

W drugiej dekadzie XXI wieku zagadnienie wykluczenia wydaje się być wciąż aktualne. Odnosi się ono w szczególności do trwającego w Europie kryzysu migracyjnego, dotycząc również nadal obecnej dyskryminacji płci, rasy, wyznania. Podjęcie wyzwania zbudowania otwartej wspólnoty nie polega na pokonaniu tej odmienności, ale na próbie jej zrozumienia. Ta nieekskluzywna wspólnota wymaga również istnienia otwartej, uwzględniającej różnicę sfery publicznej. Takiej, która jest bezustannie rozszerzanym polem uczestnictwa i dyskusji, kształtowanym poprzez zaangażowanie ludzi, którzy sami chcą rozpoznawać różnice i radzić sobie z nimi. Tak rozumiana publiczna przestrzeń jest obszarem realizacji indywidualnych projektów, miejscem, gdzie odbywa się wspólne poszukiwanie odpowiedzi, aktywne dążenie do celów, tworzenie wartości, testowanie norm [6, 11].

Wspólnota oparta jest na więzi. Wspólnota jednocześnie wyklucza tych, którzy nie spełniają kryteriów przynależności, są inni. Bywa, że o tym, do której wspólnoty się należy, dowiedzieć można się dopiero w obliczu konfliktu. Na różnice bycia po jednej ze stron wskazuje Silvija Jestrović, mówiąc o estetyce solidarności [4]. Wskazuje różnicę artystyczną odpowiedzi i reakcji, dyscyplinarną słownictwa czy różnicę polityczno-egzystencjonalne. Estetyka solidarności to według niej również jasne wskazywanie na różnice, „postawienie problemu w samym sercu miasta”. Tak jak zrobił to Christof Schlingensief, stawiając na tydzień kontenery przed gmachem Opery Wiedeńskiej. Projekt Christopa Schlingensiefego zatytułowany „Ausländer raus – bitte lieb Österreich” został zrealizowany na centralnym placu Wiednia latem 2000 roku. Przez tydzień 12 sprowadzonych do centrum Wiednia azylantów było zakwaterowanych w specjalnym kontenerze. W czasie, gdy imigranci byli trzymeni jako „zakładnicy”, telewizja emitowała program w formule zbliżonej do reality show, w którym zachęcała publiczność do interakcji i głosowania na najmniej sympatycznego azylanta w Austrii. Pomysł zakładał, że azylant z największą liczbą głosów miałby możliwość pozostania w Austrii, tymczasem dwóch spośród najmniej sympatycznych uczestników miało być odsyłanych do kraju ojczystego każdego kolejnego dnia, na podstawie głosów nadsyłanych drogą telefoniczną i internetową. Bieg wydarzeń można było śledzić przez codzienne relacje, quizy oraz talk-show nadawane w telewizji. Równocześnie na placu dookoła kontenera odbywały się demonstracje za i przeciw projektowi. Ten wiedeński performans, będący przykładem estetyki solidarności, w szczególnie dobitny sposób wskazuje, że estetyka ta dotyczy nie tylko sztuki – teatru, performansu, spektaklu, ale sięga do polityki, społecznego zaangażowania (rys. 1). Fala migracji wywołała kryzys, ukazując wewnętrzne konflikty społeczne. Ten gwałtowny proces uruchomił jednocześnie reakcję sztuki. Siłę tego teatru reżyser Goran Stefanovski nazwał *ma-*



Rys. 1. Performans "Please love Austria", Wiedeń 2000
[fot. Baltzer, źródło: www.schlingensief.com]

Fig. 1. Performance "Please love Austria", Vienna 2000
[photo by Baltzer, www.schlingensief.com]

giczną iskrą, wywołaną przez dwa przeciwieństwa – migrację i zastój, podróż i dom. Siły operujące tymi przeciwieństwami przekształciły je w ideologiczną narrację przejmującą kontrolę nad rodziną i społeczeństwem. Teatr jednak wciąż, jak iskra, umyka tym procesom prowadzącym do kryzysu tożsamości i traumy [4].

