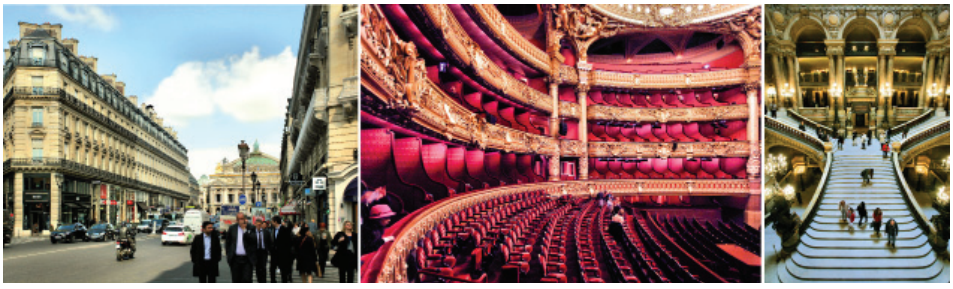
SYNTEZA SZTUK W TEATRZE

Budynek Opery Paryskiej autorstwa Charlesa Garniera według powszechnej opinii uchodzi za skończenie piękny (rys. 1). Brutalnej i często krytykowanej ingerencji G. Hausmanna zawdzięcza eksponowane położenie. Strojna neobarokowa elewacja frontowa swoją kontynuacją formalną fasady przechodzi do wnętrz wielopoziomowego i *foyer*. Widownia może być kulminacją pozytywnych emocji, jakich dozna widz jeszcze przed podniesieniem kurtyny. Architektura eksterieru i wnętrza budynku tworzy jedność i może być kojarzona z przebogatą w treści i wyrazie sztuką. Po wygaśnięciu świateł antraktowych kurtyna idzie w górę, ujawniając świat iluzji. Następujące po sobie obrazy będą wyrażały sztukę zintegrowaną, co prawda zamkniętą w pudle scenicznym za dzielącą ją od widowni ramą portalową, ale niosącą złożone treści, aczkolwiek niekoniecznie bogate.



Rys. 1. Paryż: bogactwo formy sztuki nie czyni [fot. autor]
Fig. 1. Paris: the wealth of form art does not make art [photo by author]

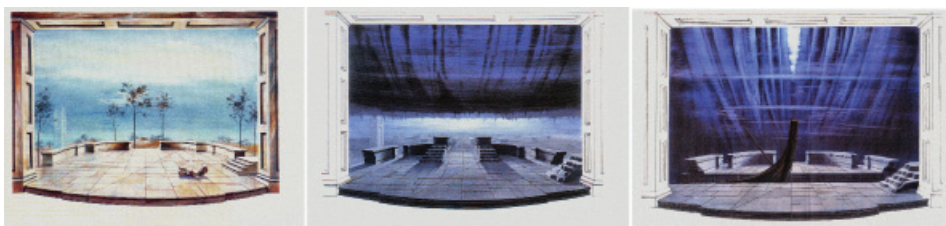
Włoski teatr barokowy spowodował wyraźne oddzielenie świata realnego od tego nierealnego zamkniętego w „pudełku do podglądania". Bogaty w swojej formie portal zwykle niewiele lub prawie nic do odbioru akcji scenicznej nie wnosi. Tak przynajmniej dzieje się w większości światowych przedstawień operowych. Czasem jednak bogata artykulacja ramy scenicznej może stanowić dla inscenizatora poszukiwaną oprawę dla wydarzeń scenicznych, może dopowiadać treści przedstawienia. Bywało, że Luciano Damiani, światowej sławy scenograf, wieloletni współpracownik Giorgio Strehlera, traktował portal jako istotny element kompozycji scenicznej. Wpisywał w scenografię jego dosłowną formę, czasem celowo przekształconą. Obrazy z kolejnych aktów „Orfeusza" z muzyką Claudio Monteverdiego do libretta Alessandro Striggio są wewnętrznie spójne plastycznie z przekształconym portalem „małej" La Scali (Piccola Scala) (rys. 2). W pierwszej odsłonie portal zaistniał, w drugiej i trzeciej miał pozostać jako nieczytelny. Specy-

dr hab. inż. arch. Piotr Obracaj, prof. UTP, Zakład Architektury i Urbanistyki, Wydział Budownictwa Architektury i Inżynierii Środowiska, Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich w Bydgoszczy

ficznie pojmowana integracja sztuk wszelakich objęła część fizycznie trwałą sceno-widowni. Wybitny artysta wykazał, że przepych na widowni może mieć istotny wpływ na formowanie pola kreacji [5].

