

Kłamstwo teatralnej tapety

„Scenografia to jest absolutnie najprostszy znak – i kontekst dla całej reszty. Nic więcej. Nie potrzeba fajerwerków” – mówi Mirek Kaczmarek w rozmowie z Jadwigą Rożek-Sieraczyńską.

JADWIGA ROŻEK-SIERACZYŃSKA Opowiedz o swojej najnowszej pracy *Fuck... Sceny buntu*.

MIREK KACZMAREK *Fuck* to projekt, dla którego inspiracją była sytuacja wokół Teatru Polskiego we Wrocławiu, a ściślej – sytuacja aktorów wyrzuconych z tego teatru za dyrekcji Cezarego Morawskiego, forma ich protestu. Artyści, wychodzący na scenę z ustami zaklejonymi czarną taśmą, stali się wyrazistym znakiem, ikoną buntu – przynajmniej w środowisku teatralnym. Sam temat buntu potraktowany jest w spektaklu oczywiście znacznie szerzej. Część scen nawiązuje do historii aktywistów z Fuck for Forest, podejmujących, w imię sprzeciwu wobec polityki eksploatacji i dewastacji przyrody, bardzo śmiałe i ryzykowne przedsięwzięcia. To z kolei wnosi do spektaklu temat opresji, cielesności, problem transpłciowości. Pojawia się także, między innymi, wątek znanego rosyjskiego aktywisty i performerera Piotra Pawleńskiego oraz jego partnerki Oksany Szałyginy. Sam tekst i struktura spektaklu są zatem bardzo kolażowe. Krzysztof Szekalski i Marcin Liber spróbowali stworzyć mikrolinearną opowieść w takim znaczeniu, by podejmowane wątki zahaczały o siebie. Dla mnie natomiast fabuła nie ma większego znaczenia.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Jak wobec tego wygląda praca scenografa nad projektem, w którym nie może się oprzeć na tekście?

KACZMAREK W takim przypadku wystarczają mi pewne hasła. Jeżeli pada pomysł pracy nad projektem o buncie, samo hasło „bunt” uruchamia już tysiące wątków, odniesień, źródeł, z których można zaczerpnąć, gdzie można znaleźć inspirację. Daje mnóstwo materiału do przeanalizowania, przetrawienia. Scenografia do *Fuck... Sceny buntu*, ten świat, przestrzeń, także kostiumy, światło są, tak jak struktura spektaklu, niejednorodne, odsyłają do różnych tropów, sygnałów, skojarzeń. Sądzę jednak, że są na tyle spójne, że z tych poszczególnych tropów można sobie tytułować rebelię – także w warstwie wizualnej – zbudować. Jest też w *Fuck* cytaty z Cattelana, który ma niezwykle wpływ na moje teatralne działanie. Mam wrażenie, że jego prace gładko „wchodzą” w moje przestrzenie. Niezwykle go cenię i bardzo chętnie cytuję.

