

Ryszard Strzelecki

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Rola przestrzeni teatralnej w inscenizacji

Przedmiotem refleksji będą funkcje budynku teatralnego w inscenizacji. Tak określona perspektywa poznawcza w niewielkim stopniu dotyczy materii ściśle architektonicznej, przekracza też problematykę estetycznego uposażenia budynku, czyli spraw pozostających głównie w kompetencji historyka sztuki. Budynek teatralny potraktujemy przede wszystkim jako instrument kształtujący wymiar semiotyczny i antropologiczny twórczości scenicznej, współczynnik teatralnej interpretacji dramatu. Nie ma wątpliwości, że kształt budowli wpływa na ostateczną wymowę spektaklu. Terminem *budynek teatralny* proponuję objąć przede wszystkim budowlę o pierwotnym przeznaczeniu teatralnym, choć w pewnych sytuacjach także obiekty architektury adaptowanych do zadań inscenizacyjnych.

Sprawa architektury, głównie interioru budynku była rozważana w pracach teatrologicznych od dawna, głównie jednak od strony ich scenicznej i teatralnej funkcjonalności. Refleksja w tym względzie pozostawała w kompetencjach historyków teatru, głównie historii materialnej. Liczne studia poświęcała tej tematyce Barbara Król-Kaczorowska¹ rzadko jednak, wychodząc poza opis dawnych budynków teatralnych, odtwarzanie stanu budowli już nieistniejących bądź ich architektonicznych detali. Związki architektury z koncepcją artystyczną widowiska i ostateczną wymową spektaklu dotyczyły najczęściej układu scenograficznego, który niekiedy tylko podlegał przymusom wynikającym z trwałej konstrukcji budynku.

Rzecz jasna architektura zawsze odgrywała istotną rolę w koncepcji widowiska. Świadome operowanie przestrzenią z uwagi na jej potencjał społeczny, obrzędowy czy artystyczny nasila się w okresie reformy teatru w wieku XX. Stosownie do tego rozwijały się też na naszym gruncie badania dotyczące konwencji przestrzeni teatralnej (m.in. studia K. Brauna, D. Ratajczak, J. Limona) oraz socjologii teatru (prace A. Hertza, T. Terleckiego, S. Ossowskiego czy A. Hausbrandta). Sprawa wizji inscenizacyjnej dawnych dramatów ich wymagań architektonicznych była przedmiotem dyskusji w gronie historyków teatru (tu ważne prace Z. Raszewskiego).

Nieco później zagadnienie architektury teatralnej znalazło się w kręgu myśli teoretycznoteatralnej. U inicjatora metodologii semiotycznej w okresie powojennym – Tadeusza Kowzana funkcja znakowa architektury nie została wyraźnie podkreślona, zabrakło jej pośród wyróżnionych przez badacza 13 kodów obejmujących całość przekazu teatralnego.² Forma budynku teatralnego w tym ujęciu zapewniała jedynie usytuowanie i ramę dla pozostałych kodów spektaklu, sama zaś była pozbawiona charakteru znakowego. Sytuacja uległa zmianie w połowie lat osiemdziesiątych dzięki badaniom Eriki Fischer-Lichte. W jej pracy *Semiotik des Theaters*³ architektura teatralna zyskuje status odrębnego kodu i wyznacza istotny komponent semantyczny spektaklu oznaczony terminem *Raumkonzeption* (koncepcja przestrzeni). Każda forma budynku wyznacza we właściwy sobie sposób koncepcję przestrzeni wyposażoną – zależnie od okoliczności – w idee filozoficzne, antropologiczne, społeczne, teologiczne czy też inne. Współtworzy więc ostateczne przesłanie dzieła teatru. Toteż architektonicznie ukształtowana przestrzeń, w tym nowym ujęciu, jest kodem, którego nie można lekceważyć w interpretacji tegoż dzieła.