Spółeczna misja teatru już nie może ograniczać się jedynie do samych spektakli teatralnych. Jej integralnym elementem stają się inne wydarzenia mające gromadzić, aktywizować, skupiać

mieszkańców miasta. Dorota Sajewska, dramaturg Teatru Dramatycznego w Warszawie, mówi o tych formach działań: „Nie nazwałabym tego życiem okototeatralnym. Takie stwierdzenie sugeruje, że przedstawienie jest najważniejszą rzeczą, która dzieje się w teatrze. (...) Cieszę się, że teatr stał się miejscem, w którym można performować idee, myśli, światopoglądy, a nie tylko inscenizować sztuki dramatyczne” [Płoskonka, 2006].

Na takie rozumienie misji teatru powinna się znaleźć również odpowiedź w architekturze. Czy otwarta na różnice wspólnota wspierana może być przez sposób kształtowania przestrzeni teatralnej, budynku, relacji z otoczeniem czy sposobu wykorzystania? Jak miejsca teatralne stawać się mogą zmiennym i otwartym polem dyskusji i uczestnictwa, wspólnego poszukiwania, tworzenia wartości?

Warto przywołać w tym miejscu pojęcie teatru interferencji [5]. Powstało ono w poszukiwaniu teatru dającego możliwość penetracji przestrzeni publicznej przez przestrzeń teatralną, w sposób nieoczekiwany i niepowtarzalny, wyjątkowy dla danego miejsca. Tak jak czynił to teatr grecki, otwarty na otaczający krajobraz miejski czy naturalny. Tak jak było w średniowiecznym teatrze, gdy mobilne wozy zwane mansjonami stawały na placach miejskich, gromadząc wokół spontaniczną gawiedź. Tak jak w fenomenie teatru ulicznego, dla którego całe miasto stawało się teatrem. Inaczej natomiast niż teatry, które izolują przestrzeń teatralną od otaczającej przestrzeni, nadając pierwszej z nich charakter pewnej intymności. Teatry izolacji chronią się wewnątrz kwartałów miejskich, za murami twierdz. Teatry interferencji to również nie teatry emanacji, czyli budynki dominujące w miastach, symbole porządku społecznego, gdzie budynek jest wyrazem uzewnętrzniania wydzielonego od świata zewnętrznego teatru, oznajmia o jego obecności, a granica między teatrem a światem zewnętrznym budowana jest jak cezura między sacrum a profanum, codziennym a świątecznym. Architektura teatralna, stanowiąca wyraz zaangażowanej społecznie sztuki teatru, sama staje się wyrazem tego zaangażowania. Wyraża się ono poprzez sposób kształtowania formy, strukturę funkcjonalno-przestrzenną obiektu, charakter, zastosowane materiały. Wszystkie te elementy budują szczególną relację z miejscem, którego dotyczy ingerencja architektoniczna. Relacja ta opiera się na poczuciu przynależności, współuczest-

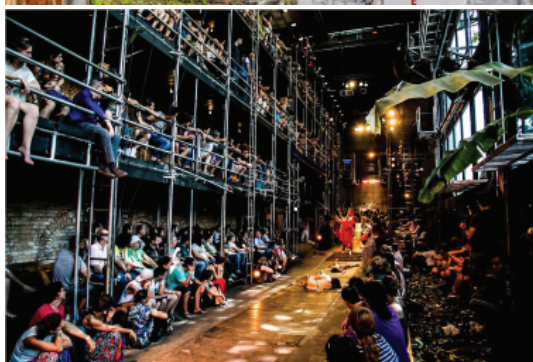
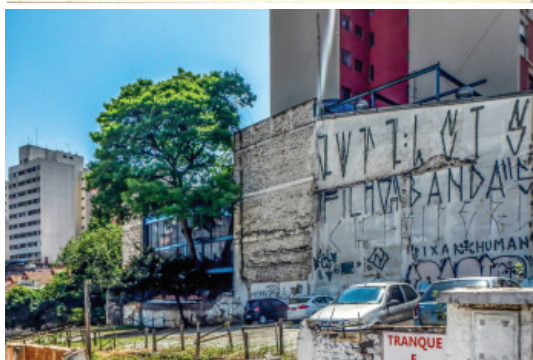
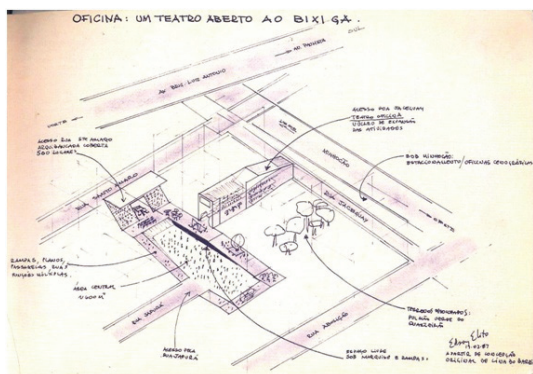
nictwie, otwartości. Czasem architektura wykorzystuje w tym celu istniejącą już substancję. Są to często budowle opuszczone, które straciły wartość pierwotnej funkcjonalności. Budowle te jednak nadal mają właściwość nabytą przez lata, gdy wzmacniały tożsamość miejsca, wrastały w pamięć, budowały wspomnienia jego mieszkańców. Stanowią podstawę budowania więzi.