Jednak według twórców zaliczanych do Wielkich Reformatorów Teatru bogactwo treści na scenie pudełkowej powinno wynikać z samej inscenizacji. Udowodniły to i niejako usankcjonowały główne postaci Reformy. Gorgon Craig zarówno w swoich malarskich, aczkolwiek surowych w formie i barwie wizjach, wypowiadał się poprzez uformowaną oszczędnie przestrzeń sceniczną, rekwizyt i aktora, a treści dopełniało światło. W skrajnym przypadku mistrz usuwał aktora ze sceny, zastępując go zagadkową i nie do końca zdefiniowaną „nadmarionetą", to już tylko w teorii. Jednak istotą była pusta przestrzeń, ta, w której miała się dziać akcja i którą dopiero ta akcja miała ubrać w formę.

Inni twórcy teatru kojarzeni z Reformą podobnie postrzegali teatr. Negacja sceny włoskiej stała się czymś powszechnym. Zaczęło się od Ryszarda Wagnera, który około 1870 roku w Festspielhaus Bayreuth umniejszył znaczenie portalu „wpływając" łukiem pierwszego rzędu wachlarzowatej widowni na scenę (rys. 3). Jej forma rzutu daje możliwości oglądu całego pola kreacji. Poprzez brak „wianuszka" lóż wokół widowni takie jego usytuowanie całkowicie zmienia odbiór akcji. Od inscenizatora zależy, czy rama portalowa jako granica świata realnego i iluzji w ogóle zaistnieje.



Rys. 2. Piccolo Scala: interpretacja artysty przydaje nowych znaczeń [5]
Fig. 2. Piccolo Scala: the artist's interpretation adds new meanings [5]

Rys. 3. Bayreuth: scena pudełkowa zintegrowana z widownią [http://www.bayreuth–festspiele.de/eu/]
Fig. 3. Bayreuth: proscenium stage integrated with the audience [http: //www.bayreuth–festspiele.de/eu/]

Historia budynku opery w Bayreuth jest złożona. Na szczycie „piramidy" jej twórców stoi Ryszard Wagner. Zainspirowany niezrealizowanym projektem Gotfrie-

daSempera w Monachium, mistrz wynajął dwóch architektów, Otto Brűckwalda i Carla Brandta zlecając im „włożenie" do monachijskiej bryły swojej wizji sceno-widowni. Rozwiązanie to z pewnością jest autorskim pomysłem Wagnera. Świadczą o tym nie tylko perfekcyjnie wpisujące się w przestrzeń sceniczną przedstawienia, ale również poglądy mistrza wyrażone w teoretycznych pismach. Inspirował się literaturą niemiecką i tam znajdował swoich bohaterów(często zbiorowych), zależało mu na szczególnym ich wyeksponowaniu. Miała temu służyć scena, ale nie tylko. W „Das Kunstwerk der Zukunft" („Sztuka przyszłości") Walkiria niejednokrotnie wybiega przed scenę, a więc przed w tym przypadku zanikający portal. Pomost rozdzielający pierwsze rzędy widowni prawdopodobnie nigdy w rzeczywistości nie zaistniał. Pozostał w wyobraźni wybitnego twórcy teatru, ale doczekał się realizacji w przyszłości w bardzo różnych przedsięwzięciach widowiskowych. Co istotne, nie było celem i zasadą odejście od sceny włoskiej, inscenizatorzy kierowali się (i tak dzieje się nadal) względami dramaturgicznymi.