Kod przestrzenny jest osobliwy – nie może być dowolnie modyfikowany. Określony w konstrukcji budynku, w jego interiorze, staje się niezmienną determinantą, ustabilizowanym układem znaków. Tak wyznaczona koncepcja przestrzeni stale oddziałuje na wszelkie podejmowane w teatrze przedsięwzięcia artystyczne. Z kolei każdy dramat podpowiada własny projekt teatralnego wykonania (i nieuchronnie wskazuje też koncepcję przestrzeni, jakiej wymaga od realizatorów). Nietrudno zauważyć, że przestrzeń budynku nie zawsze odpowiada wizji przestrzeni realizacyjnej zapisanej w dramacie – można tu mówić o zgodności, ale i o całkowitej rozbieżności obydwu projektów. Na tym nie koniec – w inscenizacji współczesnej do głosu dochodzi jeszcze jeden dysponent koncepcji

przestrzeni – jest nim inscenizator, posiadający znaczne uprawnienia w wyborze architektury czy tekstu sztuki, choć bywa przecież i w tym zakresie ograniczany, zmuszany do kompromisu między własną koncepcją a przestrzenią budynku i dramatu. Niekiedy jednak inscenizator celowo decyduje się na kolizję projektów przestrzeni, jeśli tak wynika z jego zamysłu inscenizacyjnego. Zatem zgodność bądź konflikt, podporządkowanie, hegemonia, bądź wykluczenie i niemożność realizacji sztuki – jak widać operowanie przestrzenią może przebiegać bardzo różnie.

Wzajemne odniesienia projektów przestrzeni: budynku, dramatu i inscenizatora w zakresie ich zgodności lub niezgodności przynoszą w efekcie pięć wariantów:

1. Zgodność wszystkich trzech determinant – inscenizator realizuje własny projekt przestrzennego usytuowania w zgodzie z dramatem, a zarazem w zgodzie z potencjałem przestrzennym budynku. Znakomitym przykładem jest realizacja dramatu liturgicznego *Ordo Passionis et Resurrectionis* w Kościele Marii Panny Zwycięskiej w Lublinie według scenariusza, zestawionego ze średnio-wiecznych officjów wielkotygodniowych przez Juliana Lewańskiego.
2. Zgodność inscenizatora z przestrzenią budynku, jednak w opozycji do wizji teatralnej dramatu. Przykładem realizacja *Hamleta* w stoczni gdańskiej (rez. Jan Klara, 2004). Z woli reżysera stocznia nie traci swej pierwotnej wymowy, ale wnosi do spektaklu przesłanie historycznego miejsca – kolebki Solidarności.
3. Inscenizator sprzyja wizji dramatu wbrew pierwotnej wymowie przestrzeni budynku. Dotyczy to wszelkich prób realizacji dramatów religijnych w tradycyjnym teatrze, gdzie zarówno sakralizacja, jak i rytualizacja modyfikują ukształtowaną architektonicznie koncepcję przestrzeni. Niekiedy odejście od przestrzennej koncepcji budynku można traktować jako potwierdzenie i zarazem zaprzeczenie wizji dramatu. Może bowiem marginalizować znaczenie fizycznej przestrzeni akcji, czyli planu wehikularnego dramatu, a wspierać idee zawarte w planie parabolicznym. W takiej sytuacji koncepcja przestrzeni teatralnej niesie wartości symboliczne, wyraża ogólne prawdy, treści metafizyczne, itd. Może to następować w wyniku zmian zabudowy przestrzeni teatralnej, zmian konstrukcyjno-scenograficznych, możliwym zabiegiem wspomagającym jest umieszczenie gry w centrum przestrzeni.
4. Inscenizator działa przeciw przestrzeni proklamowanej w tekście, jak i przeciw zgodnej z projektem dramaturga przestrzeni samego budynku. Tu należą eksperymenty teatralne budowane na kanwie dramatów przeznaczonych na tradycyjną scenę teatralną i realizowanych w takiej właśnie przestrzeni. Można wskazać przedsięwzięcia sceniczne służące wyrażeniu pomysłów reżysera, nie związane z koncepcją dramaturga, polemiczne wobec niego z uwagi na funkcje przestrzeni teatralnej.
5. Możliwy jest też brak zgodności między wszystkimi trzema determinantami przestrzeni. Zachodzi to wówczas, gdy teatralna przestrzeń budynku nie odpowiada projektowi zawartemu w tekście sztuki, a inscenizator – w swej koncepcji artystycznej nie opowiada się za żadną z danych mu możliwości, tylko wybiera celowo lub z jakichś innych względów inscenizacyjnych rozwiązanie odrębne.

