

fermat

14/17

Pismo Artystyczne



ESTRAGON
1943
CZERNIAC
NA 900TA



MELONIK
CZARNY

BIELKI

BIAGA
KOSZULA

CZARNE
PUMPY
DUZE

CZARNE
SKARPETY

DUZA
STARA
CZARNA
MARYNARKA

BUTY
SUNIOWANE
CZARNE

JADWIGA MYDLARSKA - CLOWAC

TEATR NARRACJI PLASTYCZNEJ

Zbigniew Taranienko

1 Swoiście plastyczny sposób opowiadania o okolicznościach lub następstwach jakiegoś wydarzenia od dawna cechował obrazy, ukazujące w miarę czytelne, bliskie realistycznemu widzeniu sytuacje. Ten typ narracji przedstawiał wizualnie sens i znaczenia, które można wyrażać za pomocą słów. Natomiast w sztuce XX wieku narracja plastyczna przyjęła inną formę. Stała się abstrakcyjnym przekazem treści zawartych w środkach malarskich i w sposobach ich organizacji. Ten typ narracji wymyka się próbom łatwego werbalnego określenia.

Plastyczne sposoby opowiadania – a więc różnego rodzaju narracje – od wieków istniały w sztuce. Polegały one, mówiąc krótko, na narracyjnym urzuchomieniu obrazów, znaków i form. Gdyby się zastanowić, jakie zajmowały miejsce wśród różnych zjawisk służących ludzkiej ekspresji, można by powiedzieć, że pojawiały się przede wszystkim tam, gdzie brak było słowa. Jakaś narracja plastyczna albo je zastępowała, albo poprzedzała samą umiejętność nazywania. W tym drugim przypadku przybliżała znaczenia dotychczas nie odkryte, nie uchwycone jeszcze ani w zwerbalizowany znak, ani nie przetworzone w symbol. Odsłaniała sensy niedostępne ludzkiej inwencji, tworzącej pojęcia, a także nieobecne w tej sferze wyobraźni, która posługuje się ukształtowanymi już obrazami.

Narracja plastyczna była „pramatką pisma”, a przynajmniej wielu znanych jego systemów. Piktogramy, z których powstawało pismo klinowe czy egipskie hieroglify, były zespołami znaków, służących także symbolizacji pojęć ogólnych, wychodzących swym znaczeniem poza wizualne przedstawienia. W dziejach sztuki pojawiło się wiele sposobów plastycznego opowiadania. Można je dostrzec w malowidłach papirusów egipskich i na asyryjskich płaskorzeźbach, na fryzach greckich świątyń i rzymskich łukach triumfalnych, w *Biblii Pauperum* i w rzeźbach ikonostasów. Przez całe średniowiecze i czasy nowożytne narracje typu plastycznego istniały w sztuce, zmieniając swe formy w zależności od potrzeb epoki.

W sztuce XX wieku narracja plastyczna przejawia się albo jako kontynuacja XIX – wiecznego ujawniania ciągu przedstawionych zdarzeń, albo przybiera formę ab-

strakcyjnego przekazu treści zawartych w samych środkach malarskich. W drugim przypadku nastawiona była na problemy istotne w aktualnym czasie. Wyraża bądź aluzyjną narrację surrealistycznych obrazów czy publicystyczną interwencję, przypominającą dawne realistyczne ujęcia, towarzyszy więc trudniejszym w odbiorze opowieściom o materii, o jej fizyczności i organiczności, o tajemnicy światła i nieskończoności, o rzeczach i ich istnieniu, o wartościach człowieka, przekazywanych językiem malarstwa informel, abstrakcji geometrycznej czy malarstwa gestu. Nowe typy narracji realizowane są środkami czysto malarskimi – mową materii, koloru, waleru i faktury.

Teatralne odmiany narracji plastycznej, obecne we współczesnej sztuce, pochodzeniem swym sięgają opowieści zawierających się w abstrakcyjnych obrazach, a także działań twórczych, dzięki którym zaistniały. Uzewnętrzanie działań, tworzących żywe, skonfliktowane obrazy, lub całe serie ich zderzeń, początkowo prowadzone w formie prowokacji, później w postaci komponowanych happeningów, improwizowanych akcji, wydarzeń czy performance'ów, doprowadziło w obrębie sztuki do powstania plastyki teatralizowanej. Jednak formy te, mimo ich oczywistej akcyjności, nie mają dramatycznego charakteru, nie stają się przez to teatrem.

2 Teatr ma własne prawa. Konstytuują je sploty swoistych relacji, spowodowanych grą aktorów w obecności widzów. Publiczne wykonywanie działań plastycznych przez malarza czy rzeźbiarza nie zawsze owocuje kreacją teatralnych struktur. Artysta plastyk rzadko staje się aktorem.

Niektóre z teatralnych relacji mają znaczenie podstawowe – determinują wartości artystyczne spektaklu w równym stopniu, jak malarz czyni to w trakcie robienia obrazu. Bez właściwego ich zaistnienia, przedstawienie staje się czymś niepełnym, wyjałowionym z wartości – nie może się stać dziełem sztuki.

Przedstawienie teatralne jako dzieło sztuki tym różni się od innych rodzajów, że związane jest z czasem jedyne odbioru. Z tego względu widownia staje się integralnym składnikiem teatru jako zjawiska artystycznego. Reakcje widowni na grę aktorów i jej stosunek do konstruowanych przez nich treści scenicznych nadają spektakłom ostateczny kształt, warunkując to, co w nich istnieje poza warstwą tekstu, szkicem inscenizacyjnym, budową ról czy plastycznym wystrojem.

Teatr to akt zbiorowy. Aktorzy wpływają na odbiór widzów, kształtując swoje przesłanie, lecz reakcja widowni modyfikuje sposób gry aktorskiej. Odbywa się to poza chęćmi i wolą obu stron, gdyż teatr, sztuka dziejąca się wśród ludzi, jest żywołem takim samym jak rzeczywistość, nie poddającym się w pełni logicznemu sterowaniu. Kształtu przedstawienia teatralnego nigdy nie można ostatecznie przewidzieć – nie tylko dlatego, że nie wiadomo, w jakiej dyspozycji psychicznej będą główni jego twórcy – aktorzy, lecz także ze względu na to, że nigdy nie jest znany ani skład widowni, ani jej odbiór.

Teatr jest wielkim polem gry. Wzajemnym sprawdzaniem wartości, problemów i energii, w skrajnych przypadkach przekraczającym granice tej sztuki. Grę prowadzi reżyser z autorem tekstu, współpracownikami i aktorami; prowadzi ją aktorzy z kreowanymi rolami, ze swymi partnerami i z publicznością; wreszcie – najczęściej bezwiednie – cały obecny na scenie zespół z widownią.

Udany spłot interakcji między aktorami a widownią konstytuuje teatr jako swoisty przedmiot estetyczny. Obecność widowni warunkuje jego wartość. Widownia, jako zbiorowy odbiorca, nadaje rzeczywisty sens wspólnemu procesowi budowania idei, a jako anonimowy reprezentant społeczeństwa określa realny byt teatru i wpływa na przekształcanie konwencji teatralnych. Każda z nich determinuje inny typ reakcji i odbioru. Dojrzałe konwencje wytwarzają stereotypy scenicznych struktur i sposobu ich percepcji. Dlatego nowe formy teatralne powodują automatycznie zaburzenia w pulsowaniu interakcji między sceną a widownią.

3 Teatr narracji plastycznej wyrastał z potrzeby szerszej autonomii teatru; stąd wynikał problem materiału plastycznego jako tworzywa niedocenianego dotychczas na scenie. Wiązało się to także z wątpliwościami w możliwości formy dramatycznej, sprowadzającej się wyłącznie do ukazywania psychicznych przemian ludzi, oparto się wreszcie na odkryciu znaczenia, jakie dla sztuki scenicznej może mieć lepsze wykorzystanie przestrzeni i ruchu. Z początkiem wieku rzecz ta sprowadzała się do pomysłów dwóch reformatorów teatralnych – Edwarda Gordona Craiga i Adolfa Appii.

Obaj inscenizatorzy wystąpili przeciw iluzjonizmowi malarstwa teatralnego, proponując nowe ukształtowanie sceny, w tym pełniejsze operowanie światłem w specjal-

Oskar Schlemmer: *Tancerzin (Die Geister)*, 1922 r.

nie skonstruowanej przestrzeni. Opublikowane w 1908 r. projekty Craiga były prekursorską koncepcją teatru kinetycznego, o którego akcji decydować miał wyłącznie ruch abstrakcyjnych form. Idee Appii wyprzedziły teorię otoczenia; przez kilka dziesięcioleci wpływały na przemianę rozumienia miejsca, w którym powstaje i tworzy się sztuka.

