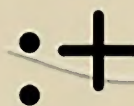


Zmiana ustawienia.
Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej
XX i XXI wieku

3

Wys tawia nie

Wystawianie



**Wy
stawi
anie**

Zmiana ustawienia.
Polska scenografia teatralna i społeczna
XX i XXI wieku

Wy stawia nie

Wystawianie

© Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
Warszawa 2020

Wydanie I

Printed in Poland
ISBN 978-83-66124-32-5 (tom 3)
ISBN 978-83-66124-29-5 (seria)

Recenzentki naukowe

dr hab. Ewa Partyga
prof. dr hab. Magdalena Raszevska

Redakcja

Dorota Buchwald
Dariusz Kosiński

Korekta, indeks

Monika Krawul

Opracowanie graficzne

Kama Schinwelska + Marcin Gwiazdowski
Elipsy

Projekt graficzny części *Labirynt wystawy*

Robert Rumas, współpraca: Mikołaj Kosiński

Druk i oprawa

Argraf

Książkę złożono krojami Tiempos Text
oraz Whyte i wydrukowano na papierze
Munken Print White 100 g/m².



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Publikacja finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju
Humanistyki” w latach 2017–2020.



Instytut Teatralny im. Zbigniewa
Raszewskiego był współorganizatorem
wystawy „Zmiana ustawienia. Historia
scenografii teatralnej i społecznej XX
i XXI wieku” w Zachęcie – Narodowej
Galerii Sztuki (19 października 2019 –
19 stycznia 2020). Zachęta jest partnerem
tego wydawnictwa, będącego oryginalną,
autorską wersją katalogu. Partnerstwo
obejmuje zgodę na publikację materiałów
i tekstów prezentowanych na wystawie.

W serii *Zmiana ustawienia. Polska scenografia
teatralna i społeczna XX i XXI wieku:*

tom 1 Od dekoracji do konstrukcji
tom 2 W labiryncie przestrzeni i obrazów
tom 3 Wystawianie

Wydawca

Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
ul. Jazdów 1
00-467 Warszawa

:instytut+teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego

Spis treści

Dominika Łarionow	6	Wystawy jako narzędzia diagnostyczne
Dorota Buchwald	14	Zmiana ustawienia. W(o)prowadzenie Change of the Setting. Intro guide
Robert Rumas	67	Labirynt wystawy
	646	Spis ilustracji
	663	Wykaz użytych skrótów
	664	Indeks nazwisk

Dominika Łarionow

Wystawy scenograficzne graficzne jako narzędzia diagnostyczne

Wystawy scenograficzne jako narzędzia diagnostyczne

W 1967 roku w Pradze, dzięki inicjatywie Josefa Svobody, odbyło się pierwsze międzynarodowe Quadriennale Scenografii (obecnie: Prague Quadriennale of Performance Design and Space, w skrócie PQ). Celem organizatorów tej światowej wystawy było pokazanie jak najszerszego dorobku scenografów i architektów z całego świata. Artyści nie prezentowali się indywidualnie, tylko – wzorem dawnych światowych ekspozycji – wystawiali prace w pawilonach narodowych. PQ od początku miało formę konkursu, na którym nagradzani byli zarówno indywidualni scenografowie i twórcy kostiumów, jak i aranżacje poszczególnych ekspozycji.

Czerwcowe praskie spotkania w ciągu pięćdziesięciu lat zyskały niezwykłą renomę, przyciągają coraz większą grupę scenografów, pasjonatów i badaczy. W nowym milenium PQ przestało być tylko wystawą, która przeważnie zajmowała secesyjne budynki na terenie dawnych międzynarodowych targów przemysłowych (Výstaviště Praha). Teraz, co cztery lata, oprócz prezentacji najnowszych trendów w scenografii w poszczególnych krajach, odbywają się w Pradze konferencje naukowe, pokazy performansów, prezentacje książek. Znacząco rozbudowano protokół konkursu, dopisano szereg nowych kategorii. Nagradzane są publikacje poświęcone scenografii, co oznacza, że PQ stara się spajać dwa światy: teoretyków i praktyków, zmieniając jakościowo dyskurs toczących się debat.

Ostatnie Praskie Quadriennale odbywające się od 6 do 16 czerwca 2019 roku pokazało, że dla scenografii nie ma granic nie do przekroczenia. Dominującym elementem

większości pawilonów narodowych były projekcje VR. Posługiwano się nimi usługowo – do prezentacji fragmentów spektakli, ale też można było odbyć wirtualny spacer po pracowni scenografa, a nawet zobaczyć go przy pracy. Jedynie organizatorzy polskiego stanowiska poszli nieco dalej. Oferowali publiczności wirtualny spacer po wymyślonym mieście, zatytułowany: *Aporia. The city is the city*¹. Projekcja VR autorstwa Aleksandry Wasilkowskiej i Krzysztofa Garbaczewskiego nie miała nic wspólnego z realną scenografią do jakiegokolwiek widowiska teatralnego czy filmowego. Była odrębnym dziełem, którego widz stawał się na czas dwudziestu minut obserwatorem i – niestety – biernym „elementem” jednocześnie. Wchodził w wirtualny świat, był przeprowadzany przez całą wyimaginowaną przestrzeń, mógł ją dokładnie obejrzeć, ale nie mógł z nią wejść w interakcję. Doświadczenie takiego „wejścia” prowokowało do postawienia pytania, czy VR stanowi przyszłość dla widowisk ponowoczesnych? Czy nieistniejące, surrealistyczne formy przestrzenne zastąpią w pracach scenografów realne przedmioty? Tego jeszcze nie wiadomo, ale ze smutkiem należy odnotować, że polska prezentacja w 2019 roku nie odniosła w Pradze dużego sukcesu.

Polska należy do krajów, które były najczęściej wyróżniane na PQ. Dobra passa zaczęła się już w 1967 roku, gdy Andrzej Majewski (później Kreütz-Majewski) zdobył Złoty Medal za kostiumy do *Orfeusza* Igora Strawieńskiego w reżyserii Alfredo Rodriguesa (Teatr Wielki w Warszawie, prem. 16 października 1963). Zachwycił jurorów eklektyzmem form przy zachowaniu niezwyklej spójności. W 1971 roku

1 *Aporia. The city is the city*, kuratorzy: Aleksandra Wasilkowska i Krzysztof Garbaczewski, organizator: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

wspólny Złoty Medal odebrali za scenografię: Jerzy Gurawski, Leokadia Serafinowicz, Józef Szajna i Zofia Wierchowicz. Zestawienie tych artystów razem mogło dziwić, bo każdy z nich reprezentował odrębny styl, nagrodę tę należy jednak potraktować właśnie jako wyraz wielkiego uznania dla artystycznych indywidualności w scenografii polskiej końca lat 60. W 1979 roku Polska otrzymała Złoty Medal za ekspozycję teatrów lalkowych, na której pokazywano prace Adama Kiliana. W 1999 roku Srebrny Medal przypadł nam w dziedzinie architektury. Doceniono projekty aranżacji wnętrz kopalni soli w Wieliczce i adaptacji do funkcji rozrywkowych przestrzeni wokół jeziora Malta w Poznaniu. Wówczas również jury przyznało Elżbiecie Terlikowskiej Dyplom Honorowy za innowacyjne kostiumy. Artystka pokazała w Pradze między innymi scenografię i kostiumy do przedstawienia *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza w reżyserii Andrzeja Bubenka (Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, prem. 21 stycznia 1995). Ostatnią ważną nagrodą, którą otrzymała Polska, był w 2015 roku Złoty Medal dla ekspozycji narodowej za wykorzystanie dźwięku w projekcie *Post-Apocalypsis*. Kuratorem wystawy była Agnieszka Jelewska, a kompozycję przestrzeni opracował Jerzy Gurawski we własnej pracowni architektonicznej w Poznaniu. Instalacja przestrzenna odnosiła się do słynnego spektaklu Jerzego Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris* (Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 11 lutego 1969), szczególnie w aspekcie rozpoznania relacji człowieka ze światem. W założeniu kuratorki, to historyczne „przywołanie” miało zbudować kontekst dla współczesnego systemu globalnej komunikacji, sieci powiązań i wpływów, które – często poza świadomością – mocno oddziałują na życie ludzi. W sterylnej przestrzeni białego kuba zostały zawieszane fragmenty pni drzew z przechodzącymi przez nie metalowymi prętami, przewodnikami. Na pniach, na różnej wysokości były umocowane przyciski. Widz, „obejmując” pień, naciskał je czołem, a wówczas dzięki przewodnictwu kostnemu sam stawał się przewodnikiem transmitowanych na żywo dźwięków z miejsc katastrof lub zagrożonych ekologicznie, takich jak Czarnobyl, Los Alamos, Fukushima (można je było po wejściu na

wystawę wybrać na specjalnej konsolce) i tekstów z okresu romantyzmu mówionych przez osoby z afazją, próbujące na nowo odkryć i zrozumieć ich sens. To połączenie natury, technologii i sztuki artyści nazwali sonifikacją.

Analiza dzieł, za które Polska dostała nagrody na międzynarodowej wystawie, pokazuje, jak bardzo wielowymiarową i niejednorodną dziedziną stała się scenografia w ciągu ostatniego półwiecza. Zaczęliśmy od kostiumu do przedstawienia baletowego w tradycyjnym budynku, przeszliśmy przez architektoniczne przestrzenie Gurawskiego w Teatrze Laboratorium, zdegradowany świat Józefa Szajny i szekspirowską przestrzeń Wierchowicz, przez turystyczną kopalnię soli oraz rekreacyjny obszar miejski, by dojść do poapokaliptycznej przestrzeni akustycznej.

Podobną ewolucję dostrzec można, obserwując krajowe wystawy scenografii. W ciągu ostatnich stu lat było ich w Polsce sporo, głównie jednak monograficznych, poświęconych poszczególnym scenografom lub typom scenografii, na przykład operowej czy lalkowej. Z pewnością nobilitujące dla scenografii – jako dziedziny sztuki – były trzy wielkie zbiorowe ekspozycje zrealizowane w Warszawie, w „Zachęcie”. Pierwsza, zatytułowana „Wystawa nowoczesnego malarstwa scenicznego”, odbyła się w roku 1913; druga, z 1962 roku, o tytule „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL. Scenografia”, była prezentowana w Pałacu Kultury i Nauki i współorganizowała ją Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (CBWA)². Trzecia z nich: „Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku” była otwarta dla zwiedzających od października 2019 do stycznia 2020 roku. Jej kuratorem był Robert Rumas, scenograf, członek zespołu realizującego projekt badawczy, którego podsumowaniem jest niniejsza publikacja.

Niezależnie od istotnych różnic w programach, kompozycji i zawartości każdej z tych wystaw, budują one historię zmiany rozumienia pojęcia „scenografia” i jej celów. Wystawy mogą się stać pewnym diagnostycznym drogowskazem dla badaczy, szczególnie przydatnym przy analizie przyczyn, które stały za bezspornym sukcesem polskich scenografów na świecie w XX wieku. Wydaje się jednak, że „kamieniami milowymi” ważnymi dla recepcji w kontekście

2 Obie te wystawy szczegółowo omawia Joanna Stacewicz-Podlipska w książce *Przed i po „wielkim Jutrze”? Zachęta i wystawy scenografii. Wystawa Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego (1913) i Wystawa Scenografii z cyklu „Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL” (1962)*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019.

globalnym polskiej sztuki były nie lokalne ekspozycje, ale międzynarodowe wystawy. Korowód sukcesów polskich scenografów zaczął się od takich właśnie dwóch ważnych ekspozycji. Jedna została zorganizowana w 1926 roku w Nowym Jorku i w szerokim kontekście ówczesnych awangard promowała dzieło Stanisława Wyspiańskiego, natomiast druga, w 1983 roku w Paryżu, celebrowała dorobek Stanisława Ignacego Witkiewicza jako głównego twórcy nowoczesnej sztuki polskiej. Sądzę, że te dwie ekspozycje dobrze wskazują zarówno na bohaterów, których dzieła dokonały zasadniczej zmiany w przestrzeni teatralnej, jak i na szerokie grono związanych z nimi artystów, rozwijających idee swoich mistrzów. W celu zrozumienia tego specyficznego procesu warto przyrzeć się dokładniej kontekstowi tych ekspozycji i prześledzić dwa wybory kuratorskie.

Kuratorem pierwszej z omawianych wystaw, International Theater Exhibition (Międzynarodowej Wystawy Teatralnej), która pomiędzy 27 lutego a 15 marca 1926 roku zajęła 15. i 16. piętro monumentalnego, modernistycznego budynku Steinway Hall w Nowym Jorku, był austriacki architekt Friedrich Kiesler³. Zorganizowana przez niego ekspozycja była pierwszą na taką skalę prezentacją europejskich awangardowych tendencji teatralnych w USA. Była zorganizowana wedle typowego jak na owe czasy wzoru – nie przedstawiała artystów indywidualnie, tylko prezentowała pawilony narodowe. Pismo „The Little Review”, słynące z promocji postępowej literatury, poświęciło monograficzny numer na przedstawienie całej ekspozycji, a Kiesler napisał wierszowany wstęp do numeru, będący zarazem programowym manifestem wystawy:

Teatr umarł.

Nie pracujemy dla nowych dekoracji.

Nie pracujemy dla nowej literatury.

Nie pracujemy dla nowego oświetlenia.

Nie pracujemy dla nowych masek.

Nie pracujemy dla nowych widowisk.

Nie pracujemy dla nowych kostiumów.

Nie pracujemy dla nowych aktorów.

Nie pracujemy dla nowego teatru.

Pracujemy dla teatru, który przetrwał.

Pracujemy dla zdrowego ciała nowego społeczeństwa.

Jesteśmy przekonani o sile nowych pokoleń, które są świadome swoich problemów.

Teatr umarł.

Pragniemy wyprawić mu wspaniały pogrzeb⁴.

Pod wierszem Kiesler zamieścił adnotację, że wstęp na ten szczególny akt funeralny kosztuje 75 centów, z czego 50 centów kosztowała mała broszura informacyjna, a 25 centów zasadniczy bilet.

Z polskiej perspektywy wystawa nowojorska była ważna głównie dlatego, że prezentowano na niej polskich artystów. Pawilon narodowy w całości był zdominowany przez dyskurs wokół Stanisława Wyspiańskiego. Edward Woroniecki⁵, który napisał krótki tekst do „The Little Review”, snuł swoją refleksję na temat nowoczesnej scenografii polskiej wokół postaci modernistycznego artysty. Do Nowego Jorku pojechały rysunki Wyspiańskiego, przedstawiające Ludwika Solskiego jako Starego Wiarusa w *Warszawiance* i Chudogębę w *Wieczorze Trzech Króli* oraz Władysławę Ordon-Sosnowską jako Krasawicę w *Bolesławie Śmiałym*. Ponadto pokazano prace scenograficzne: Wincentego Drabika, Jana Golusa, Stanisława Jarockiego, Karola Kryńskiego, Katarzyny Kobro, Marii Nicz-Borowiakowej, Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Aleksandra Rafałowskiego,

3 Friedrich Jakob Kiesler (1890–1965), architekt austriacki. W latach 1908–1909 studiował w Wiedniu w Technische Hochschule oraz w Akademii der Bildenden Künste. W 1923 roku rozpoczął współpracę jako scenograf z Karolem Čapkem, w tym roku również przystąpił do grupy De Stijl. W 1924 roku zorganizował w Wiedniu wystawę nowoczesnych technik teatralnych, rok później na zaproszenie Józefa Hoffmana pawilon austriacki na Exposition International des Arts Décoratifs w Paryżu. Powstał wówczas projekt nowoczesnego „Miasta Przestrzeni”. Po sukcesie Międzynarodowej Wystawy Teatralnej zamieszkał na stałe w Nowym Jorku. Znany jest przede wszystkim jako architekt oraz teoretyk architektury, autor teorii correalizmu, twórca Laboratory for Design Correlation przy Wydziale Architektury Columbia University. Od 1997 roku działa w Wiedniu prywatna Fundacja imienia Friedricha i Lilianny Kieslerów, która przyznaje doroczne nagrody z architektury oraz granty badawcze.

4 Friedrich Kiesler, *Foreword*, „The Little Review”, Winter, New York 1926, p. 1. [przeł. Dominika Łarionow].

5 Edward Woroniecki (1886–1960) – literat, tłumacz, historyk sztuki, krytyk. Większość życia mieszkał za granicą: we Francji i w Szwajcarii, skąd pisał dużo artykułów dla polskich dzienników. Współpracował też z prasą francuską i szwajcarską. Za swoją aktywność kulturalną został odznaczony francuską Legią Honorową (1927) oraz orderem Polonia Restituta (1928). Po II wojnie światowej wykladał historię literatury polskiej na Uniwersytecie Lwowskim. W roku 1958 powrócił do Warszawy i zaangażował się w prace Oddziału Warszawskiego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Por. Piotr Grzegorzczak, *Edward Woroniecki (1886–1960)*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 53/3, s. 128.

Stanisława Śliwińskiego, Henryka Stażewskiego, Szymona Syrkusa, Stanisława Zalewskiego. Nie znamy do końca wszystkich dzieł, które przedstawiono w USA, bo niestety tylko niektóre prace zaprezentowane na wystawie zostały wymienione w „The Little Review”.

Prezentacja w Nowym Jorku odniosła sukces⁶, o czym donosiła Róża Czekańska-Heymanowa, przy okazji dokładnie opisując cały pawilon polski: „Mając na wystawie niniejszej możliwość porównania, dochodzę do wniosku, że współczesny teatr w Polsce pod względem formy, tj. inscenizacji, architektury scenicznej, przestrzeni i pomysłów w dziale kostiumów w niczym nie ustępuje teatrom zagranicznym, szczególnie francuskiemu i włoskiemu”⁷. Podobne opinie, pełne entuzjazmu, odnotowujemy w prasie amerykańskiej, o czym również wspominała Heymanowa w swojej relacji.

Z obecnej perspektywy zadziwia fakt, że modernistyczna stylistyka Wyspiańskiego bez zgrzytów odnalazła się pośród prac m.in. Enrico Prampoliniego, Aleksandry Eksster, Michaiła Larionowa, Natalii Gonczarowej, Pabla Picasa i wielu innych artystów wywodzących się z pierwszych awangard XX wieku. Sądzę, że stało się tak ze względu na jego istotne prekursorstwo oraz inspirującą siłę dostrzegane w kontekście konstruktywizmu, futuryzmu czy kubofuturizmu. Nie przypadkiem przecież Wyspiańskim właśnie interesowali się w swoich wyjątkowych pracach scenograficznych najważniejsi polscy artyści awangardowi: Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Nazwisko Kobro pojawiło się na liście artystów polskich, których dzieła pokazano w Nowym Jorku. Dwie jej prace, wymienione w „The Little Review” pod numerami 855 i 856, opisane są tak samo: *Constructivist stage plan* [„Konstruktywistyczny projekt sceniczny”]. Być może były to projekty do inscenizacji *Warszawianki* Wyspiańskiego przygotowanej w 1925 z mężem, Władysławem Strzemińskim, w gimnazjum

w Szczekocinach? Z zachowanych wspomnień dyrektora szkoły wiemy, że układ widowiska na prowizorycznej scenie określano mianem kubizmu przestrzennego⁸. Niestety nie zachował się do naszych czasów żaden wiarygodny dokument dotyczący tego na poły szkolnego wydarzenia artystycznego. Spektakl nadal pozostaje legendą, podobnie jak projekty słynnej rzeźbiarki⁹. Mimo to stanowi ważny sygnał, że polska awangarda plastyczna dostrzegała innowacyjność propozycji Wyspiańskiego.

Wydaje mi się, że Wyspiański nie był dobrze odczytany przez współczesnych mu artystów i krytyków. Wprowadzony przez niego dyskurs negacji dotychczasowych konwencji przestrzennych czy burzenia zastanych struktur artystycznych, jak również niwelowania malarskości dekoracji na rzecz semantycznych znaczeń rodzącej się wówczas scenografii, był dla nich niezrozumiały. Sztuka Wyspiańskiego nabrała znaczenia dopiero w czasach neoawangardy. I to było przyczyną, dla której Kantor, jako neoawangardzista, mógł wystawić *Powrót Odysa* (Podziemny Teatr Niezależny, prem. 21 czerwca 1944), ubierając tytułowego bohatera w szynel nazistowski, a przestrzeń zabudowując realnymi, zdegradowanymi przedmiotami. Natomiast Grotowski z Gurawskim i Szajną mogli przenieść akcję *Akropolis* (Teatr 13 Rzędów, prem. 10 października 1962) z podniosłej przestrzeni Katedry Wawelskiej, w opresyjny, ciasny oraz zardzewiały świat obozu koncentracyjnego.

Hal Foster pisał, że „neoawangarda nie tyle przekreśla dorobek historycznej awangardy, ile zaczyna realizować jej cele – to początek, który teoretycznie nie ma końca”¹⁰. Artystyczna recepcja Wyspiańskiego jest wręcz dokładną egzemplifikacją tych tez. Jednakże nowoczesny odbiór młodopolskiego twórcy nie byłby możliwy bez zderzenia estetycznego, jakie miało miejsce w sztuce polskiej w drugiej połowie XX wieku. Chodzi mi o pojawienie się w obiegu powszechnym dramatów Stanisława Ignacego

6 W 1931 roku również sukcesem zakończyła się wystawa polskich dekoracji teatralnych w Grand Palais w Paryżu w czasie Salonu Jesiennego. Komisarzem był wówczas Mieczysław Treter, historyk i teoretyk sztuki. Ekspozycję również zakomponował wokół Stanisława Wyspiańskiego jako centralnej postaci. Ważnym uzupełnieniem było wyeksponowanie kontynuatorów myśli młodopolskiego artysty: Karola Frycza, Wincentego Drabika, Jana Spitziera, Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków. Por. Anna Wierzbicka, *Wystawa polskich dekoracji teatralnych w Paryżu w roku 1931*, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 131–148.

7 Róża Czekańska-Heymanowa, *Międzynarodowa Wystawa Teatralna w Nowym Jorku*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 133, s. 15.

8 Por. Ireneusz J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989; także: *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, [katalog wystawy] Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998.

9 Szerzej na ten temat pisałam w artykule: *Władysława Strzemińskiego i Szymona Syrkusa zmagania z Wyspiańskim*, [w:] *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, pod redakcją Anny Czabanowskiej-Wróbel, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 333–345.

10 Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2012, s. 46.

Witkiewicza. Wydanie z 1962 roku (z przedmową Konstantego Puzyry) rozpoczęło dyskusję nie tylko o tekstach literackich Witkacego, ale też o jego teoriach filozoficznych i estetycznych. Pozorna kolizja estetyczna, jaka powstała pomiędzy młodopolskim symbolizmem Wyspiańskiego i jego awangardową potencjalnością, a osobnym, na poły surrealistycznym temperamentem Witkacego, wyodrębniła nową jakość, szczególnie w obrębie przestrzeni scenicznej. To ważne zderzenie dla sztuki polskiej zostało dostrzeżone przez Ryszarda Stanisławskiego i stało się istotnym punktem przygotowanej przez niego wielkiej wystawy paryskiej.

Wystawa „Présences polonaises. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains. L'art vivant autor du Musée de Lodz” (Polskie obecności. Witkiewicz, konstruktywiści, współcześni. Żywa sztuka wokół Muzeum w Łodzi) odbyła się w dniach 23 czerwca – 26 września 1983 roku w Centre Pompidou w Paryżu. Ekspozycja była częścią szerszego projektu prezentacji sztuki polskiej XX wieku, jaki zaplanowano pod auspicjami Ministerstwa Kultury i Sztuki PRL oraz L'Association Françaises d'Action Artistique. Polskim komisarzem był Stanisławski, ówczesny dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, a ze strony francuskiej Dominique Bozo, dyrektor Narodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MNAM) w Centre Pompidou. Kuratorem samej wystawy był również Stanisławski razem z Germaine Viatte z Centre Pompidou. Ekspozycja była duża, zajęła bowiem powierzchnię 2 500 m², czyli całe piąte piętro gmachu. Koncepcja aranżacji przestrzeni wydawała się dość prosta i opierała się na trzech filarach: kolekcji zgromadzonej w łódzkim muzeum, twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza i sztuce współczesnej (Roman Opałka, Zbigniew Gostomski, Maria Stangret, Krzysztof Wodiczka, Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Jerzy Bereś, Władysław Hasiór). Po raz pierwszy w XX wieku zaprezentowano wówczas w Paryżu dorobek polskiej awangardy w tak szerokim zakresie, zarówno w jej wymiarze historycznym, jak i aktualnym. Najważniejszą osią całej ekspozycji była międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej Grupy „a.r.”, znajdująca się w Muzeum Sztuki w Łodzi, ale szczególne znaczenie miała prezentacja Witkacego, którego pokazano w Paryżu jako artystę spajającego myślenie wywodzące się z dorobku awangardy rosyjskiej z polską nowoczesnością drugiej połowy XX wieku.

Na uwagę zasługuje znamieny układ paryskiej ekspozycji. Tuż po wejściu na wystawę widzowie mogli obejrzeć na monitorze fragmenty przedstawień Teatru Telewizji, zaczynając od *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy, ze scenografią Krystyny Zachwatowicz (1978), przez *Matkę* Witkacego w reżyserii Jerzego Jarockiego ze scenografią Zachwatowicz (1976), *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego w reżyserii Janusza Warmińskiego w scenografii Krzysztofa Pankiewicza (1979), *Kartotekę* Tadeusza Różewicza w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego w scenografii Andrzeja Przybyła (1979), *Domek na granicy* Sławomira Mrożka w reżyserii Tadeusza Lisa, w scenografii Marka Grabowskiego (1981), *Parady* Jana Potockiego w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego ze scenografią Alicji Wirth (1978) po *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Zygmunta Hübnera w scenografii Lidii i Jerzego Skarżyńskich (1982). Dodatkowo pokazywano film dokumentalny o Jerzym Grotowskim, a na osobnej projekcji *Umarłą klasę* Tadeusza Kantora zrealizowaną w Teatrze Cricot 2.

Przy mocno nastawionym na awangardę założeniu paryskiej prezentacji zastanowić może szeroki dobór spektakli zrealizowanych przez Telewizję Polską. Kluczem mogłaby być literatura, zaprezentowano bowiem teksty od Potockiego, Krasińskiego przez Wyspiańskiego po Różewicza, Mrożka. Sądzę jednak, że koncepcja kuratorska szła w innym kierunku. W katalogu wystawy zamieszczono artykuł Jerzego Lisowskiego, który omawiał przeobrażenia literatury polskiej w ciągu stu lat. W krótkim eseju krytyk skupił się co prawda głównie na prezentacji dorobku polskich noblistów, jednak w tekście pojawia się zadziwiający *passus*. Lisowski bowiem zwrócił uwagę na wydanie w 1917 roku w Paryżu *Wesela* Wyspiańskiego, uznając tłumaczenie dramatu na język francuski za przełomowe wydarzenie dla recepcji literatury polskiej we Francji. Nie wspominał niestety o inscenizacji *Wesela*, która miała miejsce w Paryżu w 1923 roku w eksperymentalnym teatrze Art et Action założonym i kierowanym przez Eduarda Autanta i Louise Lara. Sądzę, że Stanisławski (również przy pomocy Lisowskiego) dokonał dyskretnej próby wykazania, że awangardowość polska wywodzi się od Wyspiańskiego i stąd wynikała silnie zaznaczona obecność młodopolskiego dramaturga w Paryżu lat 80. XX wieku. Takie połączenie mogło być czytelne dla odbiorców, którzy po obejrzeniu projekcji teatralnych, przechodzili do obszernej sali poświęconej Witkacemu.

W Centre Pompidou zgromadzono 500 obiektów związanych z niepokornym artystą międzywojnia. Były to nie tylko obrazy „Firmy portretowej”, ale także dokumenty listy, fotografie. Stanisławski pokazał też obszernie współpracę Witkacego z Bronisławem Malinowskim. I choć na wystawie znalazło się jeszcze miejsce do prezentacji twórczości literackiej Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Andrzeja Kuśniewicza i Tadeusza Konwickiego, to Witkacy właśnie był w koncepcji kuratorskiej osobowością spajającą całość prezentacji. Osobną przestrzeń poświęcono także na omówienie teorii Czystej Formy. Stanisławski zagospodarował również specjalną salę dla Strzemińskiego, budując w Pompidou replikę Sali Neoplastycznej z Muzeum Sztuki w Łodzi. Całość wystawy kończył environment Tadeusza Kantora *Umarła klasa*.

Można uznać, że wystawa w Paryżu była pierwszą próbą dokonania syntezy sztuki polskiej XX wieku, pokazania jej kierunków oraz charyzmatycznych osobowości artystycznych kształtujących wyobraźnię następnych pokoleń. W perspektywie teatralnej ważny wydaje się fakt, że Stanisławski zbudował pomost pomiędzy Wyspiańskim, Strzemińskim i Witkacym a Kantorem i Grotowskim. Kurator pokazał tożsamość myślenia o obrazie, strukturze dzieła,

kompozycji, która w Polsce stała się sumą różnych tendencji awangardowych. Paryska wystawa wypromowała Witkacego jako jednego z ważniejszych polskich artystów, prekursora nowoczesnych koncepcji. I właśnie w takim znaczeniu jego teksty zaczęły się pojawiać w wydaniach zbiorowych dokumentujących przeobrażenia teatru, przestrzeni scenicznej i scenografii w XX wieku¹¹.

Dwie wystawy, w Nowym Jorku i w Paryżu, pokazały to, co dla scenografii polskiej w XX wieku było najważniejsze, czyli umiejętne połączenie modernizmu z konstruktywizmem i metafizyką o nieco surrealistycznym zabarwieniu. Wyspiański, Strzemiński i Witkacy spotykają się ze sobą w sposób może zaskakujący, ale odsłaniający ich głębokie związki. Nie jest więc przypadkiem, że symbolicznym „Domem Wyspiańskiego” miał się stać Teatr Narodowy w Warszawie pod dyrekcją Jerzego Grzegorzewskiego, konstruktywisty, dadaisty i surrealisty, ucznia Strzemińskiego, który wielokrotnie w twórczy sposób odnosił się do dzieła i myśli Witkiewicza.

Nie jest też przypadkiem, że wystawa „Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku”, zrealizowana w Zachęcie przy udziale badaczy teatru, rozpoczyna się od spotkania z Wyspiańskim.

11 Por. *Theater of the Avant-Garde 1890–1950. A Critical Anthology*, edited by Bert Cardullo and Robert Knopf, Yale University Press, New Haven and London 2001; por. także Romain Fohr, *Du décor à la scénographie. Anthologie commentée de textes sur l'espaces scénique*, Éditions l'Entretemps, Lavérune 2014.



Fragment polskiej wystawy w gmachu Grand Palais w Paryżu, 1931. Widoczni od lewej: historyk sztuki i kustosz wystawy Mieczysław Treter (drugi z lewej), ambasador Polski we Francji Alfred Czapowski, francuski krytyk sztuki Raymond Cogniat i poeta, radca kulturalny ambasady polskiej Jan Lechoń.

Fotografia wykonana przez Studio G.L. Manuel / NAC

Dorota Buchwald

Zmiana ustawienia. W(o)prowadzenie

Change of the Setting. Intro guide

Zmiana ustawienia.
W(o)prowadzenie

Change of the Setting.
Intro guide

Ustanowienie zmiany

Czy da się wyznaczyć jakąś efektowną cezurę, punkt startu, wejście do labiryntu tej poplątanej, ale fascynującej historii polskiej scenografii nowoczesnej? Szczęśliwie dla sztuki — wszelkiej, nie tylko sztuki teatru — w sytuacjach potrzeby radykalnego zwrotu artyści zwykle zdobywają się na wyraziste gesty. Taki gest wybitnego artysty w przestrzeni publicznej jest zawsze dla zwrotu myślenia, dla ZMIANY ustanawiający.¹

W krajach Zachodniej Europy artyści teatru dojrzewali do takiej zmiany pod koniec XIX wieku. Epoka racjonalności, realizmu, naturalizmu i schlebienia gustom mieszczaństwa kończyła się artykułowaną w awangardowej sztuce potrzebą duchowości, powrotu do wielkich idei, fundamentalnych opowieści o świecie, porywających wizji artystycznych, filozoficznych, politycznych i społecznych. Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Maurice Maeterlinck, Richard Wagner — w swoich dziełach i koncepcjach odrzucają dotychczasowe konwencje i „projektują”, tworzą dla teatru nowe przestrzenie, nową literaturę, nowego aktora i nową muzykę. Teatr ma być sztuką autonomiczną, autorskim, wykreowanym dziełem. Taki manifest nowego teatru przedstawia Craig w 1906 roku, w programie do wyreżyserowanego przez siebie we Florencji (na zaproszenie Eleonory Duse) *Rosmersholmu* Henrika Ibsena¹.

Potężny artystycznie ruch zostanie w Polsce nazwany Wielką Reformą Teatru², z dzisiejszego punktu widzenia

Setting the change

Is it possible to identify an eye-catching caesura, a starting point, an entry into the labyrinth of this tangled, but fascinating, history? Fortunately for art — all kinds of art, not only theatrical — in times of need for a radical turn, artists are usually able to make clear gestures. Such a gesture of an outstanding artist in the public space is always defining for the turn in thinking, for the CHANGE.¹

In the countries of Western Europe, theatre artists were maturing into such a change at the end of the 19th century. The era of rationality, naturalism and flattering the tastes of the bourgeoisie ended with the need for spirituality, a return to great ideas, to fundamental stories about the world, thrilling artistic, philosophical, political and social visions, articulated in avant-garde art. Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Maurice Maeterlinck, Richard Wagner — in their works and concepts, they reject existing conventions and ‘design’ — create — new spaces, literature, new actors and music for the theatre. The theatre is to be an autonomous art, an original, created work. ‘Realism is only Exposure, where Art is Revelation’, Craig wrote in 1906 in the playbill for a performance of Henrik Ibsen’s *Rosmersholm* he directed in Florence (at the invitation of Eleanor Duse)¹.

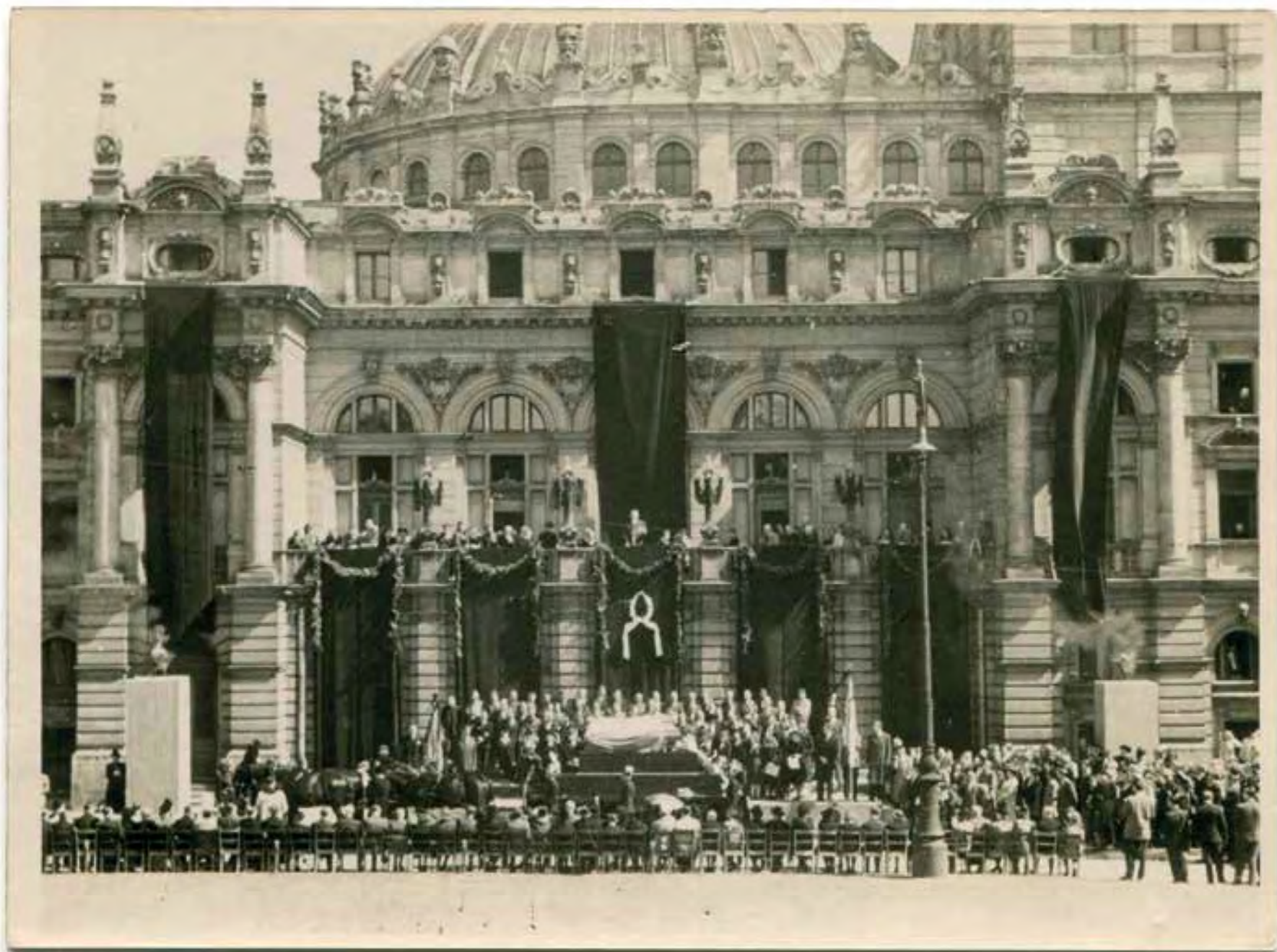
The artistically powerful movement would be called in Poland the Great Theatre Reform², perhaps the most

1 Zob. Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and The Actor*, Southern Illinois University Press, 1987, p. 60–61.

2 Wielka Reforma Teatru to termin używany w polskim piśmiennictwie teatralnym, wprowadzony przez Leona Schillera a następnie podtrzymany w pracach historycznych i praktyce dydaktycznej. Nieznany na świecie, gdzie zazwyczaj mówi się o modernizmie i awangardzie (często z dodatkiem „pierwszej”), wydaje się wbrew pozorom całkiem precyzyjny w sposobie łączenia bardzo różnych praktyk, estetyk i ideologii, które wspólnie występowały przeciwko teatrowi burżuazyjnemu, a także w użyciu słowa „reforma”, które oznacza jednak utrzymanie zasadniczych wyznaczników europejskiego teatru a nie ich rewolucyjne, całościowe przekształcenie. [przyp. red.]

1 See Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and The Actor*, Southern Illinois University Press, 1987, p. 60–61.

2 The term ‘Great Theatre Reform’ was introduced to the Polish theatre writing by Leon Schiller and later widely used by historians and in teaching. Internationally rather unknown (usually such terms as ‘modernism’ and ‘the first avantgarde’ are used) it seems quite precise as it links different practices, aesthetics and ideologies that fought together against the bourgeois theatre. Also the word ‘reform’ seems precise as it means a change with preservation of the general aspects of European theatre not a revolution [editors’ note].



1

Uroczystości pogrzebowe Juliusza Osterwy
przed Teatrem im. Juliusza Słowackiego
w Krakowie, 14 maja 1947. Fot. Henryk
Hermanowicz/IT (archiwum Piotra Mitznera)

Funeral ceremonies of Juliusz Osterwa
in front of the Juliusz Słowacki Theatre
in Kraków, 14 May 1947; photo: Henryk
Hermanowicz/IT (Piotr Mitzner archive)

być może najważniejszą. Poezja, metafora, symbol i znak teatralny oraz umowność przestrzeni zdecydowanie zastępują realistyczną dosłowność. Zamiast malowanych ścian pojawiają się konstrukcje przestrzenne, podesty i schody. Nowe możliwości techniczne — elektryczność, reflektory punktowe, projekcje filmowe — znoszą insceniżacyjne ograniczenia i pozwalają na wprowadzenie zasady równoważności głównych elementów scenicznych: światła, barwy, kompozycji przestrzeni, ruchu, oraz ustalenie roli reżysera jako wszechstronnego artysty, twórcy sztuki teatru. Organem reformatorów jest wydawane przez Craiga prywatne pismo „The Mask”.

Craig był dla teatralnego środowiska, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, guru. Znał teatr „od podszewki” — był niezłym aktorem (synem słynnej aktorki Ellen Terry, po raz pierwszy wystąpił na scenie jako sześciolatek!), bardzo dobrym reżyserem i scenografem z powodzeniem realizującym w teatrze swoje teoretyczne koncepcje, świetnie pisał³ i rysował. Nic dziwnego, że jego rola w tamtym czasie była ogromna — także w historii ZMIANY w polskim teatrze.^[2-4]

W Polsce (której nie ma wtedy na mapie) sytuacja też dojrzewa do zmiany. Polscy artyści podróżują — głównie do Paryża, Berlina i Moskwy. Oglądają prace swoich kolegów, biorą udział w międzynarodowych wystawach, terminują w nowoczesnych instytucjach, przywożą nowinki techniczne i estetyczne. Życie artystyczne wypełnia przestrzenie kawiarni, szkoły artystyczne przeżywają obłęd. W Jamie Michalikowej w Krakowie działa pierwszy polski kabaret literacki — „Zielony Balonik”, założony przez poetów, pisarzy i plastyków. Polscy architekci projektując okazałe budynki teatralne, dorównujące doskonałością dziełom słynnej pary wiedeńskich architektów, Ferdinanda Fellnera i Hermanna Helmera, których teatry są do dziś ozdobą europejskich miast⁴. Otwarty 21 października 1893 roku Teatr Miejski (proj. Jan Zawiejski) w Krakowie jest reprezentacyjny i grają w nim gwiazdy z Heleną Modrzejewską na czele.

- 3 Szczególnie znane są dwie prace teoretyczne jego autorstwa: *O sztuce teatru* (1905) i *Ku nowemu teatrowi* (1913). Zob. Edward Gordon Craig, *O sztuce teatru*, przeł. Maria Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- 4 Między innymi w Berlinie, Hamburgu, Zurychu, Odessie, Pradze. Co ciekawe, Helmer i Fellner stanęli w 1888 roku do konkursu w Krakowie na budowę Teatru Miejskiego i zwyciężyli, ale ich projektu nie zrealizowano. Ogłoszono konkurs kolejny, który wygrał ostatecznie Polak, Jan Zawiejski. W Polsce wiedeńskie biuro zbudowało jednak trzy istniejące do dziś teatry — w Bielsku-Białej, Toruniu i Cieszynie.

important from today’s point of view. Poetry, metaphor, symbol and theatrical sign, as well as the conventionality of the space definitely replace realistic literalness. Instead of painted walls, there are spatial structures, platforms and stairs. New technical possibilities — electricity, spotlights, film projections — abolish staging constraints and allow for the introduction of the principle of equivalence of the main stage elements — light, colour, composition of space, movement, and the establishing of the director’s role as a versatile artist, the creator of theatrical art. The reformers’ medium was Craig’s privately published magazine *The Mask*.

For the theatre community, Craig was, as we would say today, a guru. He knew the theatre ‘inside out’ — he was a good actor (son of the famous actress Ellen Terry, he made his stage debut at the age of six!), a very good director and set designer successfully realising his theoretical concepts in the theatre, very good at writing³ and drawing. It is no wonder that his role at the time was enormous — also in the history of the CHANGE in the Polish theatre.^[2-4]

In Poland (which at the time was not on any map), the situation was also maturing to change. Polish artists travelled — mainly to Paris, Berlin and Moscow. They saw the works of their colleagues, took part in international exhibitions, apprenticed in modern institutions, brought back technical and aesthetic news. Artistic life filled the spaces of cafés, art schools were besieged with applicants. Zielony Balonik [Green Balloon], the first Polish literary cabaret, founded by poets, writers and artists, operated at the Jama Michalika café in Kraków. Polish architects designed magnificent theatre buildings to match the excellence of the works of the famous pair of Viennese architects, Ferdinand Fellner and Hermann Helmer, whose theatres are still the jewels of many European cities today.⁴ Opened on 21 October 1893, the Municipal Theatre (designed by Jan Zawiejski) in Kraków was beautiful and featured stars such as Helena Modrzejewska.

- 3 Two of his theoretical works are particularly well known: *On the Art of the Theatre* (1905) and *Towards a New Theatre* (1913).
- 4 Among others, in Berlin, Hamburg, Zurich, Odessa and Prague. Interestingly enough, in 1888, Fellner and Helmer competed to build the Municipal Theatre in Kraków and won, but their project was not realised. Another competition was announced, which was ultimately won by a Pole, Jan Zawiejski. However, the Viennese firm built three theatres that still exist in Poland today — in Bielsko-Biala, Toruń and Cieszyn.



2

Maurice Maeterlinck *Wnętrze*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi. scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 6 marca 1976.
Fot. Andrzej Brustman/IT

Maurice Maeterlinck *Interior*, Stefan Jaracz Theatre in Łódź, set design: Jerzy Grzegorzewski, prem. 6 March 1976;
photo: Andrzej Brustman/IT



3

Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, scen. Marek Braun, kost. Wanda Kowalska, Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 stycznia 2019.
Fot. Katarzyna Chmura/ATPL

Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie* ['The Deliverence'], stage design Marek Braun, costumes. Wanda Kowalska, Polski Theatre in Warsaw, 29 January 2019. Photo by Katarzyna Chmura / archives of Polski Theatre

4

Plakat Stanisława Wyspiańskiego zaprojektowany z okazji odczytu Stanisława Przybyszewskiego *Mystyka a Maeterlinck*, połączonego z premierą dramatu *Wnętrze* w Teatrze Miejskim w Krakowie, 1899, litografia barwna. MNK

Stanisław Wyspiański's poster designed on the occasion of Stanisław Przybyszewski's lecture *Mystic and Maeterlinck*, combined with the premiere of the drama *Interior* at the Municipal Theatre in Kraków, 1899, colour lithograph. MNK



Ale jednocześnie oczekiwanie na coś, co ma się wydarzyć, jest ogromne. Kiedy w 1894 Władysław Podkowiński pokazuje w Warszawie na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych swój *Szał uniesień*, pierwsze znaczące dzieło nurtu symbolizmu w polskim malarstwie, przełom wisi na włosku. Potrzeba jeszcze odrobinę więcej, jeszcze bardziej radykalnego gestu wybitnego artysty. Gest ten uczyni Stanisław Wyspiański.

Wyzwolenie

Afisz przedstawienia odegranego po raz pierwszy 28 lutego 1903 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie lakonicznie donosił: „Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego”. Autorska inscenizacja *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, najbardziej współczesnego wtedy i nowoczesnego dramatu, wywołała konsternację i szok. Oczom zdumionych widzów — po latach oglądania przez nich malowanych, płaskich dekoracji i ustawionych standardowych kompletów mebli — ukazała się całkowicie pusta scena, bez kulis, bez zamykającego ją horyzontu. Przez otwarte w tylnej ścianie sceny drzwi wdzierała się do teatru żywa, ruchliwa, sensualna rzeczywistość. Widać było Planty, budynek elektrowni, przechodzących ludzi. Co niezwykle, zachował się sytuacyjny szkic Wyspiańskiego do spektaklu⁵, a na planach i przekrojach budynku widać wyraźnie, jaka perspektywa ukazywała się nagle przed widzami: przestrzeń do wypełnienia uruchomioną przez poezję i grę aktorów wyobraźnią. To była prawdziwa ZMIANA USTAWIENIA. Nie z kulis, nie z wnętrza teatru, ale z zewnętrznego świata, przychodził do oczyszczonej ze starych emblematów przestrzeni „nowy”, choć znany widzowi, bohater — Konrad, z inscenizowanych przez Wyspiańskiego dwa lata wcześniej w tym teatrze Mickiewiczowskich *Dziadów* (prem. 31 października 1901). Romantyczny Konrad-buntownik wracał w wersji Wyspiańskiego — jak Odys do Itaki — do swojej widowni, aby ją uwolnić od wszelkich krępujących jej niezależność obciążeń historycznych i mentalnych, żeby ją „wyzwolić” i przemienić za pomocą „nowego teatru”.⁵

At the same time, the anticipation of something to come was enormous. When Władysław Podkowiński showed his *Szał uniesień* ('Frenzy of Extasies') — the first significant work of the symbolism movement in Polish painting — at the Warsaw Society for the Encouragement of Fine Arts, the breakthrough hung in the balance. Only a little bit more was needed, an even more radical gesture by an outstanding artist. Stanisław Wyspiański would be the one to make that gesture.

Deliverance

The poster for the 28 February 1903 performance at the Municipal Theatre in Kraków laconically stated: 'The action is set on the stage of a Kraków theatre.' The original staging of Stanisław Wyspiański's *Deliverance*, the most contemporary, modern drama of the time, caused consternation and shock. After years of watching painted, flat decorations and standard sets of furniture, the astonished viewers saw before their eyes a completely empty stage, with no curtain, without an enclosing horizon. Through the open door in the back wall of the stage, a living, moving, sensual reality entered the theatre. The audience could see the Planty Park, the building of the power plant, passers-by. What is unusual is that Wyspiański's situational sketch for the performance has survived⁵, and the plans and cross-sections of the building clearly show the perspective that suddenly appeared in front of the audience, a space to be filled with imagination activated by the poetry and the acting. It was a real CHANGE OF SETTING. Arriving in the space cleansed of old emblems, not from backstage, not from inside the theatre, but from the outside world, was the 'new' — although familiar to the audience — protagonist: Konrad, from Mickiewicz's *Forefathers' Eve*, which Wyspiański had staged at the theatre two years earlier (nota bene: Wyspiański was the first to stage all parts of *Forefathers' Eve*). The romantic rebel Konrad returned in Wyspiański's version, like Odysseus to Ithaca, to his audience, to free it from any historical and mental burden restricting their independence, to 'liberate' them and transform them with the help of the 'new theatre'.⁵

5 Szkic był prezentowany na wystawie „Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku” w Zachęcie.

5 The sketch was shown on the exhibition „Change the setting. Polish theatre and social scenography of 20th and 21st centuries”.

REŻYSER

A! witam pana, witam, witam!
Ho, czasów tyle, kopę lat!
Mamy tu scenę, — właśnie czytam
o Romantyzmie, — przerosł świat.
Romantyzm sobie buja, wodzi,
coraz to wyżej, nie dba nic
a światek coraz niżej schodzi.
Cóż tam? Jest jaka sztuka?

KONRAD

Nic.

REŻYSER

Nic!? A my mamy wielką scenę:
dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż.
Przecież to miejsce dość obszerne,
by w nim myśl polską zamknąć już,
by się te iskry ducho-żerne,
co u rozstajnych siedzą dróg,
zeszły tu wszystkie za nasz próg
w światło kinkietów, — zacząć ruch.
Talenta bowiem są niezmierne,
lecz trzeba, by w nie wstąpił duch.
To są syntezy pierwsze rzuty,
lecz wymagają dysputy⁶.

I dysputę właśnie, ale na warunkach „nowego teatru”,
proponuje autor ustami swojego bohatera. W przestrzeni
pustej sceny, którą trzeba na nowo „ustanowić”, Wyspiań-
ski widzi najważniejsze miejsce do debatowania o Polsce,
świecie i sztuce. Miejsce urządzone wspólnie — we wspól-
nocie — przez artystów i widzów:

Stróście mi, stróście narodową scenę,
niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie,
niechaj zobaczę dziś bogactwo całe
i ogień rzucę ten, co pali w łonie,
i waszą zwołam Sławę!
Teatr, świątynia sztuki! — o duszo, przybywaj!
[...]
Teatr narodu, sztuka, polska sztuka!

6 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, odbito nakładem autora, Kraków 1906, s. 13.

DIRECTOR

Ah, welcome sir, welcome!
It's been a long time, many a year!
Here we are on the stage - actually, I'm just reading
about Romanticism - it has overtaken the world.
Romanticism is growing stronger, it's leading,
ever higher, it doesn't care about anything.
And meanwhile this little world falls lower and lower.
What's going on? Is there a play?

KONRAD

Nothing

DIRECTOR

Nothing? But we have this massive stage:
twenty paces wide and twenty deep.
It's a reasonably big space
within which to encompass Polish thought,
so that all these spirit-consuming sparks
that wait at the parting of the ways,
can come to our threshold,
into the brightness of the footlights - and start a new
movement.
They have immeasurable talent,
but in order for the spirit to enter them,
they require debate and controversy,
they are a synthesis of the first order.

(S. Wyspiański, *Deliverance*, act 1, transl. By Ama Rohatiner)

And it is a debate — but on the terms of the ‘new theatre’ —
that the author proposes through the mouth of his protagon-
ist. Wyspiański sees the empty space of the stage, which
needs to be ‘re-established’, as the most appropriate place
to debate Poland, the world and art. A place organised
together — as a community — by artists and the audience:

Put the scenery up for me, make me a national stage,
then I shall at least glimpse how your soul burns;
then I shall be able to see all the riches of today
and spread the fire that burns in my breast,
to hail your Fame!
Theatre, temple of the arts - oh my soul, come here!
[...]

A national theatre, for drama, Polish drama!

**Chcemy go stroić, chcemy go malować,
chcemy w teatrze tym Polskę budować!**⁷

Kluczowy dla kształtu tej rozmowy o Polsce jest w *Wyzwoleniu* akt II, a przede wszystkim scena z Maskami, pełna gorączkowych rozmów i wizji bohatera wiwisekcja zbiorowej i jednostkowej duszy, rozprawa z mitami przeszłości i maskami współczesności. O tej scenie pisano, że jest to „jedna z najzuchwalszych teatralizacji myśli”, a zarazem „tragiczny katzenjammer polskiego inteligenta”⁸.

Geniusz

Na czym polegał geniusz Stanisława Wyspiańskiego, rozumieć już współcześni, ale z perspektywy stu lat (pokażała to ostatnio wielka wystawa „Wyspiański” w Muzeum Narodowym w Krakowie, 28 listopada 2017 – 5 maja 2019) jeszcze wyraźniej widać, jak ogromny jest dorobek artysty, który zmarł w wieku zaledwie 38 lat, jak spójne i jednolite było jego myślenie o sztuce, które realizowało się w bardzo różnych obszarach: malarstwie, literaturze, rzeźbie, sztukach użytkowych (edytorstwo!) i w teatrze.

To poczucie wielkości dzieła Wyspiańskiego (i oczywiście przekonanie, że Kraków jest w centrum świata!) dało w 1908 roku młodemu Leonowi Schillerowi bezczelną odwagę napisania do wielkiego Craiga takich oto słów: „Nie potrafię wyrazić, ile Panu zawdzięczam. Trzy lata temu, w moim rodzinnym miasteczku, kiedy w teatrze głucho było o Pana projektach, Pana książeczka krążyła już wśród młodzieży, komentowana przez nas dopóty, dopóki nie uznaliśmy, że jest Pan godzien stanąć obok Wyspiańskiego i Wagnera”⁹.

Z nawiązanej w ten sposób korespondencji, znajdującej się dziś w archiwum Bibliothèque Nationale w Paryżu¹⁰, możemy się dowiedzieć, że Schiller zainteresował adresata polskim teatrem. Craig coś wcześniej o Wyspiańskim słyszał, znał jego rysunki, zaciekawiony zamówił więc u Schillera esej o „nowym polskim teatrze”, którego Wyspiański jest jedynym bohaterem. Bardzo obszerny tekst,

**We want to decorate it, we want to paint it,
We want to build Poland in this theatre!**

The key to the shape of this conversation about Poland is Act II of *Liberation*, especially the scene with the Masks, a vivisection of the collective and individual soul full of feverish conversations and visions of the protagonist, a tackling of the myths of the past and the masks of the present. This scene has been described as ‘one of the most brazen theatricalizations of thought’ and at the same time ‘a tragic *katzenjammer* of the Polish intelligentsia’.⁶

Genius

The genius of Stanisław Wyspiański was already understood by his contemporaries, but from the perspective of a hundred years (as recently shown by the great *Wyspiański* exhibition at the National Museum in Kraków, 28 November 2017 – 5 May 2019), it is even clearer how enormous the achievements of the 38-year-old artist were, how consistent and uniform his thinking about art was, manifesting in various areas: painting, literature, sculpture, applied arts (editing!) and theatre.

This sense of greatness of Wyspiański’s work (and of course the belief that Kraków is the centre of the world!) gave young Leon Schiller the impudent courage to write to the great Craig in 1908: ‘I cannot tell you how much I owe you. Three years ago, in my hometown, when no one in theatre was talking about your projects, your book was already circulating amongst the young people, commented upon until we decided that you were worthy to stand next to Wyspiański and Wagner.’⁷

From the correspondence begun in this way — found today in the archives of the Bibliothèque Nationale in Paris,⁸ we can learn that Schiller got the recipient of his letter interested in Polish theatre. Craig had heard something Wyspiański earlier, knew his drawings, and in his curiosity, commissioned an essay from Schiller about the ‘new Polish theatre’ of which Wyspiański was the only protagonist. The extensive text, together with sketches for *Legend*,

7 Tamże, s. 19.

8 Jan Kott *Wyzwolenie w Warszawie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 11.

9 List Leona Schillera do Edwarda Gordona Craiga z 29 czerwca 1908, pisany z Paryża.

10 Korespondencja została opublikowana przez Irenę Schillerową, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 4, oraz przez Tymona Terleckiego, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 2.

6 Jan Kott, ‘Wyzwolenie w Warszawie’, *Przegląd Kulturalny*, 13 March 1958.

7 Letter from Leon Schiller to Edward Gordon Craig, 29 June 1908, written from Paris.

8 The correspondence was published by Irena Schillerowa, *Pamiętnik Teatralny*, no. 4, 1968, and by Tymon Terlecki, *Pamiętnik Teatralny*, no. 2, 1973.

razem ze szkicami do *Legendy*, ukazał się w numerze 2. „The Mask” z 1909 roku i w ten sposób polski artysta z Krakowa został wpisany do elitarnego, międzynarodowego grona twórców wielkich teatralnych idei. Schiller pisał:

Jak wysoko Wyspiański cenił teatr, jak doniosłą wyznaczał misję w duchowym życiu narodu, dowodem fakt, że w swoim dramacie, o którym mógłby jak Słowacki o swojej „Genesis z Ducha” powiedzieć, że to było dzieło z wszystkich, jakie napisał, najważniejsze, w dramacie, w którym wieszcz Jowiszowymi piorunami rozdziera pierś narodu, by drzemiącą w jej piersi duszę unieść na orlich skrzydłach w tęczową sferę swych myśli, w tym dramacie pisanych krwią, łączy losy Polski z losami „Nowego Teatru”. [...] Tak samo jak Szekspirowi, przychodzi mu pomysł wprowadzenia teatru w teatrze, aktorów, „którzy by grali «Zabójstwo Gonzagi» wobec aktorów, którzy by byli podobnej zbrodni sprawcami”. [...] I temu dramatowi, tak podobnemu do sławnego „Zabójstwa Gonzagi”, Wyspiański, Hamlet i Szekspir w jednej osobie, daje tytuł „Wyzwolenie”, ponieważ „prawdziwa sztuka ma za istotny cel nie tylko przeniesienie człowieka w chwilowy sen o wolności, lecz także uczynienie go prawdziwie wolnym”¹¹.

Testament

Rzeczywiście, obok Mickiewicza, drugim autorem ważnym dla „nowego teatru” Wyspiańskiego był William Shakespeare. Powstałe w 1904 roku *Studium o Hamlecie* jest — jak pisał Schiller — „nicią Ariadny w prawdziwym labiryncie, który wyjaśnia związki Wyspiańskiego ze sceną narodową i z aktorami, objawia sekret jego teatralnej techniki, i jednocześnie daje pojęcie o tym teatrze, o którym Wyspiański marzył”¹².

Wyspiański, wyznaczając teatrowi główną rolę w historii Kultury Narodowej, wierzy, że jego odrodzenie dokona się przez zmianę wewnętrznych warunków panujących w tej instytucji, która jeszcze nie uświadomiła sobie społecznego zadania i jest dzisiaj albo zakładem rozrywkowym, albo zyskownym przedsiębiorstwem; wierzy, że głównym

appeared in *The Mask* (1909) and thus the Polish artist from Kraków became part of the elite international group of creators of great theatrical ideas. Schiller wrote:

How highly Wyspiański valued the theatre, how important a mission in the spiritual life of the nation he confided to it, is witnessed to by the fact that in his drama, of which he could, like Słowacki of his “Genesis from the Soul” speak as ‘of the writing the most important of all he had ever written’, in the drama in which the Master tears asunder the breast of the nation with Jupiter’s thunderbolt, to raise the Soul slumbering in its depths on his eagle wings into the iridescent sphere of his thoughts, in this drama written in blood, he unites the Destiny of Poland with the destiny of the ‘New Theatre’. . . . And as to Shakespeare so to him the idea comes to ‘introduce the theatre into the theatre’, actors who would play the ‘murder of Gonzago in the presence of actors who would be the authors of similar crimes’. . . . And to his drama, so like that famous “Murder of Gonzago”, Wyspiański, Hamlet and Shakespeare in one person, gives the title “Deliverance”, for ‘real art has as its serious aim not only the transporting of man in a momentary dream of liberty but the rendering of him really free’.⁹

Testament

Indeed, alongside Mickiewicz, the second author important to Wyspiański’s ‘new theatre’ was William Shakespeare. As Schiller wrote in another letter to Craig in 1904, *Hamlet Study* was ‘Ariadne’s thread in a real labyrinth that explains Wyspiański’s relations with the national stage and with actors, reveals the secret of his theatrical technique, and at the same time gives an idea of the theatre he dreamed of’.¹⁰

Wyspiański, in allotting to the theatre the principal role in the History of National Culture, feels that its Renaissance will be accomplished by the change of the interior conditions reigning in the institution, which was not yet become conscious of its social task and is at present either an establishment for diversion or a lucrative enterprise;

11 Leon Schiller, *Nowy teatr w Polsce*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wstęp Irena Sławińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 219–220.

12 Tamże, s. 213.

9 Leon Schiller, ‘The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański’, *The Mask*, vol. 2, no. 1/3, July 1909; no. 4/6, October 1909.

10 Ibid.

czynnikiem metamorfozy będzie harmonia między twórcą dzieła teatralnego a wykonawcami, między poetą a aktorem, i dobrze znając trudności, piętrzące się na drodze do osiągnięcia tej harmonii, sądzi, że najprostszą drogą do celu jest współpraca autora z aktorem, podjęta we wspólnym interesie, w imię wspólnego ideału. [...] Pragnie, obejmując nad nimi kierownictwo, jak Hamlet, jak Szekspir, podnieść zawód aktorski do godności sędziów Człowieczego Sumienia. [...] Tekst swoich dramatów zmienia i poprawia na scenie; chętnie dyskutuje z zaufanymi aktorami o czynach tragicznych postaci, które grać mają; szkicuje scenerię, która w ramach teatru symbolicznie wyrazi teren rzeczywistych zdarzeń. Rysuje modele postaci, w które aktorzy mają się wcielić, projektuje kostiumy i rekwizyty. Aktorzy, odtwarzający losy jego bohaterów, interesują go do tego stopnia, że unieśmiertelnia ich teatralne kreacje w portretach. Wreszcie, o ile tylko ma po temu możliwość, sam kieruje próbami i uczy nowego stylu gry¹³.

Traktując lekturę *Hamleta* trochę jak studium do obrazu, a zagadkę Hamleta jako to, „co jest w Polsce do myślenia”, Wyspiański — komentując w didaskaliach miejsca i przebieg akcji, monologi bohaterów i ich wzajemne relacje — stworzył niezwykle podręcznik reżyserii, wzorzec egzemplarza inscenizatora (bo jego wizja obejmuje całość spektaklu, także sugestie dotyczące przestrzeni, gry aktorskiej, dźwięku, użytych rekwizytów), w którym zapisał swój proces twórczy. Zmaganie z krytyczną lekturą tekstu było dla artysty konieczną drogą do zbudowania „prawdziwego teatru i żywych bohaterów”. *Studium o Hamlecie*¹⁴ stało się więc swoistym testamentem Wyspiańskiego, ofiarowanym, jak głosi dedykacja:

AKTOROM POLSKIM
OSOBOM DZIAŁAJĄCYM
NA
SCENIE
NA DRODZE PRZEZ
LABIRYNT
ZWANY
TEATR
KTÓREGO PRZEZNACZENIEM

he feels that the principal factors in this metamorphosis will be harmony between the creator of a theatrical work and its performers, between the poet and the actor, and, fully aware of the difficulties which stand in the way of the attainment of such a harmony, supposes that the simplest road leading to the end is the common work of author and actor, taken up in a common interest, with a common ideal. He wishes, having assumed the management of them like Hamlet, like Shakespeare, to elevate their profession to the dignity of judge of the Human Conscience.... The text of his dramas he changes and corrects on the stage; he willingly deliberates with confidential actors on the Deeds of the tragic personages they have to play: he sketches the scenery which, in the frame of that theatre, would point out symbolically the ground of real events. He creates the models of the figures which the actors have to represent, he designs the costumes and properties. The actors reproducing the destiny of his heroes interest him to such a degree that he immortalises their theatrical personages in portraits. Last of all, so far as lies in his power, he himself directs the rehearsals and teaches a new style of playing.¹¹

Treating the reading of *Hamlet* a bit like a painting study and the mystery of Hamlet as ‘what is to be thought of in Poland’, Wyspiański — commenting in the didascalies on the setting and course of the action, the protagonists’ monologues and their mutual relations — created an extraordinary directing textbook, a model of the theatre producer’s copy of the script (because his vision included the whole production, including suggestions concerning the space, acting, sounds, props used), in which he recorded his creative process. The struggle with a critical reading of the text was a necessary path for the artist to building a ‘real theatre and living characters’. *Hamlet Study*¹² thus became Wyspiański’s testament, written, according to the dedication:

TO POLISH ACTORS
THE PERSONS ACTIVE
ON
THE STAGE
ON THEIR WAY
THROUGH

¹³ Tamże, s. 216–217 i 218.

¹⁴ Pierwsze wydanie przygotował sam autor w 1905 roku.

¹¹ Ibid.

¹² The author prepared the first edition himself in 1905.

JAK DAWNIEJ TAK I TERAZ
 BYŁO I JEST
 SŁUŻYĆ
 NIEJAKO ZA ZWIERCIADŁO NATURZE
 POKAZYWAĆ
 CNOCIE WŁASNE JEJ RYSY
 ZŁOŚCI ŻYWY JEJ OBRAZ
 A
 ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU
 POSTAĆ ICH I PIĘTNO

THE LABYRINTH
 CALLED
 THEATRE
 WHOSE END
 BOTH AT THE FIRST AND NOW
 WAS AND IS
 TO HOLD
 AS T'WERE THE MIRROR UP TO NATURE
 TO SHOW
 VIRTUE HER FEATURE
 SCORN HER OWN IMAGE
 AND
 THE VERY AGE AND BODY OF THE TIME
 HIS FORM AND PRESSURE¹³

„Wyspiański, wstępując na scenę niby Prospero, wiedział, jak nią zawładnąć, a jego praca jako artysty teatru pozostanie drogowskazem dla potomnych” — pisał Schiller¹⁵.

Reduta

Juliusz Osterwa, znakomity aktor i reżyser, którego do teatru wprowadził kolega ze szkoły, Leon Schiller, wcześniej zetknął się z ideami Wyspiańskiego, a kilkakrotnie (choć przelotnie) także z nim samym. Być może dzięki temu mógł dojrzewać do własnych radykalnych decyzji zawodowych i artystycznych. Niezwykle popularny amant, gwiazda, bożyszcze tłumów, 28 listopada 1918 roku, na powitanie wolnej Polski wyreżyserował w Teatrze Polskim w Warszawie *Wyzwolenie* i zagrał w nim Konrada (scenografia: Wincenty Drabik). Z Maskami zmagął się prawie cały gwiazdorski zespół najważniejszej wtedy sceny. Ale Osterwa nie był zadowolony z tej pracy i postanowił szukać w „labiryncie teatru” własnej drogi. Rok później razem z Mieczysławem Limanowskim stworzył Redutę, pierwsze w Polsce laboratorium teatralne, będące — jak napisano w nocie o nim w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* — „skrzyżowaniem teatru, komuny artystycznej, otwartego na oścież domu kultury i hermetycznej akademii umiejętności teatralnych”¹⁶. 29 listopada 2019 roku minęło sto lat od inauguracyjnego przedstawienia zespołu. Było to *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego wystawione w Salach Redutowych (w Teatrze Wielkim). Reduta „wystawiała wyłącznie

‘But nevertheless, stepping onto [the] boards [of the stage], [Wyspiański], like Prospero, knew how to rule over it, and his work as an artist of the theatre will remain as a guidepost for the future’, Schiller wrote.¹⁴

The Reduta

Juliusz Osterwa, an outstanding actor and director who was introduced to the theatre by his schoolmate, Leon Schiller, had to have encountered Wyspiański’s ideas and, thanks to them, mature into his own radical professional and artistic decisions. On 28 November 1918, to welcome the newly free Poland, the extremely popular leading man, star and idol of the crowds directed *Deliverance* at the Polski Theatre in Warsaw, taking on the role of Konrad (set design: Wincenty Drabik). Almost the entire star cast of the most important stage of the time struggled with the Masks. But Osterwa was not happy with the job and decided to look for his own path in the ‘labyrinth of the theatre’. He created the Reduta Theatre, the first theatre laboratory in Poland, which, as was written in an entry in the *Biographical Dictionary of Polish Theatre*, a ‘cross between a theatre, artistic commune, a wide-open cultural centre and a hermetic academy of theatre skills’.¹⁵ On 29 November 2019, it will be a hundred years since the inaugural performance

¹⁵ Leon Schiller, *Nowy teatr w Polsce*, dz. cyt.

¹⁶ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

¹³ English translation by Barbara Bogoczek and Tony Howard published by Shakespeare Globe: Stanisław Wyspiański, *The Hamlet Study and The Death of Ophelia*, London 2019, p. 31

¹⁴ Schiller, ‘The New Theatre in Poland’.

¹⁵ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warsaw: PWN, 1973.

sztuki polskie, za cel postawiła sobie odszukanie polskiego oblicza teatru, wykształcenie artystów ofiarnych i bezinteresownych, a z czasem zaszczerpienie swoich idei i metod w ośrodkach teatralnych całego kraju”¹⁷.

W tym słynnym teatrze-laboratorium *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego było biblią: „Marzeniem kierownictwa Reduty jest spełnienie w przyszłości tego bezmiernego testamentu, jaki zawarł Wyspiański w swej twórczości oryginalnej, a do jakiego droga prowadzi przez wcielanie w życie prawd wyłożonych w jego książce o *Hamlecie*”¹⁸. „*Studium* St. Wyspiańskiego jest listem apostołskim do nas pisany, nam poświęconym, a my dać mamy odpowiedź przez wyraz tęsknoty naszej” — pisał Osterwa¹⁹.

Głośna lektura tego „arcywzoru analizy tekstu”, stanowiąca podstawę „rozmyślań wieczornych” zespołu, którym opiekował się młody wówczas aktor, a wkrótce wybitny reżyser Edmund Wierciński, była częścią pracy ideowo-wychowawczej Reduty wykonywanej nad artystą-aktorem-człowiekiem, dzięki czemu stała się możliwa odnowa teatru. „Musimy wiedzieć, co mówimy, musimy widzieć, co mówimy. I nie tylko rozumieć, nie tylko mówić te słowa sprawnie technicznie [...], ale je niejako przeżyć w sobie”²⁰.

Wyspiański pozostawał dla Reduty także wielką inspiracją, jeśli chodzi o idee przestrzenne i koncepcje scenograficzne, które tworzyli współpracujący z zespołem artyści (ich pełną listę przedstawia w pierwszym tomie niniejszej publikacji Wanda Świątkowska): Wincenty Drabik, Iwo Gall, Feliks Krassowski. Ożywianie teatrem miejsc publicznych i historycznych — placów, dziedzińców — monumentalne inscenizacje z udziałem statystów, romantyczny repertuar sprawdzały się jako narzędzia ZMIANY społecznej, bo taka była misja wędrującego przez Polskę od 1924 roku teatru. Wielką legendą zespołu stały się właśnie owe objazdy, które Reduta systematycznie podejmowała, docierając „pociągami specjalnymi” ze swoimi przedstawieniami do ogromnej liczby miast i miasteczek II Rzeczypospolitej (do 1939 roku prawie 2000 przedstawień!), głównie na Kresach Wschodnich. Entuzjastyczne doniesienia prasowe o teatralnym święcie na „najgłębszej, zakazanej prowincji” i wielotysięcz-

of the ensemble — Stefan Żeromski’s *Whiter than Snow Shall I Be*, staged in the Reduta Rooms at the Teatr Wielki. The Reduta ‘staged exclusively Polish plays, its aim was to find the Polish face of theatre, educate selfless and altruistic artists, and with time instil its ideas and methods in theatre centres around the country’.¹⁶

In the famous theatre-laboratory, Stanisław Wyspiański’s *Hamlet Study* was a Bible: ‘The dream of Reduta’s management is to fulfil in the future the immense testament that Wyspiański left in his original works, the path to which leads through the implementation of the truths contained in his work on Hamlet.’¹⁷ ‘Wyspiański’s *Study* is an apostolic letter written to us, dedicated to us, and we are to give an answer through an expression of our longing’, Osterwa wrote.¹⁸

Reading aloud this ‘masterpiece of text analysis’, which was the basis for ‘evening reflections’ of the ensemble under the care of prominent director Edmund Wierciński, was part of Reduta’s ideological and educational work on the actor-human, thanks to which it became possible to renew the theatre. ‘We need to know what we’re saying, we need to see what we’re saying. And not only understand, not only speak these words in a technically efficient manner... but to experience them, in a way, in ourselves.’¹⁹

Wyspiański remained a great inspiration for Reduta in terms of spatial ideas and set design concepts created by artists who collaborated with the ensemble: Wincenty Drabik, Iwo Gall and Feliks Krassowski. Bringing public and historical places — squares, courtyards — to life with theatre, monumental stagings with the participation of extras and a romantic repertoire proved to be the tools of social CHANGE, as this was the mission of the theatre that had been wandering through Poland since 1924. It was these tours, which Reduta systematically undertook, reading a huge number of cities and towns of the Second Republic, mainly in the Eastern Borderlands, by ‘special trains’ (nearly 2,000 performances before 1939!), that became the great legend of the ensemble. Enthusiastic press

17 Tamże.

18 Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003.

19 Bogdan Śmigieński, *Reduta w Wilnie 1925–1929*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989.

20 Tadeusz Byrski, *Mówię — więc jestem*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 2, s. 131–137.

16 Ibid.

17 Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.

18 Bogdan Śmigieński, *Reduta w Wilnie 1925–1929*, Warsaw: Instytut Wydawniczy PAX, 1989.

19 Tadeusz Byrski, ‘Mówię — więc jestem’, *Pamiętnik Teatralny*, no. 2, 1977.

na widownia teatru „napowietrznego” — jak o nim mówił Wierciński — robiły wrażenie i inspirowały następców.

Dziedzictwo

Jacek Woszczerowicz, jako młody wówczas aktor, był w zespole Reduty przez trzy lata (1924–1927).¹⁹ Tak głęboko zapadły mu w serce i duszę wieczorne czytania, że realizacja „testamentu” Wyspiańskiego stała się jego własnym powołaniem. Wielokrotnie do „studium” o *Hamlecie* tekstu Wyspiańskiego powracał w recytacjach estradowych, w monodramie, w „wieczorach poetyckich”, z którymi występował w prywatnych mieszkaniach i sanatoriach. W czasie okupacji, wiosną 1943 roku, mówił fragmenty *Studium* na tajnym wieczorze artystycznym w Szkole Krawiecko-Gospodarczej w Siedlcach. W 1957 roku, na fali październikowej odwilży politycznej, zaprezentował tekst Wyspiańskiego w Klubie Krzywego Koła (fragmenty *Hamleta* recytował wtedy Ignacy Gogolewski, słynny Konrad z pierwszych powojennych *Dziadów* wyreżyserowanych w Teatrze Polskim w Warszawie przez Aleksandra Bardiniego w 1955 roku), a w 1963 roku w Klubie Inteligencji Katolickiej w Warszawie. Umożliwił mu to Tadeusz Byrski, kolega z Reduty, który zaprosił aktora z monodramem także do kierowanych przez siebie teatrów w Kielcach i Poznaniu. W roku 1970 Woszczerowicz wyreżyserował jedyne w Teatrze Polskiego Radia słuchowisko według tekstu Wyspiańskiego. Jako Hamlet towarzyszył mu wtedy Andrzej Seweryn — młody aktor aresztowany przez milicję w trakcie wydarzeń ulicznych po ostatnim spektaklu słynnych Mickiewiczowskich *Dziadów* Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym, w styczniu 1968 roku.

W relacji z pogrzebu Woszczerowicza znalazła się też informacja, że „w swoją ostatnią drogę wziął egzemplarz *Studium o Hamlecie*, z którym nie rozstawał się od czasów Reduty. Odchodzącemu w cień artyście towarzyszyły słowa Wyspiańskiego: «Graj Hamleta, gdziekolwiek zechcesz w Polsce, wszędzie twe słowa krzywda, fałsz, kradzież, szelmstwo, będą szelmstwo, fałsz, krzywdę oznaczać! I wołać zemsty!»²¹.

21 Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz. Geniusz? Blazen? Mag?*, Biblioteka „Tygla Kultury”, Łódź 2004, cyt. wewn.: Stanisław Wyspiański *Hamlet*, [w:] Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 100.

reports about celebrations of the theatre in the ‘deepest, forbidden province’ and thousands of people in the audience of the ‘fresh air’ theatre, as Wierciński called it, made an impression and inspired successors.

Legacy

Jacek Woszczerowicz, a young actor at the time, was a member of the Reduta group for three years (1924–1927).¹⁹ He held the evening readings so deep in his heart and soul that carrying out Wyspiański’s ‘testament’ became his own vocation. He returned to Wyspiański’s text many times in stage recitations, monodrama and ‘poetic evenings’ he performed in private residences and sanatoriums. During the occupation, in the spring of 1943, he recited fragments of *Study* at a secret artistic evening at the Tailoring Vocational School in Siedlce. In 1957, on the wave of the 1956 Thaw, he presented Wyspiański’s text at the Klub Krzywego Koła [Crooked Wheel Club] (fragments of *Hamlet* were recited at the time by Ignacy Gogolewski, the famous Konrad from the first post-war staging of *Forefathers’ Eve*, directed at the Polski Theatre in Warsaw by Aleksander Bardini in 1955), and in 1965 at the Catholic Intelligentsia Club in Warsaw. This was made possible by Tadeusz Byrski, a colleague from Reduta, who also invited the actor with monodrama to the theatres he managed in Kielce and Poznań. In 1970, Woszczerowicz directed the only radio play based on Wyspiański’s text performed by the Polish Radio Theatre. Accompanying him as Hamlet was Andrzej Seweryn — a young actor arrested by the militia during the street protests after the last performance of Kazimierz Dejmek’s famous *Forefathers’ Eve* at the National Theatre in January 1968.

The account of Woszczerowicz’s funeral also includes information that ‘he brought with him on his last voyage a copy of *Hamlet Study*, which he had not parted from since Reduta’. The artist, passing into the shadows, was accompanied by Wyspiański’s words: ‘Play Hamlet wherever you want in Poland, the words “harm”, “falsehood”, “theft” and “mischief” will mean “mischief”, “falsehood” and “harm”, and they will call out for revenge!’²⁰

20 Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz. Geniusz? Blazen? Mag?*, Łódź: Biblioteka „Tygla Kultury”, 2004.



5

Zespół Reduty w Modlinie, 23 maja 1923. Zdjęcie przed i po rekonstrukcji przeprowadzonej z okazji stulecia Reduty. IS PAN

Reduta company in Modlin, 23 May 1923. The photo before and after a reconstruction done at the occasion of the centenary of the foundation of the company. IS PAN

Woszczerowicz nigdy Szekspirowskiego Hamleta nie zagrał. Nie zagrał go również jego mistrz, szef Reduty Juliusz Osterwa, co miał mu Woszczerowicz za złe, bo uważał, że jest do tej roli stworzony. Józef Hen notuje taką anegdotę: „Panie Juliuszu, — powiedział Woszczerowicz — wszyscy jesteśmy śmiertelni. Pan umrze, ja umrę. Przyjdzie pan do świętego Piotra, zapuka pan, a on zapyta: «Kto?» «Juliusz Osterwa». «Aha. A coś ty robił?» «Grałem Przełęckiego, tego i drugiego». «A Hamleta grałeś?» «Nie grałem». »No to nie ma tu miejsca dla ciebie»²².

Spis „wychowanków”, który udało się sporządzić z okazji stulecia teatru na potrzeby wystawy *Duchy Reduty* w Instytucie Teatralnym, liczy ponad 400 nazwisk. Wiele z tych osób odnajdzie się w późniejszych latach w różnych teatralnych miejscach. Aktorzy, scenografowie, autorzy, pedagodzy będą wnosić do tych nowych miejsc Redutowy etos, zostaną wychowawcami teatralnej młodzieży, pionierami nowych przestrzeni, które dla teatru otworzyły się wraz z technicznymi możliwościami i nowymi mediami — radiem i telewizją. Te odwołania znajdują swój wyraz nawet w bezpośrednim nawiązaniu wizualnym, w znakach używanych między innymi przez Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego i Towarzystwo Wierszalin „Teatr” założone przez Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka.⁶

Idea jeżdżenia z teatrem też będzie miała różnorodne kontynuacje — bardzo oryginalną, na ciężarówkach, w czasie II wojny światowej (korzystał z nich teatr na różnych frontach, zarówno ten towarzyszący żołnierzom gen. Andersa, jak i ten powstały przy armii gen. Berlinga). Zamienianym w scenę autobusem po wojnie będą wozili teatr po Opolszczyźnie Irena i Tadeusz Byrscy, docierając do nieistniejących na mapie wiosek i miejscowości. Barką po Wiśle będzie pływał Teatr Ziemi Mazowieckiej Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej²³. Tradycję tę kontynuuje też Instytut Teatralny poprzez program „Teatr Polska”, który od 2009 roku dofinansowuje podróże spektakli do miejsc nieteatralnych. W czasie planowania obchodów Redutowego stulecia pojawiły się marzenia, żeby „Teatr Polska” dotarł z teatrem w te same miejsca, gdzie Reduta

Woszczerowicz never played Shakespeare’s Hamlet. Neither did his master, the head of the Reduta Theatre, Juliusz Osterwa, which Woszczerowicz resented because he believed that Osterwa was made for this role. Józef Hen notes an anecdote: ‘Sir’, said Woszczerowicz. ‘We are all mortal. You’ll die, I’ll die. You’ll come to Saint Peter, you’ll knock, and he’ll ask “Who?” “Juliusz Osterwa.” “Oh. And what did you do?” “I played Przełęcki, and this and the other.” “Did you play Hamlet?” “I did not.” “Then there’s no place for you here.”’²¹

The list of ‘alumni’ that was put together for the occasion of the 100th anniversary of the theatre for the *Spirits of Reduta* exhibition at the Theatre Institute includes over 400 names. Many of these people would find themselves in various theatrical places in later years. Actors, set designers, authors, educators would bring the Reduta ethos to these new places, become educators of theatrical youth, pioneers of new spaces that opened up to the theatre along with technical possibilities and new media — radio and television. These references would be expressed even in a direct visual reference, in the symbols used, among others, by Jerzy Grotowski’s Laboratory Theatre and the Wierszalin Society — Theatre founded by Piotr Tomaszuk and Tadeusz Słobodzianek.⁶

The idea of traveling with the theatre will also have various continuations — including a very original one, using trucks, during World War II. After the war, Irena and Tadeusz Byrski drove the theatre around the Opole region, reaching villages and towns that did not exist on the map. Krystyna Berwińska and Wanda Wróblewska’s Theatre of the Mazovia Region sailed the Vistula on a barge²². The idea is continued by the Theatre Institute through the *Teatr Polska* programme, which since 2009 has been financing performances travelling to non-theatrical places. When planning the celebrations of the Reduta Centennial, dreams arose that *Teatr Polska* should reach the same places where Reduta used to play years ago. Perhaps there are some that no theatre has reached since September 1939...

22 Józef Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 154.

23 Krótki film dokumentalny o teatrze na barce *Wiślane teatrum* (reż. Jan Budkiewicz) był prezentowany na wystawie „Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku” w Zachęcie. Pochodzące z niego kadry są reprodukcowane w niniejszej publikacji na s. 375.

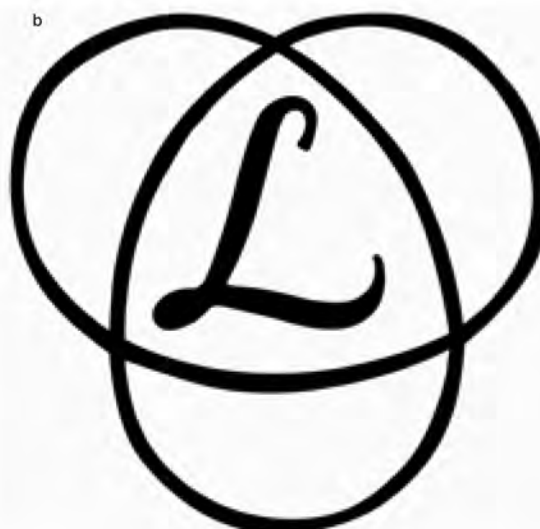
21 Józef Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Warsaw: Czytelnik, 2001, p. 154.

22 A short documentary film about the theatre on a barge *Wiślane teatrum* (reż. Jan Budkiewicz) was shown on the exhibition „Change the setting. Polish theatre and social scenography of 20th and 21st centuries. The stills from this film can be found in this volume on p. 375.

a



b



c



6

Znaki: Reduty (a), Teatru Laboratorium (b),
Towarzystwa Wierszalin – „Teatr” (c).

Signs of the Reduta (a), Laboratory Theatre (b)
and Wierszalin Society – “Theatre” (c).

grywała przed laty. Być może są takie, do których od września 1939 roku żaden teatr już nigdy nie dojechał...

Pomiędzy

Cztery pierwsze dziesięciolecia XX wieku — które wciąż odkrywamy w ich bogactwie — były pionierskie w wielu dziedzinach. Wrzało jak w ogromnym tyglu, a na czele awangardowego pochodu znaleźli się oczywiście artyści i ich sztuka, która wdzieriała się w każdą szczelinę życia. Manifesty ideowe, programy artystyczne i ruchy awangardowe na świecie bardzo inspirująco wpływały na to, o czym myśleli polscy artyści, tworząc własne koncepty i projekty. Często w centrum tych ruchów stawali w Polsce ludzie teatru — malarze, scenografowie, dramatopisarze. Zdarzało się, jak w przypadku Wyspiańskiego, że tworzyli wizje całościowe, kompletne, a dla ich realizacji projektowali lub budowali nowe teatry, nowe miejsca. Przestrzeń — w teatrze, jak i poza teatrem — zgodnie z myślą Wyspiańskiego została „ożywiona”, wprawiona w ruch nawet dosłownie: w 1913 roku w Teatrze Polskim w Warszawie (wówczas najnowocześniejszym w kraju) zainstalowano elektryczną scenę obrotową.

Jesienią 1913 roku w Zachęcie otwiera się pierwsza w historii wystawa „scenograficzna” – „Wystawa nowoczesnego malarstwa scenicznego”. Edward Gordon Craig prezentuje na niej swoje rysunki i pisze wstęp do katalogu²⁴. Kilka lat później Leon Schiller w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie realizuje idee teatru społecznego i politycznego, a potem (razem z Andrzejem i Zbigniewem Pronaszkami, Wincentym Drabikiem, Władysławem Daszewskim) buduje swój teatr monumentalny, Stanisław Ignacy Witkiewicz — Witkacy z amatorami teatru w Zakopanem testuje Czystą Formę, awangardowi architekci — Helena i Szymon Syrkusowie projektują nowoczesne domy „w duchu” Bauhausu i (szkoda, że nigdy niezrealizowany) Teatr Symultaniczny (we współpracy z Andrzejem Pronaszką). Feliks Krassowski formułuje swoją koncepcję „sceny narastającej” i różne propozycje dla teatru objazdowego Reduty. Iwo Gall opisuje wywiedzioną z ducha Craiga ideę

24 Wystawa projektów dekoracji i kostiumów teatralnych, makiet scenograficznych, modeli, figurynek, szkiców i rycin trwała od 25 września do 3 listopada 1913 roku. Wystawiono łącznie 259 eksponatów autorstwa 29 artystów, w tym ponad 40 prac (m.in. modele słynnej inscenizacji *Hamleta* w moskiewskim MChAT) Edwarda Gordona Craiga, który sprawował nieformalny patronat nad ekspozycją.

In-Between

The first four decades of the 20th century — whose wealth we are still discovering — were trailblazing in many areas. It was a whirl of activity and the avant-garde parade was, of course, led by artist and their art, which penetrated every crevice of life. Ideological manifestos, artistic programmes and avant-garde movements in the world had a very inspiring influence on what Polish artists were thinking about as they created their own concepts and projects. In Poland, people of the theatre — painters, set designers, playwrights — were often in the centre of these movements. It happened, as in Wyspiański's case, that they created comprehensive and complete visions, and designed or built new theatres, new places for the realisation of their visions. Space — in the theatre and outside of it — was 'revived' in accordance with Wyspiański's thought, and even literally set in motion: in 1913, the first revolving stage in the country was installed in the Polski Theatre (by the time the most modern theatre) in Warsaw.

Edward Gordon Craig wrote an introduction to the catalogue of the *Exhibition of Modern Stage Painting*, which was held in autumn of 1913 at Zachęta.²³ Several years later Schiller (together with Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Wincenty Drabik and Władysław Daszewski) created his monumental theatre on many stages, and then social and political theatre at the Wojciech Bogusławski Theatre in Warsaw, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) — tested the Pure Form together with theatre amateurs in Zakopane, avant-garde architects — Helena and Szymon Syrkus — designed modern houses 'in the spirit' of Bauhaus and (the sadly never realised) simultaneous theatre. Feliks Krassowski formulated his concept of a 'growing stage' and various proposals for Reduta's travelling theatre. Iwo Gall described the idea, based on Craig's concepts, of the Iteatr. Theatrical associations and companies were established and collapsed. Maria and Józef Jarema together with Henryk Wiciński co-created the Cricot painters' theatre in Kraków, The adjectives multiplied: involved theatre, avant-garde theatre, workers' theatre, social theatre, *Zeittheater*.

23 The exhibition of decoration and theatre costume designs, set mock-ups, models, figures, sketches and engravings ran from 25 September to 3 November 1913. A total of 259 exhibits by 29 artists were shown, including more than 40 works (including models of the famous *Hamlet* staging in Moscow's MHAT) by Edward Gordon Craig, who held an informal patronage over the exhibition.

iteatru. Maria i Józef Jaremwie z Henrykiem Wicińskim współtworzą w Krakowie teatr malarzy Cricot. Powstają i upadają teatralne stowarzyszenia i spółki. Mnożą się przymiotniki: teatr zaangażowany, teatr awangardowy, teatr robotniczy, teatr społeczny, Zeittheater.

Dzięki nowym koncepcjom ożyły przestrzenie poza tradycyjnymi budynkami teatralnymi — w wielkim cyrku Staniewskich przy Ordynackiej w Warszawie grano *Golema* Halperna Lejwika we wspólnej scenografii Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa (1928). Przed Ratuszem w Zamościu Reduta prezentowała efektowną inscenizację *Księcia Niezłomnego* według Calderona i Słowackiego z charyzmatycznym Osterwą w roli tytułowej (1927).

Interesująco zapowiadał się młody teatr żydowski — *Boston* Bernharda Blume’a w inscenizacji i reżyserii Michała Weichert’a w „ukształtowaniu przestrzennym” Szymona Syrkusa, wystawiono najpierw w jidysz w studyjnym Jung Teater, a potem, po polsku, na inaugurację przebudowanej przez Syrkusa i jego żonę, Helenę nowej sali, w której zainaugurowało działalność Studio Teatralne im. Stefana Żeromskiego na Żoliborzu (1933), kierowane przez Irenę Solską.

Jednocześnie artyści wspierali swoimi talentami odrodzone w 1918 roku młode państwo, włączając się w organizację uroczystości państwowych i wojskowych: Karol Frycz (nauczyciel całego pokolenia scenografów) wyruszył z misją dyplomatyczną do Chin i przez dwa lata dawał wykłady o polskiej historii i kulturze. Andrzej Pronaszko urządził rezydencję prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle, Władysław Strzemiński testował reformę szkolnictwa artystycznego na gimnazjalistach w Kolużkach (podobno program przewyższał ofertę edukacyjną Bauhausu). Zbigniew Pronaszko oburzony, że w Wilnie nie ma pomnika Adama Mickiewicza, wykonał w 1922 roku jego olbrzymią drewnianą makietę, którą osobiście odsłonił marszałek Piłsudski.

Nota bene Mickiewicz do pomnika w Wilnie nie miał szczęścia. Projekt Pronaszki nie spodobał się władzom miasta, nie został więc zrealizowany i niszczał na terenie wileńskich koszar do lipca 1939 roku, kiedy rozpadł się zupełnie. W roku 1926 zorganizowano regularny konkurs rzeźbiarski, w którym zwyciężył projekt Stanisława Szukalskiego, zupełnie odmienny. Ale i on pozostał w historii wyłącznie jako obiekt zażartej prasowej dyskusji estetycznej. Lecz i to nie koniec, jest i trzeci niezrealizowany pomnik, który w 1931 roku zaprojektował Redutowiec Henryk Kuna. ^[7-9]

Thanks to new concepts, spaces outside the traditional theatrical buildings came to life — the great Staniewskis circus at Ordynacka Street in Warsaw hosted the performance of Halpern Leiwik’s *Golem* with a joint set design by Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus (1928). In front of the Town Hall in Zamość, Reduta presented a spectacular staging of *The Constant Prince* according to Pedro Calderón de la Barca and Juliusz Słowacki with the charismatic Osterwa in the title role (1927). The young Jewish theatre was also promising — Bernhard Blume’s *Boston* (1933), staged and directed by Michał Weichert and ‘spatially shaped’ by Szymon and Helena Syrkus inaugurated the operations of the Stefan Żeromski Theatre Studio in the Żoliborz district of Warsaw, managed by Irena Solska.

At the same time, artists supported the young state, which was reborn in 1918, with their talents, by participating in the organisation of state and military ceremonies: Karol Frycz (the teacher of a whole generation of set designers) went on a diplomatic mission to China and for two years gave lectures on Polish history and culture. Andrzej Pronaszko arranged the residence of President Ignacy Mościcki in Wisła, Władysław Strzemiński tested the reform of artistic education at the gymnasium in Kolużki (supposedly the programme exceeded the educational offer of Bauhaus). In 1922, Zbigniew Pronaszko, outraged that there was no statue of Adam Mickiewicz in Vilnius, made a huge wooden model, which was personally unveiled by Marshal Józef Piłsudski.