Ryszard Wagner postrzegał byt ludzki w kategoriach tragicznych. Był pod przemożnym wpływem poglądów Jean -Jacquesa Rousseau i Fryderyka Nietschego. Taka w odbiorze jest również jego sztuka. Jednakże rozpatrując ją jako pewną skończoną całość, znać wieloaspektowe jej postrzeganie i widać oddziaływanie na odbiorcę efektem wynikłym z symbiozy wielu dziedzin. Istotny wątek, który Garnier, projektując operę w Paryżu zaniedbał, w wagnerowskiej koncepcji teatralnej wysuwa się na pierwszy plan. Obiekt w Bayreuth od samego początku, kiedy jeszcze fizycznie nie zaistniał, miał swojego adresata. Był nim widz. Relacja sceny i widowni uformowana została zgodnie z myślą Wagnera i odpowiadała jego potrzebom inscenizacyjnym. W przeciwieństwie do paryskiego przybytku sztuki jego obiekt nigdy nie był przedmiotem zachwytów koneserów sztuki, widzów. Ludzie teatru nie wspominają o estetyce sali czy eksterierów. Żywa i wspaniała jest sztuka, która dzieje się w tym obiekcie. Jednak właśnie ci, którzy tak wyraźnie nie chcą dostrzec jego (nieistniejącego) piękna, doceniają to, co w nim najważniejsze: jest to świątynia, ŚWIĄTYNIA SZTUKI [7].

Kazimierz Braun uważa, że Wielka Reforma Teatru swój rzeczywisty początek miała właśnie w działalności Ryszarda Wagnera. Przez ponad 10 lat pracował na przez siebie uformowanej scenie. W 1881 roku dwudziestojednoletni Adolphe Appia miał tam obejrzeć „Parsifala", co jednoznacznie ukierunkowało jego zainteresowania i natchnęło do przyszłej pracy zawodowej. Po związaniu się z Jacquesem Dalcroze wpisał się wpośród najznaczniejszych reformatorów teatru. On, Craig, Wyspiański tworzyli część kręgu nowatorów, z których każdy miał inną wizję i inaczej realizował się w teatrze. Można by zinterpretować słowa Kazimierza Brauna: Wielka Reforma Teatru była wydarzeniem światowym, jej efekty ujawniały się spontanicznie i w sposób nieuporządkowany, jednakże miała wspólny mianownik: było to zdecydowane odejście od teatru iluzjonistycznego na rzecz teatru aktora i widza. Innymi słowy, spektakl powstawał „od środka", w nieokreślonej bliżej przestrzeni, osoby dramatu tworzyły nastrój wchodząc w szczególne, określone związki między sobą i z widzami. Tenże widz nie mógł pozostawać obojętny na to co dzieje się na scenie, stawał się uczestnikiem, często aktywnym, akcji scenicznej [3].

Rozwijając wątek „wspólnego mianownika", każda forma oprawy plastycznej spektaklu stawała się równoznaczna znaczeniowo tekstowi, muzyce. Integracja sztuk wszelakich zamykała się w akcji wydarzenia scenicznego, jakie by ono było.

I cała „zewnętrzna" oprawa w postaci bogatej artykulacji portalu scenicznego, wnętrza widowni, mogła nie istnieć, sztuka artysty teatru nie potrzebowała tego. W dobie Wielkiej Reformy oznaczało to odniesienie wprost do klasyki, do przedstawień starożytnych Greków. Tak również miało być z pierwszym przedstawieniem w pierwszym krytym teatrze nowożytnej Europy, jakie odbyło się w renesansowej Vicenzy.

Wzniesiony według pierwotnego projektu Andrei Palladio teatr ma bogato rzeźbioną *Scenae Frons*. To z pewnością autorska idea. Rozbudowane za *Porta Regalis* i pozostałymi czterema otworami drzwiowymi uliczki formą budynków pokazanych w skażonej perspektywie nawiązują do doby Cesarstwa Rzymskiego. To już dzieło Vincenzo Scamozziego, który obiekt ukończył. Między *Porta Regalis* a iluzjonistycznie zafałszowanymi uliczkami istnieje związek. Ale na takiej konstatacji należałoby poprzestać. Obiekt niewątpliwie jest reprezentacyjny, uchodzi za klejnot architektury z okresu późnego renesansu włoskiego. Bogata dekoracja wnętrza, również ponad koroną widowni, spektaklu nie czyni. Mniemanie Scamozziego na temat uniwersalnej scenografii, czyli takiej, która mogła być w tamtym czasie „użyta" w przedstawieniach wszelkich, okazała się nie tyle błędna, co pozbawiona sensu.

