

Anita Staszewska-Furmanek\*

## FIRMITAS I UTILITAS PRZEZ ZMIENNOŚĆ. ROZWAŻANIA W KONTEKŚCIE EWOLUCJI I PERSPEKTYW ROZWOJU OBIEKTU TEATRALNEGO

### FIRMITAS AND UTILITAS IN CHANGEABILITY. REFLECTIONS IN THE CONTEXT OF EVOLUTION AND PROGRESS OF THE THEATRE BUILDING

Przydatność użyteczności budynku teatralnego dla większości twórców współczesnych tożsama jest z możliwościami zmienności przestrzeni. Krótka analiza ewolucji teatralnej ujawnia jednak sprzeczności między obiektem stałym i zmiennością, co skłania do zastanowienia się nad perspektywami rozwoju przestrzeni zmiennej w stałym obiekcie teatralnym.

*Słowa kluczowe: teatr, zmienna przestrzeń teatralna, obiekt teatralny*

Creation in the theatre requires changeability of the theatrical space because it should always be in service of various dramas but at the same time the theatre building should be solid. Summing up the short study of evolution of the theatrical space there are some reflexions and several demands towards future of theatre as architectural object: where are the limits of changeability and *firmitas, utilitas* of the theatre building?

*Keywords: theatre, changeable space in the theatre, theatre building*

Trwałość rozumiana jako solidność budowli, ale też trwałość przydatności – użyteczność bez względu na zmieniające się potrzeby, jest szczególnie istotna dla obiektów użyteczności publicznej. Problem ten wydaje się dość złożony w przypadku obiektów teatralnych i skłania do zastanowienia się nad kierunkami i granicami rozwoju teatru jako obiektu architektonicznego.

Teatr bowiem reagując na przeobrażenia w otaczającym świecie podlega nieustannym zmianom, którym nie może towarzyszyć wznoszenie coraz to nowych obiektów. Wpływ świata zewnętrznego z całym bagażem przemian w różnych dziedzinach życia zawsze oddziaływał na teatr i wymagał od niego aktualności. Zauważyć jednak należy, że tempo przemian współczesnych jest nieporówny-

\* Staszewska-Furmanek Anita, wykładowca – Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa i Architektury, Instytut Architektury i Urbanistyki.



walne, a budowany obiekt musi pozostawać nadal użyteczny.

W rozważaniach spisanych w 1934 roku na temat konieczności i kierunków odrodzenia przestrzeni teatru Andrzej Pronaszko zauważył: *każda sztuka wymaga innej sytuacji...toteż jako najdalej idąca możliwość byłaby – dla każdej sztuki nowy budynek teatralny* [1]. Trwałość i użyteczność przestrzeni teatralnej nadal przez większość twórców teatru rozumiana jest jako podatność na przekształcenia do potrzeb konkretnej inscenizacji, czyli elastyczność transformacji przestrzeni gry i obserwacji. Obecnie równolegle funkcjonuje kilka typów przestrzeni teatralnej, w tym kontynuowana jest przestrzeń teatru włoskiego ze sceną pudełkową w szczególności preferowana dla opery i dramatu. Równie powszechna – przestrzeń o charakterze zmiennym wykorzystywana jest najczęściej do repertuaru o charakterze kameralnym. *Firmitas* i *utilitas* obiektu teatralnego to wynik wielowiekowej ewolucji przestrzeni, w której granice między trwałością użytkowości a zmiennością decydowały o kierunkach rozwoju przestrzeni teatralnej.

Przypomnieć tu trzeba, że rodowód zmienności i elastyczności w teatrze sięga początków jego istnienia. Sposób lokalizacji widowni na zbieżności zapewniał możliwość jej elastyczności. Początkowo widownia, nie zorganizowana za pomocą stopni amfiteatralnych i siedzisk, była tak pojemna, jak pojemne i wysokie było zbocze. To widzowie wytyczali granice terenu obserwacji [2]. Dla zmian na scenie funkcjonować zaczęły dekoracje – tzw. *pinakes*, system periaktywów, maszyny sceniczne. Wywierały one wpływ na stałe elementy architektoniczne. Tak na przykład montowanie *pinakes* wymusiło specjalne zaczepy na kolumnach, a stosowanie maszyn scenicznych – zmianę konstrukcji podłogi sceny z drewnianej na kamienną. Wystąpiła też prawdopodobnie zmienność funkcji – dwufunkcyjność elementu stałego sceny, jakim był ołtarz. Z chwilą pojawienia