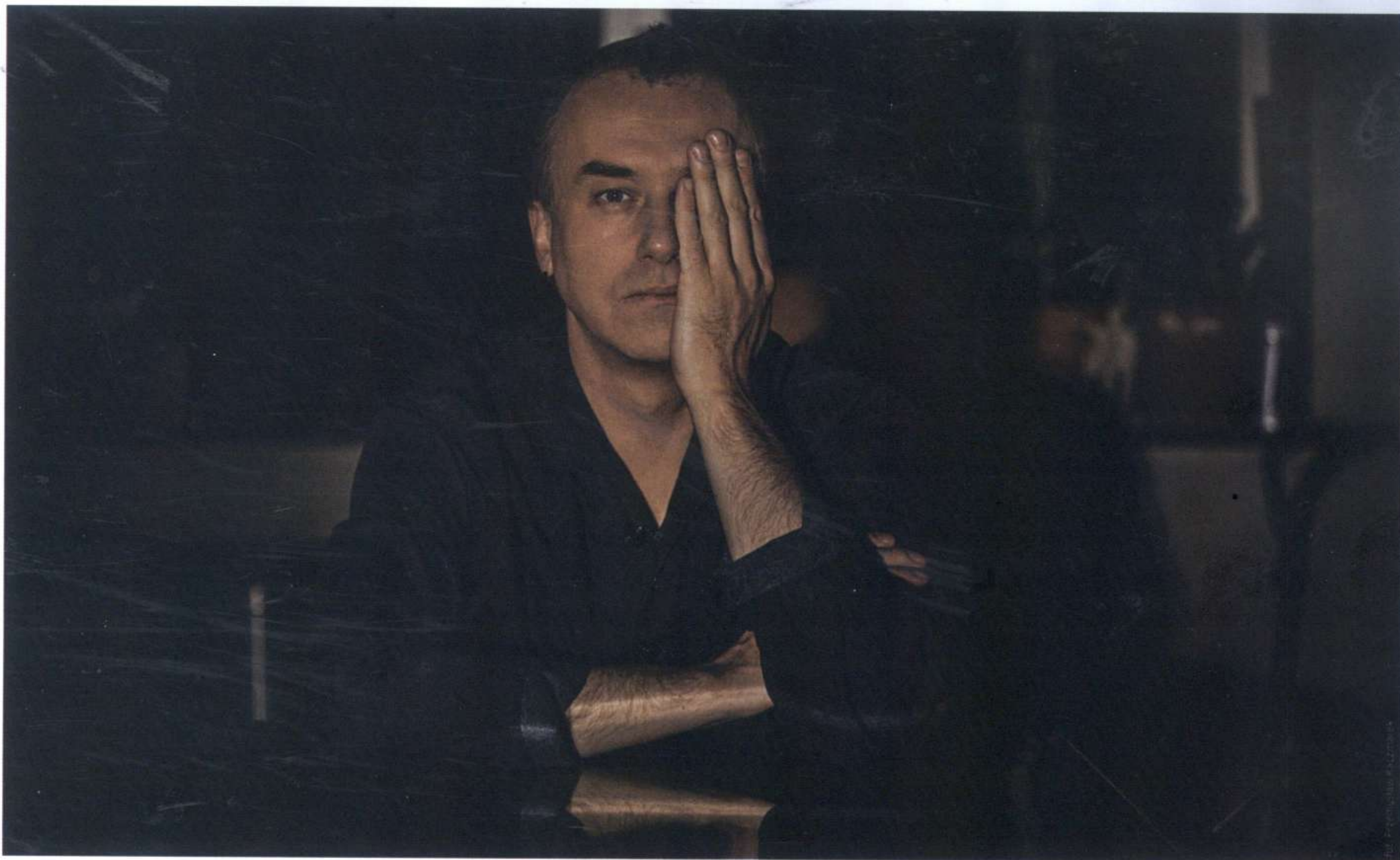
Mirek Kaczmarek [1970]

absolwent Wydziału Komunikacji Wizualnej poznańskiej ASP. Scenograf, kostiumograf, artysta multimedialny, reżyser światła. Od debiutu w 2002 roku stworzył oprawę wizualną do przeszło stu spektakli teatralnych.

W *Towiańczykach* był koń wbity w ścianę. Niektórzy oczywiście szukali tu konotacji z Podkowińskim, ale inspiracja przyszła właśnie od Cattelana. W scenografii *Fuck* też od razu będzie można rozpoznać jego wpływ... Bliski jest mi ten rodzaj ironii, którą on ma, sarkazmu, przewrotnego patrzenia...

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Kończyłeś Wydział Komunikacji Wizualnej w poznańskiej ASP. Nie studiowałaś scenografii.