Form nowego teatru poszukiwali, oprócz teoretyków, reżyserów i architektów, również scenografowie, malarze i poeci. Od 1910 r. futurysta na swych wieczorach tworzył etiady, zbliżone do teatru plastycznego. Później zajęli się w manifestach jego teorią, a bogate plastycznie teatralne „symtezy” wystawiali do końca lat dwudziestych. Szczególne zasługi mieli w tym zakresie: Enrico Prampolini, Fortunato Depero i Giacomo Balla – ostatni z nich zrealizował w 1917 r. jedno z pierwszych przedstawień plastycznych, w którym nie brał udziału aktorzy.

W latach dwudziestych najważniejszym ośrodkiem teatru plastycznego stał się założony w 1919 r. Bauhaus. Sekcję teatralną prowadził w nim Oskar Schlemmer, twórca teorii teatru totalnego. Przygotował on kilka spektakli, głównie „baletów mechanicznych”, opartych na rytmizowanym ruchu plastycznych form elementarnych, powodowanym przez aktorów w zgeometryzowanych kostiumach. Teoria i praktyka Bauhausu wpływała na rozwój teatru narracji plastycznej przez wiele dziesięcioleci.

W latach dwudziestych teatrem plastycznym zajmowali się także okazjonalnie najwybitniejsi malarze stulecia, współpracujący z Baletami Rosyjskimi i Baletami Szwedzkimi. Na listę realizatorów przedstawień, a także autorów (nie zawsze wykonanych inscenizacji) wpisali się m.in.: Kazimierz Malewicz, Wassily Kandinsky, Włodzimierz Tatlin, El Lissitzky, Fernand Léger, Pablo Picasso czy Juan Miró. W teatralnych dziełach malarzy pojawiały się oba zasadnicze elementy teatru narracji plastycznej – zmierzony aktor i animizowany przedmiot. Picasso w *Paradach Erica Satie* z 1917 r. wprowadził skubizowane kilkumetrowe kostiumy, kryjące prawie całych aktorów; Léger w *Szwarcem słońca* Dariusza Milhauda z 1923 r. – ruchome formy, zastępujące grających.

Od lat trzydziestych zainteresowanie teatrem plastycznym zmalało, zarówno w środowisku artystów jak i na żywych scenach. Na nowo odrodziło się dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, dzięki twórczości Tadeusza Kantora, który eksperymentował jeszcze w czasie wojny, oraz Józefa Szajny. Osiągnięcia obu artystów – reżyserów sprawiły, że wykluwająca się od początku wieku nowa odmiana teatru stała się ważną dziedziną sztuki polskiej, znaną w skali światowej. W latach siedemdziesiątych indywidualnie ukształtowaną narrację plastyczną wprowadził do swych spektakli Leszek Mądzik; od lat osiemdziesiątych teatr oparty na plastyce uprawia także Janusz Wiśniewski.

W całym procesie powstawania teatru plastycznego równie ważne znaczenie, jak prekursorskie zmiany, miało włączanie do praktyki teatralnej nowej scenografii. Idee Craiga i Appii, eksperymenty futurystów i elementarne studia Bauhausu, okazjonalne i odkrywcze przedstawienia malarzy w Baletach Rosyjskich i w Baletach Szwedzkich zadecydowały o początku tej teatralnej formy. Najważniejszych przekształceń scenograficznych dokonano na scenach w Rosji – w teatrze Wsiewołoda Meyerholda, gdzie od początków lat dwudziestych do licznych przedstawień wprowadzono plastykę kinetyczną Ludmily Popowej, Warwary Stiepanowej i wielu innych artystów, a także w Teatrze Kameralnym, kierowanym przez Aleksandra Tairowa, w którym pracowała Aleksandra Ekster. W codziennym życiu teatralnym początkowo najważniejsze były związki oprawy scenicznej z konstruktywizmem. Wykształcone i zindywidualizowane typy narracji plastycznej w teatrze wiązały się jednak później z wieloma kierunkami w sztuce, z różnymi technikami postępowania artystycznego, a nawet z konkretnymi procedurami.

Tak jak w latach dwudziestych charakterystyczne były związki teatru narracji plastycznej z ideami konstruktywizmu, a także ekspresjonizmu i z nurtami abstrakcji, a później z technikami collage'u, w czasach nam bliższych istotne stały się jego więzi z environmentem, happeningiem, sztuką akcji, ze sztuką kinetyczną i assemblage'em. Z żadną z tych form aktywności plastycznej nie można go jednak utożsamiać. Teatr narracji plastycznej wyróżnia się, nie spotykanym w innych formach sztuki, kompleksem jakości. Stanowi pewien organizm przestrzenny, nie jest jednak tym samym co environment, wyróżnia go bowiem swoista akcja teatralna; nie jest także teatralnie ożywioną sztuką kinetyczną, ani tym samym, co happening, mimo że we wszystkich tych rodzajach stosowane są podobne środki i sposoby konstrukcji. Jednocześnie znacznie się różni od tradycyjnego teatru. Choć nim pozostaje, stanowi osobną odmianę sztuki.

4 Teatr narracji plastycznej charakteryzują cechy swoiste dla sztuki scenicznej w ogóle. W dojrzałej jego formie zawsze jest w nim obecny, choćby najbardziej przemieniony, aktor, a także często słowo, ukształtowane przed spektaklem.

Teatr narracji plastycznej odróżnia od innych form teatralnych swoisty stosunek do obu tych elementów. Plastyka dominuje nad słowem jako tworzywem. Słowo przestaje być materiałką aktorskiej gry, nośnikiem podobnych znaczeń, które wyznaczają linie dramatycznych konfliktów i napięć, czy wyznacznikiem sensu całości przedstawienia. Zostaje zdegradowane, odarte ze wszystkich ważniejszych funkcji. Pozostaje w teatrze jako dodatkowy materiał, który nie determinuje zasadniczych treści przedstawienia, wyznacza jedynie kierunek jego odbioru – przykładem mogą tu być spektakle Kantora sprzed *Umarłej klasy* czy przedstawienia Szajny z serii *Portrety*.

Nowe jakości cechują także aktorstwo. W niektórych przedstawieniach teatru narracji plastycznej istniała silna tendencja do pozbycia się aktorstwa w całości – nie tylko jako jednej z konwencji przedstawienia (w różnych formach teatru literackiego), ale jako zasadniczej funkcji aktora, specyficznego sposobu istnienia człowieka na scenie. Pełne wykluczenie „funkcji grania” w teatrze okazało się jednak niemożliwe – po latach prób przyznał to nawet usiłujący ją całkowicie zlikwidować Tadeusz Kantor.

Aktor istnieje w teatrze narracji plastycznej jakby w krawędzi swej tradycyjnej, scenicznej egzystencji. Dzięki nowemu sposobowi bycia, połączonemu z koniecznością swobodnego „plastycznego” kontaktu z przedmiotem, z rekwizytem, obiektem, a nawet kostiumem – zatrzymuje niejedną z dawniejszych własności. Ulega w mniejszym bądź większym stopniu uprzedmiotowieniu, przez utrudniające ruch przebranie, atakującą go rzecz, własną gestykę czy tekst, wypowiedziany w mechaniczny sposób. Staje się swego rodzaju marionetką, upodabnia się do instrumentu gry albo do mechanizmu. Jeżeli „malarzski stosunek do materii” dominuje w grze aktorskiej, jak w szkolnych scenach *Umarłej klasy* Kantora czy *Repliki Szajny*, uprzedmiotowienie nabiera specyficznego plastycznego charakteru, implikuje bowiem pojawianie się nowych wartości estetycznych. Ten rodzaj reifikacji jest pozbawiony pejoratywnego odcienia moralnego; staje się wyrazem nowego stosunku do materii. W niektórych odmianach teatru plastycznego pojawia się też inny rodzaj uprzedmiotowienia, polegający na segmentyzacji postaci, swego rodzaju jej nieobecności, jak w spektaklach Mądzika. Aktor staje się wówczas integralnym elementem zmieniającego się ciągle obrazu, przejmującego status postaci – głównego bohatera. W obu przypadkach ucieczka przed funkcją grania prowadzi do tworzenia innego stylu gry, a przez to – do nowego aktorstwa.