Nota bene, Mickiewicz had no luck with the monument in Vilnius. Pronaszko’s project was not liked by the city authorities, so it was not realised, and the model mouldered in the Vilnius barracks until July 1939, when it completely disintegrated. In 1926, a regular sculpting competition was held, in which Stanisław Szukalski’s design, which was completely different, was the winning project. It, too, remained in history only as the subject of a fierce aesthetic debate in the press. However, this was not the end — there was a third unrealised monument, designed in 1931 by Henryk Kuna who was associated with the Reduta theatre. ^[7-9]

Pronaszko’s Mickiewicz kept returning — first in 1938 as the object of jokes by his painter colleagues from the Kraków Cricot Theatre (in Wyspiański’s *Deliverance* played as a kind of commedia dell’arte), and quite recently, in 2016, as part of the set design for Eimuntas Nekrošius’ *Forefathers’ Eve*, which the Lithuanian director prepared at Warsaw’s National Theatre. The characters of the drama



7

Józef Piłsudski odsłania makietę pomnika
Adama Mickiewicza autorstwa Zbigniewa
Pronaszki na terenie koszar w Wilnie, 1922. NAC

8

Stanisław Szukalski, projekt pomnika Adama
Mickiewicza, 1926. NAC

Stanisław Szukalski, the project of a
monument to Adam Mickiewicz, 1926. NAC

9

Henryk Kuna, projekt pomnika Adama
Mickiewicza, 1931. NAC

Henryk Kuna, the project of a monument to
Adam Mickiewicz, 1931. NAC



Ale Pronaszkowski Mickiewicz wracał — najpierw w 1938 roku jako maska-kostium Geniusza, obiekt żartów kolegów malarzy w krakowskim teatrzyku Cricot (w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego inscenizowanym jako atak na Polskę współczesną), a zupełnie niedawno, w 2016 roku, jako element scenografii Mariusa Nekošiusa do *Dziadów* Mickiewicza w reżyserii Eimuntas Nekošiusa, które litewski reżyser przygotował w warszawskim Teatrze Narodowym. Przez ogromną szczelinę w konturze rzeźby na scenę wchodziły postacie dramatu. „Powracający w spektaklu Nekošiusa Mickiewicz to poeta z wileńskiego pomnika, który nigdy nie stanął, poeta otoczony kultem, ale w takim wyobrażeniu odrzucony” — pisał w miesięczniku „Teatr” Jacek Kopciński²⁵. ¹⁰⁻¹¹

Reduta jeździła z polskim repertuarem, grała na placach i dziedzińcach, w remizach i na Wawelu. Juliusz Osterwa prowadził przez lata w jednakowych zeszytach, tak zwanych raptularzach, skrupulatne notatki, w których opisywał przebytą i planowaną trasę, umieszczał uwagi o miejscach i ludziach, których zespół spotykał „na drodze”, o reakcjach publiczności na przedstawieniach. Raptularze zachowały się, są zdeponowane w Muzeum Teatralnym w Warszawie.

Nie jest łatwo odczytać odręczne pismo autora, ale ostatni zapisek, dotyczący planowanego jesienią 1939 objazdu z *Powrotem Przełęckiego* Jerzego Zawieyskiego, będącym kontynuacją dramatu Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*, wygląda tak:

Wojna
1. wrześ. 39. r.

Przerwa?

Teatr to najwspanialszy wynalazek ludzkości, ale wciąż zadziwia, także ludzi teatru, odkrywanie, jak okazuje się potrzebny, a właściwie niezbędny i niezastąpiony szczególnie w czasach trudnych, kryzysowych, przełomowych. Jakim jest niezwykłym generatorem wspólnotowej energii wytwarzanej w niezmałym zapośredniczeniu zdarzeniu, w artystycznie zakomponowanej lub stworzonej przestrzeni. Jak potrafi dawać nadzieję.

To nie jest tylko historyczna konstatacja. Takie powszechne zadziwienie miało na przykład miejsce w 2008

entered the stage through an enormous gap in the contour of the sculpture. ‘The Mickiewicz who returns in Nekošius’ show is the poet from the Vilnius monument, which was never erected, a poet surrounded by worship by rejected in such a representation’, wrote Jacek Kopciński in the monthly *Teatr*.²⁴ ¹⁰⁻¹¹

Reduta travelled with a Polish repertoire, putting on shows in squares and courtyards, in fire stations and on Wawel Hill. Juliusz Osterwa kept scrupulous notes in identical notebooks, so-called diaries, in which he described the route he had travelled and planned, and included comments about the places and people the ensemble encountered ‘on the road’, about the reactions of the audience to the performances. The diaries have survived and are deposited in the Theatre Museum in Warsaw.

It is not easy to read the author’s handwriting, but the last note about the planned autumn travel with *Przełęcki’s Return* by Jerzy Zawieyski, the second part of Stefan Żeromski’s drama *My Little Quail Has Flown*, looks like this:

War.
1 Sept. 39.

A break?

Theatre is humanity’s greatest invention, but it still amazes theatre people as well, discovering how it turns out to be necessary, or rather essential and irreplaceable, especially in difficult, crisis and breakthrough times. What an extraordinary generator of community energy generated during an even unblemished by mediation, in an artistically composed or created space. How it can give hope.

It is not just a historical statement. Such widespread astonishment, for example, occurred in 2008, during the economic crisis in Europe. As usual, budget cuts were made mainly to culture and public theatrical institutions, because after all, ‘this is not what is most necessary for living’. And in Iceland, which declared bankruptcy as a country, citizens, en masse, started buying tickets to the theatre in unprecedented numbers! Shocking! The temples of consumerism proved useless.

25 Jacek Kopciński, *Dusza z ręki poety*, „Teatr” 2016, nr 5.

24 Jacek Kopciński, ‘Dusza z ręki poety’, *Teatr*, no. 5, 2016.

Figura Adama Mickiewicza wzorowana na pomniku Zbigniewa Pronaszki jako fragment scenografii do *Wyzwolenia* w Teatrze Cricot w Krakowie, 1938; obok figury Tadeusz Hołuj jako Geniusz. Fot. za: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT* (1967).

Adam Mickiewicz's figure modeled after the monument by Zbigniew Pronaszko as a part of the set design for *Deliverance* at the Cricot Theatre in Kraków, 1938; next to the figure: Tadeusz Hołuj as Genius; photo after: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT* (1967).



Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Marius Nekrošius, prem. 10 marca 2016. Fot. Krzysztof Bieliński/ATN

Adam Mickiewicz *Forefathers' Eve*, National Theatre in Warsaw, set design: Marius Nekrošius, prem. 10 March 2016. Photo: Krzysztof Bieliński / National Theatre archive

roku, w czasie kryzysu ekonomicznego w Europie. Cięcia budżetowe jak zwykle objęły przede wszystkim kulturę i publiczne instytucje teatralne, bo przecież „nie jest to do życia najpotrzebniejsze”. A na Islandii, która jako kraj ogłosiła bankructwo, obywatele masowo, w niespotykanej dotąd liczbie, zaczęli kupować bilety do teatru! Szok! Świątynie konsumpcjonizmu okazały się bezużyteczne.

O takiej roli teatru mówił w jednym z wywiadów Jerzy Juk Kowarski, scenograf pracujący przez czterdzieści lat z jednym z najwybitniejszych polskich reżyserów – Jerzym Jarockim:

*Teatr w tym sensie, jak ja go rozumiem, to jest niezwykle osiągnięcie ludzkości. Zawsze jestem zdziwiony, że coś takiego jak teatr w ogóle istnieje. Że ludzie wymyślili takie miejsce, gdzie można ze światem spotkać się na próbę, dla zabawy, a jednocześnie naprawdę serio. To jest jakaś wielka mądrość ludzkości i jak wszystko związane ze sztuką odbywa się na granicy znanego i nieznanego. Dzięki temu genialnemu pomysłowi w teatrze doświadczając można summy wszystkich energii, tajemniczych mocy, które się kojarzą w jednym punkcie. Jakaś jedność świata jest w teatrze. To jest prawda, o której często zapominamy. Teatr nam przypomina, że świat jest jednością, że — upraszczając nieco — nie ma obrazu bez czasu, nie ma czasu bez muzyki, nie ma muzyki bez słowa, nie ma słowa bez rozkoszy, nie ma rozkoszy bez miłości, nie ma miłości bez człowieka...*²⁶

W czasie II wojny światowej potrzeba teatru wygrywała ze strachem nawet w miejscach tak nieoczekiwanych, jak więzienia, obozy koncentracyjne, obozy jenieckie i łagry²⁷. Zachowało się sporo relacji na temat obozowej twórczości teatralnej, niekiedy inspirowanej przez ludzi ze środowiska, których tam nie mało się znalazło. W Muzeum Stutthof przechowywane są lalki z obozowych jasełek, „Radio Majdanek” nadawało bez pomocy technicznej codzienne audycje o zasięgu głosu spikerki. Zofia Rysiówna, późniejsza aktorka, wywieziona do Ravensbrück po akcji odbicia Jana Karskiego w Nowym Sączu, w której brała udział przebrana za siostrę zakonną, dawała „dla

Jerzy Juk Kowarski, a set designer working for forty years with one of the most eminent Polish directors, Jerzy Jarocki, spoke about this role of the theatre in an interview:

*Theatre in this sense, as I understand it, is an extraordinary achievement for humanity. I am always surprised that there is such a thing as theatre at all. That people have invented a place where you can meet the world for a rehearsal, for fun and at the same time for real. It is some great wisdom of humanity and how everything related to art takes place on the border of the known and unknown. Thanks to this ingenious idea, you can experience the sum of all the energies in the theatre, mysterious powers that are associated in one point. There is a unity in the world in the theatre. That is the truth that we often forget. Theatre reminds us that the world is one, that — to simplify things a bit — there is no picture without time, no time without music, no music without words, no words without pleasure, no pleasure without love, no love without humanity...*²⁵

During World War II, the need for theatre won against fear even in unexpected places such as prisons, concentration camps, POW and labour camps.²⁶ There are many surviving accounts of camp theatres' work, not necessarily inspired by people from the milieu who found themselves there. In the Stutthof Museum, dolls from the camp nativity plays are stored, 'Radio Majdanek' sent out daily broadcasts with the reach of the announcer's voice without technical assistance. Zofia Rysiówna, later an actress, deported to Ravensbrück after the action of Jan Karski's rescue in Nowy Sącz, in which she took part dressed up as a nun, gave regular concerts 'to raise spirits' — her fellow prisoners called her the Nightingale. Maja Berezowska sewed puppets for the camp puppet theatre. Among others, Leon Schiller, Szymon Syrkus, Xawery Dunikowski, Józef Szajna and Marian Kołodziej also ended up in the camps. In many cases, these experiences were reflected in their later work. The most famous performance by Józef Szajna — *Replica* — is a very particular trace of this.

26 *Zaczynamy od początku*, z Jerzym Jukiem Kowarskim rozmawia Dorota Buchwald, „Notatnik Teatralny” 1998, nr 15.

27 Wystawa Magdaleny Kuleszy i Katarzyny Ogidel *Lagertheater*, pokazująca ich działalność, prezentowana była w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie jesienią 2017 roku.

25 *Zaczynamy od początku*, Jerzy Juk Kowarski talks to Dorota Buchwald, *Notatnik Teatralny*, no. 15, 1998.

26 The exhibition of Magdalena Kulesza and Katarzyna Ogidel, *Lagertheater*, showing their activities, was presented at Museum of Contemporary Art Krakow (MOCAK) in autumn 2017.

podniesienia ducha” regularne koncerty — współwięźniarki nazywały ją Słowikiem. Maja Berezowska szyla dla obozowego teatru kukielki. Do obozów trafili m.in. Leon Schiller, Szymon Syrkus, Xawery Dunikowski, Józef Szajna i Marian Kołodziej. Te doświadczenia w wielu przypadkach znajdowały odbicie w ich późniejszej twórczości. Najsłynniejsze przedstawienie Józefa Szajny — *Replika* — jest tego bardzo szczególnym śladem.

W oflagu VII A w bawarskim Murnau teatr działał stale, właściwie profesjonalnie. Miał swoją zbudowaną przez jeńców salę, oświetlenie, pracownie i aktorów. Reżyserował w nim historyk sztuki Juliusz Starzyński (po wojnie dyrektor Instytutu Sztuki PAN) i Czesław Szpakowicz (popularny reżyser i scenograf, który w 1956 roku przygotowuje w Sali Kongresowej wielkie widowisko teatralne o Joannie D’Arc, pierwsze w historii transmitowane przez telewizję na żywo!). Przepiękną scenografię do *Ptaków* Arystofanesa wystawionych przez teatr w Murnau zaprojektował jeńiec Roman Owidzki, późniejszy profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, scenograf i ilustrator książek dla dzieci, którego praca pedagogiczna była kluczowa dla rozwoju sztuki abstrakcyjnej w Polsce. Marian Brandys, więzień Woldenbergu, o obozowym teatrze napisze we wspomnieniach: „To był potężny akumulator, zasilający naszą gasnącą energię”²⁸.^[12-14]

W okupowanej Warszawie trwał ogłoszony przez Związek Artystów Scen Polskich bojkot oficjalnego teatru, ale w prywatnych mieszkaniach działał konspiracyjny PIST (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej), w którym przyszłych aktorów (m.in. Zofię Mrozowską, Andrzeja Łapickiego, Wienieczysława Glińskiego) uczyli: Jadwiga Turowicz, Leon Schiller, Zofia Małynicz, Maria i Edmund Wierciński, Jan Kreczmar, Bohdan Korzeniewski. Dwukrotnie z odczytami o literaturze wystąpiła Maria Dąbrowska. Artystyczna elita stolicy jeździła do niedalekiego Henrykowa, gdzie w zakładzie wychowawczym siostr benedyktynek Leon Schiller wystawił (z udziałem wychowanek) swoją *Pastoralkę* (1943), a potem *Gody weselne* (1943) i *Historję o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* (1944). Redutowiec Tadeusz Byrski zorganizował w 1942 roku podziemny konkurs dramaturgiczny (w jury: prof. Julian Krzyżanowski, Iwo Gall, Bohdan

At Oflag VIIA in the Bavarian Murnau, the theatre operated on a permanent, practically professional basis. It had his own room, built by prisoners of war, lighting, studios and actors. It was directed by art historian Juliusz Starzyński (director of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences after the war) and Czesław Szpakowicz (a popular director and set designer, who in 1956 would prepare a great theatrical spectacle about Joan of Arc at the Congress Hall, the first performance ever broadcast on live television!). The beautiful scenery for the Aristophanes’ *The Birds* staged by the Murnau theatre was designed by POW Roman Owidzki, later professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, set designer and illustrator of children’s books, whose pedagogical work was crucial for the development of abstract art in Poland. Marian Brandys, a prisoner of Woldenberg, would write about the camp theatre in his memoirs: ‘It was a powerful battery to power our fading energy.’²⁷^[12-14]

The boycott of the official theatre, announced by the Association of Polish Stage Artists (ZASP), took place in occupied Warsaw, but the conspiratorial PIST (National Institute of Theatre Art) operated in private flats, in which future actors (including Zofia Mrozowska, Andrzej Łapicki, Wienieczysława Gliński) were taught by Jadwiga Turowicz, Leon Schiller, Zofia Małynicz, Maria and Edmund Wierciński, Jan Kreczmar, Bohdan Korzeniewski. Maria Dąbrowska gave two lectures on literature. The artistic elite of the capital city travelled to nearby Henryków, where Leon Schiller staged his *Nativity Play* (1943), followed by *Nuptials* (1943) and *History of the Glorious Resurrection of the Lord* (1944) in the educational institution of the Benedictine sisters. Reduta member Tadeusz Byrski organised an underground drama contest in 1942 (the jury included prof. Julian Krzyżanowski, Iwo Gall, Bohdan Korzeniewski). Among the twenty texts sent in, the drama entitled *To Pick Up a Rose* by the young poet Andrzej Trzebiński drew attention but did not win the prize. Byrski spent years regretting it, because the author died in the Warsaw Uprising.

The Prudential Hotel, where Leon Schiller lived, hosted the Secret Theatre Council (the core of which, apart from Schiller, also included Bohdan Korzeniewski and Edmund Wierciński) and made theatre plans for the future.

28 Marian Brandys, *Wyprawa do oflagu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 78.

27 Marian Brandys, *Wyprawa do oflagu*, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955, p. 78.



12

Widok ogólny oflagu VII w Murnau.
IT/archiwum Czesława Szpakowicza

Nazi camp for captured officers in Murnau
- a general view. IT / archive of Czesław
Szpakowicz

13

Ptaki Arystofanesa w teatrze obozowym
w Murnau, scen. Roman Owidzki, maj 1944.
IT/archiwum Czesława Szpakowicza

Aristophanes *The Birds* at the camp theatre
in Murnau, set design: Roman Owidzki, May
1944. IT / Czesław Szpakowicz archive



14

Pracownia teatralna w obozie Murnau.
IT/archiwum Czesława Szpakowicza

Theatre workshop at Murnau camp.
IT / Czesław Szpakowicz archive



Korzeniewski). Wśród 20 nadesłanych tekstów zwrócił uwagę dramat *Aby podnieść różę* młodziutkiego poety Andrzeja Trzebińskiego. Nie dostał jednak nagrody. Byrski całe lata to sobie wyrzucał, bo autor zginął w powstaniu warszawskim.

W hotelu Prudential, gdzie mieszkał Leon Schiller, spotykała się Tajna Rada Teatralna (jej trzon to oprócz Schillera jeszcze Bohdan Korzeniewski i Edmund Wierciński) i snuła teatralne plany na przyszłość.

Obecność Korzeniewskiego warto podkreślić, bo o ile Schiller i Wierciński byli postaciami znanymi, choćby z teatralnych afiszów, o tyle Korzeniewski, jako recenzent, pozostawał dotychczas w cieniu. Korzeniewski miał kontakty z Biurem Informacji i Propagandy Komendy Głównej Związku Walki Zbrojnej — Armii Krajowej. Rada utworzona została za wiedzą i zgodą AK i jednocześnie była z nią związana. Zaczęła działać, kiedy najpierw Korzeniewski, a potem Jaracz i Schiller wrócili z Oświęcimia, wykupieni za ogromną, zebraną przez podziemie kwotę. [...] — Konceptje, które powstawały na cotygodniowych zebraniach Rady, rodziły się z marzeń. Schiller, Wierciński i Korzeniewski wierzyli, że — jak to nazywali — uda się wyrwać teatry z rąk geszefciarzy, czyli prywatnych przedsiębiorców, którzy nie gwarantowali odpowiedniego poziomu artystycznego. Teatry prywatne nie były niezależne finansowo — musiały zarabiać i często dostosowywały repertuar do najniższych gustów. W powojennej Polsce miały natomiast podlegać nowemu mecenasowi — państwu. Przewidywano też podporządkowanie części placówek władzom samorządowym — również z założeniem, że samorządy zadbają o ich poziom i finanse. Stąd praca mająca na celu zaprojektowanie przyszłych typów teatrów: narodowych, eksperymentalnych oraz — to już z inicjatywy samego Schillera — demokratycznych scen dla mas, czyli teatrów ludowych. Te ostatnie miały mieć najszerszy repertuar, z dziełami klasycznymi poprzedzonymi stosownymi pogadankami. Dziś wydaje nam się to naiwne, ale proszę tę naiwność traktować jako rodzaj ówczesnego patriotycznego obowiązku. Jaki był tego cel? Nie odsuwać szerokich mas od wysokiej kultury²⁹.

W mieszkaniach prywatnych w Krakowie znaleźli prze-

Korzeniewski's presence is worth emphasising, because while Schiller and Wierciński were characters known, for example, from theatrical posters, Korzeniewski, as a reviewer, had so far remained in the shadows. Korzeniewski had contacts with the Bureau of Information and Propaganda of the Main Headquarters of the Union for Armed Struggle — the Home Army. The Council was established with the knowledge and consent of the Home Army and at the same time was connected with it. It began its work when first Korzeniewski, and then Jaracz and Schiller returned from Auschwitz, ransomed for a huge amount of money collected by the underground... The ideas that emerged from the weekly meetings of the Council were born out of dreams. Schiller, Wierciński and Korzeniewski believed that, as they called it, it would be possible to rip the theatres away from the hands of the profiteers — private entrepreneurs who did not guarantee an adequate artistic quality. Private theatres were not financially independent — they had to earn money and often adjusted their repertoire to the lowest tastes. In post-war Poland, however, they were to be subject to a new patronage — the state. It was also envisaged that some institutions would be subordinated to local government authorities — also on the assumption that local governments would take care of their quality and finances. Hence the work aimed at designing future types of theatres: national, experimental and, at Schiller's own initiative, democratic stages for masses — folk theatres. The latter were to have the widest repertoire, with classical works preceded by appropriate discussions. It seems naive to us today, but please treat this naivety as a kind of patriotic duty of the time. What was the point of this? To not push the masses away from high culture.²⁸

Painter Tadeusz Kantor (who received a diploma under Karol Frycz's supervision) and Mieczysław Kotlarczyk, admirer of Wyspiański and Słowacki, actor, director and literary critic, both fascinated with Craig's ideas found in their private flats in Kraków a space for their underground theatres.

Kantor's underground Independent Theatre gave two premieres: Juliusz Słowacki's *Balladyna* (22 May 1943)

29 *Teatr zrodzony z marzeń*, z Anną Kuligowską-Korzeniewską rozmawia Rafał Dajbor, „Stolica” 2016, nr 1/2.

28 *“Teatr zrodzony z marzeń”*, Anna Kuligowska-Korzeniewska talks to Rafał Dajbor, *Stolica*, no. 1/2, 2016.

strzeń dla swoich konspiracyjnych teatrów zafascynowany ideami Craiga malarz Tadeusz Kantor (dyplomant Karola Frycza) oraz wielbiciel Wyspiańskiego i Słowackiego, aktor, reżyser, krytyk literacki Mieczysław Kotlarczyk.

Podziemny Teatr Niezależny Kantora dał dwie premie-ry: *Balladynę* Juliusza Słowackiego (22 maja 1943) i *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (21 czerwca 1944). „Powracający Odys stał się precedensem i prototypem dla wszystkich późniejszych postaci mojego teatru” — pisał Kantor. „Wszystkie były «umarłe», wszystkie wracały w świat żywych, w nasz świat, w czas teraźniejszy”³⁰. Teatr Niezależny stał się prototypem dla Teatru Śmierci, który artysta stworzył w powojennym Cricot 2. Autocytat z *Powrotu Odysa* pojawił się w przedostatnim spektaklu Kantora — *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Może warto pamiętać, że Kirkorem w *Balladynie* był Jerzy Turowicz (późniejszy legendarny redaktor „Tygodnika Powszechnego”), Skierkę grała Marta Stebnicka (po wojnie wspaniała aktorka i reżyserka) a rolę Komentatora, co okazało się jakoś profetyczne dla późniejszych zajęć, wykonywał wybitny potem historyk i teoretyk sztuki Mieczysław Porębski. Niezwykła biblioteka profesora Porębskiego — pełna darów od artystów, których dzieła „komentował” — jest dziś jedną ze stałych wystaw (!) w krakowskim MOCAK-u. Każdy korzystający z tej biblioteki staje się również obiektem na tej wystawie.

W Teatrze Rapsodycznym Kotlarczyka odbyło się aż sześć poetyckich premier z tekstami Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, pokazanych kameralnej publiczności (widzieli je m.in. Juliusz Osterwa i Juliusz Kydryński). Z zespołu wyszły dwie późniejsze aktorki krakowskie: Halina Królikiewicz i Danuta Michałowska oraz jeden papież: Karol Wojtyła.

Fenomenem powstańczej Warszawy był lalkowy teatrzyk Kukiełki pod Barykadą. Dawał spektakle w bramach i piwnicach, na podwórkach, w mieszkaniach i na barykadach Powiśla i Śródmieścia. Tekst do przedstawienia napisała Krystyna Berwińska (późniejsza dyrektorka Teatru Ziemi Mazowieckiej, uczennica Leona Schillera), a lalki uszyła Zofia Rendsner-Czerwosz, która tak to po latach oceniała: „Chcieliśmy dać ludziom nieco zabawy, oderwania od

and Stanisław Wyspiański's *Return of Odysseus* (21 June 1944). ‘The returning Odysseus became a precedent and a prototype for all the later figures of my theatre’, wrote Kantor. ‘They were all dead, they all returned to the world of the living, to our world, to the present tense.’²⁹ The Independent Theatre became a prototype for the Theatre of Death, which the artist created in the post-war Cricot 2. A self-quote from *Return of Odysseus* appeared in Kantor’s penultimate play *I Shall Never Return* (1988). Perhaps it is worth remembering that Jerzy Turowicz (later the legendary editor of *Tygodnik Powszechny*) played Kirkor in *Balladyna*, Marta Stebnicka (a great actress and director after the war) played Skierka, and the role of the Commentator, which turned out to be somehow prophetic for later classes, was performed by the outstanding historian and art theoretician Mieczysław Porębski. Professor Porębski’s extraordinary library — full of gifts from artists whose works he ‘commented on’ — is today one of the permanent exhibitions (!) at MOCAK in Kraków. Everyone who uses this library becomes an object in this exhibition.

Kotlarczyk’s Rhapsodic Theatre hosted as many as six poetic premieres with texts by Słowacki, Mickiewicz and Wyspiański, presented to a chamber audience (they were seen by, among others, Juliusz Osterwa and Juliusz Kydryński). Two later Kraków actors emerged from the group: Halina Królikiewicz and Danuta Michałowska, as well as one pope: Karol Wojtyła.

The insurgent Warsaw saw the phenomenon of the Puppets Under the Barricade theatre, which gave performances in gates and cellars, in backyards, in flats and on the barricades of Powiśle and Śródmieście. The text for the performance was written by Krystyna Berwińska (later director of the Theatre of the Mazovia Region, a student of Leon Schiller), and the puppets were made by Zofia Rendsner-Czerwosz, who evaluated it in this way after years: ‘We wanted to give people a little fun, a break from the tragic events, or maybe some small hints on how to live a normal life, every day, in these

30 Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne*, 1980, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków – Wrocław 2004, s. 386.

31 Cytowane wspomnienie znajduje się w Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego.

29 Tadeusz Kantor, ‘Miejsce teatralne’ (1980), in Idem, *Tom drugi Pism: Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Kraków and Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2004, p. 386

30 The memory quoted here is preserved in the Oral History Archive of the Museum of the Warsaw Uprising.

tragicznych wydarzeń, a może trochę małych wskazówek, jak żyć zwyczajnie, na co dzień, w tych przerażających sytuacjach³¹. Literackiej korekty scenariusza dokonał mieszkający w pobliżu „sali prób” teatryku poeta Jan Brzechwa.¹⁵

W innym miejscu, na Mokotowie, grupa aktorów pracowała nad przygotowaniem *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego. Do premiery nie doszło, bo w obsadzie codziennie przybywało duchów, a ubywało żyjących. W zbombardowanym Prudentialu spłonęły w czasie powstania bezcenne archiwum i biblioteka Leona Schillera³².

Ale teatr się nie poddaje

Reżyserka i scenografka teatrów dla dzieci, Janina Kilian-Stanisławska, wysiedlona razem z synem Adamem w 1940 roku ze Lwowa, w dalekiej Samarkandzie stworzyła teatr lalkowy — Polski Teatr Marionetek „Niebieskie Migdały”, który przywiozła do kraju latem 1946 roku. Jego historię kontynuuje do dziś istniejący warszawski Teatr Lalka, którym kieruje wnuk pierwszej dyrektorki, Jarosław Kilian.

Na frontowych ciężarówkach teatr podążał zarówno za 2. Korpusem gen. Władysława Andersa, jak i za I Armią Wojska Polskiego gen. Zygmunta Berlinga³³. Teatr Dramatyczny 2. Korpusu rozpoczął swoją wędrówkę bardzo egzotycznie, z Bagdadu, „miasta tysiąca i jednej nocy”. Pierwszą premierę (8 maja 1943 roku) specjalnie napisanej przez Herminię Naglerową sztuki o polskim państwie podziemnym *Tu jest Polska* dano w prywatnym teatrze króla Iraku. Potem artyści ruszyli do oddziałów na pustynię. Jak podkreślają we wspomnieniach, dekoracje nie były potrzebne, bo przestrzeń, która się przed nimi otwierała, była „magiczna”:

Na pustyni irackiej przez całe dni wiał hamsin, powlekając wszystko rudą chmurą piasku; za to po zachodzie słońca zapadała nagła cisza i równie nagła ciemność. Pod gwiaździstym niebem, w fałdzie pustyni, na amfiteatralnym stoku zasiadali żołnierze, a widownia bez ścian mie-

terrifying situations.³⁰ Jan Brzechwa sometimes came to the rehearsals.¹⁵

In another place, in the Mokotów district, a group of actors worked on the preparation of Stanisław Wyspiański's *Varsovienne*. The premiere did not take place, because more and more ghosts replaced the living members of the cast every day. In the bombed-out Prudential building, the priceless archive and library of Leon Schiller burned down during the uprising³¹.

But the theatre does not give up

Janina Kilian-Stanisławska, director and stage designer of children's theatres, displaced from Lviv with her son Adam in 1940, created the 'Niebieskie Migdały' Polish Puppet Theatre in distant Samarkand, which she then brought to Poland in the summer of 1946. Its history is continued by the still-existing Warsaw Puppet Theatre, managed now by Jarosław Kilian, the grandson of the first director.

The theatre followed, on front-line trucks, both the Second Polish Corps of Gen. Władysław Anders, as well as for the First Polish Army of General Zygmunt Berling³². The Dramatic Theatre of the Second Polish Corps began its journey in a very exotic fashion, starting out from Baghdad, 'the city of a thousand and one fairy tales'. The first premiere (8 May 1943) of *This Is Poland*, a play about the Polish underground state, specially written by Herminia Naglerowa, took place in the private theatre of the king of Iraq. The artists then moved to the desert to join the troops. As they emphasise in their memoirs, decorations were not necessary, because the space that opened to them was 'magical': 'In the Iraqi desert, there was a hamsin blowing all day long, covering everything with a red cloud of sand; but after sunset, there was a sudden silence and an equally sudden darkness. Under a starry sky, in a fold of desert, soldiers sat on an amphithea-

32 Fotografia płonącego Prudentialu była prezentowana na wystawie „Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku” w Zachęcie. Jest reprodukowana w niniejszej publikacji na s. 440.

33 Warto tu zanotować, że w 1942 roku Biuro Informacji i Propagandy AK udzieliło funduszy na prowadzenie tajnego teatru wojskowego. Całą akcję uruchomił i się nią opiekował Bohdan Korzeniewski. Przewoźną scenę na ciężarówkach zaprojektował Andrzej Pronaszko. Zob. Jan Ciecierski, *W tajnym teatrze wojskowym*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4, s. 136–141.

31 The photo of the Prudential burning was shown on the exhibition „Change the setting. Polish theatre and social scenography of 20th and 21st centuries”. Its reproduction can be found in this volume on p. 440.

32 It is worth noting that in 1924 Information and Propaganda Office of Home Army (AK) subsidized an underground military theatre performing for the partisans. Its activities were started and curated by Bohdan Korzeniewski. The company used a mobile scene carried on trucks designed by Andrzej Pronaszko. See: Jan Ciecierski, *W tajnym teatrze wojskowym* [In a secret military theatre], „Pamiętnik Teatralny” 1963, no 1-4, p. 136-141.



15

Teatrzyk Kukielki pod Barykadą,
Warszawa, 1944. Fot. Muzeum Powstania
Warszawskiego

Puppets under the Barricade theatre,
Warsaw, 1944. Photos from the Warsaw
Rising Museum collection

*ściła ich czasem tysiące, a przed nimi, na zboczu, wywołane światłem reflektorów z czarnego tła nocy, wyrastały ściany polskiego domu — iście na piasku zbudowanego*³⁴.

Teatr przeszedł z 2. Korpusem cały szlak bojowy. „Był on największą sceną żołnierską II wojny światowej, nie tylko ze względu na liczbę premier, przedstawień i widzów, ale przede wszystkim ze względu na poziom...”³⁵. Został rozwiązany w Londynie w 1948 roku, a jego pracę kontynuują — działające do dziś w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym — teatry, w których grają „po godzinach” pracy w innych zawodach, coraz to nowe pokolenia polskich aktorów-emigrantów. Pożegnalnym przedstawieniem Teatru Dramatycznego 2. Korpusu było *Wesele* Wyspiańskiego. W programie do spektaklu kierowniczka teatru Jadwiga Domańska takimi słowami żegnała widzów:

*Jeszcze raz obejmujemy was wzrokiem ze sceny siedzących na widowni w tropikalnych mundurach, w kitlach szpitalnych, w mundurkach junackich i w battledressach włoskiej kampanii i wpisujemy do kronik Teatru Polskiego wielojęzyczne nazwy miejscowości w siedmiu krajach świata, gdzie zajeżdżaliśmy na spektakle cygańskim taborem. Niech się zatrzę w pamięci ciernie tej drogi, niech pozostaną jej blaski. Zapewne nie dorosły nasze osiągnięcia do zamierzeń i marzeń, lecz ubiegłe lata dały nam radość obecności polskich aktorów na Wielkim Polskim Szlaku i przeświadczenie o nierozdzielnej więzi Czynu Polskiego z Polskim Słowem*³⁶.

Mniej więcej w tym samym czasie, w połowie 1943 roku, powstał Teatr I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki w Sielcach na Okę. Nazywano go „Teatrzykiem z tęczą”, ponieważ charakterystycznym elementem dekoracji była biało-czerwona, półkolistą „tęczą” z wpisaną w nią linią Wisły. Była pomysłem Leona Pasternaka, dziennikarza i poety, któremu dowództwo tworzącej się armii poleciło zorganizować teatr. W obozie grano głównie składanki poetyckie

tre-like slope, and the audience without walls sometimes housed thousands of them, and in front of them, on a slope, picked out from the black background of the night by the spotlight, the walls of a Polish house were emerged — practically built from the sand.”³³

The theatre travelled the entire battle trail with the Second Polish Corps. ‘It was the largest soldier stage of World War II, not only because of the number of premieres, performances and spectators, but also because of the quality.’³⁴ It was dissolved in London in 1948, and its work is continued by the theatres, which still operate in the Polish Social and Cultural Centre, and in which new generations of Polish immigrant actors play ‘after hours’ of work in other professions. The farewell performance of the Dramatic Theatre of the Second Polish Corps was Wyspiański’s *Wedding*. In the show’s programme, the theatre manager Jadwiga Domańska said goodbye to the audience:

Once again, we embrace you with our eyes from the stage, sitting in the audience in tropical uniforms, in hospital coats, in heroic uniforms and in battledresses of the Italian campaign, and we write the multilingual names of places in seven countries of the world where we arrived for the performances in our rolling stock, into the chronicles of the Polish Theatre. Let us remember the thorns of this path, let its splendour remain. Our achievements have probably not measured up to our dreams and intentions, but the last few years have given us the joy of the presence of Polish actors on the Great Polish Route and the conviction of the inseparable bond of the Polish Deed with the Polish Word.

Around the same time, in mid-1943, the 1st Tadeusz Kościuszko Infantry Division Theatre in Sielce near the Oka River was established. It was called the ‘Theatre with a rainbow’ because the characteristic element of the decoration was a white and red, semi-circular ‘rainbow’ with the line of the Vistula River inscribed in it. It was the idea of Leon Pasternak, a journalist and poet, who was commissioned by the command of the emerging army to organise a theatre. Poetry compilations with songs, so-called programmes,

34 Cyt. za: Jadwiga Domańska, *Wspomnienia o Teatrze Dramatycznym 2-go Korpusu*, <http://www.spkottawa.ca/polski/referaty/Wspomnienie%20o%20Teatrze%20Dramatycznym%202-go%20Korpusu.htm>, data dostępu: 14 września 2019.

35 Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

36 Jadwiga Domańska, *Wspomnienia o Teatrze Dramatycznym 2-go Korpusu*, dz. cyt.

33 <http://www.spkottawa.ca/polski/referaty/Wspomnienie%20o%20Teatrze%20Dramatycznym%202-go%20Korpusu.htm#top> (accessed 15 August 2019).

34 Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

z piosenkami, tak zwane programy. Kiedy kierownictwo teatru objął zawodowy aktor i reżyser Władysław Krasnowiecki, pojawiła się pierwsza regularna komedia — *Śluby panińskie* Fredry, a teatr zmienił nazwę na Teatr Wojska Polskiego. Anielę w *Ślubach* grała młodziutka adeptka, żona Leona Pasternaka — Ryszarda Hanin. Niewielki zespół rósł w siłę w miarę zbliżania się armii do Lublina, do którego przywiózł już nie tylko program *Z pieśni do kraju*, ale i gotowe *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, które 29 listopada 1944 roku zagrano na scenie Teatru Miejskiego. Reżyserem był Jacek Woszczerowicz, a Ryszarda Hanin — już nie w mundurze, ale w pełnym teatralnym kostiumie — grała Pannę Młodą. Lublin był jeszcze tylko do stycznia 1945 roku stolicą Polski, więc Teatr Wojska Polskiego ruszył dalej. Osiedł po paru miesiącach w Łodzi, a frontowa nazwa funkcjonowała do 1949 roku.

Ziemia obiecana

Po upadku powstania warszawskiego Leon Schiller znalazł się najpierw w oflagu w Murnau, gdzie reżyserował w teatrze obozowym, a potem w oflagu w Lingen, gdzie zorganizował Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego. Po wyzwoleniu duża część zespołu z Lingen nie zdecydowała się na powrót do kraju (zasilił zespół teatru polskiego w Londynie). Schiller wrócił w grudniu 1945 roku do Łodzi, bo Warszawy właściwie nie było.

W Łodzi działał już Teatr Wojska Polskiego. Ale zanim Schiller przygotował w nim swoje najstynniejsze powojenne przedstawienie — *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego w scenografii Władysława Daszewskiego (z asystentką reżysera Wandą Wróblewską, współkierującą później Teatrem Ziemi Mazowieckiej), w polskim teatrze nastąpiło bolesne pożegnanie z przeszłością — bardzo znaczące, rozegrane w dwóch odsłonach. ^[16-18]

17 stycznia 1946 roku Teatr Polski w Warszawie zainaugurował powojenną działalność premierą *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego w reżyserii Juliusza Osterwy (który zagrał w spektaklu rolę Ślaza) i scenografii Wacława Borowskiego, a 16 lutego 1946 roku nowo powołana przy Teatrze WP w Łodzi Scena Poetycka dała swoją premierę — pierwszą i ostatnią zarazem — *Elektrę* Jeana Giraudoux w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, w scenografii Teresy Roszkowskiej. Oba spektakle próbowały realizować postulaty-marzenia Tajnej Rady Teatralnej i jednocześnie

were mainly played in the camp. When professional actor and director Władysław Krasnowiecki took over the management of the theatre, the first regular comedy appeared — Aleksander Fredro's *Maidens' Vows* — and the theatre changed its name to Polish Army Theatre. Ryszarda Hanin, young adepts and wife of Leon Pasternak played Anielia in *Maidens' Vows*. The small ensemble grew stronger as the army moved closer to Lublin, to which it brought not only the programme *With a Song to Poland*, but also the ready performance of Stanisław Wyspiański's *The Wedding*, which was staged on 29 November 1944 at the Municipal Theatre. The director was Jacek Woszczerowicz, and Ryszarda Hanin — no longer in uniform, but in full theatrical costume — played the Bride. Lublin was only the capital of Poland until January 1945, so the Polish Army Theatre moved on. It settled in Łódź after a few months, and the front name functioned until 1949.

The promised land

After the fall of the Warsaw Uprising, Leon Schiller first found himself in the oflag in Murnau, where he immediately directed at the camp theatre, and then in the oflag in Lingen, where he organised the Wojciech Bogusławski Ludowy Theatre. After the liberation, a large part of the group from Lingen did not decide to return to Poland (they would join the Polish theatre company in London). Schiller returned to Łódź in December 1945, because there was virtually no Warsaw.

The Polish Army Theatre was already operating in Łódź. However, before Schiller prepared his most famous post-war production of Wojciech Bogusławski's *Cracovians and Highlanders* with set design by Władysław Daszewski (with assistant director Wanda Wróblewska, who later co-directed the Theatre of the Mazovia Region), Polish theatre said a painful farewell to the past — very significant, played out in two parts. ^[16-18]

On 17 January 1946, the Polski Theatre in Warsaw inaugurated its post-war activity with the premiere of Juliusz Słowacki's *Lilla Weneda*, directed by Juliusz Osterwa (who played the role of Ślaza), with set design by Wacław Borowski, and on 16 February 1946, the newly established Poetic Stage at the Polish Army Theatre in Łódź gave its premiere — the first and last at the same time — of Jean Giraudoux's *Electra*, directed by Edmund Wierciński, with

16

Juliusz Osterwa w roli Ślaza w *Lilli Wenedzie*
Juliusza Słowackiego, scen. Wacław
Borowski, Teatr Polski w Warszawie, prem.
17 stycznia 1946. IT

Juliusz Osterwa as Ślaz in Juliusz Słowacki's
Lilla Weneda, set design: Wacław Borowski,
Polski Theatre in Warsaw, prem. 17 January
1946. IT



17

Teresa Roszkowska (pierwsza z lewej), obok
niej Edmund Wierciński, Marian Hemar
i część zespołu aktorskiego, po próbie
Obrony Ksantypy Ludwika Hieronima
Morstina w Teatrze Polskim w Warszawie,
prem. 15 lutego 1939. IT / archiwum Edmunda
Wiercińskiego

Teresa Roszkowska (first on left), next to her
Edmund Wierciński and Marian Hemar and
part of the acting team, after the rehearsal
for Ludwik Hieronim Morstin's *Defence of
Xanthippe* at the Polski Theatre in Warsaw,
premiere 15 February 1939. IT / Edmund
Wierciński archive



18

Władysław Daszewski, Leon Schiller
i Władysław Raczkowski na dworcu
w Łodzi przed zagranicznym wyjazdem ze
spektaklem *Krakowiacy i Górale*. IT

Władysław Daszewski, Leon Schiller and
Władysław Raczkowski at the train station
in Łódź before leaving for an international
tour with the production of *Cracovians and
Highlanders*. IT



testamentu Wyspiańskiego — przygotować teatr, poważny i na najwyższym poziomie artystycznym, do rozmowy o Polsce. A tym, co wtedy było w Polsce najważniejsze „do myślenia”, była sprawa powstania warszawskiego.

Stanisław Witold Balicki, recenzent „Odrodzenia” był bezlitosny:

Na próżno kierownictwo teatru w swej wypowiedzi programowej, wygłoszonej do chłopów z całej Polski [na kongresie Stronnictwa Ludowego], tłumaczyło wybór sztuki tym, że okrucieństwa Lecha i Gwinony — to przeżycie okrucieństw bezcelowych, jakie przeżywalimy pod pięścią niemiecką, a ofiarna śmierć Lilli, czy Lelum i Polelum przypomina nam ofiary — młodych współczesnych bohaterów walczących o wolność w latach okupacji. [...] Niebezpieczny ton przedstawieniu inauguracyjnego odrodzonego i państwowego Teatru Polski nadała niewłaściwa inscenizacja Juliusza Osterwy, niepoprawnego „cierpiętnika”, który zdecydowanie „uszekspirował” widowisko, dał mu kształty realistyczne, zatracając zupełnie baśniowość i poetyczność dzieła. Nieprzekonywujące dekoracje Borowskiego, nadużywanie kotar, przedziwny sposób wygłaszania wiersza, pomieszanie patosu dykcji i ruchów z naturalistyczną swobodą, — dało przy widocznym wielkim nakładzie pracy wcale nużącą operę. A tymczasem „Lilla Weneda”, podobnie jak „Balladyna”, wymaga przeniesienia widza w zupełnie inny, baśniowy nastrój odczuwania i myślenia³⁷.

Mesjanistyczny spektakl Wiercińskiego chwalono natomiast bardzo za teatralne piękno, ale szybko uznano za „mętniactwo ideowe” i „apoteozę Armii Krajowej”. Wielka dyskusja, a właściwie sąd nad spektaklem, jaka odbyła się niedługo po premierze w Łódzkim Klubie Pickwicka i została opublikowana na łamach ideowego pisma „Kuźnica”, była gwałtownym atakiem literatów związanych z nową władzą na twórców spektaklu³⁸. Wiercińskiemu nie można było wybaczyć sugerowanej wymowy spektaklu, którą odczytano w zdaniu: „Ojczyznę ma się prawo zbawiać tylko czystymi rękami”. W nocie opisującej spektakl w Encyklopedii Teatru Polskiego Joanna Krakowska napisała:

set design by Teresa Roszkowska. Both performances tried to realise the dreams of the Secret Theatre Council and Wyspiański's will — to prepare the theatre, serious and at the highest artistic level, for the conversation about Poland. At the time, the most important matter that gave people ‘something to think about’ was the matter of the Warsaw Uprising.

Stanisław Witold Balicki, a reviewer of *Odrodzenie* was merciless:

The theatre's management in vain explained the choice of the play to peasants from all over Poland in their programme statement [at the People's Party Congress] by stating that the cruelty of Lech and Gwinona was a premonition of pointless atrocities that we experienced under the German fist, and the sacrificial death of Lilla, or Lelum and Polelum reminds us of the victims — young contemporary heroes fighting for freedom during the occupation. . . . A dangerous tone in the performance inaugurating the revived and state-owned Polski Theatre was set by the inappropriate staging by Juliusz Osterwa, an incurable ‘sufferer’ who decidedly ‘Shakespeareised’ the performance, giving it realistic shapes, completely losing the fairy-tale and poetic character of the work. Borowski's unconvincing decorations, the overuse of curtains, a strange way of reciting the poem, mixing the pathos of diction and movements with naturalistic freedom — all this, with a great deal of work evident, resulted in a tedious opera. Meanwhile, “Lilla Weneda”, like “Balladyna”, needs to take the viewer into a completely different, fairy-tale mood of feeling and thinking.³⁵

Wierciński's messianic performance was praised for its theatrical beauty, but it was soon recognised as ‘ideological turbidity’ and the ‘apotheosis of the Home Army’. The great discussion, or rather judgement of the performance, which took place shortly after its premiere in the Łódź Pickwick Club and was published in the *Kuźnica* magazine, was a violent attack of writers connected with the new authorities on the creators of the performance.³⁶ Wierciński could not be forgiven for emphasising the meaning of the performance, which was read in the sentence: ‘A homeland can only be saved with clean hands.’ ‘And this was in fact the great-

37 Stanisław Witold Balicki, *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie” 1946, nr 9.

38 „Kuźnica” 1946, nr 9.

35 Stanisław Witold Balicki, ‘Odwiedziny teatralne’, *Odrodzenie*, 16 February 1946.

36 *Kuźnica* 1946, no. 9.

I to w istocie był największy polityczny problem, policzek wymierzony tym, którzy ojczyznę dopiero co wyzwolili, ale wcześniej zaatakowali i udręczyli. Akcent przesunął się tym samym z przyzwolenia Elektry na śmierć miasta, na niezgodę na pakt z jego wybawicielem. Spór polityczny prowadzony wokół „Elektry” nie był zatem sporem o sens powstania, ale niewypowiedzianym sporem o współpracę z Sowietami, a co za tym idzie o moralną legitymizację nowej władzy³⁹.

Członkom Tajnej Rady Teatralnej przestało być w powojennym teatralnym labiryncie ze sobą po drodze. Po atakach i awanturze Scenę Poetycką zamknięto, a Wiercińskiego skazano — tak to odbierał — na banicję do Wrocławia. Śmiertelnie chory Osterwa po raz ostatni wyszedł na scenę 25 listopada 1946 roku — zagrał *Fantazego* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Bohdan Korzeniewski będzie pracował w sądach weryfikacyjnych ZASP-u, wydających wyroki na aktorów za łamanie bojkotu w czasie wojny. I — co do dziś budzi zdumienie — to on, a nie wielki Leon Schiller zostanie w 1952 roku dyrektorem Teatru Narodowego. Schiller, po kilku latach bycia w centrum wydarzeń i pełnienia wielu funkcji (był m.in. posłem na Sejm, rektorem szkoły teatralnej, dyrektorem Teatru WP w Łodzi i Teatru Polskiego w Warszawie) popadł w niełaskę władzy i stracił swoją pozycję.

W końcu lat 40., zanim przeniósł się do Warszawy, wyreżyserował w Łodzi kilka bardzo ważnych przedstawień. Oprócz *Krakowiaków i Górali*, którzy jak wzorzec z Sèvres wspinałego polskiego teatru będą obwożeni po Polsce i wysyłani za granicę, także bardzo podziwianą za inscenizację (w tym dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego) *Burzę* Shakespeare’a. I — czyż to nie mocny supeł na nici Ariadny w tym teatralnym labiryncie? — ten właśnie spektakl obejrzał młodzieniec Jerzy Grzegorzewski: „Pamiętam, że byłem zafascynowany urodą przedstawienia, ale specjalnie jedną postacią — to był Kaliban⁴⁰. Zauroczenie niezwykłością tego teatralnego świata, który miał okazję wtedy poznać, stało się dla przyszłego insceni-

est political problem of the performance’, writes Joanna Krakowska in a historical note about the performance, ‘a slap in the face to those who had just liberated their homeland but had attacked and tormented it before. The accent shifted from Electra’s consent to the death of the city to a rejection of the pact with its saviour. The political dispute around *Electra* was therefore not a dispute about the sense of the uprising, but an unspoken dispute about cooperation with the Soviets, and thus about the moral legitimacy of the new power.’³⁷

The members of the Secret Theatre Council stopped getting along with each other in the post-war theatrical maze. After the attacks and disturbances, the Poetic Stage was closed and Wierciński was sentenced to banishment — as he interpreted it — to Wrocław. A broken Osterwa appeared on stage for the last time on 25 November 1946 — he played *Fantasy* at the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków. Bohdan Korzeniewski would work in the verification courts of ZASP, which passed sentences on actors for violating the boycott during the war. Then — which still amazes today — in 1951 he, and not the great Leon Schiller, became the director of the National Theatre. Schiller, after several years of being in the centre of events and performing many functions (he was a deputy to the Sejm, rector of a theatre school, director of Polish Army Theatre in Łódź and the Polski Theatre in Warsaw), fell into disfavour with the authorities and lost his position.

In the late 1940s, before he moved to Warsaw, he directed several very interesting and important productions in Łódź. Apart from *Cracovians and Highlanders*, which, like a Sèvres standard of the magnificent Polish theatre, would be transported around Poland and sent abroad, there was also Shakespeare’s *The Tempest*, admired for the staging (including the decorations and costumes by Władysław Daszewski). It was this performance — like a particularly strong knot on Ariadne’s thread in this theatrical labyrinth — that the young Jerzy Grzegorzewski watched: ‘I remember that I was fascinated by the beauty of the performance, but especially by one character — Caliban.’³⁸ The fascina-

39 Joanna Krakowska, opis spektaklu *Elektra*, Encyklopedia Teatru Polskiego: <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/11932/elektra>, data dostępu: 17 września 2019.

40 Wypowiedź Jerzego Grzegorzewskiego podczas uroczystości wręczenia mu nagrody im. Tadeusza Żeleńskiego-Boya 23 kwietnia 2003. Cyt. za: Jerzy Grzegorzewski *Wywiady, Varia* (1962–2005), pod red. Doroty Buchwald, Ewy Bułhak i Maryli Zielińskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020, s. 315.

37 Joanna Krakowska, description of the *Electra* performance, Encyclopaedia of the Polish Theatre online: <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/11932/elektra> (accessed September 17, 2019).

38 Jerzy Grzegorzewski statement during the ceremony of awarding him with Tadeusz Żeleński-Boy Prize 23 April 2003. In: Jerzy Grzegorzewski, *Wywiady, Varia* (1962–2005), ed. by Dorota Buchwald, Ewa Bułhak i Maryla Zielińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020, s. 315.

zatora (reżysera, autora, scenografa) formujące. W sposób bezpośredni nawiązał do niego w swoim spektaklu *Morze i zwierciadło* według poematu Wystana Hugh Audena (będącym komentarzem do Szekspirowskiej *Burzy*), który pół wieku później (w 2002 roku) wystawi na Scenie przy Wierzbowej, jako dyrektor Teatru Narodowego.¹⁹⁻²⁰

W powojennej Łodzi Grzegorzewski zetknął się nie tylko z monumentalnym teatrem Leona Schillera, nie tylko z awangardową tradycją w sztukach plastycznych (za pośrednictwem uczniów Władysława Strzemińskiego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych), ale także z językiem i estetyką „nowego” teatru, które w założonym w 1949 roku teatrze określonym tym przymiotnikiem wprowadzał Kazimierz Dejmek. Po sztandarowym socrealistycznym początku, czyli *Brygadzie szlifierza Karhana* Vaška Káni (prem. 12 listopada 1949), kiedy na scenie pojawiły się prawdziwe fabryczne maszyny-tokarki, a aktorzy udawali robotników, teatr ten stał się jednym z ważniejszych miejsc rozmowy o Polsce (zgodnie z myślą Wyspiańskiego).

Dla Dejmka teatr był miejscem „istotnego myślenia”. Sięgał po teksty mówiące „prawdy zasadnicze”, ukazujące fundamentalne mechanizmy historiozoficzne, wielkie sprawy filozoficzne, społeczne i polityczne. Nie interesował go socjalistyczny człowiek w „dwóch pokojach z kuchnią”. „Dejmek jest moralistą — pisała Maria Czanerle — który ma poczucie powołania. Gdyby żył w średniowieczu, byłby pewnie ofiarą inkwizycji albo inkwizytorem. Grywa przecież na diapazonach najwyższych, gdzie jak na szczytach gór najtrudniej utrzymać równowagę”⁴¹. W okresie napięcia przed gomułkowską odwilżą wyreżyserował bardzo istotne dla polskiego teatru przedstawienia: *Łażnię* Majakowskiego (prem. 11 grudnia 1954), *Noc listopadową* Wyspiańskiego (prem. 19 stycznia 1956), *Święto Winkelrida* Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego (prem. 14 września 1956) — wszystkie w scenografii Józefa Rachwańskiego. Słynne *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego w roku 1957 (prem. 29 września) przygotowała z nim Iwona Zaborowska.

Dejmek okazał się też już wtedy mistrzem inscenizacji literatury staropolskiej — niedoścignionym. Wielokrotnie powracał do *Żywota Józefa* Mikołaja Reja, *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, *Dialogus de Passione*. W poszukiwaniu specyficznego teatralnego stylu niebagatelną rolę odegrali współpracują-

tion with the uniqueness of this theatrical world, which he had a chance to get to know at the time, became formative for the future producer (director, author, set designer). He made a direct reference to it in his performance *Sea and Mirror* based on W. H. Auden’s poem (a commentary on Shakespeare’s *The Tempest*), which he would stage half a century later (in 2002) on the Wierzbowa Stage as director of the National Theatre.¹⁹⁻²⁰

In post-war Łódź, Grzegorzewski came into contact with not only the monumental theatre of Leon Schiller, not only the avant-garde tradition in the visual arts (through Władysław Strzemiński’s students at the State Graduate School of Fine Arts), but also the language and aesthetics of the ‘new’ theatre, which was introduced by Kazimierz Dejmek at the Nowy Theatre, founded in 1949. After the flagship Socialist Realist beginning, Vašek Káni’s *Grinder Karhan’s Brigade* (1949), when real factory lathe machines appeared on the stage and actors pretended to be workers, the theatre became one of the most important places to talk about Poland (in accordance with Wyspiański’s thought).

For Dejmek, the theatre was a place of ‘significant thinking’. He reached for texts that told ‘fundamental truths’, showed fundamental historiosophical mechanisms, great philosophical, social and political issues. He was not interested in the socialist humanity living in ‘two rooms with a kitchen’. ‘Dejmek is a moralist’, wrote Maria Czanerle, ‘who has a sense of vocation. If he lived in the Middle Ages, he would either be a victim of the Inquisition or an Inquisitor. After all, he plays on the highest reaches, where, as on the peaks of mountains, it is the most difficult to maintain balance.’³⁹ During the period of tension before the Gomułka thaw, he directed famous productions that were very important for Polish theatre: Vladimir Mayakowsky’s *Bathhouse* (1954), Jerzy Andrzejewski and Jerzy Zagórski’s *Winkelrid Fest* (1956), Wyspiański’s *November Night* (1956) — all with set design by Józef Rachwański. Iwona Zaborowska prepared Andrzejewski’s famous *Darkness Covers the Earth* (published in English as *The Inquisitors*) with him in 1957.

Dejmek also proved to be an unrivalled master of staging Old Polish literature at that time. He often returned to *The Life of Joseph* by Mikołaj Rej, *History of the Glorious Resurrection of the Lord* by Mikołaj of Wilkowiecko, and the Passion play *Dialogus de Passione*. In Dejmek’s search

41 Maria Czanerle, *Ceremonie Kazimierza Dejmka*, „Dialog” 1976, nr 4, s. 119–129.

39 Maria Czanerle, ‘Ceremonie Kazimierza Dejmka’, *Dialog*, no. 4, 1976, p. 119–129.



19

Leon Pietraszkiewicz jako Kaliban w *Burzy* Williama Shakespeare'a, scen. Władysław Daszewski, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, prem. 19 lipca 1947. Fot. Stanisław Brzozowski, Jan Malarski/IT

Leon Pietraszkiewicz as Caliban in Shakespeare's *The Tempest*, set design: Władysław Daszewski, Polish Army Theatre in Łódź, prem. 19 July 1947. Photo: Stanisław Brzozowski, Jan Malarski/IT

20

Jerzy Radziwiłowicz jako Kaliban w *Morzu i zwierciadle* W. H. Audena, scen. Jerzy Grzegorzewski, kost. Barbara Hanicka, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 21 grudnia 2001. Fot. Wojciech Plewiński/ATN

Jerzy Radziwiłowicz as Caliban in W. H. Auden's *The Sea and the Mirror*, set design: Jerzy Grzegorzewski, costumes: Barbara Hanicka, National Theatre in Warsaw, prem. 21 December 2001. Photo: Wojciech Plewiński/National Theatre archive



cy z Dejmkiem scenografowie, przede wszystkim Andrzej Stopka, który bardzo inspirował się sztuką ludową i sakralną (w słynnych *Dziadach*, nad którymi pracował z Dejmkiem w Teatrze Narodowym w 1967 roku, inspiacją dla dekoracji był na przykład ołtarz Wita Stwosza z krakowskiej katedry Mariackiej).

W 1962 roku Dejmek — w dowód niewątpliwego uznania — został dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie. Trzy lata później, z okazji 200-lecia historii sceny narodowej, opracował razem ze Zbigniewem Raszewskim deklarację programową określającą misję i zadania pierwszej sceny w kraju. Podczas odczytywania dokumentu, pod którym podpisał się cały zespół teatru, obok Dejmka stał jego młody asystent, Jerzy Grzegorzewski, który trzydzieści pięć lat później, w 1997 roku, sam zostanie dyrektorem tej sceny. I będzie podobnie o sprawowaniu swojej funkcji i powinnościach Teatru Narodowego myślał.

Labirynt ma różne korytarze

Teatr w PRL-u był bardzo różnorodny. Socrealizm trwał krótko i właściwie nie był bolesny (na przykład scenografie do spektakli w Starym Teatrze w Krakowie projektował w tym czasie Tadeusz Kantor!). Po otwarciu „żelaznej kurtyny” pojawiły się na polskich scenach nurty związane z modami estetycznymi, z poszukiwaniami możliwości inscenizacyjnych dla współczesnej literatury, z przystosowaniem zachodnich dramatów. I znowu, jak na początku wieku, przymiotniki można mnożyć i zestawiać dowolnie — teatr z efektem obcości, teatr absurdu, teatr egzystencjalistów, teatr otwartej dramaturgii, teatr narracji plastycznej, teatr malarski, teatr formy, teatr inteligentki, teatr popularny itd.

Pojawiło się nowe medium — telewizja — i otworzyło swoją scenę, Teatr TV. Hybrydowa forma teatru w telewizji, miksująca cechy teatru i filmu, stanie się bardzo oryginalnym — w wymiarze światowym — osiągnięciem polskiego teatru.

Kluczowe dla zrozumienia teatru w okresie PRL-u — i różnych strategii artystycznych twórców — jest rozumienie aluzji jako środka komunikacji. Odczytywanie aluzji jest możliwe właściwie wyłącznie poprzez kontekst, który znika wraz z atmosferą i całą sferą emocji towarzyszących codzienności. Ukryte przed cenzurą, a przezna-

for his own specific theatrical style, a significant role was played by the set designers who worked with him, and above all by Andrzej Stopka, who was very inspired by folk and sacred art (in his famous *Forefathers' Eve*, on which he worked with Dejmek at the National Theatre in 1967, the decoration was inspired by, for example, Veit Stoss' altar from St Mary's basilica in Kraków).

In 1962, Dejmek was appointed director of the National Theatre in Warsaw as a token of his unquestionable recognition. Three years later, on the 200th anniversary of the history of the national stage, together with Zbigniew Raszewski he prepared a peculiar document, a programme declaration defining the mission and tasks of the first stage in the country. While reading the document signed by the entire theatre company, Dejmek was accompanied by his young assistant, Jerzy Grzegorzewski, who in 1997 would become the theatre's director himself and continue thinking in the same way about the performance of his functions and the duties of the National Theatre.

The labyrinth has different corridors

Theatre in the Polish People's Republic was very diverse. Socialist Realism lasted for a short time and was not really painful (for example, the sets for productions at the Stary Theatre in Kraków were designed at that time by Tadeusz Kantor!). There were trends related to aesthetic fashion, the search for staging possibilities for contemporary literature, the adaptation of Western dramas, which appeared on Polish stages after the fall of the Iron Curtain. And again, as at the beginning of the century, adjectives can be multiplied and juxtaposed freely — theatre with the effect of alienation, theatre of the absurd, theatre of existentialists, theatre of open dramaturgy, theatre of visual narration, theatre of painting, theatre of form, theatre of intelligentsia, popular theatre, etc.

A new medium appeared — television — and opened its stage, TV Theatre. The hybrid form of theatre on television, mixing the features of theatre and film, would become a very original — in the global dimension — achievement of Polish theatre.

Understanding allusions as a means of communication was crucial for understanding the theatre — and various artistic strategies of its creators — during the communist era. In fact, reading allusions is possible only through the

czony dla publiczności komunikaty „zaszyte” były w teatrze na różnych poziomach — od wyboru tekstu, poprzez estetykę i znaczące detale scenograficzne, aż do specjalnego rodzaju środków wyrazu aktorskiego. Ale chyba przede wszystkim trzeba ich szukać w symbolicznej przestrzeni, którą teatr wytwarzał różnymi metodami.

Pytania postawione przez Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu* i w *Studium o Hamlecie* nadal obowiązywały, a może nawet stawały się bardziej palące niż wcześniej. Przestrzeń i formę trzeba było znaleźć przede wszystkim dla nowych, bardzo ważnych dla teatru autorów — Witkacego, Witolda Gombrowicza i Tadeusza Różewicza, a potem Sławomira Mrożka. Gombrowiczowski Henryk ze *Ślubu*, jak Konrad z *Wyzwolenia*, jak Odys, jak Hamlet, znów wchodził na pustą scenę. Z tą różnicą, że przychodził „stroić” przede wszystkim scenę wewnętrzną, międzyludzką.

Co i jak było wtedy w Polsce „do myślenia”, wyraźnie widać w usytuowaniu przestrzennym najsłynniejszych Dejmekowskich *Dziadów* (prem. 25 listopada 1967), w rozkręconej do szaleństwa na obrotówce szopce Hanuszkiewiczowskiego *Wesela* (prem. 26 października 1963), w *Mordzie w katedrze* Eliota rozegranym przez Jerzego Jarockiego na dwie katedry — wawelską i św. Jana w Warszawie (prem. w Krakowie 1 kwietnia, w Warszawie – 9 marca 1982), w *Umarłej klasie* (prem. 15 listopada 1975) i *Wielopolu, Wielopolu* (prem. 23 czerwca 1980) Kantora, w *Akropolis* Grotowskiego (prem. 10 października 1962), *Śnie o Bezgrzesznej* (prem. 21 stycznia 1979) i *Życie jest snem* (prem. 30 kwietnia 1983) Jarockiego, w spektaklach, które w Starym Teatrze w Krakowie wystawiali Konrad Swinarski — *Wyzwolenie* (prem. 30 maja 1974) i *Dziady* (prem. 18 lutego 1973) oraz Andrzej Wajda — *Noc listopadowa* (prem. 13 stycznia 1974). Widać to w *Pieszku* Mrożka, które Jarocki zrealizował w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (prem. 22 maja 1981) i gorzkim *Wyzwoleniu*, które Dejmek rzucił w twarz widzom tuż po zniesieniu stanu wojennego (prem. 15 lipca 1982 w Teatrze Polskim w Warszawie).

To oczywiście tylko przykłady, bo nie sposób przedstawić w jednym akapicie całej historii tego czasu, która miała wiele kolorów i odcieni. Ale lata 60. i 70. XX wieku to wspaniały czas dla polskiego teatru — Kantor w Cricot 2 inscenizuje swój niezwykły Teatr Śmierci, Leszek Mądzik buduje za pomocą światła, ruchu, materii i wilgoci Teatr Plastyczny na małej scenie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Józef Szajna dostaje po Teatrze Klasycznym

context that disappears with the atmosphere and the whole sphere of emotions accompanying everyday life. Hidden from censorship and intended for the audience, the communiqués were ‘hidden’ in the theatre at various levels — from the choice of text, through aesthetics and significant set design details, to special means of expression for actors. But most of all, they must be sought in the symbolic space that the theatre produced using various methods.

The questions posed by Wyspiański in *Deliverance* and in *Hamlet Study* were still valid — perhaps even more so than before. The space and form had to be found first for new authors, very important for the theatre — Witkacy, Witold Gombrowicz and Tadeusz Różewicz, and later Sławomir Mrożek. Gombrowicz’s Henryk from *The Marriage*, like Konrad from *Deliverance*, like Odysseus, like Hamlet, entered the empty stage once again. The only difference was that he came to ‘tune’, above all, the internal, interpersonal stage.

What was ‘to be thought’ in Poland at the time is clearly visible in the spatial location of the Dejmek’s most famous *Forefathers’ Eve* (1967), in Hanuszkiewicz’s *The Wedding* (1963), set spinning at mad speeds on a revolving stage, in T. S. Eliot’s *Murder in the Cathedral* (1982), set by Jerzy Jarocki in two cathedrals — on Wawel Hill and St John’s in Warsaw, in Kantor’s *Dead Class* (1975) and *Wielopole, Wielopole* (1980), in Grotowski’s *Acropolis* (1962), Jarocki’s *Dream of the Sinless* (1979) and *Life Is a Dream* (1983), in performances staged at the Stary Theatre in Kraków by Konrad Swinarski — *Deliverance* (1974) and *Forefathers’ Eve* (1973) — and Andrzej Wajda — *November Night* (1974). This can be seen in Mrożek’s *On Foot*, which Jarocki staged at the Dramatic Theatre in Warsaw (1981) and the cruelly bitter *Deliverance*, which Dejmek threw in the viewers’ faces just after the abolition of martial law (1982).

These are, of course, only examples, because it is impossible to present in one paragraph the whole history of that time, which had many colours and shades. But the 1960s and 1970s were a truly great time for Polish theatre — Kantor in Cricot 2 staged his extraordinary Theatre of Death, Leszek Mądzik used light, movement, matter and moisture to build the his theatre on the small stage of the Catholic University of Lublin (Scena Plastyczna KUL), Józef Szajna took over the seat of the Klasyczny Theatre in the Palace of Culture and Science in Warsaw and realised his unique idea for an art centre (theatre and gallery) — the

siedzibę w Pałacu Kultury w Warszawie i realizuje swój unikalny pomysł na centrum sztuki (teatr i galerię) — Teatr Studio. Jan Kott na nowo czyta dla współczesnych Shakespeare'a⁴², a Zofia Wierchowicz projektuje uniwersalną „maszynę” do grania Szekspirowskich dramatów. Stary Teatr w Krakowie, Teatr Dramatyczny i Teatr Współczesny w Warszawie znajdują się w apogeum swojej świetności, na szczytach powodzenia. Jeszcze w latach 50. w robotniczej Nowej Hucie awangardowy Teatr Ludowy tworzą Jerzy Krasowski i Krystyna Skuszanka. Pojawiają się unikalne zjawiska — teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego we Wrocławiu i teatr tańca Conrada Drzewieckiego w Poznaniu. Swój lalkowy świat pokazuje Jan Wilkowski, a w prywatnym mieszkaniu gra dla malutkiej widowni Teatr Osobny tworzony przez Mirona Białoszewskiego, Lecha Emfazego Stefańskiego, Ludwika Heringa i Ludmiłę Murawską. Najpierw w Opolu, a potem we Wrocławiu prowadzi swoje Laboratorium Jerzy Grotowski, a z lubelskiej wioski Gardzienice wyruszają wyprawy artystyczno-badawcze pod wodzą Włodzimierza Staniewskiego. Sferę symboliczną teatru w przestrzeń publiczną i społeczną wprowadzają w sposób bardzo atrakcyjny — także w trybie aluzyjnej komunikacji — najwybitniejsi twórcy polskiej szkoły plakatu: Henryk Tomaszewski, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy.

W 1980 roku teatr z poetyckim programem pójdzie na piechotę do strajkujących w gdańskiej stoczni — aktorzy Teatru Wybrzeże pod wodzą Macieja Prusa nie mieli przecież do przebycia dalekiego dystansu. W czasie studenckich strajków roku 1981 lotna brygada artystyczna warszawskiej PWST będzie podnosiła na duchu kolegów z Akademii Medycznej i Uniwersytetu. W stanie wojennym teatr znowu poszuka sobie alternatywnych przestrzeni — w kościołach i prywatnych mieszkaniach. Wyruszy w drogę z poezją Norwida, Wyspiańskiego i Miłosza do salek katechetycznych i wiejskich domów kultury.

Andrzej Wajda będzie mówił na zajęciach do studentów ASP w Krakowie: „Uczcie się od Wyspiańskiego, uczcie się od niego! Uczcie się wszystkiego — miłości Ojczyzny, zawziętości i desperacji w uprawianiu sztuki, uporu do końca”⁴³.

Studio Theatre. Jan Kott once again read Shakespeare for contemporary audiences⁴⁰ and Zofia Wierchowicz designed a universal ‘machine’ for playing Shakespearean dramas. The Stary Theatre in Kraków, the Dramatyczny Theatre and the Współczesny Theatre in Warsaw were at the peak of their glory, at the peak of their success. In Nowa Huta, home to the working class, the avant-garde Ludowy Theatre was formed by Jerzy Krasowski and Krystyna Skuszanka. Unique phenomena appeared — Henryk Tomaszewski’s Wrocław Pantomime Theatre and Conrad Drzewiecki’s Dance Theatre. Jan Wilkowski presented his puppet world, and a private apartment, the Osobny Theatre, created by Miron Białoszewski, Lech Emfazego Stefański, Ludwik Hering and Ludmiła Murawska, put on shows for a tiny audience. Jerzy Grotowski ran his Laboratory, first in Opole and then in Wrocław, and artistic and research expeditions set out from the Lublin village of Gardzienice. The symbolic sphere of theatre in public and social space was introduced in a very attractive way — also in an allusive way of communication — by the most eminent creators of the Polish poster school: Henryk Tomaszewski, Jan Młodożeniec and Waldemar Świerzy.

In 1980, the theatre with its poetic programme would go on foot to the strikers in the Gdańsk shipyard — the actors of the Wybrzeże Theatre under the leadership of Maciej Prus did not have to travel a long distance. During the student strikes of 1981, the flying artistic brigade of the State Graduate School of Theatre Arts in Warsaw would raise the spirits of its colleagues from the Medical Academy and the University. During martial law, theatre would once again look for alternative spaces — in churches and private apartments. It would set off on the road with the poetry of Norwid, Wyspiański and Czesław Miłosz to the catechesis classrooms and rural community centres. In 1985, Andrzej Dziuk with a group of actors opened the Witkiewicz Theatre in Zakopane.

Andrzej Wajda told students of the Academy of Fine Arts in Kraków: ‘Learn from Wyspiański, learn from him! Learn everything — love of the Homeland, obstinacy and desperation in practicing art, stubbornness to the end.’⁴¹

42 Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

43 Cyt. za: materiały z archiwum Andrzeja Wajdy umieszczone na wystawie w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli, zorganizowanej z okazji 110. rocznicy śmierci Stanisława Wyspiańskiego (10 listopada 2017 – 17 grudnia 2018).

40 Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.

41 In: materials from Andrzeja Wajda archives presented in an exhibition organized in Regional Museum in Stalowa Wola on the 110 anniversary of Wyspiański’s death (10 listopada 2017 – 17 grudnia 2018).

Papież mówi Wyspiańskim

Młodzi ludzie ze Studenckiego Komitetu Solidarności w Krakowie na przyjazd papieża do Krakowa w 1979 roku przygotowali dwa transparenty. Na jednym z nich napisano: „Jest tyle sił w narodzie”, na drugim: „Daj nam poczucie siły i Polskę daj nam żywą”. Na Wyspiańskiego wpadli od razu, bo był „bohaterem pozytywnym” ich pokolenia, mówił do nich „współczesnym tekstem”. Krystyna Czerni wspomina:

Przecież Chochół w „Weselu” Wajdy śpiewał głosem Czesława Niemena. — Stuhr-Piotr Wysocki z „Nocy Listopadowej” szturmował Belweder w rytm ekspresyjnej muzyki Zygmunta Koniecznego. A jeszcze ciężkie, mroczne i duszne „Wesele” Grzegorzewskiego, po którym wychodziło się, jak trzeba, z uczuciem moralnego kaca. A „Warszawianka” — także w Starym Teatrze? To były nasze „spektakle kultowe”, na które biegano się po kilka razy. „Wyzwolenie” Swinarskiego oglądałam bodajże trzykrotnie, wciąż mam w oczach zjawiskową scenografię Kazimierza Wiśniaka — ze srebrną konfesją św. Stanisława — i do dziś dźwięczy mi w uszach nie tylko modlitwa Konrada — Jerzego Treli, ale i gorzkie słowa Starego Aktora: „Mój ojciec był bohater — a my jesteśmy nic!” [...]. Problemy zdrady, wierności, honoru, konformizm czy donkiszoteria — to były nasze problemy, tematy naszych rozmów, nawet jeśli traktowane naiwnie i z patosem, jak czasem bywa w wieku lat dwudziestu. Okrutny rozrachunek Wyspiańskiego z własnym pokoleniem — „ojczyznę chochołów”; jego walka z niemocą i rozleniwieniem polskiej duszy, jego wyrok: „nie jesteście dojrzały do wolności!” — dotykał nas osobiście, do żywego⁴⁴.

Kiedy studenci stali z transparentami wieczorem pod oknem Kurii, papież głośno je przeczytał i skomentował: „Znam, znam, to z *Wyzwolenia*”. Zrobiło to na zebranych wrażenie: papież mówił Wyspiańskim! Dopiero później przypomniano sobie, że Karol Wojtyła był przecież w czasie wojny aktorem w Teatrze Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka.

⁴⁴ Krystyna Czerni, *Transparenty. O Wyspiańskim naszego pokolenia*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 21.

The Pope speaks Wyspiański

Young people from the Student Solidarity Committee in Kraków made two banners for the Pope’s visit to Kraków in 1979. Written on one was, ‘There is so much strength in the nation’, and the other, ‘Give us a sense of strength and give us a living Poland’. They came up with the Wyspiański quote right away, because he was a ‘positive hero’ of their generation and spoke to them in a ‘contemporary text’. Krystyna Czerni recalls:

*After all, Chochół in Wajda’s *The Wedding* sang with the voice of Czesław Niemen. Stuhr — Piotr Wysocki from *November Night* stormed the Belvedere to the rhythm of the expressive music of Zygmunt Konieczny. Then there was Grzegorzewski’s heavy, dark and stuffy *The Wedding*, after which you left the theatre, as you should, with the feeling of a moral hangover. And *Varsovienne*, also at the *Stary Theatre*? These were our ‘cult spectacles’, which we went to see several times each. I saw Swinarski’s *Liberation* three times, I think, and I can still see the phenomenal set design by Kazimierz Wiśniak — with the silver tomb of St Stanislaus — and I can still hear not only the prayer of Konrad — Jerzy Trela — but also the bitter words of the Old Actor: ‘My father was a hero — and we’re nothing!’ . . . The issue of betrayal, fidelity, honour, conformism or Quixotism — these were our issues, subjects of our conversations, even if treated naively and with pathos, as sometimes happens when you’re twenty years old. Wyspiański’s cruel settlement of accounts with his own generation — ‘the homeland of the hollow men’; his struggle against the powerlessness and indolence of the Polish soul, his sentence: ‘You are not mature enough to be free!’ — touched us personally, to the core.⁴²*

When the students stood with their banners in the evening in front of the Curia window, the Pope read them out loud and commented, ‘I know it, I know it, it’s from *Deliverance*.’ It made an impression on the audience, the Pope spoke Wyspiański! Only later did they remember that during the war, Karol Wojtyła had been an actor in Mieczysław Kotlarczyk’s Rhapsodic Theatre.

⁴² Krystyna Czerni, ‘Transparenty. O Wyspiańskim naszego pokolenia’, *Tygodnik Powszechny*, no. 21, 2000.

Druga Reforma Teatru

W myśleniu o przestrzeni idee twórców Wielkiej Reformy Teatru właściwie do dziś nie straciły swojej atrakcyjności. Jednak pod koniec lat 50. XX wieku pojawiło się przekonanie, że można pójść jeszcze dalej. Te poszukiwania kierunku, w jakim należy podążać w teatralnym labiryncie, nazwano u nas Małą albo Drugą Reformą Teatru. Ich istota polegała na podważeniu, czy też zakwestionowaniu istniejących podziałów pomiędzy sceną a widownią, widzami a aktorami. Według tej koncepcji aktor powinien być nie odtwórcą roli, ale animatorem, a widz nie biernym świadkiem, a uczestnikiem, współtwórcą wydarzenia teatralnego, które z widowiska ma szansę stawać się swoistym, angażującym obrzędem.

Tę właśnie drogę wybrał Jerzy Grotowski (najpierw w Teatrze 13 Rzędów w Opolu, później w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu). Poszły nią też teatry i zespoły tak zwanej alternatywy teatralnej — Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Kalambur, Pleonazmus, Gardzienice. Drugą reformę propagowały liczne w latach 70. festiwale teatru otwartego, teatru niezależnego, teatrów studenckich (odwołujących do tradycji zaangażowanych społecznie i politycznie zespołów z lat 50. — STS-u, Bim Bomu).

Poszukiwania „nowej formuły spektaklu teatralnego” się nie zakończyły. Teatry alternatywne poprzez intensywną pracę warsztatową wykształciły swoich kontynuatorów i następców. Dzisiaj najlepiej widoczne wydają się dwa główne nurty — skupienie na wewnętrznej pracy grupy (Teatr ZAR, Pieśń Kozła) lub otwarcie w stronę teatru społecznego (Teatr Chorea, Teatr Brama, Teatr Kana, Teatr 21).

Czterech Jerzych teatru

To historia jeszcze do napisania, bo nikt do tej pory nie poddał szczegółowemu badaniu, jak bliskie, czy też jak odległe, są labiryntowe ścieżki, którymi przez polski teatr kroczyło dwóch mistrzów, rówieśników, kolegów z krakowskiej PWST i imienników: Jerzy Jarocki i Jerzy Grotowski. Teatr był dla obu podstawową przestrzenią własnego życia i poszukiwania głębokiego sensu życia w ogóle. Obaj skończyli — mniej więcej w tym samym czasie — studia aktorskie, obaj pojechali studiować reżyserię do słynnego moskiewskiego GITIS-u (Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej) i byli pod wrażeniem awangardy rosyjskiej,

The Second Reform of the Theatre

In thinking about space, the ideas of the creators of the Great Theatre Reform (complemented by the concepts of the Russian and German interwar avant-garde) have not lost their attractiveness to this day. However, at the end of the 1950s, the belief that it was possible to go even further emerged. This search for a direction to follow in the theatrical labyrinth has been called the Little or Second Reform of the Theatre. Its essence consisted in undermining or questioning the existing divisions between the stage and the audience, spectators and actors. According to this concept, the actor should not be a role-player, but an animator, and the spectator should not be a passive witness, but a participant, a co-creator of a theatre event, which has a chance to go from spectacle to a specific, engaging ritual.

This was the path chosen by Jerzy Grotowski (first at the Theatre of 13 Rows in Opole, then at the Laboratory Theatre in Wrocław). Theatres and ensembles of the so-called theatrical alternative — Theatre of the Eighth Day, Akademia Ruchu, Kalambur, Pleonazmus, Gardzienice — also followed this path. The second reform was promoted by numerous festivals of open theatre, independent theatre and student theatres in the 1970s (referring to the traditions of socially and politically engaged groups from the 1950s — STS, Bim Bom).

The search for a ‘new formula for a theatrical performance’ was not over. The alternative theatres developed their continuators and successors through intensive workshop work. Today, two main trends are quite visible — focusing on a group’s internal work (ZAR Theatre, Song of the Goat) or opening up towards social theatre (Chorea Theatre, Brama Theatre, Kana Theatre, Theatre 21).

Four man of theatre named Jerzy

This is a story yet to be written, because nobody has examined in detail how close or distant were the labyrinth paths that the two masters of the same name, peers and colleagues from the Kraków State Graduate School of Theatre Arts, followed through the Polish theatre. For both of them (as in the case of many outstanding theatre people), theatre was the basic space for their own lives and the search for a deep sense of life in general. They both graduated in acting at about the same time, went to study directing at the

szczególnie Wsiewołoda Meyerholda. Studiowali też uważnie metodę pracy z aktorami Konstantina Stanisławskiego. Debiutowali równocześnie, w odstępnie miesiąca w 1957 roku — Grotowski (we współpracy z Aleksandrą Mianowską) *Krzestami* Eugène’a Ioneski (Stary Teatr w Krakowie, prem. 29 czerwca), Jarocki *Balem manekinów* Brunona Jasieńskiego (Teatr Śląski w Katowicach, prem. 21 lipca). Punkt dojścia był jednak diametralnie inny — Jerzy Grotowski po stworzeniu ostatniego spektaklu, *Apocalypsis cum figuris* (pierwszy pokaz zamknięty 19 lipca 1968, otwarty – 11 lutego 1969), z tworzenia teatru zrezygnował i z niego spektakularnie „wyszedł”, natomiast Jerzy Jarocki do końca życia najgłębiej w teatrze pozostał. Dla obu — w ich reżyserskich koncepcjach — przestrzeń, w której ma zdarzyć się teatr, była zagadnieniem kluczowym. Jak daleko od siebie w rezultatach tych poszukiwaniach byli odlegli — Jarocki, spadkobierca Wielkiej Reformy Teatru i Grotowski — lider Drugiej Reformy? Po dokładniejszej analizie może się okazać, że ich „teatry przestrzeni” miały ze sobą wiele wspólnego.

Wyjątkowo nie byli malarzami, scenografami (a w sprawach przestrzeni to zwykle scenografowie dokonują rewolucyjnych odkryć), ale dla swoich poszukiwań znaleźli wybitnych partnerów, współtwórców: Grotowski — Jerzego Gurawskiego, Jarocki — Jerzego Juka Kowarskiego. Gurawski wspomina:

Jeszcze jako student dostałem II nagrodę w konkursie na teatr objazdowy ziemi mazowieckiej, w którym sędziowali Arnold Szyfman i inni wybitni ludzie teatru. Żeby zrobić ten projekt, musiałem poznać się na teatrze w ogóle. Mieszkalem wtedy w Krakowie, jeszcze piękniejszym niż dzisiaj, bo odnowienie zawsze robi źle miastu, z dziesiątkami teatrów, m.in. Rapsodycznym Kotlarczyka, gdzie grał przyszły papież, powstającym w Nowej Hucie, gdzie startuje Szajna, Słowackim, gdzie ścierają się nowe prądy. [...] Na przeciwko działa Piwnica pod Baranami i jakby tego było mało, debiutuje Kantor. To był czas, kiedy nie można było nie interesować się teatrem. Ja interesowałem się do bólu. I tak się złożyło, że do Krakowa zjechał Grotowski⁴⁵.

⁴⁵ *Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu*, z Jerzy Gurawskim rozmawia Danuta Nowicka, „Nowa Trybuna Opolska” z 19 maja 2009.

famous Moscow GITIS (Russian Institute of Theatre Art) and were impressed by the Russian avant-garde, especially Vsevolod Meyerhold. They also carefully studied Konstantin Stanislavski’s system of training actors. They debuted simultaneously, at the interval of one month in 1957 — one with Eugène Ionesco’s *Chairs*, the other with Bruno Jasieński’s *Mannequins’ Ball*. The end point, however, was diametrically different — Jerzy Grotowski, after staging the last version of performance *Apocalypsis cum Figuris* (1973), gave up on creating theatre and spectacularly ‘exited’ it, while Jerzy Jarocki remained deep in the theatre until the end of his life. For both of them, in their directorial concepts, the space in which theatre is to take place was a key issue. How far apart were their results of this search — Jarocki, the heir to the Great Theatre Reform and Grotowski, the leader of the Second Theatre Reform? After a closer analysis, it may turn out that their ‘theatres of space’ had a lot in common.

Exceptionally, they were not painters or set designers (in matters of space, it is set designers who usually make revolutionary discoveries), but they found outstanding partners and co-creators in their search (strangely enough also named Jerzy): Grotowski — Jerzy Gurawski, Jarocki — Jerzy Juk Kowarski. Gurawski recalls:

While still a student, I was awarded second prize in a competition for a travelling theatre in the Mazovia region, in which Arnold Szyfman and other outstanding theatre people were the judges. To do this project, I had to learn about the theatre in general. I lived in Kraków at the time, it was even more beautiful than today, because renewal always makes the city bad, with dozens of theatres, including Kotlarczyk’s Rhapsodic Theatre — where the future Pope played — which was being built in Nowa Huta, where Szajna started, and the Słowacki, where new currents clashed. . . . Opposite there was the Cellar under the Rams and as if that were not enough, Kantor made his debut. It was a time when you couldn’t help but be interested in the theatre. I was painfully interested. And so it happened that Grotowski came to Kraków.⁴³

⁴³ *Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu*, Jerzy Gurawski talks to Danuta Nowicka, *Nowa Trybuna Opolska*, 19 May 2009.

Jerzy Juk Kowarski dodaje:

Moim zdaniem to zawsze jest jakiś nadzwyczajny przypadek, że ludzie się spotykają i mogą sobie coś powiedzieć, i mogą ze sobą coś zrobić. Może to właśnie dzięki niemu poznaliśmy się z Jerzym Jarockim i pracujemy ze sobą bardzo już przecieź długo. Pierwsze rozmowy odbywaliśmy w czerwcu 1974 roku. [...] Chciał, żebym zrobił z nim „Wiśniowy sad” Czechowa. Było to dla mnie niezwykle wyróżnienie, szokujące i ekscytujące. I od tego momentu tak to się dzieje... Jeżeli ludzie podejmują próbę uczciwego spotkania się, to mają do siebie zaufanie i ono jest podstawą kontaktu. Potem musi powstać pewien związek czy więź myśli, absolutnie ważna i istotna zarówno dla jednej, jak i dla drugiej strony, oraz poczucie, że dzieje się coś niezwykle dobrego, szlachetnego. Z takiego porozumienia muszą wynikać rzeczy dobre, nie może być inaczej. Sprawą warsztatu jest następnie przekazanie ich dalej⁴⁶.

„Teatr przestrzeni”, wyjaśniał Gurawski, polega na tym, że w klasycznym rozumieniu scenograf

ozdabia, dekoruje, a ja za każdym razem budowałem teatr od nowa, od początku. Choć na zewnątrz wciąż była to ta sama kamienica, wewnątrz się zmieniało. W „Fauście” powstał stół, przy którym Faust przyjmował gości i żegnał się z tym światem, w „Księżu Niezłomnym” coś pomiędzy corridą a salą operacyjną, gdzie nieszczęsny księżę był poddawany torturom, podczas gdy publiczność patrzyła z góry, w „Akropolis” ad hoc budowało się okropną przestrzeń więzienną. Za każdym razem było inaczej, za każdym razem zaskakująco⁴⁷.

Według Jerzego Juka Kowarskiego:

Scenografia to nie jest estetyczna oprawa do spektaklu. Chodzi o to, aby zbudować pewien rodzaj języka, którego składnikiem jest także obraz. Właściwa mojemu myśleniu ograniczoność niektórych elementów scenografii czy też poczucie pustości przestrzeni wynika z tego, że chcę wyraźniej niektóre ważne elementy pokazać. Chcę im nadać większe znaczenie, wyizolować, żeby nie powstawały nie-

Jerzy Juk Kowarski:

In my opinion, it's always some extraordinary coincidence, that people meet and can say something to each other and do something together. Maybe it was thanks to him that Jerzy Jarocki and I met and that we have been working together for a long time. We had our first conversations in June 1974. He wanted me to make Chekhov's Cherry Orchard with him. It was an extraordinary distinction for me, shocking and exciting. And that's how it's been since then . . . If people try to meet honestly, they trust in each other and this is the basis for contact. Then there must be a relationship or bond of thought, absolutely important and essential for both parties, and a feeling that something very good, very noble is happening. Good things must come out of such an agreement, and it must not be otherwise. And then the work demands that you pass them on.⁴⁴

‘The theatre of space’, explained Gurawski, is based on the fact that in the classic sense of the term, the set designer ‘adorns and decorates, and each time, I built the theatre from scratch, from the beginning. Although it was still the same townhouse on the outside, the interior changed. In *Faustus*, a table was created at which Faustus received guests and said goodbye to this world, in the *Constant Prince* something between a corridor and an operating theatre, where the unfortunate prince was tortured, while the audience looked down on him, in *Acropolis*, a terrible ad hoc prison space was built. Every time, it was different, every time it was surprising.⁴⁵

According to Jerzy Juk Kowarski:

Set design is not an aesthetic setting for a spectacle. The idea is to build a kind of language that also includes an image. The limitations of some elements of the set design or the feeling of empty space, characteristic of my thinking, result from the fact that I want to show some important elements more clearly. I want to give them more meaning, isolate them, so that there is no unnecessary noise ruining the chances of creating a language that gives the audience an opportunity to read our intentions. Of course, the very formulation of such a language is some-

46 *Zaczynamy od początku*, dz. cyt.

47 *Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu*, dz. cyt.

44 *Zaczynamy od początku*.

45 *Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu*.

*potrzebne szумы zamykające szanse na stworzenie języka, który daje możliwość odczytania naszych intencji przez publiczność. Oczywiście, samo sformułowanie takiego języka jest czasami niezwykle trudne, ponieważ buduje się go dla konkretnej sytuacji, nie jest on uniwersalny. Uniwersalny jest tylko teatralny alfabet, z którego budujemy języki dla konkretnych przedstawień*⁴⁸.

Obok przestrzeni, drugim filarem, na którym Jarocki i Grotowski budowali swoje spektakle, było aktorstwo. Korzystając z własnych doświadczeń, wypracowali dwie istotne koncepcje kształcenia aktorów dla współczesnego teatru. Jarocki wiele lat uczył w PWST w Krakowie właśnie na Wydziale Aktorskim, aktorzy „od Grotowskiego” uczyli swoich kolegów.^[21]

Jak można ich relację określić — jako rywalizację czy przyjaźń? Podobno w czasie studiów w Moskwie Grotowski czasem nocował w pokoju Jarockiego na Trifonowce i dużo wtedy rozmawiali. Jarocki przyznawał się też, że „podglądał” próby do *Księcia Niezłomnego* we Wrocławiu z ciekawości, jak aktorzy — Maja Komorowska i Ryszard Cieślak — osiągają efekt naturalności gry przy niezwykle pobudzonej, czasem skrajnie, emocjonalności. Na pewno stanowili dla siebie nawzajem rodzaj kontrapunktu w myśleniu o sposobach pracy z aktorami, o przekraczaniu granic sztuki aktorskiej. A współpracujący z nimi scenografowie stworzyli własne wersje przestrzeni esencjonalnej.

Lupa

Czy inną drogę dla swojego „teatru przestrzeni” znalazł Krystian Lupa? W odróżnieniu od Grotowskiego i Jarockiego zaczął nie od aktorstwa, ale od plastyki. Jest grafikiem, podobnie jak Konrad Swinarski i Andrzej Wajda ukończył przed studiami reżyserskimi Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Spotkał tam Tadeusza Kantora i wcale nie ukrywa, że przez wiele lat był „zniewolony wyobraźnią” twórcy Teatru Śmierci. Drugim mistrzem stał się dla niego Konrad Swinarski, reżyser, który umiał wytworzyć w pracy z aktorami szczególny rodzaj bliskości.

To, czego wciąż szuka w teatrze Krystian Lupa, od początku było bardzo interesujące. Krystyna Skuszanka nie musiała bardzo przekonywać swojego męża Jerzego

*times extremely difficult, because it is built for a specific situation, it is not universal. The only universal thing is the theatrical alphabet, from which we build languages for specific performances.*⁴⁶

Together with the space, the second pillar on which they built their performances was acting. Jarocki and Grotowski — drawing on their own experience — developed two important concepts of educating actors for contemporary theatre. Jarocki spent many years teaching at the State Graduate School of Theatre Arts in Kraków at the Faculty of Acting, while ‘Grotowski’s’ actors taught their colleagues.^[21]

How can their relationship be described — as rivalry or friendship? It is said that during his studies in Moscow, Grotowski sometimes spent the night in Jarocki’s room in the Trifonovka district and talked a lot at that time. Jarocki also admitted that he ‘peeked’ at the *Constant Prince* rehearsals in Wrocław out of curiosity as to how the actors — Maja Komorowska and Ryszard Cieślak — achieved the effect of naturalness with the extremely stimulated, sometimes extreme, emotionality. They were certainly something of a counterpoint for each other in thinking about ways of working with actors, about crossing the borders of acting art.

Lupa

Did Krystian Lupa find another way for his ‘theatre of space’? Unlike Grotowski and Jarocki, he did not start with acting, but with visual arts. He is a graphic artist, and like Konrad Swinarski and Andrzej Wajda, he graduated from the Academy of Fine Arts in Kraków before studying directing. He met Tadeusz Kantor there and does not hide the fact that for many years, he was ‘enslaved by the imagination’ of the creator of the Theatre of Death. The second master for him was Konrad Swinarski, a director who was able to create a special kind of closeness in his work with actors.

What Krystian Lupa is still looking for in the theatre was very interesting from the very beginning. Krystyna Skuszanka did not have to work hard to convince her husband Jerzy Krasowski, then not only a lecturer at the

48 *Zaczynamy od początku*, dz. cyt.

46 *‘Zaczynamy od początku’*.

Krasowskiego, wtedy nie tylko rektora PWST, ale i dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego, żeby dla debiutu Lupy znaleźć w teatrze nową, będącą wyzwaniem przestrzeń. Siedemdziesiąt trzy lata po prapremierze *Wyzwolenia*, dla którego Stanisław Wyspiański „czyści” dużą scenę teatru, oczyszczona zostaje dla Krystiana Lupy przestrzeń teatralnego magazynu, który rozpoczyna swoją historię jako Teatr Miniatura od inscenizacji *Rzeźni Sławomira Mrożka* (prem. 8 maja 1976).

Teatr Krystiana Lupy staje się z latami coraz bardziej fascynującym teatrem introwertycznym, teatrem wewnętrznej przestrzeni „artysty w kryzysie”. Po mistrzowsku „wciąga” do tej przestrzeni aktorów i widzów, żeby straciwszy poczucie realnego czasu, znaleźli w sobie przestrzeń na refleksję nad marną kondycją wartości w świecie, który nas otacza. „W teatrze szukamy prawdy — mówi Lupa — bo jesteśmy permanentnie okłamywani w rodzinie, w pracy, w polityce”. I dodaje: „Każdy chciałby być Marilyn Monroe. Wyglądać jak ona. Marzyć jak ona. Ale nie cierpieć. Nic z tego”⁴⁹.

Takie założenie ma swoje konsekwencje. Spektakle Krystiana Lupy na dobrą sprawę ani się nie zaczynają, ani nie kończą. Czasem trwają wiele godzin, ale wciąż są częścią, fragmentem zaledwie wielkiej „opowieści o człowieku”. Jej opowiedzenie do końca nie jest najważniejsze.

