall, *Creator of stage background*, Wilno 1937, p. 55
 2. *Iteatr* w: Iwo Gall, *ibidem*, Wilno 1937, s. 91/*Iteatr* – [in:] Iwo Gall, *ibidem*, Wilno 1937, p. 91
 3. Scenki w misterium XV w. [w:] Adam Mściwujewski, *Scena Przestrzenna*, Czasopismo Techniczne nr 7, Lwów 10 kwietnia 1938 za: V. Allbraight, *The Shakespearian stage*, 3.A/ Many stages in misterium XV, Adam Mściwujewski, *Open stage*, Technical Magazine, n.7, Lwów 10 april 1938: V. Allbraight, in: *The Shakespearian stage*, il 3.A
 4. Szymon Syrkus, Andrzej. Pronaszko, współpraca Zygmunt Leski – Teatr Symultaniczny w: Helena i Szymon Syrkusowie, *O teatrze symultanicznym A. Pronaszki i S. Syrkusa*, Praesens nr 2. 1930, s. 151/*The simultaneous theatre* – Szymon Syrkus and Andrzej Pronaszko, cooperation Zygmunt Leski in: Helena i Szymon Syrkusowie, *On the simultaneous theatre of A. Pronaszko and S. Syrkus*, in: Praesens n. 2. 1930, s. 151

Przypomnieć trzeba, że o różnicowaniu poziomów na scenie w 1911 roku pisał Franciszek Siedlecki, a jeszcze wcześniej stosował ten zabieg Wyspiański. Podesty były także często stosowane przez czołowych reformatorów: Appię i Craiga. Ponieważ przykłady te były wcześniejsze, wizje I. Galla mogły wydać się spóźnione. Jednak było to rozwiązanie wyróżniające się formą i mechanizacją podłogi, poza tym związane z konkretną, konsekwentnie rozwijającą się, autorską ideą twórcy. W ramach *Sceny pionowej* twórca zastanawiał się również nad warunkami widoczności i kontaktu widza z aktorem. Problem ten rozwiązał jednak dopiero w następnym pomysle, pozostawiając swobodę w ich kształtowaniu.

Konieczność zbliżenia widza do aktora i włączenia go do inscenizacji stała się kluczowa w następnej koncepcji *Iteatru*. Zdaniem twórcy zbliżenie takie mogłoby nastąpić tylko we wnętrzu jednoprzestrzennym, gdzie nie ma stałej sceny i widowni. W sposób opisowy i za pomocą szkicu kreślił bryłę nowego teatru, który nazwał *Iteatrem: strzelisty budynek o kwadratowej podstawie, przypominający swą formą raczej cokół wyczekujący na swe przeznaczenie (...)*. Pisząc o wnętrzu *Iteatru*, jednoznacznie stwierdzał: *stałej sceny ani widowni wewnątrz to nie posiada, albowiem miejsca te, jak i ich forma zależą od inscenizacji, od rodzaju utworu dramatycznego – powstają zatem tam i takie, jakich inscenizacja ogólna wymaga* [2]. Przypomnieć należy, że pomysł pojawił się w części podpisanej *Wilno 1929–1931* [3], co może oznaczać pierwszeństwo koncepcji I. Galla względem realizacji S. Syrkusa na Żoliborzu w 1933 roku.

Drugi przykład – projekt *Teatru Symultanicznego* (1927 rok) wykonany przez Szymona i Helenę Syrkusów, Andrzeja Pronaszkę przy współpracy i Zygmunta Leskiego, opracowany był na zamówienie z przewidzianą lokalizacją. Nie został zrealizowany, ale istotne jest, że posłużył autorom do prezentacji idei *Teatru Symulta-*

nicznego na łamach Praesensu, włączając ją w teoretyczny dorobek Reformy i myśli architektonicznej.