Rys. 4. Olimpico: początki teatru iluzjonistycznego [fot. autor]
Fig. 4. Olimpico: the beginnings of the illusionistic theatre [photo by author]

W nowo otwartym Teatro Olimpico w 1585 roku zespół składający się głównie z amatorów sztuki teatru, zainscenizował spektakl „Król Edyp" Sofoklesa. Według kronik z epoki, „Edypa Króla" zagrano tylko raz i według opisów znajdujących się w mediolańskiej Biblioteca Ambrosiana, niezgodnie z formułą starożytną. Nie sprawdziło się nic: *Scenae Frons* jako czytelne w całości, swoją bogatą formą przytłaczała osoby dramatu. Uliczki, które do treści niczego nie wniosły były „czytelne" tylko z niektórych miejsc fragmentarycznie, nigdy w całości. Niedotrzymanie nieznanych wówczas starożytnych reguł spowodowało, że ważne dla obywateli Vicenzy wydarzenie w mniejszym stopniu było wydarzeniem artystycznym, w większym towarzyskim. Używając dzisiejszej nomenklatury społeczność miejska miała okazję dowartościować się. Strojna scena i widownia mogły przydać znaczenia wydarzeniu bardziej w kategoriach politycznych niż wielkiej sztuki.

Palladio przyjmując zlecenie od Akademii Olimpijskiej zakładał wystawianie sztuk klasycznych. Zasoby renesansowych zbiorów dramatów Ajschylosa, Sofokle-

sa i innych wzbogacone zostały z chwilą zajęcia Bizancjum przez Turków Osmańskich w XV wieku. Autorzy ci bywali już w różnych częściach ówczesnej Italii odtwarzani. Z tych zachowanych, a przywiezionych przez imigrantów tekstów, architekt prawdopodobnie mógł czerpać swoją wiedzę w temacie starożytnego teatru. Dla swojego wieloletniego sponsora, Danielle Barbaro opracował graficznie i w części tekstowo "O architekturze ksiąg 10" Witruwiusza. To kolejne, możliwe dla niego źródło wiedzy na rzeczony temat. Jednak wzorując się na teatrach rzymskich popełnił istotny błąd. W projekcie odniósł się do rzymskiego układu, który w dobie Cesarstwa spełniał inne funkcje. To nie to, że zabrakło wyobraźni, zabrakło punktu oparcia, który mógłby ją zadrażnić.

Niewiele wiadomo na temat podróży Palladia, ale biorąc pod uwagę stan zachowania sztuki starożytnej w ogólności, a greckich teatrów w szczególności, nie miał możliwości ich poznać. Nie miał szansy „zobaczenia" tam spektaklu. Wiadomo, że aktualnie koncepcji na temat przedstawień z V i IV wieku p.n.e. jest mnóstwo i jak na razie brak dominującej.

Bogata artykulacja *ScenaeFrons* w Olimpico swoje źródło może mieć w rzymskim budynku w Orange. Był to najbliżej dla Palladia położony teatr rzymski i w miarę dobrze zachowany. Do słuszności takiego przypuszczenia skłania bliskie autorowi przekonanie do detalu z doby cesarstwa, przeczące istniejącym już wówczas trendom manierystycznym. Wynik jest bardzo czytelny: dramaturgów klasycznych nie dało się wpisać w półelipsę orchestry i *pulpitum* ze sparafrazowanym po „rzymsku" *episkenionem* [2,6,8].