Niezgodność, kolizja, konflikt czynników określających przestrzenną specyfikę spektaklu jest czymś zrozumiałym i w zasadzie nieuniknionym w konkretnych przedsięwzięciach teatralnych. Gdy jednak pragniemy w nich dostrzec czynniki semantycznego kształtowania spektaklu warto odwołać się do kategorii ogólnych, do funkcjonujących w świadomości teatralnej wzorców przestrzennych realizowanych w architekturze teatralnej, dramaturgii czy sztuce inscenizacji, stosownie do obowiązujących tam konwencji, norm artystycznych kierunków ideowo-artystycznych, szkół lub tradycji inscenizatorskich. Kolejna faza ewolucji sztuki teatralnej dodaje nowe możliwe rozwiązania w zakresie semiotyki przestrzeni. Teatr, jako sztuka zdolna aktualizować wszelkie elementy diachronii nieustannie poszerza repertuar możliwych rozwiązań formalnych w zakresie kształtowania przestrzeni. Ujmując rzecz w perspektywie semiotycznej, można powiedzieć, że wszystkie te elementy przynależą do rozległego paradygmatu, wyznaczającego skalę „przestrzennych” wyborów, dokonywanych w trakcie tworze-

nia spektaklu. Dodajmy – wyborów uzależnionych również od wzajemnej konfiguracji wskazanych wcześniej trzech determinant przestrzennych (budynku, dramatu i inscenizatora).

Wnikanie w szczegóły owej paradygmatyki nie wydaje się w tym miejscu celowe. Jednak dla zasadniczego toku niniejszych rozważań skupionych na artystycznych funkcjach budynku teatralnego warto przyrzeć się jednej, ale za to najważniejszej opozycji, która stanowi rdzeń całej paradygmatyki, jest uniwersalna i nieustannie obecna w myśleniu teatralnym. Polega na przeciwstawieniu sześcianu i kuli, czyli przestrzeni kubicznej i przestrzeni sferycznej. Obydwie kategorie wyróżnione przez francuskiego badacza teatru Etienne'a Souriau zachowują swoją wagę niezależnie od kraju, epoki czy uwarunkowań społeczno-kulturowych i w pewnym aspekcie przejawiają się w każdej realizacji scenicznej, co wskazuje na jej sens antropologiczny.

Przestrzeń sferyczna najczęściej nacechowana sakralnie przynależy do teatru greckiego, rzymskiego, średniowiecznego, cechuje też kościół w realizacjach współczesnych. Otoczony nią widz staje się uczestnikiem obrzędu, równorzędnym z innymi, gdyż jego status zależy od funkcji a nie percepcji, widz pozostaje w relacji partycypacji lub komunii z innymi uczestnikami widowiska, niezależnie od umiejscowienia w teatrze, krótko mówiąc wszelkie miejsca mimo skomplikowanego kształtu i wypełnienia tej przestrzeni (np. wnętrze kościoła) mają tę samą wagę.

Natomiast przestrzeń kubiczna (model sześcianu) współtworzy teatr mieszczański, realistyczny, mimetyczny, wyposażony w stałe elementy architektoniczne (scena, kulisy, rampa). Widz ma status obserwatora, liczy się perspektywa i pole widzenia, a zatem mniej lub bardziej korzystne miejsca na widowni. Pozycja widza odzwierciedla najczęściej jego uprzednią rangę społeczną.

Operując tą podstawową opozycją: sześcianu i kuli, można opisać ewolucję teatru współczesnego, co uczynił w swoich studiach Denis Bablet.⁴

Wszystko zaczęło się od modyfikacji sceny pudełkowej, głównie redukcji balkonów dla zrównania publiczności. W wagnerowskim Bayreuth widownia jest jednorodna, posiada podobne możliwości percepcji. Podział między sceną i widownią, bardziej jeszcze zniesiony został za sprawą A. Appii w koncepcji sali w Hellerau, pośrednio otwierając drogę idei jednoczenia sceny i widowni, rozwiniętej w powojennej drugiej reformie teatru.

Odchodzenie od klasycznej sceny pudełkowej polegało też na promowaniu przestrzeni teatralnej o układzie centralnym, czyli zgodnie z możliwościami, jakie daje wskazany wcześniej model kuli. Teatr wielkiej reformy sięga po takie rozwiązania od samego początku od czasu francuskiej sceny studyjnej J. Capeau Vieux Colombier, czy areny cyrkowej Maxa Reinhardta (cyrk Schumanna, Hala Stulecia we Wrocławiu), jak i wszelkich późniejszych scen centralnych i pierścieniowych.