Poniżej przedstawione zostały dwa obiekty teatralne będące przebudowami istniejących już budynków. Ilustrują one poszukiwania architektów dążących do zbudowania takiej szczególnej relacji, opartej na jedności sceny, widowni, świata. Stanowią one przykład społecznego zaangażowania twórców w budowanie przestrzeni dialogu i współuczestnictwa.

Teatro Oficina działa w São Paulo od lat sześćdziesiątych XX wieku (rys. 2). Należał do awangardy teatralnej tamtych lat i do dziś działa pod kierunkiem José Celso Martinez Correa (Ze Celso) – jednej z głównych postaci brazylijskiego teatru. Pierwszy, niezrealizowany w całości projekt **Teatro Oficina** w São Paulo z 1982 roku wykonany przez Linę Bardi, Marcelo Suzuki i Edsona Elito, stanowił potężenie ulic Jaceguay oraz Japurá i otwarcie do ulicy Santo Amaro. Długie wnętrze budynku teatru zakończone było wrotami, prowadzącymi na dużą wolną przestrzeń z rampami i chodnikami, a także na zadaszoną trybunę, tworzącymi w ten sposób otwarte miejsce teatralne. W tworzeniu projektu odniesiono się do wizji teatru Ze Celso – obszaru bez granic między sceną a publicznością. Jak wspominał Edson Elito [za: 10], był to skomplikowany proces integracji kulturowych i estetycznych różnic: z jednej strony architektów i ich modernistycznego wykształcenia, formalnych koncepcji, czystości formy, konstruktywnego racjonalizmu, ascezy, a z drugiej teatru Ze Celso, wyrastającego z symboliki, baroku, znaczeń, emocji i pragnienia fizycznego kontaktu pomiędzy aktorami a publicznością.

Projekt przebudowy zakładał zburzenie wszystkich elementów wewnętrznych, w tym płyty nad piwnicą. Zachowano jedynie ceglaną obudowę z lat dwudziestych i dach. Rezultatem był duży otwarty korytarz o wymiarach 9 m x 50 m, z wysokimi ścianami bocznymi, sięgającymi 13 m wysokości, ukryty za wciąż szarą i pustą fasadą, umożliwiający widzowi prawdziwy „rytuał przejścia” podczas przechodzenia przez ulicę do magicznego wnętrza. Różnicę poziomów w budynku niwelować miała rampa o długości 25 metrów, biegnąca wzdłuż całego teatru, od drzwi frontowych do tylnych. Wprowadzono również 1,5-metrowy pas ubitej ziemi przykrytej drewnianym podestem, silnie znaczący charakter uliczny i poczucie przejścia. Jako interwencję konstrukcyjną zastosowano betonowe słupy przy wysokich ceglanych ścianach, aby je wzmocnić i usztywnić. Dla osłony dachu zaproponowano metalową konstrukcję, która wspiera przesuwaną kopułę. Zaprojektowano również wewnętrzny ogród z wodospadem. Z sieci gazowej, która zasila teatr uzyskano możliwość palenia ognia. Wprowadzono w jednej ze ścian duży otwór z ruchomą bramą, która umożliwia powiązanie z zewnętrznym terenem zielonym. Te elementy - woda, ogień i powietrze – pojawiają się w architekturze, biorąc jednocześnie udział w spektaklu teatralnym, będąc częścią scenarii. Metalowe konstrukcje galerii, wybiegów i podestów są demontowalne i można je w razie potrzeby rozłożyć i przegrupować, tak uzyskując efekt „architektury rusztowania”.

