

Wojciech Nowicki

II część 1919-1989

Fotografią teatralną warto zająć się głębiej choćby dlatego, że choć tworzenie spektakli wymaga wielkiego wysiłku, zostaje po nich stosunkowo niewiele. W rzadszych przypadkach bywa jednak, że scenografia, kostiumy, projekty z jakichś przyczyn nie podlegają zniszczeniu; bywa również na szczęście, że spektakle są zapisywane na wideo. Nic jednak nie oddaje spektaklu tak wiernie jak sam spektakl: buduje się on z każdym stukotem, chrząknięciem aktora, z zawirowaniem pyłu w snopie teatralnego reflektora. Nie odda tego nic poza atmosferą teatralnej sali. Każdy zapis spektaklu wiąże się z przekłamaniami, z poczuciem zdrady; jeśli te przekłamania nałożyć na wahania pamięci widzów (każda z nich jest inna), otrzymujemy całą paletę różnorodnych zapisów. Medium, które jest prawdopodobnie najbliższe teatru, pozostaje najbardziej mu wierne, to fotografia; stąd pomysł poświęcenia jej wystawy. Fotografia – jak wideo – jest zapisem mechanicznym i stosunkowo wiernie odzwierciedla sceniczną rzeczywistość. Sekwencjonuje teatralną materię na pojedyncze klatki, obrazy w podobny sposób, jak działa ludzka pamięć, stąd bliskość skojarzeń: fotografię odczytuje się jako zapis naturalny, nieprzekształcony. Co prawda wybiera ona dla siebie najdogodniejsze punkty (w przestrzeni i w czasie), bywa, że buduje punkty widzenia całkowicie nowe i niepodległe wobec pamięci widza (bo z różnych przyczyn dla niego nieosiągalne), jednak w odróżnieniu od zapisu wideo nie tworzy odrębnej i prowadzonej z kilku kamer jednocześnie narracji.

Pamięć teatru działa wybiórczo i często jest dla swoich bohaterów okrutna. Podam jeden z przykładów, pochodzący z okresu brzegowego, dokładnie z roku 1919; tym samym dotyka on historii wspólnej dla całego świata – tużpowojennej próby wyjścia z wielkiego impasu. Jednym z wielu, może jednym z miliona drobniejszych wydarzeń z tego czasu jest śmierć Władysława Barącza, aktora i dyrektora teatru. W Encyklopedii Teatru Polskiego znalazł się taki opis jego umiejętności: „Warunki aktorskie (krępa figura, głos bezdźwięczny, słaba dykcja i zepsuta niem[ieckimi] naleciałościami wymowa pol[ska]) nie ułatwiały mu wykonywania ról bohaterskich i tragicznych”; dlatego sprawdzał się jedynie w rolach kabaretowych. Mariola Szydłowska w szkicu poświęconym życiorysowi aktora¹ bardziej szczegółowo, a przez to ostrzej opisuje zanikanie pamięci o tym aktorze: ze względu na brak

¹ Mariola Szydłowska, *Koleje życia Władysława Barącza*, [w:] *Antreprenier. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. Jacka Popiela. Kraków 2009, s. 363-382.

wielkiego talentu Barącz za życia i tuż po śmierci nie zapisał się w kronikach niemal wcale, zaś jako dyrektor teatru we Lwowie pozostawił po sobie jak najgorsze wspomnienia; w późniejszym okresie kilku dawnych kolegów zapisało jeszcze notatki jemu poświęcone. Jednak najsmutniejsze, co można o Barączu przeczytać, to informacja, że napisał o nim Tymon Terlecki, „oglądający popisy iluzjonistyczne artysty w przytułku dla starców, gdzie zakończył swe życie”: po artyście zostaje zupełna, niczym nie zapełniona pustka.

„Artysta nie zostawił najbliższej rodziny, a [...] materialne przedmioty sławy i pamięć o nim zasypał pył dziejów”, napisała Mariola Szydłowska w szkicu *Koleje życia Władysława Baracza*. „Tym większą radość sprawiła mi lektura wspomnień jego bratanka – Andrzeja Baracza”. Jednak i jego zapiski, choć są pełne tej rodzinnej bliskości, która w innych okolicznościach mogłaby się przyczynić do powstania intymnego obrazu, wypływały z czasem: „Pamiętam go jeszcze z dawnych lat, kiedy bywał u nas i bawił mnie sztuczkami magicznymi. Był sławnie brzydki [...]. Zdaje się, że miał też papugę”. Niby dochowano należytej staranności, zgromadzono wszelkie zachowane materiały poświęcone aktorowi, jednak jest tego w sumie bardzo niewiele. Zachowało się co prawda nieco obrazków, zdjęć prywatnych i w rolach, ilustracji z gazet, oczywiście z okresu wcześniejszego; dominuje jednak ta smutna w sumie wizja człowieka pozbawionego życiorysu, brzydala żyjącego z papugą w zabałaganionym mieszkaniu.

