

**Ewa Dąbek-Derda**

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ORCID: 0000-0003-1121-4154

# Fenomen twórczości scenograficznej Mariana Bogusza

Niezrealizowane projekty scenograficzne rzadko wysuwają się na plan pierwszy refleksji o teatrze. Skażone piętnem zaniechania zdają się sugerować przede wszystkim artystyczną porażkę – scenografa bądź teatru. Zdarzają się wśród nich także takie, którym warto przyjrzeć się uważniej. Szczególne miejsce w tym zbiorze pomysłów zajmują scenograficzne projekty Mariana Bogusza (1920–1980), który był jedną z najbarwniejszych postaci polskiego powojennego życia artystycznego. Z powodzeniem uprawiał nie tylko malarstwo, rzeźbę i scenografię teatralną, ale także architekturę i urbanistykę. Zajmował się również wystawiennictwem, upowszechnianiem sztuki i edukacją estetyczną. Aktywizował i łączył różne środowiska artystyczne, inicjował i organizował wystawy, sympozja, plenery. W historii sztuki zapisał się jako współtwórca kluczowych ośrodków sztuki niezależnej

w powojennej Polsce – Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947), Grupy 55 (1955), Galerii Krzywe Koło (1956). Malarstwo Bogusza ewoluowało w harmonii ze współczesnymi mu nurtami malarstwa światowego, od surrealizmu, przez figurację i informel, po abstrakcję geometryczną. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmowały eksperymenty związane z tworzeniem form przestrzennych, konsekwentnie pracował też nad nowoczesnymi formułami wystawienniczymi i upowszechnianiem sztuki w przestrzeni publicznej. W eseju opublikowanym w katalogu pośmiertnej wystawy monograficznej Bogusza w Muzeum Narodowym w Poznaniu Aleksander Wojciechowski charakteryzował go następująco:

arogancki i pokorny; często skłócony z przyjaciółmi na tle różnicy poglądów na sztukę – lecz zawsze wierny przyjaźni; reagujący na najnowsze zdobycze sztuki światowej, ale przede wszystkim osadzony w tradycjach polskiej awangardy; rozmiłowany w malarstwie sztalugowym, ale stale zdradzający malarstwo na rzecz rzeźby, kompozycji przestrzennych, scenografii i urbanistyki<sup>1</sup>.

Koncepcje architektoniczne, urbanistyczne, scenograficzne i wystawiennicze, które nie doczekały się realizacji, stanowią niemalą część jego spuścizny<sup>2</sup>.

### **„Obraz malarza jest samowystarczalny, kartka scenografa nie”**

Z oczywistych względów taki charakter ma jeden z najwcześniejszych projektów: Międzynarodowe Osiedle Artystów, nad którym pracował z Hiszpanem Manuelem Muñozem w obozie koncentracyjnym Mauthausen. Osiedle, zgodnie z zamysłem młodych więźniów projektujących go na skrawkach papieru, miało powstać na gruzach obozu. Kilkanaście modernistycznych budynków o prostych geometrycznych bryłach z nadającymi im lekkość przeszkleniami miało być przeznaczone dla literatów, muzyków, malarzy, rzeźbiarzy, architektów. Budynki wyposażono więc w sale wystawowe, koncertowe i konferencyjne. Projektanci planowali połączyć je także tarasami i ruchomymi chodnikami. Architektoniczna wizja osiedla, w którym miała się realizować kolektywna twórczość artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki, zakorzeniona była w ideach przedwojennej awangardy. Praca nad nią, jak wspominał po latach Bogusz, pomogła mu przetrwać w obozie, do którego trafił w 1941 roku i w którym pozostał do końca wojny. Również w Mauthausen nakreślił pierwsze projekty scenograficzne, między innymi do

<sup>1</sup> Aleksander Wojciechowski, „Sztuka jest harmonią...”, w: *Marian Bogusz 1920–1980: wystawa monograficzna*, red. Maria Dąbrowska i Irena Moderska (Poznań: Muzeum Narodowe, 1982), 19.

<sup>2</sup> Bogusz, według wyliczenia Brojera, stworzył do dwustu projektów i makiet, z których tylko ok. pięćdziesiąt doczekało się teatralnej inscenizacji. Wojciech Brojer, „Nota o Marianie Boguszu”, w: *„Malując słuchałem muzyki songów”*; Marian Bogusz, Bertolt Brecht, *„Opera za trzy grosze”*, oprac. Wojciech Brojer (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2011), 27.

*Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, *Fausta* Goethego i *Wesela* Wyspiańskiego. Wspólnie z czeskim artystą Zbynkim Sekalem oraz ze Zbigniewem Dłubakiem, osadzonym w obozie po powstaniu warszawskim, organizował „wystawy” na górnej pryczy w kącie baraku. W Mauthausen Bogusz współtworzył także dwa przedstawienia lalkowe: *Wesele* Wyspiańskiego i *Lokomotywę* Juliana Tuwima, do których zaprojektował i wykonał lalki z ziemniaków.

Po wojnie zamieszkał w Warszawie, gdzie jesienią 1945 rozpoczął studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pod koniec 1946 podjął się przygotowania oprawy plastycznej inscenizacji *Żołnierza królowej Madagaskaru* Juliana Tuwima w reżyserii Janusza Warneckiego, która miała zainaugurować działalność Teatru Muzycznego Domu Wojska Polskiego w lutym 1947 roku. Współpraca debiutującego scenografa z zespołem nie układała się harmonijnie, „skończyło się na awanturze z aktorami, którzy zaprotestowali przeciw «zbyt nowatorskim i zbyt groteskowym» pomysłom artysty”<sup>3</sup>. W związku z tym już w grudniu 1948 na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie Bogusz po raz pierwszy pokazał swoje niezrealizowane projekty scenograficzne, a rok później zaprezentował je także w Klubie Młodych Artystów i Naukowców. „Próbował też studiować w Szkole Teatralnej, co skończyło się kolejną awanturą, tym razem z samym Leonem Schillerem”<sup>4</sup>. Bogusz nie czuł się dobrze w akademickim rygorze, po dwóch latach studiów, między innymi w pracowni Jana Cybisa i Jana Sokołowskiego, odszedł także z warszawskiej ASP, pozostając samoukiem we wszystkich, z powodzeniem uprawianych, dziedzinach sztuki. Pod koniec lat czterdziestych współpracował z warszawskimi teatrami: Nowym, Placówką oraz teatrykiem Wróbelek Warszawski. Czasy dominacji doktryny socrealizmu spędził jako etatowy scenograf łódzkiego Teatru Powszechnego. Teatr, jak sugerował Wojciech Brojer, stał się wówczas dla Bogusza „azyłem, w którym były jeszcze możliwe: pewna swoboda twórcza, eksperyment formalny, metafora, myślenie syntetyczne”<sup>5</sup>. Po odwilży wrócił do malarstwa i zajął się różnymi projektami środowiskowymi, tym niemniej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był już uznanym przez środowisko teatralne i krytyków scenografem. Współpracował z teatrami dramatycznymi, operowymi i lalkowymi Warszawy, Wrocławia, Szczecina, Kalisza, Bielska-Białej, Koszalina, Łodzi, Poznania. Jego dalekie od ilustracyjności prace doceniano za szczególne wycucie przestrzeni, wyrazistą ekspresję i charakterystyczne łączenie elementów malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych.