Nic w architekturze Teatru Oficina nie jest stałe, ponieważ wszystko jest częścią scenariusza, który się zmienia. Wyposażenie techniczne sceny, takie jak oświetlenie sceniczne, sprzęt nagłaśniający i sterowanie elektroniczne pozostają widoczne.



Rys. 2. Teatro Oficina, São Paulo, Brasil, Lina Bo Bardi, E. ELITO, J.M.CORRÊA, 1980-84, pierwsza koncepcja projektu [fot. M. Twardowski, Jennifer Glass]

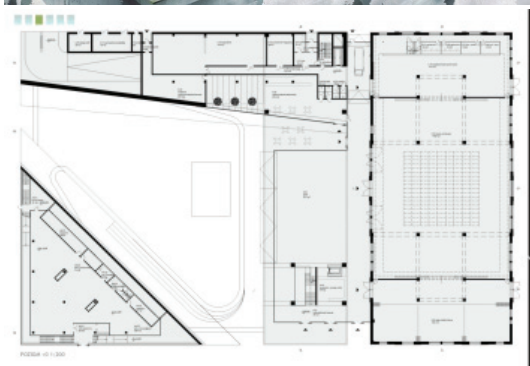
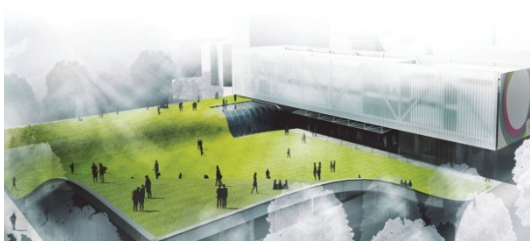
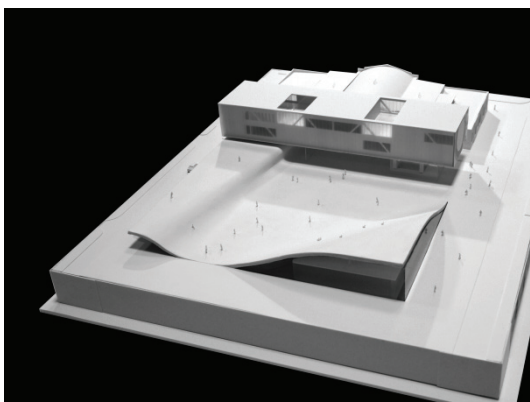
Fig. 2. Teatro Oficina, São Paulo, Brasil, Lina Bo Bardi, E. ELITO, J.M.CORRÊA, 1980-84, first design concept [photo by M. Twardowski, Jennifer Glass]

Przechwytywanie i dystrybucja obrazów wideo w teatrze umożliwia jednocześnie działania w różnych miejscach przestrzeni scenicznej. Na pierwszym poziomie teatru znajduje się rampa / przejście / scena, wewnętrzny ogród i lustro wody z wodospadem, jak również toalety przy wejściu do teatru. Na drugim poziomie galerie / scena / garderoba nadają ciągłość przestrzeni. A na trzecim poziomie, na wysokości 7,30 m, znajdują się garderoby. W projekcie tym obecna jest idea wolnego planu i elastycznej przestrzeni. Towarzyszy jej całkowita przejrzystość przestrzeni: można zobaczyć aktorów przygotowujących się w szatniach – wybiegach – mieszanie przestrzeni dostępnej dla widzów z przestrzenią usługową zaplecza sceny. Okno w ścianie teatru, znajdujące się przed jedną z trybun, odsłania wiadukt Minhocão, pozwalając widzowi oglądać spektakl jednocześnie z widokiem miasta, skłaniając go do interakcji z tymi dwiema rzeczywistościami. Nie jest to już przestrzeń sceny, która musi pasować do statycznego widoku widza, ale przestrzeń widza, który szuka różnych widoków, znajdując różne punkty widzenia tego samego wydarzenia. Wszystko w wielkim korytarzu/ulicy bierze udział w spektaklu, wszystko i wszyscy są zarazem elementami i postaciami sztuki, która się tam dzieje.