Barącz nie jest tu żadnym wyjątkiem. Pamięć teatru jest bowiem jednym z najokrutniejszych narzędzi, jakie istnieją, nie oszczędza nikogo. Teatr to sztuka ulotna, owa ulotność zapisana jest w jego komórkach: choć można się łudzić, że w pamięci ludzkiej zachowa się całość spektaklu, to jest to niemożliwa do spełnienia mrzonka. Zawsze wygra niepamięć, fragmentaryczność, zwycięży nieudana próba. Stąd próby omijania tej niemożliwej do całkowitego ominięcia bariery: sztuka teatralna, nawet kiedy jest zapisana jako dramat i wydana drukiem, da czytelnikowi pojęcie jedynie o znaczeniach; teatralne przedstawienie przechowywane w ludzkiej pamięci będzie mutować, by w końcu się zatrzeć i zaniknąć. Bo mimo doskonalenia narzędzi zapisu teatralnego spektaklu, wszelkie próby skazane są na przegraną, ta republika jest bowiem niepodległa i przemawia zazwyczaj wyłącznie własnym językiem. Tę uniwersalną i niezbyt optymistyczną prawdę należy sobie dobrze uświadomić, zanim rozbierzemy na części pierwsze kolejny okres w historii polskiej sceny.

Okres następujący w historii fotografii teatralnej tuż po I wojnie światowej jest niezwykle zróżnicowany, a przez to z oporem poddaje się szufladkowaniu. Jest to przede wszystkim czas formowania się bliższego współczesności języka fotograficznego, mniej niż dotąd zależnego od pozafotograficznych korzeni. Fotografia od samego początku budowała własną

świadomość, szukała środków wyrazu tylko jej samej właściwych, jednak pierwsze dziesięciolecia były poświęcone przede wszystkim poszukiwaniom czysto technicznym, które zajmują nas tutaj w mniejszym stopniu, oraz wykształceniu własnego języka, niezależnego od malarstwa i innych dziedzin sztuki.

Innymi słowy, fotografia zdobywała w tym czasie własne terytoria, a co za tym idzie o własne sposoby obrazowania pokusiła się również jej pochodna, fotografia teatralna. W tym okresie staje się też ona także podstawowym sposobem zapisu spektaklu teatralnego – a ściślej rzecz biorąc, najczęściej wyboru scen z próby. Zazwyczaj fotografowie korzystają bowiem z prób, organizowanych na potrzeby sesji zdjęciowych. Już ten ukłon w stronę fotografii, chwila przewidziana w teatrze wyłącznie dla niej, dowodzi, jak wielką wagę przywiązuje się do rejestracji fotograficznej spektaklu teatralnego. I choć ta dokumentacja życia (i spektaklu) teatralnego była prowadzona także wcześniej, przed omawianym tu okresem, to z czasem, a więc po zakończeniu I wojny światowej, rozpowszechniała się coraz bardziej. Pod koniec XX wieku obejmowała już praktycznie całość teatralnego życia; pod koniec lat 80. trudno sobie wyobrazić przedstawienie nieudokumentowane zdjęciami.

Zdjęcie stanowi przy tym stosunkowo czysty, bo mechaniczny zapis. Na tym przekonaniu opierano zaufanie, jakim była darzona fotografia w teatrze przez cały wiek XX. Nie całkiem słusznie jednak, co nieco później pokazane zostanie na przykładach; jednak w ubiegłym wieku mit obiektywizmu fotografii, w tym fotografii teatralnej, był jednym z najgłębiej zakorzenionych. Jego żywotność była tak wielka, że kanoniczne teksty teoretyczne niejako z musu jeden po drugim musiały się od niego odzegnoywać. I tak obronie subiektywizmu, przypominając o jego nieustannej obecności, występowali kolejno najwięksi teoretycy tego medium, myśliciele najlepiej wyczuwający jego osobność: Walter Benjamin, Susan Sontag i Roland Barthes. Przypominając o aurze, jaką otaczają się zdjęcia, o tym, jak fotografia interpretuje rzeczywistość, wreszcie o sposobie, w jaki zdjęcia działają – lub nie – na odbiorcę.