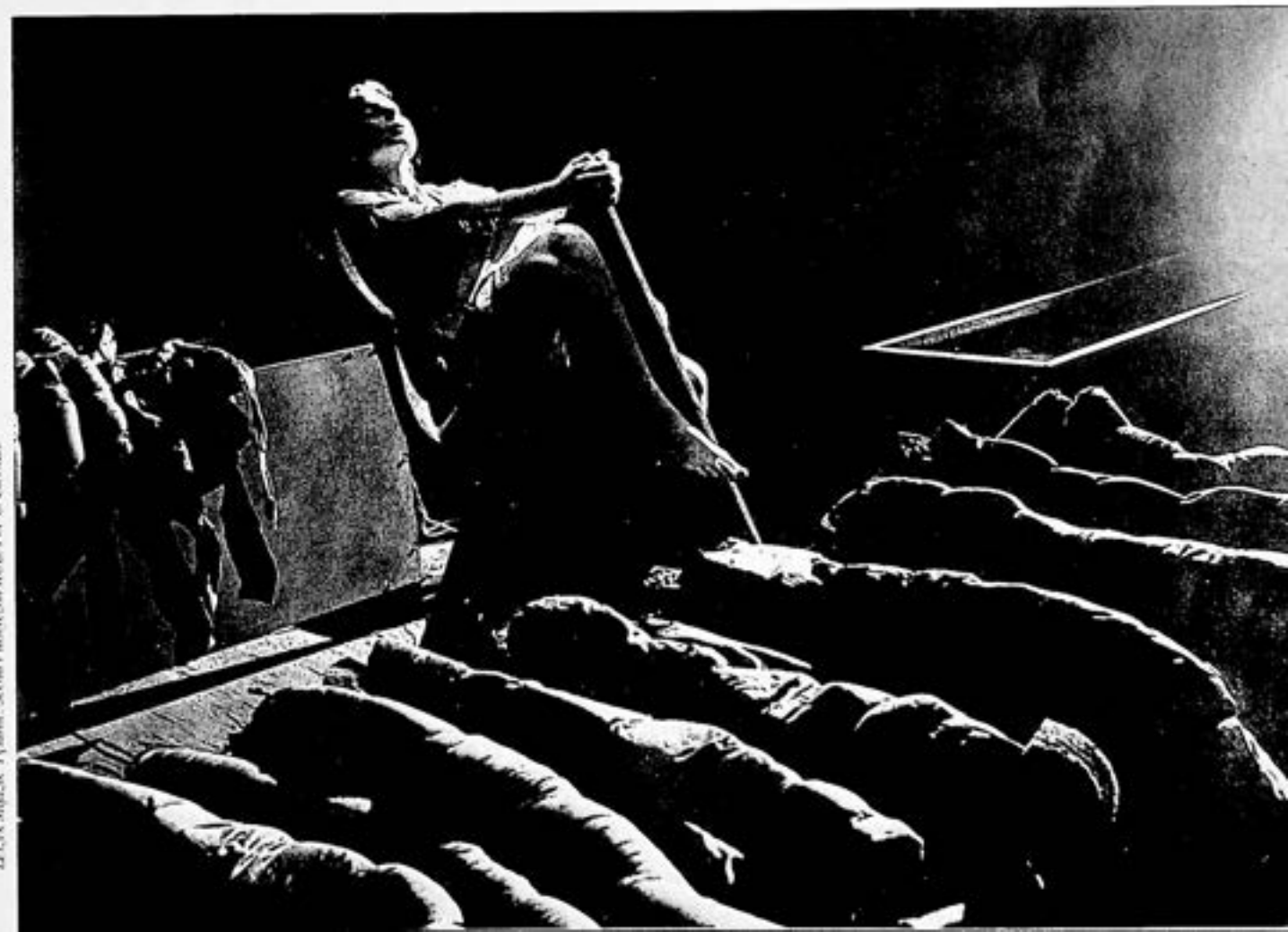
W teatrze narracji plastycznej przedmiot, obiekt, instrument gry, dawniejszy rekwizyt teatralny zmieniają swą funkcję odwrotnie niż aktor. Przedmiot, dynamicznie obecny w akcji, nabiera nowych jakości w zestawieniu ze zmierzonym lub wyzbytym z funkcji gra-

Oskar Schlemmer: *Tancerz białych, 1922 r.*

Jerzy Nowosiński, scenografia do „Antygony” Szyfalskiej, wsc. R. Kujar



Leszek Mądryk: Pyramy, scena Placu Teatru KUL, Fot. S. Czerwik





Fotograf: Katarzyna Umińska-Głuchowska, Teatr Cricot 2, 1975. Fot. J. Babilas

na aktorem. Zmienia się w coś w rodzaju odkrywającego właśnie podmiotu, jak w spektaklach Szajny, w zespole z aktorem przybiera formę artystycznego obiektu, jak często bywa w przedstawieniach Kantor; staje się częścią obrazu – nowej scenicznej postaci – jak w teatrze Mądziaka. Ze względu na ciągle przemierzanie znaczenia tego nowego przedmiotu w sferze znaczeń zastanych, symbolicznych, i jeszcze niejasnych, właśnie proponowanych, obrazowi zostaje nadana funkcja nosiciela sensu całości przedstawienia.

W teatrze tym duże znaczenie ma ruch, objawiający się jako suma pewnej ilości akcji i scenicznych sytuacji, budowanych przez wszystkie elementy sceniczne, nie tylko plastyczne tworzywo. Jego wynikiem są ciągi obrazów, układających się wedle jednej z wielu możliwych reguł – narracji plastycznej. Zastępują one to, co do teatru wnoszą dramaty i ich elementy, napięcia, kolizje, konflikty i ich rozwiązania. Wszystkie te momenty zostają uwewnętrznione nawet w konstrukcji jednego wieloelementowego obrazu. Ciągi obrazów tworzą sens całości, a zarazem kolejną warstwę narracji.

Wnoszone do teatru formy i zdarzenia genetycznie plastyczne pozwoliły na wytwarzanie nowych, całocin-

wych struktur – na wprowadzenie w nie quasi przedmiotowych podmiotów, wydarzeń, odczuwanych podobnie jak obiekty sztuki, na przebieg akcji, przypominające collage, wreszcie na nowy rodzaj obrazów, wielokształtnych i bogatych, sprawujących wrażenie osobnej postaci, w rzeczywistości będących kondensacją wielu przebiegających w nich dynamicznych procesów materialnych przemian, analogicznych do tych, które zachodzą podczas malowania. W akcji teatralnej pojawiają się też obrazy postaci nie w pełni jeszcze ukształtowane, ale już o wyrazistych cechach. Te aktorsko przedmiotowe struktury zawierają własne treści, zdeterminowane wewnętrzną budową, podobnie w swej istocie do treści abstrakcyjnego malarstwa, które są uzależnione od sposobu komponowania użytych środków. Dzięki nim pojawiają się znaczenia, jakich nie można przekazać w dotychczasowych narracjach literackich.

Obrazy te w niektórych odmianach teatru narracji plastycznej – w wielu spektaklach Szajny, a także w teatrze Mądziaka – są wyraziste, lecz pojęciowo trudno je do końca określić. Sprawiają wrażenie pełnych dynamiki całości, lecz nie są do końca uchwytnie ze względu na niejasny porządek zachodzących w nich przekształceń, poten-

cjalne możliwości dalszych zmian, totalną bytową płynność, pewien nadmiar treści. Przypominają szczególną postać bytu – pełnego życia abstraktu, który istnieje jako coś, co jest nam bezpośrednio dane, a jednocześnie objawia się jako energetyczny proces w wielu przekrojach naraz – niezakończony i pełen sprzeczności. Tworzy je zróżnicowana, bogata materia – obecna jako źródło odczuć pierwotnych jakości, poprzez powstające z niej formy quasi organiczne, bardziej dojrzałe; przez przedmiotowe, istniejące naturalnie; aż po ujmowane jedynie pojęciowo, zmierzające ku abstraktowi, któremu nie można nadać żadnej nazwy. Odczuwa się ich zmienność, ciągle wibracje, pulsujące w nich ruch, któremu ulegają wszystkie elementy.

Wewnątrz tych plastycznych obrazów – postaci czy też symboli jakiegoś bytu, tradycyjne teatralne przedmioty i podmioty działań ulegają transformacjom, stają się materią, z której powstają ich całości. To, co pojawia się jako cząstka czegoś większego, podlega autonomizacji i upostaciowieniu; martwy fragment – ponownej animacji; to, co ujawniało się pierwotnie jako żywe – reifikacji. Biegony życia przybliżają się do siebie, by znów po chwili ulec transformacji, wtapiając się w całą strukturę.

WSPÓLNOTA TEATRU I PLASTYKI

Gabriela Balcerzakowa

Czy zachodzi wspólnota teatru i plastyki, a jeśli tak, to kiedy? Komplementarność tych zjawisk jest naturalna i oczywista czy wymuszona? Przez co? przez kogo?