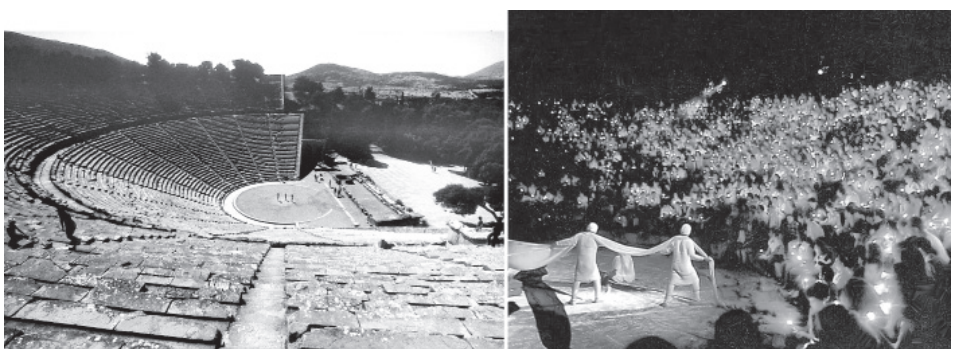
Teatro Olimpico otworzył drogę do powstania założenia Włoskiego Teatru Barokowego, którego relacja sceny i widowni w krótkim czasie stała się międzynarodowym kanonem. Dominację tę przerwała Wielka Reforma Teatru, czerpiąc wzory z klasyki. Wracając do myśli Kazimierza Brauna, utworzył on wielokrotnie później przywoływane pojęcie przez teoretyków i praktyków teatru, które wydaje się pojemne treściowo: reteatralizacja, inaczej: powrót do korzeni albo prawie do korzeni, co było znamieniem reformy. To co dzieje się na scenie, to teatr mieszczący w sobie sztuki wszelakie i będący ich wykładnią. A to właśnie jest najbliższe teatrowi antycznemu.

Koncepcji jest dziś wiele, jak mogły być inscenizowane dionizyjskie sztuki. Domniemania co do funkcjonowania orchestry, to, czy w początkach była ona kwadratowa, czy dramaty w całości były wyśpiewywane, jaka była rola *deux ex machina,* wszystko to stanowi (i stanowić będzie) znaki zapytania. Jednakże wśród tej ogromnej ilości wątpliwości jest kilka niepodważalnych dziś faktów. Aktorzy w licznie dwóch lub trzech mówili (lub wyśpiewywali) swoje kwestie na *proskenionie* na tle „czystego" *episkenionu*. *Hyposkenion,* o ile w ogóle istniał jako wzniesiona z bloków kamiennych ściana, pozbawiony był zdobnictwa. Równie dobrze mogła to być skonstruowana z drewna platforma. Z kwadratowej, być może początkowo, później okrągłej orchestry można było komunikować się z aktorami na *proskenionie*. W okresie klasycznym ta interakcja była konieczna. W niektórych zachowanych w stanie technicznym dającym względną gwarancję bezpieczeństwa publiczności, teatrach greckich spektakle kreowane są nadal. Hellenistyczny obiekt w Sanktuarium Epidauros współcześnie zasłynął z corocznych międzynarodowych festiwali (rys. 5). Grana jest tam głównie grecka klasyka. W obiekcie nie istnieje budynek *skene,* stąd inscenizator ma pewną swobodę w aranżacji dyspo-

zytywów gry. Współcześnie reżyserowane sztuki starożytnych zachowują umiar formalny w zabudowie pola akcji teatralnej, mając do dyspozycji narzędzie, które bywa, że stanowi główny argument uformowania scenografii. Jest nim światło, często środek wyrazu, który może całkowicie odmienić odbiór spektaklu. Dramat klasyczny z całym swoim bogactwem treściowym i plastycznym, rozgrywający się w otwartym krajobrazie, tę integrację sztuk wszelakich ujawni zawsze, chociażby inscenizacja daleko odbiegała od przyjętych jako prawdopodobne, klasycznych wzorców [1,8].

Podobieństwo relacji sceny i widowni elżbietańskiego przybytku Melpomeny do wzorów greckich jest niewątpliwe. Shakespeare niektóre teksty starożytne mógł znać. W „Henryku V" treść sztuki dopowiada chór, nie bardzo dziś wiadomo, gdzie był ustawiony. Jest możliwe, że poniżej progu podwyższonej dla stojących widzów sceny.

