

KRYSTIANA LUPY TEATR TRANSPARENTNY (UWAGI O FUNKCJACH PRZEZROCYSTOŚCI W SCENOGRAFII TEATRALNEJ)

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
katarzyna.golos.uksw@gmail.com

1. SPECYFIKA KREOWANEJ PRZESTRZENI W TEATRZE KRYSTIANA LUPY

Krystian Lupa jest jednym z tych twórców teatralnych, którzy nie tylko reżyserują, ale i kreują przestrzeń swoich spektakli¹. W przypadku autora *Factory 2* nie jest to teatr wyłącznie plastyczny (w znaczeniu typowym na przykład dla twórczości Tadeusza Kantora), ale równie świadomie używający wszelkiego rodzaju materialności. Kostiumy, rekwizyty i scenografia współtworzą spójne kompozycje, określając psychofizyczne własności widowiska². Reżyser niemal zawsze bazuje na kilku podstawowych i dość nijakich barwach – szarej, szaroniebieskiej, beżowej i szarozielonej. Powściągliwość w operowaniu kolorami scenografii i kostiumów sprawia, że stają się one przestrzeniami otwartymi na wypełnienie³, są dogodnym polem do „stawania się” spektaklu i „ustanawiania się” bohaterów na oczach widza.

¹ Krystian Lupa jest absolwentem grafiki Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

² Określenie zapożyczone od Katarzyny Fazan; zob. K. Fazan, *Co po scenografii?*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, G. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 26–27.

³ Warto zaznaczyć, że intensywne kolory w spektaklach reżysera również są obecne – najczęściej mają wprowadzać niepokój (czerwony, bordowy, ciemnozielony) lub sugerować maskaradę. Przykładem może być spektakl *Persona. Marilyn*, w którym następuje przeobrażenie Normy Jeane Mortenson w obiekt do oglądania

Tę poniekąd monochromatyczną przestrzeń wypełniają rekwizyty, będące „prawdziwymi przedmiotami”, które kiedyś do kogoś należały (nieraz do samych twórców spektaklu) i pozostał na nich ślad zużycia. Praktyka ta zbliżona jest do sposobów tworzenia realności w teatrze przez Bertolda Brechta (optującego za używaniem w spektaklu realnych przedmiotów, mających za sobą „doświadczenie socjalne”⁴) oraz Tadeusza Kantora, który w koncepcji Teatru Niemożliwego uwzględniał wykorzystanie przedmiotów gotowych i przestrzeni „używanej”, nie zaś wytworzonej na potrzeby widowiska⁵. Dodatkowo Lupa wykorzystuje te same rekwizyty w wielu inscenizacjach, są więc one „ograne” i mają za zadanie wywoływać w aktorach konkretne wspomnienia i emocje, pomagając im tym samym w grze⁶. Ta strategia reżyserska wpisuje poniekąd twórczość Krystiana Lupy w estetykę teatru naturalistycznego – szczególnie na poziomie kreowania miejsca scenicznego, ale również gry aktorskiej.

2. TRANSPARENTNE GRANIASTOSŁUPY

Na scenografię Lupy składa się, z jednej strony, duża liczba sfatygowanych przedmiotów codziennego użytku, ustawionych w zakurzonych pomieszczeniach, z drugiej zaś – umowne przestrzenie symboliczne, w przypadku których reżyser-scenograf często wykorzystuje możliwości, jakie dają przezroczyste materiały⁷. Tak jak Aleksander Tairow, pozbywając się

(Marilyn Monroe w momencie przebierania się z czarnego swetra w czerwoną sukienkę).

⁴ T. Kowzan, *Symbol i symbolizacja*, [w:] idem, *Znak i teatr*, Warszawa 1998.

⁵ Zob. T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 603–608. O podobieństwach pomiędzy strategiami scenograficznymi Krystiana Lupy i Tadeusza Kantora pisze również: W. Szturc, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii*, op. cit., s. 170–171.