Jeśli w rozważaniach tych wątpliwości za punkt wyjścia przyjmuje się plastykę, łatwo można stwierdzić, że jest ona zjawiskiem niezależnym od teatru, bywa natomiast wykorzystywana jako jedna ze strukturalnych jakości współtworzących przedstawienie teatralne. Jest wręcz odwrotnie, gdy na ten sam zespół pytań spojrzymy poprzez teatr. Czy może on istnieć bez plastyki? Generalnie nie, choć odpowiedź nie jest kategoryczna, bo można znaleźć przedstawienia teatralne, które pozornie obywają się bez plastyki, nie posługując się nią w sposób tradycyjny jako zaprojektowaną scenografią czy wymyślonym kostiumem, ograniczając środki wyrazu do obnażonej gołej sceny oraz gestu aktora (teatr ubogi lat siedemdziesiątych, teatry medytacyjne). Jednak ta postać teatru to

w gruncie rzeczy manifestacja stosunku do plastyki i ogólnie – estetyki. Estetyki ubogiej. Plastyka bowiem w takim przedstawieniu jest obecna – przez jej brak.

Również w potocznym rozumieniu silniej zakodowany jest związek teatru z plastyką niż odwrotnie. Nawet w definicji teatru, w której twierdzi się, że jedynym niezbędnym elementem warunkującym istnienie teatru jest publiczność, bez której nieczytelne stają się nawet podstawowe kategorie dramatyczne: tragizm i komizm, wśród zjawisk współtworzących teatr wymienia się aktora, konflikt dramatyczny, plastykę, muzykę, ruch sceniczny.

Podjęcie próby opisu kilku aspektów relacji teatr – plastyka, proponuję przyjąć punkt widzenia odbiorcy – dla teatru decydujący, a i dla plastyki niebagatelny. Z tego miejsca oba zjawiska należą do sfery komunikacji. W jaki sposób anektują wzajemnie obszary własne i jak wzajemnie wzbogacają się w odbiorze?

Najwyższe emocje widza wzbudza sytuacja „twarzą w twarz”, warto więc przyjrzeć się takiemu zjawisku, w którym obszar tego, co teatralne i tego, co plastyczne w największym stopniu jest wspólny, czyli teatrowi plastycznemu. Zjawiskiem z tego zakresu jest, powstały w początkach lat siedemdziesiątych, Teatr Akademicki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Scena Plastyczna, funkcjonujący w latach późniejszych jako Scena Plastyczna KUL, a obecnie coraz częściej jako Teatr Leszka Mądzika.

Scena Plastyczna jest autorskim teatrem artysty plastyka. Posługuje się on jednak swoistym tworzywem, w części teatralnym (światło, muzyka, ruch sceniczny), a w części plastycznym (symbol, obraz, syntetyzowane obrazy). Aktor i fabuła odgrywają w tych realizacjach mniejszą rolę.

Pomysły wczesnych tytułów (*Ecce homo*, *Wieczera*, *Włokna*, *Ilar*) w warstwie przedstawieniowej odwoływały się do historii koloru. Mądzik wyraźnie posługiwał się barwą i światłem, jak malarz pędzlem, nasycając aż do przepychu żółcie i czerwienie, uzyskując światłem połyskliwe złocistości niczym błyski werniksu, wybierając te odmiany czerni, które są ciepłe, miękkie i matowe. Owcześnie przedstawienia Sceny Plastycznej czarowały barwą niczym obrazy Tintoretta. Takie skojarzenia potwierdza sam Autor, wskazując źródła swoich fascynacji malarzkich w sztuce witrażu i twórczości Jerzego Nowosielskiego.

Soczystość wizji malarzkiej w kolejnych realizacjach przygasa, a raczej syntetyzowała się w czerni. (*Zielnik*, *Wilgoć*, *Wędrownie*), która zaczęła wyraźnie dominować w paletcie Mądzika.

Za pomocą mistrzowsko prowadzonego światła wydobywane były teraz z miękkich czerni delikatne walory przedmiotów, symboli, znaków. W tym okresie coraz

większą rolę w prezentacjach Sceny Plastycznej odgrywać zaczęła muzyka, stanowiąca obecnie niemal równorzędny komponent spektaklu.

Kolejnym, wciąż trwającym, etapem ewoluowania środków wyrazu plastycznego tej sceny było odejście od czerni ku drugiej z barw achromatycznych – bieli. Biel jako ekran barwny; biel, która zależnie od światła może być wszystkim, bo jest syntezą koloru. Biel silnie też nacechowana jako symbol: niewinności i radości w jednych kulturach, śmierci – w innych; nie zapisanej kartki papieru i napiętego na blejtram płótna. Jeśli kolor służy ukazaniu światła i cienia, to biel służy ukazaniu koloru.

Ostatnie realizacje Mądzika (*Wrota*, *Pętanie*, *Tchnienie*) podporządkowane są tej poetyce. Sam twórca charakteryzuje tę drogę jako wynik poszukiwania ascezy, form skrótowych: lapidarnych znaków-kluczy, będących wyzwaniem dla wyobraźni odbiorcy.

Od przepychu do ascezy. Można powiedzieć, że to jedyna z dróg doskonalenia się duchowego. Krocząc nią już ponad dwadzieścia lat, Mądzik proponuje w kilkunastu zrealizowanych przedstawieniach wciąż ten sam zestaw pytań i odpowiedzi dotyczących żywiołu czasu i jego relacji z człowiekiem.

Mądzik nazywa swoją działalność artystyczną teatrem. Realizacje Sceny Plastycznej są jednak coraz odleglejsze od fabuły i anegdoty; świadomie też, pisząc o nich, unikam terminu „spektakl”, gdyż coraz bardziej przekonana jestem, że to działanie malarza, a nie reżysera.

Wielu malarzy współczesnych wykroczyło poza ramy obrazu, poza ramy malarstwa jako gatunku, opowiadając się po stronie technik niemalarskich (happening, environment, assemblage, instalacja). Mądzik wyraźnie zmierza w kierunku odwrotnym: od artystycznego działania plastycznego, realizującego się w formie bardzo specyficznego happeningu, do wylaniającego się z wolna w kołcu tej drogi białego płótna, stanowiącego podglebie obrazu. Stamtąd zresztą wyszedł, a teatr służy mu za środek i raz pomógł w dążeniu do malarstwa, to znów staje się magiczną różdżką, wyzwajającą w odbiorcy taką skalę wzruszeń, jakich nie może ofiarować płótno malarza.

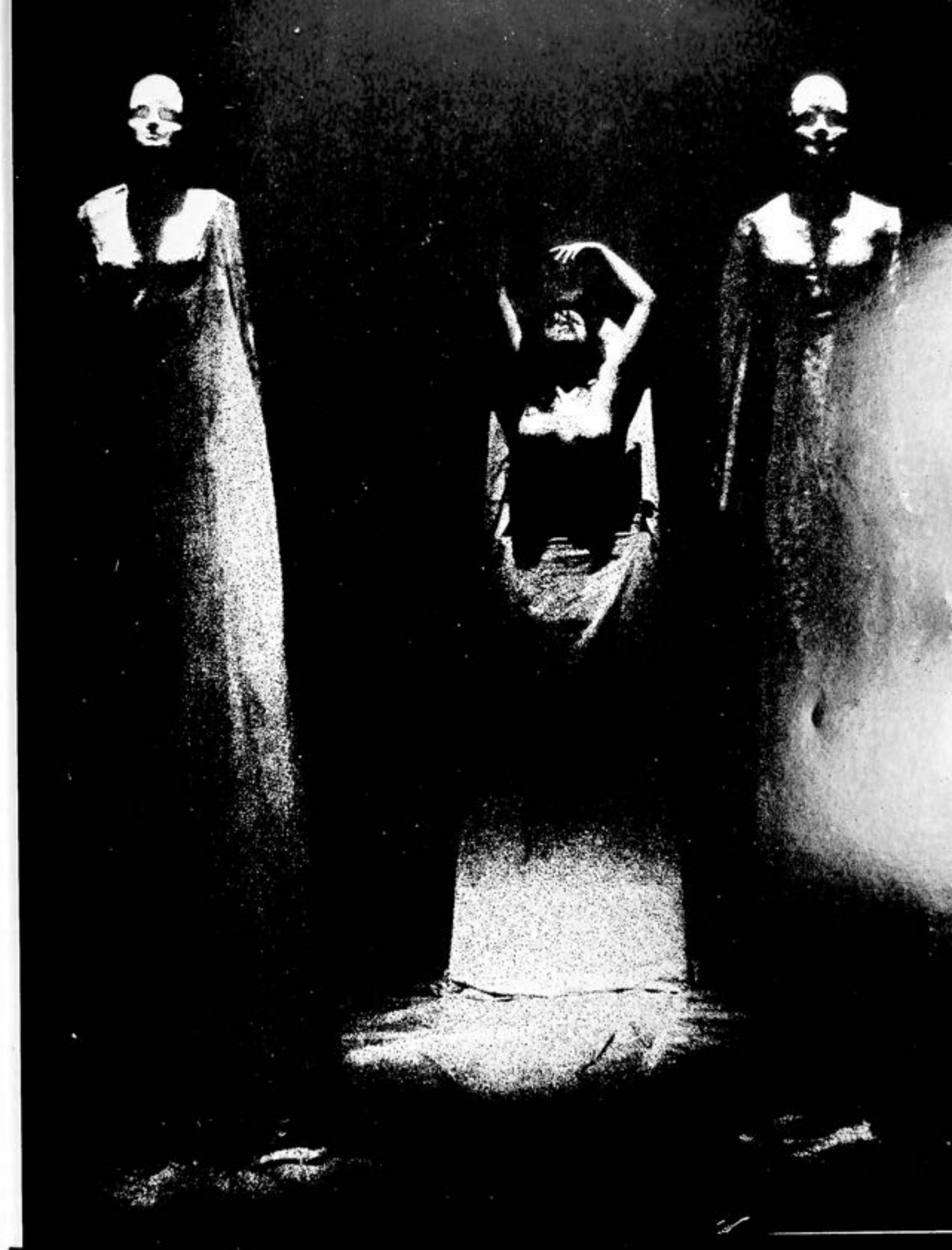
Bezpośredni kontakt z publicznością jest niewyrażalnym doświadczeniem realizacyjnym i trudno komuś, kto przeszedł przez teatr, wyzwolić się całkowicie z potrzeby takiego kontaktu i pozostać w odosobnieniu pracowni malarzkiej, w jej zaciszu prowadząc zmagania z wirtualnym odbiorcą. Siłę potrzeby takiego kontaktu potwierdzają doświadczenia, przez które przeszli Alicja i Grzegorz Bilińscy, autorzy scenografii m.in. do opery *Oscar z Ahy* według George'a a Byrona w realizacji Marii Paśnickiej (1988 r., OTVP Kraków) oraz do *Dzieci Arbatu* Anatolija Rybakowa w reżyserii Kazimierza Kutza, spektaklu zrealizowanego dla teatru telewizji (OTVP Kraków), dochodząc do wyłączenia scenografii spod magii teatru i czyniąc z niej dzieło samoistne.