Tymczasem fotografię na usługach teatru (i często fotografię w ogóle) chciano w XX wieku widzieć jako mechaniczne, beznamienne oko, coś na kształt odcisniętego obrazu rzeczywistości. Nic w tym szczególnie dziwnego, zdjęcia postrzegano jako narzędzie zimne, pozbawione własnego punktu widzenia, a przez to zdolne jedynie do funkcji pomocniczych. Fotografia, uważano od jej początków jej istnienia, szczególnie dobrze sprawdzała się we wszelkiego rodzaju reprodukcjach, na dokonania artystyczne przyszedł czas stosunkowo późno. Rejestracja spektaklu teatralnego miała być jedną z tych pobocznych funkcji. Jednak i tym razem – na szczęście – się nie udało, fotografia, jeśli tylko jest trafiona, pokazuje skrajnie

subiektywny obraz pewnej rzeczywistości. Im więcej własnego zdania, im mniej obojętności wobec tego, co się dzieje na scenie, tym ciekawszy zapis fotograficzny.

Podobnie jak okres poprzedzający ten omawiany w tym miejscu, jak i ten, który po nim nastąpił, fotografia okresu od końca I wojny światowej do 1989 roku ukazuje widowisko teatralne w sposób właściwy tylko sobie: nie musi się uciekać do trików znanych z fotografii dziewiętnastowiecznej, kiedy aktor często był zmuszony odgrywać siebie w roli w fotograficznym atelier, ani nie dysponowała jeszcze swobodą, jaką zyskała w ostatnich dziesięcioleciach, wynikającą z rozwoju technik cyfrowych. Fotografia teatralna XX wieku radzi sobie z podstawowymi problemami technicznymi: jej rozwój jest szybki, umożliwia wniknięcie do teatralnego gmachu bez wielkiego uszczerbku dla możliwości rejestracji.

Rozwój oświetlenia sztucznego, często niedoceniany aspekt fotografii dwudziestowiecznej, jest tak wielki, że nieczęsto pamięta się o bolączkach poprzedniej epoki. Słowem, fotografia dwudziestowieczna wydaje się lepiej dostosowana do zapisu spektaklu teatralnego.

Ta czasowa zbieżność nie dzieje się bez przyczyny. Fotografia owych zaledwie paru dziesiątków lat mieści w sobie bowiem zasadnicze przełomy techniczne, które odcisnęły swoje piętno na tym medium: najpierw stopniowo, a później całkowicie rezygnuje ze szklanego negatywu na korzyść celuloиду, przez co staje się łatwiejsza w użyciu. Negatyw wielkoformatowy ustępuje miejsca formatom mniejszym, średniemu i małoobrazkowemu, z tym samym skutkiem: fotografia, a zatem i fotografia teatralna, jest w tym czasie bardziej wszechdobylska. Oznacza to również rozłożoną w czasie miniaturyzację sprzętu fotograficznego. (Tu najważniejszą datą będzie pojawienie się w roku 1925 pierwszych seryjnie produkowanych aparatów Leica na film małoobrazkowy 24 na 36 mm). Wiek XX jest więc wiekiem podboju, stopniowego dostosowania do trudnych warunków fotografii we wnętrzu. Przenoszenie inscenizacji z teatru do atelier, będące normą w wieku XIX, po I wojnie światowej przestaje mieć techniczny sens: fotografia teatralna na dobre zakorzenia się tam, gdzie jej miejsce – w teatrach. Cały ten okres jest niejako przygotowaniem do pojawienia się fotografii kolorowej, i choć była ona w opisywanym tu okresie obecna, to jej pełny rozkwit nastąpił dopiero stosunkowo niedawno, dzięki rewolucji cyfrowej. Przez dominującą część wieku XX, szczególnie w Europie Wschodniej, ograniczenia w rozwoju fotografii kolorowej były najrozmaitszej natury. Jednak najważniejsze z nich to, jak się wydaje, brak dostępu do wysokiej jakości kolorowych materiałów negatywowych, a przez to ich niska trwałość. Zdjęcia kolorowe wykonywane na materiałach produkcji wschodnioeuropejskiej samoczynnie płowiały i przebarwiały się, najczęściej w kierunku czerwieni, dlatego w krajach takich jak Polska, pozbawionych zaawansowanych technologii

fotograficznych, były niechętnie używane. Nie bez znaczenia był także koszt fotografii kolorowej, wielokrotnie wyższy niż zdjęć czarno-białych: stąd, choć zdjęcia kolorowe były osiągalne, to przez wielką część ubiegłego wieku fotografia czarno-biała była w przypadku dokumentacji teatralnej właściwie naturalnym wyborem estetycznym i praktycznym.