KACZMAREK Studiowałem właściwie architekturę wnętrz, potem uciekłem w stronę dizajnu. Przygotowywałem dyplom w Pracowni Nowego Produktu, ale też intensywnie robiłem wideo i wideoinstalacje. Mój dyplom był właściwie połączeniem multimediiów i instalacji wideo z interaktywnymi meblami. To były meble, które „uaktywniały się” pod wpływem użytkowania. Wszystkie wykonane były ze stali. Wśród nich była toaletka, która miała w swoją organiczną formę wbudowaną kamerę z monitorem. To było o tyle zabawne, że obraz nie był odbiciem, a właśnie transmisją. Interakcja polegała na „zakłóceniu”, odwróceniu – kamera sprawia, że nasza prawa ręka jest w obrazie lewą, inaczej niż w odbiciu lustrzanym. Było także „siedzisko muzyczne”, na które się siadało i włączały się samoistnie wbudowane głośniki; „obiekt letni”, który wentylował łóżko, a pod nim reflektory, które się nagrzewały i blacha, z której było wykonane, robiła się ciepła i wbrew pozorom bardzo przyjemna w dotyku. Meble jako sztuka użytkowa były kontrastowo zestawione ze stalowymi, interaktywnymi obiektami wideo, eksplorującymi cielesność i dość mocno powiązanymi z body



artem. Tych obiektów wykonałem około dwunastu czy trzynastu, wszystkie razem tworzyły jedną instalację, połączoną metalową ramą z projekcjami wideo. Nie wiem, jak mi się udało sfinalizować ten kosztowny, dyplomowy projekt, właściwie dzięki moim promotorom – profesor Jolancie Owsiak i profesorowi Antoniemu Mikołajczykowi. Kosztowało to majątek, potem jeszcze długo spłacałem kredyt.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA A jak trafiłeś do teatru?

KACZMAREK Po skończeniu studiów zajmowałem się głównie wideo-instalacjami, happeningami, teatru właściwie unikałem, bo mi się kojarzył z nieco archaiczną, zakurzoną formą. Łączyłem go z literackim, fabularnym podejściem i z pewnością nie był wtedy dla mnie przestrzenią dla wizualnych działań, jakie mnie wówczas interesowały. W Teatrze Polskim w Poznaniu prowadziłem razem z przyjaciółką Agatą Drogowską galerię, którą nazwaliśmy „Naród sobie”. Dokładnie taki sam napis widnieje na frontonie budynku teatralnego, myśmy te słowa traktowali oczywiście przewrotnie. Galeria funkcjonowała stosunkowo krótko, była sprofilowana mocno instalacyjnie. „Naród sobie” funkcjonowała za dyrekcji Pawłów: Łysaka i Wodzińskiego. I wówczas nastąpił jakiś przełom, w polskim teatrze wystartowali *Oczyszczeni*, *Shopping and fucking*, *Roberto Zucco*. Zobaczyłem *Oczyszczonych*, pomyślałem sobie, że może warto byłoby spróbować zrobić jakąś scenografię, bo jak się okazało, teatr daje jednak mnóstwo możliwości wypowiedzi. I tak się złożyło, że otrzymałem propozycję zrobienia z Mikołajem Mikołajczykiem spektaklu baletowego w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Ten spektakl obejrzał Piotr Kruszczyński, który zaprosił mnie do współpracy u Krystyny Meissner we Wrocławiu – to był mój debiut w teatrze dramatycznym, był 2002 rok. Potem już w zasadzie z teatru nie wychodziłem.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Mamy marzec, a *Fuck...* *Sceny buntu* to jest już trzecia Twoja premiera w tym roku kalendarzowym. Wcześniejsze to *Kłótny* i *Zaucha*. W 2016 roku przygotowałeś ponad szesnaście tytułów...

KACZMAREK Tak, zeszły rok był dla mnie wyjątkowo intensywny.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Statystycznie robisz ponad spektakl miesięcznie. Zastanawiam się, jak można pracować w takim tempie. Zwłaszcza że nie działasz w jednym stałym tandemie scenograficzno-reżyserskim, a projektujesz dla bardzo różnych reżyserów. Musisz wchodzić w różne światy, przestrzenie, teksty, stykasz się z różnymi teatralnymi wrażliwościami. Jak pracujesz? Gdzie szukasz inspiracji, czym się posiłkujesz?