Scenografia rzadko bywa dziełem samym w sobie, bo sens jej istnienia najczęściej wyczerpuje się na scenie. Realizacja Bilińskich, współtworząc przedstawienie Kutza, pełniła rolę plastycznej wykładni tej inscenizacji, skupiając ekspresję wokół antytezy sielskości (widok wisińskiego sadu) i okrucieństwa (obraz totalitarnego, bolszewickiego ikonostasu). W omawianym przypadku odzwierciedlenie scenografii od spektaklu, w znaczny sposób przyspieszyła formuła teatru telewizyjnego, a dokładnie: brak bezpośredniości związku nadawca-odbiorca w przekazie tego typu, pozbawiający ów przekaz pewnej siły wyrazu. I wprawdzie katharsis jest sprawą wewnętrzną przeżycia, to wydaje się, że jego siła w zetknięciu z przekazem telewizyjnym maleje. Bo czym innym, jak chęcią stanięcia „oko w oko” z wrażliwością odbiorcy, by nadać scenografii inny sens i wymiar, tłumaczyć przeniesienie jej na grunt pozateatralny. Wyprowadzenie scenografii z roli

Leszek Mądzik: *Wilgoć*, Scena Plastyczna KUL, Fot. S. Ciechan

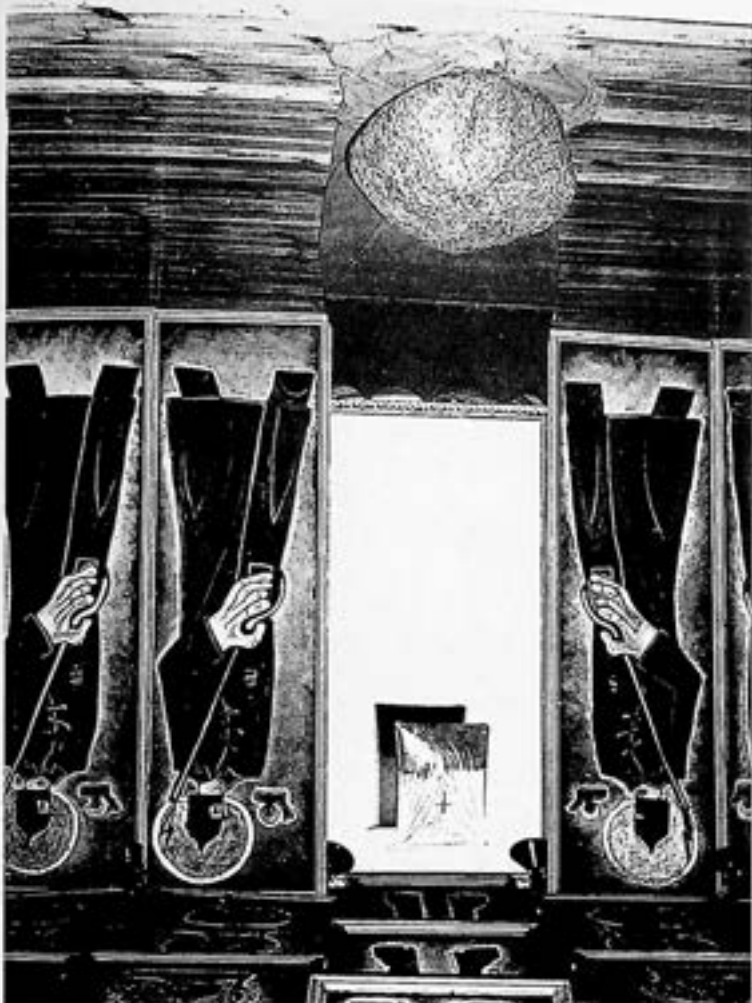


Leszek Mądzik: *Zielnik*, Scena Plastyczna KUL, Fot. S. Ciechan





Alma i Ericsson: *Blauwe de Krijgsvaer*, Gortow, 1990 r. Fot. L. Dornik



Alma i Ericsson: *Blauwe de Krijgsvaer*, Gortow, 1990 r. Fot. L. Dornik

szkolej mowimy - symonim zhenarabawama społacz-
calkownego upredmionowienia czlowieka, az w koncu
krytyk usiam, a po nich Swiete miedzjo jako symbol
swiadomosci oraz Swiete pochody z otwartym do
Swieta mowka, a raczej indoktrynacja i manipulowane
dziewc, ukazujace przedmiotowosc wychowania, dajc -
Swiete rodziki, za pomoca wielkich kap na glowkach
czlowieka, opisane za pomoca mowy-slow. Najpierw wiec
niey poprzez kolejne stadia „budzenia”, brukania sie
Majki Boskiej Wiodzimmerskiej, wyhanajacego sie z pla-
doyczazawowego kszialni doci, wiodacy od wiaznaku
rza (mucznik), wpisany zosial w zupelnie odmienny od
podogowym kszialcie osiemnastowiecznego spiech-
id przycehal do Gortowa, gdzie, w specyficzny
no Kroybort, w Amsterdamskiej Galerii Dykstra, Siam-
w innym ukladzie, jako samosina calosc, zaprezentowa-
wany w Warszawskiej Halli Gwardii w 1989 r. Najpierw,
by obrac ogolny wysiwy *Blauwe de Krijgsvaer*, zorganizo-
go konosasi i odczone Wisionym Sadem, kszialowa-
rybowali prezentacjej zamkajcie w formie salnowskie-
bam, prezentacje Kroybortu Swietego (jak autorzy za-
Fot raz pierwszy, niezaleznie od spektaklu *Dziwci Ar-
dowych czepci* tej ekspozycji.
kadyim razem wykujajce zblizone w tesci przesiane,
jako niezalezna instalacje prezentacja. Co ciekawe, za-
Autoryzji klabkronimie zapropozowali te scenografie
dzenia Bililiskich.
cepalisow, odniec mozna takze do wspomnianego
bazych „nowych dzialach”, a takze wspolczesnych kon-
na odbiorcy. Ten rodzaj „gigantyzmu”, jaki jest udrzakim
razania sie sztuki w takiej skali, kalna silnie oddzialywa
sie w odczuwalnym obecnosc swiatowym tendzie do wy-
sluzebnej do roli sztuki oddzialujacej niezaleznie, miseci