Zenobiusz Strzelecki zwrócił jednak uwagę na rys artystycznego niespełnienia w pracach Bogusza dla teatru:

<sup>3</sup> Wojciech Brojer, „Marian Bogusz i teatr Bertolta Brechta”, w: Brojer, „Malując słuchałem muzyki songów”, 45.

<sup>4</sup> Brojer, „Bogusz i teatr Brechta”, 46.

<sup>5</sup> Brojer, 46.

interesująco pomyślane, dalekie oczywiście od naturalizmu, a przeciwnie, z dążnością do rozwiązywania ciekawych zagadnień formalnych, przede wszystkim kolorystycznych. Mimo wszystko niczym szczególnym się nie wyróżniają, nie określają prawdziwych dążeń Bogusza<sup>6</sup>.

Prawdziwe dążenia artysty zafascynowanego sztuką awangardy, zwłaszcza myślą i dziełami Władysława Strzemińskiego, nie wybrzmiały na scenie ani, co zrozumiałe, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, ani w jego późniejszych realizacjach. O indywidualności i artystycznych preferencjach Bogusza świadczą zatem przede wszystkim projekty i makiety, które nie przeszły próby sceny. Przestrzenne konstrukcje o niewielkich rozmiarach, abstrakcyjne bądź surrealistyczne w formie, złożone z nietrwałych materiałów – papieru, tektury, patyczków i drutu – zachowały się wyłącznie na fotografiach Zbigniewa Dłubaka. Fotografie te, podobnie jak malowane projekty Bogusza, ujawniają wizję teatru daleką od wówczas obowiązującej: swobodę w traktowaniu konwencji teatralnych, wielopoziomową grę scenograficznych obiektów ze znaczeniami inscenizowanego tekstu.

Marian Bogusz szybko wyrobił sobie zdecydowane poglądy na temat scenografii, jej miejsca w przedstawieniu oraz roli plastyka w procesie tworzenia teatralnej inscenizacji. W 1954 roku opublikował na łamach „Przeglądu Kulturalnego” artykuł zatytułowany *Kilka uwag o scenografii*. Jego wypowiedź miała wyraźnie polemiczny charakter. Do zabrania głosu i sformułowania tej programowej wręcz wypowiedzi sprowokował go tekst Zenobiusza Strzeleckiego *Scenografia jest sztuką plastyczną*, opublikowany parę miesięcy wcześniej na łamach „Teatru”. Bogusz polemizuje z forsowaną przez autora tezę, że „aktor pracuje we właściwej przestrzeni, scenograf – na kartce papieru”<sup>7</sup>. Odpowiadając Strzeleckiemu, protestuje:

Aktor, reżyser i scenograf pracują w określonej przestrzeni scenicznej, której twórcą w danych warunkach teatru jest scenograf, a która powstaje na skutek pracy scenografa i reżysera nad tekstem dramaturga, na skutek odczytywania treści utworu<sup>8</sup>.

Sugestia Strzeleckiego, konsekwentnego propagatora tezy, że polska scenografia przede wszystkim malarstwem stoi, prowadziła do błędnego, w mniemaniu Bogusza, przekonania, że warsztat scenografa i efekty jego pracy porównywalne są z warszatem i efektami pracy malarza. „Obraz malarza jest samowystarczalny, kartka scenografa nie”<sup>9</sup> – argumentował. Podkreślał także, że projekt nakreślony

<sup>6</sup> Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963), 2: 519, [http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Strzelecki\\_PolPlastTeatr\\_t2#page/519](http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Strzelecki_PolPlastTeatr_t2#page/519).

<sup>7</sup> Zenobiusz Strzelecki, „Scenografia jest sztuką plastyczną”, *Teatr* 8, nr 18 (1953), 7.

<sup>8</sup> Marian Bogusz, „Kilka uwag o scenografii”, *Przegląd Kulturalny* 3, nr 9 (1954), 3.

<sup>9</sup> Bogusz, 3.

na kartce papieru wyłącznie utrwała koncepcję scenografa, która zostanie zbudowana w konkretnej przestrzeni scenicznej, w ścisłej współpracy z reżyserem i aktorem. W czasach, gdy część środowiska teatralnego utożsamiała pracę scenografa z tworzeniem pod dyktando reżysera miłych dla oka dekoracji, precyzyjnie odtwarzających miejsce i czas akcji dramatu, konstatacje artysty musiały zabrzmieć rewolucyjnie – choć podobne poglądy już w latach trzydziestych wyrażali Andrzej Pronaszko, Władysław Daszewski czy Iwo Gall.

Bogusza nie satysfakcjonowała praca dekoratora teatralnego rozumiana jako ilustrowanie tekstu według wskazówek reżysera. Interesowało go takie zespolenie wysiłków scenografa i reżysera w procesie tworzenia inscenizacji, by po obejrzeniu przedstawienia trudno było „mówić oddzielnie o pracy jednego i drugiego”<sup>10</sup>. O tym, że scenograf staje się współtwórcą przedstawienia, świadczy inny fragment programowej wypowiedzi artysty: „Dokładna analiza, odczytanie idei utworu pozwala na ścisłe powiązanie projektu przestrzeni przyszłej akcji z inscenizacją dzieła, czyni z plastyka prawdziwego współtwórcę widowiska”<sup>11</sup>.

W 1949 roku Bogusza pracował nad koncepcją plastyczną *Niedokończonych symfonii* Schuberta dla objazdowego Baletu Domu Wojska Polskiego. Obserwujący tę pracę, zaprzyjaźniony z artystą, Stefan Treugutt warsztat scenografa opisał po latach następująco:

Całe dnie przesłuchiwał tekst muzyczny, rozgryzał tekst, dobijał się własnego rozumienia, nie uprawiał fantazjowania na „temat” – tak samo było z literaturą i dramatem, śmiałość inscenizacyjnych interpretacji wynikała z przenikania w głąb materii, nigdy z lekceważącej dowolności<sup>12</sup>.

Wysiłek „rozgryzania” i „dobijania się własnego rozumienia” poprzez „przenikanie w głąb materii” tekstu warunkował możliwość nadania właściwego kształtu scenografii. Dopiero we właściwej przestrzeni, jak podkreślał, reżyser mógł skonstruować akcję sceniczną. Takie rozumienie procesu powstawania inscenizacji sytuowało Bogusza blisko poglądów, jakie w tej kwestii głosił Andrzej Pronaszko. W wypowiedzi sformułowanej przeszło dwie dekady wcześniej Pronaszko twierdził, że to scenograf poprzez aranżację przestrzeni wyznacza reżyserowi możliwości rozplanowania działań na scenie, czyli *de facto* na równi z reżyserem tworzy kształt i sens inscenizacji<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Bogusza, 3.