KACZMAREK Nie wiem, jak to się dzieje... Dostaję propozycję, rozmawiamy o projekcie, jak strona reżysersko-dramaturgiczna go widzi, co jest najbardziej istotne, jaki temat jest do przeprowadzenia w całym spektaklu. Dość często oczekuje się ode mnie „startera”, czyli wstępnego projektu przestrzeni, który jest w stanie uruchomić kompleksowe myślenie o spektaklu. Potem zaczynam grzebać w głowie, w Internecie, szukam, zaczynam wyłapywać intrygujące mnie elementy. To chyba jest takie trochę intuicyjne działanie, ale, jak się okazuje, ta intuicja też jest niezłym narzędziem. Potem następuje moment, kiedy po wstępnej rozmowie muszę się zaszyć, odizolować od świata, i z reguły wtedy pracuję bardzo intensywnie w domu. Potrzebuję wówczas być sam. Bardzo dużo jeżdżę samochodem i te podróże też pożytkuję na myślenie o projekcie. Oczywiście później analizuję i sprawdzam, czy to wszystko się klei, układa, czy jest znaczeniowo nośne. Nie za bardzo lubię uczestniczyć w początkowych próbach aktorskich, kiedy się intensywnie analizuje tekst i sytuację. Oczywiście zaglądam, oglądam sceny



fol. Natalia Kabanow

Fuck... Sceny buntu, reż. Marcin Liber, scenogr. Mirek Kaczmarek, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie [2017]

już zrobione, żeby mieć osąd sytuacji, czy to się wszystko będzie zgadzało, czy rzeczywiście te dwa światy będą ze sobą współpracować, ale cały czas dbam o to, żeby mieć jak najbardziej świeże spojrzenie na spektakl. Natomiast ostatni tydzień przed premierą jest cudownym momentem. Mamy już za sobą pracochłonny, czasami mozolny moment realizacji, doglądania technicznych rzeczy, jesteśmy już po procesie wypracowania projektu i teraz dochodzą nowe wątki – wideo, światło, kostium. Zbieranie wszystkiego w jedną spójną całość. Odnajdywanie się w tych sytuacjach w ostatnim tygodniu jest bardzo obciążające, dynamiczne, ale jest też świetną dawką adrenaliny w pracy. Uwielbiam te chwile. Czasami żałuję, że praca w teatrze nie składa się z samych takich ostatnich tygodni.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA W wielu spektaklach robisz wszystko: przestrzeń, kostiumy, światło, multimedia. Ale też są takie projekty, w których dzielisz się z innymi. I tak, skupiając się chociażby na Twojej współpracy z Janem Klatą – w *Sprawie Dantona* byłeś odpowiedzialny za całość warstwy wizualnej, to był Twój wielki scenograficzny sukces. W inscenizacji *Trylogii* robiłeś kostiumy, a przestrzeń Justyna Łagowska, podobnie w *Orestei*. Jesteśmy wciąż chyba przyzwyczajeni do takiego myślenia, że scenograf obejmuje wszystko, a ta mocna specjalizacja teatralnych fachowców – scenografa, kostiumografa, reżysera światła, twórcy projekcji – raczej rozbija. Czy nie jest tak, że lubisz sam zrobić wszystko?