Oczywiście zniesienie opozycji sceny i widowni podyktowane względami sakralnymi jest dodatkowym wyróżnikiem teatru sferycznego (jednorodnego pod względem miejsc i kierunków) mimo że często nie odzwierciedla geometrii cyrkularnej. Przykładem są realizacje w architekturze kościelnej czy okołokościelnej – Salzburski Jederman w opracowaniu M. Reinhardta i H. Hoffmansthala oraz liczne późniejsze przedsięwzięcia w teatrze religijnym Europy i Stanów Zjednoczonych. Ewidentny związek dramatu z przestrzenią budynku ujawniają współczesne dramaty liturgiczne i martyrologiczne realizowane w kraju. Przykładem wartym przypomnienia – wystawienie misterium o pięciu braciach męczennikach międzyrzeckich w archikatedrze poznańskiej w reż. Ireny Byrskiej, rok 1968), warto dodać, że spektakl był jedną z pierwszych realizacji, podjętych w ramach posoborowej idei „powrotu teatru do kościoła”. Innym znaczącym przykładem tego zjawiska była inscenizacja *Mordu w katedrze* T. S. Eliota w bazylikach archikatedralnych w Warszawie i Krakowie w 1982 roku.

Innym rozwiązaniem wskazane przez Bableta dotyczy wyjścia teatru poza budynek w przestrzeń otwartą. Tu przykładem są realizacje plenerowe, antycypacje teatru ludowego, wiecowego, obrzędowości ludowej, rozgrywanej w rozległej przestrzeni, również happeningi, teatr uliczny, wielkie współczesne widowiska misteryjne, zaplanowane w rozległej przestrzeni urbanistycznej lub przyrodniczej.

Paradygmatyka przestrzeni oparta na omówionej tu zasadniczej opozycji: sześcianu i kuli oraz jej różnych wariantach stosuje się do wymienionych wcześniej trzech współczynników, kształtujących przestrzeń teatralną. Wszelako zgodnie z tematem obecnego szkicu więcej uwagi wypada poświęcić architekturze budowli, jak i roli twórcy spektaklu, który wykorzystuje określony budynek w tworzeniu własnej wizji przestrzeni. Najczęściej jest to zaburzenie układu kubicznego w stronę różnych postaci przestrzeni sferycznej. Jednak osobliwość teatru polega na tym, że kształtowana w nim przestrzeń ma determinantę geometryczną, semiotyczną, ale też społeczną czy antropologiczną. Każda z tych determinant, dzięki temu, że są one dość silnie ze sobą powiązane, może być w optyce inscenizatora dominująca, najważniejsza. Każda może być powołana do roli czynnika inicjującego zwrot ku kubiczności czy – najczęściej w teatrze dzisiejszym – ku sferyczności. Jest wówczas szczególnie eksponowana, ale pociąga za sobą inne wyznaczniki sferyczności. Powierzenie takiej roli porządkowi geometrycznemu – antycypuje wszystko, co może z owego układu kołowego czy pierścieniowego wynikać – określoną konfigurację społeczną, zmianę antropologiczną (dotyczącą np. doświadczenia sakralnego). Wszelako inscenizator może sprawić, że przeobrażenie przestrzeni ogranicza się do zmiany samej relacji społecznej, funkcji uczestnika przedstawienia. Określony typ współuczestnictwa ewokuje sferyczność, chociaż jej ekwiwalent geometryczny nie będzie dany w konfiguracji znakowej, pozostanie elementem wzajemnych odniesień uczestników, ich doświadczenia, odczuć uchwytnych w analizie antropologicznej. W tej sytuacji świadectw przestrzenności należy szukać pośród ludzi, w tym jak pojmują siebie, swoją rolę, jak pojmują swoje miejsce w ramach wydarzenia teatralnego. Jest to przestrzeń psychiczna, antropologiczna, poniekąd też symboliczna, jeśli przedmiotem uwagi czynimy status osób i ich relacje.