⁶ Zob. G. Niziołek, *Sobowtór i utopia*, Kraków [cop. 1997], s. 104–121; *Przeźroczysty pokój. O teatrze Krystiana Lupy*, reż. K. Bardzik, TVP S.A., 1995.

⁷ Ważnym – i szeroko opisywanym – motywem związanym z przezroczystością w teatrze Lupy są również okna (zarówno te stanowiące element scenografii, jak i te rzeczywiste, należące do budynku teatru), które miały być symbolem

makiety, wprowadzał do swoich spektakli trójwymiarowość (m.in. pode-
sty zarysowujące miejsca akcji)⁸, tak też Lupa tworzy podziały na klatki,
transparentne graniastosłupy i przezroczyste, wielopoziomowe konstrukcje.
Przezroczystość niektórych elementów scenografii jest nie tylko funkcjo-
nalna (rozszerza pole widzenia), ale może być również narzędziem tworzenia
znaczeń.

Pierwszym charakterystycznym przezroczystym elementem scenografii
pojawiającym się w wielu spektaklach Krystiana Lupy jest graniastosłup,
który pełni rolę wewnętrznej sceny. Szkatułkowość sceny, czy też tworzenie
trójwymiarowego *passe-partout* (jak ujmuje to Uta Schorlemmer⁹), sprawia,
że zaciera się różnica między widzem a aktorem, ponieważ oglądany może
nagle stać się oglądającym, a zatem – częścią widowni. Reżyser-scenograf nie
ucieka więc od umowności, ale wykorzystuje ją w celu zbliżenia aktorów do
widzów, stworzenia wspólnoty „podglądających”. Naczelną różnicą między
wewnętrznymi i zewnętrznymi scenami jest stopień iluzji¹⁰. Konstrukcje
scenograficzne stanowią wewnętrzne ramy dzieła sztuki, w których – idąc za
koncepcją Borisa Uspieskiego – „pojawia się przed nami pewien szczególnie
świat, posiadający własną przestrzeń i czas, własny system wartości, normy
zachowań; świat, w stosunku do którego zajmujemy pozycję z konieczności
zewnętrzną, czyli pozycję postronnego obserwatora”¹¹. Przestrzeń sceniczna
kształtowana jest więc niejako od początku poprzez wykorzystywanie rusz-
towań i ram, które nie tylko dzielą ją i geometryzują, ale również pozwalają,

otwarcia sztuki, wdzierania się rzeczywistości do teatru. Motyw ten funkcjonuje
w inscenizacjach Lupy od samego początku – w Teatrze Jeleniogórskim (pierwszym,
w którym pracował reżyser) okno było po lewej stronie sceny. Od tej pory Lupa
zawsze w scenografii uwzględnia okno właśnie w tym miejscu.

⁸ A. Tairow, *Atmosfera sceniczna*, [w:] idem, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964.

⁹ U. Schorlemmer, *Mówiąca przestrzeń*, [w:] eadem, *Magia zbliżenia i ta-
jemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwanie „nowych mitów” w teatrze*,
tłum. K. Jabłecka-Mróz, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Kraków [cop. 2007], s. 88–89.

¹⁰ G. Niziołek, op. cit., s. 113.

¹¹ B. Uspieski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organiza-
cji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu
artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 199.