<sup>11</sup> Bogusza, 3.

<sup>12</sup> Stefan Treugutt, „Prace teatralne Bogusza”, w: Dąbrowska i Moderska, *Marian Bogusza*, 304.

<sup>13</sup> Por. Andrzej Pronaszko, „O teatr przyszłości: Autoreferat”, w: *Zapiski scenografa* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 224–230, <https://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/398/zapiski-scenografa-wspomnienia-artykuly-listy>.

Te poglądy, jakkolwiek umocowane w awangardowej wizji scenografii, mogły być przyczyną, dla której tak wiele teatralnych projektów Bogusza pozostało niezrealizowanych: aż dwieście z nich zaprezentowano wyłącznie na wystawach, a tylko pięćdziesiąt się urzeczywistniło. Wystawianie w galeriach sztuki efemerycznych makiet i nakreślonych na kartkach papieru projektów nosi wyraźne znamiona scenograficznej utopii. Zwłaszcza w kontekście postulowanej przez Bogusza kolektywności procesu tworzenia inscenizacji teatralnej. Znaczna część niezrealizowanych projektów artysty ma zresztą charakter polemiczny: powstała w odpowiedzi na przedstawienia, które widział w teatrze i które go nie usatysfakcjonowały. Prawdopodobnie był to zatem artystyczno-krytyczny gest bez nadziei na realizację, wskazujący jednak, w jaką teatralną podróż chcieliby się udać. W środowisku teatralnym nie znalazł jednak wielu partnerów dla swojej wizji.

Na dwa lata przed śmiercią Bogusz zaproponował zatem zupełnie inną formułę „inscenizacji” tekstów dramatycznych. W 1978 roku, w osiemdziesiątą rocznicę urodzin Bertolta Brechta, ukończył pracę nad trzema cyklami gwaszy – dwudziestoma czterema obrazami do kolejnych scen *Opery za trzy grosze*, dwunastoma do *Matki Courage i jej dzieci* i trzema do poematu *Krucjata dziecięca*<sup>14</sup>. Podczas wernisażu toruńskiej wystawy tych prac Bogusz wyjaśniał zgromadzonej publiczności:

pomimo że zatrzymałem kolejność aktów i scen, to nie są to ani ilustracje, ani propozycje scenograficzne! Malując, słuchałem muzyki songów w wykonaniu premierowym, jak i różne przeróbki i aranżacje – malowałem dla uczczenia 80. rocznicy urodzin dramaturga (1898)<sup>15</sup>.

Cykle gwaszy są efektem niemal dwuletniego wysiłku twórczego artysty i stanowią świadectwo dialogu z tekstami niemieckiego dramaturga. W kolejnych impresjach inspirowanych scenami *Opery* i *Matki Courage* Bogusz nawiązał także do stylistyk swoich wcześniejszych prac. Dramaturgię cyklu wzbogacił więc grą między własnymi obrazami. Zainscenizował na papierze swój teatr, zadbał o to, by kolejne odsłony zachowały właściwy rytm i każda z nich mogła w pełni wybrzmieć.

## „Wolny znak plastyczny”

Koncepcje teatralne Bogusza sytuują się, zdaniem Zenobiusza Strzeleckiego, blisko scenicznych dokonań Tadeusza Kantora i Józefa Szajny. Ostatecznie jednak Bogusz nie zajął w dziejach polskiego teatru miejsca obok nich. Dlaczego? Przede

<sup>14</sup> Cykle Bogusza były wielokrotnie wystawiane: na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Warszawie, Berlinie, Toruniu, Słupsku, Poznaniu i w Olsztynie, a w 2011 w Pleszewie i Olsztynie.

<sup>15</sup> Brojer, „Bogusz i teatr Brechta”, 31.

wszystkim nie eksperymentował z materią i przestrzenią teatru w takim stopniu, jak Kantor czy Szajna. Realizowana przez niego koncepcja plastyki sceny opierała się na akceptacji tradycyjnego kształtu architektury teatralnej i obowiązujących w niej reguł percepcji przedstawienia. Podporządkowanie kształtu scenografii logice spojrzenia publiczności podkreślają również fotograficzne wizerunki teatralnych makiet. Obiektów Zbigniewa Dłubaka rejestrował konstruowane przez Bogusza sceniczne obiekty zawsze frontalnie, z perspektywy usadowionego na wprost nich widza. Scenograf pozostał wierny wizji teatru traktowanego jako machina do patrzenia i w analogiczny sposób podchodził też do wystaw.

Jego koncepcja sztuki wystawienniczej – choć zasadała się na analogii z widowskim teatralnym – wyraźnie ewoluowała. Początkowo tworzył ją pod wpływem teorii widzenia Strzemińskiego i na podstawie swoich teatralnych doświadczeń. W opublikowanym w 1962 roku artykule *Ekspozycja obrazu i rzeźby* pisał: „Prawa, jakie rządzą naszym widzeniem, są podstawą dobrej reżyserii widowiska plastycznego”<sup>16</sup>. Jednak pięć lat później, tworząc ekspozycję *Przestrzeń i wyraz* w ramach Zielonogórskiego Sympozjum Złotego Grona, nie kierował się już tylko logiką widzenia:

Ekspozycja pomyślana jako ciąg aranżowanych przez różnych twórców instalacji uznawana jest za przełomową właśnie ze względu na nowatorską koncepcję jej przestrzeni. Zasadała się ona na wykorzystaniu synestezji: łączenia elementów ruchu, dźwięku i światła, a co za tym idzie zaangażowaniu w proces percepcji dzieła już nie tylko dla oka odbiorcy, lecz jego ciała wraz ze wszystkimi zmysłami<sup>17</sup>.

Z kolei we wcześniejszym o dekadę projekcie nowej galerii sztuki nowoczesnej w Łodzi Bogusz we współpracy z Jerzym Oplustilem zaproponował możliwość oglądu dzieł sztuki z różnych perspektyw. Wystawiane w galerii dzieła miały być widoczne również z zewnątrz, a sam budynek pomyślany został jako osadzona w przestrzeni miejskiej rzeźba.

Trudno przesądzić, dlaczego artysta, który zagadnienie przestrzeni uczynił kluczowym tematem swojej twórczości i działalności animacyjnej, nieprzerwanie eksperymentujący z przestrzenią w ramach projektów architektonicznych i urbanistycznych, rzeźbiarskich, malarskich i wystawienniczych, przestrzeń teatralną traktował dosyć zachowawczo i jednostronnie. Nowatorstwo propozycji teatralnych Bogusza – w przeważającej mierze tych wypełniających teczkę artysty i prezentowanych wyłącznie na wystawach – polegało więc przede wszystkim na wprowadzaniu do scenicznego pudła form wywiedzionych z dwudziestowiecznej

<sup>16</sup> Marian Bogusz, „Ekspozycja obrazu i rzeźby”, *Projekt* 7, nr 3 (1962): 34.

<sup>17</sup> Joanna Kordjak, „W galerii sztuki nowoczesnej”, w: *Radość nowych konstrukcji: (po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, red. Joanna Kordjak (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2017), 16.

sztuki awangardowej, zwłaszcza abstrakcji, a także na nadaniu scenografii kształtu nowoczesnej kompozycji przestrzennej.