Na marginesie wspomniec mozna o wspolnej, oma-
wianym w zjawiskom, nauce szlachetnosci. O liczeniu sie
wianym w zjawiskom, nauce szlachetnosci. O liczeniu sie
jest z muzyka).
operowa, kiedy na co dzien silykaj sie z absztrakcja (to
plyski, farwy) i z sobie w takich razach radzaj akteryz
i wianym od aktora pewnego dostosowania sie do tej
nym spektaklu, w wiankach scenicznych, jest trudny
jako znak, a nie jako przedmiot, zasosowany w konkret-
Tretwo dodac, ze ten rodzaj scenografii, taktowanej
i cwechji).
tia, wykazal zdolnosć do samosiego plawicznego bytu
oio element teatralnego widowniska, jakim jest scenogra-
fabry dajacej mozliwosc widocznosci interpretacji. Tak
wianu i odczytywaniu cialow skozarzonowych, czyli
Jego odbit ma jednak walor teatralny, podlega na zesta-
w swoim kszialcie, w swoim przedstawieniu, siacznym,
niejedna z mozliwych interpretacji jego obrazu. Jest on
mikrozmocni zasigono jej podogowaniam. Tak kiedy
ga, a raczej schody wiodace do zairacenia. Dodawane
wodki) przybral forme wznoszaca sie, wiec juz nie dro-
(dawny gmach Sejmu Slaskiego, obecnie Lirad Wojc-
Ten sam Kroybort - przedstawiony w Katowicach
w nylonowym woreczku i zamieszona w przeszezmi.
rwana od siebie i jakby podzobiona ciazaru, zamknijcia
do zamergowania prawd wyszczonowych. Oto Ziemia, odc-
kronie gwiazdony naturalny porzadek swiata przywidli
swa i totalizyzmu. Tu naszpował koniec drogi: wido-
szwa i totalizyzmu. Tu naszpował koniec drogi: wido-

Luty 1993

lalnosci rezyserow plastykow.
kowi teatru: opery, musicalu, teatru plastycznego oraz to,
relatywne miazgzy krytycs doryka specyficznych gatu-
wych w Albertville. Znakiem tego tendu jest ten fakt, ze
dzie chyba mala opasane cecchy: juz teraz wyrazu je for-
nych. Poetyka New Age i nadchodzacego wysiaclecia be-
nyki, wzruszeni teatralno-filmowych i doznani muzycz-
danej, kieda daje rownoczesnie przeczycia i zakresa este-
no rodzaj malcy pigulki, matcy, wygodny i atrakcyjnie po-
Kultura wspolczesna, atakujaca w postaci video-czypu,
rzadzac sie cigle prawami przyrodki.
podzialy teoretyczne i wymyka sie szelci kodyfikacji,
jako zjawisko osobne. Na razie praktyka wyprzedza
zenciaci teatralnych i plastycznych, domaga sie opisa
wspolnocie, rysujace sie w formach wspolczesnych pre-
Amy Karenskiej ind. Niemniej samo ciazenie ku owej
KUL, Galena „T” Teatru w Gortowie, Galena i Scena
versa: Galena Teatru Siarogo, Galena Sceny Plawicznej
mocy fizycznego wprowadzania galeni do teatru i wiec
bowiem honoruje ten zwiazek nie od dzisi; rowniez za po-
moze nunc wymiar pewnego truzimu. Praktyka zyciowa
wisk artystycznych, kiedy stornulowawanie sie tu naswa,
Teta o istnieniu obszaru wspolnoy omawianych zja-
nych przazawow szuk piknych i teatru.
wlasnie wyodrzedzajac omawione zjawiska sporod ind-
unwersalizmu, a takze buduje specjalne napercia, kiedy
rza w twarz czynnika monimowego odbiorcy i nadawcy
rozawazi, ale nie jest wyklucone, ze fakt spokania twa-
ukryta. Ta zbliznosć moze nie miec znaczenia dla calosci
bowiana szak, twarzy, dion; ich slawa rowniez pozostaje



Projekt scenografii: Aleksander Jędrzejewski. Reż. Juliusz Raftbauer. St. Wyspański. „Wesele”. Teatr Polski we Wrocławiu, 1956 r.

**BUDOWLA NA ZAPRAWIE
Z WYOBRAŹNI**



Projekt scenografii: Aleksander Jędrzejewski „Sen o Goldfadenie”. Teatr Żydowski we Wrocławiu, 1950 r.



Projekt scenografii: Michał Jędrzejewski do E. Albee: „Amerykański ideał”. Reż. Ludwik Rend. Teatr Współczesny we Wrocławiu, 1974 r.



Scen. Kazimierz Winiak: „Kowalski”. Wrocławski Teatr Pantomimy, sierpień 1965 r. Ze zbiorów Dr. Teatral. Muzeum Historycznego we Wrocławiu



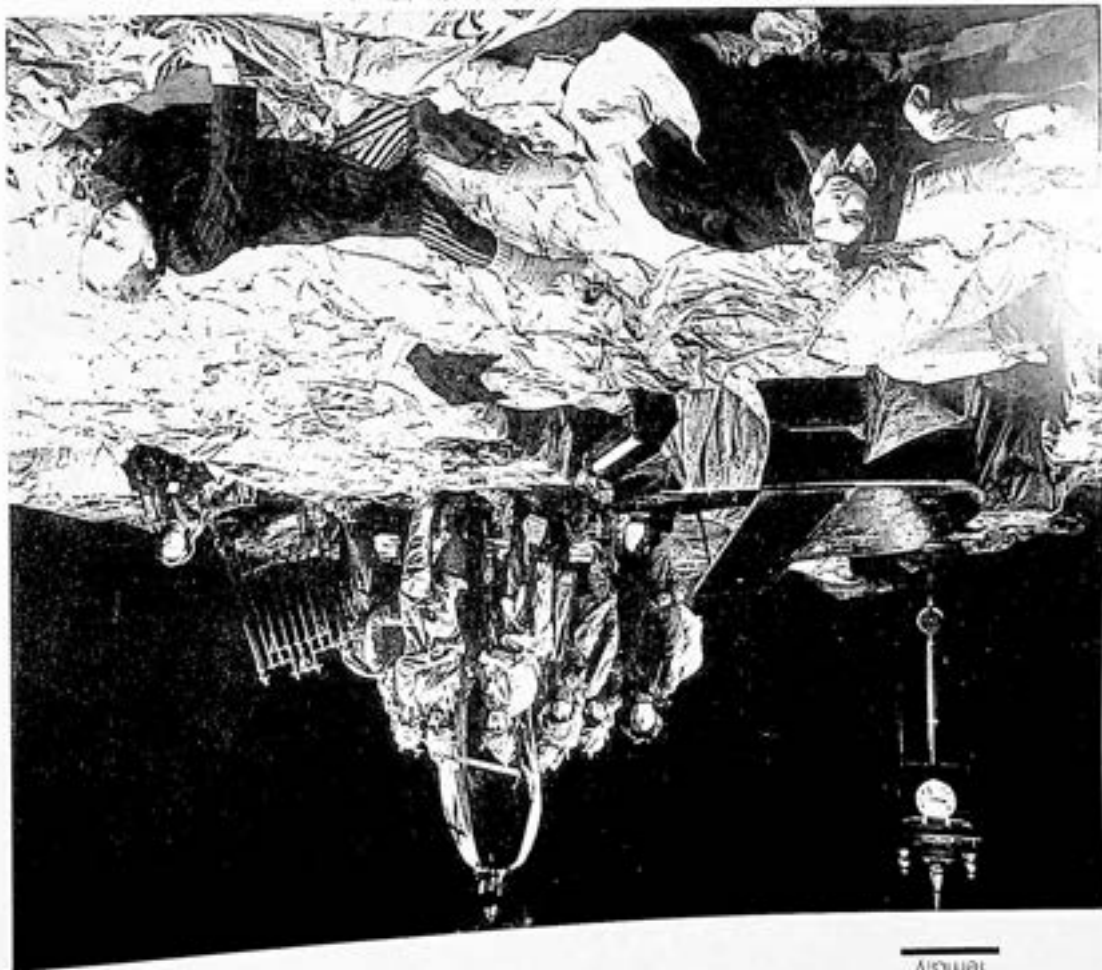
Reż. A. Miłowski. Projekt kostiuma do „Zawiszy Czarnego” (dział): Piotr Poboczwski. Teatr Współczesny we Wrocławiu, 1961 r.

SCENOGRAFIA WE WROCŁAWIU

Scen. Aleksander Apolczyk w. antonim. Andrzej Proszkiński. April 1977, g. 1977.
 M.: Jacek Kucharski. Teatr Polski w Wrocławiu, 1977.