Il. 1. K. Lupa, *Factory 2*, Teatr Stary, Kraków 2008

by wydarzenia sceniczne rozgrywały się na wielu poziomach, co jest realizacją konstruktywistycznej myśli scenograficznej. Wielowymiarowe konstrukcje dynamizowane są przez symultaniczną grę aktorską, dodatkowo wzmagającą efekt dialektyki wnętrza i zewnątrz sceny oraz współtworzącą – jak pisze Włodzimierz Szturc – „strefy egzystencjalne odpowiadające granicznym stanom bohaterów”¹². Najjaskrawszymi przykładami takiego zastosowania transparentnych konstrukcji są z pewnością: graniastosłup, w którego wnętrzu występują aktorzy z fabryki Andy’ego Warhola w przedstawieniu *Factory 2* (il. 1), oraz postawiony w centrum sześcian ze spektaklu *Miasto snu*, gdzie bohaterowie improwizują sceny mające wejść do filmu dokumentalnego Federica Felliniego, poświęconego tytułowemu miastu. W przypadku *Factory 2* – historii o fabryce, w której zgromadzeni zostali artyści zafascynowani twórczością Warhola i chcący za wszelką cenę stać się realną częścią jego artystycznego świata – przezroczysta przestrzeń służy do nagrywania przez nich improwizacji. Jest kadrem, miejscem do grania, przestrzenią filmowej rejestracji. Ów kadr staje się sferą desperackich popisów aktorskich, skutkujących niekiedy agresywnymi interakcjami. Wewnętrzna scena w spektaklu jest, z jednej strony, miejscem występu, kreacji, z drugiej zaś – przestrzenią, w której dzięki obecności kamery wyzwalają się najgorsze instynkty. Przestrzeń oglądania przeradza się w laboratorium pracy nad osobowością, miejsce wyzwolenia skrywanych na co dzień afektów.

Kreowana przez reżysera przestrzeń sceniczna ma w przypadku obu spektakli charakter polimorficzny¹³. Granica między rzeczywistością a fikcją staje się płynna. Bohaterowie *Miasta snu* wchodzą do graniastosłu-

¹² W. Szturc, op. cit., s.165–167.

¹³ J. Limon, *Przestrzeń sceny i przestrzeń sceniczna*, [w:] *Między niebem a sceną*, Gdańsk [cop. 2002], s. 42–43.

pów, by wystąpić przed resztą postaci. Bryła jest zarazem rodzajem kadru potrzebnego do nakręcenia screen testów dla Federica Felliniego (il. 2). Podczas tych występów widzowie utożsamiają się z grupą pozostającą poza wewnętrzną sceną, przyjmują bowiem tę samą perspektywę oglądu. Miejsce wyzna-



Il. 2. K. Lupa, *Miasto snu*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012

czone przez bryłę – jak każda przestrzeń sceniczna – ulega semiotyzacji. Postawiony w centrum graniastosłupa drążek, przypominający mikrofon, staje się osią przestrzeni występowania, a mocne „estradowe” oświetlenie, które pada na sześcian w momencie, gdy ktoś do niego wejdzie, podkreśla jego funkcję w przedstawieniu. Początkowo przezroczysty graniastosłup to miejsce gry, pokazywania przez mieszkańców Perły tej „wersji siebie”, jaką pragną przedstawić Felliniemu. Improwizacje dotyczą stanów emocjonalnych (np. „występ” prezentujący temat radości w wykonaniu jednej z bohatererek – Melity – w rytm tanga z filmu *Osiem i pół*), a następnie stają się swego rodzaju spowiedzią, w której bohaterowie opowiadają o własnych rozterkach (przykładem są długie monologi Siri dotyczące jej stanów psychicznych).

3. PRZESTRZENIE PODGLĄDANIA

Lupa w swojej twórczości odrzuca centrowość wątków i postaci, konstruuje przestrzeń i planuje ruch na scenie w taki sposób, by spektakl był symultaniczny. Często jest to konsekwencją wyboru tekstów prezentujących wielu bohaterów, którzy, poza indywidualnymi dramatami, tkwią w jednym wspólnym kryzysie. Kreowanie zamkniętych grup, w których sfrustrowane jednostki poszukują swojej tożsamości, jest typową praktyką w twórczości Lupy. Najczęściej bohaterowie ci funkcjonują w panoptikonie¹⁴, w którym są nieustannie obserwowani. Przykładem mogą być choćby zebrani

¹⁴ Por. M. Foucault, *Panoptyzm*, [w:] idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 191–220.

i zdominowani przez tyrana-widmo mieszkańcy Perły z *Miasta snu*, Józef K. / Franz K. z *Procesu* (Teatr Nowy, 2018), czy nawet rozpaczliwie poszukujący swojej tożsamości koczownicy z *Pływalni* (Teatr Łażnia Nowa, 2014). W takich kontekstach Lupa kreuje przezroczyste przestrzenie w innej, być może oczywistszej funkcji. Używa szklanych (lub wykonanych z płyt pleksi) konstrukcji jako metafor „permanentnej inwigilacji”. Jednym z przedstawień, w których scenograf użył tego typu teatralnych budowli, jest właśnie *Miasto snu* – spektakl o państwie stworzonym przez Clausa Paterę¹⁵.