Próby zestawienia przestrzeni teatralnej z przestrzenią kulturową dokonali autorzy zwycięskiego

projektu konkursowego **Nowego Teatru w Warszawie** (2009) Marek Kozień, Katarzyna Kozień-Kornecka i autorka (Kozień Architekci) (rys. 3). Projekt to kompozycja dwóch niezależnych form przestrzennych, z których jedna to zabytkowy obiekt postindustrialnej jednokondygnacyjnej hali. Druga forma to belka-mość zawieszony nad falującym zielonym terenem parku. Hala mieścić ma po adaptacji salę

teatralną o zmiennym układzie widowni, z możliwością podziału na niezależnie funkcjonujące wnętrza oraz zaplecze sceny. Przed frontowym wejściem do hali, pod zawieszoną belką, przewidziano foyer powiązane z parkiem. Stanowić ono będzie przestrzeń o różnorodnym przeznaczeniu: rekreację dla uczestników spektakli teatralnych i wydarzeń w sali wielofunkcyjnej, galerię prezentującą działalność artystyczną teatru czy form różnych gatunków sztuki (instalacje, performance). Może to być fragment terenu widowiska jako rozszerzenie akcji widowiska poza granice hali czy przestrzeń włączona integralnie do zewnętrznego wnętrza parkowego. Ponad foyer zawieszono obiekt stanowiący laboratorium pracy twórczej mieszczące sale prób, strefę edukacyjną z salą wystawową a księgarnią. Relacje różnych form prezentacji teatralnej oraz towarzyszących im imprez plenerowych mają stworzyć nową jakość oraz więź pomiędzy widzami i artystami teatru, jak i pomiędzy obiektami a ich otoczeniem. Tu teren widowiska rozciągać się może od wnętrza przemysłowej XIX-wiecznej hali, poprzez teren pod zawieszoną belką-mostem ku falującej powierzchni parku. Jednocześnie wszystkie te przestrzenie mogą zostać oddane codzienności, być dostępne dla każdego przypadkowego nawet przechodnia. Park staje się wtedy miejscem zabaw, odpoczynku, sportu. Szeroki dostęp od parku zapewnia wtedy podnoszona ściana czyniąca z foyer rodzaj loggiety miejskiej. Wnętrze hali, dostosowane do różnych form widowiska teatralnego, może być ogólnie dostępną przestrzenią dla różnych aktywności społecznych. Przestrzeń teatralna zostaje w ten sposób otwarta dla świata zewnętrznego. Przywodzi to na myśl dawne, otwarte w krajo-
braz greckie amfiteatry, czy średniowieczne mansjony stawiane na ulicach i placach.



Rys. 3. Teatr Nowy w Warszawie, Kozien Architekci, projekt konkursowy 2009

Fig. 3. The New Theatre In Warsaw, Kozien Architekci, competition design 2009

Piotr Gruszczyński tak opisywał miejsce, jakim ma być Nowy Teatr w Warszawie: „od rana do nocy otwarte, przyjazne, intelektualne i chilloutowe, jednocześnie wymagające i zezwalające. Narzucające własny rytm bycia, życia i przeżywania. Dowolne, nie zmuszające do niczego. Ewentualnie stanowiące delikatną sugestię. Czyli przestrzeń artystycznej wolności” [3]. Takie miejsce nie mogło podlegać sztywnym regułom struktury teatru. Tu ta sama przestrzeń raz należy do widzów, innym razem do aktorów, bywa miejscem ich spotkania się, rozmów. Nie ma sztywno określonych podziałów. Miejscem przedstawienia może być każda przestrzeń, od sali teatralnej mieszczącej się w głównej części zabytkowej hali, przez salę prób w zawieszonym nad terenem moście-kontenerze, po otwartą, wielofunkcyjną przestrzeń pejzażowego ukształtowania terenu.

Wydaje się, że architektura może odzyskać moc tworzenia odpowiedniej przestrzeni dla teatru poprzez odpowiednie zaspokojenie zapotrzebowania na przestrzeń publiczną w mieście. Budowanie teatru, zwanego teatrem interferencji, przejmuje zasady otaczającej struktury miejskiej, przekształca je i wprowadza w zasadę budowania przestrzeni teatralnej. Miejsce teatru tworzone jest zarówno przez przestrzeń teatralną, jak i publiczną. Wzajemna, nierozzerwalna relacja miasta i teatru zyskuje nowy wymiar. Jest to budowanie miejsca dla otwartej wspólnoty.