Przestrzenność teatralna może być więc powołana na różne ekwiwalentne sposoby. I niewątpliwie to, co najważniejsze w scenicznym przedsięwzięciu to nie wynik, ale sam proces kreacji, w który niezależnie od przyjętej konwencji dotyczy wszystkich uczestników teatralnego zdarzenia. Uwagę należy skupić na sposobach tworzenia teatralnej przestrzeni i technikach jej przeobrażania. Zagadnienie technik przeobrażenia, któremu poświęcona będzie dalsza część szkicu, jest tym bardziej interesujące, że przedmiotem refleksji uczynimy manipulacje dokonywane w typowym budynku teatralnym. Chodzi o budynek zaprojektowany i skonstruowany z myślą o sztuce scenicznej, posiadający stosowne do tego pomieszczenia, a nie – jakakolwiek budowla doraźnie adaptowana do zadań teatralnych. Budynki naszych miejskich teatrów publicznych stwarzają mniej więcej podobne możliwości inscenizacyjne i podobne warunki nowatorskich rozwiązań. Warto uważnie prześledzić sygnalizowaną wcześniej relację inscenizatora do budynku – w szczególności zabiegi, zmierzające do modyfikacji istniejącego w tych budynkach układu przestrzeni teatralnej, podejmowanych ze względu na potrzeby przyjętej koncepcji inscenizacyjnej.

Otóż modyfikujące zabiegi można podzielić na trzy grupy:

1. Doraźna modyfikacja przestrzeni teatralnej (interioru budynku) przez pewne zmiany konstrukcyjne lub funkcjonalne pomieszczeń (np. odwrotna lokalizacja sceny i widowni).
2. Zmiana znaczenia znaków teatralnego interioru pod naciskiem innych kodów spektaklu. Chodzi tu o proces tzw. mobilności znaków – który polega na wyznaczaniu przestrzeni w oparciu o znaki innych kodów kowzanowskich, pozbawione sygnifikansów architektoniczno-przestrzennych (np. słowo, gest, proksemika, oświetlenie, elementy scenografii i in.). Użycie tych znaków może faktycznie współtworzyć przestrzeń teatralną wbrew wymowie teatralnej architektury. Jednak takie operacje semiotyczne mają zasięg ograniczony – dotyczą obrazu scenicznego, przedmiotu teatralnej percepcji.
3. Najbardziej radykalna forma konfrontacji z przestrzenią nie ogranicza się do zmiany architektonicznych współczynników samego obrazu scenicznego czy przedmiotu percepcji. Sięga dalej – dotyczy zmian funkcji składników przestrzeni architektonicznej – w procesie ich defunkcjonalizacji i refunkcjonalizacji. O radykalizmie tej operacji świadczy zmiana statusu uczestników teatralnego zdarzenia – aktorów i widzów.

Jak wiadomo, pełna wymowa spektaklu nie ogranicza się do sceny, ma nie tylko wymiar semantyczno-estetyczny, ale ogarnia cały teatr, całość przedsięwzięcia, również w wymiarze antropologicznym i społecznym. Zabiegi obejmujące zmianę funkcji przestrzeni architektonicznej podejmowane wobec uczestników zdarzenia teatralnego mają więc charakter totalny. Koncentrujemy uwagę na budynku o przeznaczeniu teatralnym, gdyż cechuje się on osobliwym układem, wynikającym z pierwotnych zadań tego budynku. Bez względu na różnorodne rozplanowanie pomieszczeń, posiada zasadniczo cztery funkcjonalne strefy architektoniczne. Dwie dla publiczności i dwie dla aktorów. Osoby przybywające na spektakl, stają się widzami w pomieszczeniach poprzedzających widownię. Wejścia, kasy, garderoby, foyer, toalety czy inne miejsca dla publiczności służą przygotowaniu do udziału w spektaklu. Są strefą transformacji, czy też „przejścia”, jeśli użyć terminu rozszerzonej teorii rytuału. Udział w spektaklu poprzedzają rytuały ubioru, makijażu, poprawy kreacji, zmiana konwersacji, wejście w socjologiczną sytuację zabawy. Dobre usytuowanie w pozycji widza tłumaczy paniczną koncepcja teatru Juliusa Baha czy koncepcja Rogera Caillois, który w zabawie dostrzega przede wszystkim nadrzędność ochronnych reguł uczestnictwa, umożliwiających czynności z gruntu bezpieczne, będącą pozytywnym ekwiwalentem świata zewnętrznego.