Podobnie jak dramaty klasyczne, Shakespeare`owskie również nie zostały opatrzone didaskaliami. Oznacza to swobodę dla inscenizatora, ale jednocześnie zobowiązuje do utrzymania charakteru narracji scenicznej i autorskiego przesłania. Zrekonstruowany „Globe" z inicjatywy Sama Wanamakera, według projektu Theo Crosby`ego jest, być może, bliski renesansowemu pierwowzorowi (rys. 6). Zarówno Wanamaker, jak i Crosby mówili o „odgadywaniu" formy obiektu, ponieważ skromne źródła nie dostarczyły wielu informacji. Powstał teatr częścio-



Rys. 5. Epidauros: tylko błagalnice i publiczność [fot. autor i archiwum autora]
Fig. 5. Epidaurus: only suppliants and audience [photo by author and author's archive]

Rys. 6. Globe: drewno pokryte malarstwem [fot. autor]
Fig. 6. Globe: wood covered with paintings [photo by author]

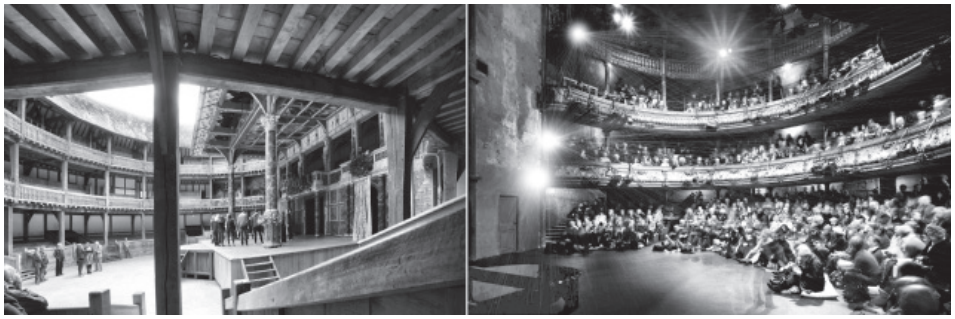
wo oparty na mieszaninie informacji pochodzących z naiwnego rysunku ucznia holenderskiego podróżnika Johannesa de Witta, i rozwiązań pochodzących z teatrów greckich, ale już przebudowanych w późniejszym okresie hellenistycznym. Oczywiste zbieżności to: trzy otwory drzwiowe prowadzące na scenę z zaakcentowanymi centralnymi *(PortaRegalis)*, czyli hellenizm, ale i kwadratowa scena „wsunięta" między widzów stojących – patrz szkic według de Witta; otoczenie sceny widownią na wzór grecki w 3/5 obwodu koła, to wpływ de Witta i formy teatru klasycznego/hellenistycznego.

Zarówno Sam Wanamaker, jak i Theo Crosby nie dożyli premiery w „Globe" w 1997 roku, zatem żaden z nich nie potwierdzi ani nie zaprzeczy, czy rzeźbiarskie i malarskie wykończenie surowego skądinąd „wnętrza" Globe było przez nich akceptowane. To pozorne bogactwo formalne nie wnosi niczego do spektakli i historycznie nie wydaje się zbieżne z formułą dramatów Shakespeare`a. Grecko-rzymskim obiektom przybył bogato rzeźbiony *hyposkenion* w czasie, kiedy na orchestrze odbywały się walki gladiatorów. Z *proskenionu* recytowali swoje wiersze notable Cesarstwa. Nie wydaje się prawdopodobne, żeby w czasach panowania Elżbiety I w licznych londyńskich i poza Londynem, przybytkach teatralnych dbał ktoś dekorację widowni.

Po śmierci królowej i wygaśnięciu dynastii Tudorów rządy objęli purytanie. Oliver Cromwell nakazał rozbiórkę wszystkich obiektów teatralnych i parateatralnych jako siedliska rozpusty i zła. Zatem zabrakło kontynuacji. Jednak istnieje druga strona medalu. Formuła sceniczna trwała i wróciła w pełni w XX wieku nie tylko w zrekonstruowanym „Globe" ;Peter Hall, Peter Brook, czy Bob Crowley i wielu innych, w murach standardowych teatrów pudełkowych przekształcali doraźnie lub trwale układy sceno-widowni do form zbliżonych do teatru elżbietańskiego.