Tworzone przez Bogusza projekty i makiety można zaliczyć do modeli scenicznej plastyki: abstrakcyjno-aluzyjnego i przedmiotowo-malarskiego. Wojciech Krakowski uznawał ten rodzaj prac za najważniejsze osiągnięcia plastyki w teatrze interpretacyjnym, czyli wychodzącym od tekstu i od niego uzależniającym swoją formę. Na podobnym zamyśle swoje realizacje na scenach krakowskich teatrów opierali Tadeusz Kantor i Józef Szajna, obaj jednak ten sposób komponowania i rozumienia plastyki teatralnej porzucili. W autorskich inscenizacjach przesunęli scenografię z pozycji tła towarzyszącego akcji scenicznej na miejsce jej aktywnego uczestnika. Kantor, zmierzając do maksymalnej integralności teatralnej materii, wyznaczył elementom plastycznym rolę równorzędną aktorom. Na szczególne współnictwo w kreowaniu scenicznej rzeczywistości wskazywała zwłaszcza obecność w spektaklach Cricot 2 bio-objektów: wykreowanych przez artystę hybrydycznych bytów powstających z połączenia człowieka i przedmiotu w jedno sceniczne istnienie. Z kolei w autorskich przedstawieniach Szajny rozbuchana inscenizacja plastyczna stopniowo przesłaniała pozostałych uczestników gry i zdominowała jego teatralny świat.

Scenograficzne pomysły Bogusza nie wykazują żadnych totalizujących teatralną rzeczywistość tendencji i nie wykraczają poza funkcję tła. Artysta nie redukował jednak roli scenografii do inscenizowania środkami plastycznymi miejsca, czasu i środowiska rozgrywanej akcji. Nie podzielał także utopijnej wizji Iwo Galla: sceny domkniętej płaskim i asemantycznym tłem, pozwalającym wybrzmieć akcji wyłącznie w działaniach aktorów postrzeganych jako ruchome i barwne bryły przestrzenne. Projekty Bogusza proponują tło konstruowane w trójwymiarowym scenicznym pudle i metaforycznie kontekstualizujące toczącą się w nim akcję. Niezrealizowane scenograficzne pomysły artysty, nacechowane dążeniem do lapidarności i syntezy, nie lokalizują scenicznych wydarzeń w czasoprzestrzennym konkrety; pozbawione zbędnych detali sygnalizują sensy umownym skrótem plastycznego znaku i komunikują je z siłą plakatu. Bezpośrednio odsyłają do metareczywistości sztuki, w tym teatru, przywoływanego poprzez elementy dawnych inscenizacyjnych konwencji: kurtyny, parawany, podesty, schody, a najczęściej krąg umownego horyzontu.

Nieoczywistość projektowanych przez scenografa ascetycznych przestrzeni, wypełnionych geometrycznymi formami o ekspresji kreowanej przede wszystkim kolorem, musiała stanowić dla reżyserów i aktorów wyzwanie. Bogusz proponował scenografie nieulegające budowania scenicznych relacji. Stefan Treugutt w recenzji z *Cezara i Kleopatry* George'a Bernarda Shawa reżyserskie zmagania Jana Maciejowskiego ze scenografią Bogusza podsumował następująco:

Marian Bogusz postawił mu dekorację prostą, zgeometryzowaną architektonicznie, plastycznie wypełnioną rozwiązaniami współczesnego abstrakcjonizmu. Szczególnie cenne wydaje się tutaj doświadczenie, w którym „wolny znak plastyczny” malarstwa



radykalnie atematycznego wchodzi w związku ze znaczeniową konkretnością sytuacji scenicznych. Doświadczenie udało się, ale można by to określić, statycznie. Ogólna koncepcja przestrojenia tekstu w nową szatę dobrze „stoi” na scenie, stosunkowo zaś mało ciekawie funkcjonuje, mało wpływa na aż nieciekawą poprawność ruchu sytuacji<sup>18</sup>.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych scenograficzne projekty i makiety Bogusza odstraszały prawdopodobnie groźnym i niewybaczalnym wówczas formalizmem. By zaistnieć na scenie musiały nabrać znamion realizmu, wypełniały się więc konkretem towarzyszących akcji rekwizytów, lokalizujących czytelniej sceniczne działania. Fotografie z wielu późniejszych teatralnych realizacji Bogusza również ujawniają ustępstwa artysty na rzecz bardziej precyzyjnego określenia realiów i wspomagania aktorskich kreacji obecnością przedmiotu. W 1962 roku Bogusz zaprojektował scenografie do inscenizacji *W małym dworku* Witkacego i *Karola Mrożka*, granych razem na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego. Jego szkice do *W małym dworku* ukazują pustą scenę o czarnej podłodze, domkniętą ścianami w zwężające się ku tyłowi teatralne pudełko. Od tła jasnych ścian odcina się nakreślona czarnym konturem, kubistyczna w formie, wielka figura leżącej na boku nagiej kobiety. Z kolei z czarnym kubem zaprojektowanym do Mrożkowego *Karola* kontrastują wielkie, białe litery na ścianach. Fotografie ze spektakli rejestrują odmienny kształt scenicznej rzeczywistości. Mocno zaakcentowane na projektach Bogusza ekspresyjne czarno-białe teatralne pudełka przepadają na zdjęciach w natłoku malowanych zastawek, schodków i podestów szczelnie wypełniających przestrzeń sceniczną. Te elementy o wyraźnej metateatralnej proveniencji mają zdecydowanie inną ekspresję od proponowanego przez Bogusza czystego scenicznego pudła, nadają więc toczącym się wydarzeniom odmienny ton.

O formie scenografii, jaką Bogusz preferował, i modelu teatru, jaki chciał współtworzyć, najwymowniej świadczą więc przede wszystkim projekty prezentowane na wystawach. W wielu z nich dominantę scenicznej przestrzeni stanowi centralnie usytuowany abstrakcyjny obiekt, osadzony zwykle na podeście o geometrycznym kształcie. Na pierwszy rzut oka obiekty te mogłyby z powodzeniem stać w szeregu samodzielnych kompozycji przestrzennych Bogusza. Łączy je formalne podobieństwo, nierzadko również materia, z której są wykonane. Z łatwością można je sobie wyobrazić w makroskali, jako nowoczesne rzeźby miejskie w otwartej przestrzeni. Mają w sobie także performatywny potencjał wykorzystywany przez artystę w różnych domenach twórczości. Już w 1948 roku na krakowskiej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w sali modeli przestrzennych Bogusz prezentował „strukturę z nitek rozpiętych z kulkami różnej wielkości i o barwach podstawowych, którą przez potrącenie w jakimkolwiek punkcie wprawiano

<sup>18</sup> Stefan Treugutt, „Cezar i Kleopatra”, *Przegląd Kulturalny* 7, nr 23 (1958): 11, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/193797/cezari-ikleopatra>.

w ruch”<sup>19</sup>. Kompozycje przestrzenne Bogusza nie tylko zapraszały do oglądania z różnych stron, część z nich prowokowała także do aktywności. Wielokrotnie wracał do pomysłu stworzenia „mobilnej struktury reorganizującej przestrzeń publiczną i angażującej widzów”<sup>20</sup>, widać to wyraźnie w pracach rzeźbiarskich i urbanistycznych z lat siedemdziesiątych.