Odstąpienie od realizacji spowodowane było względami ekonomicznymi, skalą założenia i skomplikowaną mechanizacją. Wielu autorów wskazuje na bezpośredni wpływ wcześniejszego projektu Total-Theater (1926 rok) – W. Gropiusa i E. Piscatora. Sam pomysł układu dynamicznego, w którym wystąpiła widownia obrotowa znany był z publikacji Furrtenbacha (1650 rok). B. Frankowska [4] sugeruje, że przetworzony projekt Total-Theater został wzbogacony w *Teatrze Symultanicznym* o przemyślenia na temat koncepcji sceny okrężnej z 1919 roku (proj. O. Strnd). Tymczasem istnieje szereg przykładów polskich, które mogłyby posłużyć jako inspiracja do pierścieniowej sceny. Przywołać tu można wizję Wyspiańskiego z 1905 roku z tunelem okrężnym dla pędzących koni. Jego pierwowzorem może być z kolei prekursorska wizja mickiewiczowska teatru wywodzącego się z formy cyrku. Także w wizji Leona Chwistka [5] wystąpiła scena obwodowa w postaci wielodzielnego pierścienia, choć tam ruchoma była widownia.

Obydwa przedstawione projekty były etapami ewolucji poglądów na różnej drodze twórczej ich autorów. W następstwie dalszych przemyśleń twórców rozwinęły się koncepcje mające wspólną zasadniczą ideę – zmienność przestrzeni. Idea ta upowszechniona została dopiero przez II Reformę.

Znamienne jest to, że w przypadku I. Galla – znakomitego praktyka – scenografa i inscenizatora, rozważania teoretyczne doprowadziły do wizji architektonicznej obiektu. Natomiast w przypadku S. i H. Syrkusów – architektów, doprowadziły do aranżacji adaptowanej przestrzeni – praktycznego działania w ramach wnętrza – bardziej charakterystycznego dla scenografa. Mimo że koncepcja *Ściany Pionowej* i projekt *Teatru Symultanicznego* nie zostały zrealizowane, to najpewniej nie byłoby

bez nich pomysłów tych twórców na przestrzeń zmienną.

Dojście do *lteatru* wiodło I. Galla przez koncepcje mające zbliżyć aktora i widza. U S. H. Syrkusów oraz A. Pronaszki głównym celem *Teatru Symultanicznego* było upowszechnienie teatru przez jego skalę – wielką widownię i połączenie z nowoczesną technologią, a przyświecało temu hasło *największy teatr – najmniejsze mieszkanie* [6]. Odstąpienie od realizacji tego przedsięwzięcia przez zamawiającego i inne doświadczenia wpłynęły na to, że upowszechnienie teatru udało się dokonać Syrkusom na bardziej pozytywistycznej niż idealistycznej drodze – nie budowy kosztownego, skomplikowanego obiektu, ale adaptacji opustoszałego po kottowni wnętrza na Żoliborzu. Udało się zrealizować zmienność, symultaniczność, wielosceniczność, ale w innej skali założenia i za pomocą innych środków. Chociaż adaptacja ta poprzez użyte elementy i metodę sięgała do teatru średniowiecznego, to nasuwa się skojarzenie, że takie przywołanie mogło nastąpić na drodze negacji skali i struktury *Teatru Symultanicznego*: widownia mała kontra wielotysięczna, widownia rozczłonkowana składająca się z kilku widowni kontra widownia scalona, prosta konstrukcja kontra skomplikowana, statyczny układ scen kontra dynamiczny.

Przytoczone przykłady pokazują, że niezrealizowane pomysły nie oznaczają braku przydatności. Mogą bowiem stanowić istotny element w ewolucji poglądów twórców i doprowadzić do realizacji idei odpowiadającej rzeczywistym potrzebom społecznym i artystycznym oraz możliwościom finansowym, realizując niejako równowagę między formą, funkcją i ekonomią.

Tu należałoby postawić pytanie, czy miarą przydatności wizji nie jest jej zastosowanie w praktyce i sprawdzona w niej ponadczasowość.

Zaznaczyć trzeba, że pomysł S. Syrkusa – kształtowania zmiennej przestrzeni za pomocą podestów stosowany jest do dziś w teatrze współczesnym, a z kolei neutralność wnętrza dla teatru eksperymentalnego

stała się podstawową cechą niezbędną dla możliwości stosowania różnych ustawień widowiska – scena.