Fotografia teatralna, podobnie jak inne działy fotograficznego medium, pełna jest zapożyczeń, a jej historia jest nieliniowa: zdarza się, że mody charakterystyczne dla wcześniejszej epoki zanikają, by pojawić się po pewnym czasie ponownie. I w tym przypadku postęp nie jest bowiem wartością trwałą, bywa, że język fotograficzny gwałtownie się rozwija (jak choćby wtedy, kiedy korzysta z ważnych wynalazków technicznych) i jednocześnie się cofa (kiedy w latach 50. ubiegłego wieku teatralna dokumentacja zaczyna operować obrazami bliźniaczo podobnymi do zdjęć z dwudziestolecia międzywojennego).

Przygodę z polską fotografią międzywojenną rozpocząć należy od dzieła fotografa, którego opus jest rzadko kojarzone z teatrem: najczęściej wymienia się jego zdjęcia poświęcone dokumentacji najpierw Wilna, później Kresów, w końcu zaś całej Polski. Chodzi oczywiście o Jana Bułhaka (1876-1950), zwanego z olbrzymią dozą przesady ojcem fotografiki polskiej; jednak to określenie najtrafniej ukazuje, jak wielką cieszył się estymą. Jego działalność, od wczesnych lat 10. do roku 1950, to głównie fotografia architektury, później zaś natury, jednak w latach 20. nie odmawiał wykonywania zamówień teatralnych. Jego zdjęcia są jak zawsze poprawne, trudno im cokolwiek zarzucić – prócz może odrobiny zainteresowania. Bułhak teatralny nie osiąga poziomu, który utrzymywał bez trudu w innych sferach swojego życia zawodowego: widać tu jak na dłoni różnicę jakości, tak jakby ten sam fotograf w zależności od tematu przeistaczał się z artysty w znużonego rzemieślnika. Bułhak w teatrze prezentuje boleśnie manierę prowincjonalnego teatru, jego zdjęcia nie kreują nowej epoki, raczej gładko, bezszwowo łączą się z epoką poprzednią

Benedykt Jerzy Dorys (właśc. Rotenberg, 1901-1990) był fotografem gwiazd kina, estrady i teatru, prowadzącym najsłynniejsze studio portretowe w Warszawie – ważne, by pamiętać o tym właśnie kontekście. Do Dorysa chodzono po portret, fotograf słynął z kompozycyjnego i oświetleniowego perfekcjonizmu; i choć nie są aż tak moderne, jego fotografie przywodzą nieraz na myśl zdjęcia czeskiego odpowiednika, Františka Drtikola. Często korzystał z odważnych ujęć z profilu, wykonanych z użyciem tylnego oświetlenia. W Polsce nieczęsto tak fotografowano, warto więc twórczości Dorysa przyjrzeć się z bliska. Z jednej strony są to zdjęcia wykonywane na zamówienie, jako usługa dla ludności. Z drugiej – wprowadzają do polskiej fotografii międzywojennej osobny, rozpoznawalny z daleka język. Bułhak jako fotograf architektury, pejzażu i przyrody był fotografem wybitnym, w teatrze zamieniał się w