Krystian Lupa w swojej inscenizacji pokazuje inwigilację prowadzoną przez „niewidzialnego”, choć w rzeczywistości stale przemykającego przez scenę Clausa Paterę za pomocą ogromnej, trzykondygnacyjnej konstrukcji, przypominającej przekrój bloku mieszkalnego, którego ściany są przezroczyste (il. 3). Blok podzielony jest na osiem mieszkań, w każdym z nich możemy obserwować życie poszczególnych mieszkańców Perły¹⁶. Podglądaczami prywatności bohaterów jesteśmy nie tylko my, ale również Patera – władca

¹⁵ „Twórca i przywódca tego osobliwego tworu – ni to państwa, ni to wirtualnej społeczności Claus Patera, który w przeciągu 5 lat, dysponując gigantycznymi finansowymi środkami, o pochodzeniu których nikt nie wie nic pewnego (ciągle gdzieś rodzą się nowe wersje, które sobie wzajemnie przeczą), zbudował Miasto-Hybrydę, miasto, w którym każdy dom został wyrwany ze swego pierwotnego miejsca i przewieziony na wyznaczone – gdzie według zamysłu Demiurga miała narodzić się Perła. Tak bowiem Claus Patera nazwał stolicę Państwa Snu. Miała to być całkiem nowa w naszej ludzkiej historii czasoprzestrzeń, w której obowiązywać mają rzekomo reguły snu, a człowiek może zostać rzekomo wyzwolony z »obezwładniających powiązań z materią«. Cytujemy tu ulubione wyrażenie Twórcy. Zresztą »Twórca« to też jego ulubione wyrażenie. Można powiedzieć – do pełni brakuje tylko jednej litery. I tak powstaje, a może już powstał, najosobliwszy twór naszego stulecia. Do Perły migrują tysiące spragnionych”. K. Lupa, *Miasto snu*, Warszawa 2012, s. 26–27.

¹⁶ Sam pomysł pokazania na scenie przekroju kilkukondygnacyjnego budynku, w którym akcja rozgrywa się symultanicznie w każdym z mieszkań, pojawiał się w teatrze już na początku XX wieku. Aleksander Zelwerowicz zaplanował w ten sposób scenografię do *Przestępców* Ferdinanda Brücknera (Teatr na Pohulance, 1930), gdzie pokazuje morderstwa popełniane w sześciu mieszkaniach berlińskiej kamienicy; zob. Z. Raszewski, *W odbudowanym państwie*, [w:] idem, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 218.

państwa, niby z dziedzica przyglądający się swoim poddanym. Podobną funkcję pełni przezroczysty pokój Józefa K. z *Procesu* według Franza Kafki. W tle sceny usytuowane zostało mieszkanie głównego bohatera, które wprawdzie ma ściany, ale wykonano je z transparentnego materiału. Za pomocą światła wydobyta zostaje zza ściany przestrzeń pomieszczenia.



Il. 3. K. Lupa, *Miasto snu*, *Teatr Rozmaitości*, Warszawa 2012

Lupa celowo nie używa w tym wypadku samych szkieletów naśladujących przestrzeń. Ściana – pokryta folią, gęstą siatką czy materiałem – niesie za sobą więcej znaczeń niż metalowa konstrukcja wyznaczająca otwartą przestrzeń. Przezroczyste ściany w pokoju Józefa K. są ułudą prywatności, w rzeczywistości to bowiem ekran do obserwowania bohatera przez władzę i widza.