## „Abstrakt uściśla się w symbol”

W zbiorze projektów i fotografii makiet Bogusza zwracają uwagę propozycje oprawy plastycznej dwóch dramatów Karela Čapka pochodzące z 1957 roku. Do zmierzania się z alegorycznymi tekstami czeskiego autora prawdopodobnie sprowokowała artystę spora popularność *Matki*, prezentowanej w dwóch poprzednich sezonach teatralnych na czterech polskich scenach<sup>21</sup>. Na wszystkich antywojenny moralitet Čapka grano, zgodnie z sugestiami autora, w realistycznie opracowanych scenografiach tworzących obyczajowe tło: pośród mebli, okien i drzwi, z niezbędnymi dla przebiegu akcji rekwizytami – odbiornikiem radiowym i karabinem. Całkowicie odmienny, bo wyartykułowany językiem abstrakcji geometrycznej scenograficzny wariant Bogusza mówi jednak zaskakująco dużo o problematyce tekstu Čapka. Dobrze oddaje ponurą atmosferę wydarzeń, przenikanie się świata realnego z nadprzyrodzonym, a także skalę i jakość rozstrzyganych przez tytułową bohaterkę dylematów. Bogusz akcentuje sensy grą kontrastów – ubiera dramata w przeciwieństwa czerni i bieli, łamie porządek geometrycznych figur chaotyczną, niepokojącą płataniną drucianej konstrukcji, zderza proporcje ciemnego scenicznego pudła i osadzonego w nim niewielkiego, jasnego obiektu.

Funkcjonowanie abstrakcji na scenie u progu lat siedemdziesiątych krytycznie objaśniał Jan Kosiński:

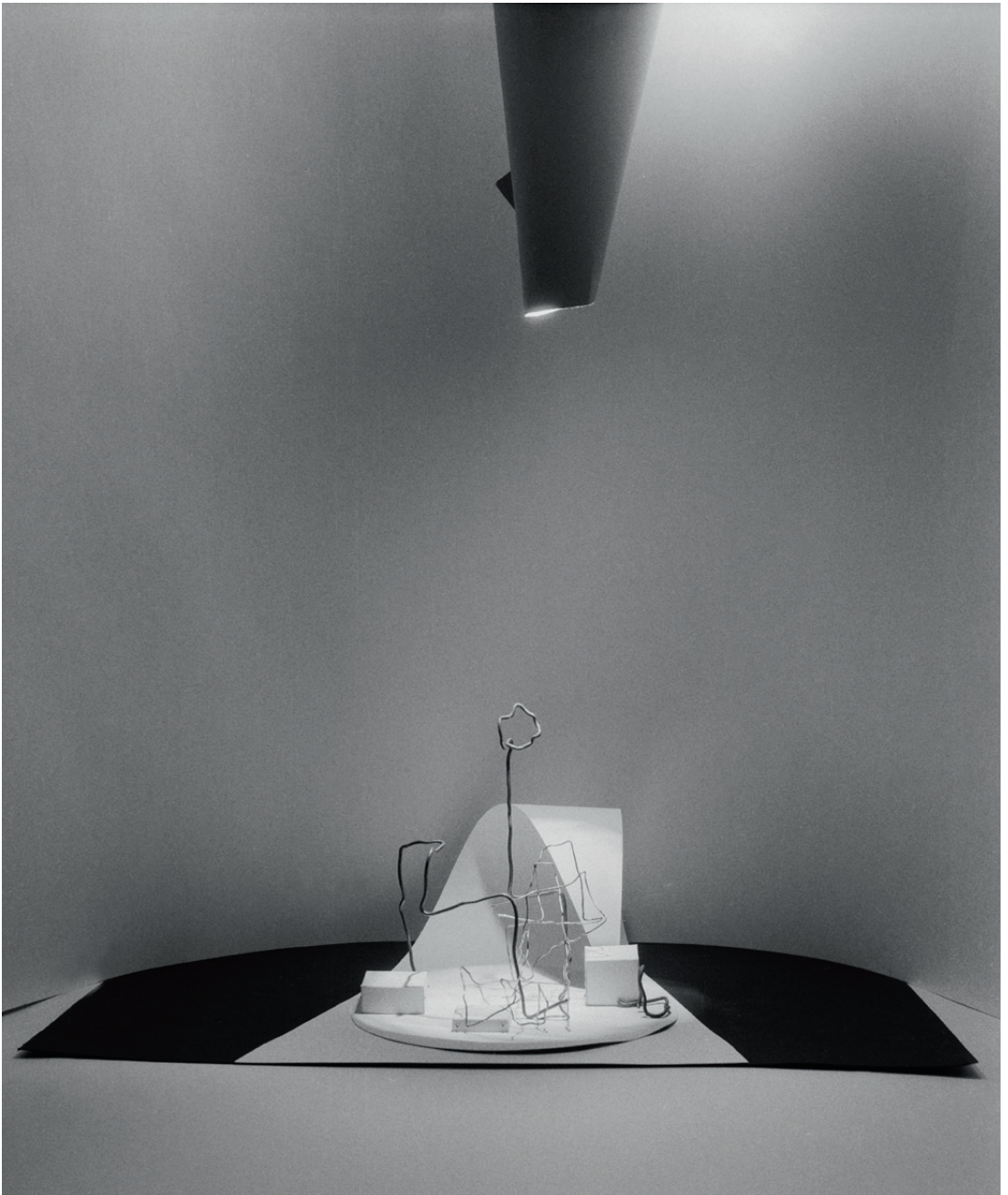
Otóż wydaje się, że na scenie trudno o czysty przyzwoity abstrakcjonizm, a to ze względu na równoczesność oddziaływania jednoznacznych treści pojęciowych od strony tekstu i żywego człowieka. W zestawieniu z nimi abstrakt uściśla się w symbol. [...] Symbol zbyt prostacki i natrętny albo zbyt enigmatyczny jest na scenie na pewno większym niebezpieczeństwem niż przerost opisowości<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 59.

<sup>20</sup> Agata Pietrasik, „«Myśl o wszystkich»: (po)wojenne utopie Mariana Bogusza”, w: Kordjak, *Radość nowych konstrukcji*, 35.

<sup>21</sup> *Matka* Čapka, reż. Zbigniew Koczanowicz, scen. Antoni Bystroń, prem. 10 grudnia 1955, Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze; reż. Walerian Lachnit, scen. Marian Kołodziej, prem. 13 lipca 1956, Teatr Wybrzeże w Gdańsku; reż. Józef Wyszomirski, scen. Andrzej Cybulski, prem. 1 grudnia 1956, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach; reż. Maria Wiercińska, scen. Zenobiusz Strzelecki, prem. 8 grudnia 1956, Teatr Polski w Warszawie.