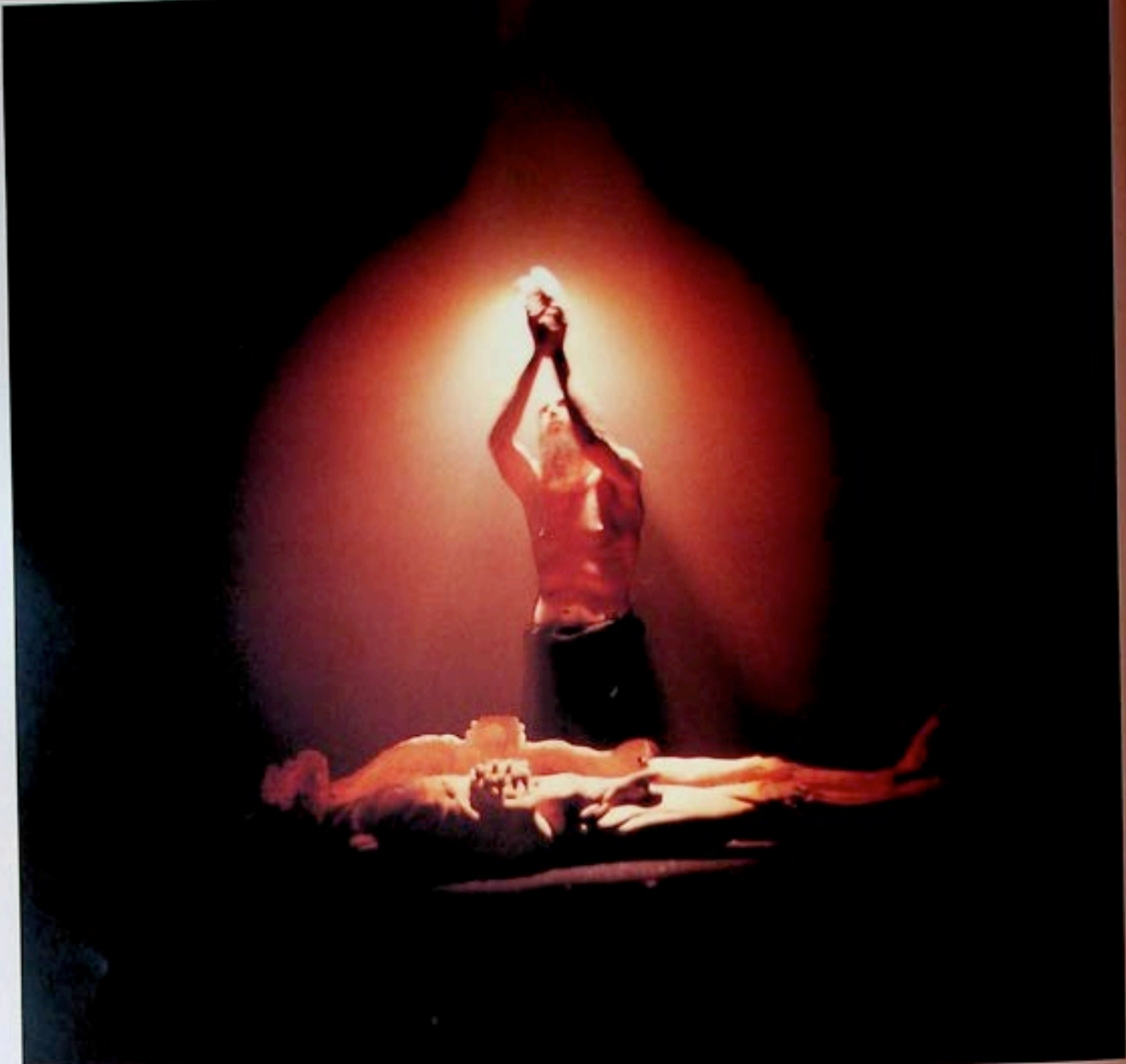
Scen. Wojciech Kosciuszko. Teatr Apolczyk. Antoniowa Filharmonia. M.: J. Kucharski.
 Teatr Polski w Wrocławiu, 1987, for A. Kucharski.



Scen. Fabrice Kowarski w. de Blom. "Smoakoff", 1990.



Scen. M. Apolczyk w. de Blom. "Smoakoff", 1990.



Leszek Mądzik: „Tchnienie”, luty 1993 r. Fot. S. Ciechan

Leszek Mądzik: „Wrota”, Scena Plastyczna KUL, 1989 r. Fot. S. Ciechan



Leszek Mądzik: „Pętanie”, Scena Plastyczna KUL, Fot. S. Ciechan



LESZEK MĄDZIK



Projekt scenografii J. Szajny do "Dante'go"
wg "Bożkiej Komedii", Teatr Studio
W-wa 1974. Wł. J. Szajna

Wystawa twórczości
Józefa Szajny
w Centrum
Scenografii Polskiej.
(Wernisaz - 04.04.1993r.)



JÓZEF SZAJNA

* O słowniku barw w teologii, sztuce oraz wartościowaniu pisze M. Rzepińska, tamże, s. 128-135.

¹⁶ Karol Smutniak *Wrocławski Teatr Pantomimy...*, s. 37.

¹⁷ Cyt. za: Jan Kosiński *Cof o scenografię*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, T.II s. 446.

¹⁸ Piotr Bogatyriew *Semiotyka kultury ludowej*, Wstęp, wybór i opracowanie Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1979.

¹⁹ XVII Program. Premiera 26 października 1981, Teatr Polski, Wrocław.

²⁰ XVIII Program. Premiera 6 grudnia 1983 w Siegen (Niemcy), premiera polska 9 kwietnia 1984, Teatr Polski – Wrocław.

²¹ XIX Program. Premiera 20 czerwca 1986, Teatr Polski – Wrocław.

²² Patrz: Karol Smutniak *Wrocławski Teatr Pantomimy...*, s. 54. Inne fragmenty opisów przedstawień pochodzą z tej samej pracy.

²³ Tamże.

²⁴ Patrz: Jan Białostocki *Drzwi śmierci: Antyczny symbol grobowy i jego tradycje*, W: *Symbol i obracy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

²⁵ Maria Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 19.

²⁶ Dawid Katz *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930 (I wyd. 1911). Podjęte za: M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 32.

²⁷ R. Bayer *Traité d'esthétique*, Paris 1950, s. 12-16; R. G. Collingwood *The Principles of Art*, Oxford 1965, s. 7-9; St.C. Pepper *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge 1956, s. 157; W. Empson *Seven Types of Ambiguity*, London 1930; A. Hauser *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 105-109; M. Golaszewska *Problem ekspresji artystycznej*, „Studia Estetyczne” 1965, s. 59; U. Eco *Opera aperta Forma o indeterminazione nelle poetica contemporanea*, Milano 1962; M. Golaszewska *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.

Budowla na zaprawie z wyobraźni

Dokończenie ze str. 35

W 1977 r. unikalnym spektaklem operowym wykorzystującym w warstwie plastycznej różne środki wyrazu była *Tetyda na Skyros* w projekcji Kazimierza Urbańskiego i scenografii Michała Jędrzejewskiego z wykorzystaniem Jadwigi Przeradzkiej. Warto też odnotować zrealizowany przez wrocławską ekipę (reżyseria K. Braun, J. Weksler, scenografia W. Jankowiak, M. Jędrzejewski) spektakl *Kartoteki* w Teatrze Sofia w Sofii (1978 r.). Była to *Kartoteka* rozegrana w scenie ulicy – jezdni przecinającej granicę widowni w sceny, która też była widownią.

Tymczasem chronologia przenosi nas w lata osiemdziesiąte. Wiąże się z nimi seria, zrealizowanych na dużej scenie Teatru Polskiego, scenografi Wojciecha Jankowiaka i Michała Jędrzejewskiego do *Wesela*, *Transatlantyka*, *Szcwów*, *Janulki córki Fizdejki*, *Balkonu* i *Dantona*. Były to rozwiązania przestrzenne operujące wielkimi i częstokroć ruchomymi formami, realizowane z zastosowaniem m.in. przestrzennych kratownic spawanych ze stalowych kształtowników. W połowie lat osiemdziesiątych powstaje w Teatrze Współczesnym sugestywna „graficzna” dekoracja Jana Jaromira Aleksiana do *Pałapki* (kostiumy Miry Żelechower-Aleksiana). Z przyczyn trudnych do jednoznacznego określenia ten odległy od modnych tendencji scenograficznych projekt w sposób szczególnie utrwalał się w pamięci odbiorcy.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pojawia się we Wrocławiu tendencja twórcza, którą można określić jako niezależne poszukiwania rozwiązań przestrzennych widowskich. Przykładem może być zarówno twórczość Piotra Wiczorka – seria interesujących makiet dla własnego teatru wyobraźni, jak i spektakl *Częściowo istniejący, Cezar Piramid* – Wojciecha Jankowiaka i Michała Jędrzejewskiego (1987 r.), oraz zainicjowanego przez Kazimierza Glaza i Michała Jędrzejewskiego Sympozjum Teatru Niewyobrażonego (ekspozycja

BWA, Wrocław 1992 r., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1993 r.).