4. KLATKI I SIATKI, CZYLI PRZEZROCZYŚĆ BUDUJĄCA DYSTANS

Transparentne przestrzenie, które dają możliwość nie tylko oglądania (przez widza), ale i nieustannego podglądania (przez innych bohaterów), były wykorzystywane również do adaptacji dramatów Witkacego. W tym wypadku pełnią one jednak przede wszystkim funkcję separacyjną. W *Nadobnisiach i koczkodanach* autor pokazuje społeczeństwo w momencie rozkładu ideologicznego. Prezentuje grupę byłych arystokratów o wypalonych osobowościach, którzy poszukują drogi do poznania prawdy. Mamy do czynienia z ludźmi niegdyś odznaczającymi się indywidualnością, a teraz rozpaczliwie poszukującymi nowych doznań, które pomogłyby im lepiej odnaleźć się w nowej rzeczywistości przenikniętej ideami socjalistycznymi. Bohaterowie szaleńczo poszukują „zielonej pigułki”, która ma pomóc im uratować świat. Krystian Lupa symbolizuje uwikłania ideowe postaci przede wszystkim za pomocą klatki. Ogranicza przestrzeń sceniczną, budując konstrukcję

z ogrodowych siatek, dodatkowo przykrytą firankami¹⁷. Z jednej strony, obecność klatki sugeruje tłumione popędy Pandeusza i Tarkwiniusza, z drugiej zaś – może być odwołaniem do niemożności poznania tajemnicy istnienia, wyjścia poza własne ograniczenia. Klatki niosą także konotacje animalistyczne, choć, paradoksalnie, nie zostały w nich zamknięte zdziżale Mandelbaumi, a kontemplujący istotę świata Pandeusz wraz ze swoim adeptem – Tarkwiniuszem. Od świata zewnętrznego oddzielają bohaterów czarne firanki. Dają one ułudę, że nie istnieje świat poza klatką.

Separacyjną funkcję pełnią również transparentne boksy w późniejszym spektaklu reżysera – *Pragmatystach*. Krystian Lupa w swoim jeleniogórskim przedstawieniu z 1981 roku znów pokazuje przedstawicieli społeczeństwa w ideologicznej przepaści, postawionych przed problemem wyboru sposobu, w jaki będą egzystować. Ukazaniu starć postaci i prezentacji ich dylematów sprzyja skonstruowana na scenie szpitalno-laboratoryjna przestrzeń. Reżyser tworzy obszar eksperymentu, na którym można przeanalizować kolejne warstwy psychiki bohaterów. Lupa projektuje teren, który dzieli na trzy przezroczyste bryły. Pierwsza klatka z dwoma wejściami to miejsce przebywania Teleka, Mumii Chińskiej i Kobietona, a w finale – policjantów¹⁸. Na środku sceny położone zostały dwa materace i łóżko szpitalne oświetlone jasnymi lampami¹⁹. Klatka ta jest odbiciem kondycji społeczeństwa, przekrojem sytuacji kulturowej, w jakiej się ono obecnie znajduje²⁰. To, co dzieje się z bohaterami w tym obszarze sceny, sugeruje, że mamy do czynienia z ich kryzysem. Są oni jednostkami wewnątrznie wynędzniałymi, chorymi, poszukującymi prawdy, a zamknięta powierzchnia szpitalna ma być miejscem jej wiarygodnej weryfikacji.

Drugi transparentny boks ustawiony został w głębi sceny. W nim znajdują się pozostali bohaterowie – „obiekty doświadczalne”, czyli dwójka nagich ludzi symbolizujących – jak pisze Piotr Rudzki – popędowo-cieleśną część natury człowieka²¹. Boks ten momentami jest przysłonięty czarną płachtą, co

¹⁷ Zob. J. Kuna, *Czterdziestu Mandelbaumów*, „Dziennik Polski” 1977, nr 50, s. 4.

¹⁸ P. Rudzki, *Witkacy Lupy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 66–67, s. 470–483.

¹⁹ Ibidem, s. 477.

²⁰ Ibidem, s. 494.