<sup>22</sup> Jan Kosiński, „Coś o scenografii”, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. Janusz Degler, t. 2, *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego* (Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1977), 448.



Makieta – projekt scenograficzny Mariana Bogusza  
do *Matki Ćapka*, lata 50.

© ARMELLE DŁUBAK / FUNDACJA ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII

---

Świadomy tego niebezpieczeństwa Bogusz używał języka abstrakcji, zwłaszcza geometrycznej, z wielką precyzją. Do *Matki* Čapka skonstruował sceniczny obiekt prosty i wyrafinowany zarazem<sup>23</sup>. Odwołał się do symbolicznej analogii między figurami geometrycznymi a ciałem człowieka i nakreślił swój schemat proporcji mikro- i makrokosmosu. Zaprojektował jasny obiekt, którego podstawę, a zarazem tylną ścianę stanowi trójkąt równoboczny częściowo spoczywający na czarnej scenicznej podłodze, częściowo zawinięty. Na płaskiej części trójkąta umieszczono niski okrągły podest, na którym wzdłuż krawędzi rozstawiono trzy różnej wielkości sześciany. Oplata je konstrukcja ze stalowego drutu wijąca się także pośrodku podestu<sup>24</sup>. Figura ta zdaje się pełnić funkcję scenicznej maszyny służącej rozpoznawaniu miary człowieczeństwa wprowadzonego do niej bohatera, a jednocześnie zapowiada cykliczny rytm akcji scenicznej.

Po podobne środki wizualne Bogusz sięga, tworząc opracowanie scenograficzne kolejnej sztuki Karela Čapka. Zaprojektowana do *Białej zarazy* bryła<sup>25</sup>, złożona z systemu jasnych podestów, również stanowi sugestywną zapowiedź akcji dramatu. Sześcienne i prostopadłościennne podesty różnej wysokości i długości zostały ułożone w figurę swastyki wyraziście odcinającą się od ciemnej podłogi. Jasną konstrukcją, podobnie jak w projekcie do *Matki*, Bogusz połączył z nieregularną płataniną czarnych tym razem drutów i umieścił na tle jasnobłękitnego horyzontu. Jego przestrzenna kompozycja, złożona z jasnych podestów oraz sterczących pomiędzy nimi i nad nimi ciemnych zwojów, daje możliwość zagrania wszystkich zaprojektowanych przez Čapka scen – kameralnych i zbiorowych – bez przerw i bez konieczności uzupełniania ich jakimikolwiek dodatkowymi elementami. Zenobiusz Strzelecki, oceniając projekt Bogusza, zwrócił jednak uwagę na niedostateczną czytelność kompozycji z perspektywy widzów:

Ale parter może być tu bardzo poszkodowany, bo z krzyża hitlerowskiego widać będzie tylko pionową ściankę przedniego podestu. Nachylić podłogę sceny? Na ile, ażeby krzyż był widoczny, a aktorzy nie pospadali<sup>26</sup>?

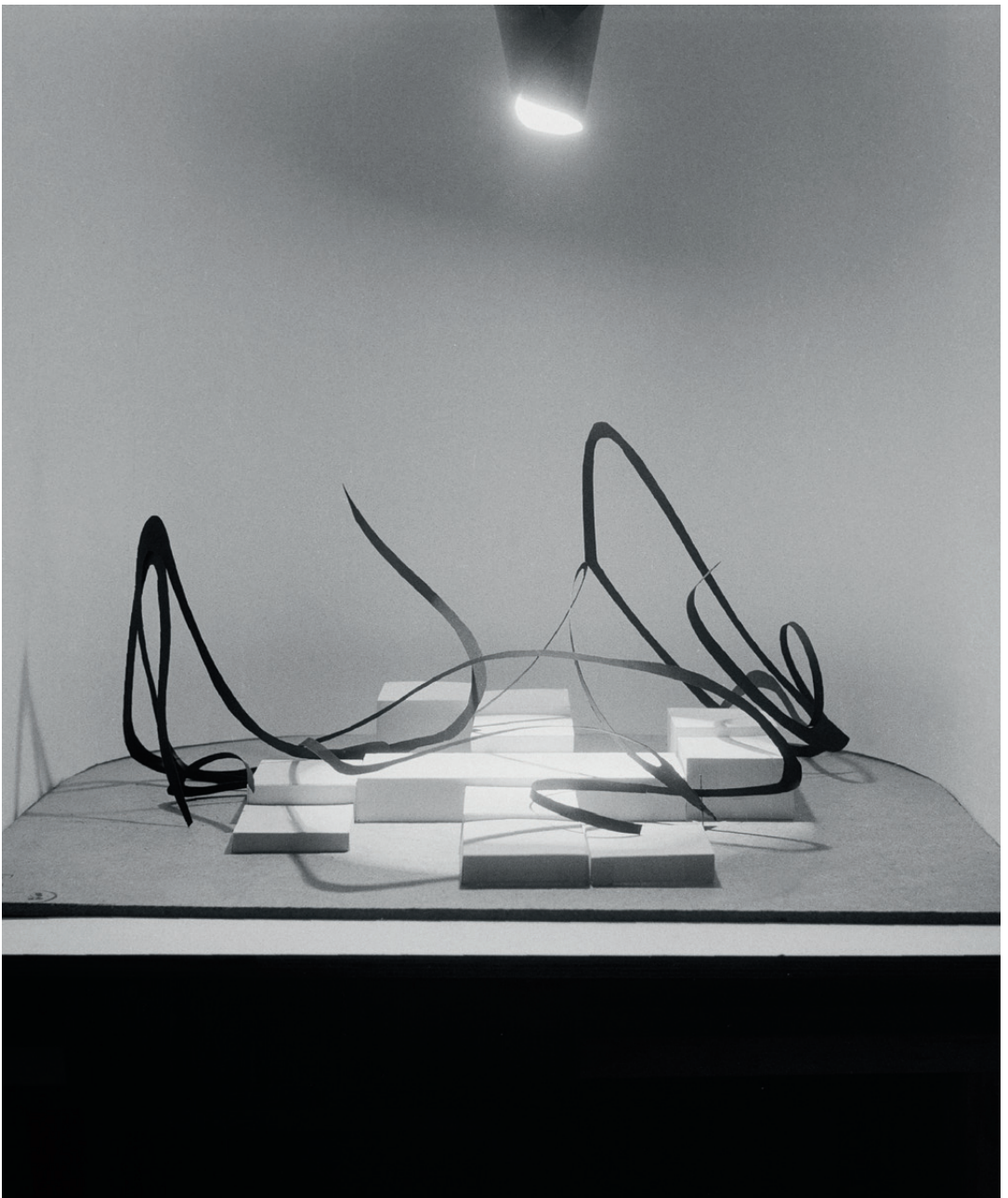
Opracowanie *Białej zarazy* Strzelecki uznał więc za szkic koncepcyjny, a nie w pełni przemyślany projekt. Tymczasem wydaje się, że problem widoczności teatralnych konstrukcji był jednym z kluczowych zagadnień uwzględnianych przez Bogusza w trakcie projektowania. Scenografii do *Białej zarazy* artysta

<sup>23</sup> Fotografie makiety znajdują się w zbiorach Fundacji Archeologia Fotografii.