Ważnym składnikiem dziejów najnowszych wrocławskiej scenografii są rozwiązania sceniczne Jadwigi Mydlarskiej, realizowane głównie w Teatrze Lalek (m.in. *Gyabul Wahazar*, 1986 r.). Powstają także niekonwencjonalne propozycje, związane wcześniej z Teatrem Witkacego w Zakopanem, Elżbiety Wernio.

W ostatnich latach zwiększa się liczba scenografów przybywających do Wrocławia w związku z realizacją konkretnych spektakli. Mymena Zamievska i Mariusz Chwedczuk, Kazimierz Wiśniak, Jerzy Juk-Kowarski (znakomita „Pałapka”, Teatr Polski 1992 r.) i inni autorzy prezentują swoje dzieła plastyki teatralnej, natomiast związani z Wrocławiem scenografowie częściej wyruszają w Polskę i „zagraniczne kraje”.

I na koniec i „zagraniczne kraje”: około 2000 roku teatry podzielono na 6 kategorii (VI – to karuzele). Ponieważ nawet dla I kategorii dotacje były skromne a rozwinięte technologie stale taniały, zaczęto ratować się wspomnianą rzeczywistością wirtualną (VR), budynki sprzedawano na złom lub cegły, a wierne kopie gmachów wyświetlano w przestrzeni ku utraپieniu ptaków zezliżujących się z wirtualnych gzymsów. Scenografia. Czy tylko ona pozostanie?

Michał Jędrzejewski

Przypisy:

¹ *Virtual Reality* (bibl. np.: Francis Hamit: *Virtual Reality and the Exploration of Cyberspace*, Sams Publishing, Carmel, str. 480; Howard Rheingold: *Virtual Worlds*, Rowohlt, Hamburg, str. 624).

² OSTAT – skróte nazwy międzynarodowej organizacji projektantów teatralnych (scenografów, architektów i techników teatru). Sympozjum odbywało się we Wrocławiu w dniach 6-8 IX 1993 r. Na wystawie, o której mowa, zgromadzono ekspozycje ze zbiorów Muzeum Historycznego (Dz. Teatralny), Teatru Polskiego i z kolekcji prywatnych, a realizację ekspozycji umożliwiło wsparcie techniczne – finansowe firmy MCW – Studio, Wrocław.

³ Po 1952 roku Wiesław Lange był scenografem Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

⁴ „Przykładem umiejętności dostosować się do charakteru tekstu dramatycznego może być również scenografia do dzieła Norwida w Teatrze Narodowym „monumentalna i poetycka”, (Z. Strzelecki, Teatr, 7/76).

⁵ *Zenobisz Strzelecki Polska plastyka teatralna*, PIW Warszawa 1963 r.

⁶ *Zenobisz Strzelecki o scenografi Biegu do Fragala* (53): „Dekoracja ta mogłaby się pojawić na scenie dobre pięć lat później, gdy na polskich scenach ukazały się pierwsze realizacje surrealistyczne (Teatr, nr 7/1976, s. 20).

⁷ Dane wg książki: *Teatr Polskiej Telewizji*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1972 r.

⁸ M.in. *Skazę pochylony nad śmiercią* do tekstów K.K. Baczyńskiego i inne prace – wystawa w Muzeum Scenografii w Katowicach (1990).

Dokąd zmierza sztuka...

Dokończenie ze str. 89

wprost z życia, egzystencjalne, czasami trywialne itd. Tu można by podnieść eksperymenty dokonane obecnie na wspomnianych przykładach takich twórców, jak: W. Borowski, I. Gustowska, J. Libera, „Luxus”, L. Knaflowski, M. Kruk, Z. Kulik, P. Kurka, K. Kuzyszyn, A. Peplowski, M. Rogulski, R. Rumas, A. Szewczyk, G. Swierntnia, A. Tyczyńska, M. Wrońska itd.

Generalnie, w większości prezentowanych prac, niemożliwość pełnej ich identyfikacji i odczytania jest zamierzona, jest wyrazem swobodnego procesu transgresji, prze-

kraczania granic pojęciowych i formalnych, jest zawołana grą pozorów i ucieczek, przywołań, cytatów i pastiszy, jest wyrazem ducha czasów – pluralizmu, demokracji, świadomości końca wieku, katastrofizmu, ale i oznak nadziei. W realizacjach tych tradycyjny estetyzm graniczy z jego przeciwieństwem, z odrzuceniem kryteriów, piękno z brzydota (odrazą), harmonia z przetworzonym kiczem, wzniosła abstrakcja z jarykaturalnymi przedstawieniami, wątki odzwierciedlające aktualność duchowości i mistycyzm przeplatają się z tanią magią, prowokacjami religijnymi, egzystencjalizm z hermeneutyką itp. itd. Ta ilość wątków i inspiracji może wywołać skrajne odczucia, od akceptacji do odrzucenia, ale w istocie nie pozostawia obojętnym – co jest na pewno sukcesem aktualnej sztuki.

Dominacja sztuki ze-stawień nad przedstawieniową jest w przypadku tych wystaw zaledwie przełamana skromną obecnością malarstwa oraz innych form przedstawiających, jak: grafika, rysunek i fotografia. Ekspresyjne emocjonalne narracje malarzy, wszechobecne jeszcze parę lat temu, krzyczące kolorami i formą, teraz są już zdecydowanie inne, łagodniejsze, zresztą pokazane w wyborach artystów, którzy od lat konsekwentnie realizowali własne wyraźne programy artystycznej komunikacji ze światem i własną świadomością; programy właściwie nie podporządkowane panującej w latach 80. tendencji neoekspresyjnego malarstwa. Tak odbierać można przykłady twórczości m.in.: T. Ciecierskiego, P. Kowalskiego, J. Modzelewskiego i L. Tarasewicza.

Niewątpliwie, na omawianych wystawach zabrakło wielu znakomitych i promiennych bądź z powodu braku możliwości rozszerzenia palety ekspozycyjnej, bądź wreszcie z racji subiektywnych wyborów organizatorów tych prezentacji. Tak więc w miarę reprezentatywnym zbiorze prac ilustrującym stan sztuki postmodernistycznej (gdymy tak miano zaproszono) na pewno nie zabrakło (podobnie jak propozycji chociażby takich artystów, jak: M. Bałka, W. Bruszewski, J. Jagielski, E. Łazikowski, H. Luczak, R. Ługowski, J. Kalina, A. Kuterka, D. Mączak, NLL, A. Plotnicka, J. Robakowski, T. Sikorski itd. Tę listę trzeba by naturalnie rozszerzyć o nazwiska wielu innych, w tym z silniejszą pozycją, twórców orientujących się właśnie w stronę sztuki ze-stawień i tym podobnych penetracji. Zabrakło tu również wielu znakomitych artystów wypowiadających się w tzw. konwencjonalnie jednorodnych technikach przedstawiających w: malarstwie, grafice i fotografii, czy odzwierciedlających sztukę akcji (performances).

Jeśli więc trudno o pełną identyfikację całościowego obrazu sztuki aktualnej, to tym bardziej wątpliwe są wnioski o sygnałach zmian, o rodzących się nowych kierunkach itd. Czy jednak nie jest już zauważalna, mimo wszystko, pewna polaryzacja stanowisk, czy nie upowszechniają się wątki i tematy niejako sprawdzone w sztuce modernistycznej? Być może, po euforii pluralistycznych realizacji, wszechobecnej ekspresji i chaosie wielomedialnych i wielowątkowych zestawień, nadchodzi czas retrospekcji, prostoty, skąpienia, nowego redukcjonizmu, ale także nowych tematów, które generuje nadchodząca „Era Wodnika”. Może dojrzewa właśnie kolejny przełom po dezorientacji spowodowanej nadmiarem możliwości medialnych, towarzyszącego temu „szumu” informacyjnego oraz wynikających stąd konsekwencji interpretacyjnych.

Bo wiem wolność komunikacji międzyludzkiej, liberalizm form „językowych” sztuki, przy możliwościach, jakie dają nowoczesne środki audiowizualne i przetwarzania informacji (komputery), doprowadziły w rezultacie do głębokiego szmeru wartości duchowych, nie ma się do czego odwołać, wszystko jest równoprawnione, nie ma, na szczęście, ograniczeń (cenzury), ale nie ma też pozytywnych norm i ideałów... rządzi hedonizm, łatwość konsumpcji informacji, miganie teledewizyjnej rzeczywistości itd.