²¹ Ibidem, s. 485.

może sugerować stłumienie *id*. Te postacie-objekty są nieme. Tym bardziej można je utożsamiać z biologicznością i zwierzęcością. Trzecią klatkę zajmuje widowia. Może być ona odzwierciedleniem świata metafizycznego – trzeciego elementu natury człowieka²². W spektaklu Lupy bohaterowie symbolizujący popędy bezskutecznie próbują się wydostać ze swojej klatki²³. Z kolei „metafizyka” jest całkowicie odizolowana od pozostałych klatek. Zdaje się najbardziej hermetyczna i niedostępna, co dodatkowo akcentuje foliowa przesłona. Bohaterowie funkcjonują między obiema klatkami, mając świadomość ich istnienia, a jednocześnie nie mogąc się do nich dostać. Reżyser umieszcza postacie reprezentujące każdy z elementów człowieka w osobnym boksie, jednakże każdy z nich w pewnym sensie zawiera się w innym. Jak zauważa w swojej recenzji Temida Stankiewiczówna²⁴, jest to sytuacja bez wyjścia. Kryzys człowieka związane z niemożnością ucieczki od każdej z tych sfer życia, a jednocześnie z bezradnością w kwestii pogodzenia ich ze sobą.

W 1986 roku Lupa reżyseruje kolejny spektakl na bazie tekstu Witkacego – *Maciej Korbowa i Bellatrix*. Ponownie zestawia Witkacowski katastrofizm z kryzysem obecnym w Polsce Ludowej. Tak jak w następnych dramatach w *Macieju Korbowie* pojawia się plejada charakterystycznych dla twórczości dramaturga typów: niespełnionych artystów, frustratów, niedojrzałych dziewczątek, demonicznych kobiet, postaci zagubionych w swojej tożsamości, zaś reprezentantem typu tyрана jest tytułowy Maciej Korbowa. W tym odciętym od świata laboratorium bohaterowie przedstawienia wspólnie dążą do osiągnięcia nicości. Reżyser-scenograf robi ze sceny izolatkę dla Macieja Korbowy i jego kompanów. Klatka z towarzyszami Macieja oddzielona jest ścianą z oknem, zasłoniętą brudną, sfatygowaną kotarą, za którą kryje się tajemniczy tył sceny²⁵. Ponadto Lupa izoluje swoich bohaterów od widzów za pomocą czerwonej siatki (il. 4).

²² Ibidem, s. 504.

²³ Ibidem, s. 497.

²⁴ T.L. Stankiewiczówna, *Na granicy ciszy i krzyku*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 135.

²⁵ Zob. M. Jodłowski, *Witkacy pod Lupą*, „Odra” 1987, nr 9, s. 7.



Il. 4. K. Lupa, Maciej Korbowa i Bellatrix [rekonstrukcja spektaklu z 1986 roku], Teatr Łąźnia Nowa 2015

PODSUMOWANIE

Przezroczystość w spektaklach Krystiana Lupy pełni kilka funkcji. Pierwszą z nich jest tworzenie wewnętrznych ram za pomocą sześciennych instalacji, które rozdzielają przestrzeń, by rozróżnić poziomy iluzji spektaklu (zaznaczyć miejsca pełniące

funkcję stref pracy nad osobowością lub wyeksponować te, w których bohaterowie spektaklu, nie zaś aktorzy, odgrywają różnego rodzaju wewnętrzne przedstawienia). Drugim, wydaje się – opozycyjnym rodzajem transparentnych przestrzeni są konstrukcje pomieszczeń usytuowane za, jak się okazuje po podświetleniu, półprzezroczystą ścianą, stanowiącą tył sceny. Tego rodzaju instalacje to przestrzenie nie oglądania, a podglądania. Takie rozwiązania sceniczne – jeszcze bardziej niż siatki i kraty – konstruują realną „czwartą ścianę”, czyniąc podglądaczem nie tylko widza spektaklu, ale też tego, kto stoi na właściwej scenie i przygląda się wewnętrznemu światu. Trzecim typem przezroczystych przestrzeni i obiektów w scenografii Lupy są siatki oddzielające widownię od sceny (te również nawiązują do „pudełkowości sceny”) bądź klatki, które – podobnie jak sześcianny – mogą pełnić rolę wewnętrznych ram, jednak ich symbolika jest oczywiście zgoła odmienna. Oznaczają izolację, niemożność przekroczenia różnego rodzaju barier mimo faktycznej bliskości świata zewnętrznego. Ulokowanie tego typu przezroczystych form scenograficznych w – jakże realistycznej – przestrzeni teatralnej wykreowanej przez Krystiana Lupę narzuca widzowi ich symboliczne odczytanie. Z kolei konsekwencja stosowania ich przez reżysera w określonych, niezmiennych kontekstach pozwala na dostrzeżenie pewnego rodzaju konwencji symbolicznej, o której można mówić tylko w przypadku plastyki teatralnej reżysera *Factory* 2²⁶.