się tematyki grobu w dramatach ołtarz *grał* także funkcje grobu [3]. Następną formacją teatru – teatr średniowieczny, nie posiadający obiektu stałego z założenia – wędrujący, opierał swą działalność i misję na zmienności. Związane to było z misteryjnym charakterem repertuaru i jego realizacją w różnych lokalizacjach. Prowizoryczne elementy – budowane na potrzeby konkretnego misterium – ruchome domy sceniczne, podesty, platformy i trybuny tworzyły prowizoryczny układ dający się łatwo wykorzystywać dla ustawień wielu misterii. Tworzyły rozczłonkowaną scenę i widownię, a zarazem ciągle się zmieniającą – wędrującą, bo towarzyszył temu pochód aktorów i widzów od sceny do sceny lub w kierunku kilku różnych scen jednocześnie. Cechą charakterystyczną zatem tej formy teatru była możliwość rozgrywania akcji jednoczesnych w kilku miejscach. Łączenie mansjonów w scenę celkową, zmniejszyło mobilność teatru i zarazem ograniczyło liczbę scen symultanicznych. Scena elżbietańska była już w zasadzie tylko jednym, choć dużym mansjonem wielopoziomym, co nadal jednak zapewniało wielosceniczną formację nadal funkcjonującą równolegle ze zmienną przestrzenią, przyniósł w końcu XIX wieku powstanie wielkich budynków teatralnych z rozwiniętą i wciąż ulepszaną technologią sceny. Technologia dążyła do poszerzenia możliwości zmian w ramach sceny, która była już tylko jednopoziomowa. W efekcie w teatrze barokowym dążenie do zmienności odnosiło się już tylko do sceny. W końcu XIX wieku wraz ze zmianami dokonującymi się w poszukiwaniu nowego, odrodzonego teatru, jakie towarzyszyły przyspieszonemu rozwojowi przemysłowemu, wynalazkom techniki i nauki oraz przewartościowaniom w dziedzinie sztuki, zaczęto zauważać sztywność sceny włoskiej. Światło elektryczne, ruch pojazdów, samoloty, kinematograf oraz nowe teorie dotyczące przestrzeni wpłynęły na zmianę sposobu percepcji. Wymusiło to nowe wymagania wobec inscenizacji a zarazem

sceny. Skomplikowane technologie nie spełniały oczekiwań twórców i odbiorców. W szczególności zamknięcie pudełkiem i rozwinięta technologia służąca dekoracjom, nie pozostającym w zgodzie z wymogami dramatu, przyczyniły się do tego, że w ramach sceny pudełkowej zaczęły się pojawiać z powrotem prowizoryczne platformy, podesty, konstrukcje, budowane na potrzeby jednego aktu lub widowiska. Przywróciły one możliwość wielu pól gry jednoczesnej. Poszukiwano też innych relacji między widownią i sceną – poza formą teatru włoskiego, podając różnorodne propozycje, w których rozwiązywanie problemu elastyczności i szybkości zmian znalazło odzwierciedlenie w zmianach pozycji całej sceny lub widowni. Poruszenie sceny, potem poruszenie widowni – były to metody, jakimi starano się uzyskać elastyczność. Rozwiązania mobilne z uwagi na proponowany wyższy poziom techniki w koncepcjach niż w rzeczywistości nie mogły zaistnieć. W latach 70–80. XX wieku, kiedy rozwój techniki pozwolił na realizację wizji zmechanizowanych, okazało się, że nie zdają one egzaminu jako drogie i skomplikowane w obsłudze. Najbardziej współczesne metody zmiany przestrzeni – przestrzeń generowana komputerowo nie zdołały w całości przejąć roli rzeczywistej przestrzeni scenicznej, zastąpić rekwizytów i dekoracji nawet tych najprostszyc. Wynika to prawdopodobnie z konieczności kontaktu aktora z przedmiotem i tłem oraz z faktu, że rzeczywiste elementy sceniczne biorą udział w wyznaczaniu ruchu aktora.