rzemieślnika; Dorysy przeciwnie. To pułapka, z którą trzeba się liczyć. Bułhak i Dorys działali w tym samym okresie; Henryk Hermanowicz (1912-1992), uczeń Bułhaka, to pokolenie pośrednie, gdzieś między nimi – a jednak język, jakim Hermanowicz posługiwał się w swoich teatralnych dokumentacjach z lat 40. i 50., jest językiem poprzedniej epoki. Równie dobrze, jak sądzę, można by je zaliczyć do produkcji z lat 10. czy 20. Zdjęcia Hermanowicza, bliźniaczo podobne do fotografii teatralnych Bułhaka, nie mają w sobie nic z ostrza, które charakteryzowało przedwojennego Dorysa. Na obronę Bułhaka i Hermanowicza trzeba jednak dodać, że Dorys powojenny, a więc działający o wiele dłużej niż ten z przedwojennego okresu, był już częściowo pozbawiony swojej zadziorności. Czasem bowiem wybitność, ostrość widzenia dana jest tylko nielicznym i tylko na chwilę. W fotografii teatralnej to jeszcze bardziej skomplikowane, bo ostateczny rezultat uzależniony jest nie tylko od fotograficznego talentu, lecz – nieco podobnie jak w produkcji filmowej – od bardzo wielu czynników: kiedy więc rozpatrywać dzieło trzech (skądinąd na swój sposób wybitnych) fotografów, pamiętać trzeba, że Bułhak najczęściej fotografował w Wilnie, i był to teatr bardzo klasyczny, w dużej mierze prowincjonalny. Hermanowiczowi przypadło w udziale fotografowanie teatru krakowskiego, przy czym duża część jego zdjęć to produkcje kabaretowe. I tylko Dorys, z racji swojej pozycji, talentu, umiejętności podpatrywania współczesnych prądów, ale i dlatego, że miał zakład w stolicy, fotografował najbardziej znanych. Na przykładzie tych trzech nazwisk widać bez trudu, jak wiele czynników wpływa na jakość i ocenę fotografii teatralnej. Warto o nich pamiętać.

Pośród zdjęć z okresu międzywojennego znalazła się fotografia z drugiej połowy lat 30., należąca do tych, których obecność w tym zestawie jest dla mnie szczególnie miła: zdjęcie to przedstawia nawet nie spektakl czy próbę, lecz orkiestrę Teatru im. Słowackiego (wiadomo o tym zdjęciu tylko, że pochodzi „z kolekcji Kmieciców”). Tłum ludzi z instrumentami w rękach na tle pustej ściany, jakiej publiczność zazwyczaj nie ogląda. Teatr od kulis zwykle się dokumentował, już bez zdziwienia, w okresie nieco późniejszym. Podobne, choć bardziej rozwichrzone ujęcia, bardziej konsekwentnie zaburzające granice pomiędzy widownią a sceną, będzie wykonywał kilka dziesięcioleci później Edward Hartwig. Plon tych swoich poszukiwań opublikuje w szczególności na kartach albumu *Kulisy teatru* (1969, kolejne wydania: 1974, 1983). Hartwig z olbrzymim zapalem dokumentował życie tych części teatru, do których widz zazwyczaj nie ma dostępu, całe to stawanie się, wszelkie pracownie, garderoby, pomieszczenia techniczne. Podobnie wygląda twórczość fotografa specjalizującego się w dokumentowaniu teatru autorskiego – konkretnie teatru Mirona Białoszewskiego – Marka Piaseckiego. Już ta odrobina, niewielka próbka fotografii teatralnej

środkowej części XX wieku pokazuje, z jak skomplikowaną i niejednorodną materią mamy do czynienia: jest tu fotografia rodem z poprzedniej epoki, związana z estetyką sprzed pierwszej wojny, jest dokumentalizm Hermanowicza, formalnie bliski socrealizmowi, są szczególnie ważne na gruncie polskim próby: ta Dorysa, wynikła z fotografii atelierowej, i całkowicie osobne, artystycznie doniosłe, Hartwiga i Piaseckiego. Dla tych dwóch ostatnich autorów teatr był miejscem poszukiwań.