Hamlet wciąż wraca na scenę

Od „studium” Wyspiańskiego właściwie oczywiste było, że Hamlet jest Polakiem. Wanda Świątkowska w swojej książce *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*⁵⁰ świetnie to analizuje, znajdując wiele przykładów na to, że Hamlet to zawsze po prostu „nasza sytuacja”, polska sytuacja.

„Nasza sytuacja” przez ostatnie siedem dekad znacznie się zmieniała, więc polski Hamlet miał wiele twarzy i szukano dla niego różnych przestrzeni: był „Hamlet po XX zjeździe” grany przez Leszka Herdegena w Starym Teatrze w 1956 roku (prem. 30 września), był piękny Hamlet Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Powszechnym w Warszawie (prem. 29 stycznia 1959) i mądry Gustawa Holoubka w Teatrze Dramatycznym (prem. 11 listopada 1962), zbuntowa-

State Graduate School of Theatre Arts, but also the director of the Juliusz Słowacki Theatre, to find a new, challenging space in the theatre for Lupa’s debut. Seventy-three years after the premiere of *Deliverance*, for which Stanisław Wyspiański ‘clears’ the large stage of the theatre, the space of the theatre storage, which begins its history as the Miniature Theatre, was cleared for Krystian Lupa by staging Sławomir Mrożek’s *Slaughterhouse* (1976).

Over the years, Krystian Lupa’s theatre became an increasingly fascinating introvert theatre, a theatre of the inner space of the ‘artist in crisis’. He masterfully ‘draws’ actors and viewers into this space so that, having lost the sense of real time, they can find space to reflect on the poor condition of values in the world around us. ‘In the theatre we look for truth’, says Lupa, ‘because we are constantly lied to in our family, at work, in politics’. He adds: ‘Everyone would like to be Marilyn Monroe. Look like her. Dream like her. But not to suffer. No way.’⁴⁷

Such an assumption has its consequences. Truth be told, Krystian Lupa’s productions neither begin nor end. Sometimes they last many hours, but they are still a part, a fragment of just a great ‘story about humanity’. Telling this story is not the most important thing.

Hamlet keeps returning to the stage

Since Wyspiański’s *Study*, it had been practically obvious that Hamlet was Polish. Wanda Świątkowska in her just published book, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*⁴⁸ [Hamlet.pl. Thinking with Hamlet in the post-war Polish culture], analyses it very well, finding many examples of how Hamlet is always simply ‘our situation’, the Polish situation.

‘Our situation’ has changed a lot over the last seven decades, so the Polish Hamlet had many faces and different spaces were sought for it: there was ‘Hamlet after the 20th Congress’ staged by Leszek Herdegen at the Stary Theatre in 1956, the beautiful Hamlet of Adam Hanuszkiewicz at the Powszechny Theatre in Warsaw (1959), and the wise Hamlet of Gustaw Holoubek at the Dramatyczny Theatre (1962). Rebellious — Daniel Olbrychski at the National Theatre (1970), modern — Bogusław Linda at the Polski The-

49 Cyt. za: Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości*, PWSFTViT, Łódź 2017.

50 Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.

47 Cited in: Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości*, Łódź: PWSFTViT, 2017.

48 Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2019.

ny Daniela Olbrychskiego w Teatrze Narodowym (prem. 16 kwietnia 1970), nowoczesny Bogusława Lindy w Teatrze Polskim we Wrocławiu (prem. 29 października 1977), pełen pasji Jana Englerta w Teatrze TV (prem. 28 stycznia 1974) i smutny Jerzego Stuhra w 1981 w Starym Teatrze w Krakowie. Hamletem była kobieta — Teresa Budzisz-Krzyżanowska w spektaklu Andrzeja Wajdy (prem. 30 czerwca 1989) i mim Marek Oleksy w teatrze pantomimy Henryka Tomaszewskiego (prem. 26 lipca 1979). Polski Hamlet Jacek Poniedziałek przyszedł nagi, bezbronny do sypialni swojej matki w spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego w warszawskim Teatrze Rozmaitości (prem. 22 października 1999), Marcin Czarnik grał w turbo-golfa na terenie nieczynnej Stoczni Gdańskiej w spektaklu Jana Klaty (prem. 2 lipca 2004), a po kopalni soli w Wieliczce krążył Michał Czernecki w telewizyjnej inscenizacji Łukasza Barczyka (prem. 29 marca 2004). Zagadką do rozwiązania — dla reżysera i podpowiedzią interpretacyjną dla widzów jest zawsze to, co polski Hamlet czyta, przechadzając się po zamkowych krużgankach, jakiegokolwiek i gdziekolwiek by one były.

Być może Jerzy Radziwiłowicz czytałby studium o *Hamlecie* w spektaklu Konrada Swinarskiego, do którego próby przerwała w 1975 roku tragiczna śmierć reżysera? W swoim ostatnim wywiadzie prasowym Swinarski — polski Hamlet w golfie — mówił: „Rzeczywiście uważam *Studium* Wyspiańskiego za najważniejszą pracę o *Hamlecie* w języku polskim. Ale to wcale nie znaczy, że się z nią całkowicie zgadzam. Zderzenie Szekspir — Wyspiański będzie podstawą do trzeciej wersji, która w mojej intencji ma być jak najwierniejsza autorowi”⁵¹.

Swojego *Hamleta* nie zdążył również dokończyć w 2003 roku Kazimierz Dejmek w Teatrze Nowym w Łodzi, do którego wrócił po latach. Co było wtedy „do myślenia” w Polsce — według tego doświadczanego reżysera, dyrektora wyrzucanego kilka razy z teatrów, byłego ministra kultury — nie zdążyliśmy się dowiedzieć⁵².

51 Cyt. za: Jolanta Ludźmierska-Żyła, *Konrad Swinarski: Szukałem po świecie - znalazłem w Krakowie*, „Dziennik Polski” z 26 listopada 1985. Wiedzę na temat przygotowań do tego spektaklu zebrał Józef Opalski w książce *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Jego najnowsza interpretację, odwołującą się do komentarzy i uzupełnień, które pojawiły się także jako uzupełnienia do tej książki, przedstawiła Wanda Świątkowska w rozdziale swojej monografii *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, dz. cyt., s. 200–213.

52 Spektakl co prawda doprowadził do premiery Maciej Prus, pomijając akt V, który nie zdążył wejść do prób (prem. 30 stycznia 2003), ale ten *Hamlet* pozostał jednak w historii jako dzieło „niedokończone”.

atre in Wrocław (1977), passionate — Jan Englert at the TV Theatre (1974) and sad — Jerzy Stuhr in 1981 at the Stary Theatre in Kraków. Hamlet was a woman — Teresa Budzisz-Krzyżanowska in Andrzej Wajda’s staging (1989) — and a mime — Marek Oleksy in Henryk Tomaszewski’s pantomime theatre (1979). Jacek Poniedziałek’s Polish Hamlet came naked and defenseless to his mother’s bedroom in Krzysztof Warlikowski’s show at the Rozmaitości Theatre in Warsaw (1999), Marcin Czarnik played golf at a closed Gdańsk shipyard in Jan Kłata’s performance (2004), and Michał Czernecki wandered around the salt mine in Wieliczka in a TV production by Łukasz Barczyk (2004). A mystery to solve — for a director and an interpretive hint for the audience — is always what the Polish Hamlet reads while strolling through the castle cloisters, whatever and wherever they may be.

Perhaps Jerzy Radziwiłowicz would have read *Hamlet Study* in Konrad Swinarski’s play, whose rehearsals were interrupted in 1975 by the tragic death of the director? In his last press interview, Swinarski — the Polish Hamlet in a turtleneck — said: ‘Indeed, I consider Wyspiański’s *Study* to be the most important work on *Hamlet* in the Polish language. But that doesn’t mean I totally agree with it. The clash between Shakespeare and Wyspiański will be the basis for the third version, which, in my intention, is to be as faithful as possible to the author.’⁴⁹

Kazimierz Dejmek did not manage to finish his *Hamlet* in 2003 in the Nowy Theatre in Łódź, to which he returned after many years. What there was ‘to think about’ in Poland at the time — according to this experienced director, theatre manager dismissed several times, former minister of culture — we did not have time to find out⁵⁰.

It is probably significant that although *Hamlet* is read so heavily in Poland by Wyspiański, the *Study* itself

49 In: Jolanta Ludźmierska-Żyła, *Konrad Swinarski: Szukałem po świecie - znalazłem w Krakowie*, „Dziennik Polski” z 26 listopada 1985. The sources and memories concerning the work on this *Hamlet* were gathered by Józef Opalski in his book *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”* [‘Conversations on Konrad Swinarski and his *Hamlet*’], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. The latest interpretation of the performance related to the memories and sources that appeared after Opalski’s book can be found in Wanda Świątkowska monography, p. 200–213.

50 Though the performance was finished by Maciej Prus (without Act V that was not even rehearsed) and it premiered (30 January 2003), Dejmek’s *Hamlet* entered the history of the theatre as an “unfinished” work.

Chyba znaczące jest, że choć *Hamleta* tak bardzo publicystycznie czyta się w Polsce przez Wyspiańskiego, to samo „studium” trafiło do tej pory na scenę tylko dwa razy. Krytyczna lektura tekstu zaprowadziła Jerzego Grotowskiego (1964) i Jerzego Grzegorzewskiego (2003) w zupełnie inne przestrzenie. Na pytanie, gdzie się dzieje akcja *Hamleta*, Grotowski razem z zespołem (spektakl powstał w wyniku zbiorowych improwizacji aktorskich) odpowiedział: na polskiej wsi, gdzie wydobywane z grobu przez Szekspirowskiego Grabarza postacie umarłych „zastanawiają się [...] nad sobą i w sposób niezborny i niekonsekwentny (taki przecież jest labiryntowy komentarz Wyspiańskiego) opowiadają o sobie, próbując zrozumieć sens swojego doświadczenia”⁵³. Pisano, że przedstawienie odważnie „wkraczało w sferę podświadomości zbiorowej” i niejako przeczuwało antysemityczne wydarzenia roku 1968. „Dotknąwszy czegoś niezwykle bolesnego i trudnego, Grotowski szybko się wycofał”⁵⁴. Przyznawał jednak, że właśnie wspólna z zespołem praca nad *Studium* otworzyła w jego teatralnych poszukiwaniach drogę do ostatniego spektaklu/obrzędu — *Apocalypsis cum figuris*. I „wyjścia” z teatru.

Spektakl Jerzego Grzegorzewskiego jest na drugim biegunie. To teatr w teatrze, a jego bohaterem jest sam reżyser i jego teatr. „W odsłoniętej konstrukcji tylnej ściany sceny, na poziomie drugiego piętra — opisuje Joanna Walaszek — widać ciemną długą sylwetkę gondoli. Jakby przygotowaną do wprowadzenia na scenę jako łodzi Charona w *Nocy listopadowej*. Wszystko to razem kojarzy się nie tylko z zaplecem sceny, ale szerzej — z warsztatem twórczym, tajemniczym i fascynującym instrumentarium sztuki. W *Studium o Hamlecie*, jak można się domyślać z tak komponowanej przestrzeni, będzie więc Grzegorzewskiego interesować to, co jest zapisanym w nim procesem tworzenia”⁵⁵. Wojciech Malajkat jako Hamlet — i alter ego Grzegorzewskiego — będzie medium, które umożliwi widowni wgląd w proces twórczy reżysera. ²²⁻²³

has only been staged twice so far. Critical reading of the text led Jerzy Grotowski (1964) and Jerzy Grzegorzewski (2003) to completely different spaces. When asked where *Hamlet* takes place, Grotowski together with his ensemble (the performance was a result of group improvisations by actors) answered: in the Polish countryside, where the figures of the dead taken from the grave by Shakespeare’s Gravedigger ‘contemplate their existence at a cemetery and in an uncoordinated and inconsistent manner (such is Wyspiański’s labyrinthine commentary, after all) they speak about themselves while all the while trying to comprehend the sense of their existence and experience’⁵¹. It was written that the performance boldly ‘entered the sphere of collective subconscious’ and in a way presaged the anti-Semitic events of 1968. ‘Having touched upon something so painful and difficult, he quickly retreated.’⁵² He admitted, however, that it was his joint work on the *Study* with the company that opened the way to the last performance/rite — *Apocalypsis cum Figuris* — in his theatrical search. And his ‘exit’ from the theatre.

Jerzy Grzegorzewski’s performance is at the other extreme. It is a theatre in a theatre and its protagonist is Jerzy Grzegorzewski and his theatre. ‘In the uncovered structure of the back wall of the stage, at the level of the second floor’, describes Joanna Walaszek, ‘one can see a dark, long silhouette of a gondola. As if prepared to be introduced to the stage as Charon’s boat in *November Night*. All this together is associated not only with the backstage, but more broadly — with the creative workshop, the mysterious and fascinating instruments of art. In the *Hamlet Study*, as one can guess from space composed in this way, Grzegorzewski will be interested in the process of creation recorded in it.’⁵³ Wojciech Malajkat as Hamlet — and Grzegorzewski’s alter ego — will be a medium that will enable the audience to gain insight into the director’s creative process. ²²⁻²³

53 Dariusz Kosiński, *Studium o Hamlecie*, <http://www.grotowski.net/en/encyklopedia/studium-o-hamlecie>, data dostępu: 15 sierpnia 2019.

54 Tamże.

55 Joanna Walaszek, *Grzegorzewski, Wyspiański i Hamlet*, „Didaskalia” 2003, nr 57.

51 Dariusz Kosiński, *Studium o Hamlecie*, <http://www.grotowski.net/en/encyklopedia/studium-o-hamlecie-hamlet-study> (accessed 15 August 2019).

52 Ibid.

53 Joanna Walaszek, ‘Grzegorzewski, Wyspiański i Hamlet’, *Didaskalia*, no. 57, 2003.



21

Spotkanie w redakcji miesięcznika „Teatr”
w Moskwie, 18 listopada 1976; od lewej: Jerzy
Grotowski, Jerzy Jarocki i Konstanty Puzyna.
IT/archiwum Elżbiety Wysockiej

Meeting in the editorial office of the monthly
„Teatr” [Theatre] in Moscow, 18 November
1976; from left: Jerzy Grotowski, Jerzy
Jarocki and Konstanty Puzyna. IT/Elżbieta
Wysocka archive

22

Stanisław Wyspiański *Studium o Hamlecie*,
Teatr Laboratorium 13, Rzędów w Opolu,
insc. zespół pod kierunkiem Jerzego
Grotowskiego, prem. 1 marca 1964.
Fot. Ryszard Cieślak/IT

Stanisław Wyspiański *Hamlet Study*,
Laboratory Theatre of 13 Rows in Opole
created by the company under the leadership
of Jerzy Grotowski, prem. 1 March 1964.
Photo by Ryszard Cieślak/IT



23

Hamlet Stanisława Wyspiańskiego, Teatr
Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy
Grzegorzewski, kost. Barbara Hanicka, prem.
28 września 2003. Fot. Michał Mrowiec/ATN

Stanisław Wyspiański's Hamlet, National
Theatre in Warsaw, set design: Jerzy
Grzegorzewski, costumes: Barbara Hanicka,
prem. 28 September 2003. Photo: Michał
Mrowiec/National Theatre archive



Drugi powrót Odysa

Przestrzeń w teatrze także dla Jerzego Grzegorzewskiego była zagadnieniem podstawowym. Był malarzem i mówił o tym wprost:

Białe płótno przed zrobieniem projektu zawiera tajemnicę i nieskończoną ilość możliwości, jest właściwie czymś równie magicznym jak pusta scena, w którą patrzymy. Bardzo lubię patrzeć na pustą scenę i jako młody człowiek irytowałem aktorów, że ich zapraszałem, siadali za mną, a ja jako reżyser nie wiedziałem, co robić. Prosiłem, żeby patrzyli w pustą scenę i to ich bardzo irytowało⁵⁶.

Dla wyobraźni Grzegorzewskiego (często współpracowała z nim Barbara Hanicka) sama scena była czasami niewystarczająca. Inscenizował więc swoje spektakle, odkrywając teatralną moc balkonów, szatni, foyer, magazynów podziemnych. Bywało, że sadzał widzów na scenie, a aktorów na widowni. Otwierał okna. Był jak dziecko z pierwszego teatralnego plakatu, który Wyspiański zaprojektował dla *Wnętrza* Maeterlincka, zaglądające do jakiegoś wnętrza. Lubił patrzeć na świat przez okna.

Kiedy się spojrzy z okien jednej z sal w Zachęcie, widać plac Piłsudskiego wraz z okolicą. Wygląda jak teatralna dekoracja, jak scena gotowa do spektakli, które od zawsze odbywały się w tej przestrzeni. Ruchome (zmiennie) i nieruchome (stałe) elementy mieszają się i nakładają na siebie nawzajem — Teatr Wielki i Narodowy, świątynia Westy i Grób Nieznanego Żołnierza, ogród Saski z wielką fontanną tworzą tło dla szczęku oręża, koni, kwiatów, pomników, uroczystych zmian wart, defilad, manifestacji, koncertów, ołtarzy i ceremonii. Grzegorzewski lubił patrzeć na ten plac przez okno kawiarni w hotelu Victoria (dziś Sofitel), a potem w drugą stronę, z okien swojego gabinetu w Teatrze Narodowym. Opowiadał dziennikarce „Gazety Wyborczej”:

Był ranek, patrzyłem przez szybę, jak mgła przysłania plac Piłsudskiego. Zniknął Teatr Narodowy i wszystko dokoła. Perwersyjne oczekiwanie cudu... Wyobrażałem

56 *Wieczór z Jedyńką — Jerzy Grzegorzewski, artysta niemodny*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawiają Anna Retmianiak, Andrzej Matul, Barbara Osterloff, audycja w Programie 1 Polskiego Radia, styczeń 2004; cyt. za: Jerzy Grzegorzewski *Wywiady, Varia*, dz. cyt., s. 324.

Second return of Odysseus

For Jerzy Grzegorzewski, space in theatre was a fundamental issue. He was a painter and spoke straightforwardly about it: ‘A white canvas before a project begins contains a mystery and an infinite number of possibilities, it is actually something as magical as the empty stage we look at. I very much like to see the empty stage, and as a young man, I irritated the actors — I invited them, they sat behind me, and as a director, I did not know what to do. I asked them to look into an empty stage and it irritated them a lot.’⁵⁴

For Grzegorzewski’s imagination (Barbara Hanicka often collaborated with him), the stage itself was sometimes insufficient. He staged his performances, discovering the theatrical power of balconies, cloakrooms, foyers and underground warehouses. He used to put the audience on stage and the actors in the audience. He opened windows. He was like a child from the first theatrical poster Wyspiański designed for Maeterlinck’s *Interior*, looking into some kind of interior. He liked to look at the world through windows.

When you look from the windows of one of the rooms in Zachęta, you can see Piłsudskiego Square and its surroundings. It looks like a theatrical decoration, like a stage ready for performances that have always been held in this space. Moving (variable) and stationary (fixed) elements mix and overlap each other — the Wielki and National Theatres, the Temple of the Vesta and the Tomb of the Unknown Soldier, the Saxon Garden with its large fountain form the background for the clash of weaponry, horses, flowers, monuments, ceremonial changes of the guard, parades, manifestations, concerts, altars and ceremonies. Grzegorzewski liked to look at this square through the window of a café in the Victoria Hotel (today Sofitel), and then in the other direction, from the windows of his office in the National Theatre. He told a story to a journalist from *Gazeta Wyborcza*:

It was morning, I was looking through the window, at the fog obscuring Piłsudskiego Square. The National Theatre and everything around it disappeared. The perverse expectation of a miracle . . . I imagined that when the fog

54 ‘Wieczór z Jedyńką — Jerzy Grzegorzewski, artysta niemodny’, Jerzy Grzegorzewski talks to Anna Retmianiak, Andrzej Matul, Barbara Osterloff, Polish Radio 1 show, January 2004.

sobie, że gdy mgła opadnie, zobaczę ten plac takim, jakim znam go ze zdjęć sprzed wojny. Pośrodku, między harmo-
nijnym placem Teatralnym i pałacami placu Piłsudskiego,
bardzo elegancki gmach Narodowego. Cud nie nastąpił.
W drugim kącie pustego hotelowego holu siedział Tadeusz
Konwicki. Wychodząc, zatrzymał się i powiedział: „Po co
pan to wziął?”. A ja, wskazując za okno, odpowiedziałem:
„Przecież tego nie ma”⁵⁷.

Rzeczywiście nie było, bo „to”, czyli scenę Teatru Narodo-
wego, odbudowaną po pożarze z 1985 roku, Grzegorzewski
„wziął”, żeby ją na nowo „ustroić”. Przyjął dyrekcję Teatru
Narodowego z poczucia odpowiedzialności, wyrastającej
bezpośrednio z wieloletniej lektury Wyspiańskiego. „Obej-
muję Teatr Narodowy — to trzeba powiedzieć — 1 września
1997 roku. Pierwszą premierą, którą przygotuję i za którą
odpowiadam (mogą być wcześniej planowane premiery,
ale nie przeze mnie), będzie *Noc listopadowa* Wyspiańskie-
go. Bardzo bym chciał, żeby to był teatr Wyspiańskiego.
To jest geniusz niebywały, niezwykły, który powinien być
patronem tego teatru, bo poza nim i repertuarem roman-
tycznym nic w teatrze cenniejszego nie mamy”⁵⁸.

I Grzegorzewski budował konsekwentnie w Teatrze
Narodowym „dom Wyspiańskiego”. Żartował, że „awangar-
dę” i „operetkę” mógł sobie robić w Teatrze Studio, Scena
Narodowa ma być miejscem poważnej rozmowy o Polsce.
I taką rozmowę proponuje poprzez Wyspiańskiego (*Noc
listopadowa*, *Sędziowie*) i Shakespeare’a (*Morze i zwiercia-
dło* Audena zestawia ze *Studium o Hamlecie*), Różewicza
(*Duszyca*) i Gombrowicza (*Ślub i Operetka*). Chciał, aby
duża scena nosiła imię Stanisława Wyspiańskiego, a mała
Leona Schillera. Tak się w rezultacie nie stało, ale bardzo
się starał być dyrektorem Teatru Narodowego poprzez
odwoływanie się do tradycji tego miejsca — w wywiadzie
dla „Polityki” przypomniał, że w 1965 roku był asystentem
dyrektora Kazimierza Dejmka i podpisał się wraz z całym
zespołem pod stworzoną wtedy deklaracją programową:
„Po latach czytam słowa i myśli tego tekstu z poczuciem
jego ważności”⁵⁹. Ważne dla niego były też Sale Redutowe

cleared, I would see the square as I knew it from the photos
from before the war. In the middle, between the harmo-
nious Theatre Square and the palaces of Piłsudskiego
Square, the very elegant building of the National Theatre.
The miracle didn't happen. Tadeusz Konwicki was sitting
in the second corner of the empty hotel hall. On his way out,
he stopped and said: 'Why did you take it?' And I, pointing
out the window, said: 'It's not like it's there.'⁵⁵

It really wasn't, because Grzegorzewski took 'it' — the
stage of the National Theatre, rebuilt after the fire in 1985
— in order to 'decorate it' again. He took over the direc-
torship of the National Theatre out of a sense of responsi-
bility that stemmed directly from many years of reading
Wyspiański. 'I am taking over the National Theatre, it
needs to be said, on 1 September 1997. The first premiere,
which I will prepare and be responsible for (there may be
premieres planned earlier, but not by me), will be Wys-
piański's *November Night*. I would very much like this to
be Wyspiański's theatre. He was an incredible and extraor-
dinary genius, who should be the patron of this theatre,
because apart from him and the romantic repertoire, we
have nothing more precious in the theatre.’⁵⁶

And Grzegorzewski consistently built 'Wyspiański's
House' at the National Theatre. He joked that the
'avant-garde' and 'operetta' could be done at the Studio
Theatre, but the National Stage was to be a place of serious
discussion about Poland. He proposed such a conversation
through Wyspiański (*November Night*, *Judges*) and Shake-
speare (he juxtaposed Auden's *Sea and Mirror* with the
Hamlet Study), Tadeusz Różewicz (*Little Soul*) and Witold
Gombrowicz (*The Marriage* and *Operetta*). He wanted the
big stage to be named after Stanisław Wyspiański and the
small stage after Leon Schiller. This did not come to pass,
but he tried very much to be the director of the National
Theatre by drawing on its traditions — in his interview
with *Polityka*, he recalled that in 1965, he was the assistant
director to Kazimierz Dejmek and signed a programme
declaration with the whole company: 'Years later, I read
the words and thoughts of this text with a sense of its
importance.’⁵⁷ The Reduta Rooms, which remember Juliusz

57 „Gazeta Wyborcza” z 28 stycznia 2000.

58 Wypowiedź w Programie 3 Polskiego Radia, lato 1996; cyt. za: Jerzy Grzego-
rzewski, *Wywiady*, *Varia*, dz. cyt., s. 260.

59 *Pałę Paryż i wyjeżdżam*, z Jerzym Grzegorzewskim, dyrektorem sceny
dramatycznej Teatru Narodowego, rozmawia Zdzisław Pietrasik, „Polityka”
1996, nr 46.

55 *Gazeta Wyborcza*, 28 January 2000.

56 Statement on Polish Radio 3, summer 1996.

57 'Pałę Paryż i wyjeżdżam', Jerzy Grzegorzewski, director of the dramatic stage
of the National Theatre, talks to Zdzisław Pietrasik, *Polityka*, no. 46, 1996.

pamiętające Juliusza Osterwę i jego misyjny, wędrujący teatr-laboratorium. *Wyzwolenia* nie wyreżyserował, ale o takiej inscenizacji wciąż myślał.

CND — CDN

Jaki jest więc koniec tej historii? Dokąd nas ta zapoczątkowana u progu XX wieku ZMIANA USTAWIENIA doprowadziła? *Resetting the Stage* [„Zmiana dekoracji”] — taki tytuł nosi wydana w 2012 roku pośmiertnie, dokończona przez przyjaciół książka Dragana Klaića, wieloletniego dyrektora Instytutu Teatralnego w Amsterdamie, wnikliwego obserwatora teatru w Europie. W jego opinii zagrożony kryzysem ekonomicznym, kryzysem wartości i idei teatr nam współczesny znowu czeka na radykalny gest artystów, a społeczeństwa muszą na nowo zdefiniować rolę kultury publicznej — w tym rolę publicznych teatrów. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w 2015 roku, z okazji 250-lecia teatru publicznego i narodowego w Polsce, zorganizował po raz pierwszy Dzień Teatru Publicznego, który co roku, w połowie maja, jest przypomnieniem, że trzeba się nad tym zastanawiać. W Polsce, obok 123 scen finansowanych z budżetów państwa i samorządów, działa ponad 700 teatralnych organizmów, które — jak organizacje pozarządowe w innych dziedzinach — dopełniają obowiązków misyjnych instytucji, wchodzą w miejsca instytucjom trudno dostępne.

Czy widać więc zapowiedź jakiejś kolejnej ZMIANY w pracach artystów i teatrów, kiedy w wyniku obu reform zmienione zostało niemal wszystko? Może tym radykalnym gestem zmiany jest bez pardonu wkraczająca do teatru technologia i sztuczna inteligencja, która staje do konkurencji z artystami w zakresie kreatywności? Czy zmieni to teatralne zdarzenie do tego stopnia, że uznamy to wejście za Trzecią Reformę Teatru?

Kto wie. Na razie życie skomplikowało się tylko badaczom, którzy muszą szukać odpowiedniego języka opisu dla tej współczesnej różnorodności. Dla teatralnego widza terminologia naukowa nie ma większego znaczenia. Widzowie odbierają zawsze teatr im współczesny. Nie stanowi dla nich problemu brak kurtyny, orkiestronu, „czwartej ściany”, strapontenu i paludamentu. Nie stanowią problemu okulary 3D i słuchawki. Oczywiście jest także to, że teatr i scenografia nie są zamknięte w skodyfikowanej przestrzeni instytucji. Nie dziwią się, przeglądając *World Sceno-*

Osterwa and his missionary, wandering theatre-laboratory, were also important to him. He did not direct *Deliverance*, but he kept thinking about staging it.

QED — TBC

So what is the end of the story? Where did this CHANGE of SETTING, initiated at the beginning of the 20th century, lead us? *Resetting the Stage* — this is the title of a book published posthumously in 2012 and completed by friends of Dragan Klaić, a long-time director of the Netherland Theatre Institute in Amsterdam and an insightful observer of theatre in Europe. In his opinion, contemporary theatre, threatened by the economic crisis, the crisis of values and ideas, is once again waiting for a radical gesture from artists, and societies must redefine the role of public culture — including the role of public theatres. In 2015, on the 250th anniversary of public and national theatre in Poland, the Zbigniew Raszewski Theatre Institute organised for the first time a Public Theatre Day, which every year, in mid-May, is a reminder that it is necessary to think about it. In Poland, apart from 123 stages financed from state and local government budgets, there are over 700 theatrical organisations which, like NGOs in other fields, fulfil the missionary duties of institutions, enter places that are difficult to reach for the institutions.

Can we see, then, the announcement of another CHANGE in the works of artists and theatres, when as a result of both reforms nearly everything has been changed? Perhaps this radical gesture of change is the technology and artificial intelligence ruthlessly entering the theatre, competing with the artists in terms of creativity? Will it change the theatrical event to such an extent that we will consider this entrance to be the Third Theatre Reform?

Who knows? For the time being, life has become complicated only for researchers, who must look for an appropriate language to describe this contemporary diversity. For the theatrical viewer, scientific terminology certainly has no meaning. Audiences always view theatre as contemporary to them. The lack of a curtain, an orchestra, a ‘fourth wall’, a folding seat and a border curtain is not a problem for them. 3D-glasses and headphones are obvious. It is also obvious that theatre and set design are not enclosed in the codified space of an institution. It is

*graphy Book*⁶⁰, że obok fotografii ze spektakli teatralnych zamieszczono zdjęcia z ceremonii sportowych, pochodów ulicznych i koncertów muzycznych. Może wszystkie te kategorie nie mają już dzisiaj aż takiego znaczenia.

We współczesnym teatrze coraz większą rolę odgrywa to, czego widz nie widzi — wspólna praca zespołów „projektujących”, często większych niż tandemy reżysersko-scenograficzne czy reżysersko-dramaturgiczne, które też są bardzo wyraziste (Anna Augustynowicz — Marek Braun, Piotr Cieplak — Andrzej Witkowski, Krzysztof Warlikowski — Małgorzata Szczęśniak, Jan Klata — Justyna Łągowska, Jacek Głomb — Małgorzata Bulanda, Jolanta Janiczak — Wiktor Rubin, Michał Zadara — Robert Rumas, Monika Strzępka — Paweł Demirski — Michał Korchowiec, Krzysztof Garbaczewski — Aleksandra Wasilkowska).

Dramaturdzy, kompozytorzy, choreografowie, pedagodzy teatru, teoretycy i badacze tworzą, w różnych konfiguracjach, swoiste kolektywy poszukujące najwłaściwszego sposobu — przestrzeni właśnie i języka — „przedstawienia” teatru. Następują w tej pracy przesilenia i zwarcia, bo labirynt ma i ślepe uliczki, a ZMIANA nie musi oznaczać zburzenia, ale może być na przykład twórczą rekonstrukcją. Wydawało się chociażby, że postmodernistyczna dekompozycja dramatu jako gatunku literackiego i tekstu dla sceny, modna na początku XXI wieku, wyprze z teatru klasycznie linearną narrację, a tu jednak opowieść w wielu znakomitych spektaklach ostatnich lat powraca, w odpowiedzi na wyraźnie artykułowaną potrzebę publiczności.

Z ostatniej chwili

„Rysunki Wyspiańskiego — pisze Gordon Craig do Leona Schillera na początku lipca 1908 roku — widziałem po raz pierwszy w marcu, 1908, ależ tak, to był ten rok... dziwne — I wiele słyszałem o nim takich rzeczy, które pobudzają krew w żyłach... Chcę przeczytać przekład jego *Hamleta*... [...] Bardzo chciałbym zaprezentować to angielskiej publicz-

no wonder when we browse the *World Scenography Book*⁵⁸ that alongside photographs from theatrical performances, there are photos from sports ceremonies, street marches and music concerts. Perhaps all these categories are not so important today.

In contemporary theatre, the role of what the viewer does not see is becoming more and more important — the joint work of ‘designing’ croups, often larger than the directorial-scenographic or directorial-playwriting tandems, which are also very expressive (Anna Augustynowicz — Marek Braun, Piotr Cieplak — Andrzej Witkowski, Krzysztof Warlikowski — Małgorzata Szczęśniak, Jan Klata — Justyna Łągowska, Jacek Głomb — Małgorzata Bulanda, Jolanta Janiczak — Wiktor Rubin, Michał Zadara — Robert Rumas, Monika Strzępka — Paweł Demirski — Michał Korchowiec, Krzysztof Garbaczewski — Aleksandra Wasilkowska).

Playwrights, composers, choreographers, theatre pedagogues, theoreticians and researchers create, in various configurations, specific collectives looking for the most appropriate way — of space and language — to ‘present’ the theatre. This work often causes things to overload and explode because the labyrinth has dead ends, too, and CHANGE does not have to mean demolition, and can be, for example, a creative reconstruction. It seemed, for example, that the postmodern decomposition of drama as a literary genre and text for the stage, fashionable at the beginning of the 21st century, would displace the classical linear narrative from the theatre, and yet story has returned in many excellent performances in recent years, in response to a clearly articulated need of the audience.

Last-minute

‘I saw Wyspiański’s drawings’, writes Gordon Craig to Leon Schiller at the beginning of July 1908, ‘for the first time in March 1908, but yes, it was this year . . . strange . . . And I have heard many things about him that make my blood

60 *World Scenography Book* — seria książek, które od 2012 roku przygotowuje i wydaje OISTAT, Międzynarodowa Organizacja Scenografów, Architektów Teatru i Techników. Zespołem redaktorów kierują Peter McKinnon (Kanada) i Eric Fielding (USA). Seria jest kontynuacją pracy belgijskiego profesora René Hainaux, który opublikował czterotomową *Stage Design Throughout the World*, obejmującą lata 1935–1975. Dotychczas ukazały się dwa tomy *World Scenography Book*: 1975–1990 i 1990–2005.

58 *World Scenography Book* — a series of books which since 2012 have been prepared and published by OISTAT, the International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians. The editorial team is led by Peter McKinnon (Canada) and Eric Fielding (United States). The series is a continuation of the work of Professor René Hainaux of Belgium, who published the four-volume *Stage Design Throughout the World*, covering 1935–1975. So far, two volumes of the *World Scenography Book* have been published: 1975–1990 and 1990–2005.

ności w «The Mask» — czy to jest w jakiś sposób możliwe? Pański tłumacz jest bardzo zręczny, kimkolwiek jest”⁶¹.

To się wtedy nie wydarzyło — sprawa *Studium o Hamlecie* „zgubiła się” też w tłumaczonej na angielski książce Jana Kotta *Szekspir współczesny*. Ale po 110 latach, w lipcu 2019 roku, podczas zorganizowanego w Londynie przez szekspirowski teatr The Globe festiwalu „Szekspir i Polska” (który rozpoczął się od dyskusji na temat motywu Polski jako Hamleta), została cierpliwiej publiczności angielskiej zaprezentowana „świeżutko” przetłumaczona na język Shakespeare’a przez Barbarę Bogoczek i prof. Tony’ego Howarda praca Wyspiańskiego.

Patrick Spottiswoode, dyrektor programu edukacyjnego Shakespeare The Globe, był lekko zażenowany, gdy w czasie wizyty w Warszawie po raz pierwszy usłyszał od prof. Dariusza Kosińskiego o „studium” Wyspiańskiego: „Myślałem, że chyba powinienem zrezygnować ze stanowiska: bo jak to jest, że będąc dyrektorem ds. edukacji Shakespeare’s Globe, nigdy o tym nie słyszałem? Gdyby przetłumaczyli oryginalny tekst [Kotta] to Peter Brook, Trevor Nunn i Peter Hall (legendarni brytyjscy reżyserzy teatralni), przeczytaliby o Wyspiańskim i pewnie chcieliby zobaczyć także tłumaczenie jego tekstu, a w efekcie może stałby się dla nas dzisiaj kimś takim, jak europejscy dramaturgowie, których tu wystawiamy: Bertolt Brecht, Anton Czechow czy Henrik Ibsen. W tym wszystkim jest jakiś pokręcony los”⁶².

Ale może nie jest za późno na odkrywanie nowych przestrzeni — nowych scenografii dla polskiego teatru?

„*Kochany Panie*”.

*I ciągle widzę ich twarze,
ustawnie w oczy ich patrzę —
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.*

Stanisław Wyspiański, 6-go sierpnia 1904⁶³

Pierwodruk w magazynie *Zachęty*, październik 2019.

flow faster . . . I want to read a translation of his *Hamlet* I would very much like to present it to the English audience in *The Mask* — is it possible in any way? Your translator is very skilful, whoever he is.”⁵⁹

It did not happen then — the case of the *Hamlet Study* was also ‘lost’ in Jan Kott’s book *Shakespeare, Our Contemporary*, which was translated into English. But after 110 years, in July 2019, during the ‘Shakespeare and Poland’ festival organised in London by the Globe Theatre (which began with a discussion on the motif of Poland as Hamlet), Wyspiański’s work, freshly translated into Shakespeare’s language, was presented to the patient English audience.

Patrick Spottiswoode, director of the Globe education programme, was a little embarrassed: ‘I thought I should probably resign my position, because how is it that I, as the director of education at Shakespeare’s Globe, have never heard of it? If they had translated [Kott’s] original text, Peter Brook, Trevor Nunn and Peter Hall [the legendary British theatre directors] would have read about Wyspiański and would probably have liked to see a translation of his text, and as a result perhaps he would have become for us today like the European playwrights we are staging here: Bertolt Brecht, Anton Chekhov and Henrik Ibsen. There’s a twisted fate in all of this.’⁶⁰

But perhaps it is not too late to discover new spaces — new set designs for Polish theatre?

“*Dear Sir*”.

*And I still see their faces,
and I keep looking them in the eyes —
and they are no longer there — I think and I dream,
and I see them in a theatre of the soul
[...]*

Stanisław Wyspiański, 6 August 1904

Translated by Paulina Bożek

61 Cyt. za: „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 4, s. 443–504.

62 Depesza PAP z Londynu z 27 czerwca 2019.

63 Cyt. za: *Młoda Polska. Wybór poezyj*, oprac. Tadeusz Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, Wrocław 1947.

59 Quote in: „Pamiętnik Teatralny” 1968, no 4, p. 443–504.

60 PAP dispatch from London, 27.06.2019.

Robert Rumas

Labir yntwy stawy

Labirynt wystawy

**Reinscenizacja wystawy „Zmiana ustawienia.
Polska scenografia teatralna i społeczna XX
i XXI wieku”.**

Koncepcja ideowa i projekt graficzny
Robert Rumas

Współpraca graficzna
Mikołaj Kosiński

Konsultacja
Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński

Dobór cytatów
Dariusz Kosiński

Teksty autorskie
Marcin Jachuła, Dariusz Kosiński

Tłumaczenia
Paulina Bożek, Dariusz Kosiński

Wprowadzenie

Pierwotnie miał to być nieduży wizualny esej opowiadający o procesie powstawania i o samej wystawie „Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku”, którą od października 2019 do stycznia 2020 roku można było oglądać w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Wystawa była efektem mojego udziału w interdyscyplinarnym projekcie badawczym o tej samej nazwie, który od 2017 realizował zespół pod kierunkiem Dariusza Kosińskiego w Instytucie Teatralnym. Otworzyłem swoje zasoby nieuporządkowanych cyfrowych notatek i zapisów, wreszcie obrazów i zdjęć, które znalazłem w Internecie, a które wykorzystywałem do pracy nad scenariuszem wystawy. W tym dość specyficznym cyfrowym środowisku znajdowały się skany z książek i czasopism, robocze zdjęcia artefaktów teatralnych, projektów scenografii i fotografii ze spektakli oraz luźnych zapisków. Wszystkie one były wynikiem badań, które prowadziłem w archiwach teatralnych, muzeach, domach aukcyjnych i w prywatnych zbiorach. To na ich autentyczności, nie doskonałości technicznej, oraz kryjących się za nimi emocjach budowałem tę książkową reinterpretację wystawy. Traktowałem te robocze notatki jak szkice z zapisaną pierwszą myślą... Są one często niewykadrowane, nieupiększone, ponieważ pokazują stan zachowania, ubytki a czasem też ważne zapiski artystów, obrazujące proces powstawania scenografii.

Scenografia nie jest sztuką autonomiczną – jest częścią inscenizacji, wydarzenia, performansu – niezależnie od tego, czy powstaje w gmachu teatralnym, galerii, kościele czy na ulicy. Scenografia bowiem, oprócz tego, że buduje bezpośrednio przestrzeń sceniczną w budynkach teatralnych, jest także ważnym elementem przestrzeni publicznej, dopełniając swoją „obecnością” wydarzenia kultury masowej.

Ta część trzeciego tomu publikacji będącej efektem projektu, podobnie jak wystawa, jest rodzajem mojego subiek-

tywnego szkicownika, specyficznego raptularza, składającego się z dokumentów, dzieł sztuki oraz wielu inscenizacji teatralnych i społecznych. Każda z nich zasługuje na osobną uwagę, ale przez złożenie ich w syntetyczną całość, zestawienie ze sobą, chciałem stworzyć jeszcze inną „inscenizację”, oglądaną inaczej niż w teatrze, inaczej niż w galerii i inaczej niż na publicznym placu.

To opowieść o Teatrze w Polsce i Polsce w Teatrze. Przyszło mi pracować nad nią w trudnym czasie pandemii, co być może jeszcze wzmocniło moje wcześniejsze intuicje i rozpoznania. Książkowa wersja wystawy jest wzbogacona o dzieła i dokumenty, których nie udało się pozyskać na potrzeby ekspozycji w Zachęcie lub z których tam – z powodów przestrzennych, konserwatorskich i finansowych – trzeba było zrezygnować. Książka pozwala na takie spotkanie dzieł, jakie sobie wymyśliłem pierwotnie, więc jest ona w pewnym sensie uzupełnioną, bardziej kompletną wersją wystawy.

Podobnie jak wystawa, jej książkowa reinscenizacja skonstruowana jest liniowo, ale ta liniowość jest zaburzana kontekstami, wtrąceniami, „zapisami na marginesie”, zderzeniami z dziełami sztuki, przedstawieniami teatralnymi czy wydarzeniami społeczno-politycznymi, niekoniecznie w porządku chronologicznym. Taki zabieg pokazuje historyczne tło oraz współczesne analogie tematyczno-formalne, w tym również polityczne. Teatr bowiem, jak powtarzamy między innymi za Leonem Schillerem, jest instytucją polityczną. Dzieła i dokumenty niejednokrotnie mówią o wspólnych ideach i utopiach wielu twórców, pokazują podobieństwa, ale i zawłaszczenia, ujawniają, jak różne znaczenia, strategie i treści kryją się za formalnie podobnymi obrazami. Niemożliwe w rzeczywistości zderzenia – zaistniałe dzięki wystawie i książce – tę sieć powiązań miały pokazać.

ZMIA

POLSKA SCENOGRAFIA
TEATRALNA I SPOLECZNA
XX I XXI WIEKU

NA

USTAWIE

NIA

WSTĘP
1. WSTĘP
2. WSTĘP
3. WSTĘP
4. WSTĘP
5. WSTĘP
6. WSTĘP
7. WSTĘP
8. WSTĘP
9. WSTĘP
10. WSTĘP
11. WSTĘP
12. WSTĘP
13. WSTĘP
14. WSTĘP
15. WSTĘP
16. WSTĘP
17. WSTĘP
18. WSTĘP
19. WSTĘP
20. WSTĘP
21. WSTĘP
22. WSTĘP
23. WSTĘP
24. WSTĘP
25. WSTĘP
26. WSTĘP
27. WSTĘP
28. WSTĘP
29. WSTĘP
30. WSTĘP
31. WSTĘP
32. WSTĘP
33. WSTĘP
34. WSTĘP
35. WSTĘP
36. WSTĘP
37. WSTĘP
38. WSTĘP
39. WSTĘP
40. WSTĘP
41. WSTĘP
42. WSTĘP
43. WSTĘP
44. WSTĘP
45. WSTĘP
46. WSTĘP
47. WSTĘP
48. WSTĘP
49. WSTĘP
50. WSTĘP
51. WSTĘP
52. WSTĘP
53. WSTĘP
54. WSTĘP
55. WSTĘP
56. WSTĘP
57. WSTĘP
58. WSTĘP
59. WSTĘP
60. WSTĘP
61. WSTĘP
62. WSTĘP
63. WSTĘP
64. WSTĘP
65. WSTĘP
66. WSTĘP
67. WSTĘP
68. WSTĘP
69. WSTĘP
70. WSTĘP
71. WSTĘP
72. WSTĘP
73. WSTĘP
74. WSTĘP
75. WSTĘP
76. WSTĘP
77. WSTĘP
78. WSTĘP
79. WSTĘP
80. WSTĘP
81. WSTĘP
82. WSTĘP
83. WSTĘP
84. WSTĘP
85. WSTĘP
86. WSTĘP
87. WSTĘP
88. WSTĘP
89. WSTĘP
90. WSTĘP
91. WSTĘP
92. WSTĘP
93. WSTĘP
94. WSTĘP
95. WSTĘP
96. WSTĘP
97. WSTĘP
98. WSTĘP
99. WSTĘP
100. WSTĘP





ZMIA

NA

USTAWIE

NIA

POLSKA SCENOGRAFIA
TEATRALNA I SPOŁECZNA
XX I XXI WIEKU

ZMIA

POLSKA SCENOGRAFIA
TEATRALNA I SPOŁECZNA
XX I XXI WIEKU

NA

USTAWIE

NIA

Wielka scena otworem,
przestrzeń wokół ogromna;
jeszcze gazu i ramp nie świecono.
Kto ci ludzie pod ścianą?
Cóż tu czynić im dano?
Czy to rzesza biedaków bezdomna?
Głowy wsparli strudzone,
cóż ich twarze zmarszczone?
Przecież pracę ich dzienną płacono.
Scena wielka otwarta:
Kościół Boga czy Czarta,
czym się stanie ta sztuki gontyna?

– Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, akt 1, w. 4–15

Wystawa podejmuje próbę ukazania, w jaki sposób zmieniały się estetyka, kompozycja i dramaturgia przestrzeni przedstawień teatralnych, ale też różnego rodzaju wydarzeń społecznych. Kształtowały one polskie życie zbiorowe, same będąc kształtowane przez wyobrażenia, pamięć, przyjęte hierarchie i sposoby życia.

Scenografia – co powtarzali wielokrotnie jej najwięksi mistrzowie – jest nie tylko dekoracją i nie zawsze wiąże się z aspektem wizualnym. To raczej komponowanie i organizowanie przestrzeni z wykorzystaniem odpowiednio dobranych środków i elementów. Warunkują one przebieg przedstawień i wydarzeń, czasem stając się ich „aktorem”.

Scenografia nie jest biernym tłem. Jest sprawcza i twórcza. Te jej cechy pragnie wydobyć i pokazać wystawa, zachęcając do refleksji nad tym, w jaki sposób odbiór i postrzeganie przestrzeni organizują nasze życie zbiorowe i indywidualne.

Wystawa nie jest rozpisana na sale i eksponaty panoramą polskiej scenografii minionych 120 lat, ponieważ brakuje tu wielu znaczących artystów i przedstawień. Zamiast tego proponujemy autorską narrację zwracającą uwagę na rangę, funkcje oraz role społeczne, jakie pełni scenografia w przestrzeni artystycznej i w rzeczywistości pozaartystycznej. Chcemy pokazać „ustawienia” współtworzone przez scenografię teatralną i społeczną, jak i te wynurzające się ze zbiorowej wyobraźni i przybierające własny kształt.

współorganizator: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

partnerzy: Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Teatralne – Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie; Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

partner filmowy: FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny

kurator: Robert Rumas

współpraca merytoryczna: Dorota Buchwald, prof. Dariusz Kosiński, dr hab. Daniel Przastek

współpraca ze strony Zachęty: Julia Leopold oraz Michał Jachuła, Ewa Mielczarek, Aleksandra Zientecka

współpraca ze strony Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego: Paweł Mrowiński

kwerenda i opracowanie materiałów filmowych: Michał Januszaniec

aranżacja wystawy: Robert Rumas

wykonanie makiet: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

identyfikacja wizualna: Jakub Jeziński

program towarzyszący: Zofia Dubowska, Karolina Iwańczyk, Marta Miś

realizacja: Anna Muszyńska, Krystyna Sielska oraz Andrzej Bialik, Dariusz Bochenek, Remigiusz Olszewski, Grzegorz Ostromecki, Paweł Ostromecki

Wystawę można było zwiedzać w dniach 19 października 2019 – 19 stycznia 2020.

Wystawa powstała przy wsparciu zespołu badawczego, który w latach 2017–2020 realizuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego projekt badawczy „Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku” finansowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr projektu: 2bH 15 0161 83).

CHANGE

POLISH THEATRICAL AND
SOCIAL SET DESIGN OF THE
20TH AND 21ST CENTURIES

THE

SETTING



The great stage is open,
the space around it enormous;
the gas and ramps not yet illuminated.
Who are these people by the wall?
What are they doing here?
Is it a multitude of the poor and homeless?
They have rested their tired heads,
What about their wrinkled faces?
Their daily work has been paid for.
The great stage is open:
The Church of God or the Devil,
what will this temple of art become?

— Stanisław Wyspiański, *Deliverance*, Act I, v. 4– 15

The exhibition attempts to show the changes that took place in the aesthetics, composition and dramaturgy of the space of theatrical performances, as well as various types of social events. They shaped Polish collective life, themselves being shaped by ideas, memory, accepted hierarchies, and ways of life.

Set design — as has been said many times by its greatest masters — is not only decoration and is not always connected with the visual aspect. It is rather about composing and organising a space using appropriately selected means and elements. They condition the course of performances and events, sometimes becoming one of the “actors”.

Set design is not a passive background. It is active and creative. These are the features that the exhibition wants to bring out and present, encouraging reflection on how both the reception and perception of spaces organise our collective and individual lives.

The exhibition is not a panorama of Polish set design of the past 120 years, split into rooms and exhibits, as it omits many significant artists and performances. Instead, we propose an authorial narrative that draws attention to the importance, function, and social roles of set design in artistic spaces and in non-artistic reality. We want to show “settings” co-created by theatrical and social set design, as well as those emerging from the collective imagination and taking their own shape.

co-organiser: Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw

partners: Muzeum Śląskie in Katowice; Theatre Museum, Teatr Wielki — Polish National Opera in Warsaw; The Grotowski Institute in Wrocław

film partner: National Film Archive — Audiovisual Institute

curator: Robert Rumas

academic collaboration: Dorota Buchwald, Prof. Dariusz Kosiński, Dr hab. Daniel Przastek

collaboration on the part of Zachęta: Julia Leopold and Michał Jachuła, Ewa Mielczarek, Aleksandra Zientecka

collaboration on the part of the Faculty of Political Sciences and International Studies of the University of Warsaw: Paweł Mrowiński

research and editing of film materials: Michał Januszaniec

exhibition arrangement: Robert Rumas

mock-ups: Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

visual identity: Jakub Jeziński

accompanying programme: Zofia Dubowska, Karolina Iwańczyk, Marta Miś

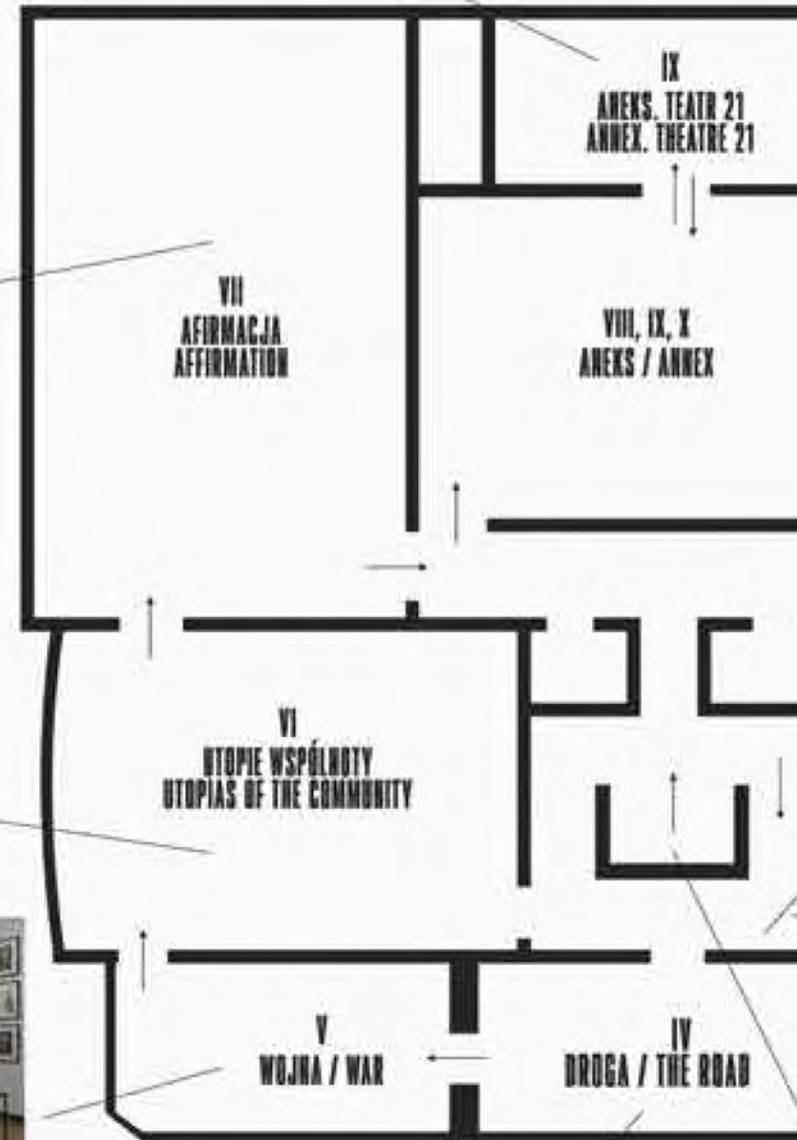
exhibition production: Anna Muszyńska, Krystyna Sielska and Andrzej Bialik, Dariusz Bochenek, Remigiusz Olszewski, Grzegorz Ostromecki, Paweł Ostromecki

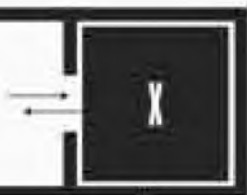
The exhibition was held from 19th October 2019 until 19th January 2020.

The exhibition was produced with the support of a research team, which is conducting a 2017–2020 research project entitled *Change the Setting. Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st Centuries* at the Zbigniew Raszewski Theatre Institute, financed by the Ministry of Science and Higher Education within the framework of the National Programme for the Development of Humanities (project no. 2bH 15 0161 83).

SCENOGRAFIA NIE JEST SZUKĄ AUTONOMICZNĄ

STAGE DESIGN IS NOT AN AUTONOMOUS ART





SCHILLER: TEATR JEST INSTYTUCJĄ POLITYCZNĄ THEATRE IS A POLITICAL INSTITUTION



CRAIG: NOWA SZTUKA (TEATR) MUSI BYĆ AUTONOMICZNA NEW ART (THEATRE) HAS TO BE AUTONOMOUS

W kwietniu 1908 roku Leon Schiller napisał list do wielkiego angielskiego reformatora teatru Edwarda Gordona Craiga, mieszkającego we Florencji i wydającego tam pismo „The Mask”. Wiosną 1909 obaj artyści spotkali się w Paryżu i wiedli długie rozmowy. W czerwcu i lipcu tego samego roku na łamach „The Mask” ukazał się obszerny esej Schillera *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, a dwa lata później Craig w przedmowie do słynnej książki *O sztuce teatru* zaliczył artystę z Krakowa do grona protagonistów walki o nowy teatr. Projekty Craiga zaprezentowano obok dzieł innych reformatorów teatru na Wystawie Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego, którą pokazano w dniach 25 września – 3 listopada 1913 w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Artysta napisał też przedmowę do katalogu tej przełomowej ekspozycji. W maju roku 1935 Craig na zaproszenie Schillera przyjechał do Warszawy, odwiedzając Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej (z tej wizyty pochodzi prezentowana tu fotografia).

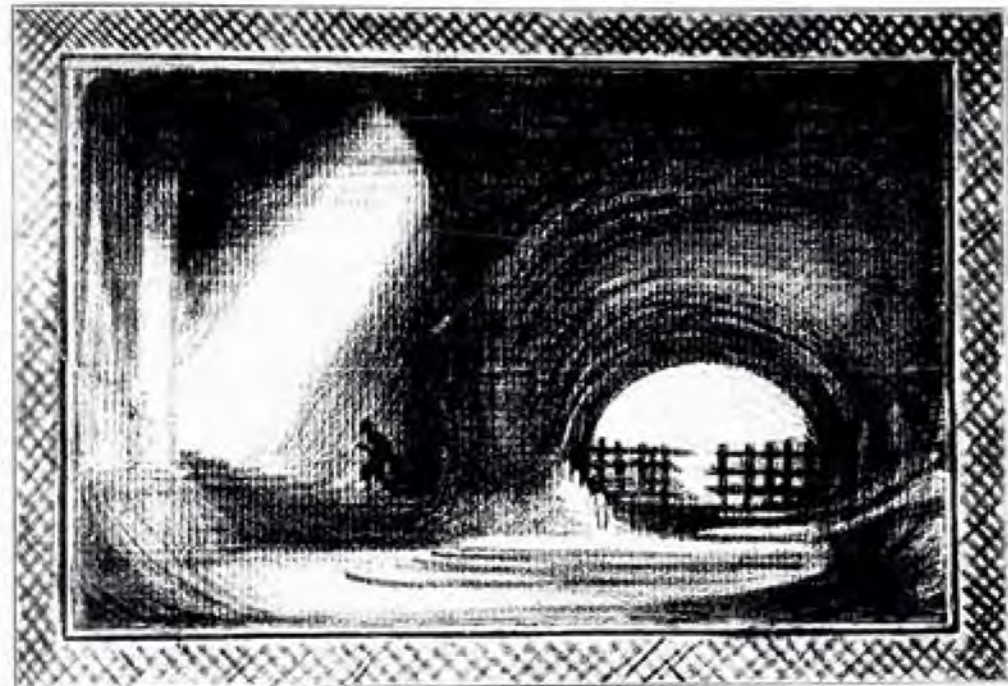
In April 1908, Leon Schiller, who was pursuing his own theatre studies in Paris, wrote a letter to the great English theatre reformer Edward Gordon Craig, who lived in Florence and published there a magazine called *The Mask*. In the spring of 1909, the artists met in Paris. In July and October of that year, *The Mask* published an extensive essay by Schiller titled *New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, and two years later, in his foreword to the book *On the Art of Theatre*, Craig included the artist from Kraków among the protagonists of the struggle for a new theatre. Craig's projects were presented next to the works of other theatre reformers at the Exhibition of Modern Stage Painting, which was shown in 1913 in the building of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw. The artist also wrote a foreword to the catalogue of this ground-breaking exhibition. In 1935, Craig came to Warsaw at the invitation of Schiller, visiting, among others, the State Institute of Theatre Art (the photograph shown here was taken during that visit).



THE NEW THEATRE IN POLAND:
STANISLAW WYSPIANSKI; by
 L. de Schildenfeld Schiller, with an
 Introductory Biographical Note by the Editor.

Stanislaw Wyspianski, that eminent poet, dramatist and artist of the Polish Theatre of whose work the following pages contain, was born in the city of the eastern coast, near the town of Gdansk, in 1850. He was the son of a Polish nobleman, and his education was completed at the University of Poznan, where he studied the history and literature of his native Poland. His early work in Poland consisted in his participation in the literary and artistic circles of the capital, and in his efforts to reform the Polish theatre. He was one of the founders of the "Theatre of the Future" in Krakow, and his work in this field was of great importance. His plays, such as "The Song of the Shirt" and "The Song of the Weaver," are among the most powerful and original works of the Polish drama. His art is characterized by a deep understanding of the human condition, and a profound sense of social responsibility. His work has inspired generations of Polish artists and writers, and his influence on the Polish theatre is immeasurable. His plays are still performed today, and his art continues to be a source of inspiration for artists and audiences alike.

WYSTAWA DEKORACJI TEATRALNEJ W SALONIE T. Z. S. P.



MACBETH

GARDON CRAIG



KATALOG WYSTAWY
NOWOCZESNEGO
MALARSTWA
SCENICZNEGO



THE SONG OF THE SHIRT

GARDON CRAIG



THE SONG OF THE WEAVER

GARDON CRAIG

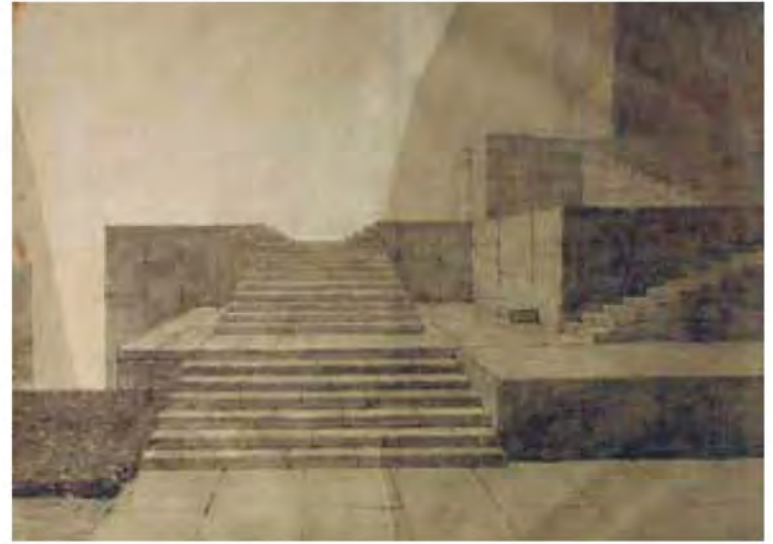


Wedle Appii, dzieło teatralne jest tworem wieloelementowym, ukonstytuowanym w dziedzinie „sztuki żywej”. Pojęcie „sztuki żywej” do pewnego stopnia zastępuje u Appii pojęcie „sztuki teatru”. Przy czym Appia z jednej strony wyłącza z tej dziedziny obce mu tendencje artystyczne, na przykład odrzuca teatr, w którym dominuje tekst literacki lub malarstwo sceniczne, z drugiej strony zaś — rozszerza powyższe pojęcie na pewne dziedziny życia społecznego, zazwyczaj do sztuki teatru nie zaliczane, jak: zgromadzenie publiczne, konferencje, pokazy sportowe.

— Jolanta Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975

According to Appia, a theatrical work is a multipart creation, rooted in the field of “living art”. To a certain degree the idea of “living art” replaces in Appia’s thought the idea of “the art of theatre”. What’s important, Appia on one hand excludes from this field artistic tendencies that were alien to him (for example he rejects theatre dominated by the literary text or the stage paintings), on the other — he expands this idea to include some parts of social life usually treated as separate from theatre, like public gatherings, conferences, sport events.

— Jolanta Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej* [On the roads of the 20th century theatre thought] (1975)



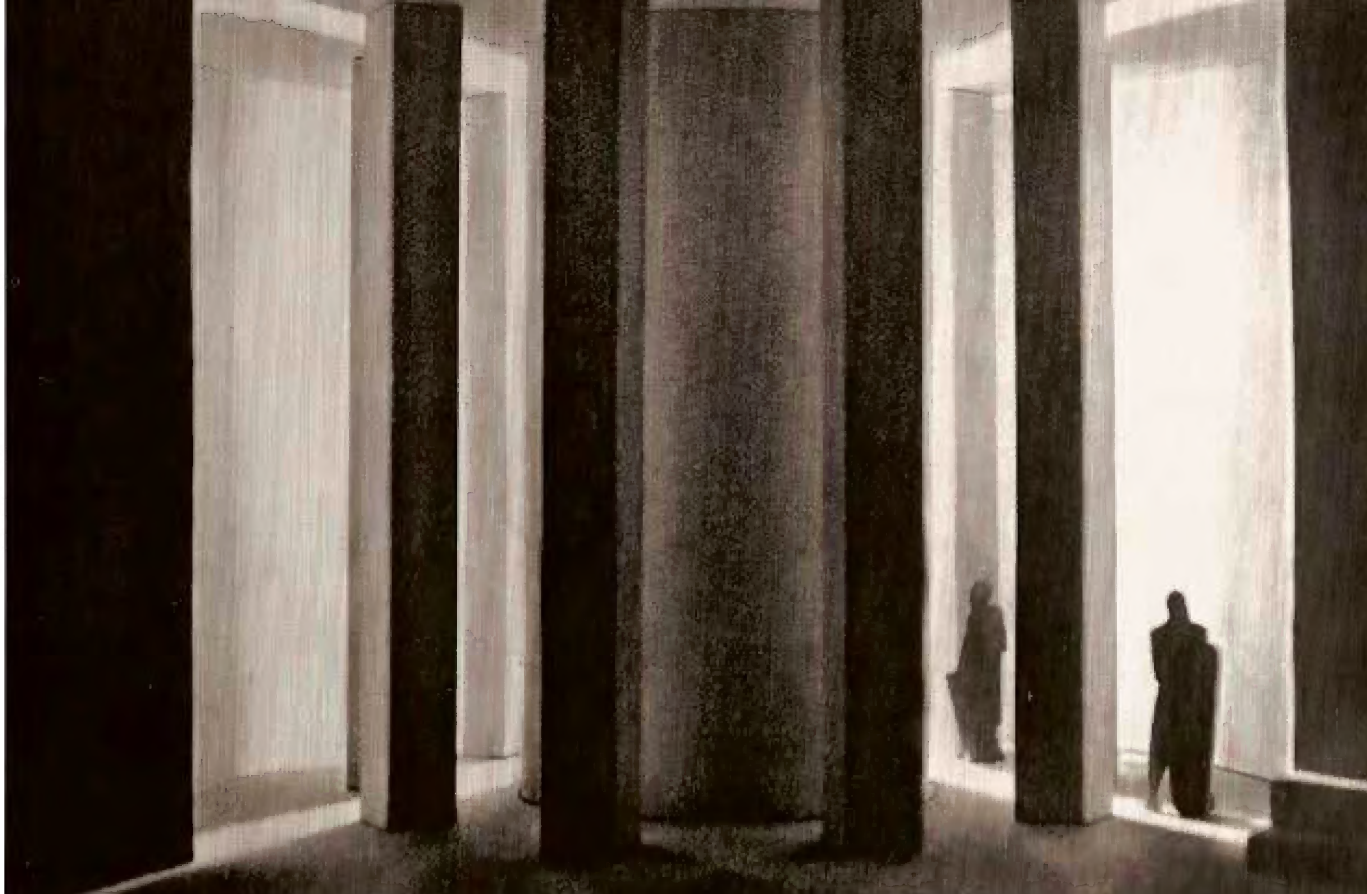
I WIZJA VISION

„My wszyscy z niego” – słowa Zygmunta Krasińskiego o Adamie Mickiewiczu polscy scenografowie i „artyści teatru” mogliby powtórzyć (i rzeczywiście powtarzali), mówiąc o Stanisławie Wyspiańskim (1869–1907). Znany jako dramatopisarz, poeta i malarz, jest dla polskiego teatru przede wszystkim pionierem i wzorem nowoczesnej sztuki inscenizacji, obejmującej wszystkie elementy przedstawienia. Choć tworzył w teatrze używającym tradycyjnych dekoracji malowanych, to swoimi propozycjami i wizjami zainspirował do własnych poszukiwań kolejne pokolenia artystów. Własne myślenie o teatrze jako o przestrzeni doświadczenia zapisał przede wszystkim w tekstach dramatów i w tak zwanym *Studium o Hamlecie* (1905). Na scenie zrealizował je zaledwie w kilku przypadkach, spośród których przypominały najbardziej znane – inscenizacje *Wyzwolenia* (28 lutego 1903) i *Bolesława Śmiałego* (7 maja 1903), oraz najbardziej zapomniany – autorską prapremierę *Protesilasa i Laodamii* (25 kwietnia 1903).

Sztuka Wyspiańskiego, a zwłaszcza jego teatr, wyrastała z propozycji romantycznych, które artysta w wielu punktach radykalnie reinterpretował. Zarazem zapowiadała wielką eksplozję nowego teatru w Polsce niepodległej, której sam nie doczekał, ale którą projektował także jako przestrzeń społeczną (projekt przebudowy Wawelu na centrum życia narodowego). II Rzeczpospolita Polska uznała to jego duchowe przywództwo i traktowała Wyspiańskiego jako swojego wieszczą, jakby nie zauważając, jak ważną część jego dzieła stanowi teatr śmierci i jak wielu jego bohaterów pozostaje ostatecznie samotnych i zroczonych na wielkiej pustej scenie.

"All of us from him" – the words of Zygmunt Krasiński about Adam Mickiewicz could be (and were) repeated by Polish stage designers and "theatre artists" when speaking about Stanisław Wyspiański (1869–1907). Known as a playwright, poet and painter, for the Polish theatre he is first and foremost a pioneer and an embodiment of modern staging that encompasses all elements of a performance. Although while working in theatre he was using traditional painted decorations, his visions inspired next generations of artists. He wrote his thoughts about the theatre as a space of experience primarily in his plays and in *Hamlet Study* (1905). On the stage, he realised them only in a few cases, the best known of which were the productions of *Liberation* and *Bolesław the Bold* and the least known (and most forgotten) the premiere of *Protesilaus and Laodamia* (all three in 1903).

Wyspiański's art, and especially his theatre, stemmed from romantic tradition, which he radically reinterpreted in many points. At the same time, it heralded a great explosion of the new theatre in independent Poland, which he did not live to see, but which he designed as a social space (the project to transform Wawel Castle into the centre of national life). The Second Republic of Poland recognised his spiritual leadership and treated Wyspiański as its prophet, seeming to ignore the fact that an important part of his work is the theatre of death, and many of his protagonists remain ultimately lonely and desperate on a large empty stage.



Mocno mylnym byłoby mniemanie, jakoby Szekspir przy pisaniu dramatu myślał był o scenie, deskach, estradzie i tym podobnych. Nie i nigdy. Szekspir pisał i myślał, w pobliżu mając do rozporządzenia i na rozkazy posłuszny sobie teatr i posłuszną scenę, deski, estrady i tym podobne; pisał zaś i obmyślał dzieła, za treścią idąc i logiką, i terenem rzeczywistych wydarzeń dramatu. [...]

Stąd tekst napisany jest dobrze i zgodnie z terenem, i wtenczas, skoro raz tak jest, zgoła obojętną jest rzeczą, czy teatr jakikolwiek będzie i nad tym myślał, czy nie. Rzecz jest napisana tak, że żadna najbardziej niemądra dekoracja nie jest w stanie zabić tekstu. Co więcej: może tej dekoracji wcale nie być i jeszcze dramat nic nie straci, i wrażenie będzie to samo.

Nie znaczy to, żeby Szekspira należało grać bez dekoracji lub w dekoracjach bezmyślnie skombinowanych [...]. Olbrzymie koszta [...], jakie łożą na to [...], nic tu nie znaczą, nie koszt bowiem decyduje o wartości dekoracji, tylko koncepcja, tylko pomysł i obmyślenie. Kto by zaś szedł za myślą Szekspira i w myśl jego dramat jego którykolwiek zamknął sytuacyjnie w jakieś istniejące budynki rzeczywiste i logikę architektury tych budynków pogodzić potrafił z logiką tekstu Szekspirowskiego — ten mógłby dekoracje obmyślać.

— Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, Kraków 1961

It would be quite wrong to assume that while Shakespeare was writing a play he had to think about the playhouse, the stage, the boards, etcetera. No, and never. While Shakespeare was writing and thinking he already had at hand, at his disposal, an obedient playhouse and an obedient platform, stage, boards, etcetera; and therefore he wrote and conceived masterpieces by following through the content and the logic and the landscape of the drama's actual events. [...]

Thus the text is written well and in agreement with the landscape, and in such a case it doesn't really matter, once that's so, what any theatre establishment might think. The thing is written in such a way that no scenery, no matter how ridiculous it is, can kill the text. What's more: the scenery may not even be there, and the drama will not suffer and the effect will be the same.

This does not mean that Shakespeare should be performed with no sets, nor in sets thoughtlessly clapped together [...]. The huge cost [...] they put into it [...] means nothing, because it's not the cost that decides the value of a setting but the conception, the idea and the thinking alone.

But if someone would follow Shakespeare's thought, and would situate and enclose one of his plays in some existing buildings, and reconcile the logic of these buildings' architecture with the logic of Shakespeare's text — he could try to conceive the settings.

— Stanisław Wyspiański, *Study of Hamlet*, transl. by Barbara Bogoczek and Tony Howard, Shakespeare's Globe, London 2019

I CIAGLE WIDZĘ ICH TWARZE...

AND I CAN STILL SEE THEIR FACES...





**Niech mi nad grobem nikt nie płacze
Prócz jednej mojej żony
Na nic mi wasze łzy sobacze
I żal ten wasz zmyślony**

**Let no one cry above my grave
Besides my wife alone
I need none of your cries of dogs
and your pretended sorrows**

„Wyzwolenie“.

I.

Gdy dziś wieczorem o godz. 7-ej w teatrze miejskim w Krakowie podniosą kurtynę w górę, wtedy oczom widzów przedstawi się widok, jakiego dotąd napewno nigdy w teatrze nie widzieli. Zobaczą całą jamę widowianą, jak jest szeroka i głęboka nie ubraną dekoracjami, nie poszaskaną płótnami, z widokiem na wierzchołki drzew na plantach, drzew naturalnych, które się przedostaną przez okna tylnej ściany widowni, zamykającej teatr od strony budynku z maszynami dynamo-elektrycznymi, położonego tuż obok kościółka św. Ducha.

Akcja bowiem „Wyzwolenia“ dzisiejszej premjery „dzieje się na scenie teatru krakowskiego“. Scena ta więc ukazać się ma jak jest, nieklamana, bez sztuki dekoracyj, przystawek.

DEKORACJA:

Wielka scena otworem,
przestrzeń w okół ogromna;
jeszcze gazu i ramp nie świecono.

W tej ciemnej ogromnej jamie pod ścianami stoją robotnicy. Dopiero co wybiła godzina 7, reżysera jeszcze niema. Nie dano dyspozycji ustawiania dekoracyj, czekają więc. Gdy tak nieruchomo stoją pod ścianami z korytarza wchodzi postać dziwna. Rysy twarzy ma ładząco podobne do tych, któreśmy widzieli u Konrada w „Dziadach“, gdy poemat Mickiewicza wystawiano w Krakowie w opracowaniu scenicznym Wyspiańskiego.

Czarny płaszcz go okrywa,
ręce wiążą ogniwa,
na rękach ma kajdany.
To powolny, to rzutny,
to zapalny, to smutny,
w mowę własną dziwnie zaśluchany.

W istocie jest to Konrad.

KONRAD

Idę z daleka, niewiem z rajy czyli z piekła.

Błyskawicę gradem
drży ziemia z której pochodzę,
we krwi brodzę,
nazywam się Konradem.

Rozgrywa się scena między robotnikami, (chór) a Konradem, scena, która ma znaczenie wielkie dla całego dramatu:

Tam, kędyś trzeba dojść i wnieść
a mocą rozprzeć wrota, — —
nie patrzeć pozad...

Nim zwłędnie kwiatu świeży liść,
zanim ptacy zaświergoją swój świt
nad śmiertelną mogiłą,
nim pojmie ich martwota
i wnieść pochodnię ponad! —
Tam kędyś trzeba dojść i wnieść
siłą!!

CHÓR

Czego żądasz — ?

KONRAD

Wiem: kościół, zamek, mogiłę.

(zrywając ręce w silnym ruchu, poszarpnął kajdany)

Zdejmiście mi kajdany.

CHÓR

U rąk je dźwigasz, u nóg;
drogą ty spracowany

KONRAD

Przeszedłem ciemnie dróg. —

Zejmiście z prawej ręki.

CHÓR

Zuaki więzień i mękl.

KONRAD

Zejmiście z rąk i stóp.

CHÓR

Krwia ubroczone stopy.

KONRAD

Przeszedłem ogień prób;
czoło porań cierń.

CHÓR

Jesteś wolny.

KONRAD

Oto usiądźcie tam w kątach i uboczach, aż zawezwę was, abyście wystąpili z czynem.

ROBOTNIK

Co rozkażesz — ?

KONRAD

Będziecie czynić, co czynicie co wieczór w tym oto gmachu.

ROBOTNIK

I zwykłą dostaniemy zapłatę.

KONRAD

I zwykłą dostaniecie zapłatę.

ROBOTNIK

Dalej nic nie myślę.

KONRAD

Będziecie budować i burzyć.

ROBOTNIK

Tak upływa nam życie nasze. Synowie nasi zburzą, co my budujemy. Burzymy, co zbudowali ojcowie nasi.

KONRAD

Będziecie budować i burzyć w milczeniu i cokolwiekbyście obaczyli, ktobykolwiek był na waszej drodze, przystąpcie nieubłagalni i podpórę wyrwiecie, o którą wsparty i bel weźmiecie, którym się ogródzą i otoczą, — i rzućcie precz, jako odrzuca się i odciska rumowisko, śmieć i łachy a rupiecie stargane. I ani pojrzącie, co czynić wam przyjdzie.

Jest to alegoryczna zapowiedź tego, co się w dramacie dzieć będzie i co jest ideą dramatu.

Bezpośrednio po rozmowie Konrada z chórem robotników, wchodzi na scenę reżyser teatru krakowskiego. Reżyser okazuje się bardzo dobrze znać Konrada z „Dziadów“:

REŻYSER

A! witam pana, witam, witam!

Ho, czasów tyle, kopę lat!

Mamy tu scenę, — właśnie czytam

o Romantyzmie, — przerósł świat.

Romantyzm sobie buja, wodzi,

coraz to wyżej nie dba nic

a światek coraz niżej schodzi.

Cóż tam? Jest jaka sztuka?

KONRAD

Nic.

REŻYSER

Nic!? A my mamy wielką scenę:

dwadzieścia kroków w szerz i wzdłuż.

Przecież to miejsce dość obszerne,

Drugą część wieczoru rozpoczął poemat symfoniczny Franciszka Liszta, a gdy po nim znów podniesiono kurtynę, ukazała się pusta scena, bez dekoracji, bez aktorów. Nagie mury. Teatr bez złudy! Po chwili weszli maszyniści i zaczęli ustawiać dekoracje. Pracami ich kierował Jan Spitziar, główny dekorator [...]. Zebrani na sali po raz pierwszy ujrzeli tych zazwyczaj niewidzialnych współtwórców widowiska w ich codziennym trudzie. Gdy wszystko było gotowe, weszli aktorzy [...]. Ustawili się wraz z maszynistami w półkole. Za nimi głąb sceny wypełnił ogromny tłum komparsów. Wtedy z głębi kulis wszedł prawie niepostrzeżenie na scenę — Pawlikowski. Skontrolował każdy szczegół urządzenia, niejedno kazał zmienić, co natychmiast wykonywali maszyniści, przejrzał charakterystyki i kostiumy statystów, rzucił okiem na zespół aktorski, następnie z głównym elektrotechnikiem Malickim rozpoczął próbę świateł. Jeszcze kilkoma uwagami podzielił się z Kotarbińskim, ze mną i Spitzialem, potem kazał wygasić wszystkie światła i opuścić kurtynę. Widownia milczała. Dopiero po kilku sekundach zatrząsa się od oklasków.

— Ludwik Solski, *Wspomnienia 1983–1954*, Kraków 1956

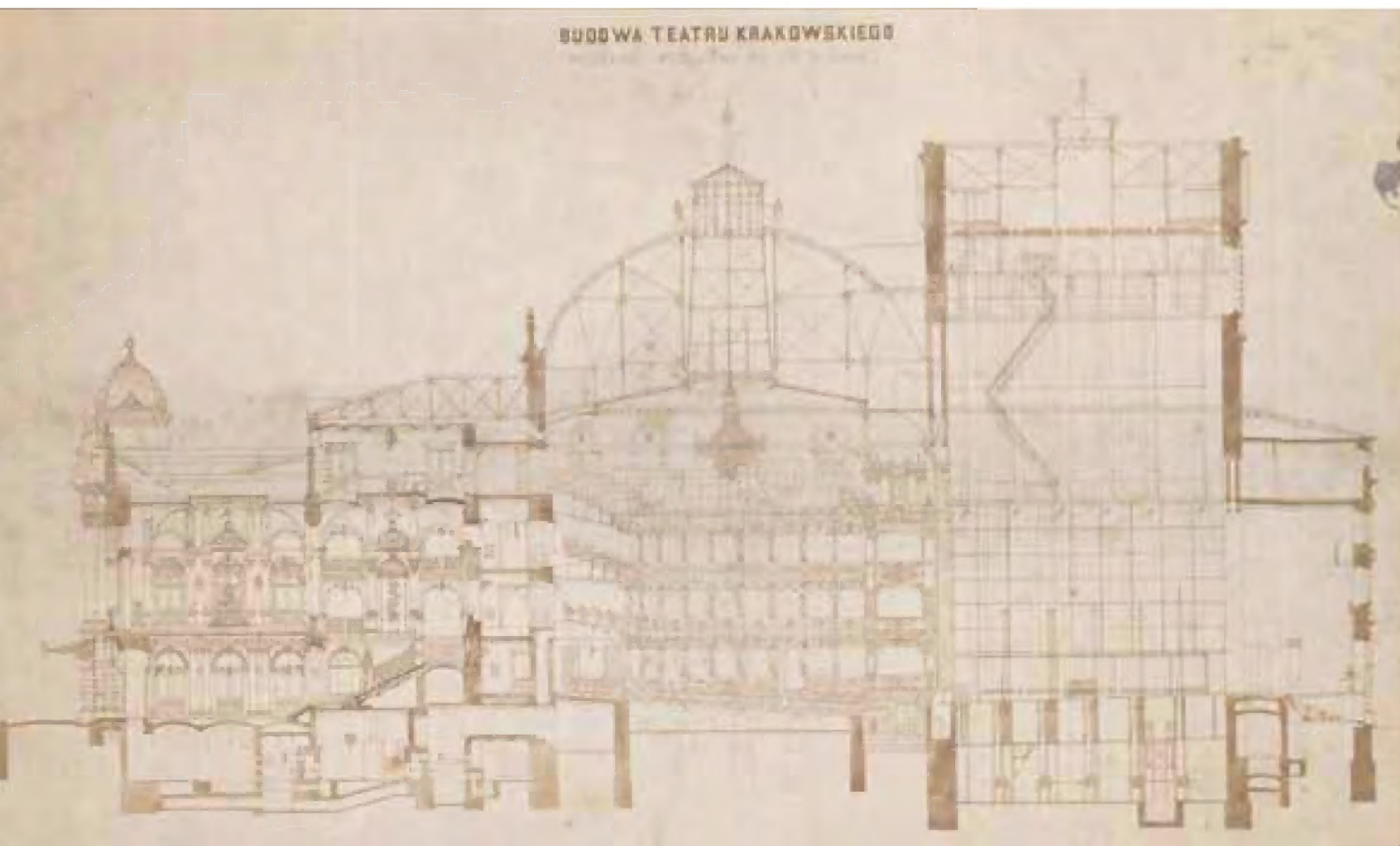
The second part of the evening began with a symphonic poem by Franz Liszt, and when the curtain was raised again, an empty stage appeared, without decoration, without actors. Naked walls. The theatre without illusion! After a while, the stagehands came in and started to set up the decorations. They were managed by Jan Spitziar, the chief decorator [...]. The audience gathered in the hall saw for the first time these usually invisible co-creators of the spectacle in their everyday toil. When everything was ready, the actors came in [...]. They stood in a semi-circle with the stagehands. Behind them, the depths of the stage were filled with a huge crowd of extras. It was then that Pawlikowski, almost unnoticed, entered the stage from behind the scenes. He checked every detail of the device, ordered many of them changed, which the stagehands did immediately, checked the make-up and costumes of the extras, took a look at the cast, and then, with head electrical engineer Malicki, began to test the lights. He shared a few more remarks with Kotarbiński, me and Spitziar, then he ordered all the lights turned off and the curtain lowered. The audience was silent. Only after a few seconds did the room tremble with applause.


— Ludwik Solski, *Wspomnienia 1883–1954* [*Recollections 1883–1954*] (1956)



Pionierskie odstąpienie nagiej sceny, na jakie odważył się Tadeusz Pawlikowski w czasie publicznej próby przedstawienia inaugurującego jego dyrekcję w październiku 1893, przypuszczalnie stało się dla Stanisława Wyspiańskiego inspiracją do pierwszego świadomego użycia zabiegu zdemaskowania mechanizmu teatralnego jako środka artystycznego, co miało miejsce w *Wyzwoleniu*.

The pioneering unveiling of a naked stage, which Tadeusz Pawlikowski dared to do during a public rehearsal of the spectacle that inaugurated his management in October 1893 probably inspired Stanisław Wyspiański to make the first conscious use of the procedure of exposing the theatrical mechanism as an artistic means in *Deliverance*.





STRÓJCIE MI, STRÓJCIE, NARODOWĄ SCENĘ
SET ME, OH SET ME, THE NATIONAL STAGE

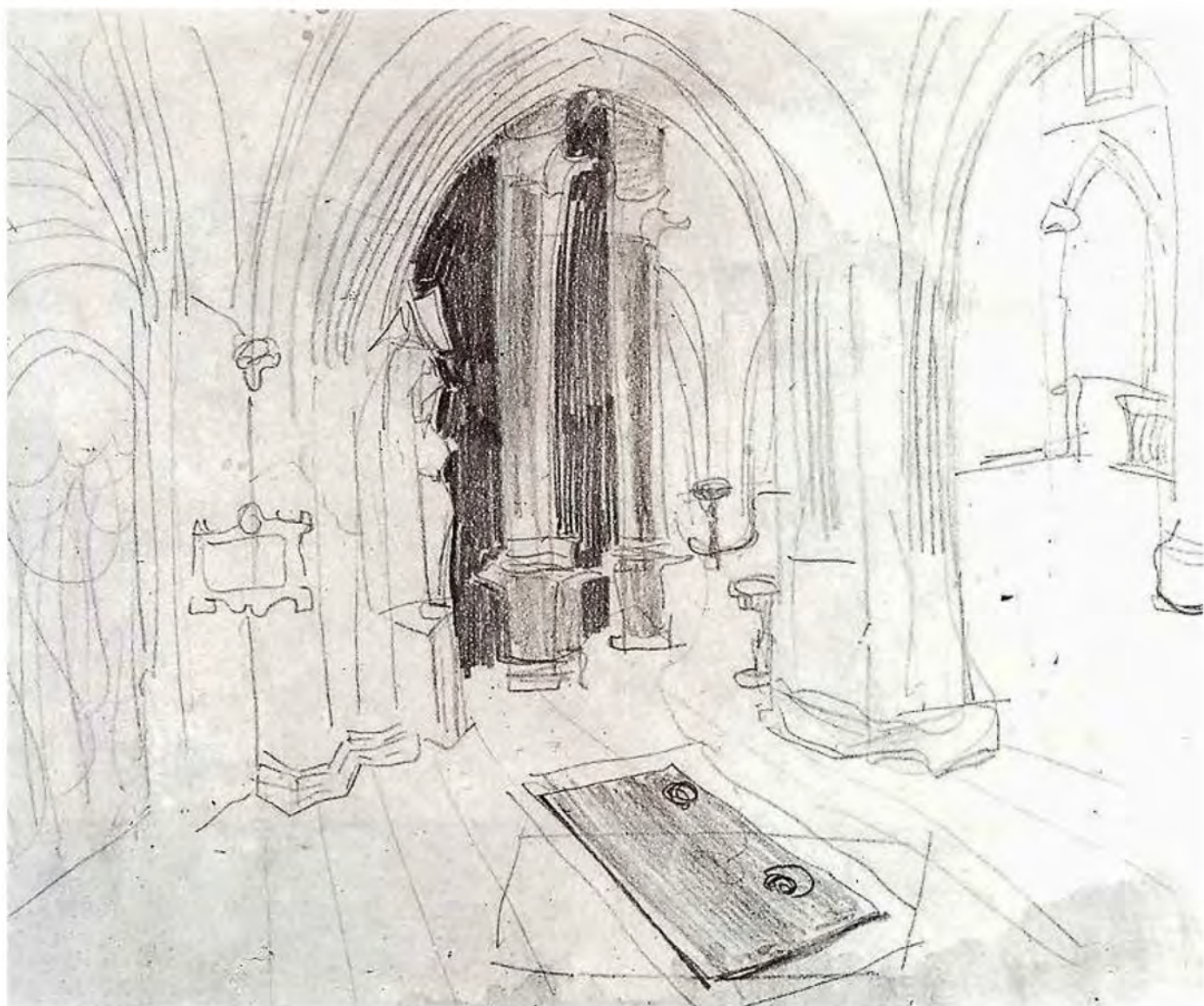
41.5.83.315

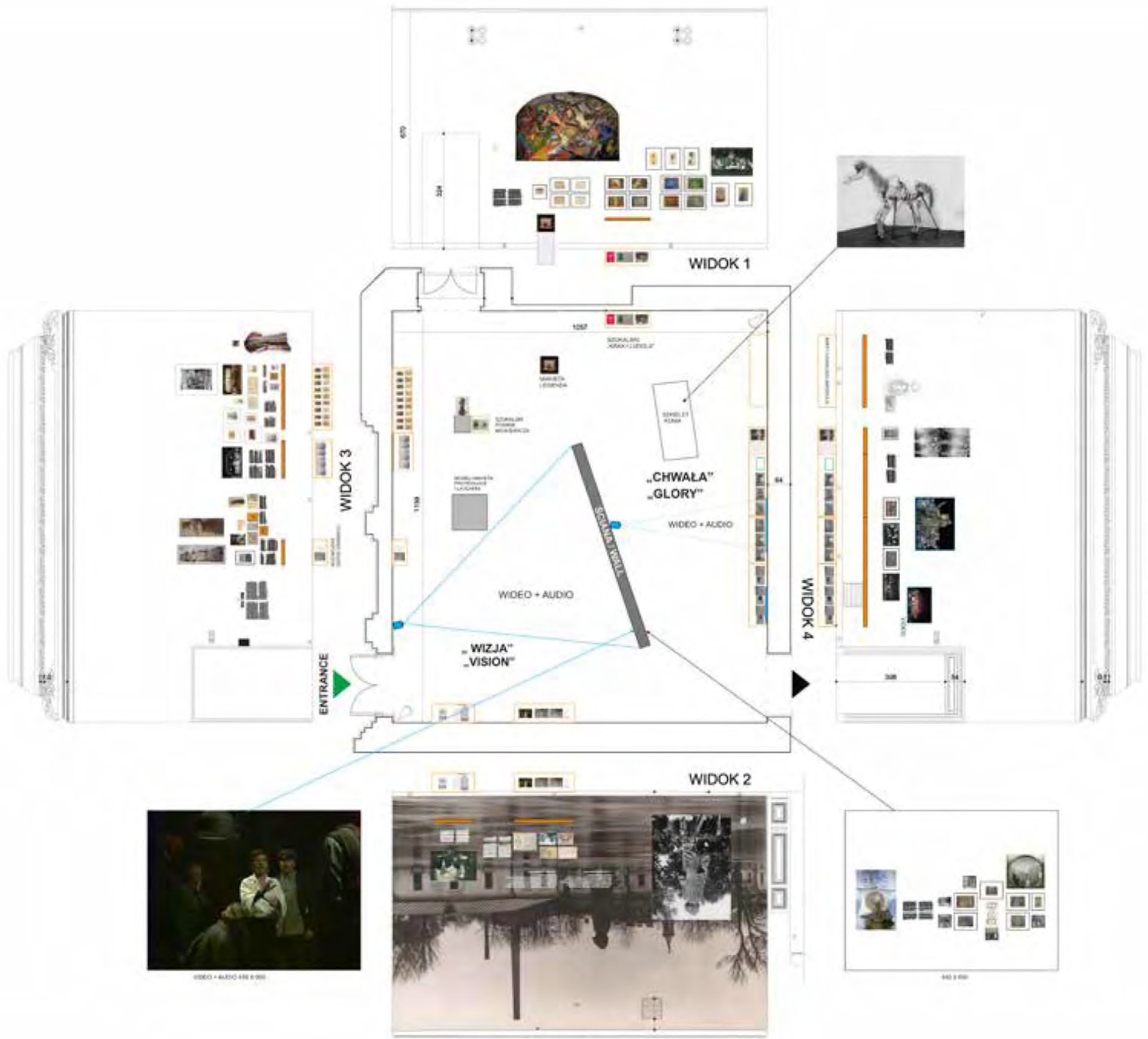
tam tam narzyna ię wawerbie
w ockrestru, utone drom w saje
narzyna sie mnie, wiec wawerbie,
gdzie sie do tanci olam dadyje
jaki moies testowaluc wawerbie
wawer u "doi ciwne, do fryguezij,
2. Dine wot u zarownanen uste
rac sie i nim u gine idie spuzaji
non sie non staje i nim na dote
i wawer sie wot tto as jedynko
be tawerba jest.

jest tam tam wawer wawerba tawer
ie wawer sie u nim tto as jedynko
wawerba, gdzie wawerba,
wawerba

~~jest~~ jest co uo wawerba wawerba.
jest tam, co u wawerba wawerba.













LAODAMIA

(wychodzi z łożnicy; przyodziana w strój pąsowy, płócienny, beż-średnio dotykający ciała, podobny wąskiej sukni, sięgającej pod ramiona, długiej po kostki, a spinanej z boku prawego od góry do dołu dwunastoma agrafami; w pół ujęta pasem ze srebrnych ogniw rzeźbionych; piersi i plecy osłonięte dwoma wolno opadającymi kawałkami płótna (tegoż koloru, co „heanos”), przykrojonego w kwadraty, które są z przodu na ramionach spięte dwiema dużymi śpiłkami; włosy długie, kruczo-czarne, trefione, zaplecione we czworo warkoczów, strojnie blaszkami złotymi i dużymi śpiłkami i przewiązkami pospina-
ne na tyle głowy; na ramionach kilkoro bransolet watawych, spiralnie skręconych; stopy ujęte w sandały, od których zawiązki opasywane sięgają ponad kolana; pod sandałami wysokie drewniane koturny).

— Stanisław Wyspiański, *Protesilas i Laodamia*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, Kraków 1958

LAODAMIA

Comes in from her chamber; she is clothed in a crimson robe of linen, fitting her body loosely like a tight gown, covering her from her shoulders to her ankles, and fastened on the right from top to bottom with twelve agraffes; she is girt with a belt of wrought silver links; her bosom and shoulders are veiled with two loosely falling panels of linen (of the same colour as her "heanos") cut into squares, which are fastened in front at her shoulders with two large brooches; she has long hair, raven black, carefully arranged, plated into four braids, and gracefully fastened at the back of her head with gold bands and large pins and fillets; on her upper arms are several snake bracelets, roundabout in spirals; her feet are shod with sandals, tide with cross ribbons, which reach above her knees; beneath the sandals are high wooden cothurni).

— Stanisław Wyspiański, *Protesilaus and Laodamia*, trans. by Elizabeth Munk Clark and George Rapall Noyes, Eyre and Spottiswoode, London 1933



Portyk kolumnowy; w głębi za kolumnami widać gaj cyprysów, w którym pośrodku białą stelę grobowcową; tłem skały nadmorskie i złote niebo zachodu. Z prawej i lewej z komnat występuje chór dziewczek; idą poza kolumnadą i stają po obu stronach steli.