Podkreślić trzeba, że metoda rozwiązywania przestrzeni teatralnej, która liczy blisko 80 lat i sprawdza się na całym świecie ma rodowód polski. Pierwsza bowiem realizacja przestrzeni zmiennej teatru miała miejsce w 1933 roku. Realizacja ta, według projektu Szymona Syrkusa, oparta była na adaptacji i rozbudowie budynku kottłowni na Żoliborzu. Trwałość tego rozwiązania polega na prostocie konstrukcji i obsługi, ale też na twórczym zastosowaniu sprawdzonych

idei i form przeszłych teatru. Po braku powodzenia realizacji wcześniejszego *Teatru Symultanicznego*, twórca prawdopodobnie był uwrażliwiony również na sprawę kosztów inwestycji. Wprawdzie skala tych teatrów była różna, to jednak przesycenie techniką obiektu z 1927 roku mogło budzić wątpliwości nie tylko realizacyjne, ale też eksploatacyjne. Było to niewątpliwie rozwiązanie awangardowe, próbujące zrealizować wszystkie postulaty Wielkiej Reformy Teatru, niemniej jednak elastyczność dotyczyła tu tylko sceny a nie całej przestrzeni. Kształt sceny i widowni był określony raz na zawsze. Ruch pierścieni pozwalał na szybkie zmiany dekoracji na pierścieniu chowającym się pod widownię, a scena głębna i proscenium umożliwiały jednoczesność scen. Teatr w kottłowni z kolei rozwiązywał wiele problemów w sposób znacznie prostszy i tańszy. Odnosił się jednak już do innej skali obiektu. Wielkość scen umożliwiała i zmiany, i symultanim. Ruch zastąpiono przez rytm światła i dźwięku, co w ówczesnych inscenizacjach było częste. Dodatkowo każda inscenizacja mogła posiadać niepowtarzalny układ scen i widowni. Modułowy system podestów stosowany jest do dzisiaj z niewielką korektą wymiarów uaktualnionych do przepisów ochrony przeciwpożarowej i bezpieczeństwa. Elastyczność – zmienność zaproponowana w adaptacji kottłowni nie powstałaby nigdy, gdyby nie wcześniejsze poszukiwania zrodzone na bazie buntu przeciwko przestarzałej formie teatru barokowego.

Elementy zmienności podejmowano w wielu jeszcze koncepcjach, ale prostota podestów Syrkusów i pustej przestrzeni, jaką zaproponował I. Gall w *Iteatrze*, okazały się dla rozwoju teatru współczesnego najbardziej trwałe. Wymarzony *Iteatr* Galla to *proste wnętrze, które pomimo precyzyjnej i skomplikowanej konstrukcji, stałej sceny i widowni nie posiada, albowiem miejsca te, jak i ich forma zależą od inscenizacji, od rodzaju utworu dramatycznego* [4]. Okazało się, że nieskomplikowane podesty i pusta przestrzeń

do dowolnego kształtowania nadal funkcjonują z powodzeniem we współczesnym teatrze. Potwierdza to zasadę, jaką K. Braun – twórca i badacz teatru, dla rozwoju teatru uważa za najważniejszą: *jak najmniej narzucać i przesądzać. Nie stwarzać imperatywów, ale stwarzać możliwości*. Trwałość formy narzuca jego zdaniem pewne ograniczenia, bo podkreśla: *gdybyśmy mieli wznieść dzisiaj mury nowego teatru, trzeba by było jak najszerzej je otwierać* [5]. Przywołuje to tym samym znaczenie teatru plenerowego – najbardziej pierwotnej formy, jego możliwości – sceny i widowni bez granic. Powstaje tu pewna sprzeczność – zamknięcie bowiem teatru w obiekcie stanowi już granice zmienności, co dalej mogłoby oznaczać, że trwałość wyklucza zmienność, a wobec tego *utilitas* – celowe i bezbłędne rozplanowanie obiektu takiego jest niemożliwe? Użytkowość budynku teatralnego jest złożona i nie polega, jak się okazuje tylko na bezbłędnym rozplanowaniu funkcji, o czym świadczą poszukiwania przez niektórych twórców przestrzeni innej, bardziej odpowiedniej do tworzenia i komunikowania sztuki. Istotna dla wielu twórców jest bowiem strona moralna działalności teatralnej i jej funkcje społeczne, autentyczność i szczerść przekazywanych prawd i tła, w jakim ma to miejsce. Prawdopodobnie sukces słynnej Reduty tkwił właśnie w jej autentyczności, w zgodności idei ze sposobem życia i pracy, z oszczędnym gospodarowaniem przestrzenią, z niechęcią do reklam i dekoracji. Powszechnie stosowana przez Redutę była wielofunkcyjność mebli – wyposażenie pomieszczeń do pracy i zarazem element dekoracji. Zgodność idei i przestrzeni (warto przypomnieć tym, którzy opracowują program funkcjonalny obiektu, w którym mają działać) to aspekt, który z kolei wiąże problematykę użytkowości i *venustas* teatru z *odpowiedniością*.