Choć poczynając od 1949 roku (narada dotycząca życia teatralnego odbyła się w kwietniu tegoż roku w Oborach) aż po odwilż, która nastąpiła po śmierci Stalina w 1953 roku, polskie życie artystyczne często musiało chodzić w socrealistycznym kagańcu. Teatr nie był tu wyjątkiem: treści zostały ograniczone do produkcyjnych, dostęp stał się szerszy, dbano bowiem o tanie bilety dla masowego widza, jednak wyniki tej odgórnie sterowanej akcji były w gruncie rzeczy opłakane. Widać to również po dokumentacji fotograficznej: zdjęcia z lat 50. często pokazują dość siermiężne scenografie i kostiumy, a sposób fotografowania jakby się dopasowywał do odgórnie narzucanej wizji. Szczęśliwie socrealizm nie trwał w polskim teatrze długo, stąd brak wyróżniających się fotografii z tego okresu nie jest dojmujący. To jednak tylko część prawdy o tym okresie, bowiem dzięki wybitnym, wyznaczającym nowe ścieżki osobowościom fotografia teatralna uciekła przed największymi zagrożeniami: dokumentacją, w której nie zostawała choćby odrobina przestrzeni na inwencję własną fotografów. Mowa tu szczególnie o dwóch twórcach, Edwardzie Hartwigu (1909-2003) i Wojciechu Plewińskim (1928-). Obaj wypracowali własny, rozpoznawalny język plastyczny, obaj udokumentowali po kilkaset spektakli. Ich pozostały dorobek jest również szokująco rozległy, zaś jego jakość często przewyższa jakość produkcji rówieśników. Twórczość wspomnianego już wcześniej Hartwiga wydaje się bardziej zróżnicowana: jego teatralne dokumentacje, szczególnie te z lat 60., bywają spokojne i najwyraźniej często tylko przez niego sygnowane; jednak jego zdjęcia bywają też całkowicie abstrakcyjne. Hartwig chętnie nanosił na negatyw i pozytyw dodatkowe plamy tuszem, a zdjęcia teatralne sygnował podobnie jak swoje zdjęcia artystyczne – zamaszystym, z daleka widocznym podpisem. Chętnie sięgał po rozmaite zabiegi spoza języka dokumentacji: nakładanie i przycinanie negatywów, skrajny, nie pozostawiający nic poza czernią i bielą kontrast, tonowanie barwne odbitek, wreszcie – najlepszy dowód na to, że był fotografem wszędobylskim, ciekawym materii teatru – pokazywał to, co miało pozostać ukryte, tajemne życie kulis. U Hartwiga roi się od zdjęć malarzy, stolarzy, od teatralnych martwych natur. Teatr był dla niego całym światem, zaś jego odbiorcom wydaje się równie naturalną przestrzenią co inne jego ulubione tematy: akty, socrealistyczne portrety ludzi pracy, fotografie zamglonego pejzażu.

Wojciech Plewiński zaczął fotografować teatr, jak sam twierdzi, przypadkiem. Trzeba jednak pamiętać, że w owym okresie fotografia w ogóle była w Polsce przypadkowa: aż do przełomu w 1989 roku nie można jej było studiować w szkołach wyższych (pierwszy kierunek fotograficzny udostępniony został w Szkole Filmowej w Łodzi), a dostęp do sprzętu był ograniczony. A jednak, bez niczyjego zdziwienia, życie fotograficzne kwitło, i Plewiński doczekał się dnia, kiedy któryś z kolegów nie mógł pójść na zdjęcia, on zaś mógł, choć teatru właściwie nie lubił. Zbieg okoliczności (choć bardziej chodziło tu o umiejętności) sprawił, że niemal całe swoje zawodowe życie spędził w teatrach. Jego język fotografa teatralnego prześląknięty jest doświadczeniami z innych fotograficznych dziedzin, w których się specjalizował: portretu, reportażu, nawet – w doświadczeniach z dokumentacją scenografii – z pejzażem. W przypadku Hartwiga najczęściej na pierwszy plan wychodzi sam Hartwig; w przypadku Wojciecha Plewińskiego on sam jest widoczny, jednak ustępuje pola tym, którzy tworzyli obraz polskiego teatru w drugiej połowie XX wieku: wystarczy tu wymienić Józefa Szajnę, Lidię Zamkow, Konrada Swinarskiego, Krystynę Skuszankę, Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Andrzeja Wajdę i Krystynę Zachwatowicz, Krystiana Lupę. Widzenie Plewińskiego kształtowane było przez tych, którzy najdobitniej kształtowali polski teatr. Choć jego niezwykle celne, skupione dzieło teatralne ma olbrzymią wartość dokumentacyjną i artystyczną – bowiem jak zawsze w podobnych przypadkach wykracza poza granice zwykłej dokumentacji sztuki – to pozostawało przez długi czas jakby na drugim planie, poza najbardziej rozpoznawalnymi w twórczości Plewińskiego portretem, aktem czy reportażem. Szczęśliwie sytuacja ta uległa zmianie, wydany został bowiem album zbierający twórczość teatralną *Wojciech Plewiński. Na scenie* (2018).