LITERATURA

- [1] Braun K., 1982. *Przestrzeń teatralna*. PWN Warszawa.
- [2] Carlson M., 1993. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Cornell University Press, Ithaca/London.
- [3] Gruszczyński P. (red.), 2009. *Nowy Teatr, Nowe Miejsce. Koncepcje architektoniczne siedziby Nowego Teatru/ New Theatre, New Place. Architectural Ideas for the premises of Nowy Teatr*", Warszawa.
- [4] IFTR, World Congress Belgrade 2018 *Theatre and Migration. The book of abstracts*, Belgrade.
- [5] Kozien-Woźniak M., 2015. *Teatry interferencji: współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*. Monografia. Politechnika Krakowska.
- [6] Phillips A., 1993. *Democracy and Difference*, Polity Press.
- [7] Płoski P., 2009. *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009. Raport przygotowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*, Warszawa.
- [8] Wiles D., 2012. *Krótką historia przestrzeni teatralnych*. Przeł. Łukasz Zaremba. Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa.
- [9] Warlikowski K., Gruszczyński P., 2007. *Szekspir i uzurpator*. W.A.B. Warszawa.
- [10] Vendramini, L. Freire, „Teatro Oficina”, *Teoria & Critica – 13ª Turma Arq. UFU*, 2010, (<https://teoriacritica13ufu.wordpress.com/2010/12/17/teatro-oficina/>).
- [11] Żybura W., 2015. *Wspólnota demokratyczna a wykluczenie*. Zoon Politikon 6.

MIEJSCE TEATRALNE DLA OTWARTEJ WSPÓLNOTY

STRESZCZENIE. W drugiej dekadzie XXI wieku zagadnienie wykluczenia wydaje się być wciąż aktualne. Odnosi się ono w szczególności do trwającego w Europie kryzysu migracyjnego, dotycząc również nadal obecnej dyskryminacji poci, rasy, wyznania. Podjęcie wyzwania zbudowania otwartej wspólnoty nie polega na pokonaniu odmienności, ale na próbie jej zrozu-

mienia. Jak miejsca teatralne stawać się mogą zmiennym i otwartym polem dyskusji i uczestnictwa, wspólnego poszukiwania, tworzenia wartości? Przykładami mogą być Teatro Oficina w São Paulo z 1982 roku autorstwa Liny Bardi, Marcelo Suzuki i Edsona Elito, gdzie cała ulica bierze udział w spektaklu, wszystko i wszyscy są zarazem elementami i postaciami sztuki, która się tam dzieje. Próba zestawienia przestrzeni teatralnej z przestrzenią kulturową jest projekt Nowego Teatru w Warszawie (2009) autorstwa Kozień Architekci. Tu teren widowiska rozciągać się może od wnętrza przemysłowej XIX-wiecznej hali, poprzez teren pod zawieszoną belką-mostem ku falującej powierzchni parku. Jednocześnie wszystkie te przestrzenie mogą zostać oddane codzienności, być dostępne dla każdego przypadkowego nawet przechodnia. Poszukiwania te stanowią krok ku budowaniu miejsc dla otwartej wspólnoty.

Słowa kluczowe: wspólnota, architektura teatralna, Teatro Oficina, Nowy Teatr

THE THEATRE PLACE FOR AN OPEN COMMUNITY

SUMMARY. In the second decade of the 21st century, the issue of exclusion seems to be still valid. In particular, it refers to the ongoing migration crisis in Europe and also concerns the ongoing discrimination of sex, race and religion. Taking up the challenge of building an open community is not about overcoming differences but about trying to understand them. How can theater venues become a variable and open field of discussion and participation, joint search, value creation? Examples include the Teatro Oficina in São Paulo built in 1982, designed by Lina Bardi, Marcelo Suzuki and Edson Elito. The whole street takes part in the performance, everything and everyone are both elements and figures of art that happens there. The project of Nowy Teatr in Warsaw (2009) by Kozień Architekci is an attempt to combine theater space with cultural space. Here, the spectacle area may extend from the industrial interior of a nineteenth-century hall, through the area under the suspended beam-bridge to the undulating surface of the park. At the same time, all these spaces can be given to everyday life, accessible even to passers-by. These two architectural interventions are a step towards building places for an open community.

Key words: community, theatre Architecture, Teatro Oficina, New Theatre