KACZMAREK W *Sprawie Dantona* swój udział miała także Justyna, która reżyserowała światła. Lubię bardzo robić tzw. fulla, ale też chętnie uczestniczę w projektach, które mnie takiego działania pozbawiają. Czasami ta różnorodność zespołu sprawia, że bardzo dobrze się wszystko w pracy zazębia i różne osobowości, idee, czy zupełnie nowe tropy, które ktoś wnosi, okazują się niezwykle inspirujące i owocne. Ale nie ma reguły, zdarza się i tak, że ten tłum idei i różnych ścieżek zaczyna przeszkadzać. Nie jestem w stanie jednoznacznie i deklara-

tywnie stwierdzić, że jestem fanem tego sposobu pracy, ale też nie jestem przeciwnikiem. To wszystko zależy od składu osobowości i tego, w jakim projekcie się spotykamy. Teatr jest w ogóle pracą zbiorową, i to obojętnie, czy ja robię całość, czy jestem odpowiedzialny jedynie za część strony wizualnej. Idealnie, jeśli w takim szerokim zespole różne pomysły się złożą, napęcznieją, napuchną, i gdy urodzi się z tego jakaś całkiem nowa, dla mnie samego zaskakująca, jakość. Lubię tę różnorodność, praca z kilkoma osobami daje mi poczucie jakiegoś urozmaicenia, płodozmianu.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Niezwykle ciekawa jest próba przyjrzenia się Twoim pracom, przygotowanym dla tak różnych reżyserów, pod kątem tego, co je łączy. Dojmuje wrażenie pewnej surowości, otwarcia, uwagę przyciągają ściany, mocno cofnięte, i to, z czego są zrobione, ich materia, faktura, często surowa, gotowa na przyjęcie projekcji. Najmocniej jednak wzrok przykuwają pojedyncze, wyraziste, wizualne akcenty.

KACZMAREK Trudno jest mi definiować coś, co jest dla mnie działaniem intuicyjnym, organicznym, z pewnością łatwiej jest powiedzieć coś na ten temat osobie z zewnątrz. Wydaje mi się, że to, co jakoś jest mi przypisane, to skrót myślowy. Zawsze staram się myśleć o spektaklu doprowadzić do najprostszych znaków. Tak, to chyba jest dla mnie od początku najważniejsze – sprowadzenie pewnej istotnej interpretacyjnie idei czy myśli do takiej esencji, rodzaju znaku. Zresztą przeczytałem gdzieś ostatnio, że jestem specjalistą od znaku scenicznego... Ważne jest jednak to, żeby znak nie metaforyzował, ale tropił sensy.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Figura Matki Boskiej pojawiła się zarówno w *Kłótniach*, jak i w *Zausze*, w tym drugim spektaklu dodatkowo atrapa świni...

KACZMAREK To był prosty trop w *Zausze*, jeśli chodzi o Matkę Boską i o świnię. Część akcji dzieje się we wsi Lipianki, miejscu rodzinnym Zauchy. Powstała bardzo prosta, syntetyczna wręcz scenografia i potrzebowałem także prostego znaku, który by mógł wygenerować poczucie zmiany miejsca. Przywołując obraz typowej polskiej wsi z czasów PRL-u, miałem dwa skojarzenia – figura Matki Boskiej, bo stoi na każdym rozdrożu, no i świniobicie. Wydało mi się ciekawe to zderzenie Matki Boskiej z rozciętą świnią. Potem ta zbitka znaków się zmieniła, świnię przetrzuciliśmy na sam finał spektaklu, ale nadal funkcjonowała ona w kontekście sacrum. Na początkowym projekcie jednak te figury są obok siebie. To chyba jest istotny tok mojego myślenia i zestawiania, konfrontowania prostych znaków. W *Kłótniach* z kolei figura Matki Boskiej funkcjonowała zdecydowanie jako „naprowadzacz” kontekstowy. Scenografia była szczątkiem sakralnej architektury, mocno zdestruowanej, i właśnie ta opuszczona figura zdefiniowała przestrzeń i konteksty późniejszych działań aktorskich.