Podobnej przemianie ulegają osoby przejmujące na siebie funkcję aktorów. Wymaga to odpowiednich pomieszczeń, jak garderoby dla aktorów, pracownie ale i kulisy – granica przejścia w przestrzeń gry. Przyjęcie roli widza, jak i roli aktora wymaga teatralnie zlokalizowanej przestrzeni, gdzie transformacja, czy też „przemiana” może się dokonać. Stąd wniosek, że budynek otoczony przestrzenią społeczną posiada dwa miejsca nieciągłości, gdzie dochodzi do „przemiany” i ukonstytuowania sytuacji samego przedstawienia, rozgrywającego się w zasadniczej już części przestrzeni architektonicznej, obejmującej strefy sceny i widowni.

Interwencja inscenizatora polega na zmianie funkcji wymienionych tutaj sfer i właściwych im miejsc. Teatr tradycyjny, przejawiający się też w niektórych dzisiejszych realizacjach wyraźnie rozgranicza przestrzeń widzów i aktorów, w zgodzie z ideą sceny pudełkowej, wyposażonej w portal sceniczny, zachowującej rampę. Wprowadzane zmiany zazwyczaj osłabiały ten podział. Najczęściej granica jest przełamana przez podesty biegnące w głąb widowni (często w autorskim teatrze Józefa Szajny, Warszawa Teatr Studio, 1976) – przestrzeń sceny wnika na widownię. Nie jest to zmiana optyki, ale mniej lub bardziej radykalna zmiana statusu widowiska, zwrot ku przestrzeni sferycznej, wykreowanej poniekąd wbrew architekturze, co pociąga za sobą zmianę relacji między aktorem i widzem. W większym stopniu łączy ich współuczestnictwo, aura obrzędowości.

Wrażenie obrzędowości można uzyskać przez samą geometryczną lokalizację działań aktorów na podestach lub w centrum publiczności. Ten sam efekt może spełnić realizacja w przestrzeni o silnej presji semiotyki sakralno-obrzędowej w otoczeniu kościelnym, inną możliwość daje z kolei zmiana relacji między sceną i widownią – zasada współuczestnictwa, wyznaczanie ról rytualnych (dobrym przykładem tej sytuacji była czynność oczyszczenia sprawowana na widzach przez Leszka Herdegana w spektaklu „Dante”, zainicjowana wezwaniem: „umyj ręce!”). Jednak wszystkie te przypadki, wszelkie partytury zabiegów rozpisane tylko na scenę i widownię, są w najwyższym stopniu „teatralne”, bo i relacje między nimi rozgrywają się wedle immanentnych reguł sztuki scenicznej. Łączy ich ten sam wcześniej dokonany rytuał przejścia, a więc zachowanie teatralnej iluzji. Zazwyczaj zbyt pospiesznie mówi się w tej sytuacji o obrzędowej deziluzji. Jest to zabawa sprawowana na kanwie tradycyjnie pojętych społecznych ról aktora i odbiorcy spektaklu.

O faktycznej deziluzji można mówić wtedy, gdy inscenizator osłabia czy wręcz uniemożliwia proces przejścia. Publiczność nie może usytuować się w roli tradycyjnego „widza”. Dzieje się to w wyniku refunkcjonalizacji strefy przemiany. Działania aktorów przenoszą się na korytarze, foyer, aż po samo wejście do budynku, zakłócają bezpieczny dystans służący odbiorowi „iluzijnemu”. Zawłaszczenie przestrzeni „przemiany” ma wieloraką postać, różne nasilenie i zróżnicowane cele ideowe. Przykładem pamiętna realizacja „Dziadów” (1973) w reż. Konrada Swinarskiego. Usytuowani na schodach

żebracy krakowscy, wychodzący z tej samej przestrzeni publicznej, co widzowie, sceny w westybulu, działania na granicy gmachu teatralnego przywracają w pewnym stopniu ciągłość teatru z przestrzenią społeczną. Wrażenie autentyczności wynika nie tyle z immanentnej obrzędowości, ale z chwytnej roli widza. I przykład skrajny – *Dziady* w realizacji Kazimierza Brauna (Teatr Współczesny we Wrocławiu, rok 1978). Po wystawieniu części I i IV uczestnicy przechodzą ulicami miasta do posakralnego budynku Muzeum Architektury, gdzie rozgrywa się część II. Przeniesienie teatru w przestrzeń społeczną wiązało się z roztoczeniem sakralnej obrzędowości w profanum przestrzeni miejskiej i było skierowane do przypadkowych świadków tej osobliwej kreacji. Próby teatralizacji przestrzeni społecznej K. Braun podejmował też wcześniej w Lublinie, jako rozwinięcie praktyk inscenizacyjnych w teatrze im. Juliusza Osterwy.