<sup>24</sup> Zob. ilustracja 794, w: Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, 3: 331, [http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Strzelecki\\_PolPlastTeatr\\_t3#page/331](http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Strzelecki_PolPlastTeatr_t3#page/331).

<sup>25</sup> Fotografie makiety znajdują się w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie i Fundacji Archeologia Fotografii. Projekt znajduje się w Muzeum Teatralnym (gwasz opisany jako „studium kolorystyczne”, sygn. MT/V/1739).

<sup>26</sup> Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, 2: 521, [http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Strzelecki\\_PolPlastTeatr\\_t2#page/521](http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Strzelecki_PolPlastTeatr_t2#page/521).



Makieta – projekt scenograficzny Mariana Bogusza  
do *Białej zarazy* Čapka, lata 50.

© ARMELLE DŁUBAK / FUNDACJA ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII

---

poświęcił sporo uwagi. Wykonał studium kolorystyczne i makietę, Zbigniew Dłubak sfotografował skonstruowany przez Bogusza obiekt, po czym scenograf określił właściwe proporcje, zaznaczając na jednej z fotografii wielkość poruszających się po podestach postaci. Nie mogła mu więc umknąć kwestia tak istotna, jak czytelność zaproponowanej konstrukcji scenicznej. Nie wydaje się także, by w zamierzeniu scenografa tylko aktorzy mieli być świadomi obecności swastyki na scenie. Prawdopodobnie więc Boguszowi zależało na tym, by ten znak nie został publiczności ujawniony od razu, lecz odsłaniał się z wolna, a widownia identyfikowała go dzięki właściwemu ukierunkowaniu ruchu scenicznego. Innymi słowy, nakreślić go powinna akcja tocząca się na ramionach swastyki. Zapowiedź rozstrzygnięcia konfliktu *Białej zarazy* zapisana została metaforycznie, podobnie jak w projekcie do *Matki*, w płataninie czarnego zwoju górującego nad jasnym korpusem scenicznej rzeźby. Można postawić pytanie, czy powracające w projektowanych przez artystę instalacjach, budzące niepokój konstrukcje z drutu to odwołanie do jego własnych wojennych doświadczeń. Odpowiedź zapewne powinna być negatywna. Bogusz należał do grona tych twórców, którzy grozę obozowych przeżyć starali się przesłonić artystycznymi gestami, a zamiast świadectwa proponowali symboliczne upamiętnienie. Niewątpliwie taki właśnie charakter miał wspomniany projekt Międzynarodowego Osiedla Artystów na gruzach Mauthausen. Złowroga, czarna płatanina na makiecie *Białej zarazy* wynika więc raczej z uważnego odczytania tekstu Čapka. Zwiększenie produkcji drutu kolczastego to remedium na rozszerzającą się zarazę, proponowane przez jednego z bohaterów dramatu (wypada mieć nadzieję, że w dzisiejszej walce z pandemią nikt nie sięgnie po tego rodzaju rozwiązania).

Obok abstrakcyjnych obiektów pomyślanych tak, by syntetyczna forma kontekstualizowała akcję sztuk, Bogusz zaprojektował też serię scenografii, których cechą szczególną jest zmienność. Metamorfozy scenicznego tła opierał na dynamicznej grze barw i przekształcaniach jednego, występującego w wielu różnych odsłonach, symbolicznie potraktowanego elementu. Wojciech Krakowski ten typ scenografii teatralnej określał mianem malarsko-przedmiotowej. Reprezentuje go między innymi, rozpisany na studium kolorystyczne i serię sfotografowanych makiet, projekt do *Krwawych godów* Federica Garcii Lorki<sup>27</sup>. Pracę Bogusza zainspirowała prawdopodobnie inscenizacja z 1948 roku w reżyserii Józefa Wyszomirskiego ze scenografią Strzeleckiego, zrealizowana w Teatrze Wojska Polskiego i grana także na scenie Placówki – warszawskiej filii łódzkiego teatru. W scenografii Strzeleckiego, zbudowanej z szeregu podestów, schodów i ekspresjonistycznie przekrzywionych otworów drzwiowych, recenzujący przedstawienie Wojciech

---

<sup>27</sup> Prace znajdują się w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie (technika mieszana, sygn. MT/V/1733).

Natanson zobaczył „spiekotę południowo-hispańskiego krajobrazu”<sup>28</sup>, podczas gdy Artur Maria Swinarski wysiłki scenografa podsumował zdaniem: „daremnie walczył z ciasnotą sceny: sztuka rozgrywała się jak gdyby w przedścionkach i komórkach”<sup>29</sup>. Bogusz w swojej propozycji postawił na silne zaakcentowanie zmienności nastrojów poetyckiego tekstu Lorki. Podstawą przestrzennej kompozycji ustawionej w centrum sceny uczynił okrągły czerwony podest obniżający się w kierunku widowni, zapewniający więc publiczności doskonałą widoczność toczących się na nim działań i wszystkich scenograficznych przeobrażeń. Elementami podlegającymi przeobrażeniom stały się wbite w podest długie czarne tyczki, w kolejnych obrazach znaczone w górnych częściach zielenią i bielą, a w ostatniej scenie pozostawiające po sobie puste otwory w scenicznym kręgu. Klimat *Krwawych godów* Bogusz zbudował przede wszystkim dynamiczną ekspresją barw prostej przestrzennej formy. Nie wykorzystał tonacji proponowanych w didaskaliach przez Lorkę – żółci, różu, srebrzystej szarości. Zagrał ostrymi zestawieniami kolorystycznymi: jaskrawą czerwienią podestu, czernią tyczek, otaczającym jego sceniczną rzeźbę intensywnym błękitem horyzontu, ostrą zielenią i bielą, plamą szarości dostawianych do podestu schodków<sup>30</sup>.

W środowisku teatralnym tego rodzaju symboliczno-ekspresjonistyczne propozycje Bogusza cieszyły się największym uznaniem. Strzelecki uznał projekt scenografii do *Krwawych godów* za najbardziej przemyślany spośród szeregu niezrealizowanych pomysłów artysty. Bogusz sięgnął po analogiczne rozwiązanie, tworząc oprawę plastyczną do *Kordiana* w reżyserii Jana Maciejowskiego, wyróżnioną indywidualną nagrodą za scenografię na III Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (1963)<sup>31</sup>. Elementem zmiennym tej inscenizacji były cztery przeskalowane ludzkie sylwety zjeżdżające ze sznurowni na nachylony w stronę widowni okrągły, czarny podest oraz mieniący się barwami horyzont. Pojawiające się w różnych konfiguracjach i układach czarne figury, widoczne w całości lub we fragmentach, w połączeniu z grą kolorów nie tylko stanowiły tło precyzyjnie określające atmosferę scen, ale symbolicznie konkretyzowały kolejne miejsca akcji.