W moich pracach teatralnych dużo też jest takich materiałów, które uwielbiam – to są, można by powiedzieć, półprodukty, surówki, na przykład styropian... One otrzymują w kontekście scenicznym nowe życie, i to jest fantastyczne. Taniość tych materiałów, i mówię tu oczywiście nie tylko o cenie, ale i o odczuciu ich jakości. Nieprzetworzona, niepoddana żadnym zabiegom surowość jest według mnie w teatrze wyjątkowo intrygująca. Zawsze się wkurzam, gdy ktoś mówi „dekoracje” i „stroje”. Mam wrażenie, że to jest taki sam błąd, jak w myśleniu o architekturze wewnątrz w kontekście koloru na ścianach czy doboru obrazków na ściany. To totalna profanacja. Istotą jest tu ergonomia i wybudowanie –

w sensie architektonicznym – całej przestrzeni, w której ma funkcjonować człowiek. Podobnie ma się rzecz z teatralną „dekoracją”, która jest oszustwem, jak tapetowanie ścian. Mnie bardziej intryguje, co jest pod tapetą – sama tkanka, właściwe unerwienie. Nakładanie kolejnych warstw farby czy tapety to budowanie czegoś, co jest pozbawione mięsa, właściwego szkieletu. Opakowaliśmy już coś tak daleko, że nie dotrzemy do sedna. Scenografia w moim przekonaniu to jest absolutnie najprostsz znak – i kontekst dla całej reszty. Nic więcej. Nie potrzeba fajerwerków. Scenografia musi naprowadzić widza-odbiorcę, ale też nas wszystkich – w sferze zarówno emocjonalnej, jak i intelektualnej – do prostego odbioru/odczytania tego znaku. Jeżeli tego nie ma, mam wrażenie, że projekt nie do końca się udał.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Czy scenografia musi znaczyć?

KACZMAREK Nie wiem, czy musi, ale ja lubię, jak znaczy. Ta praca interpretacyjna jest dla mnie w ogóle najważniejsza. Celowo tutaj nie używam określenia „metafora”, bo wydaje mi się ono w kontekście teatralnym jakimś nadużyciem. Natomiast myślenie o scenografii jako o rodzaju przestrzeni i znaku-kontekstu jest dla mnie kluczowe i najuczciwsze. Przykładem może być wspomniana wcześniej *Sprawa Dantona* czy *Szajba*, w której typowy polski rzepakowy pejzaż został zamknięty razem z widownią w ogromnej foliowej szklarni. Dobrym przykładem jest też *Fahrenheit 451* czy *Media Medea* działająca na odbiorcę nie tylko onirycznym tekstem, ale też cybernetyczną, sztuczną przestrzenią. Czy *Kreacja* rozgrywana na kilku poziomach Teatru

Zaucha. Welcome to the .prl, reż. Adam Biernacki, scenogr., kostiumy, wideo, światła Mirek Kaczmarek, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (2017)





Towiańcy; królowie chmur, reż. Wiktor Rubin, scenogr. Mirek Kaczmarek, Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2014)

Wybrzeże, stanowiąca swoistą drogę krzyżową, i choćby *Orgia* będąca środowiskiem manipulacji na zbiorowości.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Czy tworząc przestrzenie, myślisz od razu o ruchu?

KACZMAREK Myślę oczywiście o aktorach, o komunikacji, myślę też od razu o rodzaju światła, które wypełni przestrzeń, to z reguły dzieje się równolegle. Zastanawiam się od razu, c z y – i ewentualnie g d z i e i j a k – mają funkcjonować multimedia; często multimedia traktuję jako rodzaj światła. Multimedia potrafią cudownie destruować, rozbijać i dematerializować przestrzeń, co jest czasami trudne przy użyciu samych świateł. Myślenie o nich jest dla mnie takim samym myśleniem, jak o przestrzeni. Staram się dojść do bardzo prostej formy, do minimum, do esencji, do sedna. Używanie multimediiów w teatrze jest jednak bardzo zwodnicze, bo one łatwo fabularyzują, czy też próbują kreować – co już najgorsze – kolejne przestrzenie. Są bardzo trudnym narzędziem, potrafią być bardzo iluzyjne, a ja mam wewnętrzny opór przed budowaniem tego typu iluzji, bo czuję w tym kłamstwo teatralnej tapety. To był mój problem ostatnio przy *Zausze*. Tam były potrzebne wizualne sugestie przeniesienia sytuacji. Summa summarum to się jakoś udało, multimedia budują w tym spektaklu gęstą ramę, są bardzo często wykorzystywane, więc łatwo było o intencyjne przejścia. Mimo to miałem czasami wrażenie, że zbliżam się do niebezpiecznej granicy budowania nadnarracji, swoistego nadopowiadania.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA W kwietniu na lubelskim festiwalu scenograficznym „Scena w Budowie” pokazany został spektakl z Twoją scenografią z 2016 roku – *Fahrenheit 451*. Tam przestrzeń buduje wyrazisty znakowy kontekst...