— Stanisław Wyspiański, *Protesilas i Laodamia*

A pillared portico, through the pillars in the background a grove of cypress trees is visible, in the midst of which a white sepulchral stela may be seen. In the background are cliffs along the seacoast and the golden sky of the sunset. From right and left the maidens of the Chorus enter from their rooms; they pass through the colonnade and take their places on either side of the stela.

— Stanisław Wyspiański, *Protesilaus and Laodamia*





O ile wystawa *Antygony* była skromna, o tyle dramat Wyspiańskiego otrzymał ramy wspaniałe. Śliczny krajobraz stylowym grobowcem Protesilasa zamykał perspektywę; widma miały stroje bogate i oryginalne, duch Protesilasa pojawiał się w bogatej zbroi, wiernie odtworzonej podług wzorów greckich, a nawet okręt, zjawiający się na małą chwilę w śnie Laodamii, był pięknie i stylowo zbudowany. Wreszcie zjawiska dusz, wywołanych czarami Laodamii i łódź Charona, wywarły silne i denerwujące wrażenie.

— „Głos Narodu” 1903, nr 115

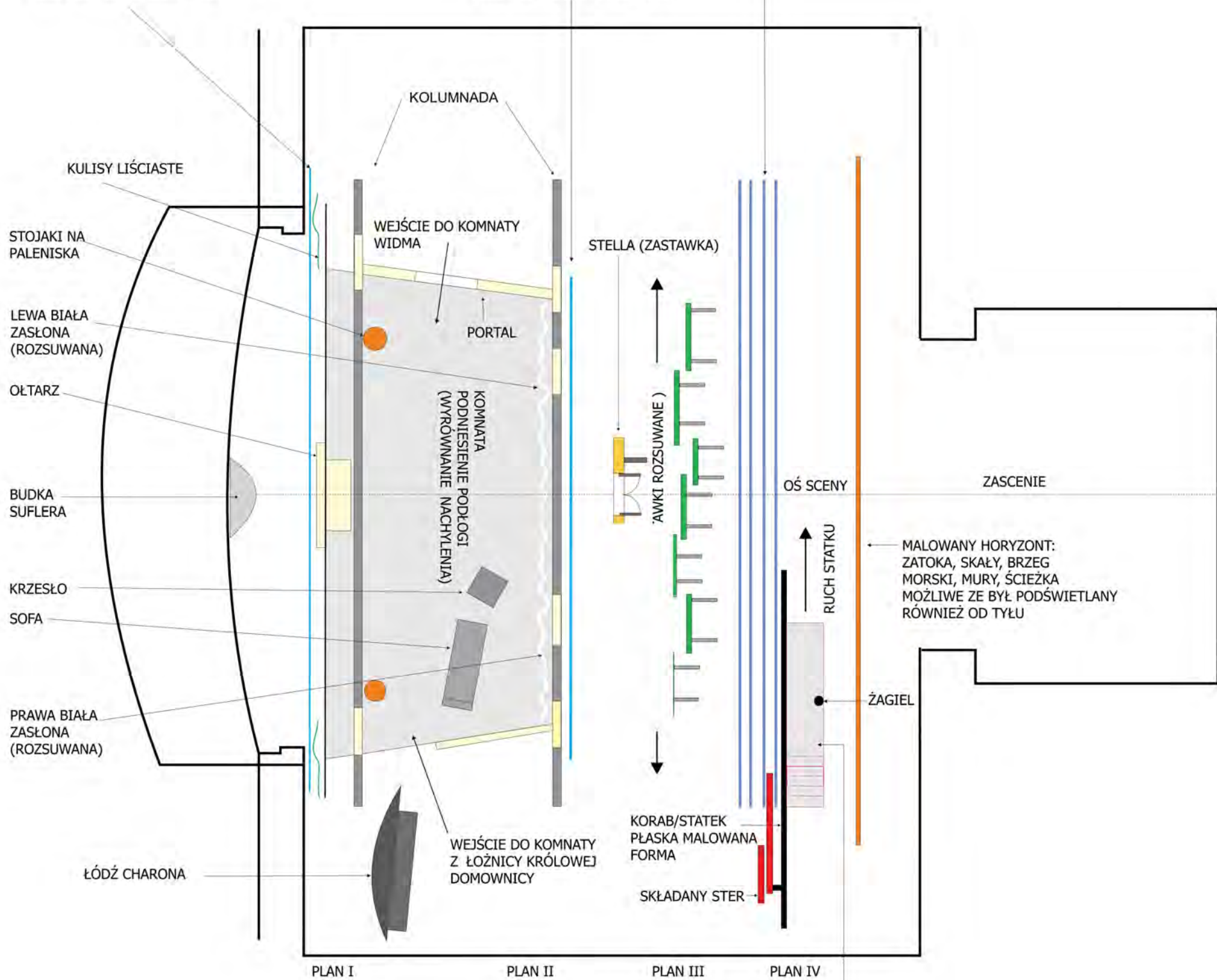
While the mise-en-scene of *Antigone* was modest, Wyspiański's drama received a wonderful stage framework. The beautiful landscape closed the perspective with the stylish tomb of Protesilaus; the ghosts had rich and original costumes, the spirit of Protesilaus appeared in rich armour, faithfully recreated according to Greek patterns, and even the ship, appearing for a short while in Laodamia's dream, was beautifully and stylishly constructed. Finally, the phenomena of souls, summoned by Laodamia's spells, and Charon's boat, made a strong and disquieting impression.

— *Głos Narodu* (1903)

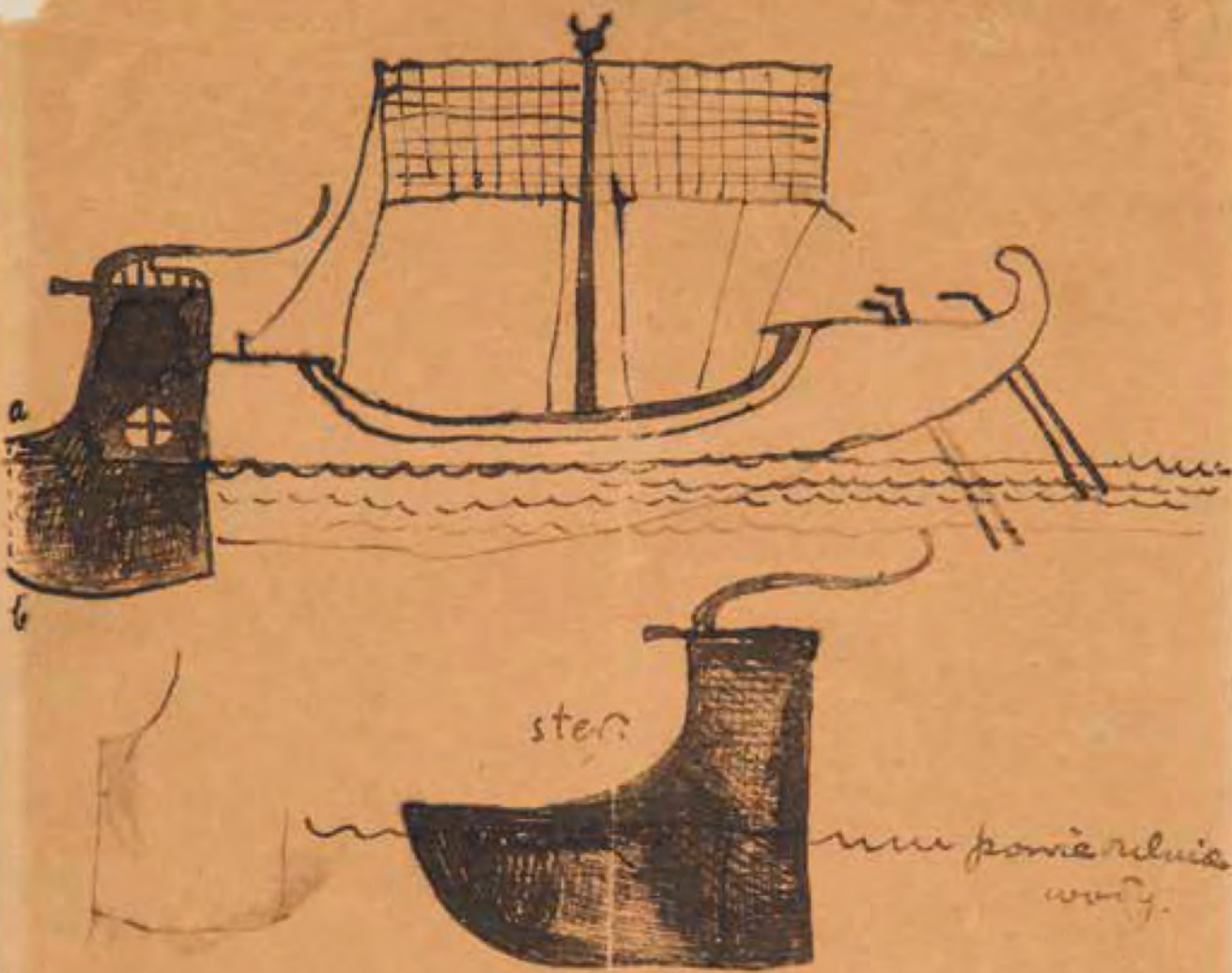
PIERWSZA ZASŁONA GAZOWA
POZWALAJĄCA NA EFEKTY
ŚWIETLNE/ EFEKT ZAMGLENIA

DRUGA ZASŁONA GAZOWA
POZWALAJĄCA NA EFEKTY
ŚWIETLNE/ EFEKT ZAMGLENIA

FALE - MALOWANE BLENDE,
USTAWIONE KASKADOWO



PLATFORMA JEZDNA ZESPOLONA
Z POKŁADEM STATKU, NA KTÓREJ
STALI AKTORZY



stated ma być wrony se zloemiami
 a ster wrony.
 (odwrócić jeł na wysunde)

M. et ma iiii ← wice tej odwrócić to jest: →



HIPOTEZA I



HIPOTEZA II



Autorowie polscy wobec teatru.

Wysiłki polskiej twórczości kolo stworzenia europejskiego w całym tego słowa znaczeniu teatru u nas są niestanne. Każde pokolenie stwarza nowy stopień w budowie tych wielkich schodów, które mają wieść naszą duszę, nasze uczucia i całą idealną treść naszego życia ku wyżynom wielkiego piękna.

ki w teatrach rządowych w Warszawie i być może, że już w dość bliskiej przyszłości będziemy mogli patrzeć z dumą na ich rozkwit.

Lecz z chwila, kiedy sceny polskie nie cofają się, lecz niestannie naprzód postępują, kiedy trzem scenom stołecznym w Krakowie, Warszawie i Lwowie usiłują nadążyć



Wzorowa wystawa sztuki klasycznej w teatrze Kotarbińskiego, (Protesilaos i Laodamia).

My współcześni dochodzimy do punktu zwrotnego. Widzimy, że powstają sceny na polskiej ziemi, które pod względem troski o szlachetny wyraz zewnętrzny przedstawionego dzieła mogą śmiało stanąć w rzędzie pierwszych w Europie.

Do takich należy przedewszystkiem teatr krakowski. Poprawiają się również stosun-

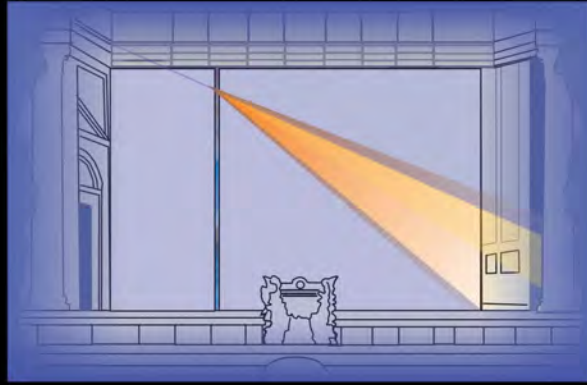
ki z nieklatanym zapalem teatru w Łodzi i Poznaniu, to równocześnie wzrasta troska o repertuar sztuk oryginalnych, których ilość nie tylko nie wzrasta w stosunku do zapotrzebowania, lecz przeciwnie z każdym rokiem maleje.

Jaka jest tego przyczyna? gdzie szukać źródeł tej twórczej abstynencji u roju młod-

5



6



7



8



9



10



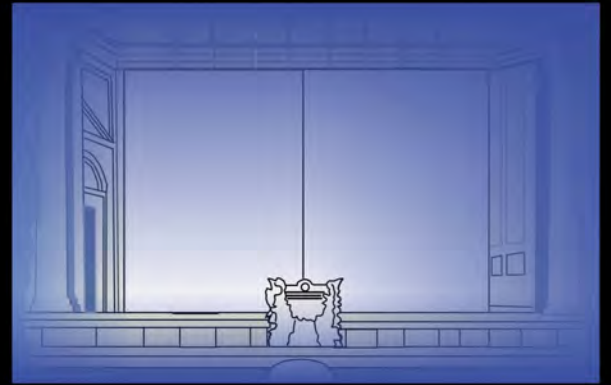
11



12



13



14



15



16





TEATR MONUMENTALNY

Teatr Wyspiańskiego jest świątynią, gdzie lud sam na siebie wydaje wyroki, gdzie szuka własnej prawdy [...]. Teatr Wyspiańskiego jest trybunałem sumienia narodowego. Poeta pełni tu funkcję inkwizytora, aktorzy [...] stają się w jego ręku narzędziami tortur, by dręczyć winowajców, aż zdradzą się i przyznają do winy.

Wyspiański, wyznaczając teatrowi główną rolę w Historii Kultury Narodowej, wierzy, że jego odrodzenie dokona się przez zmianę wewnętrznych warunków panujących w tej instytucji, która jeszcze nie uświadomiła sobie swego społecznego zadania i jest dzisiaj albo zakładem rozrywkowym, albo zyskownym przedsięwzięciem [...].

Świątynie służą Prawdzie. Teatr Wyspiańskiego służy Prawdzie i ukazuje Prawdę, w którą poeta wierzy, w którą uwierzyć mają aktorzy i widzowie. Teatr Wyspiańskiego jest prawdziwy, ponieważ służy za zwierciadło naturze [...].

— Leon Schiller, *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, cyt. za: tegoż, *Na progu nowego teatru*, Warszawa 1978. Oryginał ukazał się pod tytułem *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański* w redagowanym przez Edwarda Gordona Craiga piśmie „The Mask”, vol. II, nr 1–3: lipiec 1909, nr 4–6, październik 1909. Przekład: Maria Skibniewska.

The theatre of Wyspiański is a temple, in which the people pronounce judgment on itself, in which it seeks its own Truth [...]. The Theatre of Wyspiański is the Tribunal of the national Conscience. The poet plays in it the role of Inquisitor. The actors [...] become in his hands instruments of torture by which the conscience of the delinquent will be taken and will betray itself.

Wyspiański, in allotting to the theatre the principal role in the History of National Culture, feels that its Renaissance will be accomplished by the change of the interior conditions reigning in the institution, which was [sic] not yet become conscious of its social task and is at present either an establishment for diversion or a lucrative enterprise [...].

Temples serve Truth. Wyspiański's Theatre serves Truth and shows Truth in which he believes, in which the actors and public are to believe. Wyspiański's theatre is true because it serves as a mirror to Nature [...].

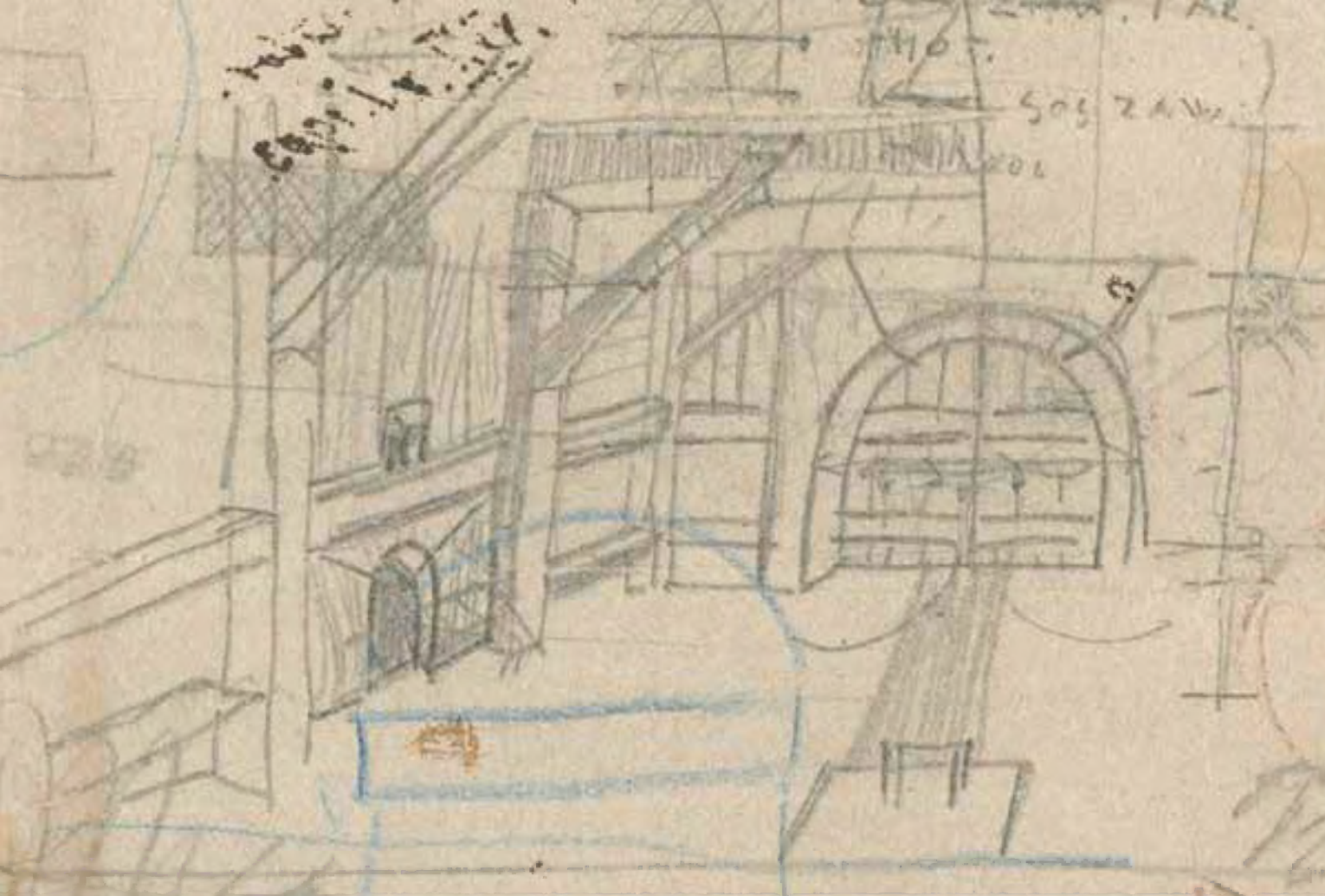
— Leon Schiller, *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, *The Mask*, July 1909, vol. 2, no. 1/3; October 1909, no. 4/6



MONUMENTAL THEATRE

Wyspiański już za życia otaczany był czcią, która jednak dopiero po jego śmierci zamieniła się w kult, a w okresie międzywojennym — niemal w kult państwowy. Uważano, że wskazał drogę do stworzenia syntezy różnorodnych tradycji historycznych i wykreowania oryginalnej kultury rodzimej łączącej ludowość, barokowy katolicyzm, romantyczne uniesienia i nowoczesny krytycyzm. W teatrze powoływali się na niego niemal wszyscy: od Arnolda Szyfmana po Stanisława Ignacego Witkiewicza, od Andrzeja Pronaszki po Zofię Stryjeńską. Szczególnym wyrazem kultu artysty było podtrzymywanie tradycji jego inscenizacji autorskich. Nawet tak wybitni i oryginalni twórcy jak Leon Schiller czy Karol Frycz, gdy wystawiali w Teatrze Polskim w Warszawie (1929) *Bolesława Śmiałego*, odtworzyli premierową wersję opartą na szczegółowych badaniach archiwalnych.

Wyspiański had been worshipped already during his lifetime, but it was only after his death that it became a cult, and in the interwar period — almost a state cult. It was believed that he had shown the way to a synthesis of various historical traditions and created an original national culture combining folklore, Baroque Catholicism, romantic visions and modern criticism. Almost everyone in the theatre made references to him: from Arnold Szyfman to Stanisław Ignacy Witkiewicz, from Andrzej Pronaszko to Zofia Stryjeńska. A particular expression of the cult of the artist was the maintenance of the tradition of his original stagings. Even such eminent and original artists as Leon Schiller and Karol Frycz, when staging *Bolesław the Bold* at the Polish Theatre in Warsaw (1929), reconstructed the premiere version based on detailed archive research.



Sen miałem taki i w tym śnie widziałem
rzeczy, ku którym sercem gonię całym,
Szły widma-ludzie, co miecze dźwigały,
tarcze ze skóry i ciężkie kawały
skórzanych zbroić, a strojne we świty,
orszakiem, w łunie kolorów spowity,
wawelski gród przesłaniały.

Był dworzec drewniany z lipowych uwięzi,
na przełaj sprzęganych przez krokwie dębowe;
gdzie płatwy, ciosane z stuwiecznych gałęzi,
strop królom czyniły nad głowę.

W tym dworcu widziałem świetlicę ogromną,
półmroczną, pustą – Wiśła za nią szumi
i łoskot fal bije, i wicher w niej się tłumi;
mam w oczach i słuchu przytomną.

— Stanisław Wyspiański, *Bolesław Śmiały*, [w:] tegoż,
Dzieła zebrane, t. 6, Kraków 1962

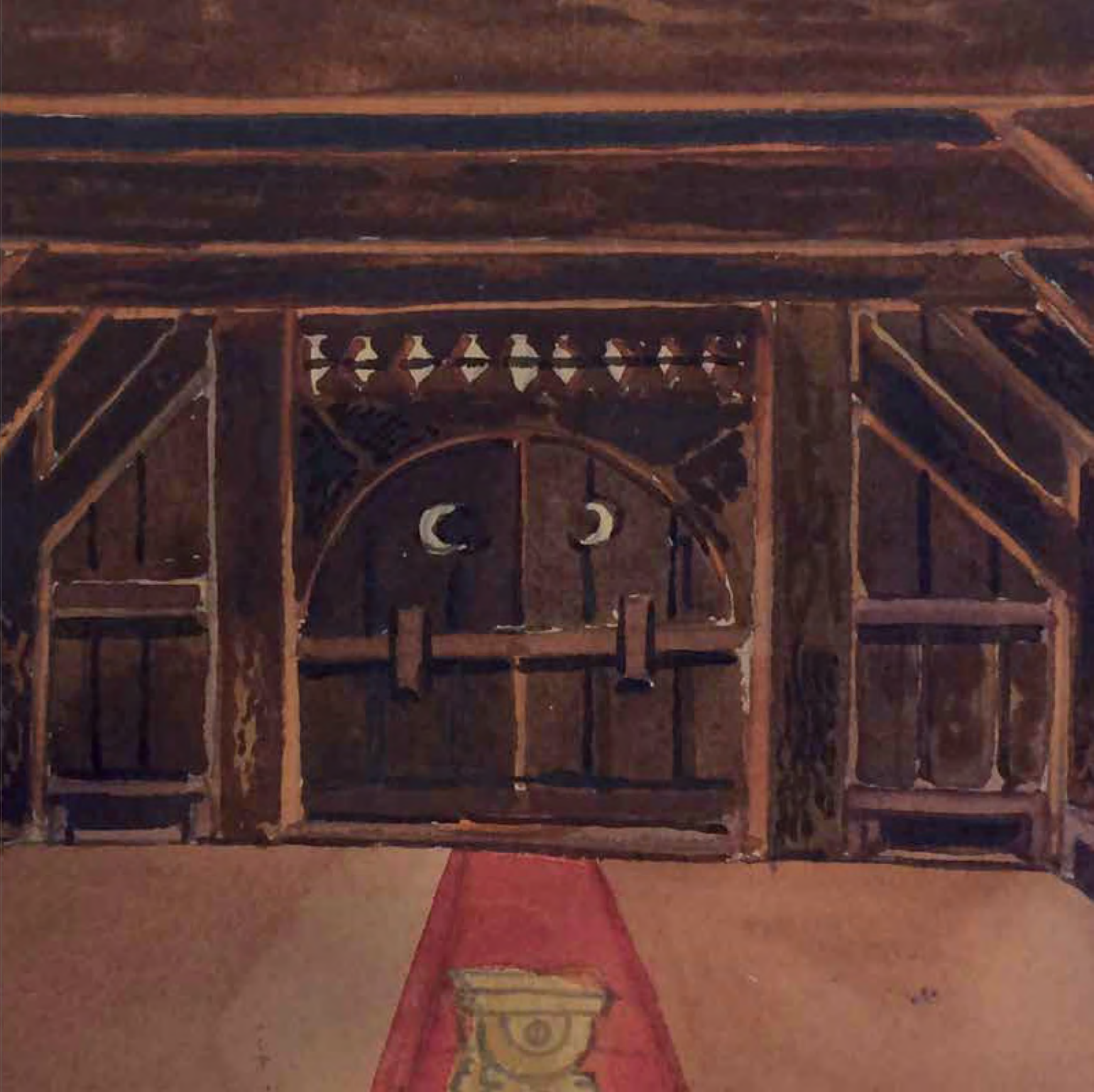
I had a dream, and in my dream I saw
Such things to which my heart leapt yearning:
There ghostly figures trod, all bearing swords,
Shields of leather, and some heavy items
Of leathern armour. Dressed in glowing robes,
The train, wrapped in the colours of the moon,
Stood before Wawel castle, and my eyes.

There was a wooden palace there, of linden-planks
Fastened together with rafters of oak.
There purlins, split of centuries-old branches,
Made shelter overhead for the royal court.

And in this court I saw a chamber, immense,
Dim and deserted — behind it, thrums the Vistula,
Its waves beating so, the wind's very roar is dulled;
All this is still present to my ears and eyes.

— Stanisław Wyspiański, *Bolesław the Bold*, introductory di-
daskalia, trans. Charles S. Kraszewski, in: Idem, *Acropolis: Waw-
el Plays*, Glogoslav Publications, 2017





Z uwagi Akt I.

1). Otwieranie bramy.

Król odsunie zawór w lewą stronę by ją zwolnić z wpięciem w stopie zwolniony prawy jej koniec podniesie ją całą obursem i cofnie się powstrzymując tyłem trzymając zawór wzniesioną nad głowę. Wtedy zbrojni stojący za bramą patrząc od zewnątrz widnieją otwieranie do wewnątrz. W tej chwili Król odśnie zawór pod nogi gości którym i instynktownie cofną. Zawora musi być lekko wysłodzić na bardzo ciętą.

2). Uwieranie kila musi iść sprawnie i zważyć a bez zdenerwowania przyocem. Krasawica musi naprawdę pomagać dzielnie i sprawnie, zapinać spozaki i to.

3). Brat Króla trzyma i nie śmie i zdaleka na pierwszy plan wysuwa i od pierwszej chwili Sciecah, mimo dwuznacny i niejednej roli.



I Akt

4

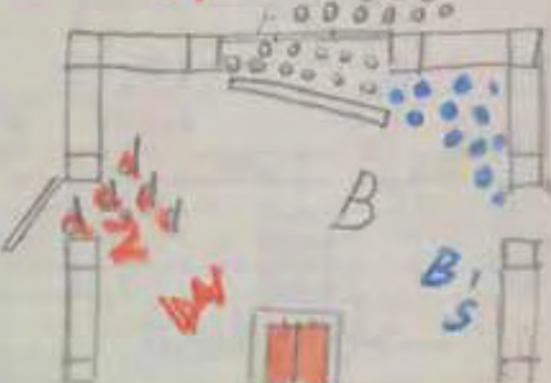
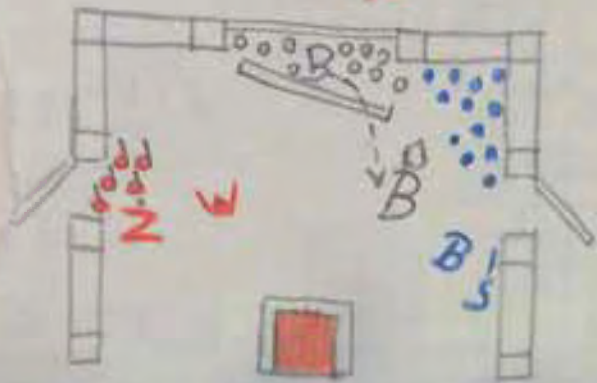
I Akt

3

5

13

14



Bisk. To bisk. z nami na str. 27 Kraw. Sprawa..

Str. 29 Kraw. - znowa... odchodzi ku przedniej jakby cuki... ze 5 biskup... 110. 199

15

16

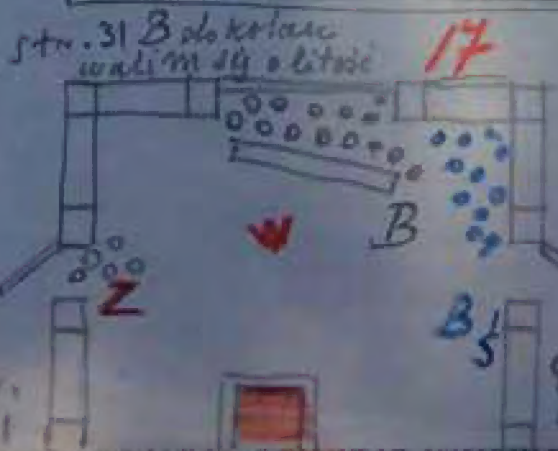


Str. 30 Bisk. Sam tu..

Str. 29 Biskupki znowa... kudu zwany stawi

17

18



Str. 32 Kraw. Pocz.



Str. 31

Bisk. Podany mi ty

Opadysa

Wigi wie sam! aluz... na jarz... 110. 199











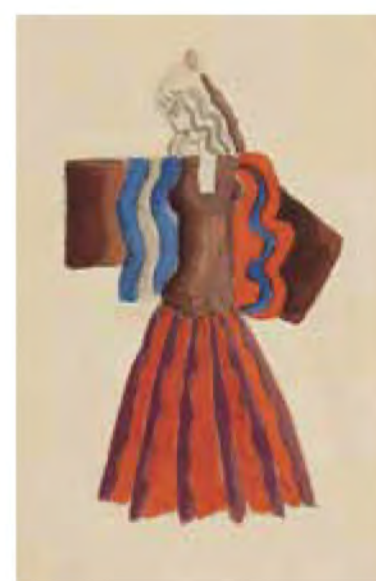












W mojej scenografii począłem się właśnie z Wyspiańskiego. Z „Lalek Bolesławowych” narodziły się moje kostiumy ujęte rzeźbiarsko, tak jak to mi sugerowały owe „Lalki”.

— Andrzej Pronaszko, list do Zenobiusza Strzeleckiego, 18 czerwca 1956, cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa: wspomnienia – artykuły – listy*, Warszawa 1976

In my set design I was born from Wyspiański. My sculpture-like costumes came about from the "Bolesław Dolls", as the "Dolls" suggested to me.

— Andrzej Pronaszko, letter to Zenobiusz Strzelecki (1956)





VI

Ε. Σπυριδάκης 1956

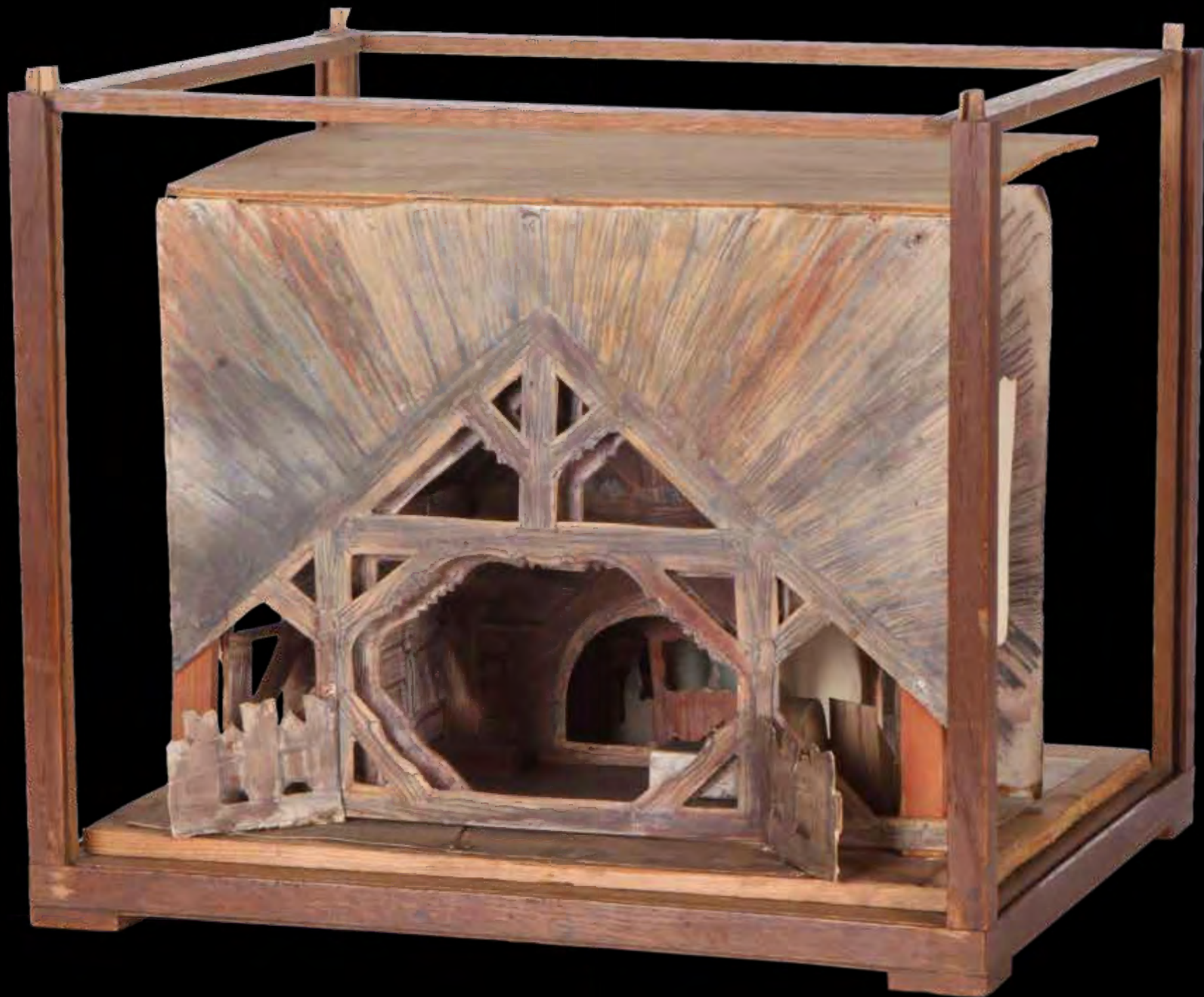
KYPAEO

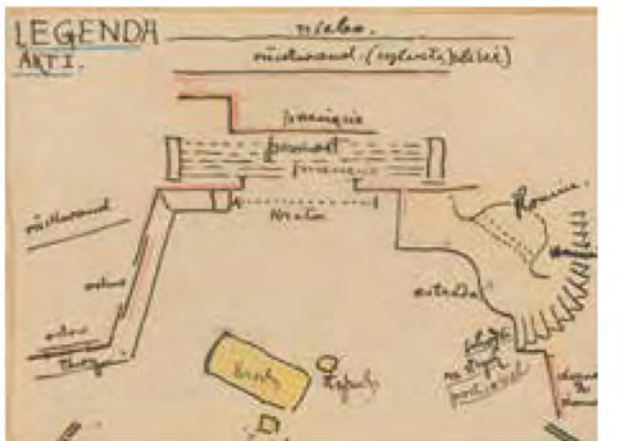
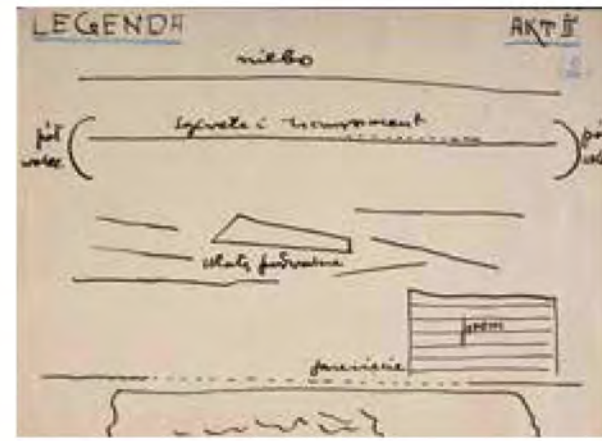
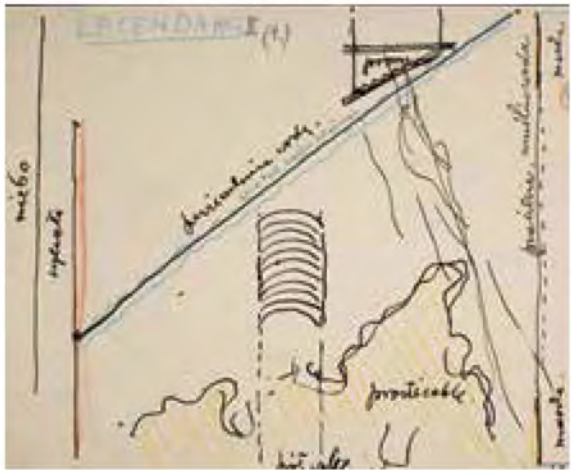
Jednym z najważniejszych a nieco zapomnianych tematów, które Wyspiański rozgrywał w swoim teatrze i scenografii była polska mitologia, rozumiana nie jako powtarzanie i obrazowanie legend narodowych, ale ich reinterpretacja w poszukiwaniu głębokich znaczeń i wpływów, jakie na polską tożsamość wywarły wydarzenia mityczne i wypadki historyczne, które urosły do rangi mitu. Szczególnie pasjonował Wyspiańskiego najważniejszy polski mit przedchrześcijański – związana z Krakowem historia Wandy, którą łączył z legendą Kraka jako zabójcy smoka i budowniczego miasta. Widział w niej polską tajemnicę źródłową, archetyp zbiorowej podświadomości, który całe życie usiłował rozjaśnić w pisanej wciąż na nowo *Legendzie*. Czynił to plastycznie i teatralnie w przekonaniu, że archetyp i tajemnica są niewypowiadalne. Można ich tylko doświadczyć.

Poszukiwania źródeł polskości i odmienności kultury narodowej w prachrześcijańskiej słowiańszczyźnie prowadzili też artyści II Rzeczypospolitej, która w dążeniu do odzyskania znaczenia w Europie wielką wagę przypisywała oryginalnej tradycji o własnych źródłach. Idąc za romantykami i Wyspiańskim, poszukiwano ich w kulturze ludowej, opisywanej jako matecznik „rdzennie polskiej” mocy i „zdrowej” woli życiowej, przeciwstawianej „zepsutemu” Zachodowi i bolszewickiej Rosji. Zgodnie z duchem czasu, u progu kolejnej Wielkiej Wojny archetyp zamieniał się w nacjonalistyczne wyznaczenie wiary.

One of the most important and somewhat forgotten themes played out by Wyspiański in his theatre and stage design was Polish mythology, understood not as a repetition and depiction of national legends, but as their reinterpretation in search of deep meanings and influences of mythical events or historical accidents on Polish identity. Wyspiański was particularly passionate about the most important Polish pre-Christian myth – Wanda's story connected with Kraków, which he combined with the legend of Krakus as a dragon killer and a city builder. He saw it as a Polish source mystery, an archetype of the collective subconscious, which all his life he tried to bring to light in the constantly rewritten *Legend*. He did it visually and theatrically – convinced that archetype and mystery are ineffable. There is only experience.

Sources of Polishness and diversity of national culture in the pre-Christian Slavonic region were also sought by artists from the Second Polish Republic, who, in an effort to regain their significance in Europe, attached great importance to the original tradition with its own sources. After the Romantics and Wyspiański, they were sought in the folk culture, described as the mother of "indigenously Polish" power and "healthy" life will, contrasted with the "spoiled" West and Bolshevik Russia. According to the spirit of the times, on the brink of the next Great War the archetype turned into a nationalist creed.







W architekturze stworzyłem monument ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy sztuka budowę wzięła za instrument poetyckiego kunsztu i zmysł szerszy ogarnął motyw prastary, prostaczy, mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.

— Stanisław Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1962

In architecture I created a monument to the folk art, cause for the first time the art took a building for an instrument of the poetry and a sincere plan overwhelmed the ancient motive, the peasant one. For I have this gift: I am looking the other way.

— Stanisław Wyspiański, *Notes to 'Bolesław the Bold'* (1903)



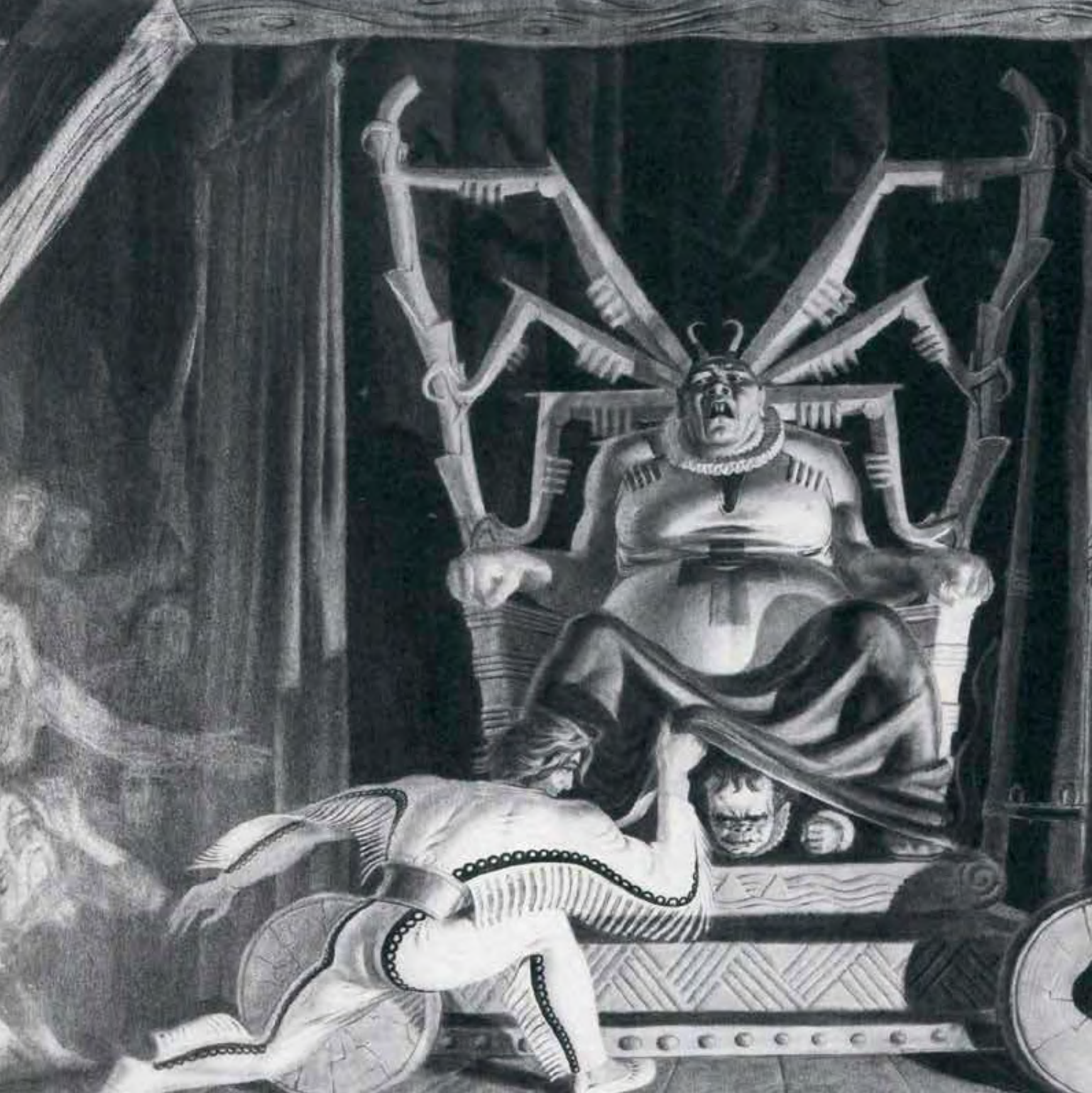


3.50 (3.60)











LUDOLA



Stach & Brandy

Młody szwedalski
do
opiniowania ich nowego
Kronnika

PRZEDSŁOWIE



... a nawet to brzmienie
w słowach wyjątku...

Przedopis mi archaizmami się powodził, a nie dół wiesz
o Knie i Szwed, a nie stary szwedzki. Cóż tak było o nie jest
tak kłopotliwy, że nie da jej się nawet opisać, jak w jakichś zwa-
żeniach słownych, ale dołania własnego wyjątku.

Ładny starożytność, co Twórczość stworzyła po sobie, rozwinięty
bądźże wszelkie podania do swoich opowieści, ułożonych
w historycznej formie. A poza nimże postawili oni ich przedmiotem
na Włdy. Najpierw błąkali się opowiadania plotki, która potem za-
stała się w opowieści, że tak w podaniu, one same w tradycji,
a następnie powoli ludowi stworzyli z nich Kniego, a których po-
wstały wyjątki.

Nasza twórczość nowa, literacka nie była wyjątkowa przez
jakąś formę podania. Wszystko to, co przekazywało się „słowa
ludowe”, „słowa ludowe”, czy „słowa ludowe”, stało się, co
stało się „ludowy” twórczość, pod tymże wieloletnim powstaniem
ludowych podania, których można się stały jakichś zacho-
wani.

Tylko Ład i Szwed stworzyli one podali wyjątki i ofe-
rowane przez ludowe wyjątki wszelkiego rodzaju i dosto-
stwa, wieloletniego i dostojeństwa, a które razem słowno tworzą —
Twórczość (Kniego).

Mławiano nie mieli dotąd postać ludowych, only nasz pona-
stawił je, wzmocnił opok jakich podania, rozwinięty je we
własny Kniego ich Włdy. Nie mają własnych Kniego, nie stawał
własny Włdy. Dlatego naszym dotąd nawiązaniem jakichś z ra-
dnych ludowych, stworzonych przez ludowych postać na ludo-
wymi, mogli się jedynie do cudzych Kniego.



X

PERKUN

1870



Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny... jak liczny wróg,
I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...
Ale nie świat realnych scen,
Lecz nikły świat — jak ze snu — sen...
I złamiesz świat... i pójdziesz wbrew
Wojskami mar... przeciwko ciał,
I będziesz myśl... przemieniał w krew...
Nam dawał moc — i od nas brał,
I będziesz król... lecz będziesz sam
— Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] te-
goż, *Dzieła*, t. 10: *Dramaty*, Wrocław 1959

When you grow to be a man,
The dreams will face you... like a mighty foe
And you'll create a world... like a God...
But not the world of the real,
But one that's faint — like a dream from a dream...
And you'll break through, and against the world
With phantom troops... bodies against
Turning the thought... into the blood...
Giving the power to us, ghosts — taking from us,
And you will rule — but all alone

— Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*, act 2,
v. 130–139







Даніелъ Героуніи

Міра II (свѣта гонима)



Р. С. С.









Od zarania moich wysiłków artystycznych żyję tym teatrem, który byłby chlubą narodową a wiara moja wyszła z wartości wielkich naszych poetów, do których jednak teatr nie umiał podejść z odpowiednim nabożeństwem i nie potrafił koncepcjom twórczym tych genialnych ludzi nadać formę tym koncepcją odpowiadającą.

Stworzyć tę formę w reżyserii, malarstwie i grze scenicznej — oto zadanie teatru. Dlatego reżyser i aktor powinni mieć malarską wizję przedstawienia i kreacji. Dopóki tej wizji mieć nie będą, ustawiczny będzie rozdzźwięk i rozbrat między czynnikami przedstawienia.

— Wincenty Drabik, *Rola malarstwa scenicznego*, „Życie Teatru” 1924, nr 31–35

Miejszem pierwszych poważnych prób stworzenia tej formy, o której pisał i marzył Wincenty Drabik, był Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, kierowany przez Leona Schillera i Wilama Horzycę. Wincenty Drabik współpracował z nim, tworząc scenografię do inscenizacji *Nieboskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego (premiera 11 czerwca 1926). Przedstawienie to stało się emblematycznym dokonaniem Teatru im. Bogusławskiego jako sceny w niemal nieprawdopodobny sposób łączącej romantyczną poezję i filozofię, nowoczesną sztukę inscenizacji i pełne pasji zaangażowanie polityczne. Jego efektem był teatr prawdziwie rewolucyjny — jeden z niewielu takich w historii polskiej sceny.

Since the beginning of my artistic efforts, I have been living by an idea of a theatre that would be a national pride, and my faith has come from the values of our great poets, whom the theatre has not been able to approach with a proper solemnity and whose creative concepts it has not been able to give an appropriate form.

To create this form in directing, painting and acting — that is the task of the theatre. Therefore, a director and an actor should have a painterly vision of the performance and creation. As long as they do not have this vision, there will be a continuing clash and gap between the factors of representation.

— Wincenty Drabik, *Rola malarstwa scenicznego* [*The Role of Stage Painting*] (1924)

The place of the first serious attempts to create the form that Wincenty Drabik wrote and dreamt of was the Wojciech Bogusławski Theatre, headed by Leon Schiller and Wilam Horzyca. Drabik collaborated with the theatre, creating set design for the staging of Zygmun Krasieński's *Un-Divine Comedy* (premiere 1926). The spectacle became an emblematic achievement of this theatre — a stage combining romantic poetry and philosophy, modern staging art and passionate political engagement. The result was a truly revolutionary theatre — one of the few in the history of the Polish theatre.







Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze [...]. — Ale sam co czujesz?
— ale sam co tworzysz? — co myślisz? — Przez ciebie płynie strumień
piękności, ale ty nie jesteś pięknnością.

— Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*, Wrocław 1959

Thou playest in the ears of others inconceivable delights [...]. — But
what doest thou feel thyself? What doest thou create or think?
Through thee flows a stream of beauty but thou art no beauty thyself.

— Zygmunt Krasiński, *Un-Divine comedy*, transl. by Harriette Eleanor
Kennedy and Zofia Umińska, London—Warsaw 1924

W. DRABIK





Chleba, zarobku, drzewa na opał w zimie, odpoczynku w lecie! — Hura
— Hura! Bóg nad nami nie miał litości — Hura — Hura! — Królowie nad
nami nie mieli litości — Hura — Hura! — Panowie nad nami nie mieli
litości — Hura! — My dziś Bogu, królom i panom za służbę podziękujem — Hura — Hura!

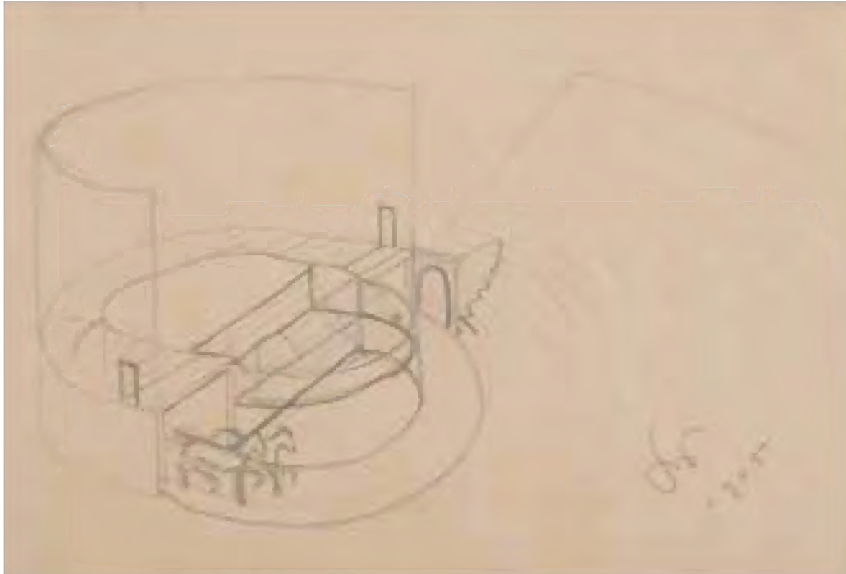
— Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*, Wrocław 1959

Bread, means of earning, wood for fuel in winter, rest in the summer!
Hurrah! Hurrah! God had no mercy on us — Hurrah, hurrah! Kings
had no mercy on us — Hurrah, hurrah! Masters had no mercy on us —
Hurrah, hurrah! Today we leave the service of God, the king and our
masters. Hurrah, hurrah!

— Zygmunt Krasiński, *Un-Divine comedy*, transl. by Harriette Eleanor Kennedy and Zofia Umińska, London—Warsaw 1924



Przestrzenią, która w sposób szczególny przyciągała Wyspiańskiego i zarazem zawierała wszystkie, splecione i wzajemnie sprzeczne siły napędzające jego twórczość był Wawel: zamek, świątynia i grób. Miejsce, w którym narodziła się Polska i które – w wizji artysty – miało się stać jej centrum. To na Wawelu toczyła się akcja *Legendy* i *Bolesława Śmiałego*, to Wawel w *Akropolis* (1903–1904) był aktorem dramatu zmartwychwstania zakończonego zburzeniem królewskiej Katedry przez rydwan Apolla-Chrystusa. To Wawel wreszcie miał zgodnie z projektem rozbudowy opracowanym wspólnie z Władysławem Ekielskim w latach 1904–1905 pomieścić wszystkie najważniejsze instytucje państwowe i narodowe – w tym także teatr.



The space that particularly attracted Wyspiański and at the same time contained all the intertwined and mutually contradictory forces driving his work was Wawel: the castle, the temple and the tomb. The place where Poland was born and which – in the artist's vision – was to become its centre. It was on Wawel Hill that the action of *Legend* and *Bolesław the Bold* took place, and in *Acropolis* (1903–1904) Wawel Hill was an actor in the drama of the resurrection which ended with the demolition of the royal cathedral by the chariot of Apollo-Christ. Finally, it was Wawel that, according to the expansion project developed together with Władysław Ekielski in 1904–1905, was to house all the most important state and national institutions, including the theatre.

Wyspiański był poetą przestrzeni: wszystko, co czuł i myślał, wyrażał spontanicznie w relacjach przestrzennych. Czując się niewolnikiem „jednej myśli wielkiej”, musiał ją skupić w miejscu, które orientuje narodową przestrzeń... Tym miejscem był oczywiście Wawel [...]. Można powiedzieć, że dzięki Wawelowi i wokół Wawelu ujawnia się cała Polska – jednocześnie.

Wawel Wyspiańskiego [...] nie jest [...] do życia. Jest raczej – do zwiedzania. Można by go określić modnym dzisiaj terminem (gigantycznej) „aranżacji” czy „instalacji”.

– Jan Błoński, *Walhalla Wawel*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1994

Wyspiański was a poet of space: all the he felt and thought, he spontaneously expressed by spatial relations. Experiencing himself as a slave of "one thought that is great" he had to concentrate it in the place that orientates the national space. And it was obviously the Wawel Hill [...]. One can say that on Wawel and by Wawel the whole Poland reveals itself momentarily.

Wyspiański's Wawel [...] is not a place [...] to live in. It is rather a place to be visited. One can name it by using today's fashionable terms as (gigantic) "arrangement" or "installation".

– Jan Błoński, *Walhalla Wawel* [*Valhalla Wawel*] (1994)



„Owrył Odyse” na scenie teatru Krakowskiego
 z obrazem z trawic odłamu. Zdjęcia zrobione przez Olszowskiego. Pp. Kossowski (Odyse),
 Kossowski, Puczyłowski, Tarcowski, Mysłowski, Żelazki (z tyłu) i Węglarski (Telemach).



Scena z obrazem odłamu. Scena teatru Odyse. Pp. Dzwonkowska, Zabarska
 i Łuszczewiczówna w głębi Odyse p. Kossowski.

angły się naprzód aż poza drogę, prowadzącą
 pomyślnie do Cambrai. Pod działaniem naszych
 ich powodził w strachu i pod nieustannym na-
 m naszym od północy i wschodu nieprzyjacieli
 y Merville a Marcoing opuścił swe najbar-
 wysunięte stanowiska i cofnął się na wzgórze
 nie i wschód od F. ariores. Napierając ostro
 r-yjacił-m wzięły wsi Graincourt, An-
 Cretaling, Neyelles i wzgórze pokryte lasem
 tnoc od Marcoing. Na szerokości 10 kilo-
 w posunęliśmy nasze linie na głębokość 4 ki-

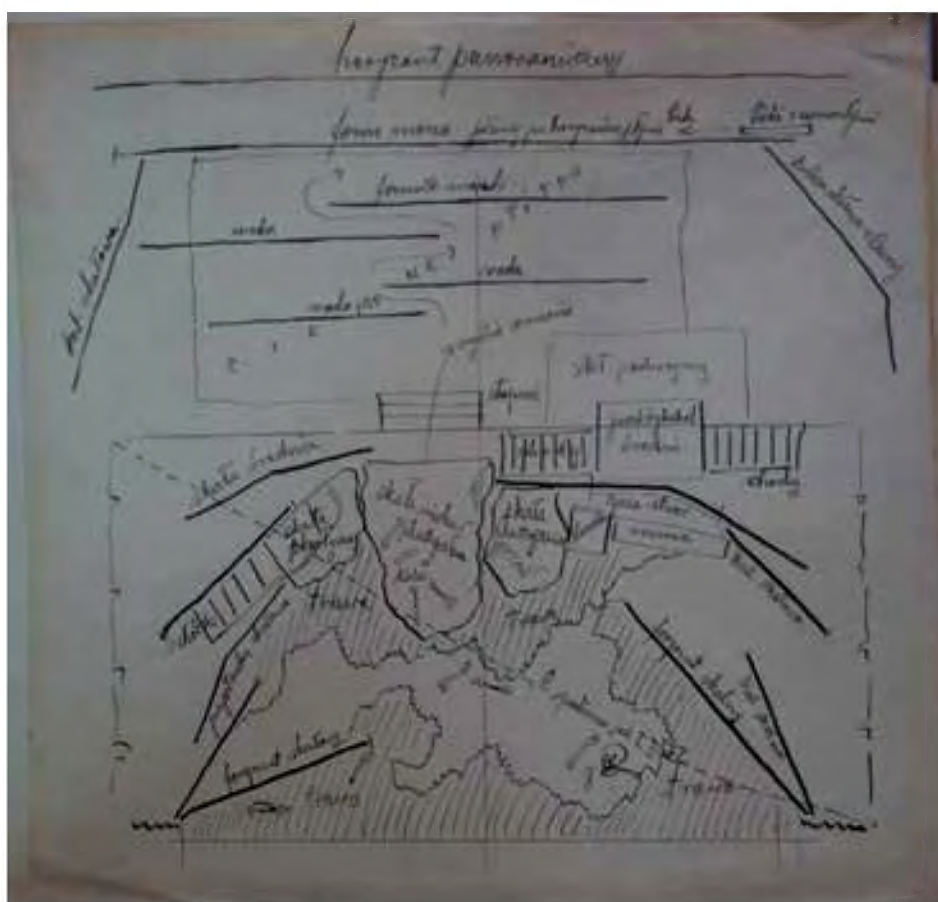
analizę się daleko, są śladami, które na długie czasy
 na siłami francuskiej przestawili Anglii po swej
 walce o przełom pod Cambrai, która to walkę roz-
 poczęli a tak walkami nadziejami, a która się zako-
 cyła ciężką klęską. Suroty, jakie nieprzyjacieli po-
 miali w ostatnich dniach, szczególnie w lasie Beurlon,
 są nadzwyczajnie wysokie. Liczne jeńców, przy-
 wiedzionych z walk pod Cambrai podwyższyła się
 na przeszło 9000, zd. bycz w działach na 148,
 w karabinach maszynowych na 716.

Tak więc, gdy na wschodzie trwa już zawie-

kampanii, najszczęśliwą stała się walka o wybrzeże
 flandryjskie, doskonale ufortyfikowane i mające kie-
 dyś służyć za podstawę do wymarzonej wyprawy
 na Anglię.

Grucny niemiecki front na ten wybrzeże wy-
 nosi około 40 km., zaczyna się od granicy holo-
 derskiej, a kończy się pod Westende na północ od
 Nieuport. Otrzymała działa, najcięższego kalibru
 usadowiły się na tym brzegu morskim, w zakrywkach
 z telazobetonu tak silnego, że nawet najcięższe
 strzały z 35 cm. dział, umieszczonych na okrętkach



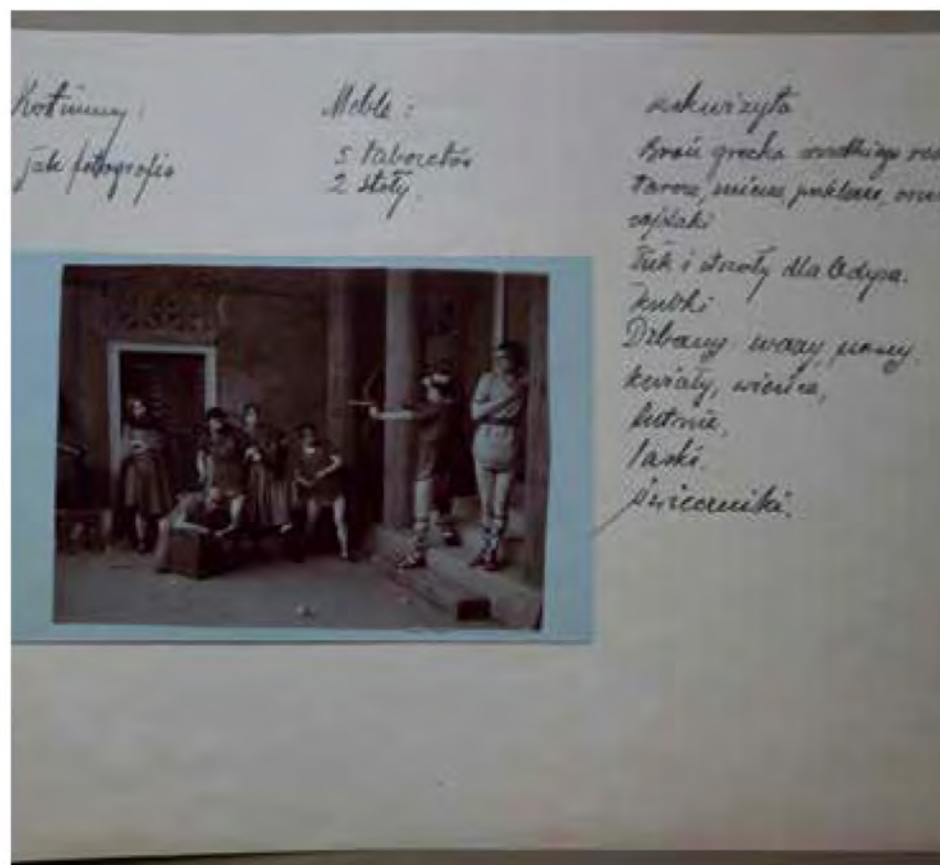
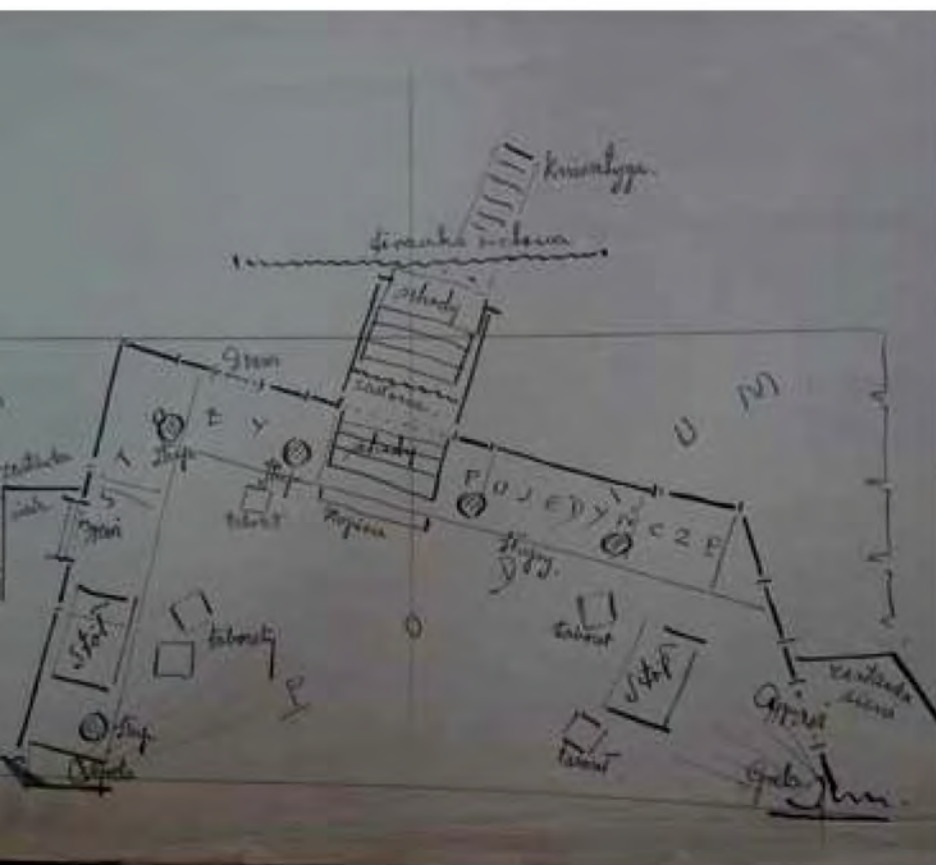


Wydaje się [...] symptomatyczne, że *Powrót Odysa* uzyskał sceniczną materializację dopiero w trakcie Wielkiej Wojny – 14 listopada 1917 roku na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. [...] Dramat o żołnierzu-mordercy i wygnańcu wybrany został na uczczenie dziesiątej rocznicy śmierci autora. Co więcej, decyzja o wystawieniu tej skrajnie pesymistycznej sztuki zapadła w Krakowie, gdzie 3 sierpnia 1914 z inicjatywy Józefa Piłsudskiego w pełnej euforii powołano do życia Pierwszą Kompanię Kadrową [...]. Objawy masowej czci wobec Piłsudskiego dały się zaobserwować również w Teatrze im. Słowackiego, w którym w listopadzie 1916 roku przez tydzień grano uroczyste przedstawienia *Ślubów panieńskich* i *Kościuszki pod Racławicami* specjalnie dla wodza Legionów [...]. Coś szczególnego musiało się zatem wydarzyć w dramacie społecznym, skoro kilkanaście miesięcy później na tę samą scenę powrócił bohater starożytnego eposu, który został przedstawiony nie jako synonim polskiego żołnierza, lecz jako obraz kondycji ludzkiej warunkowanej przedłużającą się w nieskończoność, wykańczającą psychofizycznie Wielką Wojną Nowoczesności.

– Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Warszawa 2016

It seems telling that *The Return of Odysseus* was put on a stage for the first time not earlier than during the Great War – 14 November 1917 at the Słowacki Theatre in Kraków [...]. The drama of an exiled soldier-killer was chosen to celebrate the 10th anniversary of his death. What's more, this radically pessimistic play was staged in Kraków – the same city where on 3rd August 1914 the First Cadre Company of Józef Piłsudski was created in a euphoric mood [...]. The symptoms of a massive cult of Piłsudski were also seen in the same Kraków theatre, where in November 1916 patriotic plays were performed purposefully to celebrate the leader [...]. Thus something meaningful must have taken place in the social drama, because a year later the same stage saw a returning hero of the ancient epic performed not like a synonym of a Polish soldier, but like an embodiment of a human existence conditioned by the endlessly prolonged, physically and psychologically exhausting Great War of Modernity.

– Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny* [*Necroperformance. The cultural reconstruction of the Great War theatre*] (2016)



Przed wybuchem I wojny światowej w armiach trzech państw zaborczych służyło od 250 do 300 tys. Polaków. Najwięcej Polaków było w armii rosyjskiej 165–200 tys., w armii austro-węgierskiej służyło ich około 55–60 tys., a w niemieckiej co najmniej 40 tys.

[...] Prof. Mieczysław Wrzosek ocenia, że w czasie działań wojennych w latach 1914–1918 do armii państw zaborczych powołano w sumie około 2,9 mln żołnierzy polskiego pochodzenia [...]. Według innych źródeł, do wojsk państw zaborczych wcielono jeszcze więcej Polaków: 3,4 mln. Spośród nich 1,4 mln trafiło do armii austriackiej; 1,2 mln do armii rosyjskiej i 800 tys. do armii niemieckiej. (Zarys dziejów Polski, pod red. Janusza Tazbira) [...].

Według prof. Wrzosek w czasie I wojny światowej poległo, zmarło lub zaginęło bez wieści około 530 tys. Polaków służących w armiach państw zaborczych: ponad 220 tys. w armii austro-węgierskiej, około 200 tys. w armii rosyjskiej i ponad 110 tys. w armii niemieckiej.

— <https://dzieje.pl/aktualnosc/500-tys-polakow-stracilo-zycie-w-armiach-zaborczych-w-i-wojnie-swiatowej>

Before the outbreak of the WWI 250–300 thousands of Poles served in all three armies of the states occupying Poland. The largest number in the Russian army (165–200 thousands); in Austro-Hungarian ca. 55-60 thousands, and in the German one 40 thousands at least.

[...] Prof. Mieczysław Wrzosek estimates that during the war and fighting of the 1914–1918 ca. 2,9 millions of people of Polish origin were called to serve [...]. Some other sources say that the numbers were larger: 3,4 millions. Among them 1,4 millions served in the Austrian army, 1,2 millions in Russian and 800 thousands in the Prussian ones (*The Outline of the History of Poland* ed. by Janusz Tazbir) [...].

According to prof. Wrzosek during the WWI 530 thousands of Poles serving in the occupying armies died or went missing: more than 220 thousand in the Austro-Hungarian army, ca. 200 thousand in the Russian one and more than 110 thousand in the German army.

— <https://dzieje.pl/aktualnosc/500-tys-polakow-stracilo-zycie-w-armiach-zaborczych-w-i-wojnie-swiatowej>













Nową erę inscenizacji zainauguował w Warszawie Karol Frycz. Artysta wykształcony rzetelnie, badający rzetelnie wszelkie objawy sztuki dekoracyjnej w Europie i na Wschodzie. Zastąpił od razu jako niezrównany inscenizator wnętrza [...]. Obejmując dział scenograficzny w Teatrze Polskim, Frycz określił w taki sposób swe zadanie: „Każdą sztuką ma swoją odrębną fizjonomię artystyczną i musi mieć zastosowaną do własnego charakteru wystawę. Rzeczą zasadniczą, u nas zaniedbaną, jest ustosunkowanie człowieka do dekoracji. Aktor na scenie może wydać się mniejszym lub większym, może również nie pasować do niej zupełnie. Trzymam się zasady Wyspiańskiego, że na scenie wszystko da się widzieć, byle nie tak, jak się dzieje w życiu.”

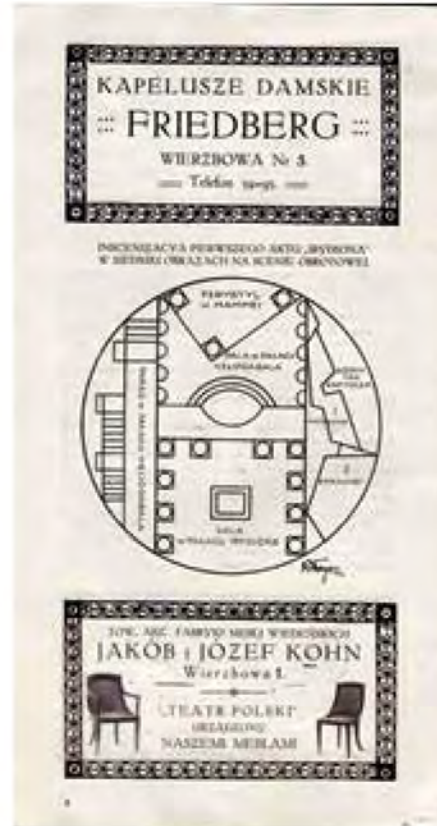
— Jan Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938*, Warszawa, 1938

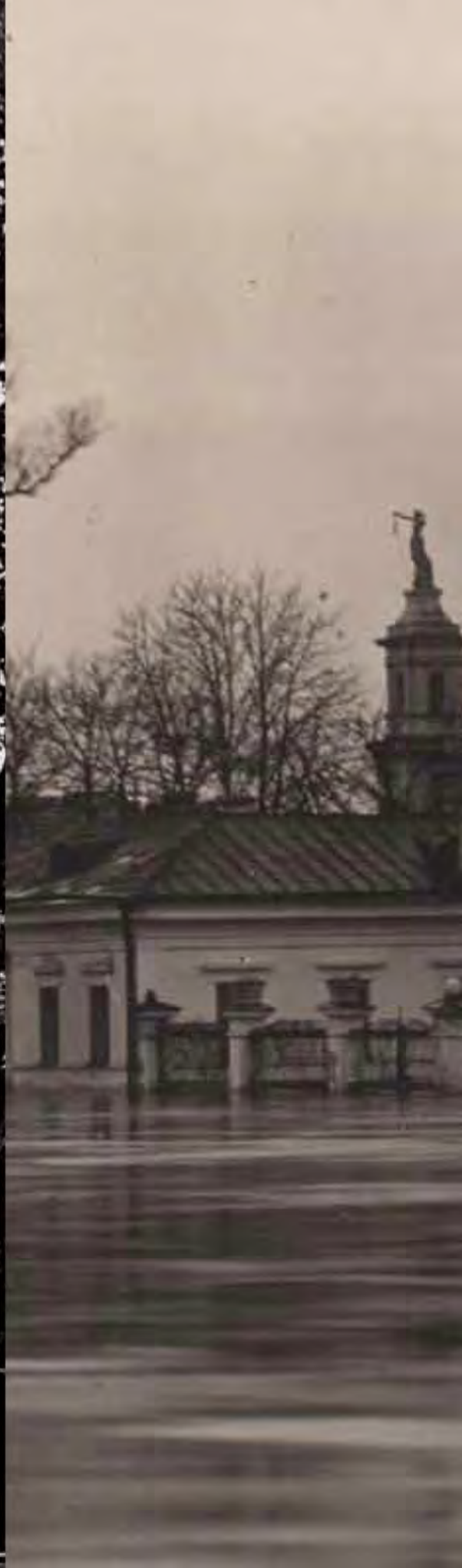
Karol Frycz (1877–1963) nazywany był niekiedy „ojcem” polskiej scenografii. Choć sam reprezentował dość tradycyjną i eklektyczną plastykę sceniczną, to dzięki swojej wiedzy i kulturze, trosce o szczegół i miłości do konkretnego jako wieloletni profesor scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (od 1930) stworzył prawdziwą szkołę, do której należeli m.in. Tadeusz Kantor, Andrzej Stopka, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Kreütz-Majewski, Józef Szajna, Krzysztof Pankiewicz, Marian Kołodziej i wielu innych.

A new era of staging was inaugurated in Warsaw by Karol Frycz. A diligently educated artist who studied [...] all the symptoms of decorative art in Europe and the East. He immediately became famous as an unparalleled interior designer [...]. When he took over the set design department at the Polish Theatre, Frycz defined his task in this way: "Every art has its own artistic physiognomy and must have an exhibition applied to its own character. The fundamental thing, neglected in our country, is the people's attitude to decoration. An actor on stage may seem to be lesser or greater, but they may also not fit the stage at all. I follow Wyspiański's principle that everything may be seen on stage, as long as it is not as if it were in life."

— Jan Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938* (1938)

Karol Frycz (1877–1963) was called the "father" of Polish set design. Although he himself represented quite a traditional and eclectic stage art style, thanks to his knowledge and culture, attention to detail and love for the concrete, as a long-time professor of set design at the Academy of Fine Arts in Kraków (from 1930) he created a real school, which included Tadeusz Kantor, Andrzej Stopka, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Kreütz-Majewski, Józef Szajna, Krzysztof Pankiewicz, Marian Kołodziej and many others.







Zadrżycie z oburzenia fanatycy starego pudła teatralnego: Mickiewicz konstruktystą! Mickiewicz zwolennikiem teatru arenowego! Czyżby to był niezdrowy wpływ Wschodu? Czyżby prorocznym duchem przeczuł teatr bolszewicki? Straszna rzecz: wieszcz narodowy cierpiący na meyerholdyzm!

— Leon Schiller, *Teatr ogromny* (1937), cyt. za: tegoż, *Droga przez teatr*, Warszawa 1983

Tremble with the indignation, fanatics of the old theatre box: Mickiewicz a constructivist! Mickiewicz a supporter of the arena theatre! Is this the unhealthy influence of the East? Did he sense the Bolshevik theatre with his prophetic spirit? A terrible thing: a national bard suffering from Meyerholdism!

— Leon Schiller, *Teatr ogromny* [*The Vast Theatre*] (1937)





II

MISJA. TEATR MONUMENTALNY

MISSION. MONUMENTAL THEATRE

Teatr monumentalny to idea zarysowana przez Leona Schillera już w roku 1912. Wyprowadzona z interpretacji tradycji romantycznej i teatru Stanisława Wyspiańskiego rozwijana była w praktyce od połowy lat 20. XX wieku — najpierw w przedstawieniach realizowanych w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie (1924–1926), a potem w Schillerowskich inscenizacjach dramatu romantycznego w Warszawie i we Lwowie (szczególnie za dyrekcji Wilama Horzycy, drugiego obok Schillera twórcy programu teatralnej monumentalności). Najważniejszym twórcą przestrzeni teatru monumentalnego stał się współpracujący z Schillerem Andrzej Pronaszko. Kreowali ją też inni scenografowie (m.in. Wincenty Drabik, Stanisław Śliwiński) i reżyserzy (Wacław Radulski). Z czasem styl teatru monumentalnego wykorzystywano też w przedstawieniach zaangażowanych politycznie (*Krzycie, Chiny!* Sergieja Tretiakowa, Lwów, 1932; Warszawa, 1933). Jednocześnie stał się on reprezentacyjnym narodowym stylem teatralnym ukazującym jako połączenie tradycji narodowej i nowoczesnej inscenizacji, w sposób naturalny przeniknął również do organizacji wielkich wydarzeń publicznych.

„Teatr od nowa musi być teatrem: sztucznym — w sensie maksymalnej dekoracyjności; monumentalnym — jak architektura, czysta muzyka lub malarstwo i rzeźbiarstwo świątynne; hieratycznym — jako sanktuarium życia publicznego i manifestacja najszlachetniejszych namiętności narodu, rasy, człowieka. Teatr odrodzony pragnie rozwijać się o własnych siłach. [...] Teatr żąda autonomii. Dzieło teatralne (twórca artysty teatru), zdolne wywołać w duszy widza specyficzne teatralne sensacje — oto niedościgny ideał reformatorów teatru dzisiejszego [...]”.

— Leon Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych* (1913), cyt. za: tegoż, *Na progu nowego teatru*, Warszawa 1978

Monumental theatre was a concept outlined by Leon Schiller as early as 1912. Derived from an interpretation of the Romantic tradition and Stanisław Wyspiański's theatre, it was developed in practice since the mid-1920s, first in productions at the Wojciech Bogusławski Theatre in Warsaw (1924–1926) and then in Schillerian productions of Romantic dramas in Warsaw and Lviv (especially under the direction of Wilam Horzyca, the second creator of the theatrical monumentality programme next to Schiller). The most important creator of monumental theatre was Andrzej Pronaszko, who collaborated with Schiller. It was also created by other stage designers (including Wincenty Drabik and Stanisław Śliwiński) and directors (Wacław Radulski). With time, the monumental theatre style was also used in politically involved productions (*Sergey Tretyakov's Roar, China!*, Lviv, 1932; Warsaw, 1933). At the same time, it became a representative national theatrical style shown as a combination of national tradition and modern staging; it naturally penetrated into the organisation of major public events.

“Theatre must become theatre anew: artificial — in the sense of maximum decorativeness; monumental — as architecture, pure music, or sacral painting and sculpture; hieratic — as a sanctuary of public life and the manifestation of the noblest passions of the nation, race, humanity. The reborn theatre wants to grow on its own power. [...] The theatre demands autonomy. A theatrical work (the work of a theatre artist), capable of evoking specific theatrical sensations in the soul of a viewer — that is the unsurpassed ideal of the reformers of contemporary theatre [...]”.

— Leon Schiller, *New Direction of Theatre Studies* (1913)





Monumentalne przedstawienia z udziałem poddanych reżyserii tłumów wyszły na ulice, przejmowane przez różne wiary i ideologie, odmienne programy i zespoły wartości. Po II wojnie światowej marzenie o wspólnotowym Teatrze Świątyni, wielkim Misterium Narodu zostało zrealizowane, ale już bez udziału artystów. „Myśmy mnie wyrzucili z teatru” – miał powiedzieć Leon Schiller, gdy we wrześniu 1950 roku został zmuszony do opuszczenia Teatru Polskiego. Ale też nie w teatrze rozgościła się monumentalna misteryjność, której był orędownikiem i wyznawcą.

Monumental performances with the participation of directed crowds took to the streets, taken over by various beliefs and ideologies, different programmes and sets of values. After Second World War, the dream of a community Temple Theatre, the great Mysteries of the Nation, was realised, but without the participation of artists. “We threw me out of the theatre,” said Leon Schiller, when he was forced to leave the Polish Theatre in September 1950. But the monumental mysteriousness, which he was an advocate and a follower of, also did not make itself at home in theatre.







prostag:

- 1) bez gwiazdy!
- 2) bez daty!
- 3) o omdaleniu z

Komentatem gwiazdy R.P.
lub interaktem sprawy
cieni. Wydaje się nam,
że im więcej cieni i doli
tym lepiej.

Przedtem nie na najgorszym
podziwie ale nie podziwie
i potowia wyowobli.

J. Stomczyński
17. I - 51



Zařmerďavng projekt.

129-51
1-4-51



→ Srognj i nitot

„Projekt 25RR, Pomec 25RR, Priznan 25RR vto podstavice izidlo namyelo
zorgishte B. Biscut“

ve romany namyelo stades - sad pory, mlahi (Srognj i nitot)
opar ka. Bilate



~~bea amesta~~
Czerwone
b. czerw.

bea portata
wiecej czerwieni

osmielani klavaji



оакер

Тов. Черомі К.
Замовіть у нас
книжки!



19

WALKA O DUSZE

Milenijny program Kościoła [...] obejmował zwiększenie świadomości chrześcijańskiej wśród Polaków, oczyszczenie i pogłębienie życia religijnego oraz „usunięcie laicyzacji i zniekształcenia rysów chrześcijaństwa spowodowanych przez grzech” (B. Noszczak). Oprócz tego w ramach obchodów zorganizowano peregrynację kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej po kraju.

Pomysł państwowy — ewidentnie stworzony w ramach niecodziennej konkurencji z Kościołem — został sformułowany przez [Władysława] Gomułkę [...] Ten małomiasteczkowy dygnitarz sprawujący faktyczną rolę przywódcy państwa [...] w roku 1958 rzucił hasło : „Tysiąc szkół na tysiąclecie” [...] — retorycznie dobre, pragmatycznie słuszne i politycznie pojemne. Podjęcie koniecznego przedsięwzięcia modernizacyjnego tworzyło podwójne wiązanie — łączyło rozwój szkolnictwa z dziejami państwa, a PRL wiązało z historią wcześniejszych form polskiej państwowości. [...] W sumie zbudowano 1417 szkół, dysponując budżetem przekraczającym 23 mld złotych. Powstał jedyny w swoim rodzaju monument — użyteczny i trwały. Trwały do dziś, jako że jedna trzecia szkół w aktualnej Polsce to „tysiąclatki”.

— Przemysław Czapliński, *Rocznicowa utopia*, [w:] *Moc truchleje. Wielogłos o polskim katolicyzmie*, Poznań 2018

66

FIGHT FOR THE SOULS



The Millennial program of the Church aimed at strengthening of the Christian awareness among Poles, purification and deepening of the spiritual life and "removing of secularisation and distortion of the shapes of Christianity caused by sin" (B. Noszczak). Beside these, a pilgrimage of the miraculous image of Mother Mary from Częstochowa throughout the country was organized as part of the celebrations.

The program of the state — evidently created as an effort in an exceptional competition — was formulated by Władysław Gomułka. In 1958 this small-town dignitary that actually ruled the country put on the slogan: "Thousand of schools to celebrate the Millennium" [...] — rhetorically good, pragmatically proper and politically capacious. By taking up this necessary enterprise of modernisation a double bond was created — the one between the education and the history of the state and between the Polish People's Republic and the earlier forms of Polish statehood [...]. With the budget of more than 23 billion zlotys 1417 schools were built. A special monument was created — a useful and lasting one. It lasts to this day, as in today's Poland one third of all existing schools are the "Millennium ones".

— Przemysław Czapliński, *Rocznicowa utopia [The anniversary utopia]* (2018)













DZIADY

I UPIORY

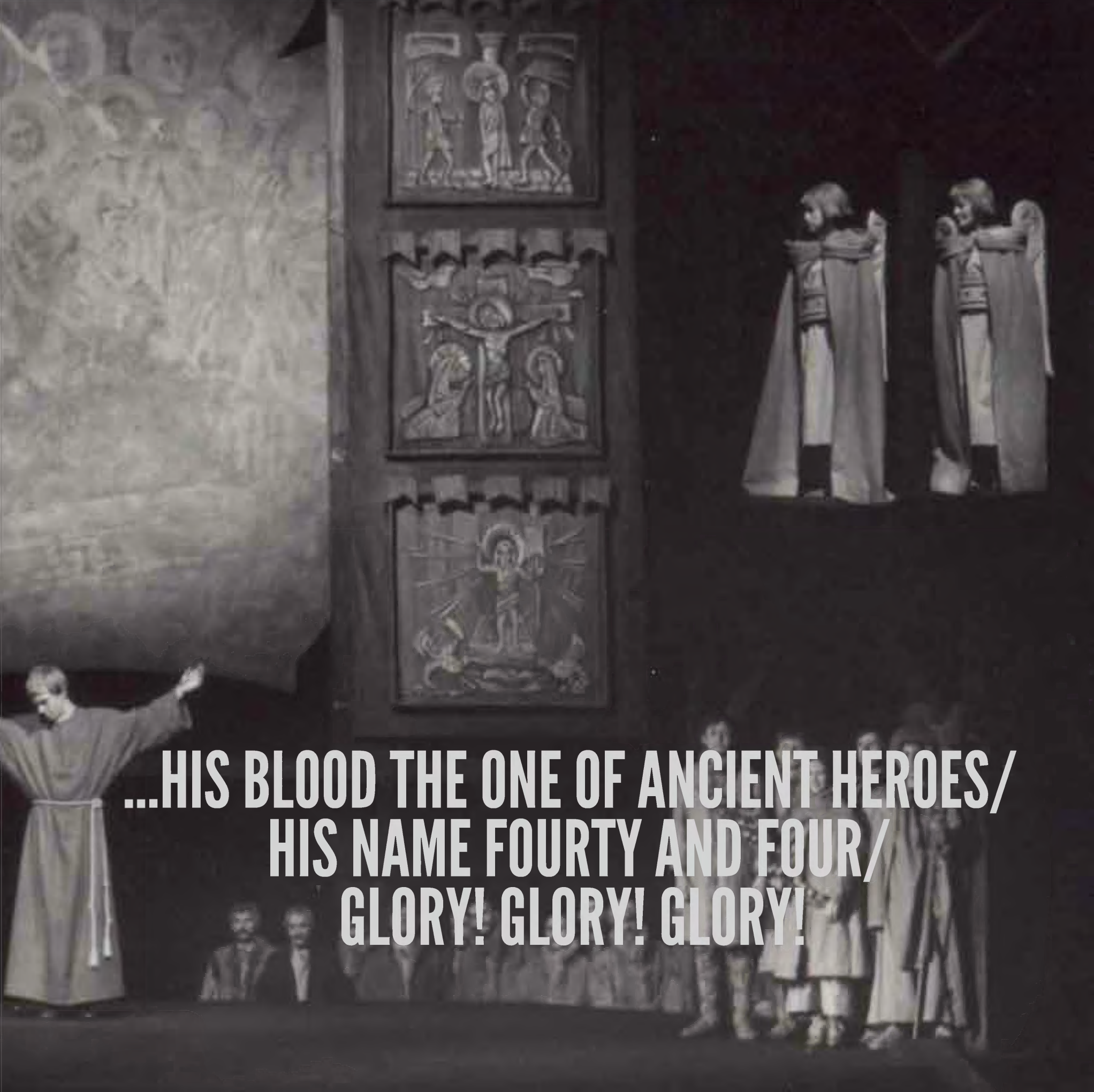




FOREFATHERS AND GHOSTS

**...KREW JEGO DAWNE BOHĄTERY /
A IMIĘ JEGO BĘDZIE CZTERDZIESCI I CZTERY /
SŁAWA! SŁAWA! SŁAWA!**





**...HIS BLOOD THE ONE OF ANCIENT HEROES/
HIS NAME FOURTY AND FOUR/
GLORY! GLORY! GLORY!**



Karol Wojtyła — dawny aktor, który został słowiańskim papieżem — spełnił testament Mickiewicza i Osterwy, stając się Słowem wcielonym, objawicielem i spełnikiem. [...] Jan Paweł II świadomie bowiem oddziaływał nie przez traktaty i doktryny, ale przez jakość swojej obecności, przez świadectwo i działanie performatywne. [...] Nie trzeba być mesjanistą, by ze zdumieniem spostrzec, jak intuicje, proroctwa, szalone niemal wizje Mickiewicza, Słowackiego i Osterwy spełniają się w Janie Pawle II. Oczywiście pozostaje pytanie, na ile było to spełnienie proroctwa, a na ile świadome „odegranie” wpisane go w proroctwo scenariusza. Jeśli jednak nawet przyjąć wariant drugi i stwierdzić, że oto Karol Wojtyła, niegdyś młody unionista i dziedzic romantyków, świadomie odegrał swoją rolę w wielkim teatrze świata zgodnie ze scenariuszem napisanym przez wieszczów i potwierdził ich proroctwo, bo świetnie je znał, to i tak pozostają faktem skutki owego globalnego świętego przedstawienia: upadek komunizmu w Europie, głęboka przemiana oblicza ziemi i Kościoła, stworzenie wzorca osobowego obejmującego też ukrywane przez współczesną kulturę Zachodu starość i śmierć.

— Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010

Karol Wojtyła, a former actor who became the Slavic pope, fulfilled Mickiewicz's and Osterwa's last will and testament, becoming the Word incarnate, an instrument of revelation and fulfilment. [...] For John Paul II consciously acted not through treaties and doctrines, but through the quality of his presence, through bearing witness and performative action. [...] One does not need to be a messianist to see with amazement how intuitions, prophecies, the nearly mad visions of Mickiewicz, Słowacki and Osterwa are fulfilled in John Paul II. Of course, the question remains to what extent was it the fulfilment of the prophecy, and to what extent was it a conscious "playing back" of the script inscribed in the prophecy. However, even if we accept the second variant and state that Karol Wojtyła, a young unionist and heir to the Romantics, consciously played his role in the great theatre of the world according to the scenario written by the bards and confirmed their prophecy because he knew it well, the effects of this global holy performance remain a fact: the fall of communism in Europe, a profound transformation of the face of the Earth and the Church, the creation of a personal model that also includes old age and death, hidden by the contemporary culture of the West.

— Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie* [*Theatres of Poland. The Histories*] (2010)









Z [...] założeń ogólnych, które stanowią kanon teatru monumentalnego — wyprowadzony został nowy kształt teatralny *Dziadów*. Absolutne zerwanie z naturalizmem wyraziło się w nich syntetyką i symboliką ujęcia scenicznego. Akcja odbywała się w jednym tle zasadniczym, w pełnej prostoty i wymowy jednobarwnej konstrukcji plastycznej, wyobrażającej wzniesienie zwieńczone trzema krzyżami na tle nieba. Ta reminiscencja Golgoty [...] była tonem podstawowym, który zespałał widowisko w strukturalną jedność, czynił z niego jedną sprawę martyrologii ducha indywidualnego i zbiorowego, i sprawę zbawiania zbiorowości przez jednostkę ludzką i narodową. Ten pomysł konstrukcji scenicznej stanowi olśniewające przejrzanie głębi utworu i wyrażenie jej w najprostszym, w najwyrazistszym symbolu.

— Tymon Terlecki, „*Dziady*” w inscenizacji Schillera (1932), cyt. za: tegoż, *Od Lwowa do Warszawy*, Warszawa 2016

From [...] general assumptions, which constitute the canon of monumental theatre, a new theatrical shape of *Forefathers' Eve* has been derived. The absolute break with naturalism was expressed by the synthesis and symbolism of the staging approach. The action took place with one basic background, in a monochromatic artistic construction, full of simplicity and meaning, depicting a hill topped with three crosses against the sky. This reminiscence of Golgotha [...] was the basic tone which united the spectacle into a structural unity, turning it into a unified issue of martyrdom of the individual and collective spirit, and of the salvation of the community by the human and national individual. This idea of the stage construction is a dazzling insight into the depth of the work and its expression in the simplest, most distinct symbol.

— Tymon Terlecki, „*Dziady*” w inscenizacji Schillera [*'Forefathers' Eve' staged by Schiller*] (1932)













Bodaj najważniejszą i najodważniejszą akcją performatywną tego rodzaju, podjętą i zrealizowaną przez Piłsudskiego był pogrzeb Juliusza Słowackiego na Wawelu w roku 1927. Sprowadzenie zwłok poety z Paryża i pochowanie ich w krypcie na Wawelu zamieniło się w trwający dwa tygodnie ciąg ceremonii, rozpoczęty [...] w stolicy Francji okolicznościową akademią, a zakończony w Krakowie [...]. Trumnę z ciałem poety specjalnie sprowadzono drogą morską, by zorganizować jej uroczystą podróż przez całą Polskę: najpierw statkiem „Mickiewicz” (sic!) Wisłą z Gdańska do Warszawy, a potem pociągiem do Krakowa, przy czym w każdym większym mieście odbywały się uroczyste ceremonie powitalne, w których dominowały akcenty patriotyczne. Po dotarciu do Krakowa trumna została złożona w specjalnie przystrojonym Barbakanie, skąd, po mszy świętej, uroczysty kondukt ruszył trasą królewską na Wawel. Na dziedzińcu zamkowym przemówił wreszcie główny sprawca i ukryty bohater całej inscenizacji – Józef Piłsudski, wydając rozkaz przeniesienia ciała poety do grobów królewskich.

Celem pogrzebu Słowackiego było nie tylko uczczenie poety – w większej mierze stanowił on ceremonię potwierdzenia i umocnienia jedności odnowionego państwa (obejmującego też ziemie Słowackiemu jako polskie nieznanne: Gdynię, Pomorze, Śląsk), które w jego osobie zyskiwało nowego patrona. Przedłużeniem i potwierdzeniem tego ceremonialnego ustanowienia był pogrzeb samego Piłsudskiego w roku 1935, będący aktem ostatecznego przekształcenia zmarłego w obiekt kultu (relikwie złożone w narodowej świątyni na Wawelu).

– Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa, 2010

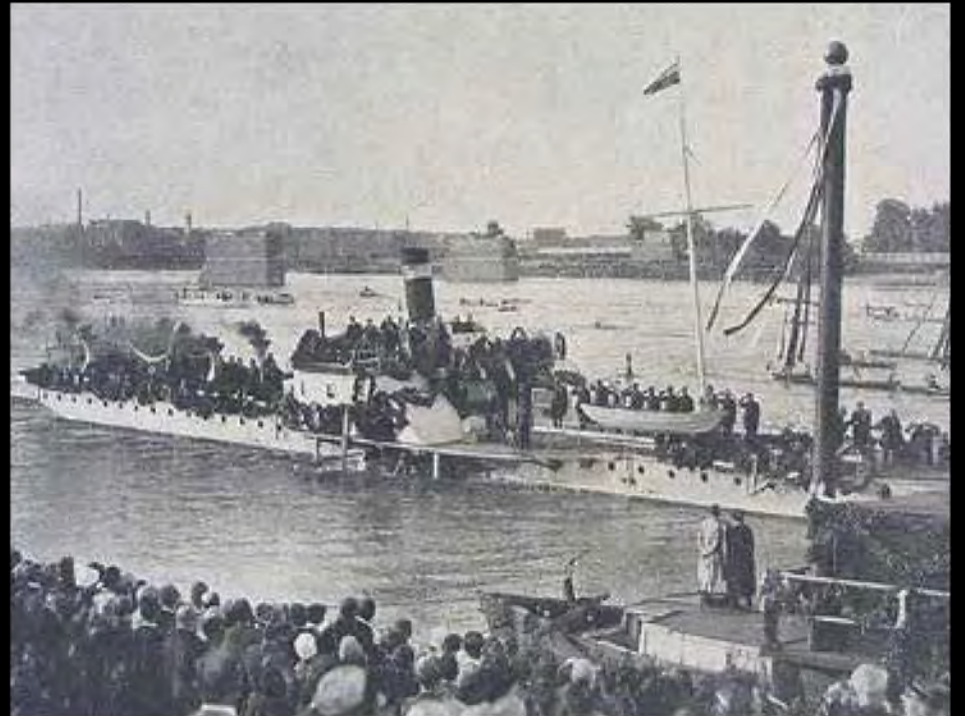
Probably the most important and daring performance of its kind, undertaken and carried out by Piłsudski, was Juliusz Słowacki's funeral on Wawel Hill in 1927. Bringing the poet's corpse from Paris and burying it in a crypt on Wawel Hill transformed into a two-week-long series of ceremonies, which began [...] in the French capital with a special assembly and ended in Kraków [...]. The coffin with the poet's body was specially brought by sea to organise its solemn journey across Poland: first on the ship *Mickiewicz* (!) along the Vistula River from Gdańsk to Warsaw, and then by train to Kraków, with each larger city hosting a welcoming ceremony, with dominant patriotic accents. After reaching Kraków, the coffin was placed in the specially decorated Barbican, from where, after a holy mass, the solemn procession set off on the royal route to Wawel Hill. Finally, the main orchestrator and the hidden hero of the whole staging, Józef Piłsudski, spoke in the castle courtyard, giving the order to move the poet's body to the royal tombs.

The purpose of Słowacki's funeral was not only to commemorate the poet, it was to a large extent a ceremony of confirming and strengthening the unity of the renewed state (which also territories Słowacki had not known as Polish: Gdynia, Pomerania, Silesia), which gained a new patron in his person. Piłsudski's funeral in 1935 was an extension and confirmation of this ceremonial enactment, as an act of final transformation of the deceased into an object of worship (relics deposited in the national temple on Wawel Hill).

– Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie* (2010)

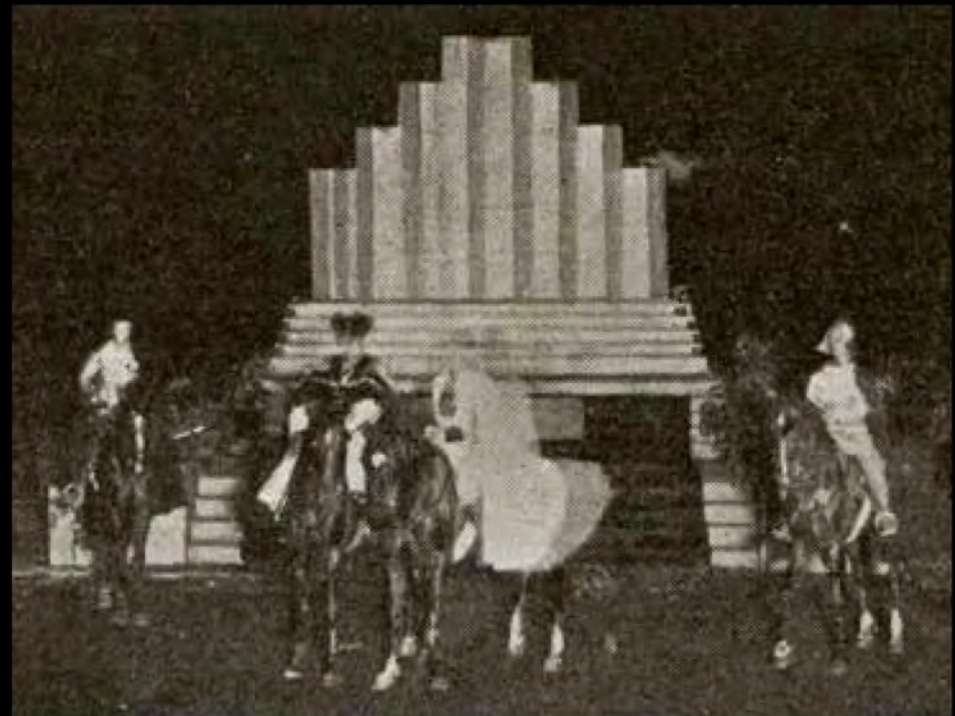
























Inscenizacja plastyczna *Róży* przedstawiała w samym swem założeniu niebezpieczną trudność, Narzucał się na pierwszy rzut oka dylemat: autor czy nowoczesna scena? Charakter wizji plastycznej Żeromskiego w *Róży* ma swą zdecydowaną linię, jest romantyczno-impressionistyczny, a charakter wizji Pronaszków i ich stanowisko programowe — to scena konstruktywna. Między temi dwoma odrębnymi gatunkami koncepcji plastycznej musiał nastąpić skok. Pronaszkwowie dokonali go niezmiernie szlachetnie i z głęboką myślą. Zrozumieli przede wszystkim, że pietyzm wobec szczegółu może zgubić ideę. Że musi być dokonana operacja na zewnętrznych czynnikach, jeżeli ma w ogóle nastąpić zaktualizowanie utworu i ujawnienie wartości w nim tkwiących. Ujęli *Różę* nie od zewnątrz, nie od strony opisów, dodanych przez autora do swego utworu, ale zachowując z nich to, co konieczne, stanęli na stanowisku samej idei utworu, wydobyli jego wewnętrzny charakter i na zgodności z nim, na zgodności zatem najistotniejszej oparli realizację plastyczno-sceniczną.

W ten sposób doszli do idei monumentalności, która zdaje się być naczelnym hasłem całego plastyczno-scenicznego ujęcia. Stali się lapidarno małowówni, przeprowadzili maksymalne uproszczenia w kompozycji szczegółów i całości, i osiągnęli zmonumentalizowanie i zarchitektonizowanie sceny.

— Stefania Zahorska, *O dekoracjach w „Róży”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 16

The visual staging of *The Rose* represented in itself a dangerous difficulty, it imposed a dilemma at first glance: the author or a modern stage? The character of Żeromski's artistic vision in *The Rose* has its strong line, it is romantic and impressionistic, and the character of the Pronaszkos' vision and their programmatic position is a constructive stage. A leap had to be made between the themes of these two different species of artistic concept. The Pronaszkos made it in an extremely noble manner and with deep thought. Above all, they understood that piety for detail could doom an idea. That there must be an operation on external factors if the work is to be updated at all and the values inherent in it are to be revealed. They framed *The Rose* not from the outside, not from the descriptions added by the author to the work, but by preserving what was necessary they took the position on the very idea of the work, brought out its inner character, and based their artistic and stage productions on the most important compatibility — compatibility with the work.

This is how they came to the idea of monumentality, which seems to be the main slogan of the whole artistic-stage approach. They became concisely reticent, carried out maximum simplifications in the composition of details and the whole, and achieved monumentalisation and architecturalisation of the stage.

— Stefania Zahorska, *O dekoracjach w „Róży”* [On the stage design for 'The Rose'] (1926)











PAPIEŻ

Synu, zapomniałeś, kędy stoisz;
Serce klątew burzą niepokoisz.

CHÓR

Bracie, zapomniałeś kędy stoisz;
oto namiestnik Chrystusa,
zali klątew Boga się nie boisz?
Na klątewną rozpacz harfę stroisz
serce żalów męką niepokoisz,
bracie, zapomniałeś, kędy stoisz.

MICKIEWICZ

Błogosław, Ojczy, dar święty,
Chrystus na krzyżu rozpięty,
Miłość rzucona padliną,
zlituj nad ludów godziną.
Oto ze sercem prostaka,
w ubiorze lichym zebraka,
a Duchem-Słowem zwycięski,
Jezus o jałmużnę woła;
zażegnaj idące klęski,
śpiewaj chorały kościoła,
bądź wielki, bądź niepojęty,
bys nie był jako Hgamany,
przez Ducha i Boga przeklęty!

— Stanisław Wyspiański, *Legion*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 3, Kraków 1958

POPE

O son, you forget where you stand;
Disturbing a heart with the storm of curses.

CHOIR

O brother, you forget where you stand;
Are you not afraid of God's curses
Facing the Vicar of Christ?
You're tuning your harp to a cursing despair,
Disturbing a heart with a torment of griefs,
O brother, you forget where you stand.

MICKIEWICZ

Bless, o Father, the sacred gift,
Christ is nailed to the Cross
Love as carcass thrown,
have mercy on the time of men.
With the heart of a simpleton
wearing the beggar's clothes
but victorious in Spirit-Word
Jesus is calling for alms;
Stop the disasters that are close,
sing the chorals of the Church,
be great, be unfathomable,
instead of being like Hamans,
cursed by the Spirit and God!

— Stanisław Wyspiański, *Legion*, scene VI, v. 116–136











FALE

1. I dla kogóż ty będziesz siły twe marnował?
2. Bogini cię zrodziła, a Bóg cię wychował.
3. Maszże być sługą cudzym, na czyjej niewoli?
4. Jesteś z tych, co jak lemiesz przejść mają po roli.
5. Za cóż tobie ci ludzie, jeźlić urągają - - ?
6. Żeś synem Bożym jest uznać cie mają.
7. Na tobie spełni się dola człowieka.
8. Czekaj, wytrwaj twą siłą, królestwo cię czeka.
9. Królestwo ponad wszystką ziemię twego narodu.
10. U szczytów sławy poleżesz za młodu.
11. Nie wrócisz do ojczyzny, iżeś śmiał odpłynąć.
12. Tutaj tobie znaczone, zwyciężyć i zginąć.
— Stanisław Wyspiański, *Achilleis*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 7, Kraków 1959

THE WAVES

1. And for whom will you waste these powers of yours?
2. Born by the Goddess, raised by the God,
3. Are you to be the servant of the others, slaved by anyone?
4. You are from those who are to go through, like a plough through the soil.
5. What are men to you, if they abuse you - - ?
6. To be the Son of the God they need to recognize you.
7. The human fate fulfills through you.
8. Wait, endure with your might, kingdom awaits you.
9. The kingdom above all your nation's land.
10. You will die young in the apex of your fame.
11. You'll never come back home, as you dared sail away
12. Here you are destined to win and to die.
— Stanisław Wyspiański, *Achilleis*, scene XIV, v. 1–12













MONSIEUR DE BRUCHELLE: Przynosimy tym dzikusom przemysł. Powinni, pełzając na brzuchach, lizać nam ręce. [...]

MISJONARZ: Oni tkwią w pogaństwie, a my dajemy im kościół.

TURYSTKA: Zjadą ich robactwo, duszą się w brudzie, a my dajemy im przytułki.

TURYSTA: Ich nauka to średniowiecze. A my ich..., my im — uniwersytety

MADAME DE BRUCHELLE: Kiedy uczeń w zwierzęcej złości podnosi rękę na nauczyciela, musimy być bezlitośni...

[...]

MONSIEUR DE BRUCHELLE: Dolar za dolar. Krew za krew. Będzie jak napisano na sztandarach... [...]

KORDELIA: Starej Europy

MISJONARZ: I młodej Ameryki

— Siergiej Tretiakow, *Krzyczcie, Chiny!*, przeł. Henryk Chłystowski, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, Warszawa 2016

MONSIEUR DE BRUCHELLE: We are bringing industry to those savage ones. They should lick our hands while crawling on their bellies [...]

MISSIONARY: They are stuck in their paganism and we are bringing them a church.

A FEMALE TOURIST: They are devoured by worms, choking with dirt, and we are giving them hospitals

A MALE TOURIST: Their science is like a medieval one. And we are..., we are... them — universities

MADAME DE BRUCHELLE: When a pupil in a bestial anger rises his hand against a teacher we need to be merciless...

[...]

MONSIEUR DE BRUCHELLE: Dollar for a dollar. Blood for blood. Like it was written on the banners of... [...]

CORDELIA: The old Europe

MISSIONARY: And the young America

— Siergiej Tretiakow, *Krzyczcie, Chiny!* [Roar, China!] (1929)













Rok VI.

SŁOWO POLSKIE

TYGODNIOWY DODATEK ILUSTROWANY

LWÓW, 15 GRUDNIA 1930

Niech się rojami podli ludzie plemią
I niechaj plwają na matkę nieżywą,
Nie będę z nimi! — Niechaj z ludzkich stadet
Rodzą się ludziom przeciwne istoty
I świat nicują na złą stronę cnoty,
Aż świat, jak obraz z przewrotnych zwierciadeł,
Wróci się w tono Boga, niepodobny
Do tworu Boga... Niechaj tłum ów drobny!
Jak mrówki drobny! ludem siebie wyzna!
Nie będę z nimi! — Niech słowo ojczyzna
Zmaleje dźwiękiem do trzech liter cara;
Niechaj w te słowo wsieknę miłość, wiara,
I cały język ludu w te litery,
Nie będę z nimi! — Niech szubienic drzewa
W ogrodach miejskich rosną jak szpalery,
Niech się w ogrody takie tłum wylewa
Śmiechom przyjazny, a tżom nienawistny;
Niech niańki w ogród szubienic bezlistny
Prowadzą dziatki, by tam dla zabawy
Grzebały piasek krwią męczeńską rdzawy...
Nie będę z nimi!

— Juliusz Słowacki, *Kordian*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 6: *Dramaty*,
Wrocław 1959

Then let the vile masses gather in swarms
And spit on their dead mother--I will not
Be with them! Let these human couples bear
New types of beings, opposite of human,
Let them turn the world inside out and show
The evil side of righteousness. Until
The world, just like an image that's reversed
In a glass, will return into the womb
Of God, no longer like the Lord's creation.¹³²
Let those liliputians, tiny as ants,
Profess itself to be the people! I
Will not be with them! -- The word MOTHERLAND
Will shrink to the four letters that spell CZAR;
Let Love, and Faith, and all the language of
The people sink into this single word--
I will not be with them! Let gallows grow
In city gardens, lining all the lanes,
And let the crowd walk down these lanes with smiles
Of friendship and with tears of hatred in
Their eyes. Let nursemaids walk the children through
These gardens filled with leafless gallows trees,
To play by digging in the sand, that's red
With martyr's blood... I will not be with them!

— Juliusz Słowacki, *Kordian*, transl. by Gerard T. Kapolka, Chi-
cago 2012



Numer 50

KIE
DWANY



1. P. Chmielowski
w roli W. K.
Konstantego.

2. „Na Pl. Marsowym”.

3. „W podziemiach św.
Jana”.



4. P. J. Strachocki
w roli „Kordiana”.

5. „Pod kolumną
Zygmunta”.



Obchód setnej rocznicy Powstania Listopadowego we Lwowie



1. Reprezentanci władz oczekują na defiladę na pl. Hełickim. Od strony lewej: Weterani 1863 roku general Czuma, prezydent Brzoźowski, ks. bisk. sufr. Lisowski, wicewojewoda Drojanowski, gen. Popowicz.



2. Uroczysta zmiana warty wicemarem 29 listopada 1930 r.



3. Zjazd Młodzieży Ludowej z Kresów w dn. 29-30 list. b. r. we Lwowie. Oddziały Młodzieży Ludowej uczestniczą w uroczystościach setnej rocznicy Powstania Listopadowego przez grzeszły udział w defiladzie.



4. Ułani w mundurach z r. 1830 na czele defilady.



Świetny inscenizator i reż. L. Schiller. Obok artysta-dekorator St. Jarocki.

KORDJAN WELWOWIE



P. Krasnowiecki w roli „Cesa”.



Prolog I.



Prolog II.

FOT. DORYS
FOT. KORJAN
L. W. 1930



P. Wierciński w roli „Lekarsza”.

FOT. DORYS
L. W. 1930
FOT. KORJAN

Kawalerowie orderu
pozostający

„Virtuti Militari“
w czynnej służbie



Gen. bryg. Łukoski Kazimierz



Pułk. Milan Marszałek



Ppor. Hózman-mirna-Sulkiwicz Leon



Mjr. Bazanik Kazimierz



Mjr. Maciejowski Emil



Rtm. Klausel Alfred



Kpt. Pruszkowski Kazimierz



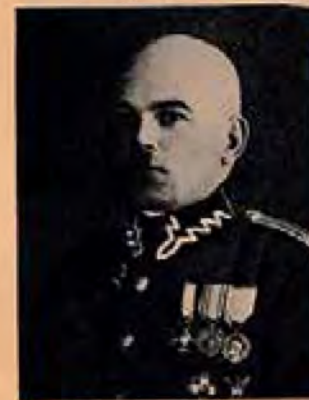
Kpt. Piskorski Karol



Chor. Jajtelski Marjan



St. wachm. Moczyło Władysław



St. sierż. Olszowski Michał



St. ogniom. Rejcecki Konstanty



Wachm. Nowowiejski Władysław



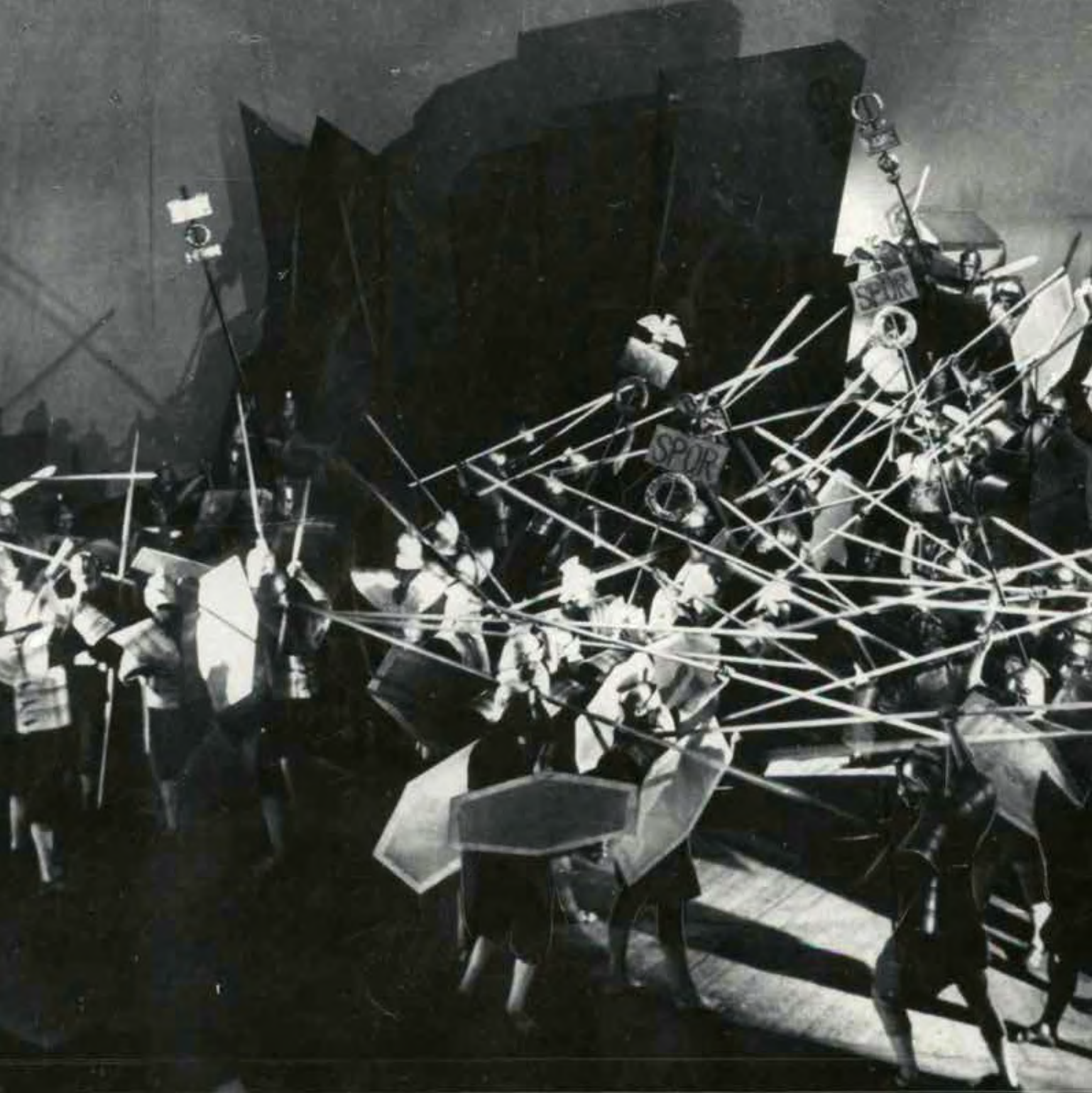
Plut. Nowak Władysław

























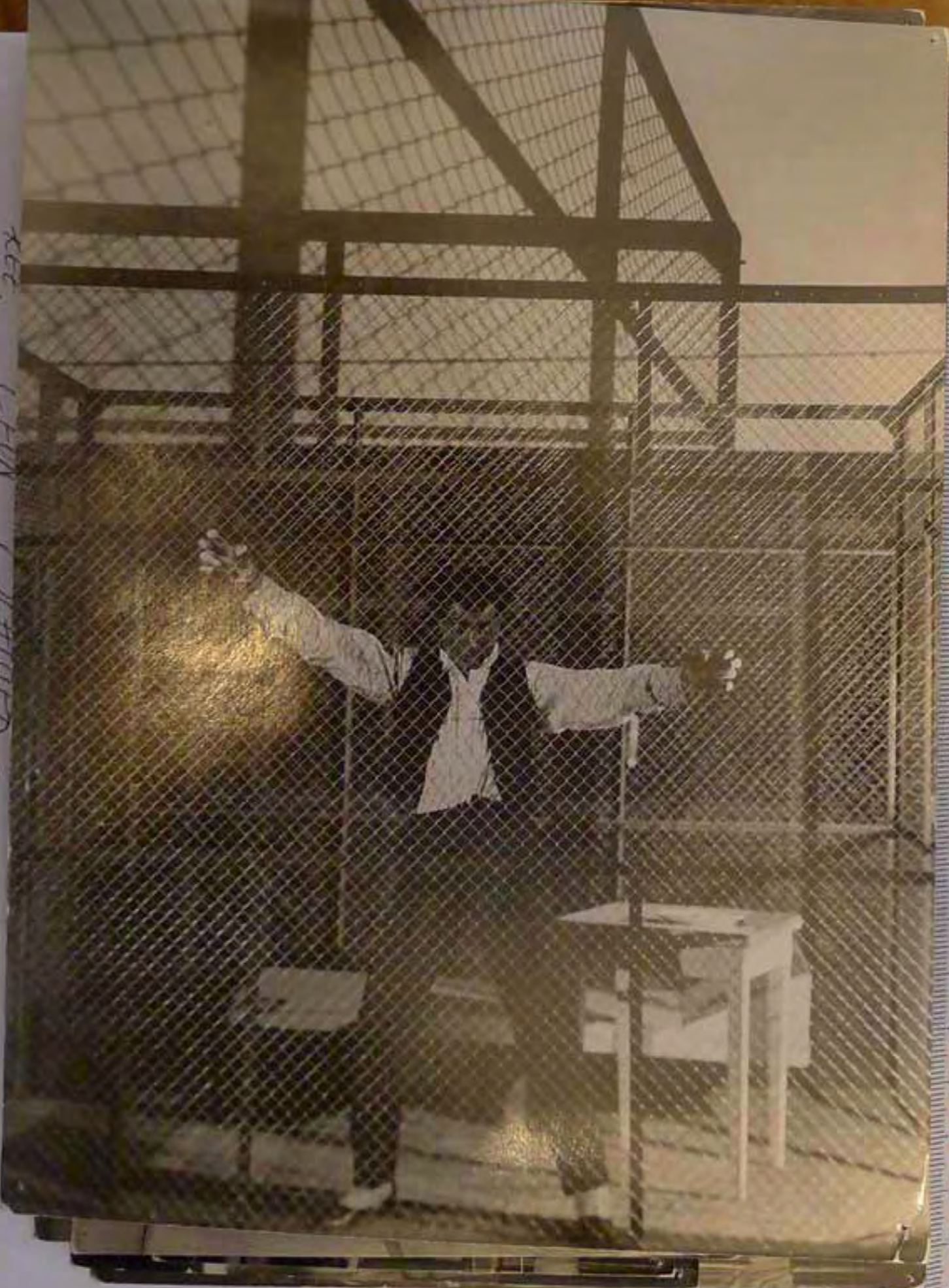


SCEN. STANISŁAW SŁIWŃSKI

MUZ. KURT WEILL

KIER. MUZ. GREGORA FITELBERG

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23



REF. CHIN DETENTION

SCEN. STANISLAV SENKINSKI

MUR & MIT HEILIG



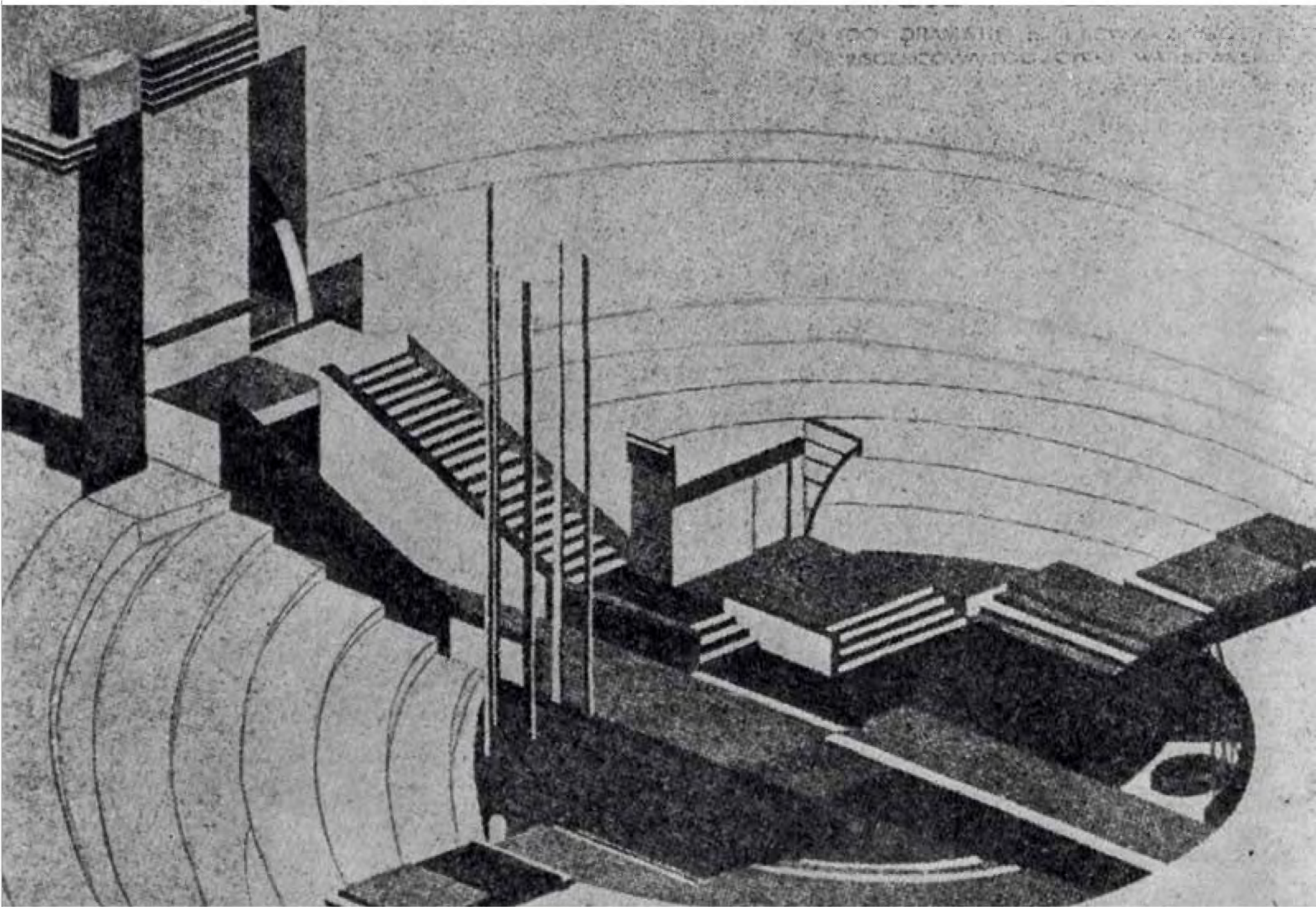


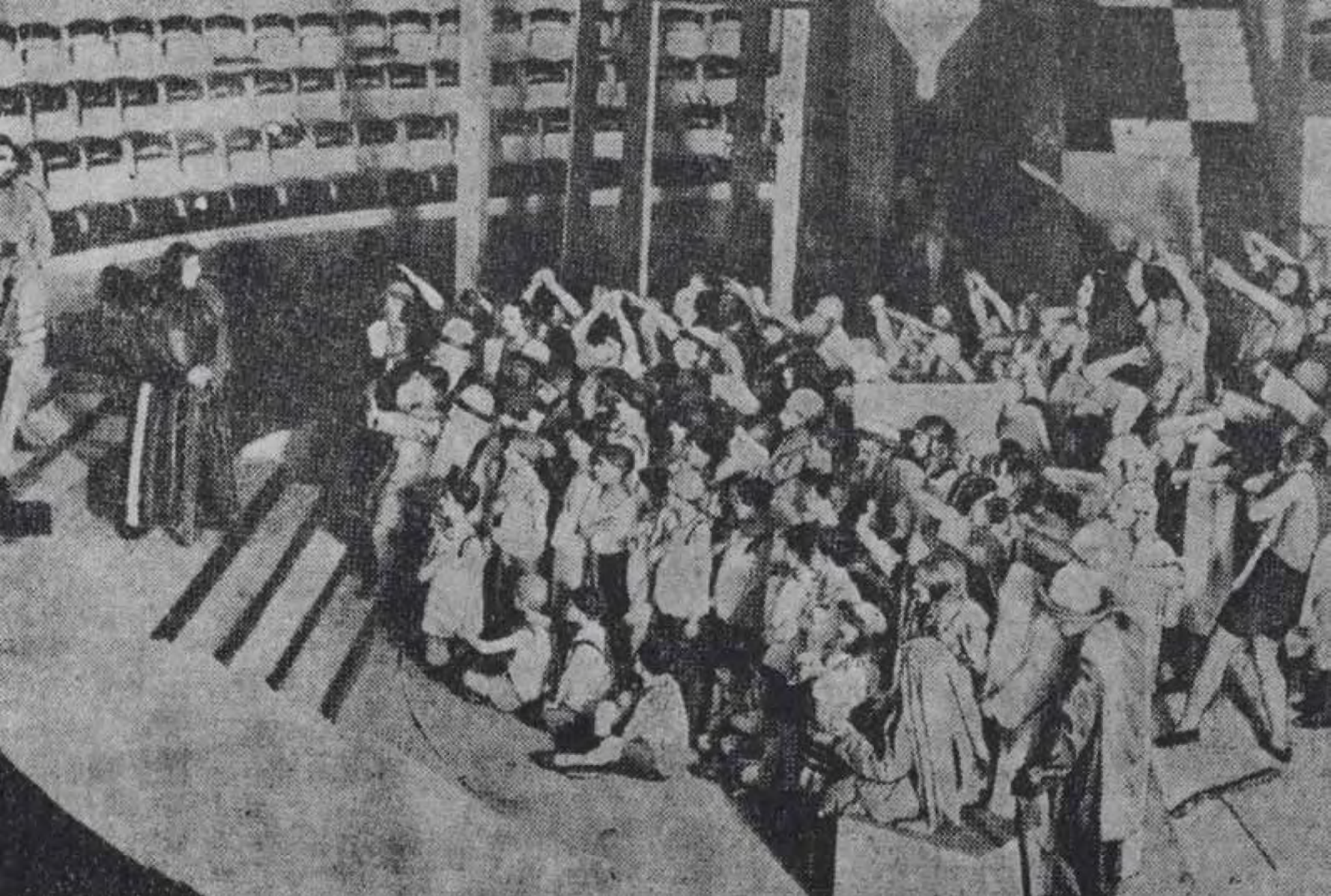
Scena jednoczesna z całą swobodą surowego konwencjonalizmu, zestawiająca na jednym terenie poszczególne miejsca akcji, operowanie tłumami wedle zasad rytmiki i plastyki nie tyle obrazowej co grupowej, oparcie się o chór jako najwłaściwszą formę ekspresji słownej, wreszcie takie opracowanie tekstu, który by podkreślał tylko momenty zasadnicze, monumentalne, a to w celu uniknięcia szczegółów ekspresji, najzupełniej niecelowej w ramach sceny o takich, jak arena cyrkowa, wymiarach.

— Władysław Zawistowski, „Golem” w warszawskim cyrku (1928), cyt. za: tegoż, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, Warszawa 1971

The simultaneous stage with all the freedom of strict conventionality, juxtaposing in one area particular places of action, operated using crowds according to the rules of rhythm and visual arts not so much in terms of images as in terms of groups, relying on the chorus as the most appropriate form of verbal expression, and finally developing the text in such a way as to emphasise only the basic, monumental moments, in order to avoid the details of expression, which is completely pointless within a stage of such dimensions as a circus arena.

— Władysław Zawistowski, „Golem” w warszawskim cyrku [*'Golem' in Warsaw circus*] (1928)





Golem pragnie być przede wszystkim dziełem sztuki i z żadną agitacją, lub tendencyjnością nie ma nic wspólnego; jeżeli jednak danem będzie tej sztuce spełnić jakąkolwiek misję społeczną, to chyba raczej pogodzi ona istotnych chrześcijan z żydami, jątrzenie pozostawiając tym osobom, którym budzenie antagonizmów rasowych i religijnych jest potrzebne dla celów partyjnych i politycznych.

— Marek Arnsztein, „Ziemia Lubelska”, R. 24: 1928, nr 6

First of all, *Golem* desires to be a work of art and it has nothing in common with any agitation or tendency. However, if the play were to be given a chance to fulfill any social mission it would rather be to reconcile Jews and Christians, leaving the attempts at provocation to those who need to awaken the racial and religious antagonisms for political goals of their parties.

— Marek Arnsztein (1928)



DZIEŃ PRACY
ZADAMY URZĘDOWEGO









A protest scene at night. A large white banner with black text is held by several people. In the background, a large fire or explosion is visible, casting a strong red glow over the scene. The ground is dark and reflective.

**NARÓD KTÓRY NIE WIERZY W WIE
I NIE CHCE LUDZI WIELKICH-KON**







HYMN MŁODYCH, 1926

Słowa: Jan Kasłowicz, śpiewane na melodię *Warszawianki*

Złoty słońca blask dokoła,
Orzeł Biały wzłata wzwyż,
Dumne wzniesmy w górę czoła,
patrzac w Polski Znak i Krzyż,
Polsce niesiem odrodzenie,
Depczac podłość, fałsz i brud,
W nas mocarne wiosny tchnienie,
W nas jest przyszłość,
Z nami lud,
Naprzód idziem w skier powodzi,
Niechaj wroga przemoc drży,
Już zwycięstwa dzień nadchodzi,
Wielkiej Polski moc to my!
Wielkiej Polski moc to my!
Naprzód idziem zbrojni duchem,
Antychrysta pędzić precz.
Matko Boża nas wysłuchaj,
Błogosław Chrobrego Miecz!
Błogosław Chrobrego Miecz!

HYMN OF THE YOUNG, 1926

Text by Jan Kasłowicz, sung to the tune of *Varsavienne*

Golden sunshine surrounds us
White Eagle flies up to the sky
Rise proudly our foreheads
Looking at the Polish Sign and Cross

We bring Poland resurrection
Trampling villainy, falsehood and dirt
We inhale the powerfull air of spring
We have the futre inside us
And the people with us

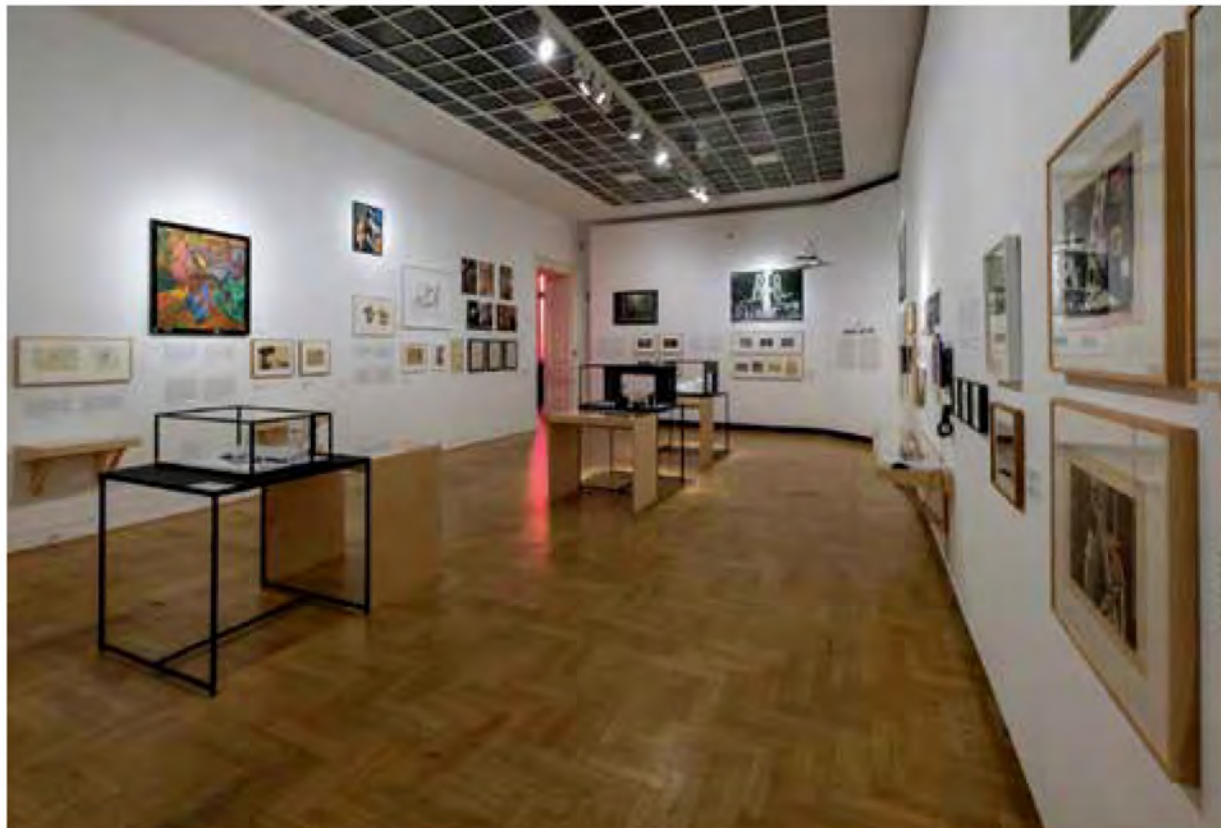
We are going ahead in the flood of sparks
Let the enemies' force tremble
Here comes the day of the victory
We are the power of the Great Poland!
We are the power of the Great Poland!

We go ahead armoured by spirit
To expel the Anti-Christ
Hear us the Mother of the God
Bless the sword of the brave king!
Bless the sword of the brave king!

III AWANGARDA AVANT-GARDE

Polska awangarda teatralna powstawała i rozwijała się, czerpiąc z dwóch kręgów inspiracji: rodzimej tradycji romantyzmu i teatru Stanisława Wyspiańskiego oraz radzieckiego konstrukttywizmu. Te pozornie odległe, a nawet przeciwstawne nurty łączyło dążenie do radykalnej przebudowy świata i traktowania sztuki jako narzędzia do jego skonstruowania zgodnie z nowymi zasadami. Zgodnie z myślą i praktyką awangardy teatr stawał się laboratorium przyszłości, której kształt wykuwano poprzez operacje tyleż artystyczne, ileż naukowe, wykorzystujące obliczenia matematyczne, prawa geometrii i optyki. Dążenie do przemiany społeczeństwa wyrażało się szczególnie w próbach zniesienia bierności widzów oglądających sceniczne obrazy w perspektywie teatralnego pudełka. Na różne sposoby starano się wciągnąć widza w akcję, lub przynajmniej zerwać z prymatem jednolitej perspektywy. Konstruktivistyczny teatr symultaniczny (którego twórcami byli Andrzej Pronaszko czy Szymon Syrkus) z jednej strony, miały uczynić z teatru narzędzie i przestrzeń wypracowywania nowych sposobów bycia w świecie, aktywnego stosunku do rzeczywistości. Ta z kolei, w myśl najbardziej radykalnych propozycji (Mieczysława Szczuka, Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego), miała zostać zorganizowana na zasadach artystycznych. Znieść należało granice między twórczością a światem społecznym – rewolucja w sztuce powinna wspomagać rewolucję społeczną.

Polish theatrical avant-garde emerged and developed drawing on two circles of inspiration: the native tradition of Romanticism and the theatre of Stanisław Wyspiański, as well as Soviet constructivism. These seemingly distant — even contradictory — trends were linked by a pursuit of a radical reconstruction of the world and treatment of art as a tool to recreate it according to new rules. According to the principles and practice of avant-garde, the theatre became a laboratory of the future, the shape of which was forged through operations that were as artistic as they were scientific, using mathematical calculations, the laws of geometry and optics. The pursuit of a transformation of society was particularly expressed in attempts to do away with the passivity of the audience watching staged images from the perspective of a theatrical box. There were various attempts to pull the viewer into the action, or at least break with the primacy of the uniform perspective. Constructivist simultaneous theatre (created by Andrzej Pronaszko or Szymon Syrkus) on the one hand, and the performativity of the theatrical event (Cricot Theatre) on the other were intended to make theatre a tool and space of working out new ways of being in the world, an active attitude towards reality. This in turn, according to the most radical proposals (Mieczysław Szczuka, Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński) was to be organised on artistic principles. The boundaries between creativity and the social world had to be abolished — revolution in art should support the social revolution.





Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem.

Teatr – to nie kołyska z kwilącym niemowlęciem, nie trumna, to piekielna myśląca maszyna, która burzy w schwyconym w swoje tryby człowieka równowagę i dynamizuje go.

Teatr musi się stać maszyną burzącą równowagę.

Równowagę ducha, jego senny bezruch czy śpiączkę.

I to jest zadanie Teatru Nowego.

Teatr, którego „duszą” jest autor czy reżyser, malarz czy aktor, teatr, który się w ich sztuce zasklepia i z nich czerpie rację swego bytu, ten teatr musi przestać istnieć.

Teatr bez „reżysera”, teatr bez „malarza”, teatr bez „autora i aktora” jest teatrem, który stoi dziś u wrót nowych objawień, nowej twórczości ludzkiego ducha.

– Andrzej Pronaszko, *O teatr przyszłości. Autoreferat* (1928), cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa: wspomnienia – artykuły – listy*, Warszawa 1976

Theatre must be the pulse of life, its guide, its defuser, its exponent.

Theatre is not a cradle with a mournful baby, it is not a coffin, it is a hellish thinking machine, which destroys the balance in a person caught in its gears and dynamises them.

Theatre must become a machine that destroys the balance.

Balance of mind, its sleepy stillness or coma.

And that is the task of the New Theatre.

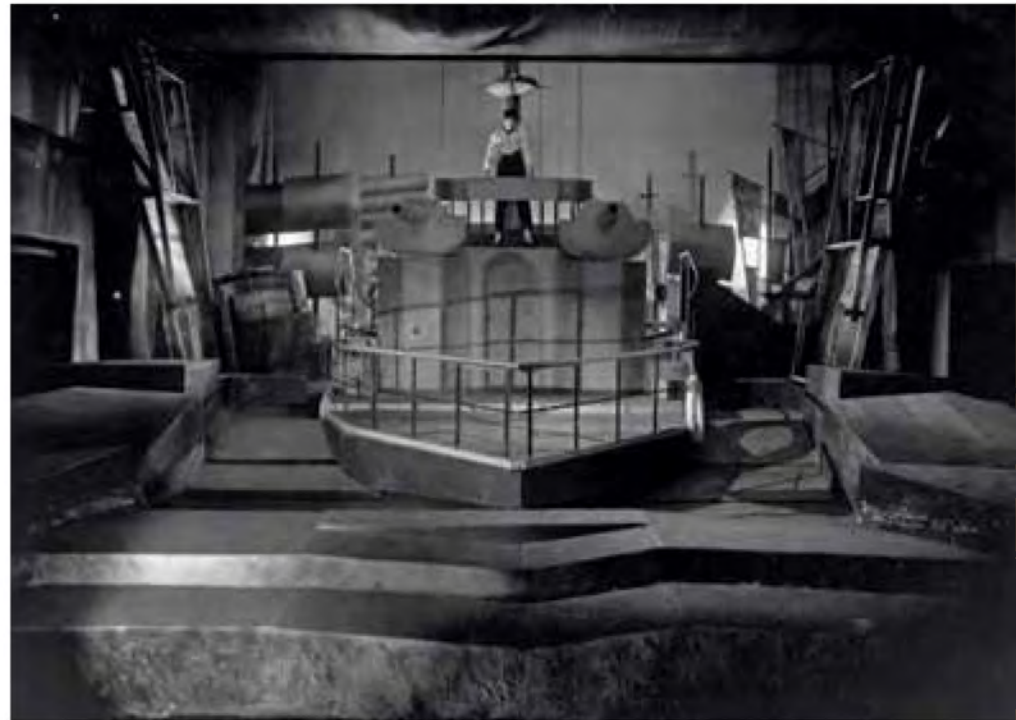
The theatre whose "soul" is an author or a director, a painter or an actor, a theatre that is enclosed in their art and draws its *raison d'être* from them, this theatre must cease to exist.

Theatre without a "director", theatre without a "painter", theatre without an "author and actor" is the theatre that stands at the gateway to new revelations, new creativity of the human spirit.

– Andrzej Pronaszko, *O teatr przyszłości. Autoreferat* [*On the theatre of the future. Autocommentary*] (1928)



Szkic na potrzeby *Kniazia Potiomkina* Tadeusza Micińskiego w reżyserii Leona Schillera i ze scenografią Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, 6 marca 1925). Możliwe, że motyw dziobu statku „wpływającego” na proscenium, który nie pojawił się w inscenizacji *Kniazia Potiomkina*, został później zaadaptowany na potrzeby spektaklu *Krzykcie, Chiny!* przez Andrzeja Pronaszkę. Szkic statku przypomina scenografię zrealizowaną w roku 1933 w przedstawieniu dramatu Tretiakowa w Teatrze Ateneum w Warszawie (reż. Leon Schiller, prem. 1 kwietnia).



The sketch for *Kniaź Potiomkin* by Tadeusz Miciński staged by Leon Schiller with the stage design by Andrzej and Zbigniew Pronaszko (Wojciech Bogusławski Theatre, 6 March 1925). It seems likely that the motive of a ship "sailing" into the proscenium, which was not finally used in the staging of Miciński, was adapted by Andrzej Pronaszko for his stage design for *Roar, China!*. The sketch of the ship resembles the set realized in 1933 in the production of Tretiakow's drama at Ateneum Theatre in Warsaw (dir. By Leon Schiller, premiere 1 April).



Historia? Dla nas? Cóż ma ona znaczyć dla tego czasu, który sam pełen jest najważniejszych problemów, dziwnych zjawisk i losów? Nasza współczesność nie potrzebuje budzenia martwych bohaterów, skoro bezlitośnie pozbawiła boskości żywych i sama rozpoznaje się tylko jako odbicie zmagania sił społecznych gigantyczniejszych i zacieklejszych niż wszystkie wojny i walki czasów minionych. Jeśli zatrzymujemy się na chwilę w tym szalonym wirze dnia codziennego i oglądamy się za siebie, to tylko dlatego, ponieważ patrzymy w przeszłość tak samo jak na współczesność. Dramat historyczny widzimy nie jako tragedię losu bohatera, lecz jako dokument polityczny pewnej epoki.

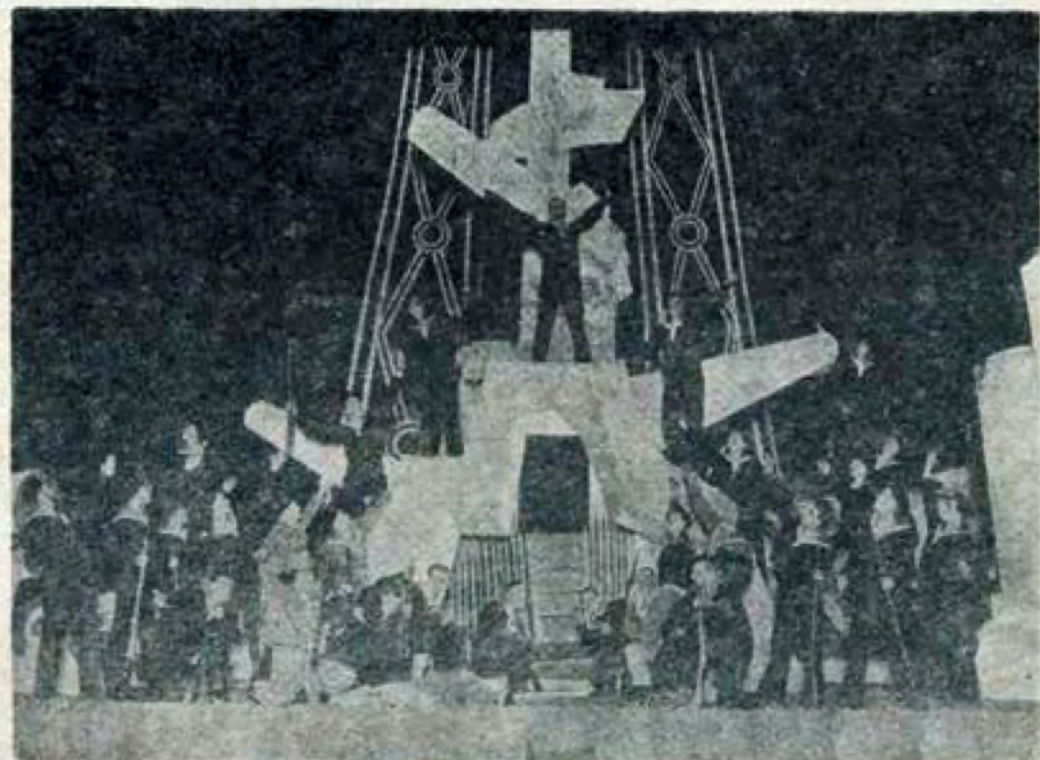
— Erwin Piscator, *Teatr i historia*, [w:] tegoż, *Teatr polityczny*, przeł. Roman Szydłowski, Warszawa 1983

History? For us? What meaning can it have for the times, that are full of the most important issues, strange phenomena and fates? Our contemporaneity does not need to wake up any dead heroes, because it mercilessly deprived the living ones of their divinity and it recognizes itself only as a reflection of social conflicts more gigantic and fierce than all wars and battles of the past. If we stop for a while in the middle of this crazy vortex of everyday life and look behind us, we do this only because we look into the past the same way as we look at the contemporaneity. We perceive historical drama not as a tragedy of a hero's fate, but as a political document of a certain epoch.

— Erwin Piscator, *Theatre and history*

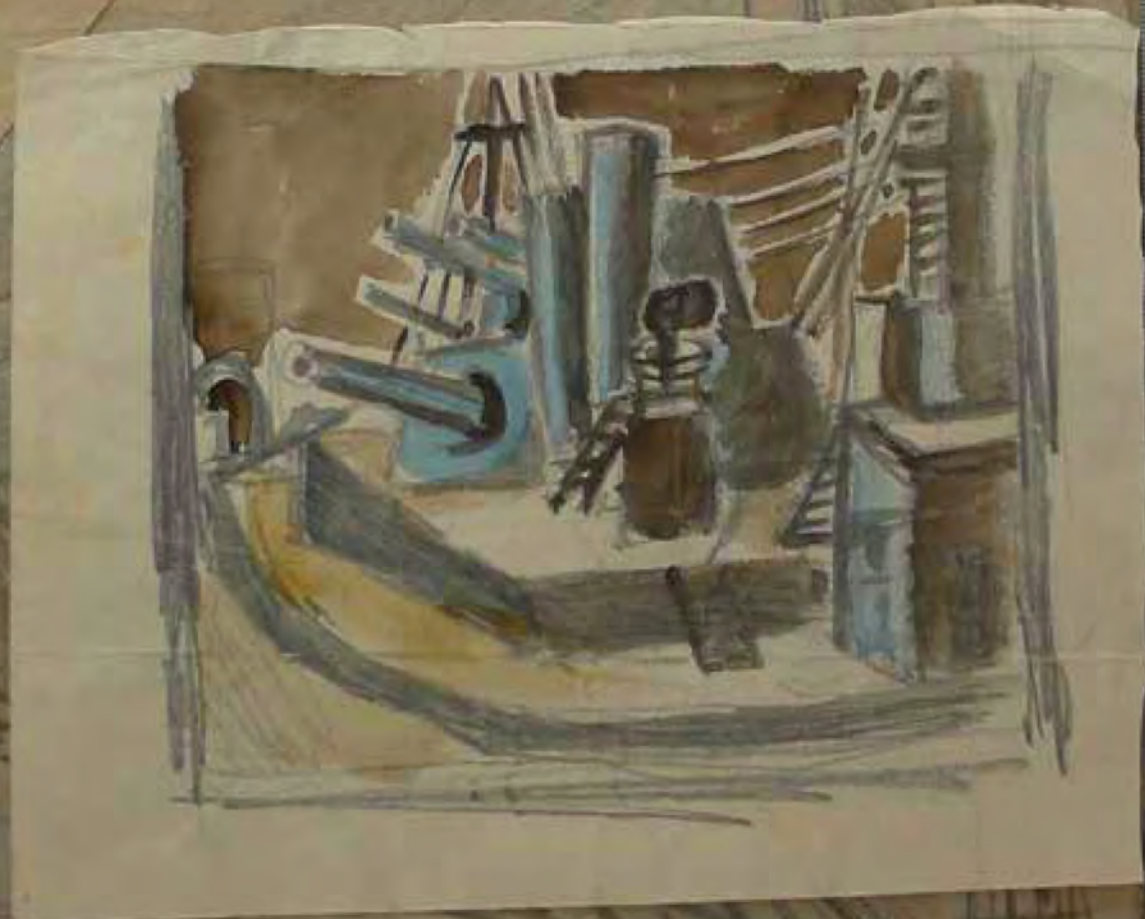


Akt I — w kotłowni Książa Piatomkina



Akt II — na pokładzie przy wleży pancernej





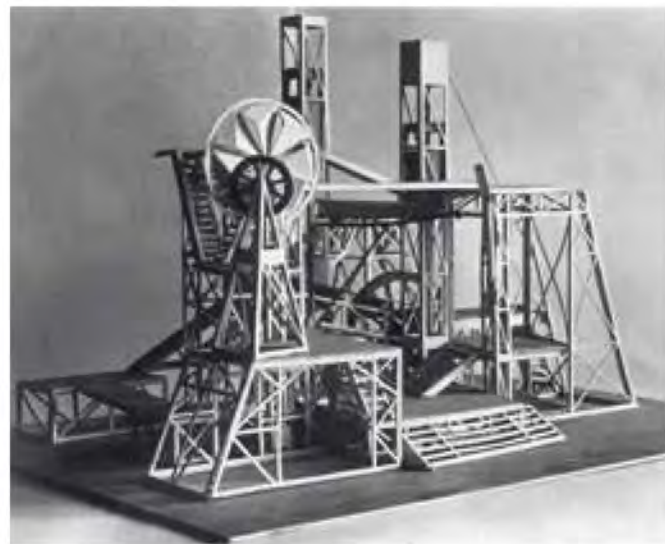


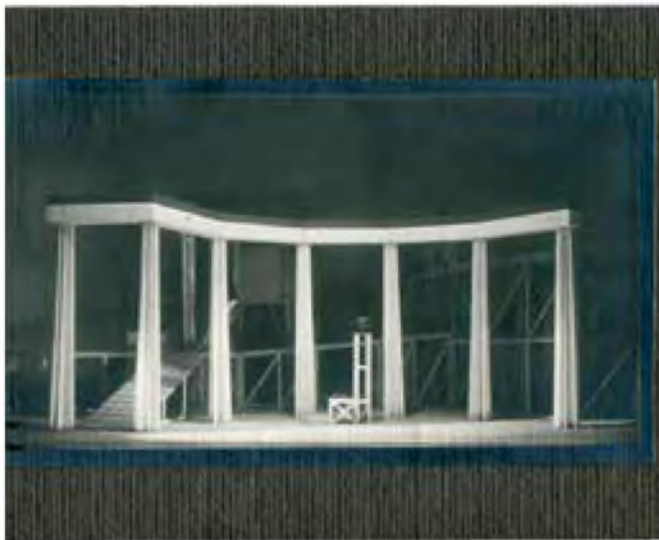
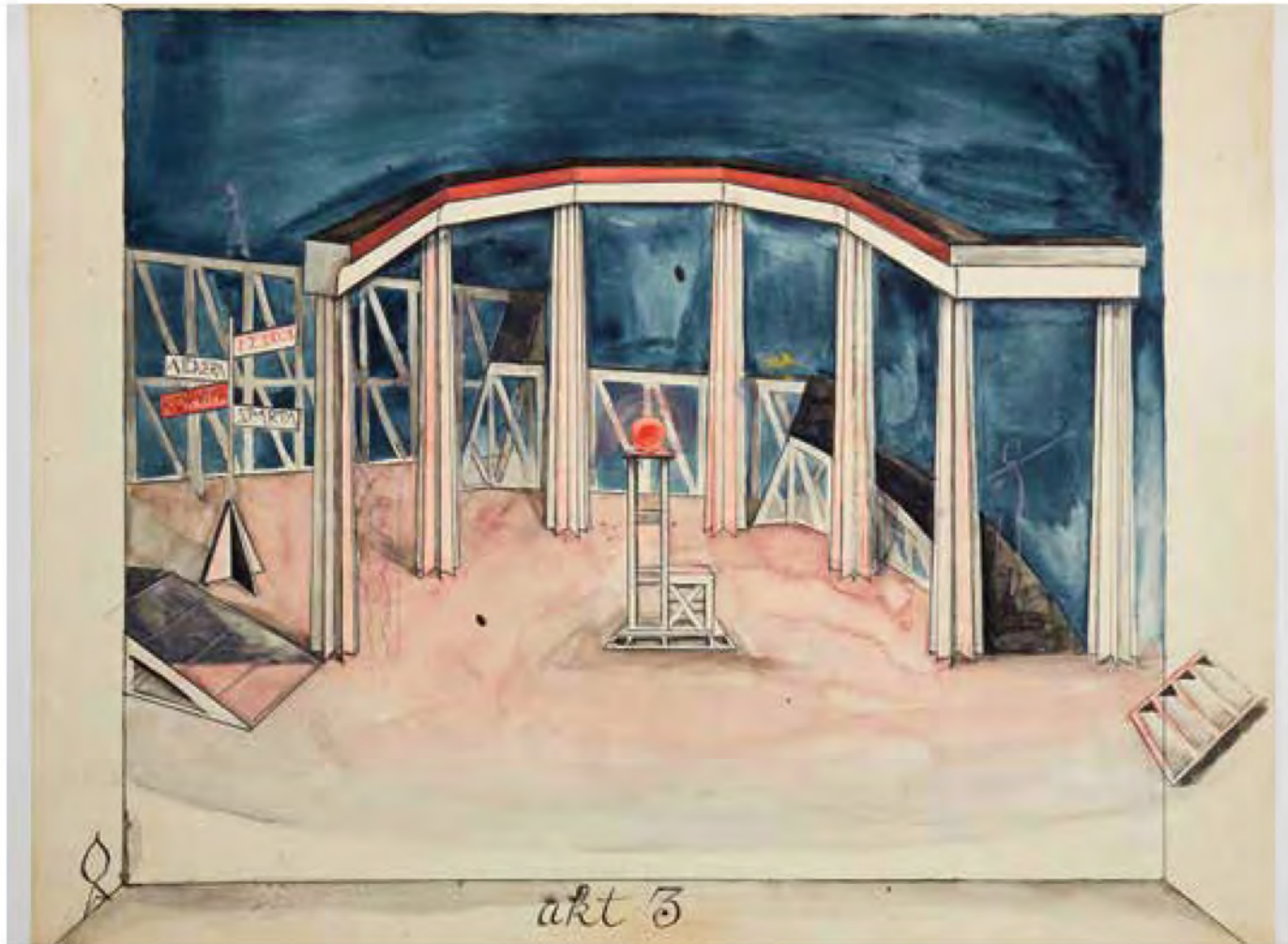
Charakterystyczne, że w inscenizacji tej właśnie budwy zastosowano po raz pierwszy w Polsce rusztowania sceniczne zamiast „dekoracji”. Konstrukcje Władysława Daszewskiego są trafne, dobrze pomyślane i solidnie wykonane. Można by poszczególne elementy mocniej sprzęgnąć w jedną całość organiczną i opuścić niektóre niepotrzebne szczegóły, zwłaszcza w akcie pierwszym, skądinąd dającym największe możliwości w rozplanowaniu ruchu mas aktorskich. Stylizowany konstruktywistycznie portyk z kolumnami doryckimi wyłamuje się z całości i nie wiąże z dobrze dobudowanym „ślimakiem” w akcie ostatnim. Dobry był pomysł obracania sceny przy otwartej kurtynie: zademonstrowano w ten sposób przewagę budowli rusztowaniowej nad zwykłymi, używanymi przez Reinhardta jeszcze „praktykablami”.

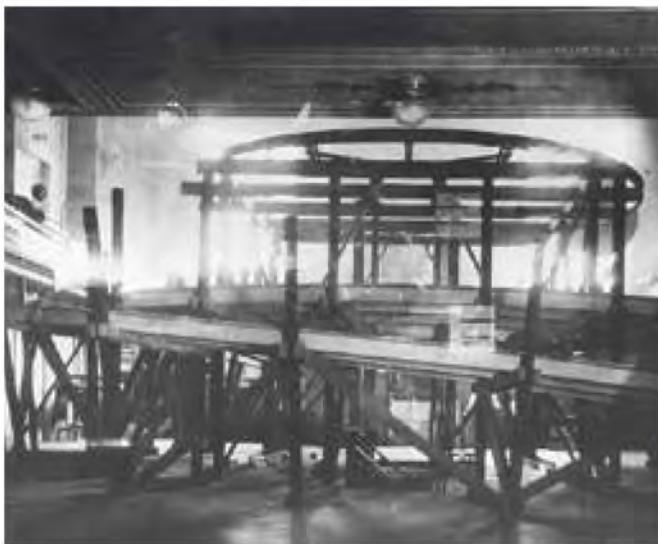
– Witold Wandurski, „Dźwignia” 1928, nr 7

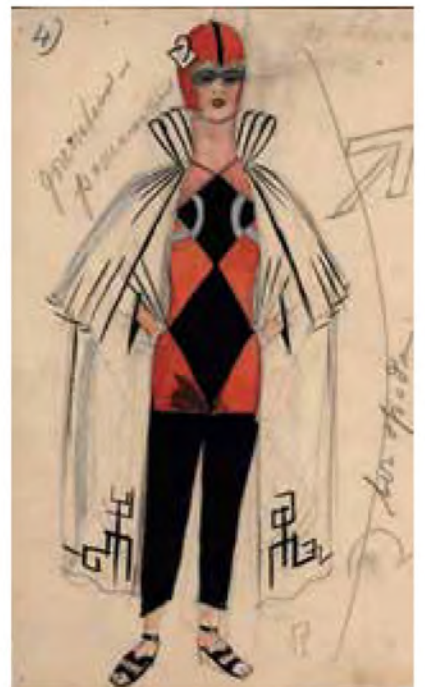
It is emblematic that the staging of this particular yarn was the first time that stage scaffolding was used in Poland instead of "decoration". Władysław Daszewski's constructions are apt, well thought-out and solidly constructed. The individual elements could be more strongly combined into an organic whole and some unnecessary details could be omitted, especially in the first act, which in any case offers the greatest possibilities in the planning of the movement of the actors' masses. The constructivist-style portico with Doric columns breaks out of the whole and is not connected with the well-developed "snail" in the last act. The idea of rotating the stage with the curtain open was a good one: it demonstrated the superiority of the scaffolding structure over the usual "practicables" still used by Reinhardt.

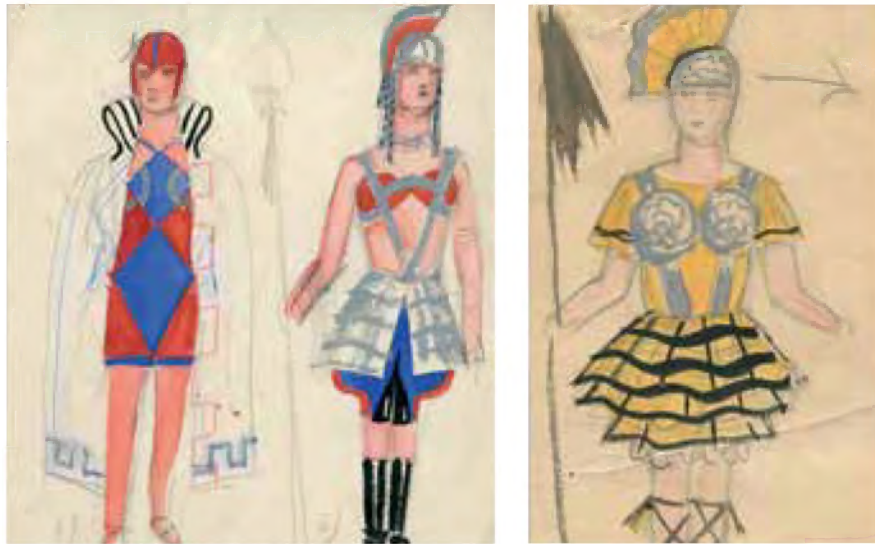
– Witold Wandurski (1928)







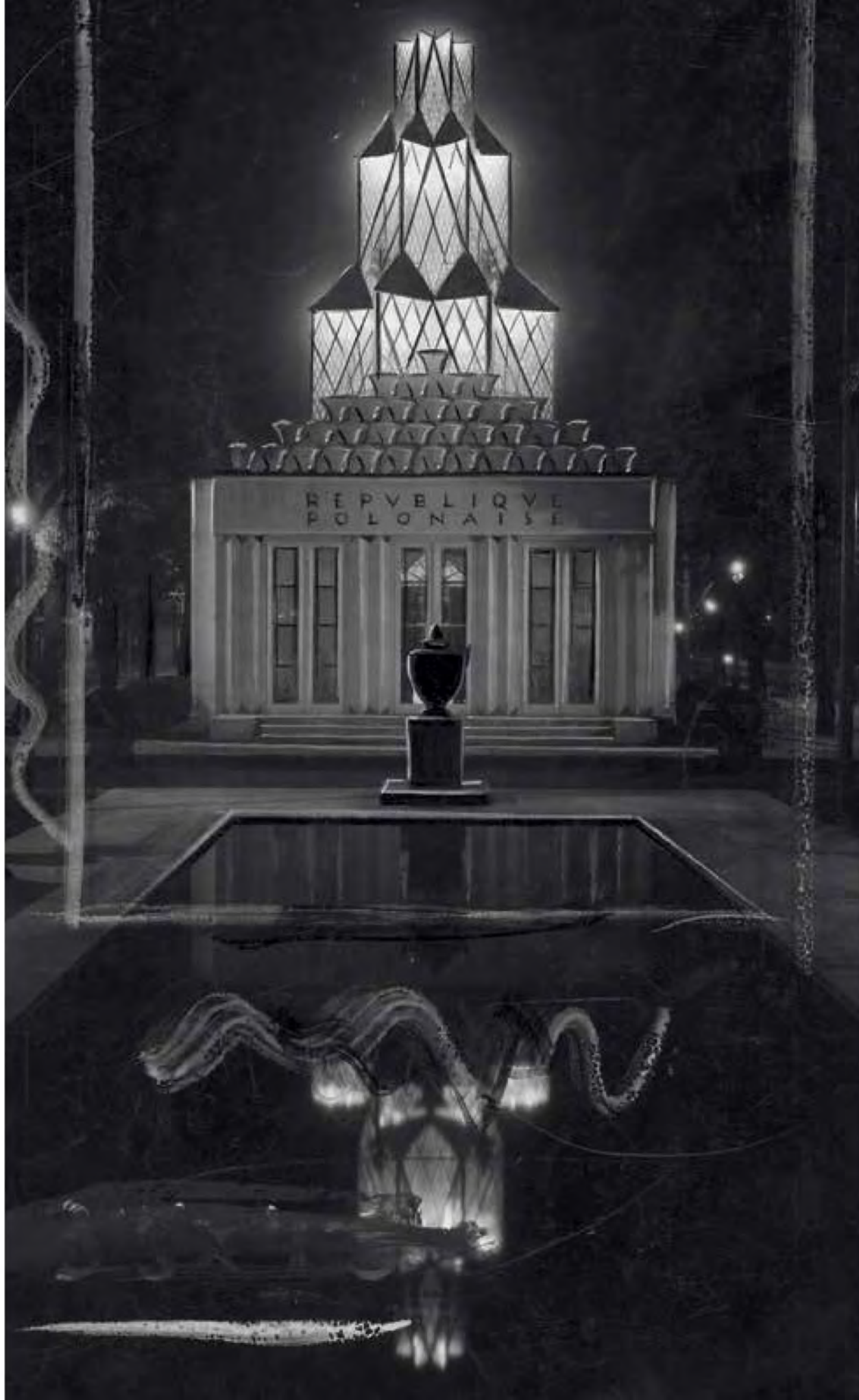




Paris — Exposition Internationale des Arts Décoratifs, 1925



PAVILLON DE POLOGNE (J. Czajkowski, Arch.) SALON D'HONNEUR



CZY SZTUKA DEKORACYJNA?

ROK II
KWIECIEŃ
1925

Nr 10

BLOK

Pierwotny instynkt sztuki wyciska piętno na każdym wytworze pracy ludzkiej, służącym do codziennego użytku.

Każdy wytwórca, począwszy od pierwotnego człowieka, stara się nadawać piękną formę wytwarzanym przez siebie przedmiotom — odbiorca zaś wybiera zawsze taki przedmiot, który, poza stroną praktyczną, będzie mu dawał estetyczne zadowolenie.

Nadmierne estetyzowanie przedmiotu codziennego użytku doprowadza do dekoracyjnej zdobniczości, z zatraceniem właściwego przeznaczenia przedmiotu.

Każdy wytwór, mający praktyczne zastosowanie, pomimo pewnych analogii z kształtami spotykanymi w naturze (np. ptak, aeroplan, ryba — łódka, ręka — młotek, i t. d.) przez swą specjalną celowość upraszcza się — geometryzuje.

Każdy przedmiot użytkowny jest ściśle związany ze swym przeznaczeniem i nonsensem jest ozdabianie go kształtami organicznie z nim niezwiązanymi.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą i zrozumiałą, że aeroplanu nie można zdobić naksztalt jego pierwowzoru — ptaka. Nie zachodzi żadna bowiem potrzeba naśladowania mechanicznych części ciała ptaka, jego upierzenia (które np. ma inne przeznaczenie — ochronne, wabik erotyczny, etc.).

Podobne nonsensy sznuje się jednak w t. zw. sztuce „dekoracyjnej“ i co gorsza uważa się to za rzecz artystyczną: widzimy np. stylizacje roślinne i zwierzęce na geometrycznych kształtach naczyń stołowych.

Jedyne racjonalne twierdzenie:

Nie zdobienie — lecz forma wynikająca z funkcji przedmiotu.

Zbliżająca się wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu, już w samym tytule zawiera fałszywe założenie, gdyż, nie sztuka dekoracyjna, lecz twórczość utylitarna winna być zadaniem wystawy.

Organizatorowie zaś działu polskiego i artyści „po swojemu“ zrozumieli cele tej wystawy. Urzędowe jej hasło: **sztuka współczesna bez folkloru ludowego** — zostało pominięte i właśnie dział polski, został zorganizowany (z małymi wyjątkami) pod hasłem „ludowości“. Składa się na to wiele przyczyn: w pierwszym jednak rzędzie należy postawić: 1) — brak ścisłego kontaktu z ogólnoeuropejskim ruchem w sztuce; 2) — nieświadomość sobie u artystów polskich potrzeb jakie wysuwa życie współczesne; — 3) „robienie“ sztuki narodowej.

Nie przeczyliśmy że muszą zachodzić różnice w sztuce różnych ludów, wypływające z różnicy temperamentu, stopnia kultury, i t. p. — lecz szukanie gruntu dla narodowej sztuki u ludu — doprowadza do przejmowania form jego sztuki, wynikłej z odmiennych potrzeb i warunków, niewspółmiernych i obcych potrzebom człowieka stojącego na wyższym szczeblu cywilizacyjnym.

Charakterystyczną cechą większości polskich architektów jest pogoń za folklorem. Przejmują w celach zdobniczych formy konstrukcyjne dawnego ludowego i szlacheckiego budownictwa bez względu na różnice materiału budowlanego i na zasadniczą zmianę, jakiej dokonało współczesne budownictwo w zadaniach domu mieszkalnego i budowy miast. Dodać należy, że „polskość“ tych wzorów jest mocno wątpliwa, szczególnie w budownictwie dworów szlacheckich.

Zapatrzanie się na „ludowość“ może doprowadzić do takich absurdów, jak zdobienie polskich lokomotyw np. motywami łowickimi (!).

Również zachwyt nad „bezpośredniością“, która ma cechować sztukę ludową, jest mocno przesadzony i jednostronny. Czy bezpośredniość w stosunku do wytwarzanego przedmiotu ma bardziej przejawiać się w glinianym garnku, ulepionym i wymalowanym przez ludowego artystę, aniżeli w wannie (sprzecie obcym zresztą polskiemu ludowi), wygodnej, eleganckiej, dostosowanej doskonale do procesu omywania całego ciała — lecz powstałej jako wynik potrzeb cywilizowanego człowieka?

Polska reprezentacja na wystawie paryskiej nie będzie miała charakteru współczesnego.

Wychodząc wyłącznie z „ludowości“, nie opiera się na wielkim rozwoju techniczno-cywilizacyjnym, nie uwzględnia całego szeregu najaktualniejszych dziedzin życia:

Gdzie są mody?

Gdzie kino?

Gdzie reklama?

Gdzie technika i przemysł?

Sztuka utylitarna, związana z codziennymi potrzebami życia podlega ciągłemu doskonaleniu się (jak i technika)

w m y ś l

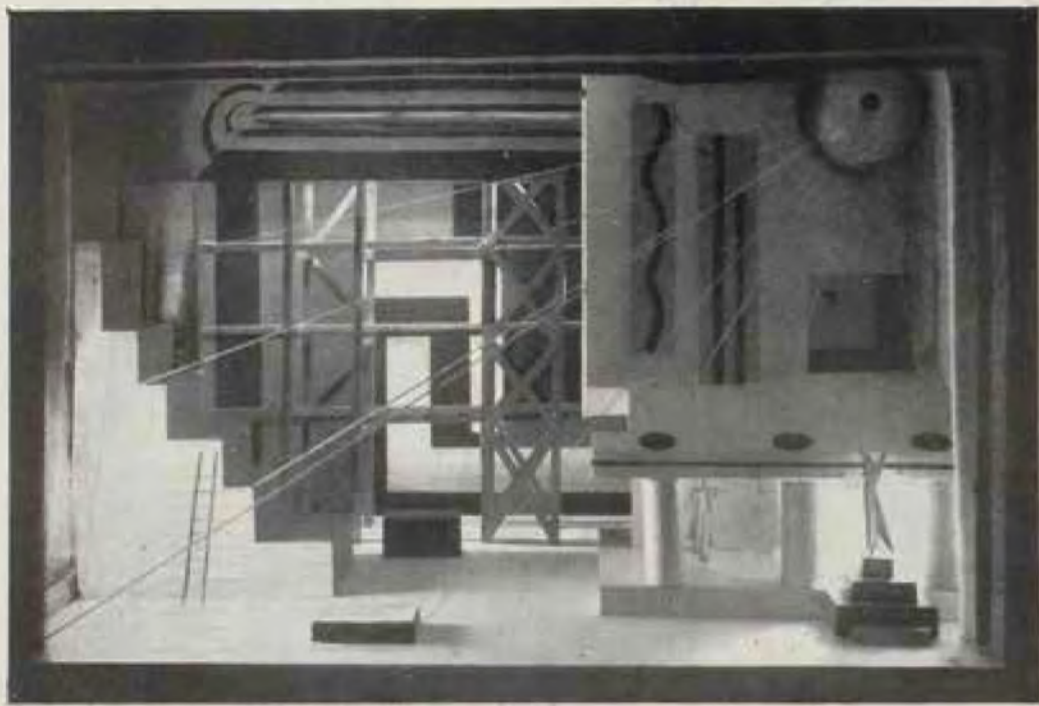
WCZORAJSZA RZECZ JEST GORSZA OD DZISIEJSZEJ.

VARSOVIE-POLOGNE, Wspólna 20-59

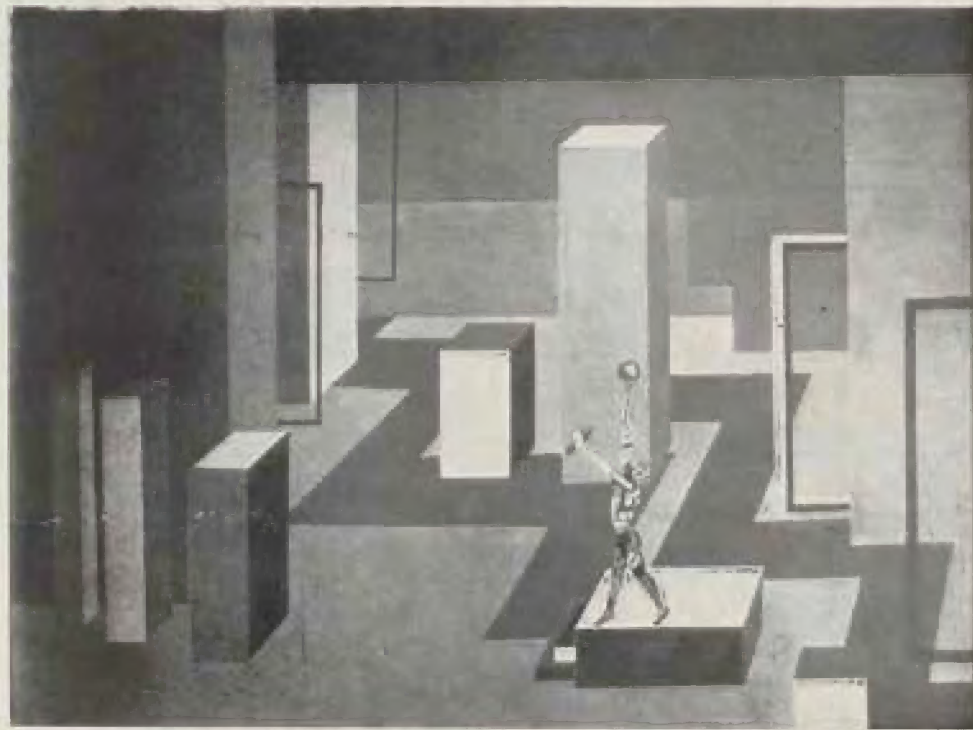
Redakcja: T. ŻARNOWER & M. SZCZUKA

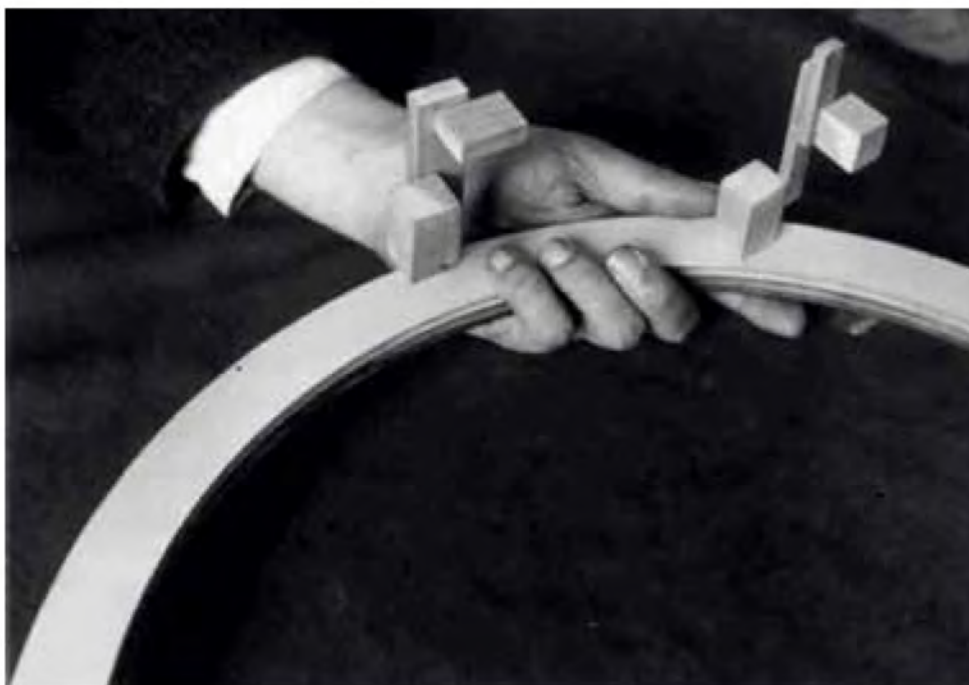
NUMER POŚWIĘCONY ARCHITEKTURZE I TEATROWI

TEATR



T. ŻARNOWERÓWNA





Stałem któregoś dnia na Bahnhof am Zoo w Berlinie wciągnięty, ogarnięty tempem życia wielkiego miasta. Koło mnie śmigały auta, autobusy i tramwaje. Ponad moją głowę przesuwały się pociągi dalekobieżne i miejska kolej napowietrzna. Gdzieś wyżej jeszcze aeroplany. A pod nogami, w tunelu huczała kolej podziemna. W tej różnokierunkowej sieci mechanicznych pojazdów przesuwały się nieprzerwanie fale publiczności. Co chwila otwory łączące rozmaite poziomy stacji wyrzucały nowe tłumy ludzi, nowe fale powietrza, o innej już temperaturze.

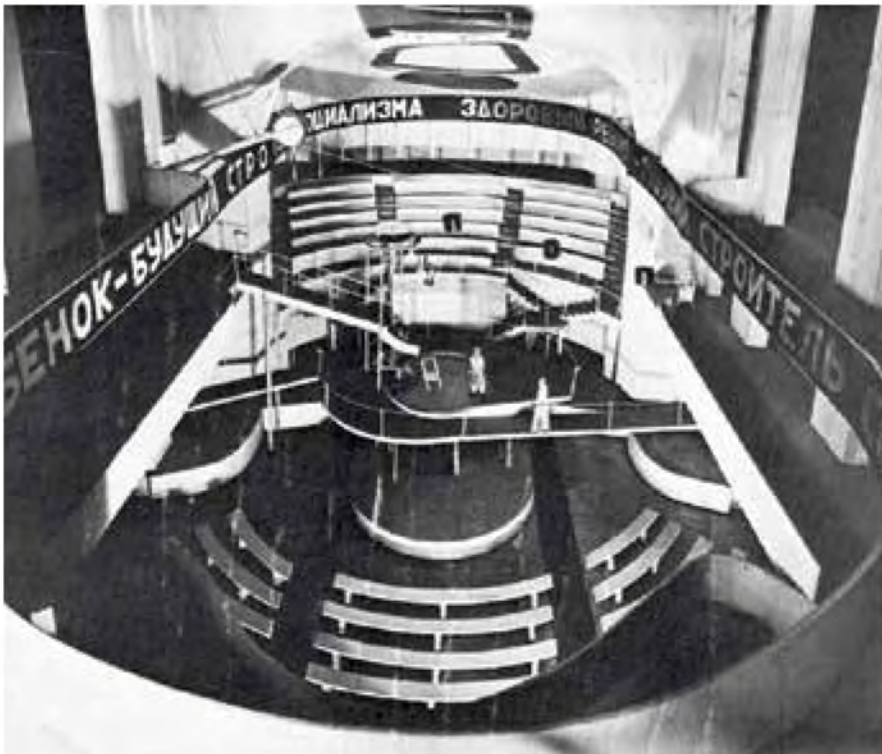
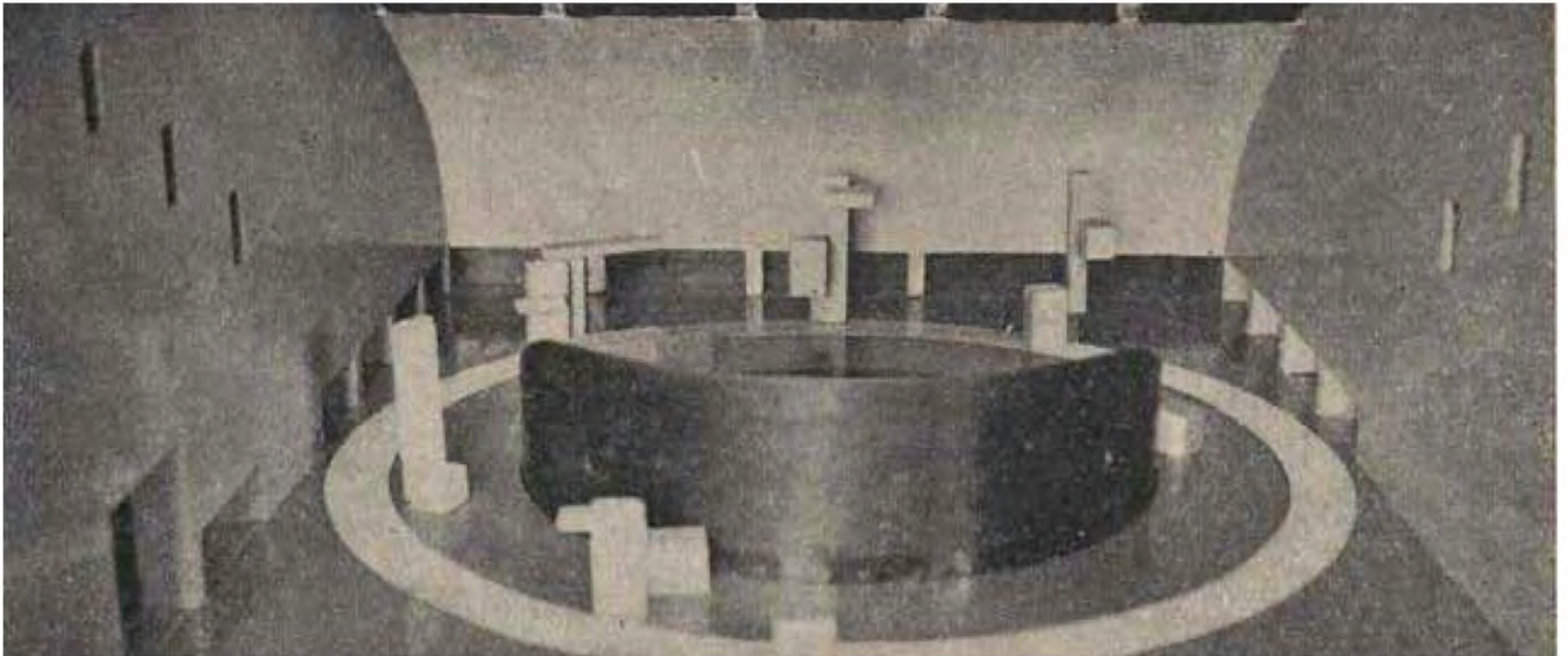
W owej chwili wyobraziłem sobie przekrój nowoczesnego miasta z jego różnorodnymi płaszczyznami różnokierunkowych ruchów, ze wszystkimi kanałami łączącymi pionowo stacje tych wszystkich kolei. I zrozumiałem, że ów SYMULTANIZM – jednoczesność różnokierunkowych zjawisk, jest znakiem czasu, w którym żyjemy. Człowiek, który odnalazł symultanizm gdzieś w sercu wielkiego miasta, nie umie już po prostu myśleć inaczej i dlatego wszędzie szuka symultanizmu.

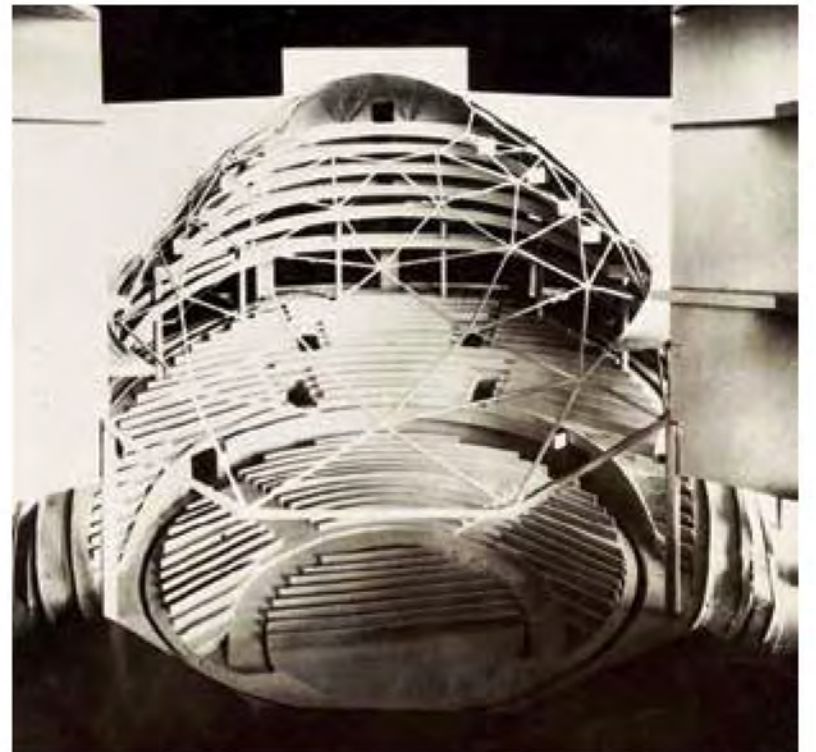
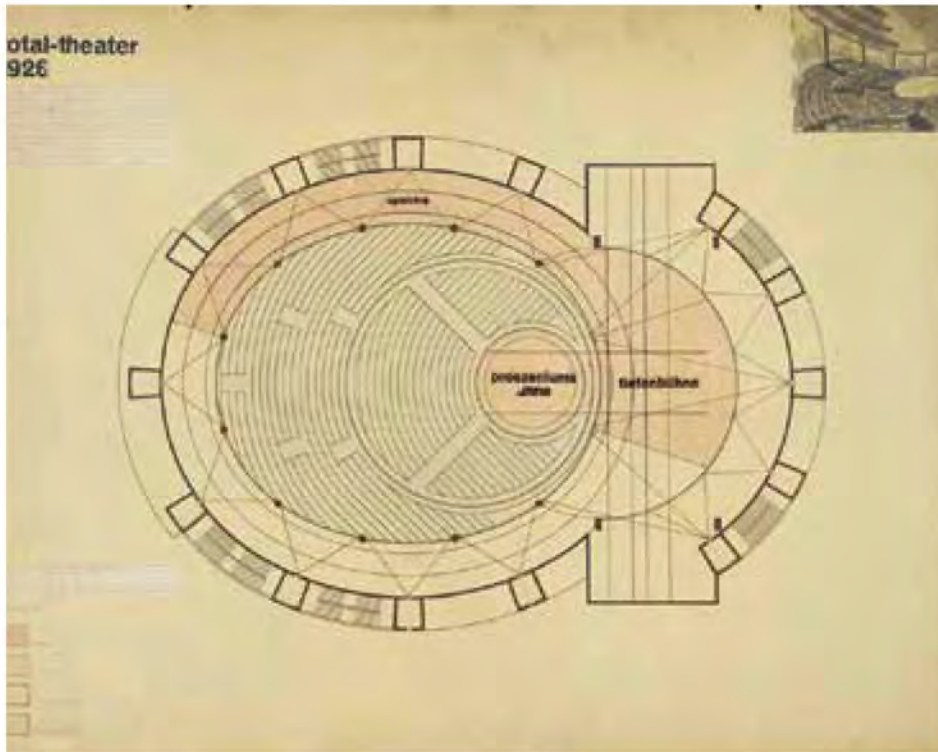
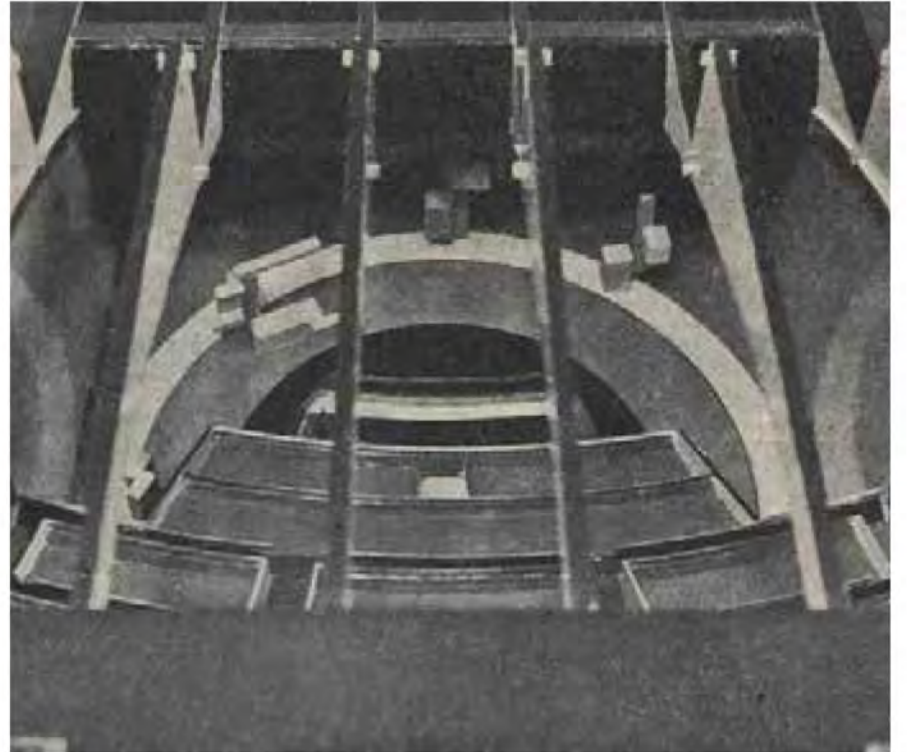
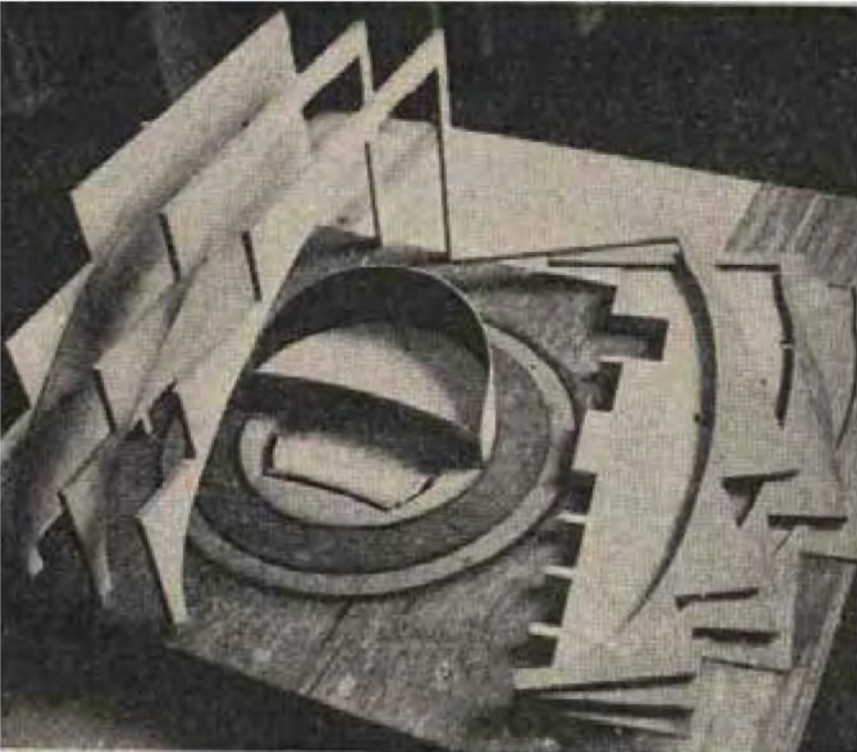
— Szymon Syrkus, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930, nr 2

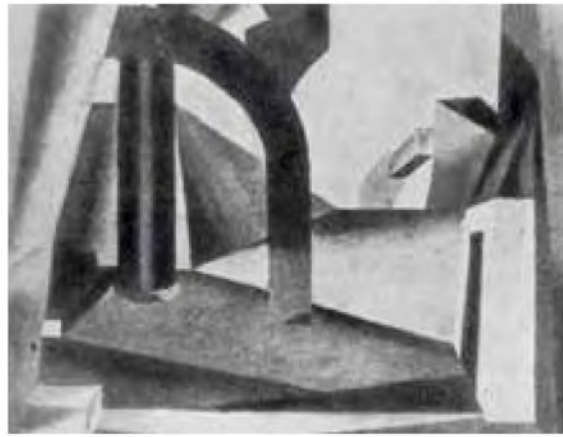
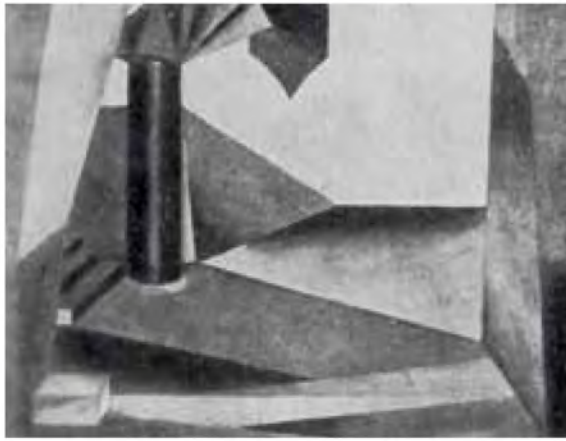
One day I stood at the Bahnhof am Zoo in Berlin, absorbed, overwhelmed by the pace of life of a big city. Cars, buses and trams rushed by me. Long-distance trains and the city's overhead railway passed by above my head. Somewhere higher up, the aeroplanes. And underfoot, there was an underground railway buzzing in the tunnel. In this multidirectional network of mechanical vehicles, waves of the audience shifted constantly. Every now and then, openings connecting different levels of the station ejected new crowds of people, new waves of air, with different temperatures.