Niezwykle ciekawą częścią powojennej historii polskiej fotografii teatralnej jest dokumentacja teatrów awangardowych. Szczególnie trzy zasługują na szersze omówienie. Dokumentacja działającego w latach 1955-1991 krakowskiego teatru Cricot 2, założonego przez Marię Jaremę i Tadeusza Kantora, jest najbardziej zróżnicowana, jednak wielka jej część wykonana została przez zagranicznych fotografów i z tego powodu nie ma tu na nią miejsca – jednak należy podkreślić, że to sam twórca teatru, a zarazem jego dyktator, sprzeciwiał się tym dokumentacjom. W Polsce spektakle i artystów Cricot 2 z ciekawymi rezultatami fotografował między innymi Jacek Maria Stokłosa. Jego dokumentacja jest o tyle niezwykła, że był on również aktorem Cricot i jako taki cieszył się uprzywilejowaną, bliską pozycją. Tę intymność spojrzenia dostrzec można nie tylko dzięki obfitości zdjęć, ale i widocznemu zaufaniu, jakim obdarzają autora fotografowani. Zdjęcia w teatrze Kantora wykonywali także inni autorzy, jak choćby – w charakterystycznym dla siebie, nieco

rozwichrzonym stylu – wzmiankowany wyżej Edward Hartwig, Wojciech Plewiński, czy krakowski dokumentalista znany ze zdjęć Nowej Huty, Henryk Makarewicz, a nawet znany głównie z dokumentacji pielgrzymek i Krakowa Adam Bujak. Interesującą współpracę nawiązał też z Kantorem Eustachy Kossakowski, wybitny polski fotograf znany zarówno z awangardowych, jak i reporterskich dokonań. Niezależnie od tego, czym autorzy zdjęć zajmowali się na co dzień, atmosfera piwnicznych przedstawień sprzyjała uzyskiwaniu malowniczych efektów. Rezultaty tych współprac są bardzo interesujące: rozproszone światło, niezwykła scenografia i kostiumy, widoczna publiczność, kamienne mury. W pewnym sensie to kwintesencja krakowskiego teatru i krakowskiej kultury tamtego okresu.

Założony w 1959 roku w Opolu przez Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena Teatr 13 Rzędów w latach 60. przeniesiony został do Wrocławia i działał tam do roku 1984 jako Teatr Laboratorium. W przeciwieństwie jednak do teatru Kantora Laboratorium Grotowskiego nie doczekało fascynującej opowieści wizualnej na miarę wizji swoich twórców. Najciekawsze z całego szeregu opowieści wydają się zdjęcia z prób, ukazujące pracę nad ciałem aktora, a także pełne dramatyizmu i najbliższe wydarzeniom scenicznym zdjęcia z wczesnego okresu działalności. Przedstawiają one spektakl *Akropolis*, zrealizowany w 1962 roku w Teatrze 13 Rzędów przez Józefa Szajnę i Jerzego Grotowskiego. Teatr Grotowskiego fotografował również ze znakomitym skutkiem wspomniany wyżej Eustachy Kossakowski.

Związany z osobą wybitnego pisarza i poety Mirona Białoszewskiego (1922-1983), mikroskopijny Teatr na Tarczyńskiej założony został w 1955 roku i istniał do 1958. Po jego rozpadzie powstał w 1958 roku Teatr Osobny, działający do 1963. Te mieszczące się w prywatnych mieszkaniach nieformalne teatry doczekały się niezwykle satysfakcjonującej dokumentacji fotograficznej autorstwa m.in. Jadwigi Jarośnińskiej, Edwarda Hartwiga i wybitnego fotografa i artysty Marka Piaseckiego (1935-2011). Piaseckiego interesowała przede wszystkim twórczość abstrakcyjna, fotografia tworzona bez użycia aparatu, wyłącznie za pomocą chemii fotograficznej i światła; fotoreportażem i dokumentacją zajmował się niejako przy okazji. Jego fotografie ze spotkań z teatrem Białoszewskiego są jednak gdzieś na pograniczu, operują obrazem podobnie jak Białoszewski operował słowem, z zaskoczenia. To obrazy, które często wyglądają jak wykonane ukradkiem, dziwnie kadrowane, często jakby urwane w połowie; najbardziej dziwi jednak, że ta niekonwencjonalna metoda działa bez pudła.