Multimedia potrafią cudownie destruować, rozbijać i dematerializować przestrzeń, co jest czasami trudne przy użyciu samych świateł. Myślenie o nich jest dla mnie takim samym myśleniem, jak o przestrzeni. Staram się dojść do bardzo prostej formy, do minimum, do esencji, do sedna.

Mirek Kaczmarek

KACZMAREK *Fahrenheit 451* jest, tak myślę, dobrym przykładem mojego podejścia i mojego myślenia o przestrzeni i multimediami. Powieść dotyczy, ogólnie rzecz ujmując, ograniczenia, zniewolenia. Zastanawialiśmy się, jak pokazać tę inwazyjność prawa czy działań elit, opresję, jaka dotyka społeczeństwo. To doprowadziło nas w myśleniu o tym projekcie do skupienia się na konkretności, na tekście, nie tylko oczywiście w rozumieniu samego tematu, ale także na książce-znaku, samej formie typograficznego zapisu. Stąd ta mnogość liter, zmieszanych także z odpadkami leżącymi na podłodze. Jasne ściany ograniczające przestrzeń w *Fahrenheit 451* są zadrukowane całymi ciągami zdań z tekstu, ale są to zdania pełne braków, luk, zakłóceń. Destrukt mamy już w punkcie wyjścia. To samo dzieje się w projekcjach, stworzonych z liter, ze zdań. W jednej ze scen Dorota Androsz podejmuje szereg działań, które mają wyrazić poczucie totalnej niemocy bohaterki, co doprowadza ją do samobójstwa. Projekcje są skierowane na podłogę i aktorka jest dosłownie osaczona agresywnym liternictwem, które staje się narzędziem – ikoną jej śmierci.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Masz swoje ulubione spektakle? Nie pytam o całość, bo to ogrom, ale z ostatnich lat...

KACZMAREK Z reguły jest tak, że to ten nowy, ostatni jest najbardziej podniecający. Patrząc z dystansu na to, co zrobiłem, mam świadomość, że zapewne jedna trzecia albo i więcej z tych stu dwudziestu spektakli to był etap dochodzenia i nauki, aczkolwiek nie mam poczucia, że kiedykolwiek wypuściłem coś, do czego potem nie chciałbym się przyznać. Oczywiście patrząc na wcześniejsze prace, widzę, że jest w nich sporo naiwności, ale to wynika z edukacyjnej drogi. Tak jak z nauką rysunku – wiadomo, jakie są pierwsze szkice... Nigdy nie byłem niczym asystentem, udało mi się ten etap przeskoczyć, ale też musiałem wszystko przepracować samemu. Możliwość indywidualnej pracy, pobierania nauki w praktyce, z rozmaitych spotkań, to w ogóle jest cudowna przygoda.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Opowiesz o swoich zajęciach z technik multimedialnych, które prowadzisz w krakowskiej PWST? Czego uczysz przyszłych reżyserów?