Peter Brook, uchodzący za maga i cudotwórcę scen światowych i każdej innej przestrzeni, w której dostrzegł potrzebę zaistnienia spektaklu pojęcie pustej przestrzeni interpretuje jako miejsce, w którym może zaistnieć spektakl. Nie jest wcale jakimś nadzwyczajnym zbiegiem okoliczności, że ogromna część realizowanych przez niego widowisk może zostać zaliczona do uformowanych na „elżbietańską" modłę. Przy czym funkcjonować będzie idea teatru, który może zaistnieć wszędzie tam, gdzie będzie taka potrzeba, gdzie będą aktorzy i widzowie chcący uczestniczyć w wydarzeniu scenicznym. Otoczenie, czy będzie to budynek, czy otwarta przestrzeń, to rzecz drugoplanowa. Będzie to tło, które może nie mieć związku z przedstawieniem. Formy inscenizacyjne Brooka świadomie lub na zasadzie konwergencji, często czerpią z przeszłości. Dotyczy to formuły scenicznej, ale nie tylko. Bogactwo repertuarowe spuścizny Shakespeare'a mistrz traktuje ponadczasowo, niekoniecznie akcję, osadzając w czasie określonym przez dramatopisarza. „Zamkniętej" formy teatru Brook poszukiwał w strukturze bliskiej konwencji jego utworów scenicznych. Podparyski Les Bouffes du Nord łączy teatr Brooka z przeszłością, ze starożytnością i renesansową Anglią (rys. 7).

W 1960 roku Peter Brook za symboliczną kwotę kupił i wyremontował paryski Les Bouffesdu Nord. Możliwy jest tam każdy układ podstawowy: scena pudełkowa, arenowa i otwarta. Szczególnym przypadkiem tej ostatniej jest elżbietańska. Wnętrze jest skrajnym przypadkiem szekspirowskiej surowości; Brook świadomie „zakonserwował" zniszczony stan sali, foyer, westybulu. Nacisk został położony na zmienność przestrzeni, perfekcyjną w pozyskiwanych układach, aczkolwiek



Rys. 7. Les Bouffes du Nord, Globe : przestrzenie bliskoznaczne [foto autor, archiwum autora]
Fig. 7. Les Bouffes du Nord, Globe: synonymous spaces [photo by author, author's archive]

Rys. 8. Tabu: Pusta przestrzeń nie wymaga korekty [fot. autor, Brook 1981]
Fig. 8. Taboo: Empty space does not need correction [photo by author, Brook 1981]

ograniczoną do potrzeb repertuarowych, a w swojej „wyjściowej" formie pustą. Nie przypadkiem nowa scena zainaugurowana została „Tymonem Ateńczykiem" rzadko wystawianym dramatem Shakespeare`a, przez niego samego prawdopodobnie nigdy. Pustą przestrzeń wypełniła WIELKA SZTUKA [9].

W 1982 roku w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie nowo sformowany zespół aktorów dokonał próby scenicznego zaadaptowania tekstu Jacka Bocheńskiego pt. „Tabu". Spowiedź mniszki odbyła się na scenie zaaranżowanej dla sądu Świętej Inkwizycji, a kilka spektakli odbyło się w plenerze, gdzie trójka aktorów na skale otoczona była przez widzów. Ta forma wynikła prawie spontanicznie. Powstała z aktorskiej potrzeby skonfrontowania się z pustą przestrzenią [4].

Integracja wszelkich dziedzin sztuki istnieje w teatrze od zawsze. Nie ma dziedzin dominujących, są uzupełniające się. Dzięki tejże pozytywnej integracji sztuka dociera do widza.

LITERATURA

[1] Anti C., 1969. Teatri Greci Arcaici. Wydanie rozszerzone Cedam, Padova.