Wśród realizacji z późniejszego okresu na uwagę zasługują zdjęcia należące do tworzonego od 1982 roku cyklu *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata* Anny Beaty Bohdziewicz (1950), wybitnej fotografi niezależnej. Jej najczęściej porównywany z *Zapismem*

socjologicznym Zofii Rydet cykl, choć wydaje się to mało prawdopodobne, jest *Zapise* na jeszcze większą skalę. Bohdziewicz, która towarzyszyła Rydet w jej wędrówkach, jest znakomitą obserwatorką. Teatr traktuje jak każde inne spotkanie z ludźmi: to dla niej pole do obserwacji, fotoreportaż we wnętrzu, którego kolejnym kadrom często towarzyszy odręczny komentarz wykonany przez autorkę u dołu zdjęcia. Zdjęcia Bohdziewicz świetnie pokazują, jak wielki dystans fotografia teatralna pokonała w ciągu XX wieku: od sztywnych, mało mobilnych ujęć wykonywanych często z daleka, jak te Jana Bułhaka, do zdjęć robionych często bez pomocy lampy błyskowej, wyłącznie w świetle dla teatru naturalnym, z bardzo bliska, a bywa, że z użyciem teleobiektywu. Ważna jest również tematyka tych zdjęć: Anna Beata Bohdziewicz sięga bo bliskie jej tematy, spektakle z lat 80. ubiegłego wieku, *Końcówkę* Samuela Becketta w reżyserii Antoniego Libery z Tadeuszem Łomnickim czy *Wieczernik* Ernesta Brylla w reżyserii Andrzeja Wajdy w kościele na Żytniej.

Wiek XX jest okresem, w którym fotograficzna pamięć była nadal oddana w ręce specjalistów, fotografów zawodowych. Wobec wcześniejszego okresu pod tym względem niewiele się więc zmieniło. W większości przypadków instytucją sterującą był sam teatr: jego przedstawiciel zamawiał zdjęcia, wybierał fotografa, a tym samym sposób widzenia spektaklu przez publiczność. To również teatr wybierał z wykonanej dokumentacji zdjęcia kupowane do archiwum. Tak więc pamięć teatru w wieku XX powstawała w sposób zorganizowany i była kierowana odgórnie. Pamiętać trzeba również o silnej zależności ekonomicznej pomiędzy zleceniodawcą a zleceniobiorcą, teatrem a fotografem; to często pomijany element tworzenia fotograficznej wizji teatru. W omawianym tu okresie była ona całkowita. Wizja fotograficzna spektakli zależała nie tylko od plastycznej i artystycznej jakości przedstawień czy od artystycznych umiejętności dokumentującego je fotografa, ale i od plastycznego wycucia przedstawiciela instytucji zamawiającej materiał zdjęciowy, czyli teatru, rzadziej czasopism. Jednak i wtedy zazwyczaj fotografie pochodziły z zasobu wykonanego na potrzeby instytucji, w której interesie była ich dystrybucja. Zdjęcia służyły bowiem – tak jak poprzednio – informacji i reklamie, tej bezpośredniej, pokazywanej w gablotach w budynku teatralnym, i tej drukowanej w prasie oraz w programach. Wojciech Plewiński, jeden z najważniejszych fotografów teatralnych tego okresu, opowiadał z uśmiechem, że choć nie prowadzono jakichś oficjalnych rankingów fotografów działających w teatrach, to miarą fotograficznego sukcesu było z jednej strony przedłużenie współpracy, z drugiej zaś – czy popełniono czyn chuligański i ukradziono zdjęcia z gabloty, czy też pozostawiono je w spokoju. Fotografia teatralna miała przecież przyciągać widza, niezależnie od stopnia jego zaangażowania, prezentowała zatem

często obraz gwiazd: tym samym tworzyła na nie nowe zapotrzebowanie, chęć bliskiego kontaktu.

Historia fotografii teatralnej w Polsce od końca I wojny światowej do 1989 roku jest niejednolita, a jej rozwój pełen kroków w przód i w tył: zapisy o wybitnych walorach dokumentalnych czy artystycznych, takie jak zdjęcia Dorysa, Hartwiga, Plewińskiego, Piaseckiego, sąsiadują z masową produkcją, wykonaną przez twórców często poślednich. Kiedy jednak spojrzeć na tę pamięć teatru z oddali i zastanowić się nad jej walorami, zadziwia, jak wiele tu ważkich dokonań, jak wielu autorom udało się nie tylko uniknąć sztamper, ale i pokusić o własny, nowy język.