Na podstawie tej krótkiej analizy ewolucji przestrzeni teatralnej można wysnuć wniosek, że wraz z trwałością rozwiązań – w sensie odchodzenia

od prowizoryczności – zmniejszały się możliwości zmienności. Ponowne odzyskanie elastyczności następowało poprzez powrót do rozczłonkowania, mobilność, prowizoryczność. Czy oznaczałoby to, że trwałość obiektu teatralnego wyklucza elastyczność – a co za tym idzie rozwój teatru? Czy oznaczałoby to, że najlepszy obiekt teatralny to taki, którego nie ma, czyli prawdziwa elastyczność nie jest możliwa w obiekcie? Być może jednak metodą na trwałość jest pozostająca w stosunku do niej sprzeczność w postaci zmienności. Może to właśnie metoda zmodulowanych podestów S. Syrkusa jest tak długo stosowana, bo zawarta jest w niej rozsądna równowaga między ekonomią w chwili inwestowania i eksploatacji, użytkowością oraz kontynuacja sprawdzonych idei i właściwe proporcje różnych sprzeczności dla teatru? Nie jest to rozwiązanie wprawdzie idealne, bo *realizuje ideę teatru elastycznego, bez elastycznej sceny, bo zmienny jest kontakt między sceną a widownią, bo bliskość i odległość akcji jest zawsze przypadkowa, gdyż dzięki rozrzuconiu terenów sceny po całej sali to, co dla jednej części widowni jest bliższe dla drugiej okazuje się odległe, i odwrotnie*[6], jak zauważa Andrzej Pronaszko, ale jest jednak najpowszechniej zaakceptowaną odpowiedzią na zmienność potrzeb inscenizacyjnych.

Pewne jest w każdym razie, że wraz z odchodzeniem od prowizoryczności następowało ograniczanie możliwości elastyczności, a poszerzanie elastyczności w kierunku prowizoryczności – nieprzesycone mechaniką uniezależniało inscenizację od obiektu specjalnie wznoszonego. Inscenizacje bowiem mogły zaistnieć we wnętrzu neutralnym. Czy zatem powyższe skojarzenia niczym sprzeczności w paradoksach Zenona z Elei, nie skłaniają do upewnienia się, że dalszy rozwój teatru jako obiektu architektonicznego musi jednak nastąpić, a istnienie teatru wymaga wielości form? Czy trwałość użytkowości przez zmienność jest kierunkiem, który ma dalsze perspektywy rozwoju, czy osiągnął równo-

wagę między odpowiednością dla celu i wszelkimi sprzecznościami? Być może korzystanie z układów typu *multi-form* o zaawansowanych układach zmechanizowanych nie będzie budziło wątpliwości, jeśli chodzi o rozwiązania energetyczne i przyjazny charakter. Stać się tak może, o ile ich rozwój pójdzie w kierunku myślenia ekologicznego, nie tylko pod względem materiałów i energii, równowagi stopnia

mechanizacji i komputeryzacji, ale też uwzględnienia aspektów psychologicznych. Jak do tej pory, panuje jednak opinia, że obsługa maszyneryi skomplikowanych układów zmiennych jest prosta tylko na papierze[7]. Poza tym powstaje wtedy pytanie, jak wobec tego łącząca się z niezależnością zmienność i idee, którym ma ona służyć, będą się miały w przestrzeni uwikłanej w liczne technologie.

## PRZYPISY

- [1] Cyt za A. Pronaszko, *Odrodzenie teatru, 1934*, w: Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa – wspomnienia – artykuły – listy* w opracowaniu Jerzego Timoszewicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, Przedruk: Sygnały, Lwów 1934, s. 244.
- [2] K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 39.
- [3] R. R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 91, 115.

- [4] U. Aszyk-Milewska, *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978, s. 117.
- [5] K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 200.
- [6] Cyt za A. Pronaszko, *Odrodzenie teatru, 1934*, [w:] Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa, op.cit.*, s. 244–245.
- [7] Por.: R. Ham, *Theatres. Planning guidance for design and adaptation*, The Architectural Press: London 1987, s. 20.

## BIBLIOGRAFIA

Aszyk-Milewska U., *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976.

Braun K., *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Chodkowski R. R., *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003.

Ham R., *Theatres, Planning guidance for design and adaptation*, The Architectural Press, London 1987.

Pronaszko A., *Odrodzenie teatru, 1934*, w: Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa – wspomnienia – artykuły – listy* w opracowaniu J. Timoszewicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, Przedruk: Sygnały, Lwów 1934.