²⁶ Przezroczyste przestrzenie są bowiem kreowane przez wielu scenografów, wystarczy wspomnieć ogromne szklane bądź wykonane z płyty pleksi instalacje autorstwa Małgorzaty Szczeniak, która widzi w przezroczystości diametralnie

Bibliografia

- Katarzyna Fazan, *Co po scenografii*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, G. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Marek Jodłowski, *Witkacy pod Lupą*, „Odra” 1987, nr 9.
- Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
- Tadeusz Kowzan, *Znak i teatr*, Znak – Język – Rzeczywistość, Warszawa 1998.
- Joanna Kuna, *Czterdziestu Mandelbaumów*, „Dziennik Polski” 1977, nr 50.
- Jerzy Limon, *Przestrzeń sceny i przestrzeń sceniczna*, [w:] *Między niebem a sceną, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk [cop. 2002].
- Krzysztof Lupa, *Miasto snu*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012.
- Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. O teatrze Krystiana Lupy*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 1997].
- Oddech przestrzeni, dusza ściany. Z Małgorzatą Szczęśniak rozmawiają Grzegorz Niziołek i Joanna Targoń*, „Didaskalia” 2003, nr 54–56.
- Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, PIW, Warszawa 1990.
- Piotr Rudzki, *Witkacy Lupy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 66–67.
- Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwanie „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2007].
- Temida L. Stankiewiczówna, *Na granicy ciszy i krzyku*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 135.
- Włodzimierz Szturc, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: Problemy – sylwetki – rozmowy*,

inny potencjał: „Uważam, że nastąpiła potrzeba sięgnięcia po materiały o innych możliwościach. [...] Wprowadzająca powietrze transparentność, dające odbłask szkło, lustra, pleksi. To materiały bardziej estetyczne i porządkujące. Dekoracja butaforska kojarzy mi się z czymś starym, zmurszałym. [...] Mam potrzebę stworzenia w teatrze świata estetycznego, miejsca wyczyszczonego”. *Oddech przestrzeni, dusza ściany. Z Małgorzatą Szczęśniak rozmawiają Grzegorz Niziołek i Joanna Targoń*, „Didaskalia” 2003, nr 54-56, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/7300/oddech-przestrzeni-dusza-sciany> [dostęp: 19.09.2019].

red. K. Fazan, G. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Aleksander Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.

Boris Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997.

Źródła ilustracji

- Il. 1. Centrum Edukacji Teatralnej w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
- Il. 2. Materiał promocyjny TR Warszawa; <https://www.youtube.com/watch?v=KQcN07ux0KI>.
- Il. 3. Materiał promocyjny TR Warszawa; <https://www.youtube.com/watch?v=KQcN07ux0KI>.
- Il. 4. WOK – Wszystko o Kulturze, 9.05.2015; <https://ninateka.pl/film/wok-wszystko-o-kulturze-09052015>.

Krystian Lupa's Transparent Theatre (Comments on the Functions of Transparency in Scenography)

The article is an attempt to describe some of the most important transparent constructions in Krystian Lupa's theatre and to explain their functions. In the text, I focused on the main and most frequently repeated transparent elements of the scenography; prisms (which fulfil the role of internal frames), transparent walls (places where actors are peeping over), and bars and grids which suggest closing some space off or isolating the actors.

Keywords: Krystian Lupa, transparency in scenography, *Factory 2*, *City of Dream*