Proces refunkcjonalizacji może być też skierowany na drugi biegun zdarzenia teatralnego – na zespół aktorów. I tu podważenie „przemiany” polega na naruszeniu tabu aktora – scena staje się przedłużeniem garderoby i kulis, jest miejscem gry, ale także przygotowania do gry. Aktor ujawnia swój dwoisty status – człowieka społecznego i kreowanej postaci lub też w inny sposób demonstruje swoją pozateatralną kondycję. Eksperymenty tego typu podejmowano dość często w teatrze oficjalnym, ochotniczym i studenckim. Niekiedy społeczny status aktora jest zainscenizowany, jak w realizacji *Hamleta* (A. Wajda, *Hamlet IV*) z rolą tytułową Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej (1992, Teatr telewizyjny), gdzie widz symbolicznie wkracza w sferę zastrzeżoną. W obszarze jego percepcji pojawia się nie tylko gra, ale i proces przygotowania do gry, garderoba aktorki czy jej reakcje na własne poczynania artystyczne.

Każda refunkcjonalizacja, dotycząca przestrzeni widzów czy aktorów, jest zawsze reżyserską proklamacją społecznego, autentycznego ukorzenia teatru w świecie. Funkcjonalnie zbliża się do specyfiki teatru sferycznego, czy to w skali ograniczonej, poprzestając na zespoleniu sceny i widowni, czy w wymiarze pełniejszym, gdzie widz albo aktor, albo też zarówno jeden oraz drugi podmiot teatralnego zdarzenia zachowują – przynajmniej w części – swoją przedteatralną, społeczną tożsamość. Aktor pełni tu rolę aktywną, gdyż to on poprzez swoje działania, zgodne z wolą reżysera, dokonuje zmiany funkcji stref budynku teatralnego. Jeśli wchodzi w przestrzeń zastrzeżoną dla widzów, szczególnie naznaczoną tabu strefę jego przemiany – dokonuje się teatralizacja przestrzeni społecznej. Jeśli zaś sam unika pełnej przemiany, staje się rzecznikiem rzeczywistości społecznej wewnątrz teatru (nawet jeśli publiczność przyjęła kanon widza iluzyjnego). W zabiegach inscenizacyjnych obydwa procesy mogą się wzajemnie dopełniać, prowadząc do nasilonej obrzędowości. Skrajnym przykładem tego zjawiska jest teatr uliczny – będący oczywiście poza zakresem naszych rozważań – tam jednak brak owej niszy teatralnego obrzędu, wyodrębnienia, jest doraźność, teatralizacja świata zbiega się z uspołecznieniem teatru w żywiole powszechnej karnawalizacji (rzecz możliwa przede wszystkim jedynie poza twardymi regułami tradycyjnej architektury teatralnej).

Natomiast w budynku teatralnym, który stanowi kanwę owych zmian, manipulacji, przewrotnych zabiegów, jakim podlega pierwotna organizacja budowli, wynik jest daleko bardziej znaczący niż w przestrzeni otwartej. Bez oporu ze strony budynku, kluczowy zamysł inscenizatora nie byłby tak znaczący, uchwytany, nasycony treścią. A mógłby też w ogóle nie zostać wypełniony w realizacji dzieła.

¹ B. Król-Kaczorowska, *Budynki i sale teatralne 1918-1965*, [w:] S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965*, Wrocław 1985 s. 289-434 oraz inne prace.

² T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. I: Dramat i Teatr*, Wrocław 1976, s. 299-326, zob. też *Znak i teatr*, Warszawa 1998.

³ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters, Bd. 1*, Tübingen 1983.

⁴ Poglądy badacza przywołuje I. Sławińska, *Socjologiczne widzenie teatru*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. III: Odbiorca dzieła teatralnego*, Wrocław 1978 s. 135 i n.