At that moment I imagined a cross-section of a modern city with its various planes of multi-directional motion, with all channels vertically connecting all these stations. And I realised that this SIMULTANISM – the simultaneity of various species of phenomena – is a sign of the time in which we live. A man who has found simultanism somewhere in the heart of a big city can no longer simply think differently and that is why he seeks simultanism everywhere.

— Szymon Syrkus, *Tempo architektury* [*The tempo of architecture*] (1930)







Idea sceny narastającej:

Scena zabudowuje się stopniowo w miarę rozwijania się utworu teatralnego.

Zalety sceny narastającej:

Trwanie poszczególnych budowli scenicznych przypomina widzowi minione etapy akcji, podtrzymując w nim w ten sposób czucie ciągłości dramatycznego stawania się. Stopniowość narastania sceny ułatwia widzowi wnikanie w intencje konstrukcyjne budowniczego sceny. Ponieważ scena zabudowuje się częściowo, za każdym narostem widz ogarnia ją szybko i może skierować uwagę na akcję i słowo. W ten sposób łagodzi się konkurencja między aktorem i sceną.

Rytm narastania może sam przez się stać się źródłem wzruszeń artystycznych.

Trwanie minionych miejsc akcji dopuszcza w pewnych wypadkach symultanistyczny układ zdarzeń scenicznych.

— Feliks Krassowski, *Scena narastająca. Zasady i projekty*, cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919-1939*, Warszawa 1973

The idea of the growing stage:

The stage is built up gradually as the theatre piece develops.

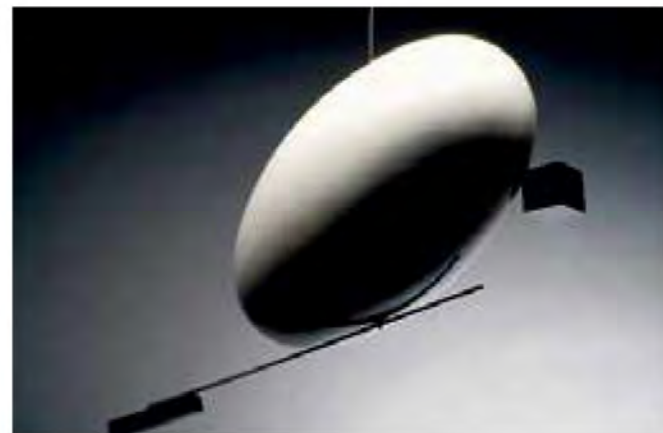
Advantages of a growing stage:

The persistence of individual stage constructions reminds the viewer of the past stages of the action, thus sustaining the sense of continuity of dramatic becoming. The gradual build-up of the stage makes it easier for the viewer to penetrate the constructional intentions of the stage builder. Since the stage is partly built up, the viewer can quickly grasp it with every expansion and can direct their attention to action and word. This softens the competition between the actor and the stage.

The rhythm of the growth can become a source of artistic emotions.

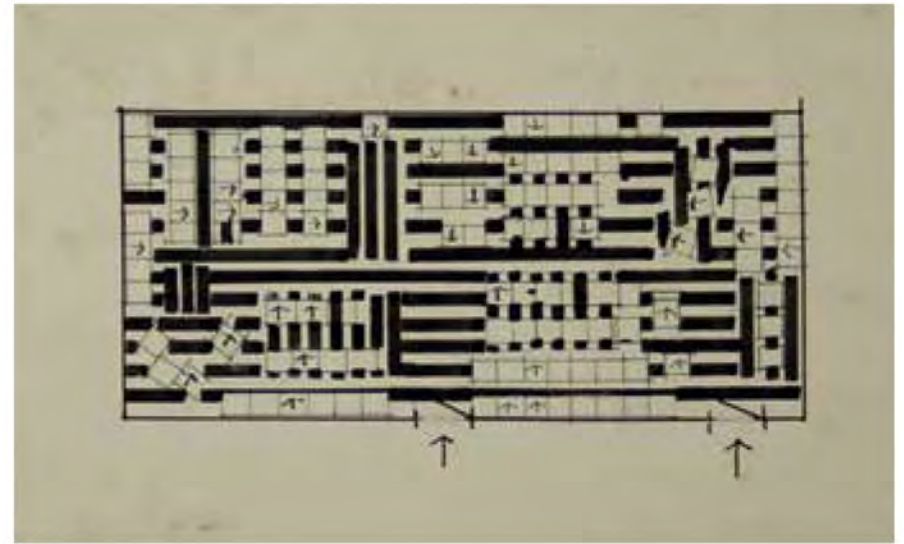
The continuation of past action sites allows for a simultaneous arrangement of stage events in some cases.

— Feliks Krassowski, *Scena narastająca. Zasady i projekty* [The growing stage. Rules and projects] (1926)





WIDOWNIA JEST NAJWAŻNIEJSZĄ CZĘŚCIĄ PRZEDSTAWIENIA



W różnych miejscach sali rozrzucono trzy żelazne łóżka piętrowe. Są one dosłownymi szpitalnymi łózkami. Zarazem jednak — mansjonami, na których — korzystając z ich kondygnacyjnej budowy — umieszcza się ważne epizody akcji. I przyrządami do grania, integralnie związanymi ze stylem aktorstwa, które nieustannie zahacza tu o akrobację.

— Ludwik Flaszen, „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów* (1964), cyt. za: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, Wrocław 2006

Dialektyka afirmacji i przezwyciężenia, dialektyka form uderzająca w archetyp i niejako obnażająca go, została tutaj oparta o jeden, ale radykalny zabieg. Całość akcji *Kordiana* została przeniesiona w okoliczności obrazu dziejącego się w szpitalu dla obłąkanych; w wyniku przemontowania kolejności scen dramatu tekst tego obrazu zaczyna i kończy przedstawienie, a nawet na zasadzie motywu przewodniego przewija się między pozostałymi scenami.

— Jerzy Grotowski, *Możliwość teatru* (1961), cyt. za: tegoż, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012

Three iron bunk beds are scattered across the room. They are literally hospital beds. At the same time, they are also the mansions on which — taking advantage of their multi-level structure — weighty episodes of action are placed. They are also instruments for acting, integrally connected with the acting style, which here constantly borders on acrobatics.

— Ludwik Flaszen, „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów* [‘Dziady’, ‘Kordian’, ‘Acropolis’ in the Theatre of 13 Rows] (1964)

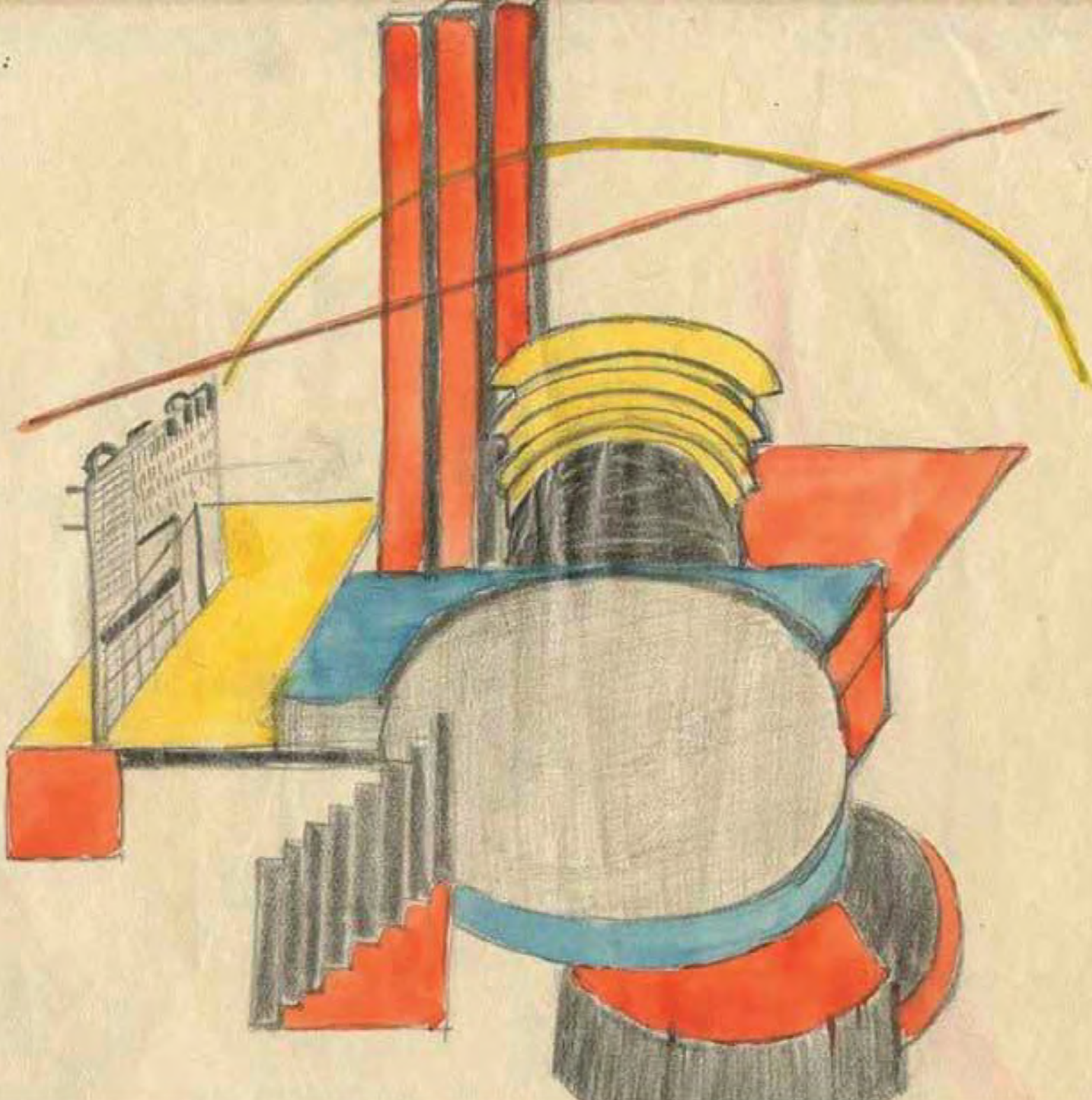
The dialectic of affirmation and overcoming, the dialectic of forms striking against the archetype and exposing it in a way, was based on one radical procedure. The whole of *Kordian*’s action was transferred to the setting of a scene taking place in a mental hospital; as a result of a reassessment of the sequence of scenes in the drama, the text of the scene begins and ends the performance, and even appears in the other scenes as a leitmotif.

— Jerzy Grotowski, *Możliwość teatru* [The possibility of theatre]





Teatr obn
konstrukcija



„Teatr plastyczny”, to nie dekoracja w guście nowoczesnym, ale sposób wiązania widowiska teatralnego. „Teatr plastyczny” przeciwstawia się iluzji na scenie, zajmuje się budową podlegającą sensowi teatralnemu.

— Hen-Wi [Henryk Wiciński] *Nowy sezon Cricot*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 7

“The visual theatre” does not mean a set composed to a modern taste, but the way of binding a theatre performance. “The visual theatre” opposes any illusion on stage and it focuses on a construction that surrenders to a theatre sense.

— Hen-Wi [Henryk Wiciński] *Nowy sezon Cricot* [*The new season of the Cricot Theatre*] (1934)



Pan Gronowski dał świetny przekrój malarski współczesności, daleki od iluzji rzeczywistości. [...] Zwycięstwo artystyczne Schillera ujawniło się przede wszystkim w scenie trzęsienia ziemi; zgodnie z całym planem reżyserskim Schiller nie przedstawił go w sposób realistyczny, lecz za pomocą rytmizacji grup, tworzonych w iście rzeźbiarski sposób. Wywierało to wrażenie olbrzymie [...].

— Wiktor Brumer, „Życie Teatru” 1927, nr 17

Mr Gronowski gave a great cross-section of contemporary painting, far from the illusion of reality[...]. Schiller's artistic victory was particularly evident in the earthquake scene; according to the entire directorial plan, Schiller did not present it in a realistic manner, but in the rhythm of groups created in a truly sculptural way. It made a huge impression [...].

— Wiktor Brumer (1927)



Chlubny wysiłek Teatru Polskiego – Nowy triumf Leona Schillera Potężna inscenizacja „Wieży Babel” Antoniego Słonimskiego



Adam (Józef Kamiński)

Jan. Brzozowski



Lamech (Antoni Chmiński)

Jan. Brzozowski



Ewa (Elżbieta Karczmarska)

Jan. Brzozowski



Przełaj: Chór robotników

Jan. Brzozowski



Act II: Po zdobyciu Thaumasa

Jan. Brzozowski



Act I: Thaumason – Windy

Jan. Brzozowski

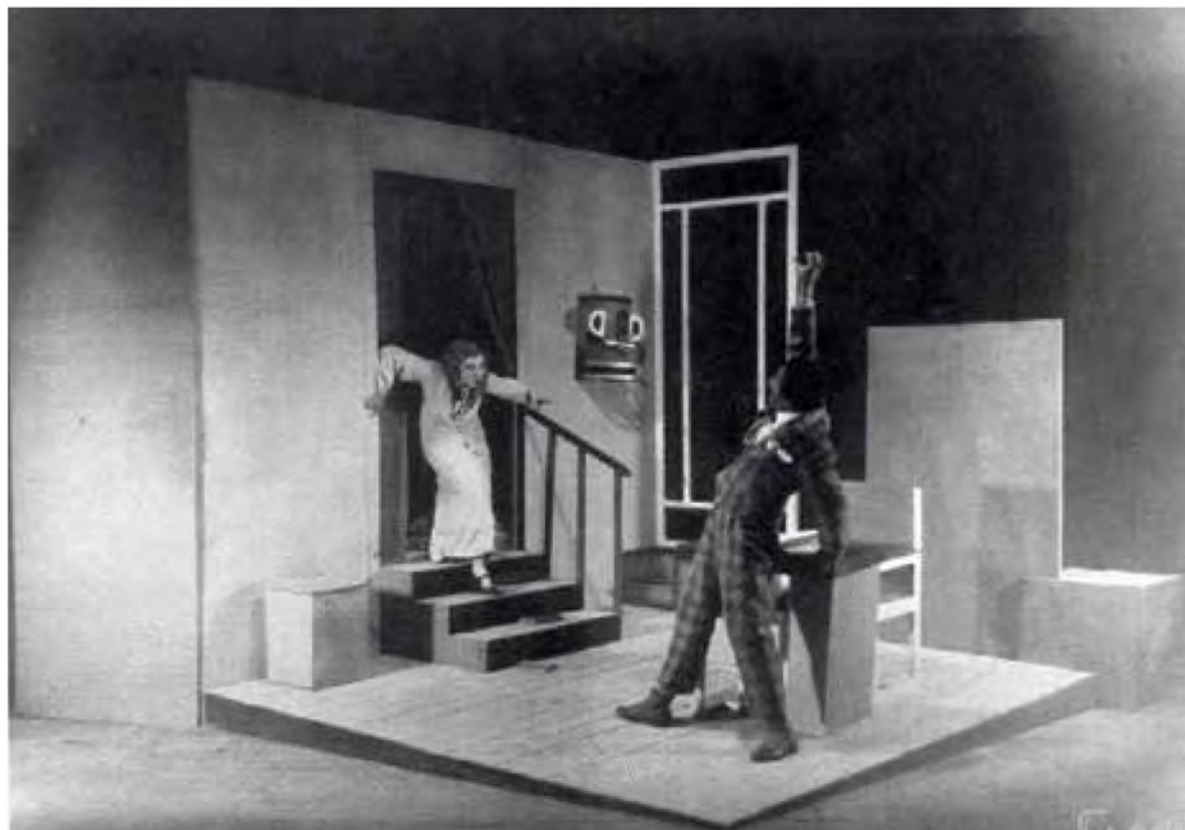
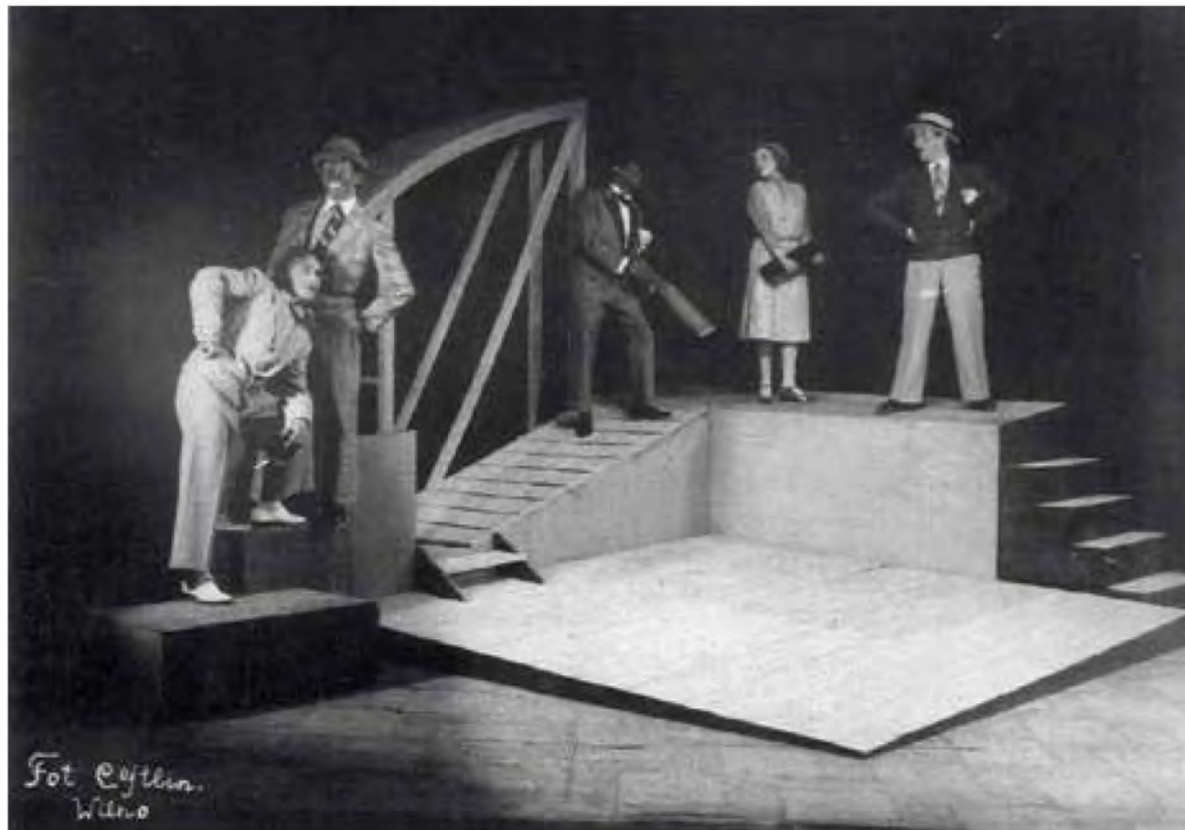


Act III: Na poszukiwanie Babel

Jan. Brzozowski









TEATR ROBOTNICZY WORKERS' THEATRE

Szukając sposobu na skuteczne oddziaływanie sztuki na życie zbiorowe, co od początku było jednym z najważniejszych celów polskiego teatru, jego twórcy wychodzili z dostępnych dla wybranych sal i salonów w poszukiwaniu nowego, niemieszkańskiego widza. W dwudziestoleciu międzywojennym znajdowali go przede wszystkim wśród robotników, wierząc — jak Witold Wandurski — że wystarczy pobudzić kreatywne możliwości proletariatu, by pojawiła się nowa sztuka, a z nią nowy świat. Ta utopijna wiara okazała się złudna: podążanie za teatrem przyszłości kończyło się unicestwieniem w stalinowskich czyszkach lub wciągnięciem w tryby propagandowej maszyny. Jednak lęki i marzenia, które tę wiarę zrodziły, pozostały, powracając w działaniach teatrów studenckich i neoawangardy lat 70. XX wieku.

Looking for a way for art to effectively influence collective life, which from the very beginning was one of the most important goals of Polish theatre, its creators came out of the rooms and salons available to selected audiences in search of a new, non-urban viewer. In the interwar period, they found them primarily among workers, believing — like Witold Wandurski — that it was enough to stimulate the creative possibilities of the proletariat to create a new art and a new world with it. This utopian faith turned out to be illusory: striving for the theatre of the future ended in annihilation in Stalinist purges or being drawn into the cogs of a propaganda machine. The fears and dreams that gave birth to this faith remained, returning in the activities of student theatres and neo-avant-garde of the 1970s.

1.02.1975

3

SALWY

BIULETYN

WŁADYSŁAW
BRONIEWSKI

STANISŁAW RYSZARD
STANDÉ

WITOLD
WANDURSKI

P
O
E
T
Y
C
K
I

SCENNA

BRONIEWSKI

rolników zawodowscy...
na radę zarządu...
"Sawci na gęsi" Wandurski...
po swoim odziedziczeniu...
wzrost — a to...



WANDURSKI

3



SALWY

STANDE
INWALIDZI

Wpływa...
przebiegiem...
i...
i...

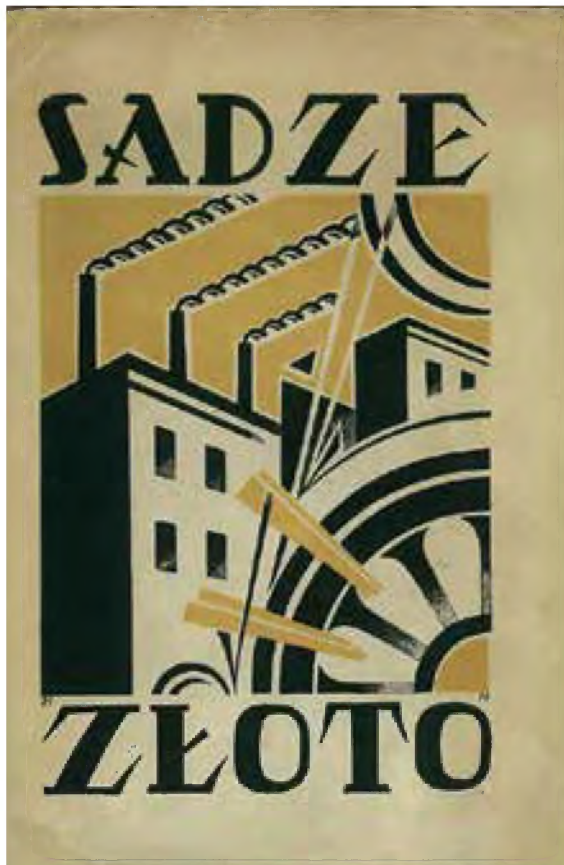
ROBOTNICZA



W
Ł
O
D
Z
I



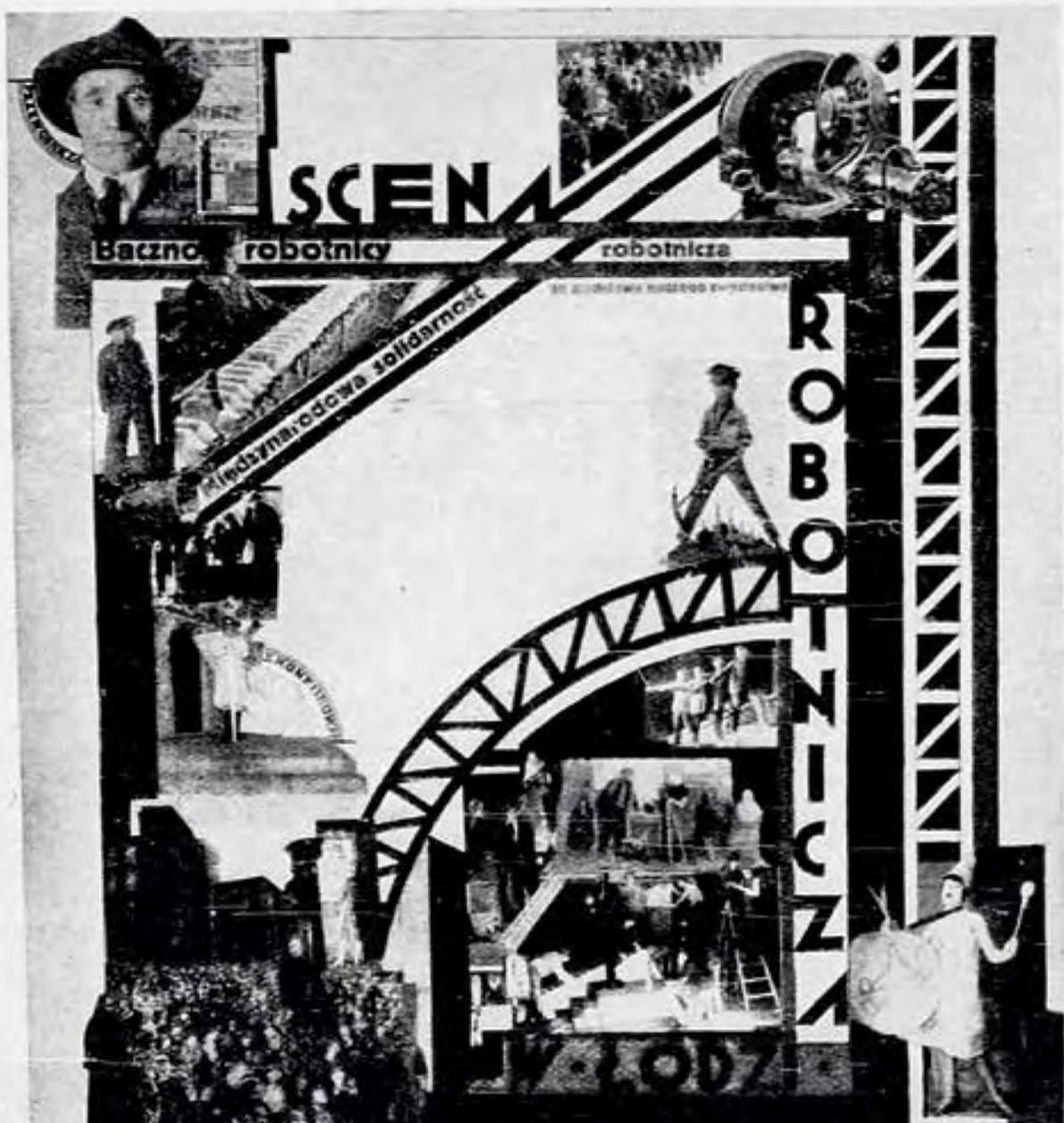
FOTOMONTAŻE LUDWIKA OLI



HEROD



I PA
C
H
O
L
Y



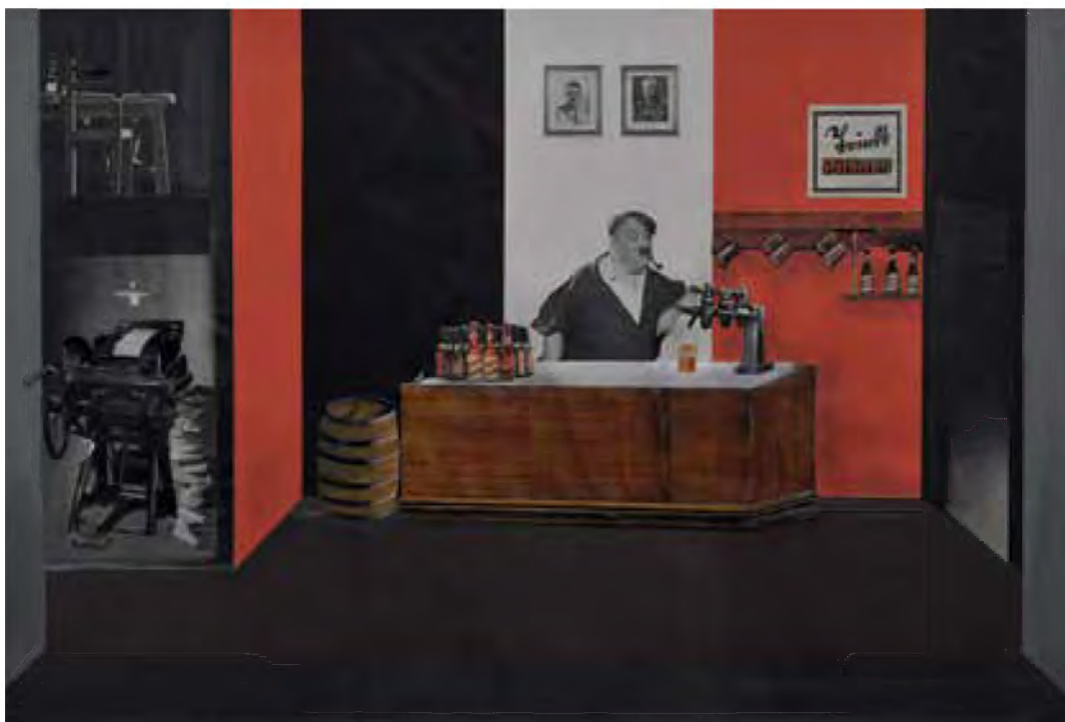


Teatr Eksperymentalny [...] przy Towarzystwie Propagandy Teatrów i Sztuki tworzyli członkowie kabaretu politycznego „Czerwona Larnia” (m.in. Mieczysław Bibrowski), prowadzonego przy kierowanych przez Komunistyczny Związek Młodzieży Polskiej (KZMP) nielegalnych organizacjach „Życie” i „Pochodnia”. Przygotowywano sztukę Władimira Kirszona *Szyny dudnią*. Berman [...] zaproponował użycie projekcji na trzech ekranach, lecz reżyser Jerzy Walden zaprotestował. Skończyło się na dekoracji malowanej, jednak i tym razem artysta dokonał zabiegu montażowego. „Marzyłem o zawieszeniu na ścianach prawdziwych aktualnych plakatów radzieckich o „pięcioletce”. Bibrowski ku mojej wielkiej radości zdobył te plakaty. Jeden bardzo przypominał treść sztuki. Przedstawiał robotnika przy obrabiarce, a pod rysunkiem widniał napis: „2 + 2 plus entuzjazm robotników = 5”. Cyfra 5 zajmowała większą część plakatu. Tę tę wielką piątkę pokazywało fotograficzne giganty budującego się radzieckiego przemysłu”.

— Piotr Rypson *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm, Kraków 1917*

The Experimental Theatre [...] supported by the Society of Propaganda, Theatres and Arts was created by the members of a political cabaret called "The Red Lantern" (incl. Mieczysław Bibrowski). It was led by the illegal organizations of Life and The Torch ruled by the Communist Union of Polish Youth. The theatre worked on Vladimir Kirschon's play *Szyny dudnią* [*The rails are rumbling*]. Berman [...] proposed to use the projections on three screens, but the director Jerzy Walden protested. Finally the painted decoration was used but also this time the artist made an editorial trick. "I dreamed of hanging on the wall the real, actual Soviet posters on the 5-years plan. To my great joy Bibrowski brought the posters. One of them resembled the subject of the play. There was a worker on it standing near a lathe, and below the drawing there was a writing saying '2 + 2 + the workers' enthusiasm = 5': the number 5 occupied the most of the poster. On the background there were the photos of the giants of the Soviet industry being built".

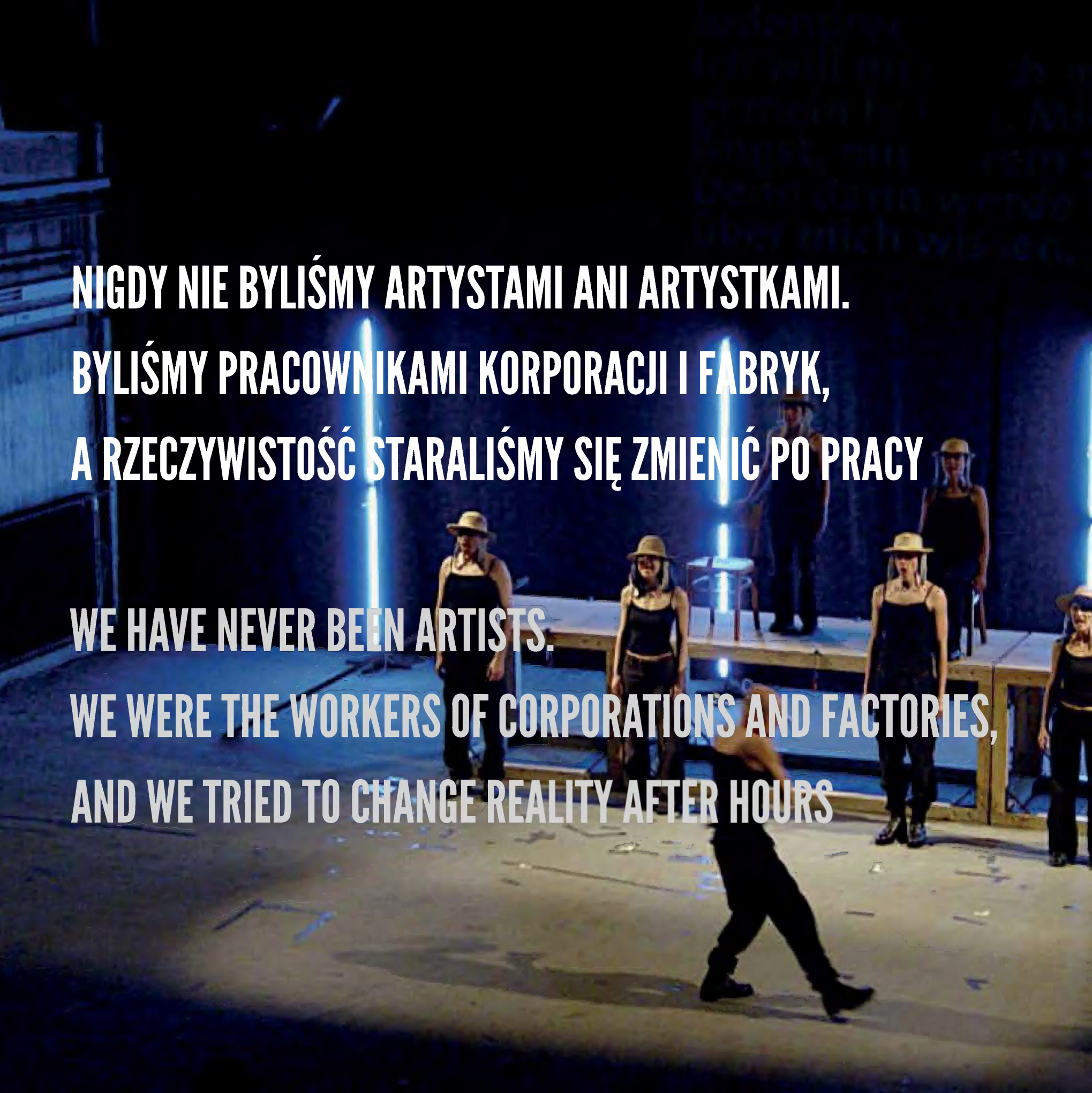
— Piotr Rypson *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm* [*The Red Monter. Mieczysław Berman – the man who designed Polish communism*] (2017)



**NIGDY NIE BYLIŚMY ARTYSTAMI ANI ARTYSTKAMI.
BYLIŚMY PRACOWNIKAMI KORPORACJI I FABRYK,
A RZECZYWISTOŚĆ STARALIŚMY SIĘ ZMIENIĆ PO PRACY**

WE HAVE NEVER BEEN ARTISTS.

**WE WERE THE WORKERS OF CORPORATIONS AND FACTORIES,
AND WE TRIED TO CHANGE REALITY AFTER HOURS**







Senzacyjna premiera w teatrze Miejskim



Setuka Wolffa „Cjankali”



Str. 1

GŁOS PORANNY

GŁOS PORANNY

Str. 1

NIE SKŁADAMY PARASOLEK



POLSKIE PIEKŁO



NIE SKŁADAMY PARASOLEK
#POLSKIEPIEKŁO



Cjankali Friedricha Wolfa w reżyserii Leona Schillera i scenografii Konstantego Mackiewicza w Teatrze Miejskim w Łodzi (14 stycznia 1930).

Niemiecka sztuka (prapremiera w Berlinie 6 września 1929) ukazywała konsekwencje zakazu przerywania ciąży i tym samym domagała się jej legalizacji. [...] Schiller jeszcze wzmocnił polityczną wymowę sztuki niemieckiego komunisty wprowadzając demonstrację bezrobotnych z transparentami śpiewających Międzynarodówkę. Po premierze, która zbulwersowała część widowni, [...] nie doszło jednak do żadnych incydentów. Natomiast na spektaklu 19 stycznia „doszło do niebywałego w dziejach Łodzi skandalu. Oto podczas trzeciego aktu z galerii padły gromkie okrzyki: PRECZ Z PORNOGRAFIĄ NA SCENIE! PRECZ Z ADWENTOWICZEM! PRECZ Z BOLSZEWIZMEM! Jednocześnie na parter spadły DWA SZKLANE NACZYNNIA Z GAZEM ŁZAWIĄCYM. Głośne okrzyki przerażenia oraz gaz wydobywający się z tych zaimprovizowanych bomb, wywołały istną PANIKĘ NA WIDOWNI. (...) Po pewnej (półgodzinnej) przerwie, przedstawienie w teatrze wznowiono” („Głos Poranny” 1930, nr 19, 20 stycznia).

— <http://www.encyklopediateatru.pl/kalendarium/748/premiera-cjankali-friedricha-wolfa-w-lodzi>

Cjankali [*Cyanide*] by Friedrich Wolf directed by Leon Schiller with the set design by Konstanty Mackiewicz at Łódź City Theatre (14 January 1930).

The German play first shown in Berlin (6 September 1929) showed the consequences of the prohibition of the abortion and agitated for oits legalization. [...] Schiller strengthened the political meaning of the play by German communist introducing to the performance a demonstration of the unemployed ones singing the Internationale. After the first nigh there were no incidents, though a part of the audience was upset [...]. But during the performance on 19 January "a scandalous events took place, previously unseen in Łódź. In the course of the 3rd act from the gallery loud shouts were risen DOWN WITH THE PORNOGRAPHY ON STAGE! DOWN WITH ADWENTOWICZ! DOWN WITH BOLSHEVISM! At the same time TWO GLASS CONTAINERS WITH THE TEAR GAS were thrown down. Loud shouts of horror and the gas pouring from these improvised bombs caused a real PANIC IN THE AUDIENCE. [...] Only after a break (lasting half an hour) the performance was restarted" (*Głos Poranny* 1930, no. 19, 20 January 1930).

— <http://www.encyklopediateatru.pl/kalendarium/748/premiera-cjankali-friedricha-wolfa-w-lodzi>





A.S.T.E.A.R.N
M.S.Z.C.Z.U.K.A

III.563, 151



**karmią nas
wpychają nam do gardła
pokarm dla ducha!
500 metrowe trychiny
kazań
wyblakłe tasiemce
gazet
słodkie
zjadliwe
bakcyle słów
wpycha nam do gęby
obżarte bractwo
literaciąt
prezydentów
ministrów oświaty
chiny zachodu!!
przestańcie truć nas
my nie jesteśmy szczurami!**

**— Anatol Stern, Mieczysław Szczuka,
Europa (1929)**



**they feed us
they shove it down our throats
food for the spirit!
500 metre parasites
of sermons
faded tapeworms
of newspapers
sugary
virulent
germs of words**



**are shoved into our mouths
by the gorged brotherhood
of toddler literati
presidents
ministers of education
china of the west!!
stop poisoning us
we're not rats!**

**— Anatol Stern, Mieczysław Szczuka,
Europa (1929)**





Jędrzej Cierniak, syn ubogich chłopów z Zaborowa, stał się w latach 20. twórcą i niestrudzonym propagatorem idei teatrów ludowych, prowadzącym szeroką działalność edukacyjną. Jako redaktor pisma „Teatr Ludowy” (1923–1939), twórca i kierownik Instytutu Teatrów Ludowych (od 1929), a nawet jako wizytator oświaty pozaszkolnej w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wędrował do najbardziej oddalonych wsi (często docierając do nich piechotą z nieodłącznymi gęslami pod pachą), by przekonywać ich mieszkańców do swojej idei teatru ludowego wyprowadzanego z autentycznych tradycji wiejskich świąt, połączonego z życiem gromady, wykorzystującego właściwe danej miejscowości i regionowi tradycje, zwyczaje, pieśni, opowieści i stroje. Teatr ten miał być jedynie inspirowany przez takich działaczy jak Cierniak, a potem rozwijany lokalnie przez tworzących go ludzi. Ruch teatrów ludowych obejmujący całą ówczesną Polskę nie przetrwał katastrof XX wieku. Jego twórca zamordowany został w 1942 roku w Palmirach przez nazistów, a jego dzieło zniszczyła władza „ludowa”.

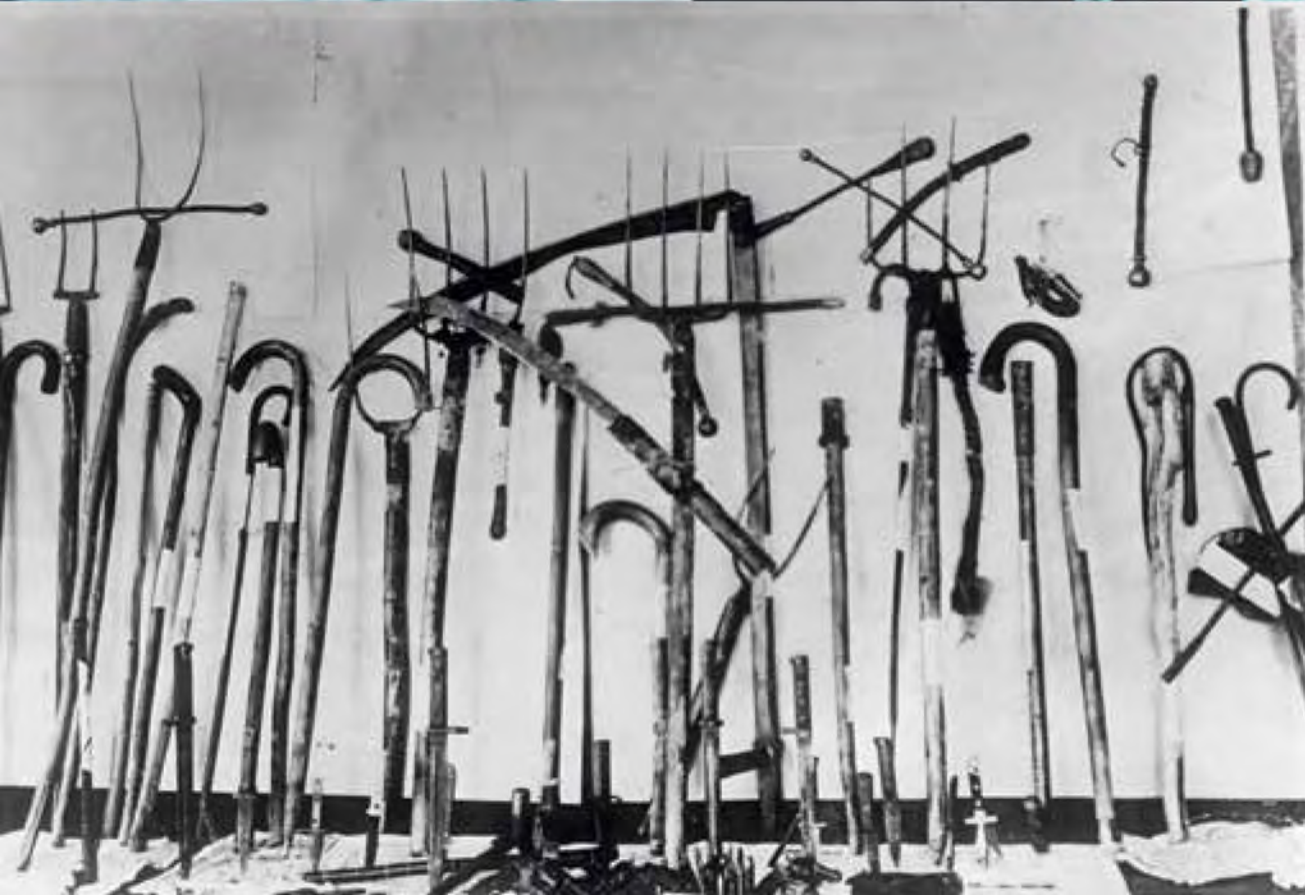
In the 1920s, Jędrzej Cierniak, the son of poor peasants from Zaborów, became a creator and tireless propagator of the idea of folk theatres, conducting a wide range of educational activities. As editor of the *Teatr Ludowy* magazine (1923–1939), founder and director of the Institute of Folk Theatres (from 1929), and even as an inspector of extracurricular education in the Ministry of Religious Affairs and Public Education, he travelled to the most remote villages (often reaching them on foot with his inseparable gusle under his arm), to convince their inhabitants of the idea of a folk theatre derived from the authentic traditions of rural celebrations combined with the life of a community, using the traditions, customs, songs, stories and costumes specific to the locality and the region. The theatre was only to be inspired by such activists as Cierniak, and then developed locally by the people who created it. The movement of folk theatres, covering at that time all of Poland, did not survive the catastrophes of the 20th century. Its creator was murdered by the Nazis in 1942 in Palmiry, and his work was destroyed by the "people's" authorities.





Ogień tańczyć zaczął już w kominie
A choinka się czerwieni
Serca ludziom opróśnieni
Twoje w kamień zmieni
Krew zaleje dzisiaj wszystkie drogi
nienawiści wściekłym płaczem
krzywdy mojej nie wybaczę
pańską śmierć zobaczę
— Paweł Demirski, piosenka z przedstawienia
W imię Jakuba S.

Fire starts to dance in the chimney
And the Christmas tree goes red
To glow around the human hearts
But your heart will turn to stone
Blood will flow today through all the roads
With the furious cry of hate
I will not forgive the harms I suffer
I will see the dying lord.
— Paweł Demirski, A song from the performance
W imię Jakuba S. [In the name of Jakub S.]



ŻĄDAMY

**AMNESTIJĘ
DLA WIEZNIÓW
POLITYCZNYCH!**



JEDNODNIÓWKA



Pronaszko, którego poszukiwania w zakresie teatru symultanicznego (nie krępowanego pudłem scenicznym) pozostawały ciągle w sferze marzeń, musiał szukać rozwiązań w ciasnych ramach tradycyjnej sceny. [...] Trzy miejsca akcji rozdzielone między sobą kurtyną, w jakich umieszcza akcje Marinetti, zostały przez Pronaszkę zamknięte w jeden przestrzeni scenicznej [...].

Metoda porządkowania, eliminowania, skrótowości, rozciągnięta została na cały proces twórczy, od analizy tekstu do realizacji scenograficznej. Budowa terenu gry dająca atuty reżyserowi, syntetyczność fragmentów architektonicznych podporządkowanych głównej myśli twórczej, mistrzostwo w tworzeniu stosunków przestrzennych powierzchni barwnych i brył – oto główne cechy tej znakomitej scenografii.

– Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2

Marinetti nie szczędził słów uznania dla przedstawienia Radulskiego. Zwrócił uwagę na stosowne użycie środków świetlnych, doskonale przygotowanie głosowe aktorów i ich interesującą gestykę. W jego opinii reżyser znakomicie wyczuł styl futurystycznego skrótu [...]. W licznych wywiadach podkreślał, że lwowski spektakl *Jeńców* podobał mu się bardziej niż inscenizacja rzymska, a niezwykle nowatorskie dekoracje Pronaszki przewyższały te autorstwa [Enrico] Prampolini.

– Przemysław Strożek, *Marinetti i futurizm w Polsce 1909–1939: obecność, kontakty, wydarzenia*, Warszawa 2012

Pronaszko, whose search for simultaneous theatre (not bound by a stage box) was still a dream, had to look for solutions within the narrow limits of the traditional stage[...]. Three places of action, separated by a curtain, in which Marinetti places the action, were enclosed by Pronaszko in one stage space [...].

The method of ordering, eliminating and abbreviating has been extended to the whole creative process, from the analysis of the text to the production of the set design. The construction of the acting area which granted the director assets, the synthetic character of architectural fragments subordinated to the main creative idea, the mastery in creating spatial relations between colourful surfaces and solids – these are the main features of this excellent set design.

– Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości* [*Andrzej Pronaszko in Lviv*] (1964)

Marinetti spared no words of praise for Radulski’s spectacle. He paid attention to the proper use of lighting, excellent vocal preparation of the actors and their interesting gestures. In his opinion, the director perfectly felt the style of the futuristic abbreviation [...]. In numerous interviews, he stressed that he liked the Lviv performance of *Prisoners* more than the Roman staging, and that Pronaszko’s unusually innovative decorations surpassed those of [Enrico] Prampolini.

– Przemysław Strożek, *Marinetti i futurizm w Polsce 1909–1939. Obecność, kontakty, wydarzenia* [*Marinetti and futurism in Poland 1909–1939. The presence, contacts, events*] (2012)



Sensacją dla snobistyczno-artystycznej Warszawy był przyjazd Marinettiego [...]. Wódz rewolucyjnych futurystów włoskich [...] był bardzo czule przyjmowany przez tych nawet, którzy kilkanaście lat temu nas formistów i futurystów polskich [...] obrzucali zgniłymi jajami, pakowali do kozy, konfiskowali książki, mazali obrazy [...]. Dziś [...] witali s. Marinettiego, bo s. Marinetti dziś już nie jest „pętającym się” futurystą albo formistą, ale ponoć osobistym przyjacielem Mussoliniego, członkiem czy sekretarzem włoskiej Akademii i nosi złotem wyszywany mundur i pirog.

— Tytus Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 1

Marinetti's visit became a sensation for the snobbish-artistic Warsaw. [...] The leader of the revolutionary Italian futurists [...] was received very fondly even by those who a dozen years ago were throwing rotten eggs toward us — Polish futurists, putting us into prisons, confiscating our books, destroying our pictures [...]. Today [...] they have welcomed [...] s. Marinetti, because s. Marinetti is no longer a "wandering" futurist or formist now he seems to be a personal friend of Mussolini, a member or a secretary of the Italian Academy wearing an embroidered uniform and a hat.

— Tytus Czyżewski, *List z Warszawy [A Letter from Warsaw]* (1933)





Istotną trudność stanowić będzie skomponowanie wielkiego mnóstwa różnorodnych scen i ujęcie ich w jednolitą całość. W tym kierunku pewnym wskaźnikiem może być zasada strefizmu, która nakazuje dzielić pole widzenia według jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń itp. Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą. Niezależnie od barw możemy wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą i strefę krągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przeniesienie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej, połączone z nieodzownym odkształceniem.

— Leon Chwistek, *Teatr przyszłości* (1922), cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*

A significant difficulty will be to compose a large number of different scenes and to incorporate them into a uniform whole. In this direction, a certain indicator may be the principle of Zonism, which requires dividing the field of view according to the quality of shapes, colours, pace of events, etc. Let us imagine a stage divided into light and dark sections. Nevertheless, we can distinguish between red, blue and yellow sections. Regardless of the colour, we can introduce a zone of stocky objects, a zone of elongated objects, an angular zone and a circular zone, a zone of events that happen instantaneously, a zone that is stationary or almost stationary, as well as intermediate zones. We can introduce the movement of objects from one zone to another, combined with the inevitable deformation.

— Leon Chwistek, *Teatr przyszłości* [*Theatre of the future*] (1922)







Reżyser teatru lwowskiego Leon Schiller aresztowany

Masowe rewizje w świecie teatralnym, literackim i muzycznym we Lwowie

(Telefonem od naszego korespondenta).

do litewskiego
le noly w spra-
wej.
ki stwierdza, że
t pomiędzy Li-
sobowinazy się
co traktowania
y tych państw.
mają przywozić
ie, rząd angiel-
będzie mogła
wnych zobowią-
za Anglii cały
kiej floty han-
stosunki han-
prawdopodob-

-niemieckie.

ryera Codz.”)

Przywrócenie
ędzy Litwą a
aresztowaniem
tem już donosi-
towskiej policji
isa. Omawiając
das” podkreśla,
lków nigdy nie
kulturtraegerzy
. Aresztowanie
miotem badań

w Paryżu.

respondenta).

kt ciężkości w
łsił się równo-
ów francuskie-
r, względnie do

owity spokój,
ed tygodniem
deputowanych.

trzą z dużą nie-
tyczne dla Au-
szkość pożyczek
ni Ligi Naro-
procent swej
iem czego sta-
spodarstwa na-
w pożyczkach

owanych opo-
ien, który po-
é skromnie za-
lipca regular-
kim tygodniku
specjalnie ko-
tykuły. Podob-
nagranicznej b.
tychczas, miał

ydatura
wniona.

ryera Codz.”)

). Republikań-
rym zapadnie
na prezydenta
Zjednoczonych,
dpołudniem o
merykańskiego
nacja Hoovera

Warszawa, 14 czerwca. (A). We wtorek w godzinach południowych nadeszły tu soncyjne wiadomości, że we Lwowie pękła bomba w sprawie ałotki komunistycznej, jaka się ukazała w Warszawie z podpisami aktorów etc. z p. Leonem Schillerem na czele.

Oto władze śledcze, prowadzące od dłuższego czasu obserwacje nad działalnością p. Schillera, ustaliły, że wśród pracowników i aktorów teatrów miejskich we Lwowie rozwinęła się silna agitacja komunistyczna, przyczem działalność ta robiła zastraszające postępy. Ponadto stwierdzono, że p. Schiller był współpracownikiem komunistycznych pism, wychodzących we Lwowie, ukraińskiego „Witkna”, oraz polskich „Nowa Kronika” i „Literacka Trybuna”.

W związku z temi faktami, na polecenie prokuratora do spraw antypaństwowych dr Mostowskiego w nocy z 13 na 14 bm. wyruszyły z gmachu komendy policji Lwów-miasto oddziały policji śledczej i mundurowej pod kierownictwem komisarza, celem przeprowadzenia masowych rewizji u osób, podejrzanych o robotę komunistyczną.

Ogółem przeprowadzono 52 rewizji, przeważnie wśród osób ze świata teatralnego, literackiego i muzycznego.

Pierwsze kroki skierowała policja do czolowej postaci afery, tj. do mieszkania reżysera Schillera przy ul. Ziemialkowskiego. Ponadto przeprowadzono rewizje u artystów teatralnych Kuncewiczównę, zamieszkałą wspólnie z reż. Schillerem, u której znaleziono rewolwer, mimo, że jest czynna pacyfistką, u Damięckiej Hryniwiczekiej, małżonków Wiercińskich, Malanowiczównę i Wojdana-Swojdziańskiego.

Wobec kompromitujących w wysokim stopniu wyników rewizji przytrzymane zostały z miejsca przez policję na polecenie prokuratora Mostowskiego następujące osoby: Leon Schiller, Damięcki i Wojdan-Swojdziański.

Ze względu na pewne wyniki dochodzeń pierwinstkowych udał się około godz. 10 rano kierownik brygady dla spraw antypaństwowych kom. Zlotkowski w towarzystwie p. Schillera i wywiadówców do gmachu Teatru Wielkiego, celem przeprowadzenia rewizji w garderobach artystów i

w kancelarji, w której urzęduje p. Schiller. W wyniku rewizji znaleziono w biurze p. Schillera w gmachu Teatru Wielkiego oryginalne najnowsze wydawnictwa, dotyczące teatrów sowieckich, a przede wszystkim i liczną korespondencję. Organa bezpieczeństwa prowadzą dalsze dochodzenia



Leon Schiller.

pod osobistym nadzorem prok. dr Mostowskiego, które prowadzą do ujawnienia szczegółów wrogiej działalności komunistycznej na scenie teatru lwowskiego.

Dodajemy wkońcu, że — jak się dowiadujemy — ze strony pewnych czynników czynione są kroki interwencyjne na rzecz p. Schillera. Zarówno rewizje, jak i przytrzymanie przez policję znanych osób wywołało we Lwowie ogromną sensację.

Wrażenie w Warszawie.

Warszawa, 14 czerwca. (Z). Wiadomość o aferze komunistycznej we Lwowie, a zwłaszcza o aresztowaniu reżysera Schillera i innych aktorów wywołała w Warszawie wielkie wrażenie. Dzienniki południowe podają odnośnie telegramy ze Lwowa w formie sensacyjnej. Podkreślają tu, że przekazanie komunistyczne p. Schillera właściwie nie były dla nikogo tajemnicą, zwłaszcza po jego agitacyjnych artykułach w różnych tygodnikach o tendencjach wyraźnie komunistycznych, dziwno się też bardzo, kiedy p. Schiller został zaangażowany na stałego reżysera Teatru Polskiego w kresowym

Lwowie. (Zaznaczyć należy, że tak komunikat Teatru lwowskiego, jak i oświadczenie na Radzie miejskiej, które przytaczamy powyżej, mówi o „gościennych (sic!) występach reżyserkich p. Schillera”).

Urzędowy komunikat.

Lwów, 14 czerwca. (C). O aferze Schillera urzędowy komunikat mówi lakonicznie, nie podając szczegółów, co następuje:

Wydział śledczy we Lwowie po dłuższej obserwacji w związku z prądami komunistycznymi, nurtującymi wśród aktorów we Lwowie, przeprowadził 14 bm. na polecenie prokuratury przy sądzie okr. szereg rewizji, częściowo z wynikiem pozytywnym.

Dalsze dochodzenia prowadzi się pod nadzorem prokuratora sądu okręgowego.

Posiedzenie magistratu lwowskiego.

Lwów, 14 czerwca. (C) Sprawa skandalicznej odejwy komunistycznych pacyfistów Lwowa z p. Leonem Schillerem na czele była przedmiotem dyskusji na ostatnim posiedzeniu Rady m. Lwowa.

Na interpelację radnego dyr. Daszberga oświadczył prezydent miasta Drojanowski, że w tej sprawie skierował do dyr. Horzycy pismo o wyjaśnienie stosunku p. Schillera do teatru miejskiego. Na to otrzymał odpowiedź, że p. Schiller nie był stale zaangażowany i bawił tylko gościnnie dla reżyserji poszczególnych sztuk. Obecnie stosunek ten jest już rozwiązany.

Radny Włodzimirski wniósł w związku z tem drugą interpelację co do sposobu wystawienia „Sen srebrnego Salomei”. Mówca zauważył, że w wystawieniu tej sztuki także przejawia się tendencja niegodna przybytku sztuki narodowej, jakim winien być teatr lwowski.

Prez. Drojanowski odpowiedział, że zbadanie rzekomych przekształceń w „Snie srebrnym Salomei” przekazał komisji teatralnej. Od wyników zaś dochodzeń policyjnych bada zależą ewentualne środki represyjne wobec niektórych funkcjonariuszów teatru.

Osobiście wyraził jednak prez. Drojanowski przekonanie, że sprawa ma charakter prowokacji.

Wielki ruch i ożywienie polityczne

uzasadniona, o tem przekonamy się niebawem.

Tymczasem zanotować musimy nowy

KSIĘŻNICZKA

Mówią, że kopiec grobowy,
Gdzie ty zaśniesz pod modrzewiem,
Zniknie?

WERNYHORA

Moja panno miła,
Mówią, że zniknie mogiła —
Ja nic nie wiem. Czas pokaże.

KSIĘŻNICZKA

~~Weźże ty odemnie w darze~~
Tę zausznickę z turkusa.
Jak twój srebrny koń da klusa
Tu z powrotem, na kurhany,
Czy po wiekach, czy po latach,
To mi, staruszkę kochany,
Dasz ten turkus i przypomnisz pasiekę,
Gdzie ja, bywało, na kwiatach,
Pod piastunki się opiekę
Uciekałam .. gdyś ty gadał o marach.

WERNYHORA

Ot panienko... młodość w czarach!...
~~A co dziś? ja ezłek grobowy! —~~
Pany! wasz dom purpurowy
Niech śpi... ~~i ja spaty budu.~~

(Ochodzi)

KSIĘŻNICZKA

~~Pierwszy raz duch tego ludu~~
~~Słyszałam, jak o łyzy żebrze;~~
~~Dotąd na miesięcznym srebrze~~
~~Malował nie kolorowe. —~~
Dajcie mi księżyc na głowę!
Dajcie mi tęczę pod nogi!
Za tym dumkarzem polecę! —
Ach, co widzę?... Sawa z drogi?

ja

Księżniczka

Kornice



Kornice

~~174~~
~~174~~

174 ciąg dalszy



Kornice





Chodzi [...] o to, aby sens sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie samej życiowej lub fantastycznej treści dzieła [...] Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk będących spotęgowaną reprodukcją życia.

— Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1919), cyt. za: tegoż, *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa 1986

The point [...] is that the meaning of art should not necessarily be included in the sense of the life or fantastic content of the work itself [...]. It is about the possibility of completely free deformation of life or the world of fantasy for the purpose of creating a whole, whose meaning would be determined only by an internal, purely scenic construction, and not by the requirement of consistent psychology and action according to some life assumptions — criteria that may refer to arts that are an intensified reproduction of life.

— Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* [Introduction to the theory of the Pure Form in theatre] (1919)



Grupa Cricot powstała z inicjatywy malarzy, toteż specyficznym wyrazem teatralności Cricot jest silny akcent plastyki sceny. Formę swą wywodzi nasz teatr nie tyle z literackiej inwencji, pokutującej na naszych scenach i bezradnej często — ile z plastycznej koncepcji [...]. Toteż koncepcja teatralna Cricot z całą należną troską kultu aktora — idzie w kierunku rozwiązań teatru plastycznego raczej niż literacko-psychologicznego.

— Józef Jarema, *Przed nowym sezonem Cricot* (1938), cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*

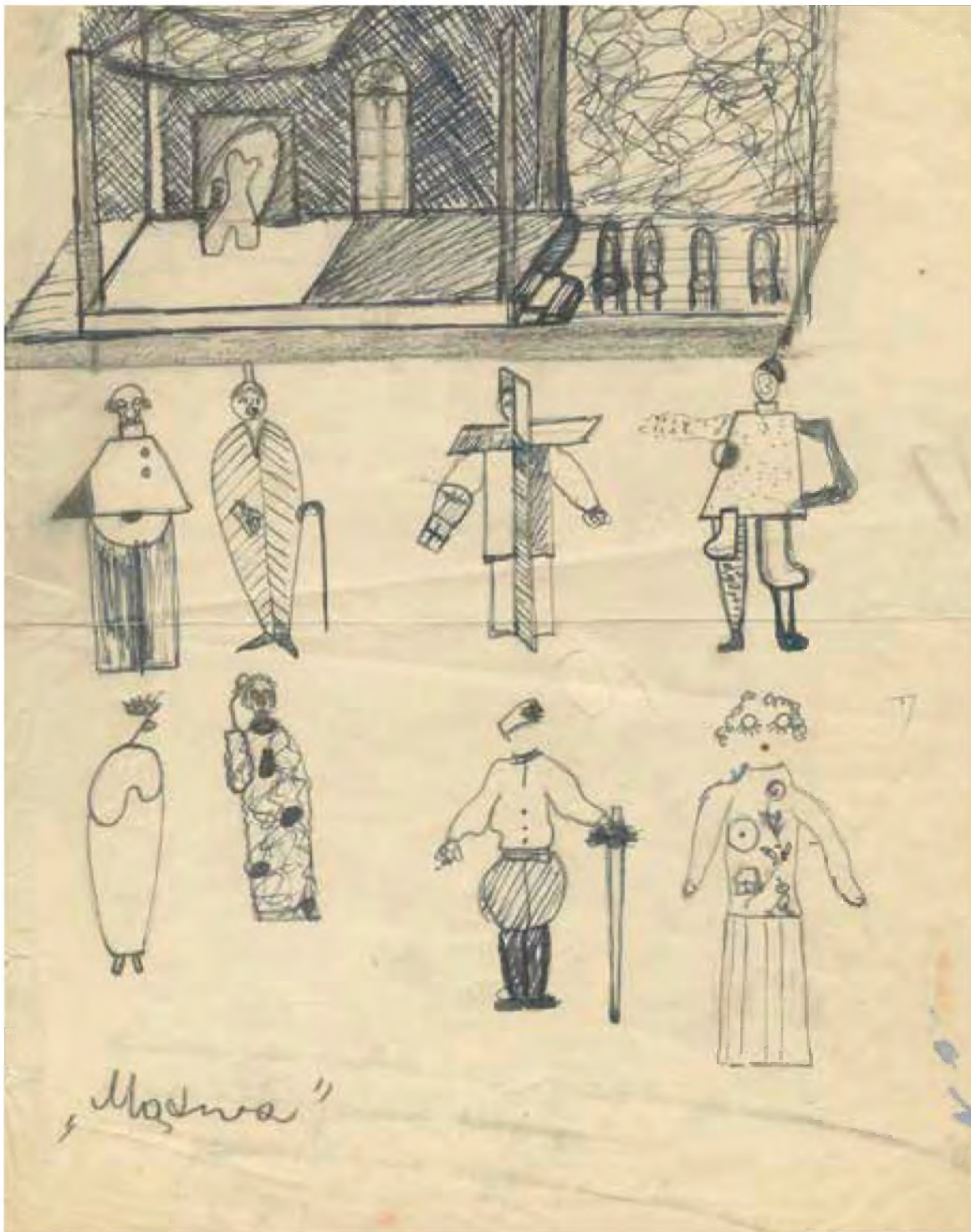
Teatr Artystów Cricot, działał od 1933 w Krakowie; w roku w 1938 został przeniesiony do Warszawy. Jego założycielem i kierownikiem artystycznym był malarz Józef Jarema, a grono stałych współpracowników tworzyli artyści należący do „Grupy Krakowskiej” (m.in. Henryk Wiciński, Maria Jaremianka) oraz związani z lewicą (Władysław J. Dobrowolski, Adam Polewka). Jednym z najważniejszych dokonań Cricotu była inscenizacja *Młotwy* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Dobrowolskiego i scenografii Wicińskiego. Choć Krakowski Teatr Artystów wyrastał z wielu różnorodnych inspiracji, można w nim widzieć kontynuatora idei powstałych dekadę wcześniej w tym koncepcji teatru Czystej Formy Witkacego czy propozycji wpływowego filozofa, matematyka i malarza Leona Chwistka.

The Cricot group was founded on the initiative of painters, so a specific expression of Cricot's theatricality is a strong accent on the visual arts of the stage. Our theatre's form is derived not so much from literary inventiveness, doing penance on our stages and often helplessness, but from an artistic concept [...]. Therefore, Cricot's theatrical concept, with all due care for the cult of the actor, goes in the direction of the solutions of the visual rather than the literary-psychological theatre.

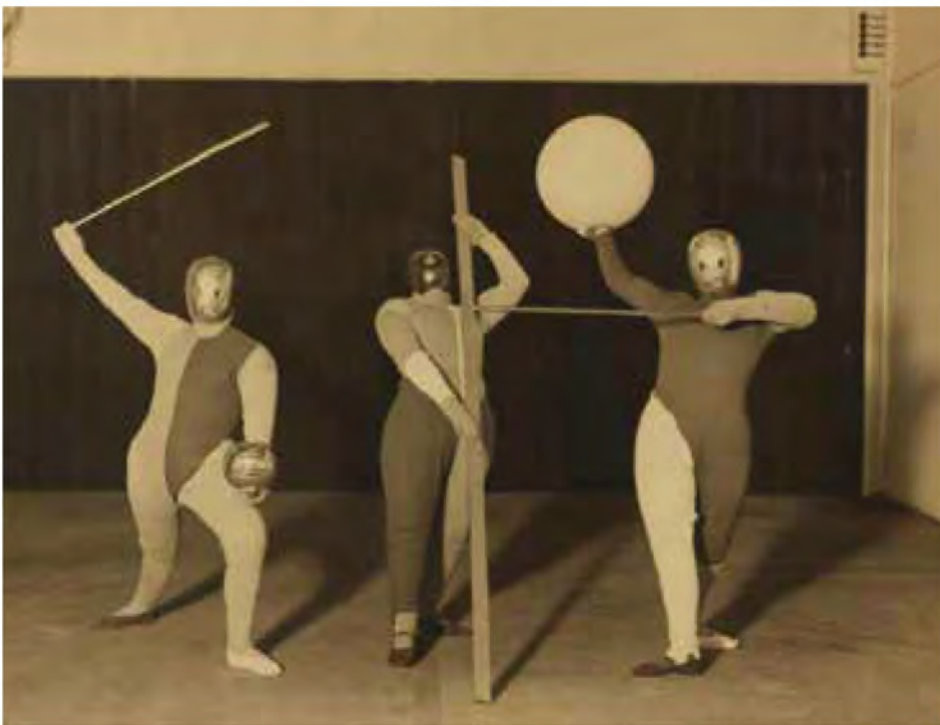
— Józef Jarema, *Przed nowym sezonem Cricot* [Before the new season of Cricot Theatre] (1938)

The Cricot Artists' Theatre had been operating in Kraków since 1933; in 1938, it was moved to Warsaw. Its founder and artistic director was the painter Józef Jarema, and the circle of permanent collaborators was composed of artists belonging to the Kraków Group (Henryk Wiciński, Maria Jaremianka) and associated with the left (Władysław J. Dobrowolski, Adam Polewka). One of Cricot's most important achievements was the staging of Stanisław Ignacy Witkiewicz's *The Cuttlefish*, directed by Dobrowolski and with set design by Wiciński. Although the Kraków theatre grew out of many different inspirations, it can be seen as a continuator of ideas from decades earlier, including the concept of Witkacy's theatre of pure form or the postulates of the influential philosopher, mathematician and painter, Leon Chwistek.









HENRYK WICHAŃSKI i KLAW JAREMOW



KPP



W ROKU 1941 OZENIE SIE
Z NUSIA JAREMIANKA SIOSTRĄ
BLIZNIACZKA MAŁŻEŃKOWA
JAREMOW DO PROWADZIŁA DO
ROZBICIA TEGO MAŁŻEŃSTWA.



WIELODZIETNA ALE DOBRZE SYTUOWANA
RODZINA JAREMOW W LATACH 30-tych
PRZEPROWADZIŁA SIE ZE STAREGO JAMBORA
DO NOWEGO DOMU NA WGLI JYSTOWSKIEJ
PRZY UL. KRÓLOWEJ JADWIGI NR. 175 W KRAKOWIE



RZEŹBA JAREMIANKI
HENRYK WICHAŃSKI
CHOROWAŁ NA GRUZYCIE
2 MARCA 1942 R. SZPIKTEL
SIŁ CZAŁARZA SIOSTRY
W KRAKOWIE
O NAWRODZENIE



CRICOT

TEATR ARTYSTÓW

OD ROKU 1933 WSPÓŁPRACOWNIK
Z CRICOTEM, A OD 1934 PROWADZIE
GO WRAZ Z JOZEFEM JAREMĄ.
BYŁ TWÓRCĄ KONCEPCJI TEATRU
JAKO TEATRU PLASTYCZNEGO.
WYKONAŁ KOSTIUMY I DEKORACJE
DO 12 TUK „MĄTWA” WITKACEGO,
„WAZ ORFEUSA I EURYDYKA” TYTUJA
CZYŻEWSKIEGO, „SERCE PANNY
AGNIESZKI” JOZEF JAREMY, „SEN KINI”
A. KADEWA.



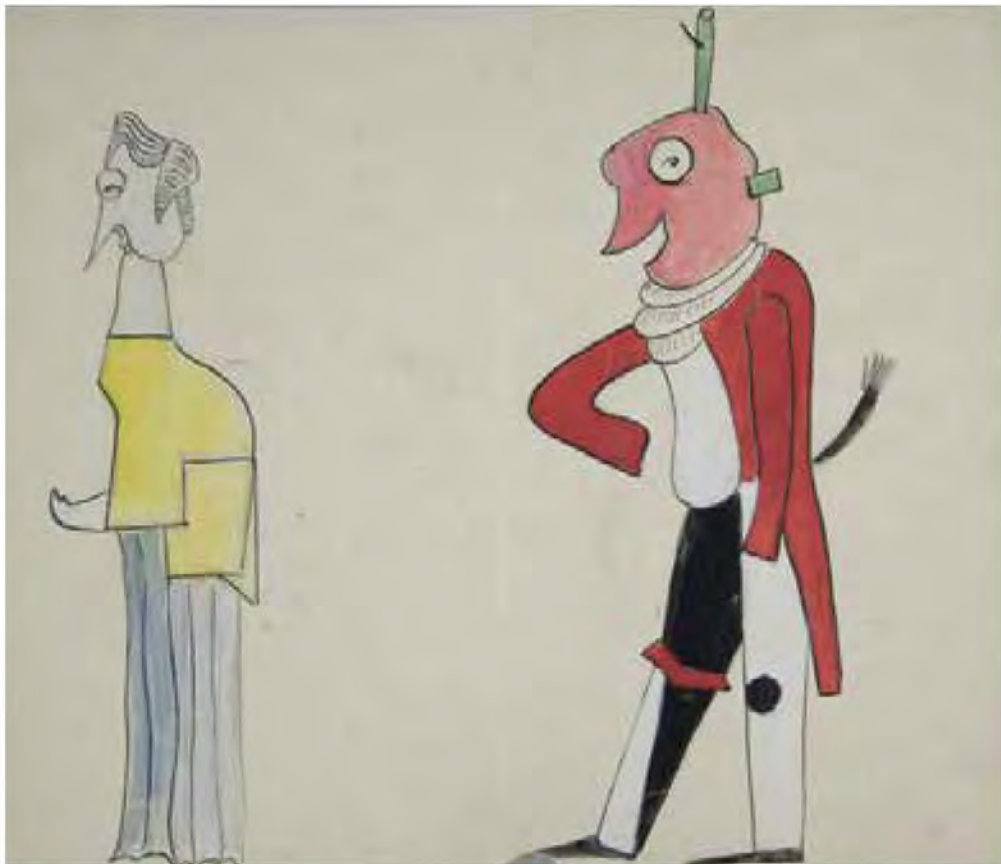
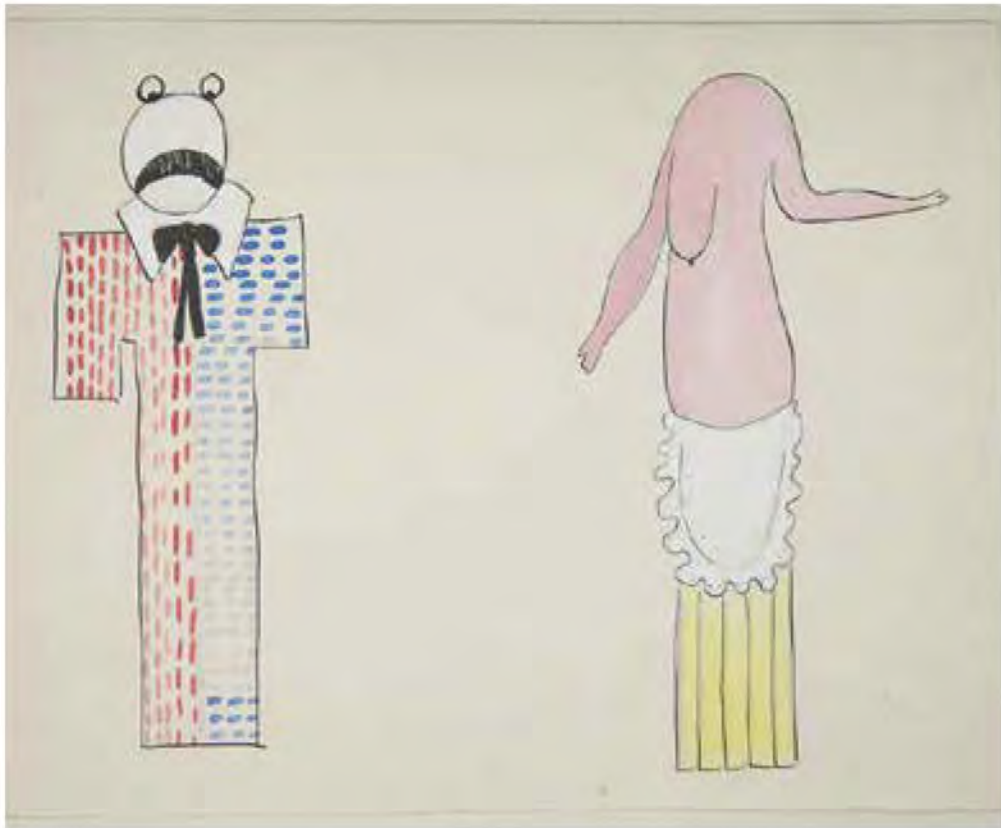
W ROKU 1929 PDZNAŁ W PRACOWNI DUMKALUK
MARIE JAREMIANKĘ, MŁODĄ SIOSTRĘ NUSIA
JAREMY, MALARZKĄ KAPISTY. KIEROWANĄ
TEATRZYKU CRICOT, Z KTÓRĄ PODZIAŁA
GO WIEZY WIELEJ NIŻ PRZYJAZŃ,
AŻ DO KONCA JEGO ŻYCIA.

[Handwritten signature]

14



Rabbin,
Unknow ceremony















WIELKIE ZEBRANIE „FALANGI“: „JA MÓWIE: WEZ 3.000 obozowców manifestuje na cześć Ruchu

Na dzień 10. maja, w niedzielę, odbyło się wielkie zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

OBIEKTY W LUTOPADZIE

Lutnia, 10. maja 1934. W niedzielę, 10. maja, w Warszawie, odbyło się wielkie zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

ZBIORNIKI BUDOWCZE

Zbiorniki budowlane, w których gromadzone są materiały do budowy, znajdują się w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Zbiorniki budowlane, w których gromadzone są materiały do budowy, znajdują się w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.



Pracownicy — redaktor „Falangi”, Wojciech Kwanteborak, Olek — Zygmunt Dajczewski. W kole — Olgierd Szpakowski.

NA SALI

Obecność na sali, w czasie zebrania „Falangi”, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Obecność na sali, w czasie zebrania „Falangi”, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Pracownicy — redaktor „Falangi”, Wojciech Kwanteborak, Olek — Zygmunt Dajczewski. W kole — Olgierd Szpakowski.

Pracownicy — redaktor „Falangi”, Wojciech Kwanteborak, Olek — Zygmunt Dajczewski. W kole — Olgierd Szpakowski.

„FOŁKSFRONT — WROGIEM PRZEŁOMU” WIEMY CHIRURGA Narodowo-Radykalnego i Bolesława Piaseckiego

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Wielkie zebranie „Falangi” odbyło się w niedzielę, 10. maja, w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.



Tysiączne tłumy opuszczają zebranie

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie „Falangi” w Warszawie. Na cześć Ruchu manifestowali 3.000 obozowców.

Tysiączne tłumy opuszczają zebranie

IV

DROGA THE ROAD

Polski teatr od początku swego istnienia był teatrem wędrującym. Kolejnicy chodzący od domu do domu i anektujący zastaną przestrzeń, rybacy grający na jarmarkach i w karczmach, aktorzy Wojciecha Bogusławskiego jadący na „kontrakty” do Grodna i wiele wędrownych zespołów XIX-wiecznych – to tylko wybrane przykłady teatru poza miejscami teatralnymi. Należą do nich także przedstawienia wygnańców, ubogie święta ludzi pozbawionych ojczyzny. W XX wieku teatr poza miejscem teatralnym zaczęto wybierać świadomie jako sposób na połączenie sztuki i życia. Czyniono to – by przywołać teatr Reduta, dokonania Ireny i Tadeusza Byrskich czy Teatr Ziemi Mazowieckiej – w duchu idealistycznego społecznikostwa, nawiązując do programu ideologicznej propagandy (jak np. teatry robotnicze), ale też – jak Jędrzej Cierniak i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” – w poszukiwaniu nowego naturalnego środowiska teatru. II wojna światowa przyniosła też tułaczę szlaki teatrów wojskowych i scen obozowych. W teatrze drogi zanikały granice między scenografią teatralną i społeczną.

From the very beginning of its existence, Polish theatre was a travelling theatre. Carol singers going from house to house and annexing the space they found, minstrels playing at fairs and inns, actors from Wojciech Bogusławski's theatre going on "contracts" to Grodno and many itinerant 19th-century groups – these are just some of the examples of theatre outside of theatrical locations. They also include performances by exiles, the poor holidays of people deprived of their homeland. In the 20th century, theatre outside the theatre was consciously chosen as a way of combining art and life. This was done in the spirit of idealistic socialism, to evoke the Reduta theatre, the achievements of Irena and Tadeusz Byrski or the Theatre of the Mazovian Land, in the spirit of ideological propaganda (such as worker theatres), but also – as Jędrzej Cierniak and the Gardzienice Centre for Theatre Practices – in search of a new natural environment for the theatre. Second World War also brought the wandering routes of military theatres and camp scenes. In road theatre, the boundaries between theatrical and social scenery disappeared.



KRONIKA FILMOWA TEATR WOJSKA POLSKIEGO



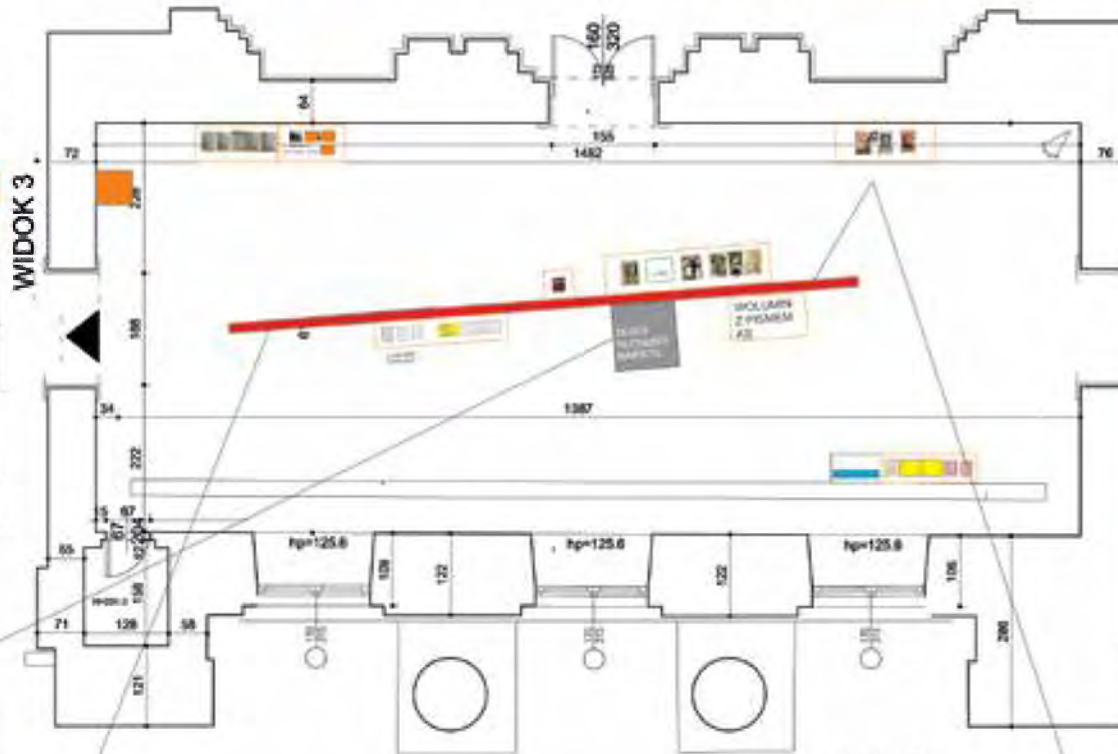
WIDOK 1



WIDOK 3



WIDOK 4




WIDOK 2









Powiedziano kiedyś o Kraszewskim, że on nauczył Polaków czytać, bez najmniejszej zaś przesady rzecz można o Osterwie, że nauczył Polaków chodzić do teatru. Jego Reduta przeorała swym pługiem całą Polskę, w szczególności Kresy Wschodnie [...].

Osterwa grał wszędzie. Przysłówek „wszędzie” jest tu bardzo na miejscu. [...] Osterwa grał w miejscowościach, które w ogóle nie posiadały budynków teatralnych. [...] Gdziekolwiek warunki techniczne kazały aktorom i aktorkom ubierać się i charakteryzować w wagonie, potem szli przez miasto, powiedzmy, przez błoto i w deszczu do „teatru”, a zaiste dziwny to był pochód, na którego czele kroczyła na przykład Maria Stuart i Rizzio, Feniksana i Mulej, i Fernando, i Zara, i Estrella, i Roza [...].

— Zygmunt Nowakowski, *Pan Juliusz*, „Lwów i Wilno” 1947, nr 25

It was once said about Kraszewski that he taught Poles how to read, and without any exaggeration one can say about Osterwa that he taught Poles how to go to the theatre. His Reduta ploughed the whole of Poland, especially the Eastern Borderlands [...].

Osterwa played everywhere [...]. Osterwa played in towns which had no theatre buildings at all [...]. In some places, the technical conditions made the actors and actresses dress and make up in a wagon, then they walked through the city, let's say, through mud and in the rain to the "theatre", and indeed it was a strange march headed by Maria Stuart and Rizzio, Feniksana and Mulej, and Fernando, and Zara, and Estrella and Roza [...].

— Zygmunt Nowakowski, *Pan Juliusz* [*Mister Juliusz*] (1947)



Począwszy od roku 1924 Reduta Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy – pierwsze polskie laboratorium teatralne założone w 1919 roku w Warszawie i dotychczas pracujące w stolicy – zaczęła realizować program objazdów teatralnych po całym terytorium ówczesnej Rzeczypospolitej.

W czterech pierwszych sezonach objazdowej działalności Reduta dała ponad tysiąc osiemset przedstawień w najmniejszych miastach i miasteczkach całej Polski; pomiędzy 1929 a 1932 rokiem zespół wżytywał ponad sto miast na kresach wschodnich i zachodnich, Pomorza i Małopolsce, prezentując kolejny tysiąc spektakli.

– Wanda Świątkowska, *Reduta. Objazdy 1924–1939*, elektronicznie Encyklopedia Teatru Polskiego

Beginning in 1924, Mieczysław Limanowski and Juliusz Osterwa's Reduta, the first Polish theatre laboratory established in 1919 in Warsaw and previously operating in the capital, began to carry out a programme of theatre tours around the entire territory of the Republic of Poland at the time.

In the first four seasons of its touring activity, Reduta gave over 1,800 performances in the smallest cities and towns throughout Poland; between 1929 and 1932, the group visited over a hundred cities on the eastern and western borderlands, Pomerania and Lesser Poland, putting on another thousand performances.

– Wanda Świątkowska, *Reduta. Objazdy 1924–1939* [*Reduta. The tours 1924–1939*]









Teatr „Białej Ściany” w założeniu swoim dąży do surowej artystycznej prawdy, uważa, że sztuka dramatyczna nie łudzi podobieństwem, ale że porywa rzeczywistością człowieka, rzeczywistością życia, bo tylko człowiek jest zdolny dać tę prawdę we wszelkich jego odmianach [...].

Statyka tej wielkiej ściany, śnieżnej czystości uwydatnia najprecyzyjniej, jak żadna inna forma, zalety sztuki aktora, wykazując w sposób niemal narzucający się najmniejsze uchybienie [...]. Tu działa prawo kontrastu; na tle tego wielkiego spokoju i opanowania tej płaszczyzny o wymierzonej proporcji wobec postaci ludzkiej i odległości widowni – każdy najmniejszy ruch czy objaw życia postaci działającej, jest po prostu uderzający dla oka widza swoją wyrazistością, tak w ruchu, jak i w mowie

– Iwo Gall, *Scena „Białej Ściany”*, [w]: tegoż, *Pisma o teatrze*, Wrocław 1993

The theatre of the "White Wall" aims to achieve a raw artistic truth; it is based on the idea that drama art is not deluding with resemblance, but enthuses with the human reality, the reality of life, because only a human being is capable of giving such truth in all of its variations [...].

The statics of this great wall, of this snowy cleanliness like no other form, exposes in the most precise ways the values of the actors' art, showing any mistake in the clearest way [...]. The rule of contrast works here; on a background of the great calm and control of this large plane with the measured proportions related to a human figure and the distance of the spectator – any smallest movement or life symptom of an acting character is simply striking a spectator's eye with its expression both in the movement and in speech.

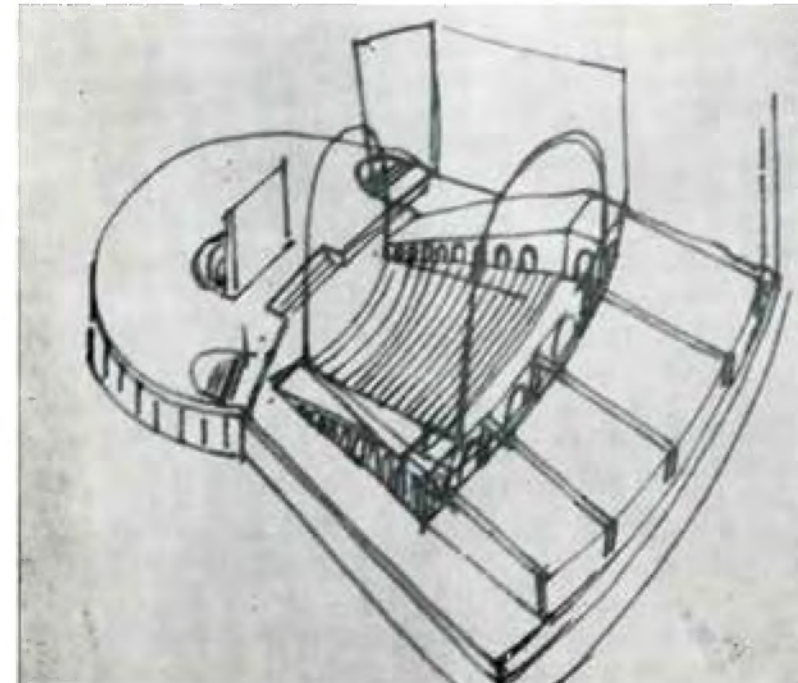
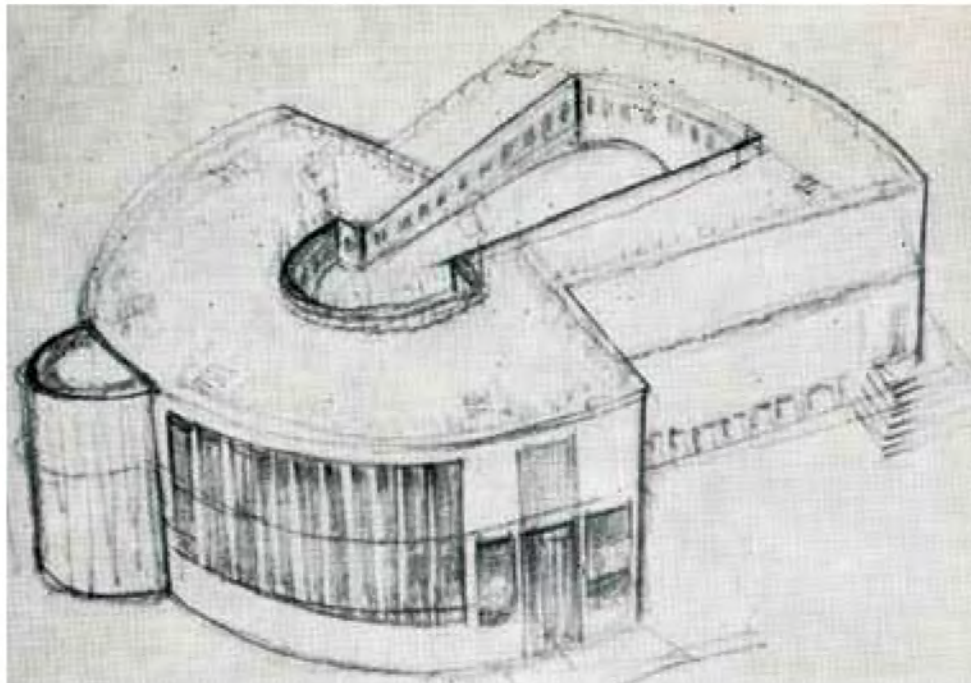
– Iwo Gall, *Scena "Białej Ściany" [A Stage of a "White Wall"]* (1933)

Trudno powiedzieć, że Osterwa przyczynił się do rozwoju polskiej scenografii, ale jeśli o tym mowa, to trzeba stwierdzić, że Osterwa mając wielki wpływ artystyczny, w sensie całkosztatu teatru, na ludzi, z którymi pracował, nauczył wielu scenografów podejścia do kompozycji scenografii przez analizę utworu dramatycznego, przez sytuację orientacji na postaci na scenie, wreszcie przez umiejętnie ujawnienie istotnej atmosfery, jaką powinna stwarzać przestrzeń sceniczna niezależnie od form, jakie jej nada artysta scenograf.