[2] Beyer A., 1987. Andrea Palladio, Teatro Olimpico, triumpharchitektur f**ür** eine humanistische geselschaft. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
[3] Braun K., 1984. Wielka reforma teatru w Europie, ludzie – idee – zdarzenia". Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
[4] Brook P., 1981. Pusta przestrzeń. WAiF, Warszawa.
[5] Damiani L., 1990. Al Teatro Alla Scala. EdizioneAmici Della Scala, Milano.
[6] Hopkins A., 2002. From Michelangelo to Borromini. Thames& Hudson worldofart.
[7] Koehler J., 2002. Richard Wagner ostatni tytan. Wydawnictwo KR, Warszawa.
[8] Obracaj P. „Sztuka teatru a ewolucja architektury scenicznej. Od wzorów ateńskich po światową standaryzację włoskiej sceny barokowej", Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej, Opole 2007
[9] Ziółkowski G. „Teatr bezpośredni Petera Brooka", Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2000

SYNTEZA SZTUK W TEATRZE

STRESZCZENIE. Na przestrzeni wieków wyróżnia się epokę klasycznej Grecji i renesansu włoskiego. To wówczas właśnie Teatr Europejski wzniósł się ponad wszelkie inne epokowe osiągnięcia cywilizacyjne i stał się domeną życia codziennego. Już wtedy kształtował rozwój intelektualny społeczeństw, wpływał na każdą sferę życia.

Włoski teatr renesansowy, który czerpał za starożytności, istotnej formuły nie stworzył. Łącząc jego doświadczenia z elżbietańskim przybytkiem Melpomeny, można mówić o wskazaniu drogi może nie tyle dla rozwoju, ile dla ewolucji.

Z założenia budynek szekspirowski jest przestrzennie niezmienny w ujęciu sceny i widowni. Ze względu na jego użytkowości jest to zmienna przestrzeń teatralna. Świadomy możliwości twórczych drzemiących w budynku XVI–wiecznej Anglii artysta teatru z pewnością uzna ten obiekt za inspirujący. Pomimo braku kontynuacji formy każda zaistniała w przyszłości przestrzeń zmienna zawiera w sobie przynajmniej cząstkę tego układu i jego formuły. Niezależnie od skali, wszędzie tam, gdzie istotą jest teatr widza i aktora.

Rozwinięciem tezy Petera Brooka o teatrze jako syntezie sztuk wszelkich, jest brak hierarchizacji dziedzin jednoczących się w teatrze. Jest to pierwszy punkt widzenia skupiony na spektaklu. Drugi niemniej istotny, to nierozłączność wszystkiego tego, co dzieje się poza sceną, poza przedstawieniem. Każda cząstka formy teatru, jego rozwiązania funkcjonalnego, od otoczenia i eksterieru począwszy, na relacji terenów gry i obserwacji skończywszy, stanowi układ naczyń połączonych. Wszelkie próby uzasadnienia tych niewątpliwych związków, mniej lub bardziej wyrazistych, są truizmem. Jest to oczywistość.

Słowa kluczowe: teatr klasyczny, teatr włoskiego renesansu, teatr elżbietański, dekoracja, scenografia

SYNTHESIS OF ARTS IN THEATRE

SUMMARY. Over the centuries, the era of classic Greece and the Italian Renaissance stand out. In that time the European Theatre rose above all other epoch-making achievements of civilization and became the domain of everyday life. Even then, theatre shaped the intellectual development of societies, influenced to every sphere of life.

The Italian Renaissance theatre, which drew from antiquity, did not create a significant formula. By combining his experiences with the Melpomene`s Elizabethan sanctuary, one can speak of an indication of the path perhaps not so much for development but for evolution.

By definition, the Shakespearean building is fixed in terms of stage and audience. From the point of view of its possibilities it is a changeable theatrical space. Aware of the creative possibilities artist the 16th-century object will appreciate this theatre as inspiring. In spite of the lack of continuation of this form, each future variable space contains at least a part of this system and its formula. Regardless of the scale, wherever, the theatre of the spectator and actor is the essence.

The development of Peter Brook thesis on the theatre as a synthesis of all arts, is the lack of hierarchy of areas unifying in the theatre. This is the first point of view focused on the performance. The second, but very important too, is the inseparability of everything that happens outside the stage, beyond the performance. Bur every part of the form of the theatre, its functional solution, form of the environment and the exterior, starting from the relationship of the game and observation areas, is a system of connected vessels. All attempts to justify these unquestionable relationships, more or less expressive, are a truism. This is obvious.

Key words: classic theatre, Italian Renaissance Theatre, decoration scenography