Rozwiązania postrzegane w powiązaniu z przeszłością skłaniają do zastanowienia się, czy wizje zrywające ze sceną pudełkową i wnoszące odmienne relacje: widowiska – scena były rewolucyjne, czy też były wynikiem ewolucji – koniecznej na skutek przemian. Skoro zawierały w sobie tak wiele elementów, które wystąpiły we wcześniejszych formach teatru: starożytnym, średniowiecznym, renesansowym oraz w ramach późniejszych wizji nieureczywistnionych, tym trudniej odpowiedzieć na pytanie. Widoczne nawarstwienia nabrały nowego znaczenia, stanowiąc rodzaj twórczej koncentracji lub integracji elementów znanych niczym następane stadium ewolucji. Ważne jest spostrzeżenie: nie byłoby tych wielkich wizji, koncepcji i projektów bez poprzedzającego go dorobku oraz nowych uwarunkowań nałożonych przez kontekst społeczny, polityczny, ekonomiczny i artystyczny. Nawarstwianie się doświadczeń pokazuje ciągłość myśli architektonicznej i teatralnej. Wprawdzie analiza ta nie dotyczy dzisiejszych wizji, ale czas, jaki upłynął od ich zaistnienia, pozwala podjąć ocenę ich wpływu na kierunki kształtowania przestrzeni teatru. Można

też potraktować ją jako przyczynek do zastanowienia się nad rolą wizji w rozwoju architektury w ogóle.

Gdy spojrzeć na podsumowanie dziejów filozofii dokonane przez Jacka Bocheńskiego i na rozwój architektury teatralnej, zauważa się wiele zbieżności dotyczących rozwoju, jak prawo:

- nowych problemów,
- rosnącej komplikacji rozwiązań,
- powracających rozwiązań,
- wielości poglądów [7].

Podsumowując, można podjąć próbę wysunięcia hipotezy, że to kategorie czasu i przestrzeni *stanowią rodzaj krat* [8], *przez które przeciskają się najpierw poznawane wcześniej wizje, koncepcje, projekty i realizacje, a potem te nowe, w których stare nabrały nowego znaczenia i nowej interpretacji*. Spostrzeżenia te mogą posłużyć uogólnieniu: istnieje pewien stopień przewidywalności rozwoju architektury, o tyle, o ile przewidywalne są *kraty* – kategorie, przez które twórcze wyobrażenia *będą musiały się precyzyzować* – to jest czas i przestrzeń z jego nowymi potrzebami. Nierozłącznym aspektem pozostaje rola udziału indywidualnych doświadczeń poszczególnych twórców i kondycja moralna ludzkości.

PRZYPISY

- [1] I. Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, Wilno 1929–1931, wyd. I 1937.
- [2] *Ibidem*, s. 91–92.
- [3] Pod teksem *Budowniczego tła scenicznego* I. Gall umieścił datę 1929–1931, tekst ten wygłosił w 1932, I wydanie w 1937.
- [4] Por.: B. Frankowska, *Architektura teatralna Pronaszki*, Pamiętnik Teatralny, 1964, z. 1–2.
- [5] L. Chwistek, *Problemat formy. Teatr Przyszłości*, cz. II, Kraków, 1922, z. 2, s. 159.
- [6] Por.: H i S. Syrkusowie, *O Teatrze Symultanicznym*, Praesens 1930, nr 2.
- [7] Por.: J. Bocheński, *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993, s. 209–211.

- [8] odwołanie się do I. Kanta, *ibidem*, op. cit s. 184

BIBLIOGRAFIA

- Aszyk-Milewska U., *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979.
- Bocheński J., *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993.
- Chwistek L., *Problemat formy. Teatr Przyszłości*, cz. II, Kraków, 1922, z. 2.
- Gall I., *Budowniczy tła scenicznego*, 1937.
- Frankowska B., *Architektura teatralna Pronaszki*, Pamiętnik Teatralny, 1964, z. 1–2, s. 159.
- Syrkusowie H. i S., *O Teatrze Symultanicznym*, Praesens, 1930, nr 2.