Oprócz scenicznych rzeźb, ustawianych w centrum sceny i grających z otaczającą je przestrzenią, Bogusz proponował też model scenografii, w którym właściwy teatralny obiekt stanowić miało całe sceniczne pudło. Domykający scenę horyzont traktował wówczas jako kolejny poziom zrosniętego z nim podestu, otaczającego półokregiem puste centrum sceny bądź wypełniającego podłogę wielopoziomą

<sup>28</sup> Wojciech Natanson, „Krwawe gody”, *Nowiny Literackie* 2, nr 42 (1948), <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/111678/krwawe-gody>.

<sup>29</sup> Artur Maria Swinarski, „Federico Garcia Lorka w Placówce”, *Odrodzenie* 5, nr 40 (1948): 6, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/109885/federico-garcia-lorca-w-placowce>.

<sup>30</sup> Zob. ilustracja 793, w: Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, 3: 332, [http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=5trzelecki\\_PolPlastTeatr\\_t3#page/332](http://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=5trzelecki_PolPlastTeatr_t3#page/332).

<sup>31</sup> *Kordian* Słowackiego, reż. Jan Maciejowski, scen. Marian Bogusz, prem. 2 maja 1963, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, Koszalin–Stupsk. Projekty znajdują się w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie.

konstrukcją. W wariancie pierwszym wyobraził sobie między innymi *Nie-Boską komedię* Krasieńskiego, projektując trzy poziomy gry<sup>32</sup>. Podłogę pokrył szaroczną szachownicą, zabudowany schodami poziom drugi okrył szarością i bielą, a trzeci, ustawiony na granicy horyzontu, zamknął w czerni. Cechą szczególną tego typu pomysłów, niezależnie od tego, czy centrum sceny pozostawało puste, czy wypełniały je podesty w różnych konfiguracjach, było użycie podłoża jako znaczącego i sterującego akcją tła. Projekt ruchu scenicznego zapisywał Bogusz nie tylko, jak proponował Pronaszko, przez kompozycję podestów, lecz także za pomocą graficznych sugestii na podłodze – szachownic, spiralnie rozchodzących się kręgów, przecinających się linii czy geometrycznych figur.

W swoich scenograficznych spekulacjach Bogusz konsekwentnie proponował model teatru, w którym inscenizacyjną grę znaczeń uruchamiać miała forma wypełniającego scenę przestrzennego obiektu, przede wszystkim – kształt i kolor. O charakterze jego teatralnych propozycji decydowały więc walory rzeźbiarskie i malarskie. W procesie projektowania odwoływał się także do swoich doświadczeń architektonicznych. Od pierwszych artystycznych projektów, realizowanych jeszcze w obozie Mauthausen, interesowało go integrowanie różnych dyscyplin twórczego działania. Przez wiele lat nieprzerwanie inspirował, aranżował i współtworzył wiele eksperymentalnych projektów i zarażał swoimi pomysłami nie tylko plastyków czy teoretyków sztuki, ale i decydentów. A jednak w teatrze, sztuce z natury tworzonej kolektywnie przez artystów różnych profesji, proponowane przez Bogusza formy scenicznej plastyki nie znajdowały zrozumienia. Artysta nie spotkał tu partnerów dzielących jego estetyczne preferencje, z którymi mógłby wprawić w ruch swoje sceniczne rzeźby i, być może, również rozszerzyć zakres przestrzennych eksperymentów.



## Bibliografia

- Bogusz, Marian. „Kilka uwag o scenografii”. *Przegląd Kulturalny* 3, nr 9 (1954).
- Brojer, Wojciech, oprac. „Malując słuchałem muzyki songów”: *Marian Bogusz, Bertolt Brecht – „Opera za trzy grosze”*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2011.
- Dąbrowska, Maria, i Irena Moderska, red. *Marian Bogusz 1920–1980: wystawa monograficzna*. Poznań: Muzeum Narodowe, 1982.
- Kordjak, Joanna. „W galerii sztuki nowoczesnej”. W: Kordjak, *Radość nowych konstrukcji*, 3–28.
- Kordjak, Joanna, red. *Radość nowych konstrukcji: (po)wojenne utopie Mariana Bogusza*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2017.

---

<sup>32</sup> Projekt w zbiorach Instytutu Sztuki PAN.



- Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Pietrasik, Agata. „Mysł o wszystkich»: (po)wojenne utopie Mariana Bogusza”. W: Kordjak, *Radość nowych konstrukcji*, 29–36.
- Pronaszko, Andrzej. *Zapiski scenografa: wspomnienia, artykuły, listy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- Strzelecki, Zenobiusz. „Scenografia jest sztuką plastyczną”. *Teatr* 8, nr 18 (1953).
- Strzelecki, Zenobiusz. *Polska plastyka teatralna*. T. 2 i 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

## Abstrakt

### **Fenomen twórczości scenograficznej Mariana Bogusza**

Artykuł poświęcono twórczości scenograficznej Mariana Bogusza (1920–1980), której znakiem szczególnym jest zdecydowana przewaga projektów niezrealizowanych. Jego praktyka artystyczna – projektowanie, konstruowanie i eksponowanie scenograficznych makiet – skonfrontowana została z wyrazistymi poglądami artysty na temat kolektywnego charakteru pracy nad inscenizacją teatralną oraz roli, jaką w tym procesie pełnić powinien scenograf. W tym kontekście gest tworzenia koncepcji plastycznej do inspirujących artystę tekstów dramatycznych ukazany został jako rodzaj scenograficznej utopii. Przestrzenne koncepcje Bogusza i ich niewykorzystany artystyczny potencjał zaprezentowano na podstawie analizy trzech projektów z 1957 roku: *Białej zarazy* i *Matki* Karel Čapka oraz *Krwawych godów* Federica Garcii Lorki.

## Słowa kluczowe

Marian Bogusz, scenografia, projektowanie, kompozycja przestrzenna, makieta, rzeźba sceniczna

## Abstract

### **The Phenomenon of Marian Bogusz's Set Design**

This article discusses selected set designs of Marian Bogusz (1920–1980), whose work is characterized by a predominance of unrealized projects. Bogusz's artistic practice – designing, constructing, and exhibiting mockups – is juxtaposed with his clear views on the collective character of the work on a theater production and on the set designer's role in this process. In this context, Bogusz's gesture of creating visual concepts for the dramatic texts that inspired him is presented as a kind of scenographic utopia. His spatial compositions and their unused artistic potential are discussed based on an analysis of three projects from 1957: Karel Čapek's *The White Disease* and *Mother*, and Federico García Lorca's *Blood Wedding*.

**Keywords**

Marian Bogusz, set design, designing, spatial composition, mockup, stage sculpture

**EWA DĄBEK-DERDA**

kulturoznawczyni, teatrolożka, dr hab. nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka prac o dramacie i teatrze współczesnym. Zajmuje się badaniem plastyki teatralnej, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki przestrzeni i kostiumu, a także dokumentacją widowisk i edukacją teatralną.

---