KACZMAREK Ja nie wiem, czy to w ogóle można nazwać nauką – to już są ukształtowani artyści. Na czwartym, piątym roku doskonale wiedzą, jak chcą funkcjonować, dlatego ja to traktuję jako rodzaj

spotkania, które, mam nadzieję, da coś im i da coś mnie. Co prawda narzucam temat, jest on elementem łączącym różne osobowości. A potem mierzymy się z tym tematem, wykorzystując wyjątkowe, spersonalizowane myślenie. Na pierwszym spotkaniu robiliśmy projekt zatytułowany *I remember*. Opierałem się na książce Joego Brainarda, która jest moją absolutnie ulubioną lekturą, ciągle jeszcze inspirującym literackim odkryciem. Studenci mogą posługiwać się dowolnymi narzędziami – audio, wideo – mogą wykorzystywać różne formy instalacji, happeningu, performansu. W następnym roku przepracowywaliśmy temat pod tytułem *Wirus*. Postanowiłem razem ze studentami poeksperymentować, sprawdzić, co się stanie, gdy w określony (wstępnie) tekst, w określonej przestrzeni wpuszczymy jakiś destrukcyjny bodziec. Punktem startu była dla mnie literatura, wzięliśmy na warsztat *Wesele* i je wirusowaliśmy. Przeprowadzaliśmy mutację *Wesela*, sprawdzaliśmy, co nam z tego mutowania wyjdzie. Później wiele osób poodbijało od tego wyjściowego tekstu w różnych kierunkach. Magda Szpecht na przykład wirusowała, mutowała *Bolero*... Jest kilka tematów, do których lubię wracać, próbuję je na nowo, inaczej przepracowywać, bo one są wciąż dla mnie ciekawe i intrygujące. Tak też jest zresztą w scenografii. Dopóki mam poczucie, że pewnych tematów nie wyeksploatuję, to będę je analizował, przetwarzał w różnych spektaklach. Dobrym przykładem jest drzewo jako obiekt. Po raz pierwszy chyba użyłem go jako szczątku lasu w *Śnie nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz, cytując zresztą samego Felliniego. Skrawek lasu pochylonego w tym samym kierunku był aluzją, cytatem. Pod-

pisałem zresztą projekt jako Mirek Kaczmarek feat. Fellini, żeby nie było wątpliwości, skąd pobrany jest cytat. Potem wykorzystałem same pnie w mocno sklejkowym *Tak powiedział Michael J. Wiktora* Rubina; ten sam element, ale już w wersji syntetyczno-cybernetycznej, w *Media Medea* Marcina Libera; jako polski „wojenny” krajobraz w *Ambonie ludu* Piotra Kruszczyńskiego, rozegrany już bardzo inwazyjnie, bo przeszkadzający widzowi we wglądach; czy ostatnio właśnie w *Fuck... Scenach buntu* jako element już totalnie zdestruowany, zdewastowany, choćby po Lex Szyszko, nawiązujący do znaczeniowej przestrzeni spektaklu. Gdy poczuję, że już te tematy przetrawiłem, przerobiłem, to wtedy dopiero daję im spokój, a one mnie. Podobnie jest wówczas, gdy zrobię pod rząd kilka scenografii czystych, syntetycznych – po nich mam potrzebę wytworzenia totalnego bałaganu, rozwalania, nieuporządkowania.

ROŻEK-SIERACZYŃSKA Czy pracując nad jakimś tekstem, oglądasz inne, wcześniejsze inscenizacje?

KACZMAREK Nie, nie mam takiego impulsu, częściej oglądam filmy. Gdy robiliśmy *Fahrenheit 451* – obejrzałem film, za chwilę będziemy robić *Popiół i diament* – będę odświeżać sobie film. Pomijam fakt, że często wcześniejszych realizacji teatralnych po prostu nie było. Jeśli były, to wolę przejrzeć zdjęcia, ale samych inscenizacji już nie. W ogóle nie jestem zbyt aktywnym widzem. Niestety nie chodzę do teatru zbyt często jako widz. I z braku czasu, i z powodu braku witaminy D. ■

Fahrenheit 451, reż. Marcin Liber, scenogr. Mirek Kaczmarek, Teatr Wybrzeże w Gdańsku [2016]



fol. Dominik Werner / Teatr Wybrzeże