— Iwo Gall, *Scenografia w Reducie*, [w:] tegoż, *Pisma o teatrze*, Wrocław 1993

It is hard to say that Osterwa contributed to the development of Polish stage design, but speaking of it one can say that Osterwa, with his strong artistic impact, meaning the way he influenced theatre as a whole and the people he worked with, taught many stage designers how to approach the scenographic composition through the analysis of the drama work, through the situation, through focusing on the character on stage, and finally through the skillfull reveal of the essential atmosphere that should be created by the stage space independent from the forms that the scenographer will give it.

— Iwo Gall, *Scenografia w Reducie* [*The scenography in Reduta*],











**KSIAŹE
NIEZŁOMNY**





To, co najistotniejsze w jego działalności, było najbardziej ośmieszane. I to zwróciło moją uwagę na Osterwę. [...] Rozumiem, o co mu chodziło. Odczuwał już tak ogromny wstręt do tego, co jest błotem teatru, co jest kompromisem teatru, co jest jego sprzedajnością, co jest wynajmem w teatrze, odczuwał już tak ogromne obrzydzenie, że chciał wyjść z tego ku innej perspektywie, gdzie człowiek mógłby się z człowiekiem spotykać wokół czegoś, co ma jakiś sens, jakiś cel, jakąś czystość, czego można by się nie wstydzić.

— Jerzy Grotowski, *Osterwa po ćwierćwieczu* (1972), cyt. za: tegoż, *Teksty zebrane*, Warszawa-Wrocław 2012



What was most important in his activity was the most ridiculed. And that's what brought my attention to Osterwa [...]. I understand what he meant. He already felt so much disgust with what is the mud of the theatre, what is a compromise of the theatre, what is its saleability, what is renting in the theatre, he felt so much disgust that he wanted to come out of it towards a different perspective, where people could meet around something that has some meaning, some purpose, some purity, something that one could be unashamed of.

— Jerzy Grotowski, *Osterwa po ćwierćwieczu* [*Osterwa after a quarter of a century*] (1972)



Właściwie byliśmy przez cały czas zafascynowani wejściem w nowy układ przestrzeni, cały czas, bez przerwy. Grotowski spotykał się z różnymi ludźmi, prowadził z nimi indywidualne rozmowy — ze mną, jak je toczył, to o tym, co można zrobić z przestrzenią, jak daleko można posunąć sprawę kontaktu widza i aktora, jak blisko może aktor być widza, czy może go wziąć za rękę, czy to jest desakralizacja, czy aktor się wtedy desakralizuje, jak bierze za rękę widza, co się dzieje? I to bez przerwy.

— Jerzy Gurawski, *Grotowski miał sześć palców*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4

Actually, we were fascinated the whole time with entering a new arrangement of space, constantly, without interruption. Grotowski met with various people, held individual conversations with them — when he spoke to me, it was about what could be done with a space, how far the contact between the viewer and the actor could be extended, how close the actor could be to the viewer, whether they could hold the viewer's hand, whether it was a desacralisation, does the actor desacralise themselves then, when they take the viewer's hand, what happens? And that went on all the time.

— Jerzy Gurawski, *Grotowski miał sześć palców* (1992)



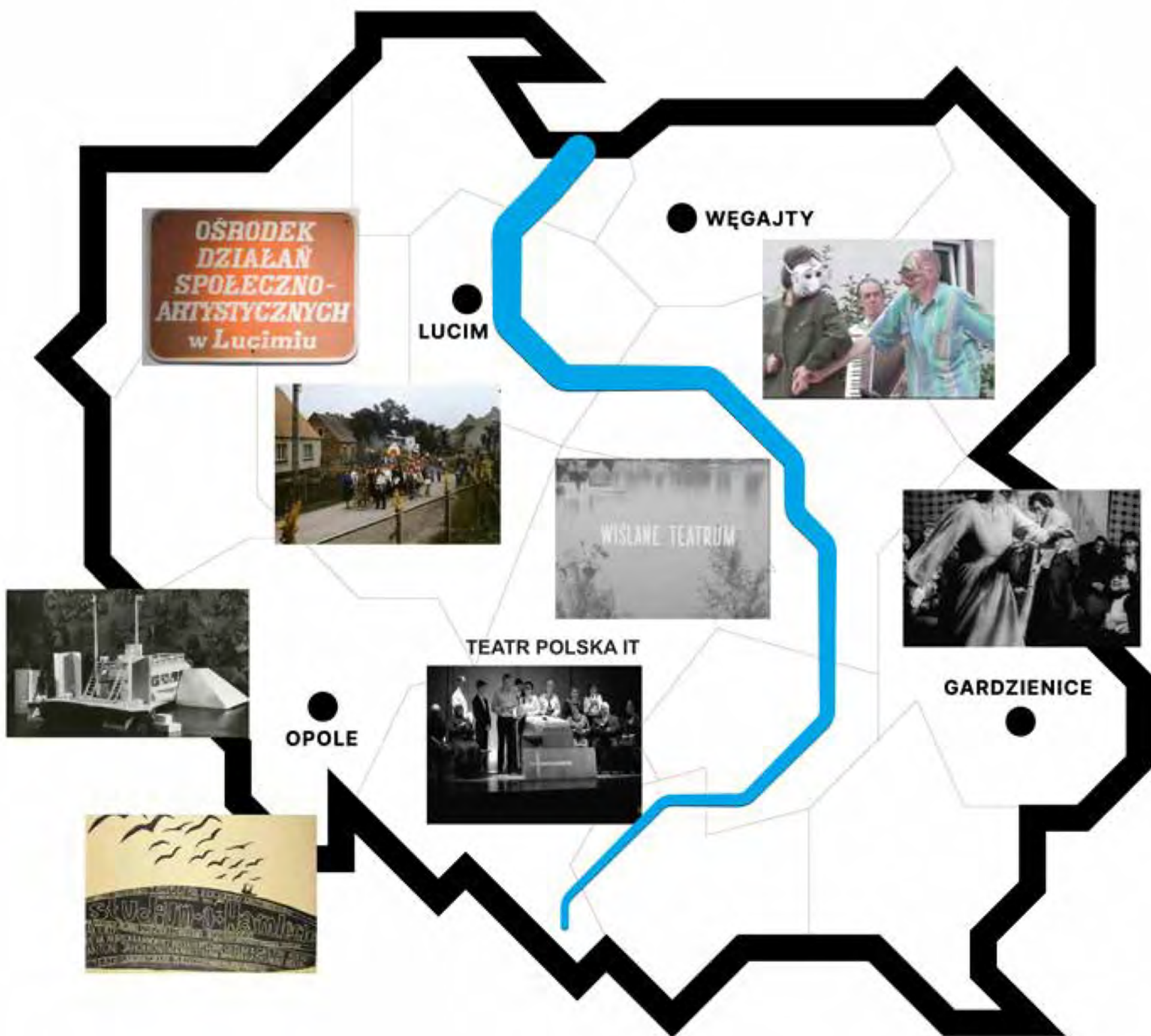




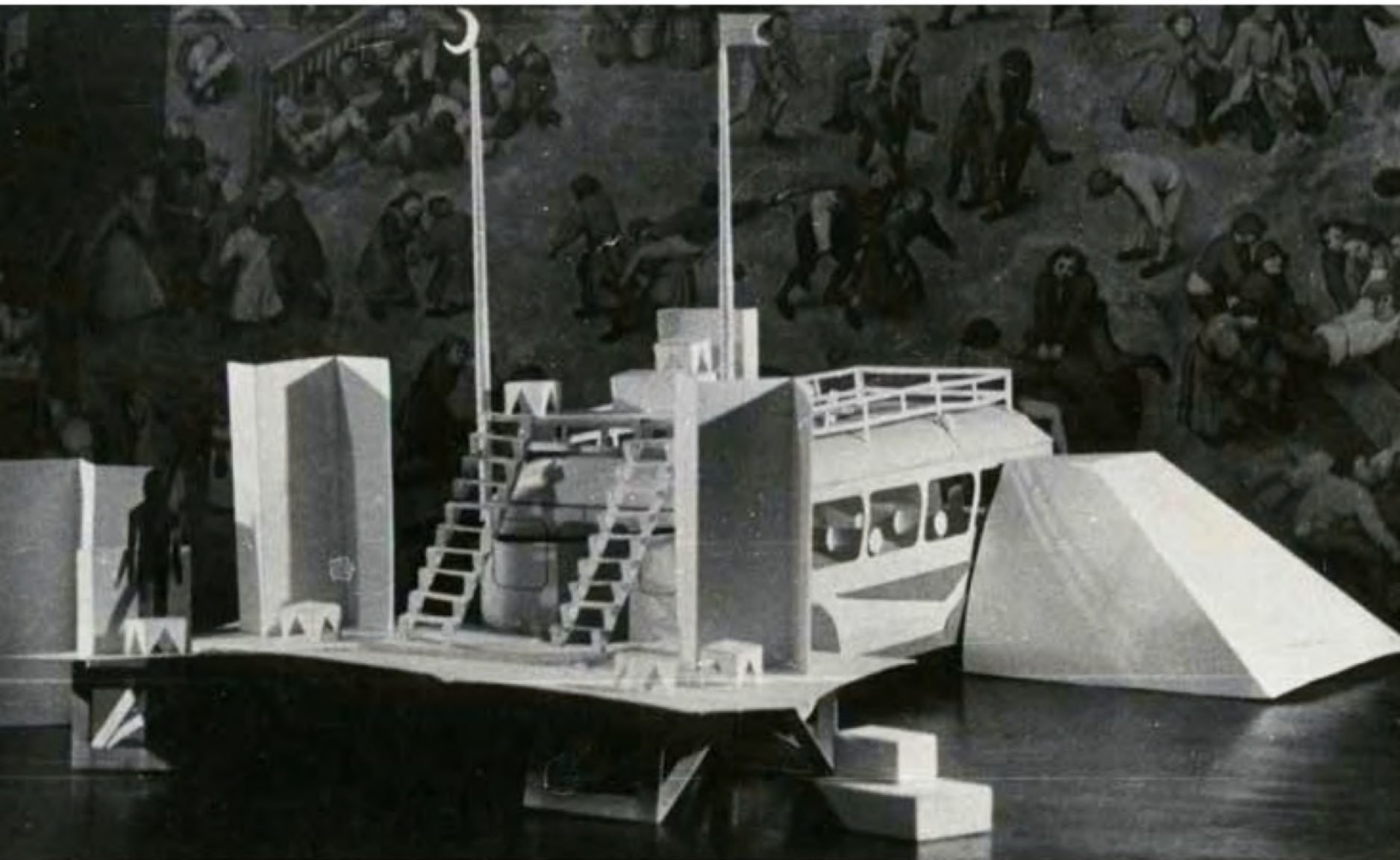


Po 1945 roku mapa Polski pokryła się siecią dróg teatralnych wędrówek. Obowiązkiem placówek miejskich było regularne docieranie do małych miast, występy w domach kultury czy szkołach. Dziś traktowane jako propagandowy przymus, miały wówczas ważne znaczenie kulturotwórcze, inspirując ludzi teatru do wyjścia poza oswojone pozycje i poszukiwania nowych inspiracji, a zarazem dając możliwość autentycznego spotkania z widzami. „Marzyło się nam wszystkim wyrwanie z dużego miasta. Osadzenie teatru w pięknej okolicy, z dala od huku, bieganiny” – pisali w roku 1966 Irena i Tadeusz Byrscy. Ich niezrealizowane marzenie podjęli zarówno artyści teatru alternatywnego, jak i przedstawiciele sztuk wizualnych, często pod wpływem kontrkulturowych idei antropologicznych. Od końca lat 70. XX wieku „po nowe naturalne środowisko teatru” wyruszyli aktorzy Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Teatr Wiejski Węgajty nadal działa na warmińskiej wsi, współtworząc kulturowy krajobraz regionu i przeciwstawiając go życiu według reguł metropolii. Członkowie Grupy Działania, którzy w roku 1977 rozpoczęli Akcję Lucim, wciąż jako Grupa 111 animują wspólnotowe życie mieszkańców tej podbydgoskiej wsi. Poza wielkie ośrodki ruszyli też artyści i aktywiści kolejnych pokoleń, poszukujący sposobów na skuteczne oddziaływanie na życie społeczne (m.in. projekt *Wielkopolska. Rewolucje* Agaty Siwiak). Swój ramy dla stałych działań tego typu stworzył Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, realizując nawiązujący do tradycji Reduty program objazdów teatralnych Teatr Polska, a jednocześnie rozwijając na wielką skalę działalność pedagogów teatru.

After 1945, the map of Poland was covered with a network of theatrical routes of travels. Municipal institutions were obliged to regularly reach small towns, perform in community centres or schools. Treated as a propaganda coercion today, they had an important cultural significance at that time, inspiring theatre people to go beyond their familiar positions and search for new inspirations, while at the same time providing an opportunity to meet with the audience in an authentic way. "We all dreamt of getting out of the big city. Settling the theatre in a beautiful neighbourhood, far from the noise, from the hustle and bustle," wrote Irena and Tadeusz Byrski in 1966. Their unrealised dream was taken up by both alternative theatre artists and representatives of visual arts, often under the influence of counter-cultural anthropological ideas. Since the late 1970s, the actors of the Gardzienice Centre for Theatre Practices travelled to find a "new natural environment for the theatre". The Węgajty Rural Theatre continues to operate in the Warmia village, co-creating the cultural landscape of the region and juxtaposing it with life according to the rules of the metropolis. The members of the Grupa Działania, who started Action Lucim in 1977, are still animating the community life of the inhabitants of the village near Bydgoszcz as Group 111. Artists and activists of the next generations have also gone outside of the large centres, looking for ways to effectively influence social life (including Agata Siwiak's *Wielkopolska. Revolutions* project). A specific framework for permanent activities of this type was created by the Zbigniew Raszewski Theatrical Institute, realising the Teatr Polska traveling theatre programme, which draws on the tradition of Reduta, and at the same time developing the activities of theatre teachers on a large scale.



PĘTLE FILMOWE ZAPISY DOKUMENTACJI
 - MONITORY +AUDIO NA SŁUCHAWKACH







Z elsynorskiego dworu przenosimy się w zgrzebny krajobraz nadwiślański. Aranżują go sami aktorzy, bez pomocy dekoracji i rekwizytów. Tu żałośnie zawodzą wiatry, kołyszą się na wietrze wierzby, kraczą wrony. Ludzie spotykają się po karczmach i na jarmarkach, błędzą po polach i bezdrożach. Klimat to krajobrazowy nie tyle rzeczywisty, ile archaiczny, utrwalony, nie bez udziału dziewiętnastowiecznej poezji i malarstwa, w narodowej wyobraźni. W mieszkańcach tej — imaginyjnej po trosze — ziemi ponura krzepa biologiczna idzie w parze z tęsknym, lamentacyjnie zawodzącym poszukiwaniem Sensu i Czynu (koniecznie z dużych liter!); czyhająca zewsząd Niemożność sprawia, że dążenia ludzkie wyładowują się w działaniach prostackich i zastępczych. Hamlet też jest dziecięciem osobliwej tej krainy

— Ludwik Flaszen, *Hamlet w laboratorium teatralnym*, [w:] tegoż, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław 2014

From the court at Elsinore we move to a simple setting near the Vistula river bank, created by the actors without any set or props. Winds whistle plaintively, weeping willows sway, and crows caw. People meet in taverns and fairs, wandering across the fields and the wilderness. The landscape is not real, but archaic, immortalised in the national imagination by nineteenth-century poetry and paintings. Among the inhabitants of this — slightly imaginary — land, gloomy biological Brawn is paired with a melancholic wailing, seeking Meaning and the Deed (capital letters are needed!) to the accompaniment of its lament; Inability, lurking everywhere, makes these human strivings discharge themselves in boorish and surrogate acts. Hamlet is also a child of this peculiar land.

— Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, transl. by Andrzej Wojtasik with Paul Allain, Icarus Publishing Enterprise 2009

Przedstawienie to, zrobione w roku 1964, ostatecznie niewykończone, grane niewiele razy dla kilku widzów na sali, było barometrem procesu, który w Marcu '68 objawił się w całej swojej krasie. [...] Grotowski trafnie diagnozował proces rozwoju mentalności politycznej w PRL.

[...] Spektakl — po długich kluczeniach i poszukiwaniach — stał się rodzajem wizji fenomenu komunistycznego populizmu i jego głębokich — by nie rzec — głębnich, swojskich źródeł. Powstała wizja jakiegoś archaicznego, chłopsko-żołnierskiego kraju, z osamotnionym inteligentem, Hamletem-Żydem, wykluczonym ze wspólnoty krzepkiego ludu. Doprowadzony do absurdałnych wymiarów obraz polskiego inteligenta w oczach „ludu”. Odwieczne nad Wisłą problemy elity, wyobcowanej z kraju głębokiego. Pamiętam, w Sowietach każdego człowieka w okularach brano za Żyda.

— Ludwik Flaszen: *Grotowski Ludens*, [w:] tegoż, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław 2014

Hamlet Study, created in 1964, unfinished, performed just a few times for a small group of spectators, was an indicator of the process that revealed itself fully in March 1968. [...] Grotowski accurately diagnosed the process of development of the political mentality in Poland.

[...] Our production, after long weaving and searching, became a sort of vision of the phenomenon of communist populism and its deep (not to say native, indigenous) sources — a vision of some archaic country of peasants and soldiers, with the lonely intellectual, Hamlet-Jew, excluded from the community of vigorous people: an image (taken to an absurd dimension) of the Polish intellectual as seen by the "people" — the eternal problems of the Polish elite, alienated from the "deep" country. I remember that in the Soviet Union, anybody who wore glasses was thought to be a Jew.

— Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, transl. by Andrzej Wojtasik with Paul Allain, Icarus Publishing Enterprise 2009



Przez przestrzeń rozumiem nie jakiś kolejny, obwarowany kostycznymi regułami, rytuałami „krąg zamknięty” [...] nie jakąś kolejną scenę [...]; przez przestrzeń rozumiem obszar [...], a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba. I nie chodzi mi o tło, albo o bezczynną, poetycką kontemplację natury. Chodzi o to, aby owe wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń.

— Włodzimierz Staniewski, *Po nowe naturalne środowisko teatru*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II: działania integracyjne*, Wrocław 1982

By space I mean not another "closed circle", fortified with caustic rules, rituals, [...] not another stage [...]; by space I mean an area [...] and in this area the value of its land and the value of its sky. And I don't mean the background or the idle, poetic contemplation of nature. The point is that these values should become living participants of events.

— Włodzimierz Staniewski, *Po nowe naturalne środowisko teatru* [For a new natural theatre environment] (1982)





Ta pograniczna przestrzeń, ma dla nas szczególne znaczenie. Mieszają się tu i krzyżują różne wektory czasowe. Chleb pieczony w domu i inna, zdrowa, wiejska żywność nie należą wyłącznie do przeszłości. Są również wektorem zdecydowanie wskazującym w przód.

Nie tylko miasta mogą być kreatywne, także przestrzeń tradycyjna i wiejska daje takie możliwości. Ostatnio mieszkańcy wielu światowych metropolii z pasją próbują budować nowy rodzaj wspólnoty. W naszych działaniach natomiast pojawia się kołędnik, animator kultury, dobrze ugruntowany, działający z jakimś planem, celem. Wchodzi do chałupy, staje tyłem do telewizora i zasłania ludziom obraz. W trudnym terenie uprawia swoją „minimal art”. Coś jak rozsiadane pojedyncze gesty, etiudy, ciągły dialog.

— Wacław Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*. „Dziki Życie” lipiec-sierpień 2016, on-line: <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2016/sierpień-2016/o-przyszlosci-zrodlach-i-czterech-zywiołach>



This borderline space has a special meaning to us. There different time indicators cross and mingle. Home-baked bread and other healthy, country food do not belong only to the past — they also indicate a future.

Not only the cities may be creative, but also the traditional and rural space offers such possibilities. The inhabitants of the world's metropolies have lately started a passionate attempt to build a new type of community. While in our actions a caroler, an animator of a culture enters being well-rooted, acting with a certain plan and aim. He enters a house and stands before a TV set, obscuring its view. In a difficult region he performs his "minimal art". Something like dispersed, single gestures, etudes, but continuous dialogue.

— Wacław Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach* [On the future, sources and four elements] (2016)









Jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych Hasiór wymyślił nowy gatunek artystyczny – sztandary. Pomysł wziął się z kościelnego feretronu z jednej strony, z drugiej – ze sztandaru wojennego. Artysta zwykł być też mawiać, że jego sztandary mają zawstydzać te uroczyste z wyhaftowanymi hasłami i obietnicami, które zazwyczaj pozostawały w sferze pobożnych życzeń.

– Anna Żakiewicz, *Władysław Hasiór 1928–1999*, Warszawa, 2005

Back in the mid-1960s Hasiór invented a new artistic genre – the banners. The idea came from the church feretrum on the one hand, and the war banner on the other. The artist also used to say that his banners should put to shame the ceremonial ones, with embroidered slogans and promises which usually remained in the sphere of pious wishes.

– Anna Żakiewicz, *Władysław Hasiór 1928-1999* (2005)



Procesja Teresy Murak odczytywana jest jako gest polityczny zrealizowany w przestrzeni publicznej. Artystka ubrana w płaszcz obsiany rzeżuchą przeszła ulicami Warszawy, wywołując poruszenie wśród przechodniów oraz przedstawicieli władz państwowych.

Teresa Murak's *Procession* is interpreted as a political gesture realised in a public sphere. The artist walked through the streets of Warsaw wearing a coat sown with garden cress causing a commotion among passers-by and representatives of the authorities.

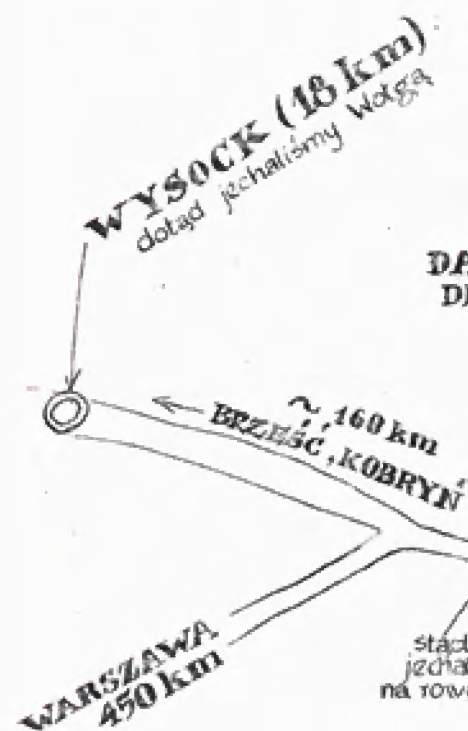


HOLA HOOP

NR3 CHLUSTY ZRZUTNO



ODRÓŻ PO WITKACEGO
DO ROSJI



MOSKWA 1138 km

MAPA PODROŻY PO WITKIEGO HALO HALO

Chlusty Zrzuty

BROWICA
BOWNICA

Leśniczówka
tu pliszmy wodę
charakterystyczne
młeczka

szkółka
pionierów
Krasnoj
Rewolucji

liśmy
erach

Spożywczy
(zamknięty)

TEZIORY

S.I. WITKIEWICZ

cmantarz

JEZIORO

poła
sowchozu

bizdski

dom
Ziemiańskich

← Cerkiew
(była)


górką

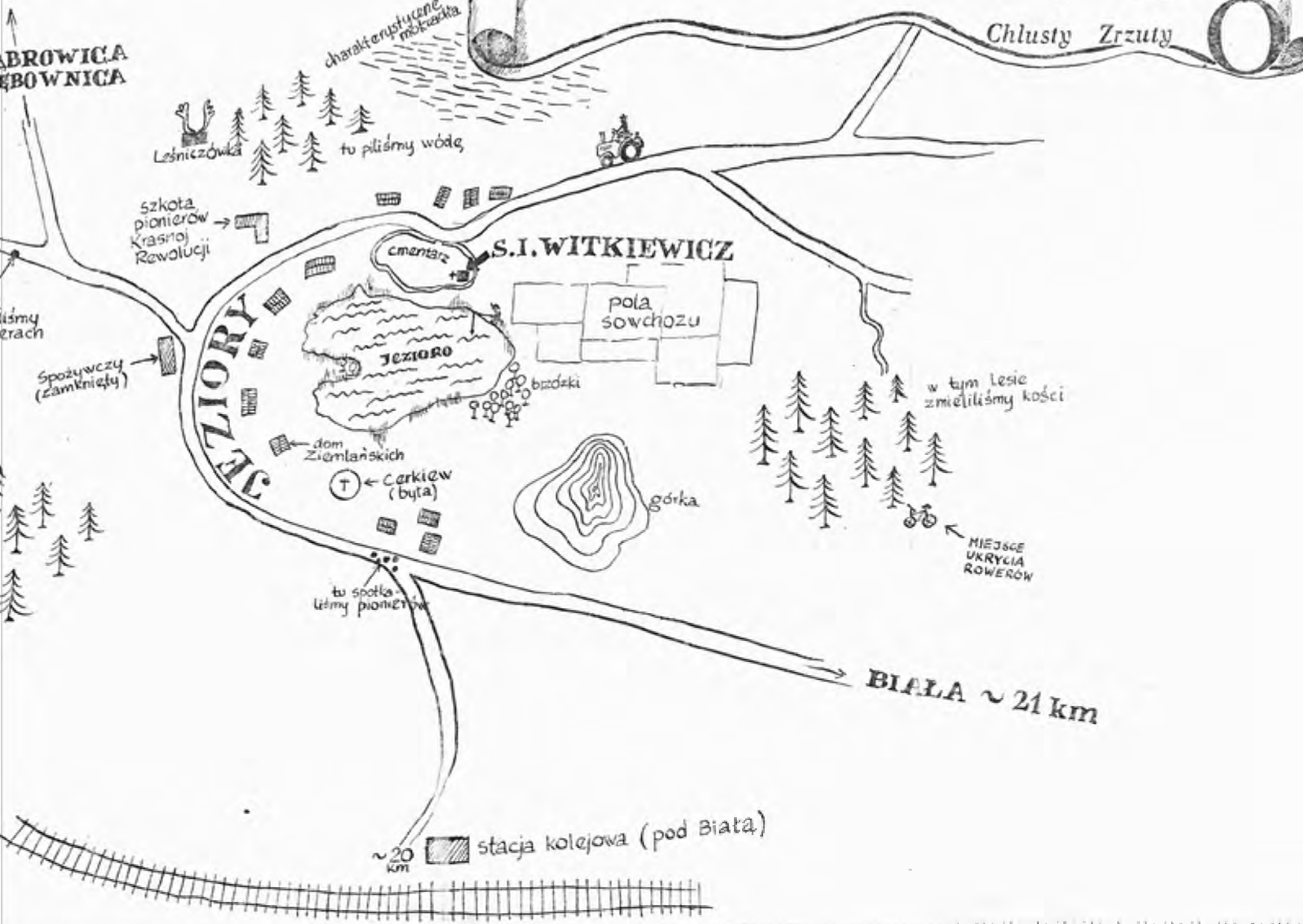
w tym lesie
zmieliliśmy kości

← MIEJSCE
UKRYCIA
ROWERÓW

tu spotka-
liśmy pionierów

BIALA ~ 21 km

~ 20 km  stacja kolejowa (pod Biata)





Długo do tego nie wracałam. Rok temu czytałam o tym w internecie. Rozśmieszyło mnie, że wszyscy wzięli to na poważnie. [...]

Nie, nie było wyprawy. To była mistyfikacja.

Sama uczestniczyłam w przygotowaniach, razem zrobiliśmy grób Witkacego. To była scenografia zrobiona w ogrodzie, u znajomych, pod Warszawą. Zrobiliśmy ją po to, żeby wykonać dokumentację. Grób zrobiony był z tektury obklejonej piaskiem: najpierw klejem przejechałam, potem piasek na to posypany, żeby się przykleił. Jacek bardzo dużo robił takich przedmiotów, jakieś makiety, obiekty, uwielbiał to. Litery na nagrobku zrobiłam sama. Pionierkę grała nasza koleżanka — jest odwrócona, żeby nie można było jej zidentyfikować. Wszystko było przemyślane. A prochy w woreczku? — to zmielone zwierzęce kości. Całe przygotowania trwały kilka dni, a sama akcja dwie godziny.

— Rozmowa z Elżbietą Kacprzak, marzec 2016 [w:] Marcin Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Warszawa 2018

For a long time I did not come back to it. A year ago I read about it on the Internet. It made me laugh that everybody took it seriously. [...]

No, there was no expedition. It was a mistification.

I personally took part in the preparation. We made a grave of Witkacy together. It was a scenography made in our garden near Warsaw. We made it for the documentation. The grave was made out the cardboard covered with sand: we covered the cardboard with glue and then sanded it. Jacek did a lot of such objects, some models — he loved it. I made the letters on the tombstone. The girl-pioneer was performed by our colleague — she turned back not to be recognized. Everything was precisely planned. And the ashes in the sack? — they were ground animal bones. All preparations took just a few days, and the action itself two hours.

— Interview with Elżbieta Kacprzak, March 2016



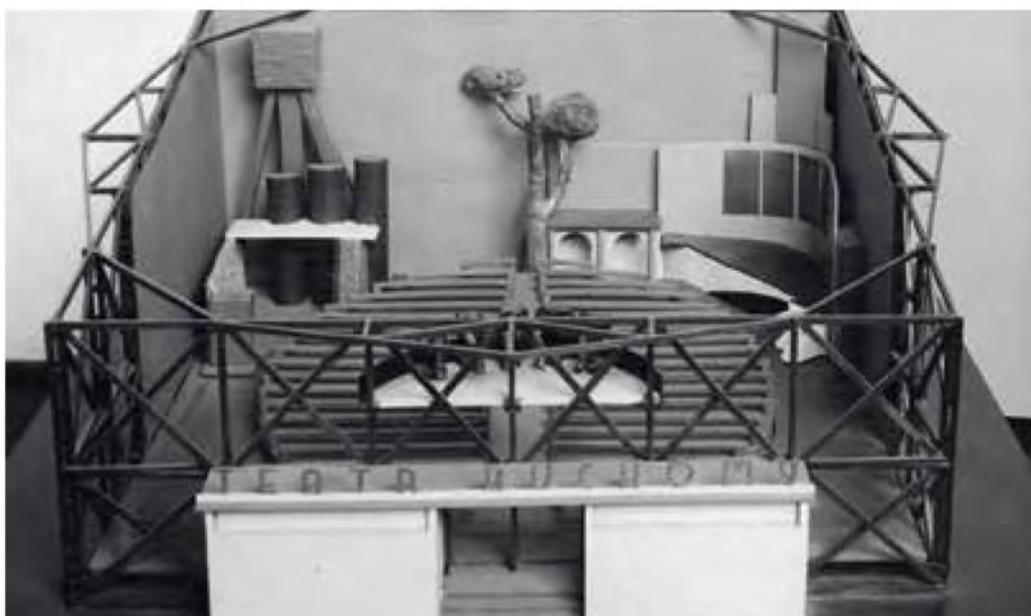
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ WITKACY (1885 - 1939)

DNIA 14 KWIETNIA 1988 ROKU

ZOSTANIE POCHOWANY OBOK SWOJEJ MATKI
ŚP. MARII WITKIEWICZOWEJ NA STARYM CMENTARZU W ZAKOPANEM.

Wystawienie trumny w dniu pogrzebu o godz. 10.00
w Teatrze im. Ś. I. Witkiewicza, ul. Chańcówki 15.
O godz. 15.00 trumna z prochami Stanisława Ignacego Witkiewicza
zostanie odprowadzona ulicami Chańcówki - Kościuszki -
Krupówki - Kościeliska - na Szary Cmentarz.

Współpraca: Szkoła Kultury, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Urząd Miasta Zakopanego i Cmentarz Teatr im. Ś. I. Witkiewicza, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza.



– Więc teatr bez kurtyny, o nieprzerwanej ciągłości akcji?

– Tak. Kurtynę zastępuje ruchomość widowni i światła reflektorów. Teatr pogrążony jest w ciemności, reflektor oświetla tylko miejsce akcji. Gdy – powiedzmy – bohaterzy sztuki wychodzą z domu do ogrodu, widownia, kręcąc się, nadąża za krokiem aktorów, przechodzących z wolna w kręgu światła z jednego miejsca akcji w drugie, z jednej dekoracji do drugiej. Jest to dla teatru wędrownego wygodne technicznie, bo właśnie pozwala, montując teatr, umieścić od razu pełną dekorację, a także zadowala mnie artystycznie.

– To znaczy, że pan przywiązuje wielką wagę do ciągłego kontaktu sceny z widownią?

– W moim teatrze ruchomym akcja odbywa się tak, jak w kinie, bez przerw. Bez wychodzenia na papierosa, na piwo, bez chrupania cukierków, wymieniania ze znajomymi ukłonów i plotek. Sztuka ciągle trzyma widza w napięciu. Półtorej czy dwie godziny widz żyje w świecie sztuki.

– „Zabieram cały teatr!”, wywiad Mieczysława Broncl'a z Andrzejem Pronaszką (1935), cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa: wspomnienia – artykuły – listy*, Warszawa 1976

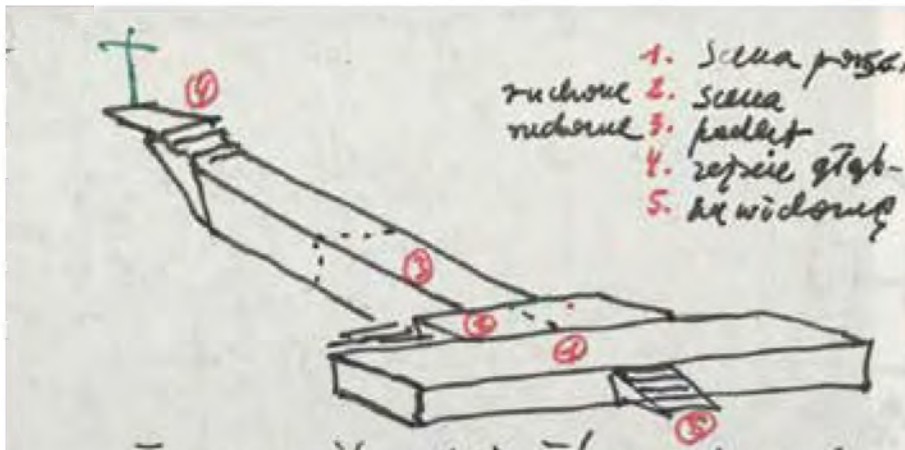
“So a theatre without a curtain, with uninterrupted continuity of action?”

“Yes. The curtain is replaced by the mobility of the audience and the light of the spotlights. The theatre is plunged into darkness, the spotlight only illuminates the action. When, let's say, the protagonists of the play go from home to the garden, the audience, moving around, keeps up with the actors' steps, moving slowly from one setting to another in the circle of light, from one decoration to another. It is technically convenient for a travelling theatre, because it allows me to set up the full decoration all at once when assembling the theatre, and it also satisfies me artistically.”

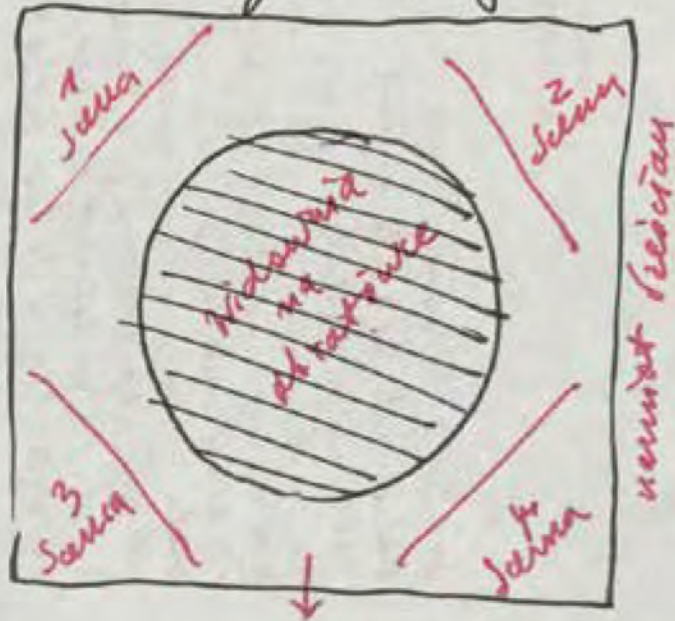
“Does that mean that you attach great importance to the constant contact between the stage and the audience?”

“In my mobile theatre, the action takes place just like in the cinema, without breaks. Without going out for a cigarette, for a beer, without crunching candy, exchanging nods and gossip with friends. Art still keeps the viewer in suspense. The viewer lives in the art world for an hour and a half or two.”

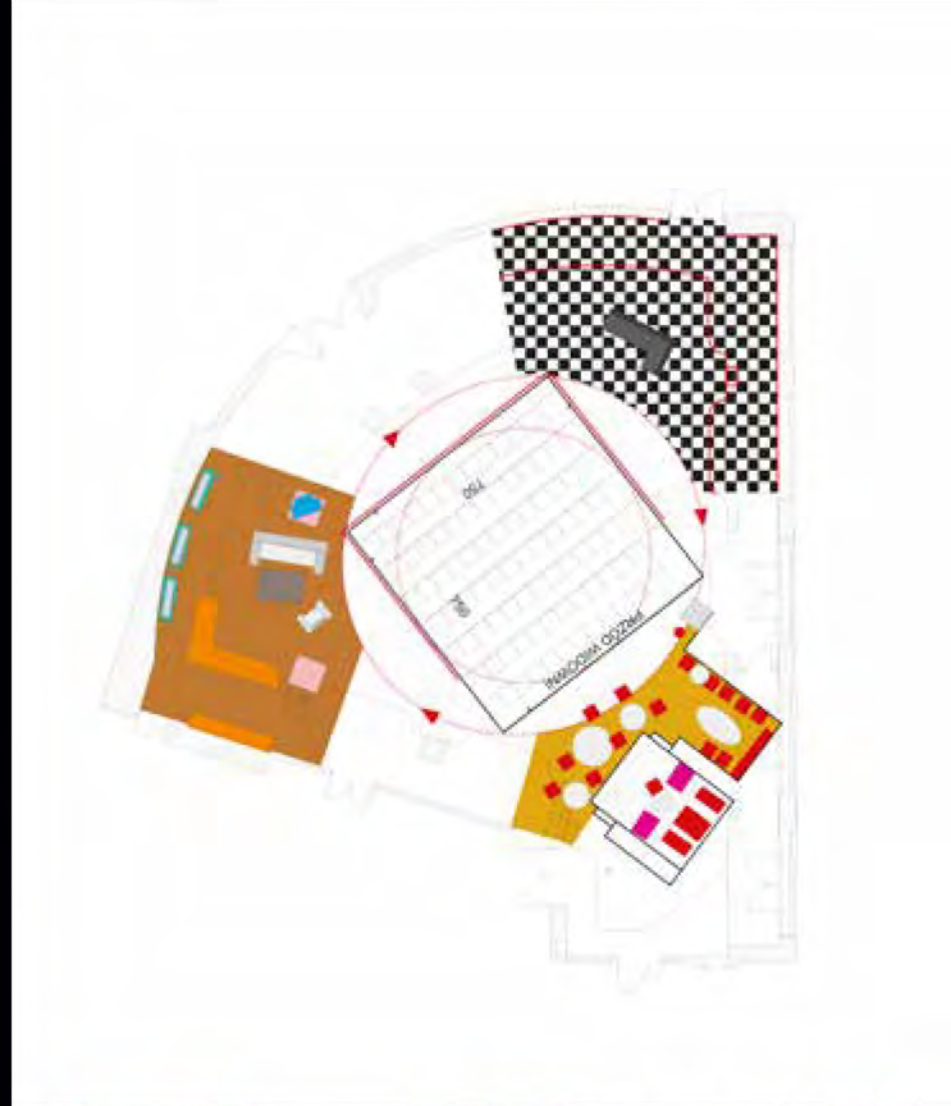
– „Zabieram cały teatr!” [“I'm taking the whole theatre with me!”], interview with Andrzej Pronaszko by Mieczysław Broncel (1935)

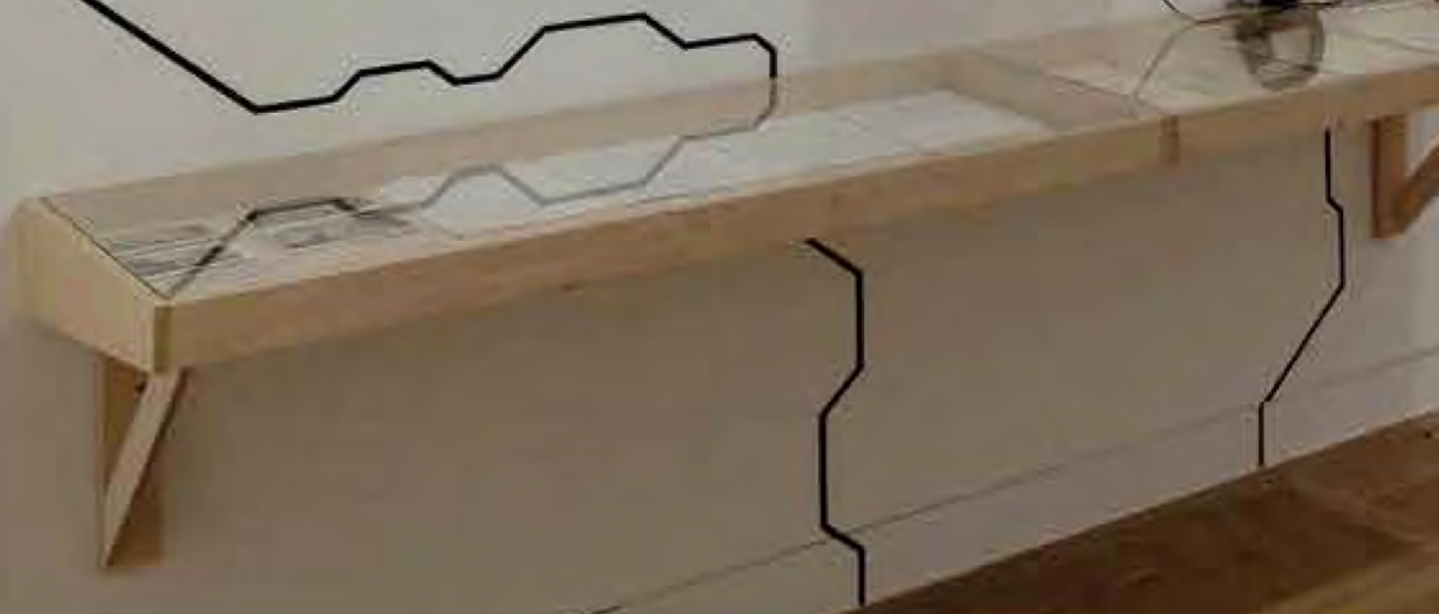


Tyma najbardziej konsekwentna
 i logiczna idea to wykorzystanie
 nie starego przedwojennego
 projektu T. Bryty i Provaskiej
 teatru objazdowego:









HELCE
DOKA

ZEW
KOJE



TASZKIEN



KRASNOWOSK

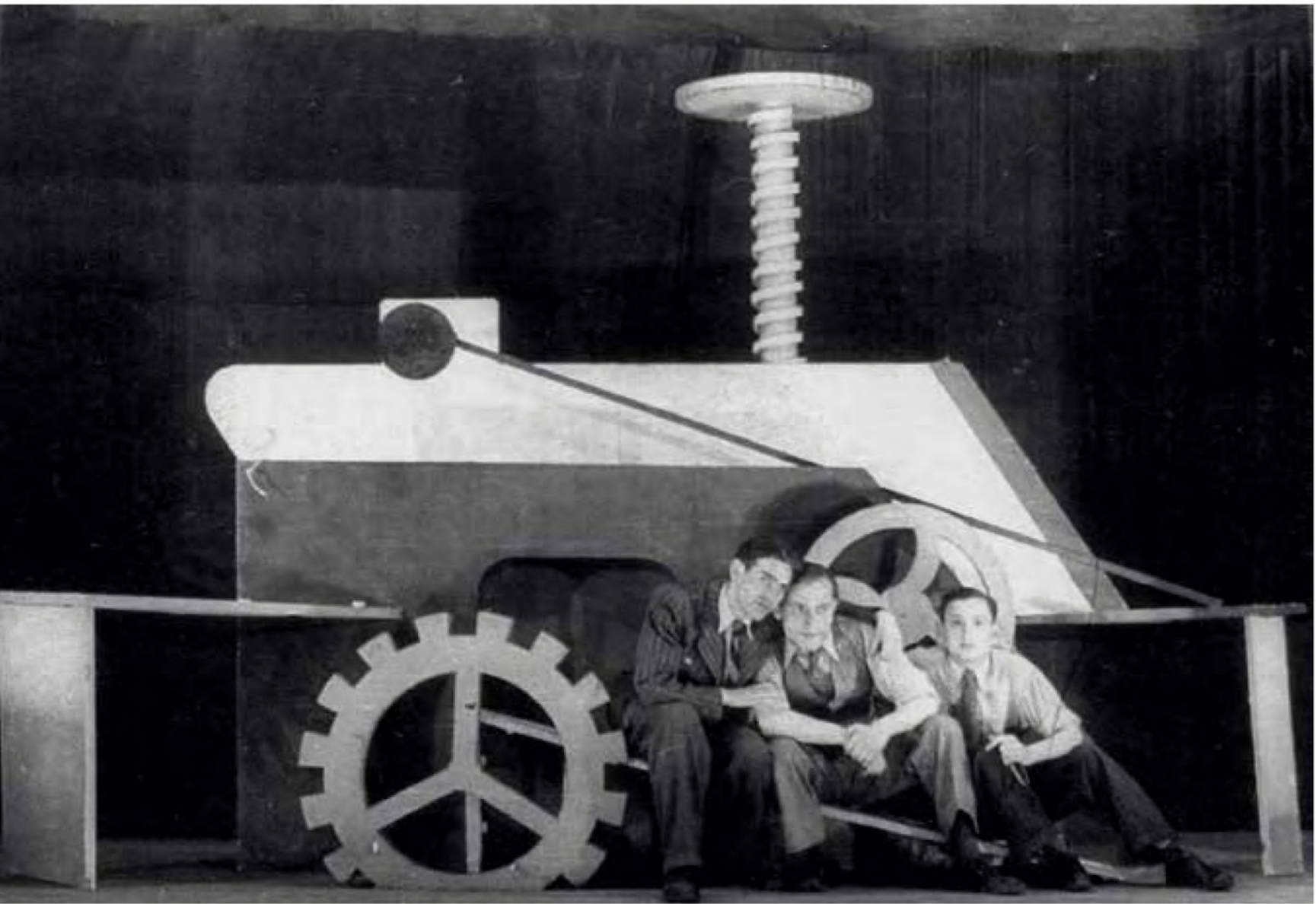


WI

MESZHE

IMA









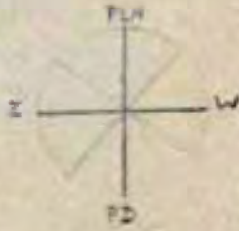








Drogowskaz
Dywizji





Z Brochowa pojechalismy do Katowic
potem do Strzelc Opolskich
az wreszcie do Pieleszkowic
nasz nowy dom
byl podziurawiony przez kule

From Brochow we went to Katowice
then to Strzelce Opolskie
and then at last to Pieleszkowice
our new home
was riddled with bullets



Niemcy – biedni ludzie
Tak samo jak my wysiedleni
To samo przeżywali
Ja nie miałem do czego wracać
Oni zostawili wszystko
Wszyscy dużo przeżyliśmy



The Germans – poor people
Deported like us
were experiencing the same.
I had nothing to return to
They left everything
We all lived through a lot

Rosyjski oficer, który zgwałcił moją matkę,
dużo opowiadał o okropieństwach, jakich
dokonywali Niemcy.

– Dunja Funke, Jan Klata, Sebastian
Majewski *Transfer!*, [w:] *Transfer! Teksty dla*
teatru, Warszawa 2015



The Russian officer that raped my mother talked a lot
about the horrors committed by the Germans.

– Dunja Funke, Jan Klata, Sebastian Majewski
Transfer!, in: *Transfer! Teksty dla teatru* [*Transfer! Texts*
for theatre], Warsaw 2015,





**NIE
ŚMIECIĆ**

**NIE
HAŁASOWAĆ**





Praca nad zrealizowanym w czerwcu 1944 w podziemnym Teatrze Niezależnym *Powrotem Odysa* według Wyspiańskiego przyniosła jedne z kluczowych idei teatralnych Tadeusza Kantora. To właśnie wtedy narodziła się idea „REALNOŚCI NAJNIŻSZEJ RANGI”. W świat symboli i mitów wносиła ją odważna aktualizacja, w której Odys (grany przez wybitnego malarza Tadeusza Brzozowskiego) był żołnierzem niemieckim wracającym spod Stalingradu do zniszczonego wojną pokoju. Wypełniały go przedmioty „biedne” – zużyte pozbawione kontekstu i funkcji. W zrujnowanej rzeczywistości powrót do awangardowej konstrukcji i do monumentalności mitycznych misterii nie był już możliwy.

The work on the performance of Wyspiański's *The Return of Odysseus*, produced in June 1944 at the underground Independent Theatre brought some of Tadeusz Kantor's key theatrical ideas – "REALITY OF THE LOWEST RANK". It was brought into the world of symbols and myths by a bold update in which Odysseus (played by the outstanding painter Tadeusz Brzozowski) was a German soldier returning from Stalingrad to find peace destroyed by war. It was filled with "poor" objects – worn out, without context and function. In a ruined reality, the return to the avant-garde construction and monumentality of mythical mysteries was no longer possible.



V WOJNA WAR

Wielkie projekty teatralne, artystyczne i społeczne XX wieku opierały się na wierze w jedność i wspólnotę połączoną ideą i racjonalnym łańdem. Wiara ta była przesiąknięta lękiem przed nadchodzącą apokalipsą i przekonaniem, że jeśli nie uda się zmienić świata, nadejdzie jego koniec. W radiowej wersji *Akropolis* Teatru Laboratorium 13 Rzędów Ryszard Cieślak czytał fragment Tadeusza Borowskiego *U nas, w Auschwitzu...*:

„Pod każdą cegłą będą podłożone nasze ręce, na naszych barkach będą noszone podkłady kolejowe i płyty betonu. Wymordują nam rodziny, chorych, starców. Wymordują dzieci. I nikt o nas wiedzieć nie będzie. Zakrzyczą nas poeci, adwokaci, filozofowie, księża. Stworzą piękno, dobro i prawdę. Stworzą religię”. (Tadeusz Borowski: *U nas, w Auschwitzu...*, [w:] tegoż: *Opowiadania wybrane*, Warszawa 1971).

The great theatrical, artistic and social projects of the 20th century were based on the belief in the unity and community connected by an idea and rational order. That faith was soaked in the fear of the coming apocalypse and the conviction that if the world could not be changed, its end would come. In the radio version of *Acropolis* by Theatre-Laboratory of 13 Rows Ryszard Cieślak read a fragment of Tadeusz Borowski's *Here, in our Auschwitz*:

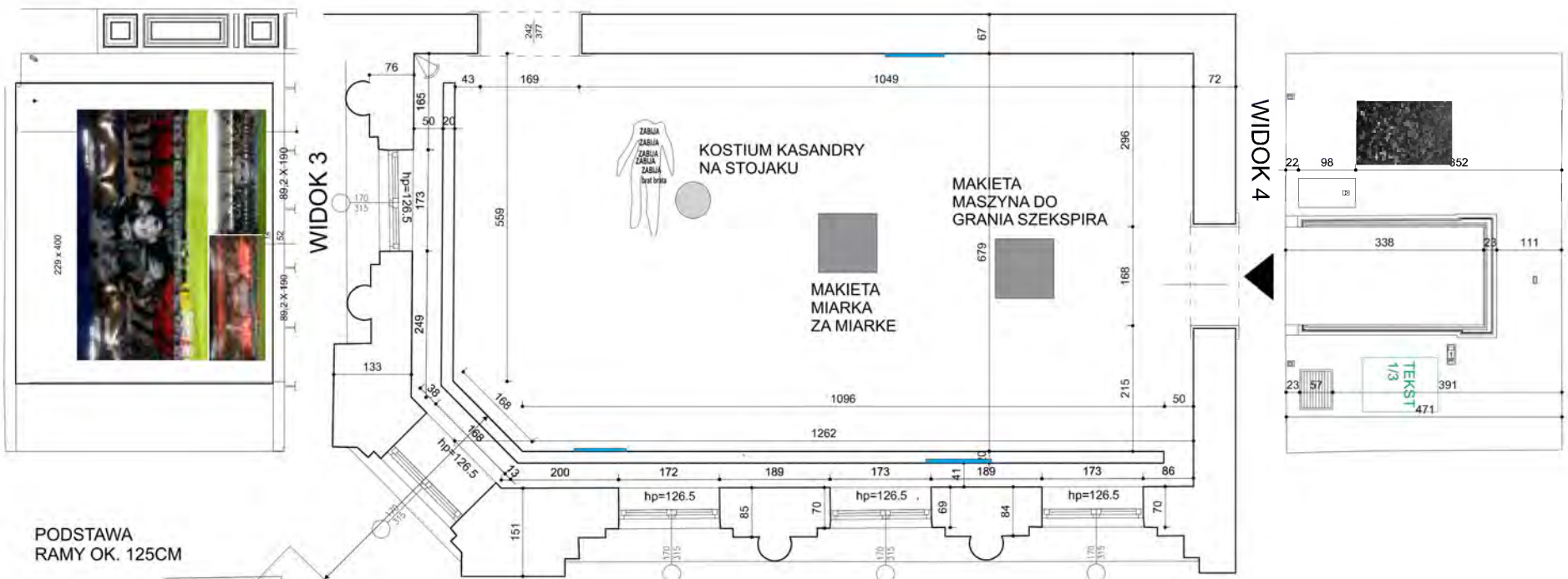
"Our hands will be placed under every brick, and our backs will carry the steel rails and the slabs of concrete. They will kill off our families, our sick, our aged. They will murder our children. And we shall be forgotten, drowned out by the voices of the poets, the jurists, the philosophers, the priests. They will produce their own beauty, virtue, and truth. They will produce religion".



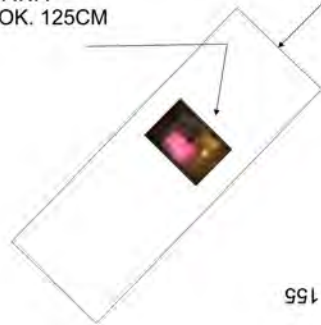
VIDEO + AUDIO
 JĘK KASANDRY
 NA CAŁĄ SALE,
 37" 3:4 HITACHI



WIDOK 1

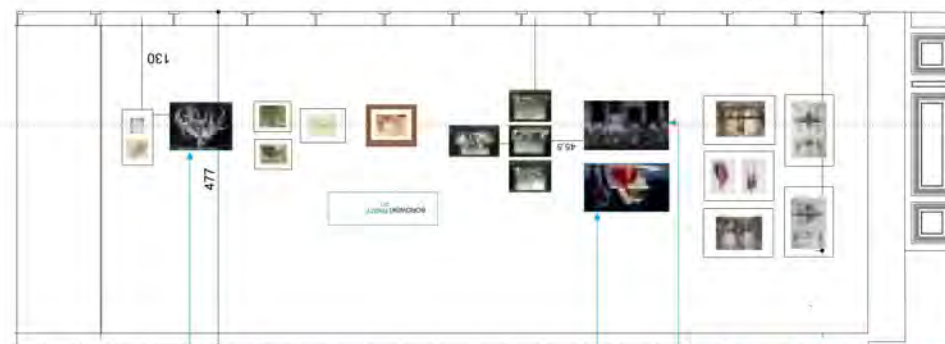


PODSTAWA
 RAMY OK. 125CM



OS 155

WIDOK 2

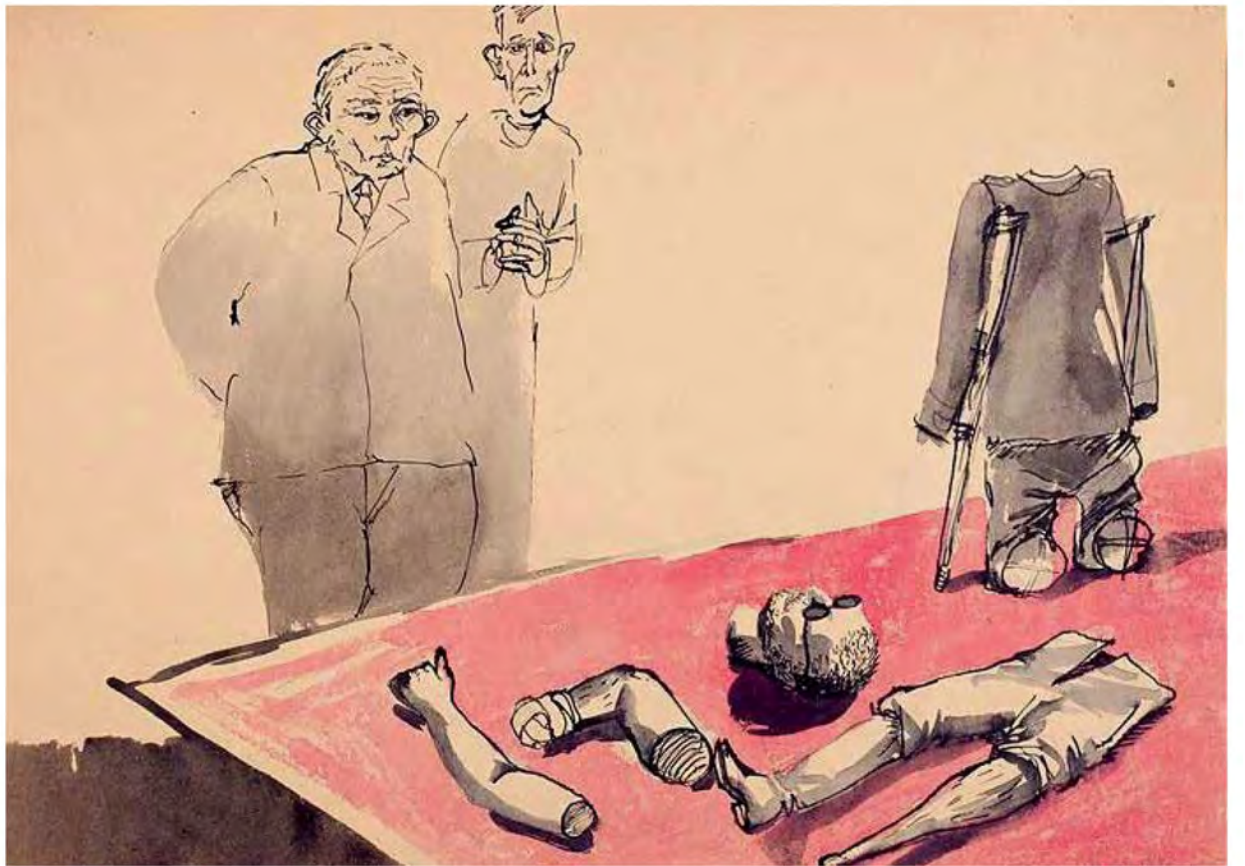


FILM ACROPOLIS

FILM - CHÓR KOBIET „MAGNIFICAT”
 FILM „HAMLET”







ZOSTANIE PO NAS ŻŁOM ŻELAZNY I GŁUCHY DRWIACY ŚMIECH POKOLEN

KIER. ART. JERZY GROTOWSKI
KIER. LIT. LUDWIK FLASZEN

TEATR LABORATORIUM-WROCŁAW

SCENARIUSZ: REŻYSERIA JERZY GROTOWSKI
DO SŁÓW STANISŁAWA WYSPIANSKIEGO

AKROPOLIS

WSPÓŁREALIZACJA-KOSTIUMY-REKWIZYTY JÓZEF SZAJNA

AKTORZY

ZYGMUNT MOLIK
RENA MIRECKA ANTONI JACHÓKOWSKI CZESŁAW WOJTAŁA
RYSZARD CIEŚLAK ZBIGNIEW CYNKUTIS STANISŁAW SCIERSKI
ANDRZEJ PALUCHIEWICZ

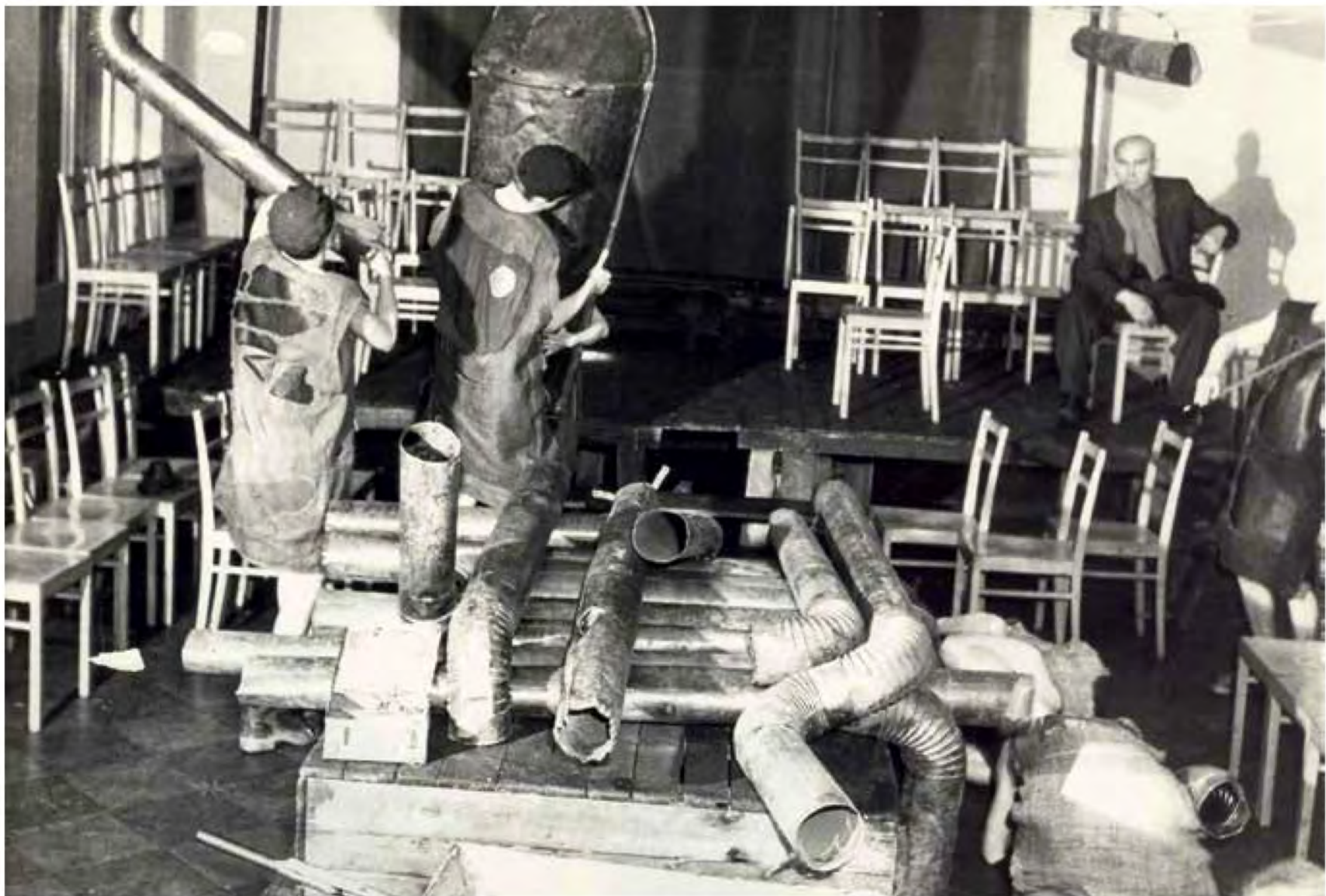
WERSJA 1967: WSPÓŁPRACA REŻ. RYSZARD CIEŚLAK

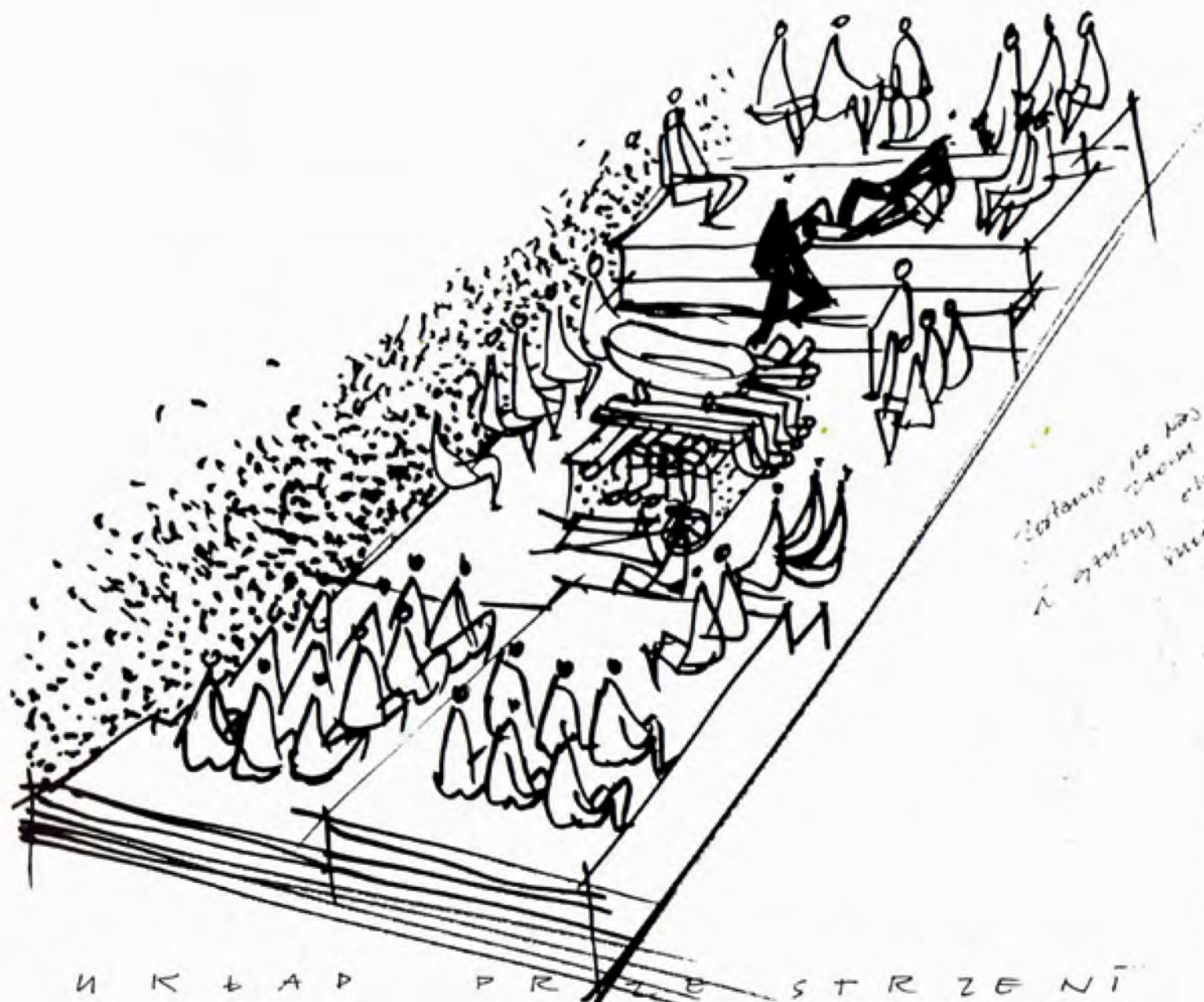
INSTYTUT
BADANI
METODY
AKTORSKIEJ

PRAPREMIERA 1962









"Kostanje na hribu"
 "Kostanje na hribu"
 "Kostanje na hribu"
 "Kostanje na hribu"



U K L A P P R O J E K T I
 D O A K R O P O D I S

1962

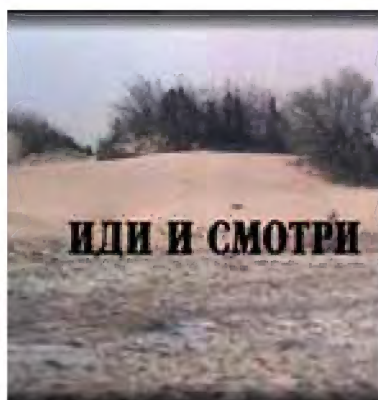






















HYMN DŁA MŁOŚCI





Das Orchester der im Lager
gefangenen Musiker spielt
den „Zichlaczowiec“, ein Lied,
das seinen Väterungen
und Hoffnungen widmet.

HYMN D☆ MŁŁOŚCI

Konzept, libretto, reżyseria: Marta Górnicka



VI UTOPIE WSPÓLNOTY UTOPIAS OF COMMUNITY

Jeszcze w czasie trwania wojny pracowano nad tym, jak będzie wyglądał świat po jej zakończeniu. Ratując się przed rozpaczą, ulegając iluzji sprawczości, wierzono, że kataklizm mieć będzie moc oczyszczającą, a po nim zacznie się budowa nowego, lepszego życia. W tym duchu powołana w sierpniu 1940 roku z inicjatywy Bohdana Korzeniewskiego i Edmunda Wiercińskiego, z którymi współpracował ściśle Leon Schiller, Tajna Rada Teatralna opracowała program organizacji życia teatralnego w przyszłej Polsce. Zapisano w nim rozbudowę sieci teatrów, ich upaństwowienie i centralną opiekę nad ich poziomem artystycznym. Wszystkie te postulaty komunistyczne władze Polski Ludowej ochno spełniły, tworząc sieć placówek poddanych w okresie stalinowskim ścisłej kontroli ideologicznej i estetycznej. Po roku 1956 okowy zelżały a „tańce” z władzą odbywały się w rytmie uścisków i poluznień. Jednak nie udało się odzyskać dawnej wiary w rewolucyjną realizację utopii. Pozostało podsiągnięte tęsknotą i melancholią szyderstwo z romantyzmu i bunt.

„Wydaje mi się, że idą czasy jakiegś dziwne. Człowiek przeszedłszy przez cały satanizm swej niepojętej natury — stanął na jakiegś zwrotnicy, jeszcze ogłuszony, jeszcze przerażony, jeszcze nie zdający sobie sprawy, co to było. Wbijają wzrok w przestrzeń, dokąd dalej iść [...]. Niewiele wiemy, jaki jest ostateczny sens naszej wędrówki, pracujemy i umieramy w ciemnościach. Cóż my wiemy, jaki jest sens tych ofiar, jakie poniosła Polska w umarłych i w nas, wprawdzie żywych, ale wszystkich w jakiegś sposób okaleczonych? Może to kończy się dzieciństwo ludzkości?”

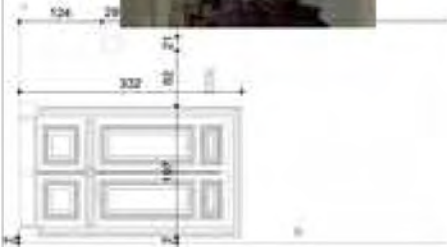
— Stefan Jaracz, *Testament*, „Teatr” 1950 nr 8–9–10, cyt. za: Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016

Even during the war, work was being done on what the world would look like after the war. Saving themselves from despair, succumbing to the illusion of agency, people believed that the cataclysm would have a cleansing power, and then the building of a new, better life would begin. In this spirit, the Secret Theatre Council, established in August 1940 on the initiative of Bohdan Korzeniewski and Edmund Wierciński, with whom Leon Schiller worked closely, developed a programme for the organisation of theatre life in future Poland. The programme records the expansion of the theatre network, their nationalisation and central care of their artistic level. All these demands were eagerly fulfilled by the communist authorities of the Polish People's Republic, creating a network of institutions under strict ideological and aesthetic control during the Stalinist period. After 1956, the shackles relaxed and the "dances" with the authorities took place in the rhythm of hugs and relaxation. However, the old belief in the revolutionary realisation of utopias could not be restored. Rebellion and a derision of romanticism and rebellion, soaked through with longing and melancholy, remained.

"I think there are strange times coming. Humanity, having passed through all the Satanism of its incomprehensible nature, has come to stand at some crossroads, still deafened, still terrified, not yet aware of what that was. They gaze into the distance, wondering where to go [...]. We do not know much about the final meaning of our journey, we work and die in the darkness. What do we know, what is the sense of the sacrifices that Poland suffered in the dead and in us, the living, but in some way mutilated? Perhaps this is the end of humanity's childhood?"

— Stefan Jaracz, *Testament* (1945)





Płonący po niemieckim ostrzale artyleryjskim w czasie powstania warszawskiego gmach Prudentialu, „drapacza chmur” przy placu Napoleona. W czasie wojny mieszkał w nim Leon Schiller i odbywały się tam spotkania Tajnej Rady Teatralnej. W wyniku pożaru spłonęła gromadzona przez całe życie biblioteka artysty i jego archiwum.

The Warsaw Prudential building, the “skyscraper” in Napoleon Square, burning after the German artillery shelling. During the war, Leon Schiller lived there, and meetings of the Secret Theatre Council were held there. The artist’s library and archive, which had been accumulated throughout his life, were lost as a result of the fire.









Przedstawienie *Elektry* Jeana Giraudoux stanowiło wyjątkowe doświadczenie spotkania różnych środowisk wyrastających z przedwojennych postaw i dokonań teatralnych, które w czasie zawieruchy wojennej i powojennych zmian politycznych dokonywały odmiennych wyborów. Uczestnicy okupacyjnej Tajnej Rady Teatralnej spotkali się tu z aktorami idącymi z ZSRR wraz z Armią Czerwoną, by wspólnie zmierzyć się z tragedią zagłady dawnego życia i jego zburzonej stolicy, a zarazem zderzyć z nowymi, narzuconymi ograniczeniami. Elektra pojawiła się na polskiej scenie po 1945 roku nie tyle jako bohaterka mitu, ile jako uosobienie etycznego radykalizmu, przeciwstawione logice politycznego kompromisu.

The performance of *Electra* by Jean Giraudoux was a unique experience of a meeting of various circles growing out of pre-war attitudes and theatrical achievements, which made different choices during the turmoil of war and post-war political changes. The participants of the occupational Secret Theatre Council met here with actors coming from the USSR together with the Red Army to jointly face the tragedy of the annihilation of old life and its demolished capital, and at the same time collide with new, imposed restrictions. *Electra* appeared on the Polish stage after 1945 not so much as a heroine of a myth, but as a personification of ethical radicalism, contrasted with the logic of political compromise.





























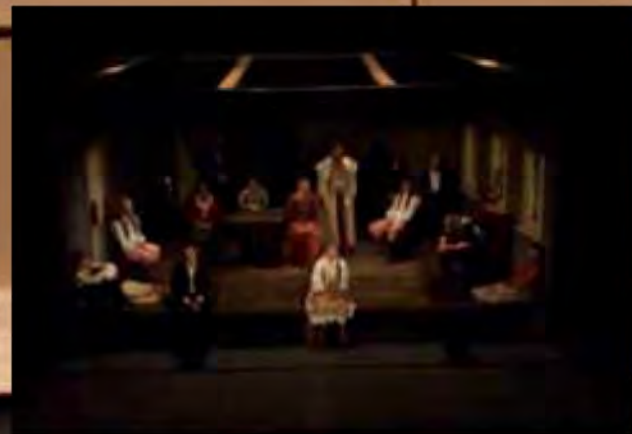














Swoisty teatr działa się w Stoczni. Dziś dzieje się na ulicy, albo na zebraniach, zjazdach, spotkaniach, dyskusjach. Nawet nie o to idzie, że – jak to się mówi – teatr potrzebuje dystansu wobec teraźniejszości; teatrowi instytucjonalnemu po prostu odebrała chleb żywiołowa pozateatralna teatralizacja. Jakież teatr zawodowy może się równać ze spektaklem historii?

— Maria Janion, fragment wystąpienia na Kongresie Kultury, 11 grudnia 1981

A specific theatre took place in the Gdańsk Shipyard. Today it happens on a street, or during congresses and conventions, meetings, discussions. And it is not that — as they used to say — theatre needs a distance towards the present; institutional theatre simply lost its meaning and value to the theatricalization happening out of theatre. What professional theatre could manage to equal the performance of history?

— Maria Janion, fragment of the speech during the Congress of Culture, 11th December 1981







"Oferujemy zwartą, silną, zdyscyplinowaną organizację" 84. rocznica powstania ONR | Gdańsk 2018

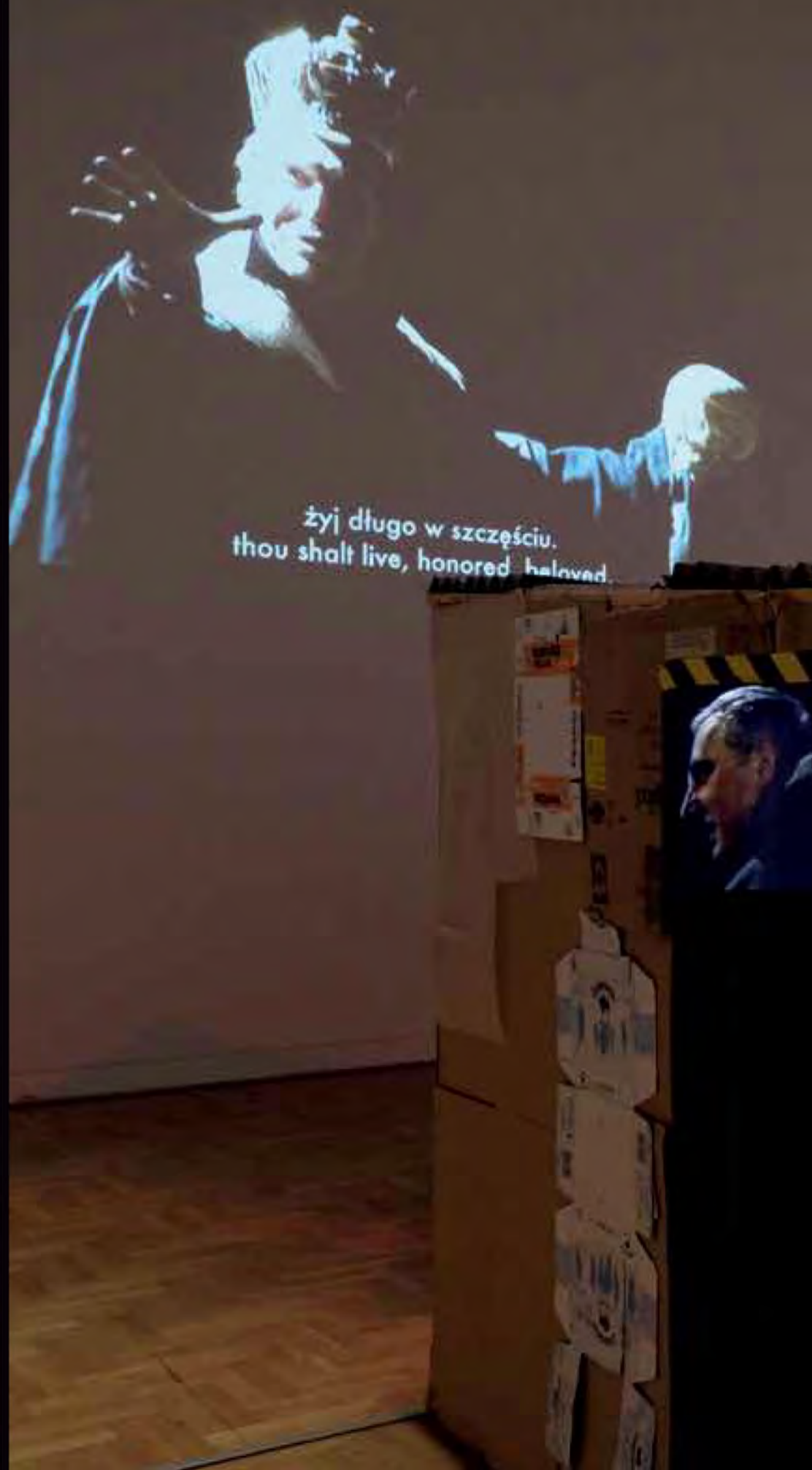
44 194 wyświetlenia • 17 kwi 2018

1,5 TYS. 250 UDOSTĘPNIJ ZAPISZ ...



Media Narodowe
172 tys. subskrypcji

SUBSKRYBUJ





ONOSINI
VIZENBA
VIZENBA



Pompatyczne zjazdy, obrady, puste przemówienia i ich konsekwencje administracyjne niszczyły najcenniejszą tkankę działalności ludzkiej – sztukę, która przez swój ładunek wolności myślenia stanowi kolosalną energię inicjatywy człowieka, inicjatywy społeczeństwa. Nie mogą się godzić na scholastyczne uznanie sztuki jako dodatku czy nadbudowy. Poza tym – tak po ludzku – ta tkanka chroni na pewno przed czymś.

– Tadeusz Kantor, fragment wypowiedzi na Kongresie Kultury, 12 grudnia 1981

Pompous congregations, proceedings, empty speeches and their administrative consequences were destroying the fibre of human activity – the art, that thanks to its charge of the freedom of speech gives a human and social activity a colossal energy. I cannot agree to a scholastic acceptance of art as an addition or a superstructure. Besides – just form a human perspective – this fibre protects us from something.

– Tadeusz Kantor, fragment of the speech during the Congress of Culture, 12th December 1981





Revolucje i protesty na ogół burzyły i obalały pomniki. Polski protest pomniki budował, inspirował filmy, wmurowywał tablice przemawiające słowami poetów, stwarzał warunki do wielkich parateatralnych tłumnych inscenizacji o potężnej mocy symbolicznej i emocjonalnej, kształtujących silne poczucie wspólnoty [...].

— Jan Białostocki, fragment wypowiedzi na Kongresie Kultury, 11 grudnia 1981

Usually, the revolutions and protests destroyed and demolished monuments. Polish protest was building them. It inspired films, embedded plaques with words of poets, created the conditions for the great paratheatrical massive performances filled with huge power of symbols and emotions, shaping the strong affect of community [...].

— Jan Białostocki, fragment of the speech during the Congress of Culture, 11th December 1981





OBWIESZCZENIE

o wprowadzeniu stanu wojennego ze względu na bezpieczeństwo państwa

Kierując się potrzebą zapewnienia wzmożonej ochrony podstawowych interesów państwa i obywateli, w celu stworzenia warunków skutecznej ochrony spokoju, ładu i porządku publicznego oraz przywrócenia naruszonej dyscypliny społecznej, a także mając na względzie zabezpieczenie możliwości sprawnego funkcjonowania władzy i administracji państwowej oraz gospodarki narodowej – działając na podstawie art. 33 ust. 2 Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – Rada Państwa wprowadziła stan wojenny.

W związku z tym podaje się do publicznej wiadomości, że na czas obowiązywania stanu wojennego w szczególności:

- 1) zakazane zostało zwoływanie i odbywanie wszelkiego rodzaju zgromadzeń, pochodów i manifestacji, a także organizowanie i przeprowadzanie zbiorów publicznych oraz imprez artystycznych, rozrywkowych i sportowych bez uprzedniego uzyskania zezwolenia właściwego terenowego organu administracji państwowej, z wyjątkiem nabożeństw i obrzędów religijnych odbywających się w obrębie kościołów, kaplic i innych miejsc przeznaczonych wyłącznie do tych celów;
- 2) zakazane zostało rozpowszechnianie wszelkiego rodzaju wydawnictw, publikacji i informacji każdym sposobem, publiczne wykonywanie utworów artystycznych oraz sdykowanie jakichkolwiek urządzeń poligraficznych bez uprzedniego uzyskania zgody właściwego organu;
- 3) zawieszono zostało prawo pracowników do organizowania i przeprowadzania wszelkiego rodzaju strajków oraz akcji protestacyjnych;
- 4) nakazano został na osoby przebywające w miejscach publicznych obowiązek posiadania przy sobie dokumentu stwierdzającego tożsamość, a w stosunku do osób mających skłócone lat 13 – legitymacji szkolnej lub tymczasowego dowodu osobistego;
- 5) wprowadzono został obowiązek uprzedniego uzyskania zezwolenia właściwego terenowego organu administracji państwowej na pobyt stały w strefie nadgranicznej, organu Milicji Obywatelskiej na pobyt czasowy w tej strefie;
- 6) zakazane zostało uprawianie turystyki oraz sportów legatarych i wioślarskich na morzach wodach wewnętrznych i terytorialnych.

Ponadto w czasie obowiązywania stanu wojennego, w zakresie powszechnego obowiązku obrony Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej:

- 1) poborowi uznani za zdolnych do służby wojskowej oraz żołnierze rezerwy niezależnie od ich przeliczenia mogą być w każdym czasie powołani do czynnej służby wojskowej, na zarządzenie Ministra Obrony Narodowej;
- 2) określone jednostki organizacyjne administracji państwowej i gospodarki narodowej, wykonujące zadania szczególnie ważne dla obronności i bezpieczeństwa państwa, objęte zostały militaryzacją, co oznacza nałożenie na osoby zatrudnione w tych jednostkach szczególnych obowiązków, o których osoby te zostaną poinformowane przez kierowników zakładów pracy;
- 3) osoby przeznaczone do służby w określonych formacjach obrony cywilnej mogą być zobowiązane do pełnienia czynnej służby w obronie cywilnej w czasie i zakresie wynikającym z wykonywanych zadań;
- 4) obywatele mogą być zobowiązani przez właściwe terenowe organy administracji państwowej i organy administracji wojskowej do wykonania określonych świadczeń osobistych i rzeczowych na rzecz obrony państwa.

W czasie obowiązywania stanu wojennego, jeżeli będą tego wymagały interesy ochrony spokoju, ładu i porządku publicznego, uprawnione organy administracji państwowej mogą również:

- 1) wprowadzić ograniczenia swobody poruszania się mieszkańców w określonym czasie i miejscach przez wprowadzenie godziny milicyjnej albo zakaz opuszczania lub przybywania do określonych województw, miast i gmin;
- 2) nałożyć obowiązek uprzedniego uzyskania zezwolenia właściwego terenowego organu administracji państwowej na zmianę miejsca pobytu, polegającą na przeniesieniu się do innej miejscowości na czas dłuższy niż 48 godzin oraz obowiązek niezwłocznego zameldowania się w nowym miejscu pobytu;
- 3) zawiesić działalność stowarzyszeń, związków zawodowych, zrzeszeń oraz organizacji społecznych i zawodowych, których działalność sta-

nowi zagrożenie dla interesów bezpieczeństwa państwa, z wyjątkiem kościołów i związków wyznaniowych,

- 4) wprowadzić cenzurę przesyłek pocztowych, korespondencji telekomunikacyjnej oraz kontrolę rozmów telekomunikacyjnych;
- 5) zobowiązać posiadaczy radiowych urządzeń nadawczych i nadawczo-odbiorczych do złożenia tych urządzeń do depozytu we wskazanych miejscach;
- 6) zobowiązać posiadaczy broni palnej krótkiej oraz broni myśliwskiej i sportowej, a także posiadaczy amunicji i materiałów wybuchowych do złożenia ich we wskazanych miejscach;
- 7) zakazać dokonywania zdjęć fotograficznych i filmowych oraz obrazów telewizyjnych określonych obiektów i miejsc albo na określonych obszarach;
- 8) zakazać używania określonych odznak i mundurów;
- 9) wstrzymać lub ograniczyć pracę określonych urządzeń łączności oraz wykonywanie usług łączności pocztowej i telekomunikacyjnej;
- 10) zawiesić lub ograniczyć przewóz osób i rzeczy w transporcie drogowym, kolejowym, lotniczym i wodnym oraz ruch pojazdów mechanicznych na drogach publicznych;
- 11) zamknąć lub ograniczyć graniczy ruch osobowy i towarowy przez przejścia graniczne.

W czasie obowiązywania stanu wojennego osoby naruszające wprowadzone zakazy, nakazy, obowiązki i ograniczenia, podlegają obciążeniu odpowiedzialności karnej za przestępstwa lub wykroczenia w postępowaniu doraźnym i przypięsionym.

Osoby, mające skłócone lat 17, w stosunku do których istnieje uzasadnione podejrzenie, iż poszczególnie na wolności prowadził będą działalność zagrożającą bezpieczeństwu państwa mogą być interesowane w ci-rodkach odroczenia na czas obowiązywania stanu wojennego – na podstawie decyzji komendanta wojewódzkiego Milicji Obywatelskiej.

W stosunku do osób pełniących służbę wojskową i służbę w jednostkach umilitaryzowanych oraz służbę w obronie cywilnej – stosowane będzie za przestępstwa popełnione w związku z tą służbą odpowiedzialność karne przed sądami wojskowymi według przepisów obowiązujących się do żołnierzy w czynnej służbie wojskowej w czasie wojny.

Podaje się również do publicznej wiadomości, że w przypadkach zbiorowego lub indywidualnego bezpośredniego zagrożenia życia, zdrowia lub wolności obywateli albo mienia społecznego, indywidualnego lub osobistego znacznej wartości, a także zagrożenia lub zajęcia budynków administracji państwowej i organizacji politycznych oraz ważnych obiektów i urządzeń gospodarki narodowej albo obiektów ważnych dla obronności lub bezpieczeństwa państwa, osób indywidualnych i zespołów działających w ramach Milicji Obywatelskiej i innych formacji powołanych do ochrony porządku publicznego mogą być wprowadzone oddziały i pododdziały sił obrotowych (wojska), przy czym wszelkie te siły opraco-nione są do utrzymania środków przynajmniej bezpośredniego w celu przywrócenia spokoju, ładu i porządku publicznego.

Wywra się wszystkich obywateli do bezwzględnej przestrzegania wprowadzonych zakazów, nakazów i ograniczeń oraz wykonywania innych nałożonych obowiązków, a także podporządkowania się wszelkim zarządzeniom uprawnionych władz, wydanym w celu zapewnienia spokoju, ładu i porządku publicznego oraz umocnienia dyscypliny społecznej.

PRZEWODNICZĄCY RADY PAŃSTWA
POLSKIEJ RZECZYPOSPOLITEJ LUDOWEJ



PREMIUM APPLE

Dragon



5









**BIADA WAM, BIADA, UFNE SWEJ MOCY BABILONY DRAPACZY CHMUR.
DZIEŃ STRASZNY RODZI SIĘ Z NOCY. BĘDZIE GŁÓD, POŻOGA, I MÓR.**



WOE TO YOU, WOE, SKYSCRAPER BABYLONS, TRUSTING IN THINE POWER. A DAY OF HORRORS IS BORN OUT OF NIGHT. THERE WILL BE HUNGER, CONFLAGRATION, AND DEATH



BOGUŚ, CO TO ZA IDIOTYCZNE WYSTĘPY ARTYSTYCZNE?

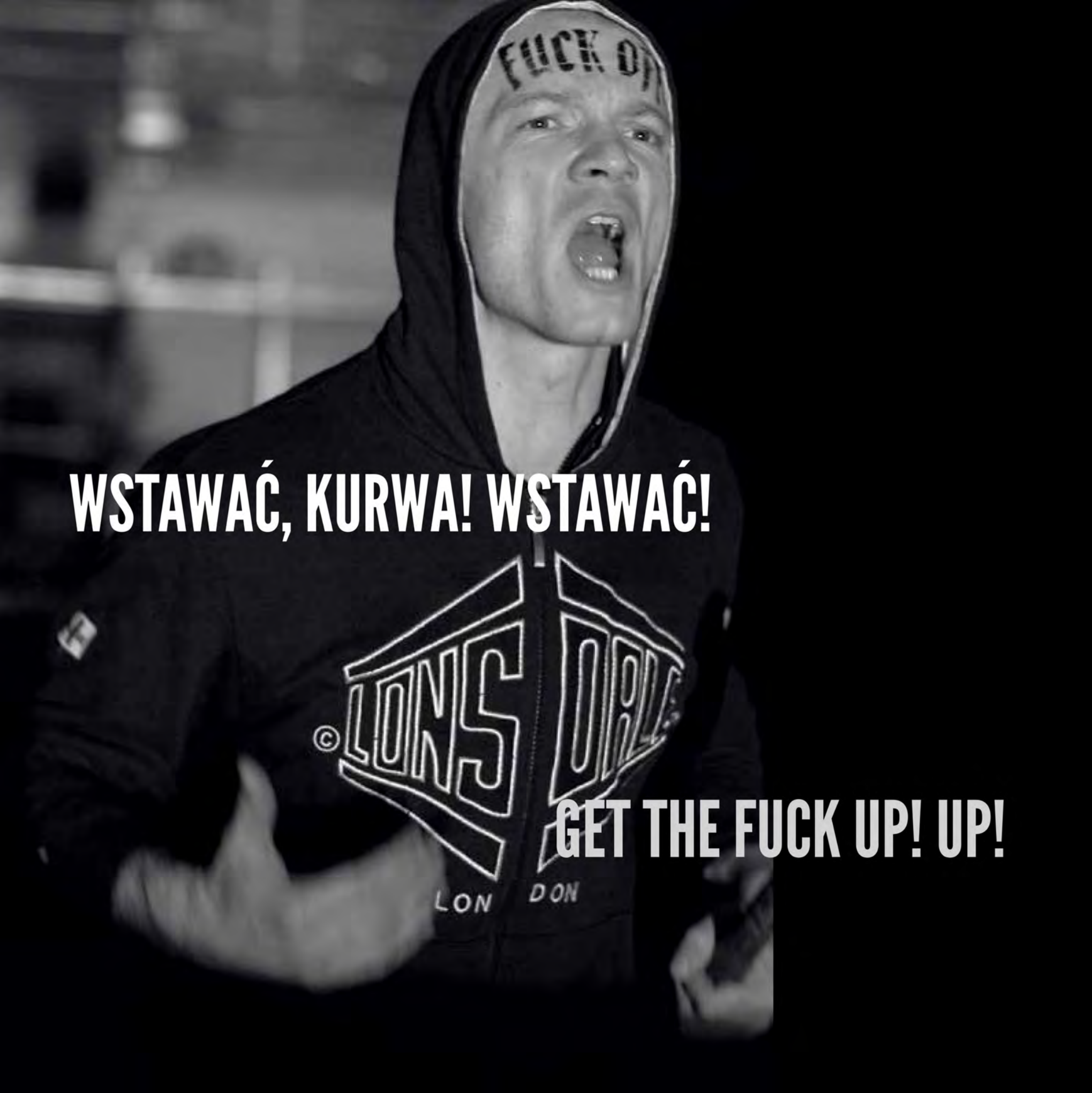
BOGUŚ, WHAT IDIOTIC PERFORMANCE ART IS THIS?

Dzisiejszy teatr nie jest już też zjawiskiem inteligenckim, przynajmniej w tym wymiarze, w jakim bywał wyrazem aspiracji tej grupy społecznej w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Nowy teatr przestał być azylem dla grupy mądrali i kulturalnych ciotek przekonanych o swojej wyjątkowości. Nie chcemy ich widzieć w naszym teatrze, bo ostatnia dekada pokazała, że ci rzekomi depozytariusze polskiego sumienia i dobrego smaku tak naprawdę nie sprostali wyzwaniom czasu. To tylko letnicy. Tak zwana polska inteligencja nie traktuje już wizyt w teatrze, czytania książek, uczestnictwa w koncertach jako rzeczy niezbędnych. Zajęła się spłacaniem kredytów, urządzeniem mieszkań, wyjazdami do Grecji i Hiszpanii. I ciągłym narzekaniem, które usprawiedliwia pasywność intelektualną i konsumpcyjny apetyt. Nowy teatr nie ma z tą publicznością wspólnych tematów. Dużo bardziej interesuje się tymi, których spotyka się w klubach, kinie, dziewczynami i chłopakami z klubów motocyklowych, młodymi intelektualistami, robotnikami-fachowcami, bywalcami koncertów, bezrobotnymi i tymi szukającymi swego miejsca w świecie. Tej publiczności nie interesuje teatr będący konwencjonalnym, kulturalnym gestem. By ją zaciekawić, niezbędne są wyraziste poglądy, orientacja w świecie, odwaga formułowania diagnoz. Nowy teatr nie jest azylem. Nowy teatr jest agora.

— Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35

Today's theatre is no longer an intelligentsia phenomenon, at least in the sense in which it was an expression of the aspirations of this social group in the 1950s, 60s, 70s and 80s. The new theatre has ceased to be a refuge for a group of know-it-alls and "cultural aunts" who are convinced of their uniqueness. We do not want to see them in our theatre, because the last decade has shown that these alleged depositaries of Polish conscience and good taste have not really met the challenges of time. They're just summer vacationers. The so-called Polish intelligentsia no longer treats visits to the theatre, reading books or participating in concerts as necessary. It has turned to paying off loans, furnishing apartments, trips to Greece and Spain. And constant complaining that justifies intellectual passivity and a consumer appetite. The new theatre has no common themes with this audience. It is much more interested in those who meet in clubs, cinemas, the girls and boys from motorcycle clubs, young intellectuals, professional workers, concertgoers, the unemployed and those looking for their place in the world. This audience is not interested in the theatre being a conventional, cultural gesture. In order to be interesting to it, one needs clear views, orientation in the world and the courage to make diagnoses. The new theatre is not a refuge. The new theatre is an agora.

— Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr* [We, or the new theatre] (2004)



WSTAWAĆ, KURWA! WSTAWAĆ!

GET THE FUCK UP! UP!



STARY TEATR
SEN O BEZGRZESZNEJ

RZECZ DLA TEATRU W DWÓCH CZĘŚCIACH
 BEZCZONA PRZEZ JERZEGO JAROCKIEGO I KSIĘŻA OPALSKIEGO
 NA PODSTAWIE TEKSTÓW SILFANA ZEROMSKIEGO
 DOKUMENTÓW EBOKI I CYTATÓW LITERACKICH

SCENOGRAFIA
 Jerzy Jak-Kowarski

REŻYSERIA
 JERZY JAROCKI

MUZKA
 Stanisław Radwan

Pierwsze lata praktyki teatralnej przyniosły mi [...] jeszcze jedno doświadczenie. Realizując wówczas spektakle w całej niemal Polsce, obserwując widownię rozmaitych środowisk i miast, widownię wrażliwą, chłonną, nieobojętną, dyskutując z nią, nasiąkałem wiarą, że teatr może nie zawsze „jest” [...], ale przynajmniej „bywa” sztuką ważką, czasem piękną i potrzebną. Zyskiwałem świadomość pewnych proporcji. Świadomość konieczności dialogu ze współczesnością poprzez teatr i wiarę w skuteczność tego dialogu.

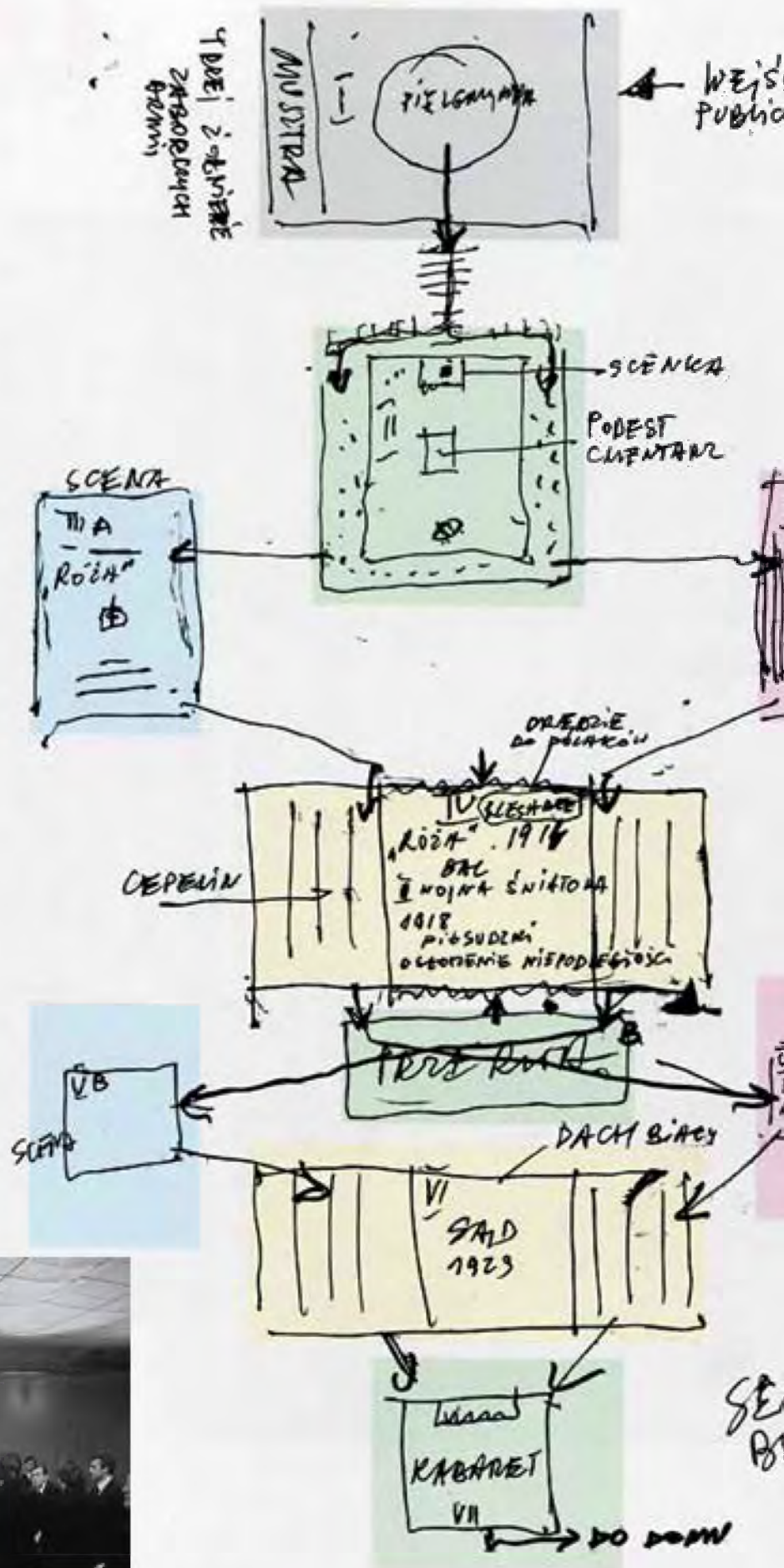
— Jerzy Jarocki, *Dialog ze współczesnością* (1969), cyt. za: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2007

The first years of my theatre practice brought me [...] one more experience. At that time, while putting on performances in almost all of Poland, observing the audience of various environments and cities, sensitive, absorbent, not indifferent, talking with them, I became saturated with the belief that theatre may not “always be” [...] but at least it “sometimes is” a weighty art, sometimes beautiful and necessary. I gained awareness of certain proportions. Awareness of the necessity of dialogue with contemporary times through theatre and faith in the effectiveness of this dialogue.

— Jerzy Jarocki, *Dialog ze współczesnością* (1969)







ciężki
mrozi



LIB
f
o

SALA
HODORJEWSKI
i ROZKA
CIEPOMKI
NIEZISNIE
PREZENTACJA
TOPTUR



TA
WSPOMNIENIA
KOTRON

SALA
MADRZEJW



NO
ELORDREZ NIEJ









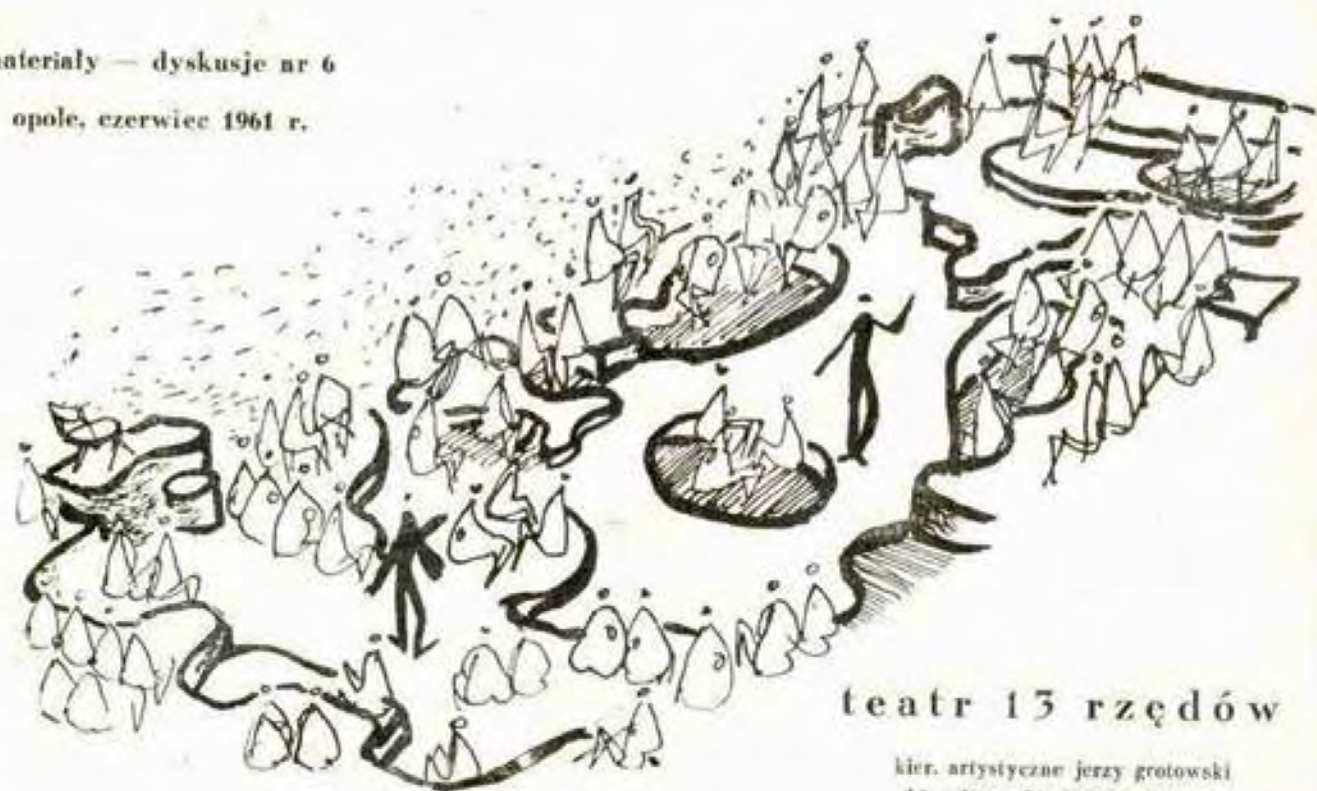


Po 1945 roku status szczególnego miernika sytuacji społeczno-politycznej zyskały *Dziady* Adama Mickiewicza. Zakazane przez władze stalinowskie (zgody na ich wystawienie nie uzyskał nawet Leon Schiller, mimo specjalnej narady w sprawie spektaklu, która odbyła się w Belwedrze z inicjatywy Bolesława Bieruta w 1948 roku), zostały pokazane dopiero w okresie odwilży (reż. Aleksander Bardini; Teatr Polski w Warszawie, 1955). Późniejsze inscenizacje *Dziadów* miały często charakter polemiki z romantyzmem, profanacji ich ideologii i rozwiązań artystycznych. Tak właśnie mierzyli się z arcydramatem Mickiewicza Jerzy Grotowski (Teatr 13 Rzędów w Opolu, 1961) i Konrad Swinarski (Stary Teatr w Krakowie, 1973). Obaj przekształcali przestrzeń teatralną we wspólnotową, by paradoksalnie pokazać samotność romantycznego bohatera i ambiwalencję jego ofiary składanej za „lud”, ujawnić społeczną bierność i dominującą w zbiorowości skłonność do kompromisu. Tę przełamała częściowo warszawska inscenizacja Kazimierza Dejmka (Teatr Narodowy w Warszawie, 1967) przywracająca tekstowi Mickiewicza moc zbiorowego rytuału teatralnego. Wzmocnił ją jeszcze wydany przez komunistyczne władze zakaz jej wystawiania, przeciwko czemu zaprotestowali studenci i intelektualiści po ostatnim przedstawieniu 30 stycznia 1968. W marcu 1968 roku protesty te przekształciły się w brutalnie stłumione strajki studenckie, a następnie w haniebną kampanię antysemitką, która doprowadziła do wyjazdu z Polski kilkunastu tysięcy jej obywateli. Mimo romantycznych gestów części inteligencji i artystów, „lud” wziął masowy udział w organizowanych przez władzę antyżydowskich manifestacjach.

After 1945, Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* gained the status of a particular measure of the social and political situation. Forbidden by the Stalinist authorities (even Leon Schiller did not obtain permission to stage the play, despite special consultations on the performance, which took place in the Belvedere at the initiative of Bolesław Bierut in 1948), it was shown only during the thaw (dir. Aleksander Bardini; Polish Theatre in Warsaw, 1955). Later stagings of *Forefathers' Eve* were often polemics with Romanticism, profanations of its ideologies and artistic solutions. This is how Jerzy Grotowski (Theatre of 13 Rows in Opole, 1961) and Konrad Świnarski (Old Theatre in Kraków, 1973) faced Mickiewicz's dramatic masterpiece. They both transformed the theatrical space into a community space in order to paradoxically show the loneliness of the romantic hero and the ambivalence of his sacrifice for the "people", to reveal social passivity and the collective tendency to compromise. This was partly broken by the Warsaw staging by Kazimierz Dejmek (National Theatre in Warsaw, 1967), which restored the power of a collective theatrical ritual to Mickiewicz's text. It was further strengthened by the communist authorities' ban on exhibiting it, against which students and intellectuals protested after the last performance on 30 January 1968. In March 1968, these protests turned into brutally suppressed student strikes, and then into a disgraceful anti-Semitic campaign that led to the departure of several thousand Polish citizens from the country. Despite the romantic gestures of some intelligentsia and artists, the "people" took part in anti-Jewish demonstrations organised by the authorities.

WIELKA IMPROWIZACJA





teatr 13 rzędów

kier. artystyczne Jerzy Grotowski

kier. literackie Ludwik Flaszen

„DZIADY“

KOMENTARZ DO INSCENIZACJI J. GROTOWSKIEGO

1. Dlaczego właśnie „Dziady”? Gdyż ukazują one nauce, jak z obrzędu rodzi się teatr. Losy jednostki rozgrywa się tu w obliczu społeczności, która w nich czynnie uczestniczy: wywołuje, emanuje i sądzi. Wyzwalając przy pomocy sakralnych gestów „tajemne moce”, stwarza w świecie własny, ziemski wizerunek, przeniesiony w świat ludowych mitów; swoim wyobrażeniami moralnymi i nastrojami nadaje zmysłową realność.

Dlatego też — wbrew pierwiastkom magicznym i religijnym, którym zawdzięcza swój kształt — w treści swej może obrzędowość pozostać laicka, świecka. Mamy prawo spojrzeć na nią jak na przedmiot, wyrażającą tęsknotę do zespolenia jednostki ze zbiorowością, człowieka ze światem, świadomości z losem. Nie pokazywać świata, oddzielnego od widza ramą sceny, lecz wspólnie z widzami stworzyć od nowa świat, w którym — osaczeni przez wzajemną obecność, pobudzeni współuczestnictwem w zbiorowej grze — poczujemy się gospodarzami. Czy Mickiewicz wierzył w duchy, czy nie — to obojętne; obchodzić nas może tylko ludzki aspekt tej wiary. Stąd obrzęd potrakowany został jako forma zabawy. Ale zabawy dwuznacznej, której znaczenie jest poważne.

2. Zasadę teatralnej obrzędowości doprowadza Grotowski do konsekwencji ostatecznych, prawie dosłow-

nych. Podział na scenę i widownię nie tylko zatarło, ale wręcz zniesiono. Scenę i widownię zastąpiono jednolitą przestrzenią teatralną, gdzie widzowie i aktorzy przebywają wspólnie. Podstawą przedstawienia jest Chór, nieodróżniona masa aktorska. Masa ta stwarza się jak gdyby żywiołowo i kształtuje w toku akcji, nieustannie wydzielając z siebie przodowników, akcję tę prowadzących. Chór wylania się z widowni, przodownicy z Chóru; przodownicy wchłaniani zostają przez Chór, a Chór przez widownię.

3. Tak pomyślane przedstawienie przestaje być widowiskiem. Widzowie oglądają nie tylko aktorów, lecz i siebie wzajem, zaś aktorzy nie tylko siebie, lecz i widzów, którym narzucają rolę statystów. Zanika scenografia w znaczeniu potocznym, rozpada się na architekturę sali, kostiumy i rekwizyty. Muzykę i światło improwizuje się jak gdyby na gorąco, stosownie do przebiegu wydarzeń; nie są one biernym tłem, lecz organiczną częścią teatralnego ceremoniału.

4. Tekst „Dziadów”, zgodnie z założeniami inscenizatora, oparto na części II i IV (tzw. Dziady wileńsko-kowieńskie, pierwszy drukowany wariant dramatu), uzupełniając je fragmentami z części I i III. Rozmowę Gustawa z Czarnym Myśliwym przeniesiono w zaświaty, gdyż w scenie poprzedniej



D Z I A D Y S T U D I U M P R Z E S T R E N T A R Y

MATERIAŁY ● MATERIAŁY ● MATERIAŁY ● MATERIAŁY ● MATERIAŁY ● MATERIAŁY ● MAT

okazuje się, że bohater popełnił samobójstwo; później znów, wysłany przez Myśliwego, powraca na ziemię. Kolejność scen zachowano w ścisłej przyjętej konwencji wydawniczej. W mówieniu plastycznie przestrzega się wszelkich osobliwości mickiewiczowskiego języka — niechaj tradycji stanie się zadość.

Niejednego zdziwi zapewne, iż w przedstawieniu brak całkowicie motywu walki z caratem, który to motyw często utożsamia się z „Dziadami”. Brak ów wytłumaczyć sobie należy tym, iż carat nie istnieje.

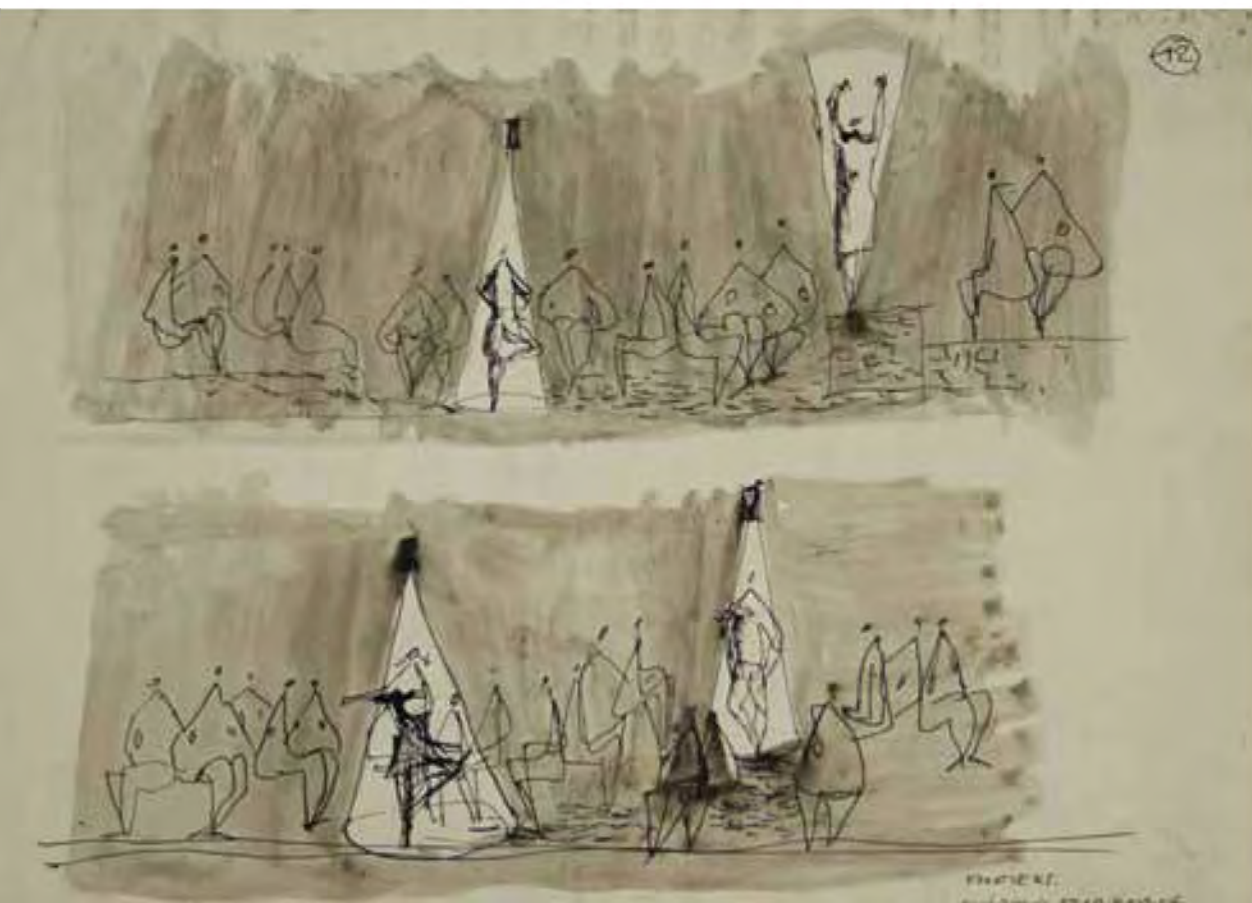
5. Istnieje natomiast osławiony problemat młodego pokolenia. Wiele jest podobieństw w sytuacji i postawie pomiędzy nim a młodym pokoleniem czasów mickiewiczowskich. Podobnie, jak tamto, i dzisiejsze jest na swój sposób „romantyczne”. Postawa buntownicza, skłonność do odruchów irracjonalnych, prawda uczuć, ginąca w kabotynizmie i grze, kabotynizm i gra, która stają się prawdą uczuć. Wewnętrzna logika postawy romantycznej, jej psychologiczne przebiegi nasuwają niejedną kuszącą analogię. Snucia tych analogii inscenizator nie wzbrania.

6. W przedstawieniu stale niemal obecny jest mo-

tyw zabawy, przebieranki. Założenie to pozwala na uzyskanie niezbędnego racjonalistycznego dystansu. Dystansu do obrzędowości, która — przy założeniach laickich — musi stać się rodzajem zabawy w magię, a nie magią samą. Dystansu do postawy romantycznej, prześwietlonej przez współczesną, dialektyczną świadomość. I dystansu do szkolnych skojarzeń, jakie nasuwa nazwiśko i dzieło wieszczą, spopolitowane przez tradycję szkolną.

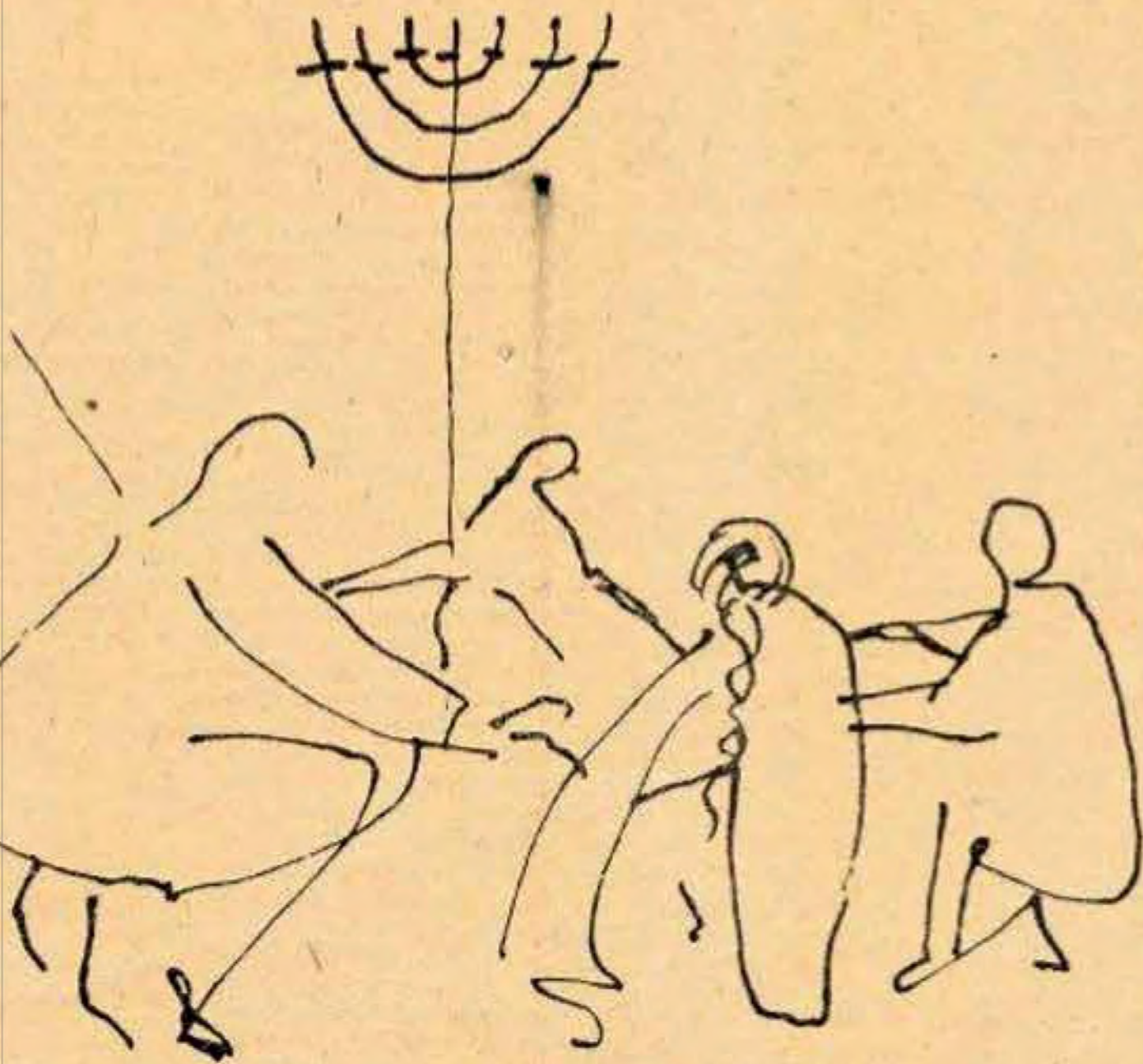
7. Zaznaczyć trzeba, iż naczelnym zadaniem inscenizacji nie jest bynajmniej parodia, wyszydzenie „Dziadów”. Wręcz przeciwnie. Przedstawienie Grotowskiego pragnie ocalić wszystko, co — wbrew współczesnemu sceptycyzmowi i przewartościowaniu tradycji — da się ocalić. Nie jako tradycja, lecz jako bezpośrednia współczesność. Negując obrzędowość przez ironię, drwiąc z romantyzmu, można odnaleźć w nich świadomość, że nigdy nie da się ująć prawdy w kształcie ostatecznym. Większy to chyba płetyzno dla narodowego poety, niż straszanie publiczności przy pomocy prawdziwych duchów, które — o czym wszyscy wiedzą — przecież nie istnieją?

LUDWIK FLASZEN

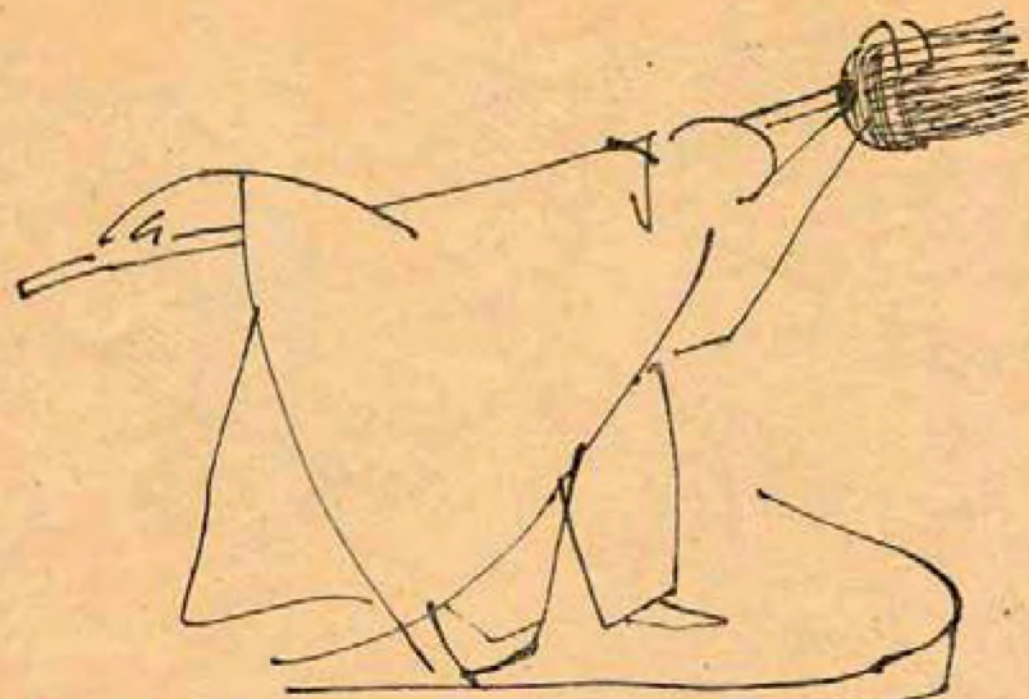








wytlaczenie upiowa



WIELKA IMPROWIZACJA



Кепсакъ Станица Школя + Кепсала

ДЗІАДЫ МІСІЯНКА
ТРАКТА 1770/1
Шкала 1:100

Кепсакъ Станица Школя + Кепсала

ЛОБА
СЕНАТСКА

Полит.
департамент
и др.

Кепсакъ
50 м.

КАТАЛОГ
СЪСТАВЪ
2000

Кепсакъ 40 м.
дължина 45 м.

Кепсакъ
85 м.
дължина

ПОСЛЕ
проект. работи, свързани
с изготвянето на
документацията

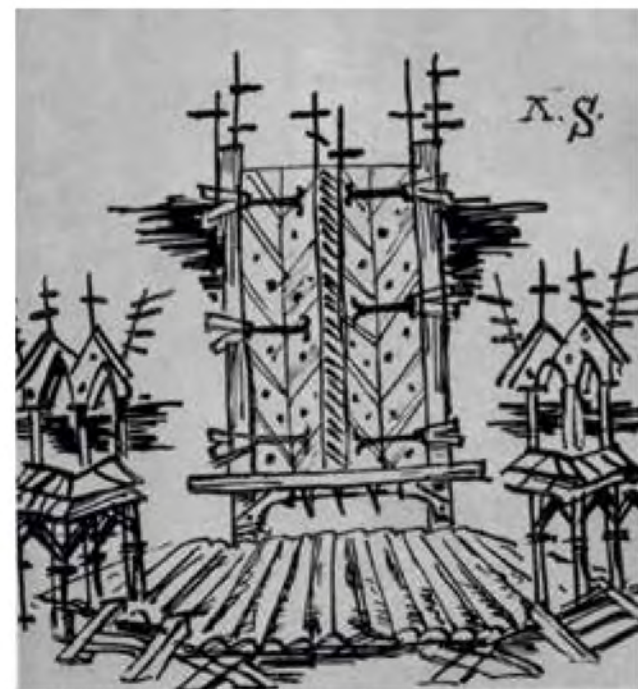
в 6-ом
етажа на 1-во к-во
на ул. "Св. Кирил"
в г. Кепсакъ, Кепсала
и др. работи свързани
с изготвянето на документацията

ЛОБА
ПАТРИСТИКА

СТАНЦИЯ
ПРИЕМНО-РАСПРЕДЕЛ.
ИЗДАВАТЕЛСКИ









TEATR NARODOWY

WARSZAWA

p. dr Warszawa 1

30.1.68 spektakl "Dziadła"

miejsce dostawne

1 dostawne

2 oloszypowice
Hore



TRAFICA 4 58

Krzyszta i rozdzierała się. My z żoną siedzieliśmy po lewej stronie pierwszego balkonu, na parterze pod ścianami aż ciśnie od ludzi. Na obu balkonach tak pełno, że nie wolno przejechać widzieliśmy p. Grodzkiego, który zasiada na parterze, Świątkiewską, śmiejąc się, znajomych z bardzo różnych sfer. Są na widowni: Krain Axer, Stanisław Marczak-Oberski, Stanisław Bartoszewski. Na drugim balkonie jakaś szkoła z Lublina, która dawno temu kupiła bilety. Podobno w holu oferowano uczniom za darmo bilety, ale odpowiadali: Pani posiedziła, że musimy to koniecznie zobaczyć. Ktoś nam fenomenalna para Anglików od Grotowskiego, specjalnie przybyli na Dziadła. Coś ładna, sgrabna. On z bokobrodziakiem niespotykanej wielkości i kształtu. Na parter schodzi coraz więcej studentów na gapę, natomiast w fotelach wciąż jeszcze puste miejsca. Dochodzi godzina 20. Dużo, ciszno, ale nastrój podniesiony pogodny, jak przed procesją albo przed defiladą. Na dole usłyszano strzały - widać białą kurtkę, wreszcie na parter widać się masa fela studentów, najwyraźniej na gapę, a za nimi zbijani posiadacze biletów parterowych. Od różnych osób dowiadujemy się, że na dole biletarzy stracili panowanie nad sytuacją, gdyż tłum studentów zagroził drogą publiczności biletowej. Słyszano szeptały policję. Co tu się dzieje? - wypytywali policjanci. Dziadła grają. No to co? Ale ostatni raz. Jak to, ostatni? No zabronione. A koniec - jak toleranci wiele osób - jakiś policjant zaczął ostro gęzić na widownię i spuszczać wszystkich. Co nie przeszkodziło? Zdrowy rozsądek? Jego decyzja momentalnie rozładowała sytuację, to prawda. Z drugiej strony odpowiedzialność za spuszczenie wielkiej grupy studentów na gapę była oczywiście, więc ludzie zastanawiają, czy ów policjant mógł działać z własnej woli. A jeśli nie z własnej, to z czyjej? Przynajmniej historyk to pewno wyśledził. ~~W tym momencie dochodzi do godzina 20 z minutami. Już wszystkie miejsca zajęte. Stopnia, które w Teatrze Narodowym łączą scenę z widownią, a całości obrędku studentów, antepę i dźwięczną. Wzjęć z nich przyłączenia po prostu na krawędzi sceny. Kiedy światło przygasnie, ci studenci położyli się, żeby nie przeszkadzać widoku parterowi. Reszta widzów stoi pod ścianami albo tłoczy się na balkonach, wielu antepod~~

Do 1.68 wieczorem. Data o 19³⁰ jedenaste i ostatnie przedstawienie Dziadła w Teatrze Narodowym. U g. 18⁴⁵ spotykamy się z żoną w portierni Teatru Narodowego od Sierżbowej. Zanim ona się nam dowiedzieliśmy do p. Zakrzewskiej, przyglądamy się manerom warszawian, którzy tędy usiłują przedostać się na widownię. Najpryncypialniej wołają krótko "Harfa!" i saluto kierują się do szatni za centralną telefoniczną. /w przedstawieniu uczestniczą aktor Harfa, a jego członkowie znacznie się schodzą o tej porze./ Od czasu do czasu pracownicy teatru rzucają się na jakiegoś przybysza usiłującego sprawdzić jego tożsamość a tu już następnym wołają: Harfa! Harfa! ~~W tym momencie dochodzi do godzina 20 z minutami. Już wszystkie miejsca zajęte. Stopnia, które w Teatrze Narodowym łączą scenę z widownią, a całości obrędku studentów, antepę i dźwięczną. Wzjęć z nich przyłączenia po prostu na krawędzi sceny. Kiedy światło przygasnie, ci studenci położyli się, żeby nie przeszkadzać widoku parterowi. Reszta widzów stoi pod ścianami albo tłoczy się na balkonach, wielu antepod~~ wreszcie dowiadujemy się że w kasecie czeka na nas sąsiedziowa. W holu gęsty, hałaśliwy tłum. Nie jest tak źle - widać Jurek Gut, którego tu spotykamy - ten tłum to desperaci czekający na coś, idąc saluto do okienka. Nie tyle idąc, ile przedzierając się do okienka, gdzie kasjerka istotnie znajduje wejściówkę na moje dzwisko. Widać, że tam napisano "1 dostawne", więc proszę o poprawkę, na którą kasjerka uprzedziła się gościć. Tłum potęgował okiem spoglądając na swoją zdobycz. Pray samej kasecie Krysta Zawadzka ze Stoenika woła: Proszę pana, ja tu stoję od uszarnej, może pan poprosi dyr. Anderna, żeby mnie zaczął spuszczać. Widać, że zrobił, co się da. Z trudną przedostajemy się do szatni. Tam spotykamy Jasia Siedzię z ministerstwa. Widać, że łulicki jeszcze za nadzieję uratowania Dziadła. Dział zaczął sobie zrobić raport o przebiegu wypadków zaraz po przedstawieniu. A co z Witkacym? - pytam. Chyba źle. Najnowsza koncepcja: puścić Wyubusia razem z Włocławicą zamiast Łątki. /Dotychczas grano wściekłość z Łątką./ Idziemy na pierwsze piętro. Tam fasuemy

Krzysta schodził potem i se trójką będziemy siedzieli na naszych krzesłach.

siedzieli na balustradach balkonów. Przypomina się snajperze Porte-Saint-Martin ze starych rycin, tylko że w warszawskiej seracji na to więcej gracji. Wreszcie widać gościnie. Kurtyna łozie w górę. Pierwszy obraz przedstawia atmosferę nabożnego skupienia, przegradzany z rzadka przeciągniętymi oklaskami: po obrzędzie i po dwóch częściach wielkiej improwizacji. Z drugiego aktem jest podobnie. No, a teraz się zaczyna - wóci p. Zakrzewski. I rzeczywiście. Trzeci akt stawiasie w otwartej idzie na oklaskach wybuchających spontanicznie, przeciągniętych, zapamiętanych, nieraz przemieszczanych z szyderczym smiechem albo krzykiem. W chwilach szlachetnych weryficy milkną, zapada głęboka cisza, ale po chwili znów idą przez widownię fale emocji, syczące krótkie, urwane poruki, poszept, ciszy, na zmianę z przedzielnymi kawałkami braw i okrzyków. Po słowach Mistrza ceremonii

Kto stęgo był w sędziemu, widział, słyszał wiele
A rząd na see siodki, na głębokie cele,
Które musi ukrywać...

- długotrwałe, szydercze śmiechy, oklaski i okrzyki. Po opowiadaniu Adolfa Grotowskiego przebiega całą salę, kiedy Dana słoda zaraca się wprost do parteru - tuż przed rampą -

Czasu to o tym pisał nie chcecie panowie?

/Buralisze oklaski./ a oto próba innych fragmentów.

H***

Patrzcie, coś mi tu poczniecie, patrzcie przyjacieli
Odtąd to jacy stoją na narodu ciele.

Kuraganowe brama



19.03.68

Dziś Gomułka przemówił w sali kongresowej na spotkaniu z „aktywnym” partyjnym Warszawy. [...] Całe przemówienie składa się z gwałtownych napaści: na pisarzy, na profesorów, na Żydów, na Dejmka. [...] Inscenizację Dejmka [*Dziadów* Adama Mickiewicza] atakuje z furją, choć nigdy jej nie widział. [...] Gomułka najwyraźniej akceptował antysemitki kurs faszyzujących odłamów Partii, ale koniecznie chciałby go pogodzić z marksizmem-leninizmem, więc zaczyna dzielić Żydów polskich na trzy kategorie: zasymilizowanych (to są dobrzy Żydzi), nijakich (tym gwarantuje bezpieczeństwo, ale nakazuje odsunąć się od pracy wymagającej „afirmacji narodowej”) i syjonistów, którym każe się wynosić do Izraela. O tym, kto jest, a kto nie jest Polakiem, będzie teraz widocznie decydował rząd [...].

— Zbigniew Raszewski, *Raptularz 1967/68*, Warszawa 1993

19 March 1968

Today Gomułka spoke in the congress hall at a meeting with the party "activists" of Warsaw [...]. The whole speech consists of violent attacks: on writers, on professors, on Jews, on Dejmek [...]. He attacks the staging of Dejmek [Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve*] with fury, even though he has never seen it [...]. Gomułka apparently accepted the anti-Semitic course of the Party's fascist factions, but he really wanted to reconcile it with Marxism-Leninism, so he began to divide Polish Jews into three categories: assimilated (they are the good Jews), nondescript (this guarantees security, but necessitates moving away from a work requiring "national affirmation") and Zionists, whom he orders to leave for Israel. Who is and who is not Polish will now apparently be decided by the government [...].

— Zbigniew Raszewski, *Raptularz 1967/68*







Jak pracuję?

Przede wszystkim żyję (i lubię życie), więc z okazji tej przygody trudzę się nad tym, aby zrozumieć siebie i różnych ludzi w moim czasie i aby zrozumieć mój czas. I nie tylko dzięki Freudowi i Adlerowi nie dziwię się dwom obsesjom i dwóm głównym tematom Szekspira: miłości i władzy.

Poza tym zależy mi na pewnych rzeczach — no, na przykład na tym, aby żaden człowiek na ziemi nie był głodny, głupi, niewykształcony, zbydlęciały ze strachu, z nędzy, z dobrobytu. I na paru jeszcze takich sprawach, przed którymi chronimy się do naszych lodówek i domków jednorodzinnych [...].

Zależy mi poza tym na szacunku dla samego siebie oraz nie lubię generałów.

— Kazimierz Dejmek, *O mojej estetyce* [1965], cyt. za: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2007

How do I work?

First of all, I live (and I like life), so on the occasion of this adventure I work hard to understand myself and different people in my time and to understand my time. And it is not only thanks to Freud and Adler that I am not surprised by the two obsessions and the two main themes of Shakespeare: love and power.

Besides, I care about certain things — for example, that no one on earth should be hungry, stupid, uneducated, reduced to an animal out of fear, out of poverty, out of prosperity. And a few other things, from which we protect ourselves to our fridges and single-family homes [...].

Besides, I care about self-respect and I don't like generals.

— Kazimierz Dejmek, *O mojej estetyce* [*On my aesthetics*] (1965)







Polski teatr nie był socrealistyczny, mimo kilku naprawdę zaangażowanych przedstawień i mimo wielu socrealistycznych dramatów, które wystawił. Trochę dlatego, że komedii wystawiał w tym czasie jeszcze więcej; trochę dlatego, że władza nie do końca wiedziała, czego powinna od niego żądać w sensie konkretnych rozwiązań scenicznych; a trochę dlatego, że opór stawiła publiczność. [...] Akces do budowy socjalizmu, jaki zgłaszano ze sceny był zatem dość wątki. Daniny teatr musiał więc składać w inny sposób. [...]

Warto jednak zauważyć, że socrealizm [...] odmienił teatr na kilka sposobów. Po pierwsze, rzeczywiście przysporzył mu masowej widowni i podniósł jego rangę w świadomości społecznej [...]. Po drugie, wprowadził estetyczny ferment, który przełamał monopol powojennego teatru i otworzył go na prawdziwą zmianę, która miała nadejść wraz z Październikiem. I po trzecie sprawił, że teatr włączył się bezpośrednio w życie publiczne i już się z tego nigdy później nie wykręcił [...].

— Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016

Polish theatre was not Socialist-realist, despite several truly engaged performances and despite the many Socialist-realist dramas it staged. It was a bit because it staged even more comedies at that time; a bit because the authorities did not know what they should demand from it in the sense of specific staging solutions; and a bit because the audience resisted[...]. Access to building socialism, which was reported from the stage, was therefore quite fragile. The theatre had to pay its tribute in a different way[...].

It is worth noting, however, that socialist realism [...] changed the theatre in several ways. First of all, it really brought it a mass audience and raised its rank in the social consciousness [...]. Second, it introduced an aesthetic ferment that broke the monopoly of post-war theatre and opened it up to a real change that was to come with October. And third, it caused the theatre to become directly involved in public life and it never managed to leave it again...

— Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia* [PPR. Performances] (2016)









VII

AFIRMACJE AFFIRMATIONS

Ostatnie dekady XX wieku były prawdziwą „genialną epoką” teatrów polskich, z wielkimi artystami i legendarnymi przedstawieniami. Gdy w Paryżu Guy Debord pisał *Spoleczeństwo spektaklu* (1967), w Polsce rozpoczynała się wielka rywalizacja na rytuały i widowiska społeczne, zainicjowana przez obchody Tysiąclecia Chrztu Polski, które władze „ludowe” zmieniły w obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego. Wkrótce dynamicznie rozwijająca się telewizja uczyniła z wizualności narzędzie kreowania obrazu świata na masową skalę, wykorzystując je do celów politycznych. Masowe przedstawienia społeczne zyskały rangę kluczowych wydarzeń historycznych. Ich scenografia afirmowała wyraziste i monumentalne symbole sprowadzające złożoność życia i dziejów do prostych znaków. W odpowiedzi na to teatr stawał się przestrzenią wieloznaczności, nierozstrzygalności, miejscem pytań i prowokacji, na które trzeba było odpowiedzieć we własnym imieniu. Mitologii jedności przeciwstawił afirmację jednostki – jej wolności i osobistej odpowiedzialności, walki o możliwość decydowania o sobie pomimo, a może właśnie dlatego, że żadna wiara nie mogła już być przyjęta na wiarę. Niezależnie od różnic w estetyce i strategiach artystycznych przestrzeń teatralna wypełniła się oczekiwaniem na ludzki akt, od którego wszystko zależało.

— „Nieustannie stawia mi się pytanie, jak ocalić teatr. A przecież to, o co należałoby zapytać, brzmi: jak ocalić siebie” (Jerzy Grotowski, *Takim jakim się jest, cały*, 1970, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, Warszawa 2012)

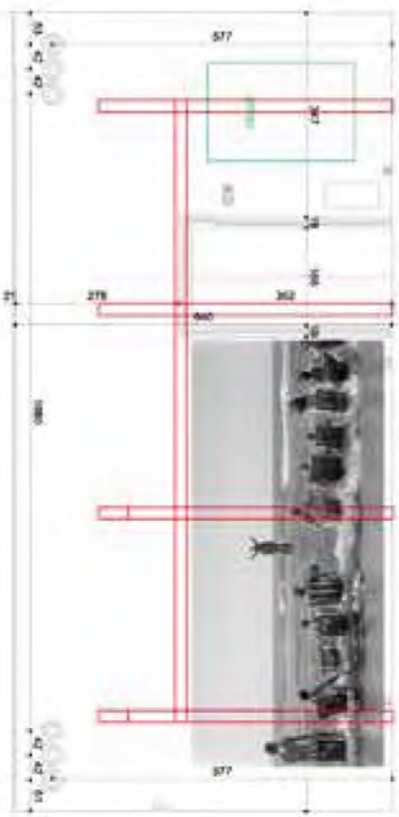
The last decades of the 20th century were a true "brilliant epoch" of Polish theatres, with great artists and legendary performances. When Guy Debord was writing *Society of the Spectacle* (1967) in Paris, a great rivalry for rituals and social spectacles was beginning in Poland, initiated by the celebrations of the Millennium of Poland's Baptism, which the "people's" authorities turned into celebrations of the Millennium of the Polish State. Soon after, the dynamically developing television service turned visuality into a tool for creating a mass-scale image of the world, using it for political purposes. Mass social spectacles became key historical events. Their set design affirmed expressive and monumental symbols that reduced the complexity of life and history to simple signs. In response to this, theatre became a space of ambiguity, indecision, a place of questions and provocations that had to be answered in their own name. The mythology of unity was contrasted with the affirmation of the individual – their freedom and personal responsibility, the struggle for the possibility of deciding about themselves despite, or perhaps precisely because no faith could be accepted on faith any more. Regardless of the differences in aesthetics and artistic strategies, the theatre space was filled with an expectation of the human act, on which everything depended.

— "I am constantly asked how we can save the theatre. And yet what one should ask is: how can we save ourselves." [Jerzy Grotowski, *Such as One Is – Whole*, 1970]

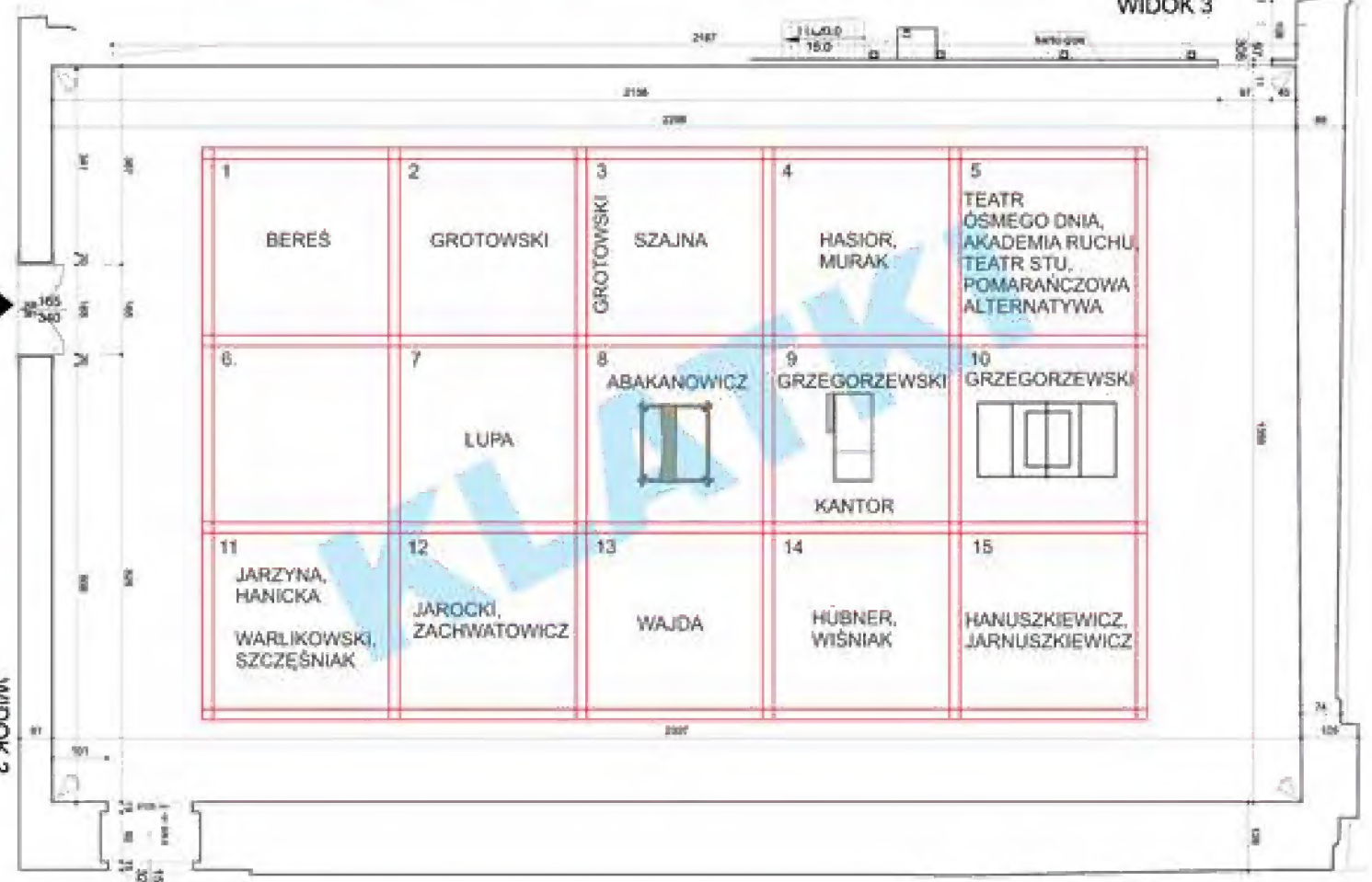




WIDOK 3

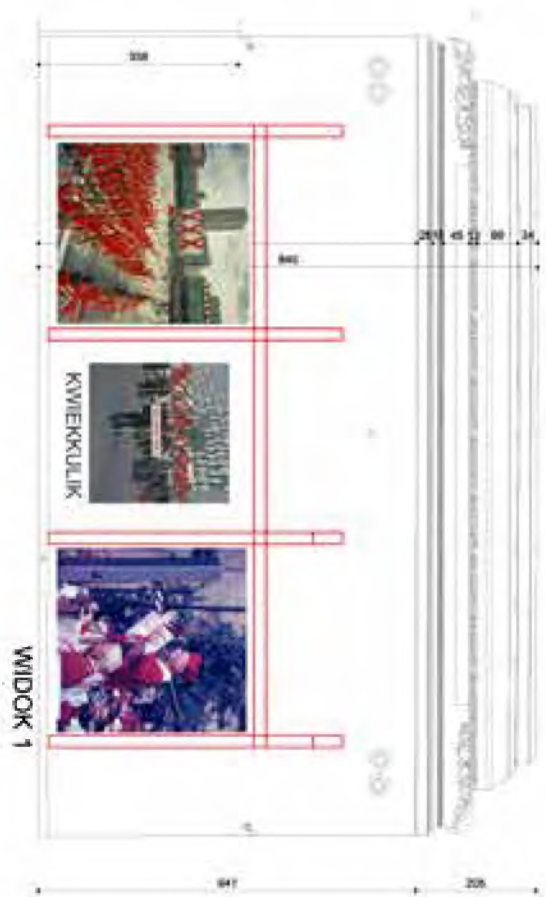


WIDOK 2



WIDOK 4



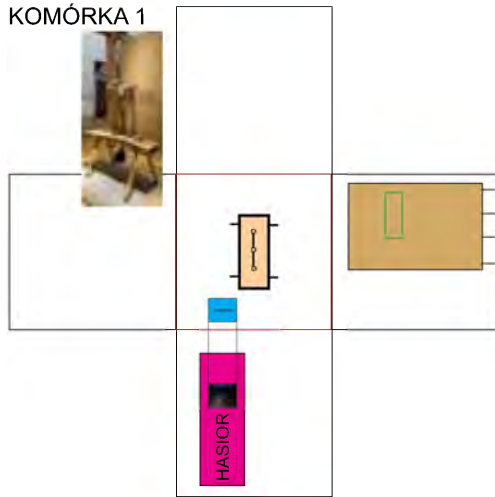




KULIK



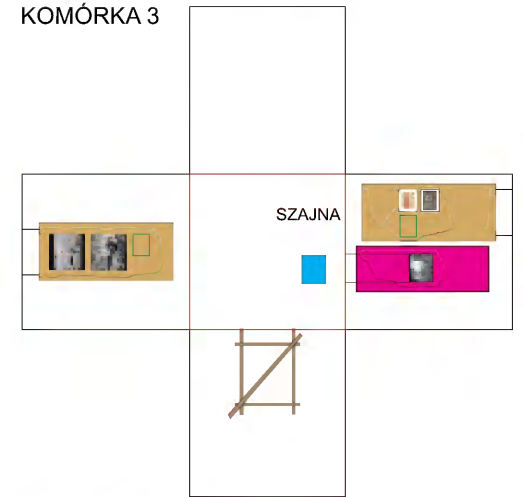
KOMÓRKA 1



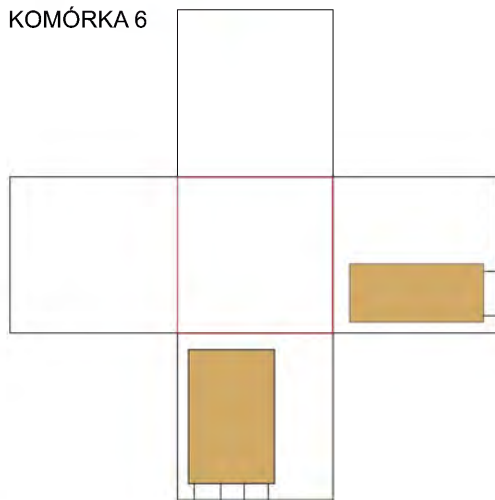
KOMÓRKA 2



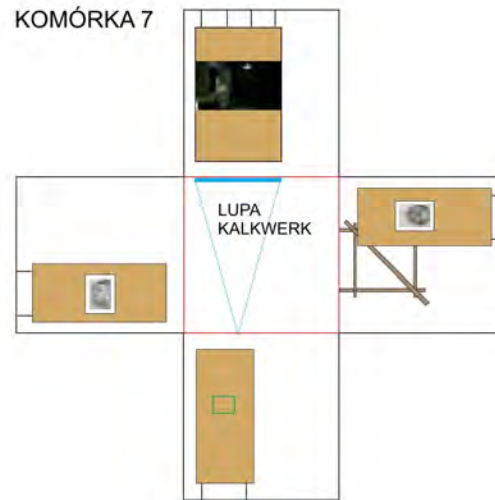
KOMÓRKA 3



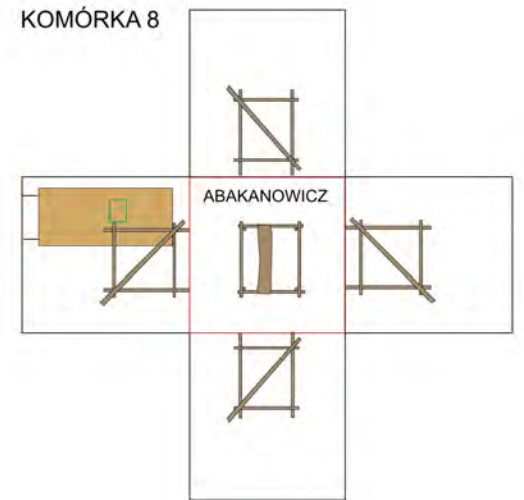
KOMÓRKA 6



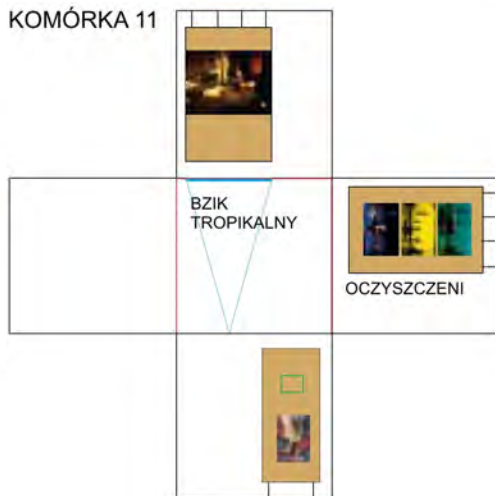
KOMÓRKA 7



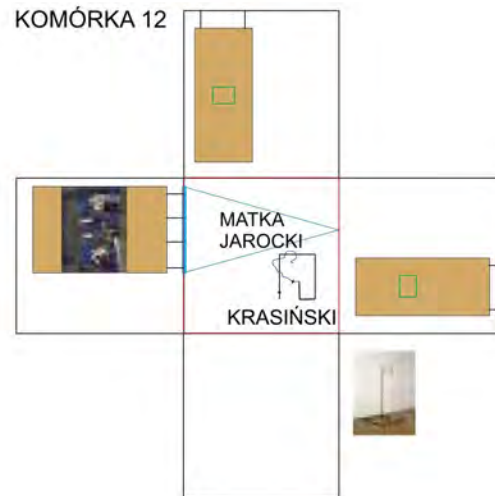
KOMÓRKA 8



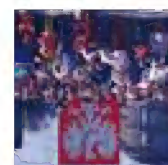
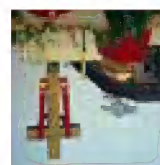
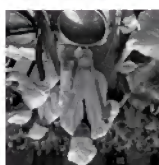
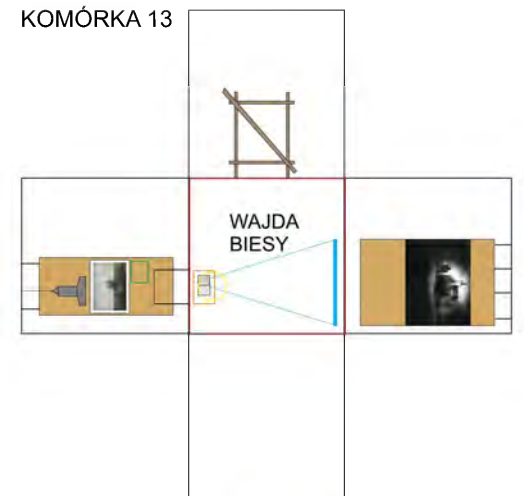
KOMÓRKA 11



KOMÓRKA 12

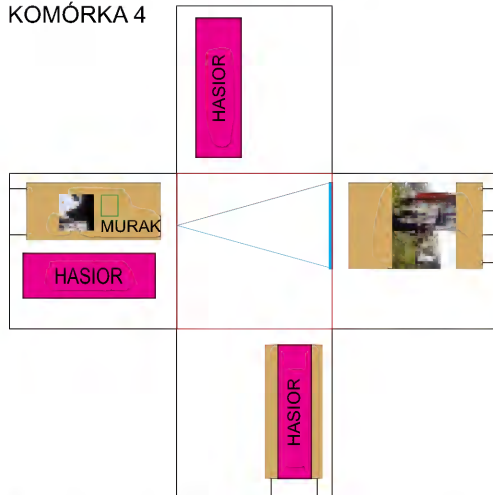


KOMÓRKA 13

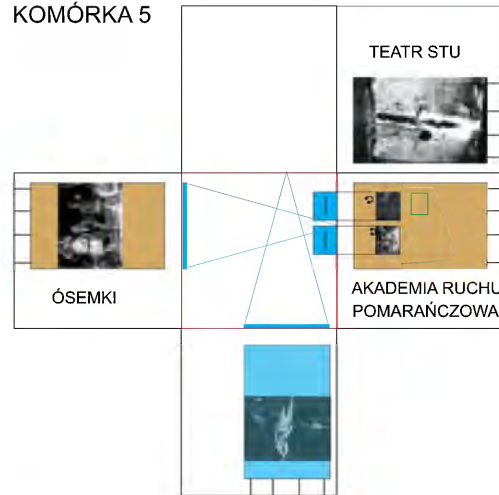




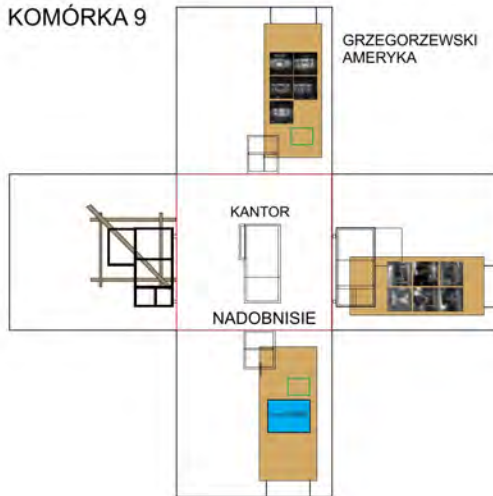
KOMÓRKA 4



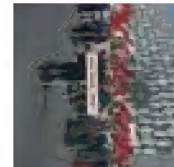
KOMÓRKA 5



KOMÓRKA 9



KOMÓRKA 10

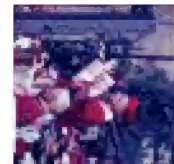


KWIEKULIK

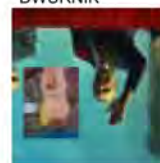
KOMÓRKA 14



KOMÓRKA 15



DWURNIK





PRZEPOWIEDNIA GUŚLARZA THE SORCERER'S PROPHECY

PRZEPOWIEDNIA III była kontynuacją cyklu PRZEPOWIEDNI I i PRZEPOWIEDNI II jako ŻYWYCH POMNIKÓW połączonych z manifestacją, czyli dzieł powstających na oczach publiczności. Po pacyfikacji 1968 roku żadna manifestacja nie była możliwa. Panował terror normalizacji. PRZEPOWIEDNIA III powstała w pracowni, ale przez poruszanie rzeźby publiczność mogła dokonywać manifestacji podczas trwania wystawy. Przy odchyleniu wahadła wstawał biało-czerwony kołek i równocześnie rozlegał się dźwięk kamienia uderzającego o patelnię. I ten aspekt tak zdenerwował władzę, że w niewiadomych okolicznościach rzeźba zniknęła z wystawy i, jak się okazało, w KW PZPR poddana została osądom, czy jest antypaństwowa, czy nie. Do Krzysztoforów wróciła po zakończeniu wystawy. PRZEPOWIEDNIA III przy późniejszych ekspozycjach zmieniła tytuł na OŁTARZ.

— Jerzy Bereś, komentarz autorski, rękopis (1995)

PROPHECY III was a continuation of the PROPHECY I and PROPHECY II series as LIVING MONUMENTS combined of the manifestations or works created in front of a live audience. After the pacification of 1968 no manifestation was possible. The terror of normalisation reigned. PROPHECY III was created in the studio, but by moving the sculpture, the audience could effect manifestations while the exhibition lasted. When the pendulum swung a white-and-red peg rose and at the same time the sound of a stone hitting a frying pan was heard. And this aspect upset the authorities so much that the sculpture disappeared from the exhibition in mysterious circumstances. Later it turned out that it was subjected by the regional authorities of the Communist Party to judgment as to whether it was anti-state or not. It returned to Krzysztoforów after the exhibition was over. In later presentations the title was changed from PROPHECY III to ALTAR.

— Jerzy Bereś, authorial comment, manuscript (1995)



Informational text panel on the left wall.



Informational text panel on the right wall.



PRZEPOWIENIA
III

Ten spektakl jest głęboko współczesny, pomimo że teksty są wzięte z Biblii, Dostojewskiego, Eliota i Weil; w zderzeniu z materią spektaklu pobrzmiewają one czymś drastycznym. Ma ta sytuacja coś z prowokacji wobec odwiecznych motywów biblijnych, wobec świętej historii, która jest narracyjną osnową rzeczy. Ale myśmy po prostu dokonali ekstrapolacji naszego własnego życia na tę tradycję. Jest ona jak kondensacja dziejów całego rodzaju i dlatego się do tego pięknie nadawała. Nasza fabuła jest w tym przecież całkiem współczesna – to po prostu wybryk. Taka aranżacja nędznej małej apokalipsy, to żałosne, małe. Ten idiota tam. Ale jest tam przecież odniesienie do czegoś więcej. Jaka w tym wszystkim była moja rola? Cały paradoks polega na tym, że dla mnie jest to najbardziej osobisty spektakl.

— Jerzy Grotowski, *Wokół powstawania „Apokalypsis”*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, Warszawa-Wrocław 2012

This performance is deeply contemporary despite the fact that the texts came from the Bible, Dostoyevsky, Eliot, and Weil. In the clash with the material of the performance, they resonate with drastic echoes. This situation has something of a provocation toward the eternal biblical themes, toward the sacred history, which is the narrative warp of things. But we simply made an extrapolation of our lives onto that tradition. Which is like a condensation of the history of the whole species, and that is why it fit beautifully. After all, our story in it was entirely contemporary— it is just the story of a stupid joke. This arrangement of a miserable, little apocalypse is pathetic, small. That idiot there. And yet there is indeed a reference to something more. What was my role in all of it? The whole paradox is that, for me, it was the most personal performance.

— Jerzy Grotowski, *On the Genesis of 'Apokalypsis' (1969)*, transl. by Kris Salata







Jakże często Polska zagrożona była w swojej wolności! A Bóg upoczywie nam tę wolność przywraca. Tak było w roku osiemnastym, dziewiętnastym, dwudziestym, tak było po roku trzydziestym dziewiątym. Bóg przywrócił wolność, a co my z niej czynimy? Na co ją wykorzystujemy? Czy to ma być tylko wolność picia i upijania się, alkoholizmu i rozwiązłości, wolność wystawiania obrzydliwych sztuk teatralnych? Jak gdyby naszych artystów nie było już stać na nic lepszego tylko na jakieś tam *Białe małżeństwo* czy *Apocalypsis cum figuris*. Obrzydliwości, które się drukuje, wystawia się potem w teatrach, a Polacy, chociaż mówią o tych przedstawieniach – to prawdziwe święństwo – ale idą na nie, płacą pieniądze, siedzą i spluwają. Czy na to odzyskałmy wolność?

– Stefan Wyszyński, *Trzy wieżyce nad Polską. Kraków – Skatka, 9 maja 1976*, [w:] tegoż, *Z królewskiego Krakowa*, Warszawa 1992

How often was Poland endangered in its freedom! But God keeps giving the freedom back to us. This is how it was in 1918, 1919, 1920; this is how it was after 1939. God gave our freedom back to us and what did we do with it? What do we use it for? Is it only to be the freedom of drinking, alcoholism and promiscuity? The freedom to produce disgusting theatre performances? As if our artists were not capable of anything better than some *White Marriage* or *Apocalypsis cum figuris*. The abominations that are printed and then staged in theatres – and Poles – despite claiming that these shows are truly abominations – go to see them, they pay, sit, and spit. Is this what we regained our freedom for?

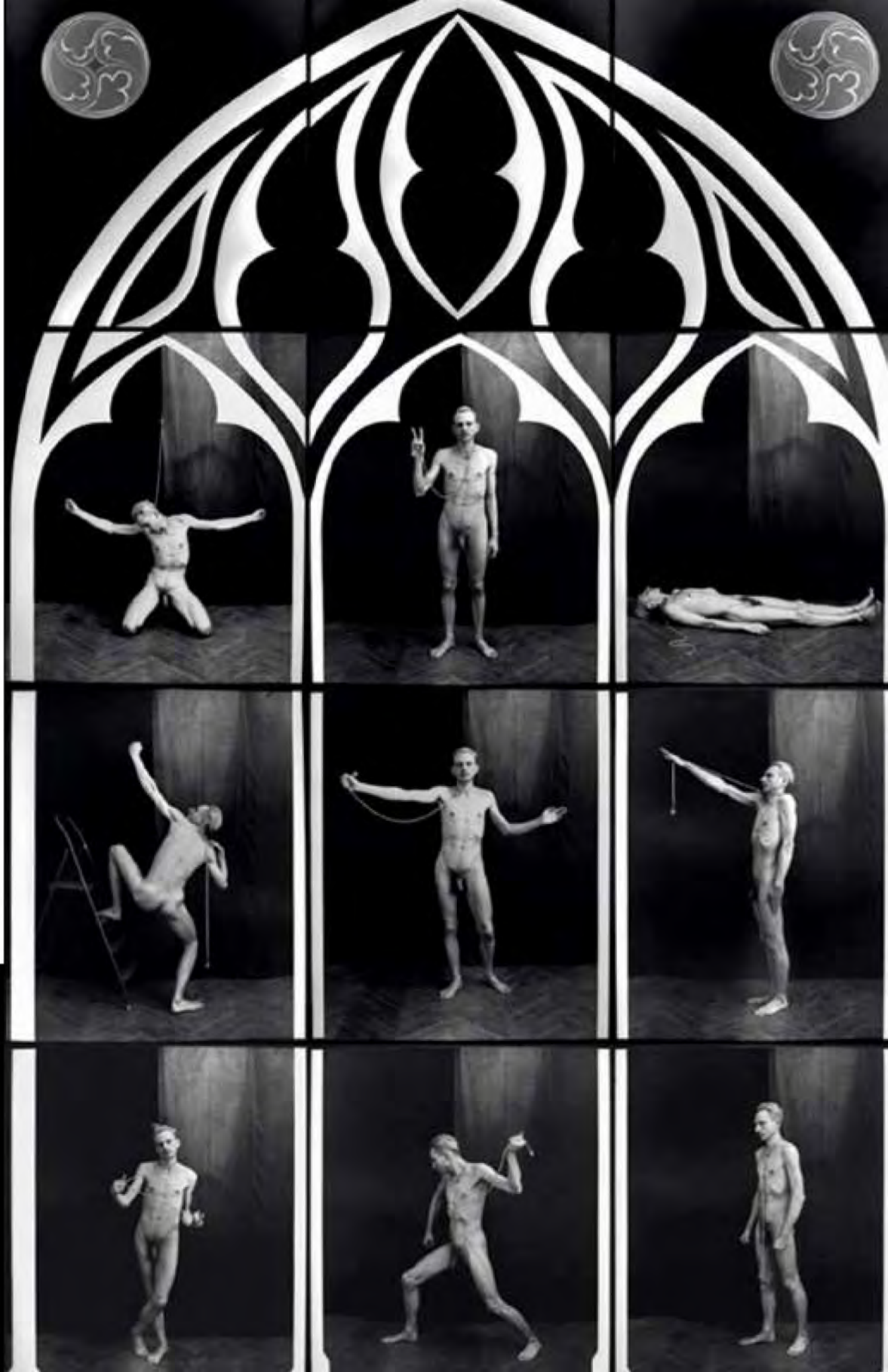
– Stefan Wyszyński, sermon in Skatka church in Kraków, 9th May 1976





Zainteresowania Kulik skupiają się na tematyce władzy, opresji, systemów totalitarnych, jak również problematyce płci i jej kulturowych uwarunkowań. W oparciu o język symboli, znaków i gestów artystka konstruuje rozbudowane struktury przypominające mandale, kompozycje dywanowe, czy nastawy ołtarzowe. W *Gotyku Między-Narodowym* – w formie witrażu – uprzedmiotowione ciało modela (Zbigniew Libera) potraktowane zostało jako ornamentalny „motyw ludzki”. Człowiek staje się tu częścią gigantycznego, kontrolowanego systemu – w domyśle, religii, ideologii czy państwa.

Kulik's interests focus on the issues of power, oppression, totalitarian systems, as well as gender and its cultural determinants. Based on the language of symbols, signs and gestures, the artist constructs complex structures resembling mandalas, carpet compositions or altar settings. In *Inter-National Gothic* the objectified body of the model (Zbigniew Libera), in the form of a stained-glass, has been treated as an ornamental "human motif". In the work, the human becomes a part of a gigantic controlled system implicating religion, ideology or state.





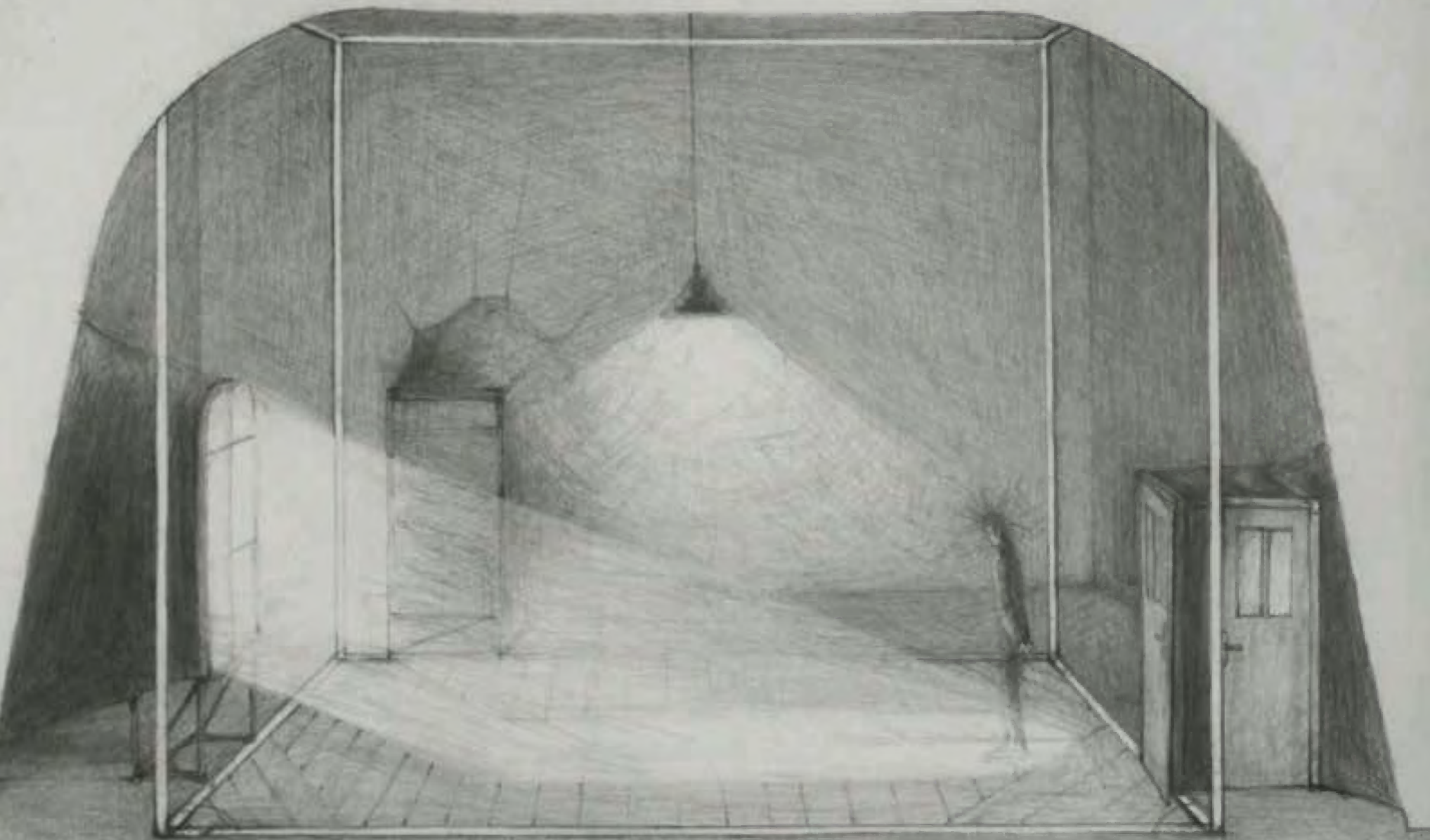














W świecie, w którym wszystko podlega porządkowi i uporządkowaniu, chaos wytrącający rzeczy z równowagi, spychający ruch z monotonicznych i jednostajnych torów postępu jest wielką szansą dla ducha. Kurczowe trzymanie się istniejącego porządku niczemu nie służy. Porządek jest bowiem zły, nie liczy się z człowiekiem. Lupa chciałby widzieć świat podszyty podskórnym ruchem, niebezpieczną i mroczną krzątaniną, niewiadomego pochodzenia i nieokreślonego przeznaczenia. Te ruchy, przypominające groźne pomruki ziemi przed ostatecznym trzęsieniem, mogą utrzymać ducha ludzkiego w stałej mobilizacji, w odpowiednim napięciu i gotowości. Chodzi bowiem o to, żeby być gotowym.

— Piotr Gruszczyński, *Au delà* (1999), w: tegoż, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003

In a world where everything is ordered and tidied, chaos that throws things off balance, pushes movement from monotonous and uniform paths of progress is a great opportunity for the spirit. Clutching at the existing order does not serve any purpose. Order is bad, it does not take humanity into account. Lupa would like to see the world lined with subcutaneous movement, a dangerous and dark bustle, an unknown origin and undefined destiny. These movements, reminiscent of dangerous tremors before the ultimate earthquake, can maintain the human spirit in constant mobilisation, tension and readiness. It is all about being ready.

— Piotr Gruszczyński, *Au delà* (1999)







W ujęciu Grotowskiego Fausta nęka obsesja samotności. [...] Miał to być w jego zamierzeniu wstrząsający dramat o ludzkiej samotności, która, mimo że zawsze towarzyszy człowiekowi, to jednak w naszych czasach ma szczególnie dominujące znaczenie. [...] Świat jest wielowymiarowy, wielopłaszczyznowy, a życie ludzkie huśtawką, która może podnosić się i opadać. Brak jej stałego punktu oparcia. Człowiek jest zagubiony w świecie ograniczony wieloma zakazami [...], których nie rozumie i nie przestrzega.

— Jerzy Mańkowski, *Gdy Faust umiera – Mefisto płacze...* (1960), cyt. za: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium, Wrocław 2006*



In Grotowski's view, Faust is plagued by an obsession with loneliness [...]. It was supposed to be a shocking drama about human loneliness, which, although it always accompanies humanity, has a particularly dominant meaning in our times [...]. The world is multidimensional, multifaceted, and human life is a swing that can rise and fall. It doesn't have a fixed point of support. Humanity is lost in the world, restricted by many prohibitions [...] which they do not understand or obey.

— Jerzy Mańkowski, *Gdy Faust umiera – Mefisto płacze...* [When Faust dies – Mefisto cries] (1960)



Końcowy obraz Empyrium zostaje zlaicyzowany. W teologiczną wizję trzech kręgów ostaje wpisany człowiek według renesansowego kanonu piękna. Charon „rozpina” Dantego na kole. [...] Doskonałość i piękno człowieka stają się elementem doskonałości wszechświata. Ale elementem kosmosu jest też Charon.

— Zofia Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985

The final image of the Empyrean is secularised. Man, according to the Renaissance canon of beauty, is inscribed in the theological vision of three circles. Charon "stretches" Dante on the wheel[...]. The perfection and beauty of man become an element of the perfection of the universe. But Charon is also an element of the cosmos.

— Zofia Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr* [*Józef Szajna and his theatre*] (1985)

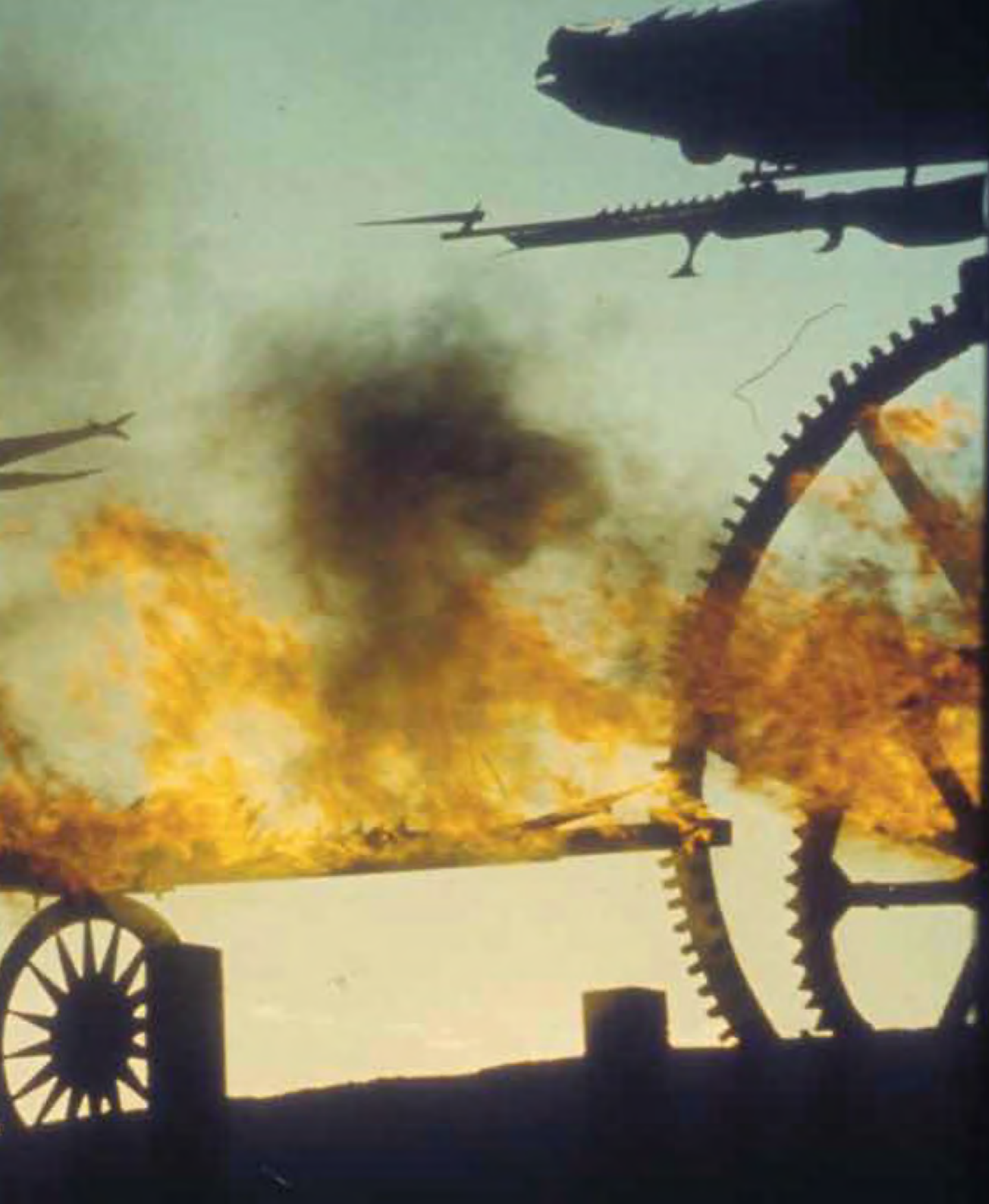




Od czasów Platona, a nawet wcześniej — od orfików, którzy go inspirowali — w myśli europejskiej obecne jest wyobrażenie ciała jako więzienia duszy, z którego trzeba ją wyzwolić. Przejęło i umocniło je chrześcijaństwo, mimo że wyznaje zbawienie ciała. Przejął i umocnił je kartezjański racjonalizm, który wytworzył też model zachodniego teatru — sceny życia, na które patrzy zdystansowany widz. Uciec z klatki ciała, uciec z klatki sceny — marzenia dziwnie podobne i w podobieństwie swym sprzeczne. Czy nie chodzi wszak o to, by w pełni żyć w ciele i przestrzeni?

Since Plato's time, and even earlier — from the Orphics who inspired him — there has been in European thought an image of the body as a prison of the soul from which it must be liberated. It was taken over and strengthened by Christianity, even though it professes the salvation of the flesh. The same is true of Cartesian rationalism, which also created the model of Western theatre — the stage of life seen by a distanced viewer. Escape from the cage of the body and escape from the cage of the stage are dreams strangely similar and contradictory in their likeness. After all, isn't it about living fully in body and space?









WSZYSTYCH ZA
AUCYJNA
JEDNOSTKI

WOLNOŚĆ
RÓWNOŚĆ
BRATERSTWO



Performatywny potencjał młodego teatru [lat 70.] był rezultatem zdecydowanego odrzucenia teatru jako dostawcy fikcji albo rozrywki i zastąpienia go wyobrażeniem teatru jako przestrzeni, w której prywatne doświadczenie może się pojawiać w miejscu publicznym i stawać się doświadczeniem społecznym. [...] Praca tych teatrów, poszerzając wybór oficjalnie dostępnych kluczy interpretacyjnych, dostarczała przestrzeni, języka i stawiała pytania niezbędne do pojawienia się publicznego dyskursu.

— Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, przeł. Maja Lavergne, Wrocław 2008

The performative potential of the Young Theatre [of 1970s] was grounded in its absolute repudiation of theater as a provider of fiction or entertainment, replacing it with the idea of theater as a space in which a private experience could appear in a public place and become a social one. [...] The work of these theaters, by widening the choice of officially available interpretative keys, provided space, language, and questions, enabling a public discourse to emerge.

— Elżbieta Matynia, *Performative Democracy* (2009)



16



REVOLUCJA

1 CZERWIEC NA
ŚWIDNICKIEJ

KRASNALI



ROMA
NCZOVA
ALTER
NATY
VAWOLNY
VAVROCLAV
©RAJ:IST





W latach 70. Anasztazy B. Wiśniewski tworzył wraz z Leszkiem Przyjemskim Galerię Przytakującą „Tak” i Galerię Kontestującą „Nie”. Jako wieczny kontestator rzeczywistości (społecznej, politycznej czy artystycznej) do komunikacji wykorzystywał różne środki przekazu: obrazy, obiekty przestrzenne i afisze stylizowane na oficjalne druki komunikatów, happening. Jedną z najważniejszych akcji artysty był marsz w pochodzie pierwszomajowym z transparentem „Galeria »Tak«” – tyle że w kierunku przeciwnym do całego pochodu.

In the 1970s, Anasztazy B. Wiśniewski, together with Leszek Przyjemski, created the Non-Existent Nodding Gallery Yes and the Non-Existent Contesting Gallery No. As an eternal contestator of reality (social, political or artistic), he used various means of communication: paintings, spatial objects and posters stylised as official message prints, happenings. One of the most important actions by the artist was taking part in the May Day parade with the banner "Gallery 'Yes'" – except in the opposite direction to the whole parade.









„Orły” Górskiego niemal tryumfujące na Mundialu w Niemczech, Goplana, Skierka i Chochlik pędzący na Hondach, ABBA zstępująca z pop-Olimpu, by odwiedzić „najweselszy barak w obozie”. Świat lat 70. był błyszczący i kolorowy jak scenografie telewizyjnych widowisk. Tylko gdzieś na marginesach radosnego hedonizmu Poeta odkrywał obrzydzenie, a Kapłan przestrzegał przed zaglądaniem pod podszewkę świata i wyklinał teatr za pokazywanie czających się tam „świństw”.

Górski's "Eagles" almost triumphant at the World Cup in Germany, Goplana, Skierka and Chochlik rushing on Hondas, ABBA descending from the pop-Olympus to visit "the most joyful barracks in the camp". The world of the seventies was shiny and colourful like the scenery of television shows. Only somewhere on the margins of joyful hedonism did the Poet discover disgust, and the Priest warned against looking under the lining of the world and cursed the theatre for showing the "filth" lurking there.



BALLADUNA





WFDiF





Jak ja
tesknie na
na Zachod !!

377

F. D...







TELE
DRAMA

NECH ŻYJA I ZWYCIĘŻA

ATNIA OBOWIĄZKOWA

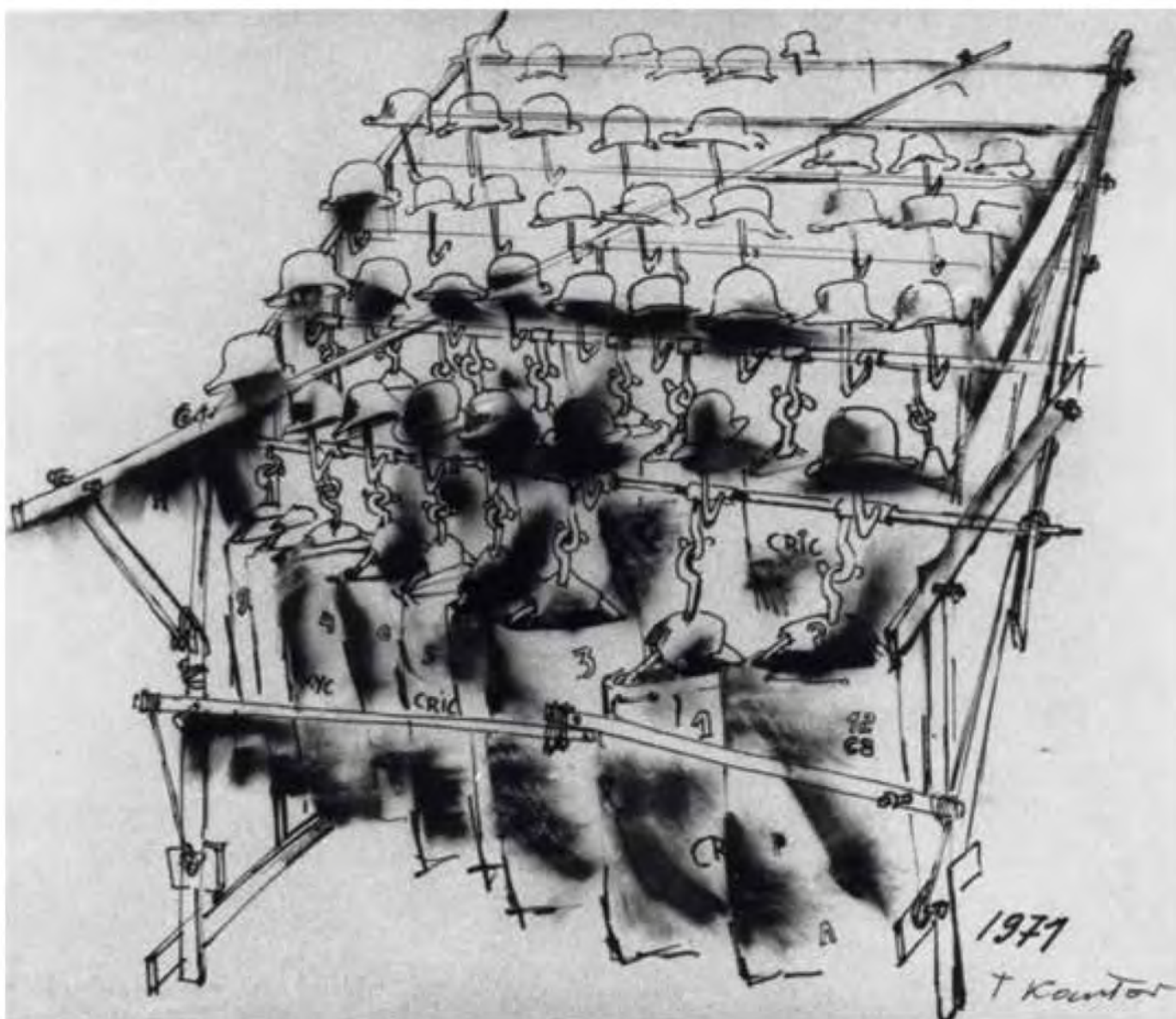
181-330

Zza żelaznych krat oglądamy [...] barwny, pulsujący tłum. To widowie po spektaklu [granym na dużej scenie] wypełnili całe foyer teatru; przeciskają się do szatni, odnajdują numerki, słyszą szmer oddalonych rozmów, nawoływania ludzi, pragnących odnaleźć się w tej przemieszanej masie. Niektórzy znalazłszy się w pobliżu „ekranu” zamuflowanego okienną kratą, przystają, popatrują w głąb sali i szybko znikają z pola widzenia, jakby schwytani na gorącym uczynku. Niekiedy w takich wypadkach publiczność bije brawo. Świadomie narzucony obraz [...] tylko na razie zdaje się być niewinną zabawą. [...] Gdy opustoszałe foyer teatru zapełnią odziani w czarne kostiumy aktorzy, ukazując bezwzględność kafkańskiego świata, to oglądanie (podglądanie?!) ludzi zajętych sobą, obojętnych dla nas i dla siebie nawzajem, osiągnie zgoła inną, groźną wymowę

— Anna Krajewska-Wieczorek, „Ameryka” Grzegorzewskiego, „Odgłosy” 1973, nr 11

From behind the iron bars we see [...] a colourful, pulsating crowd. They are spectators who, after the performance [played on the big stage], filled the entire foyer of the theatre; they squeeze into the cloakroom, handing over their tokens, we can hear the murmur of distant conversations, the calls of people trying to find themselves in this mixed mass of people. Some of them, having found themselves near the "screen" camouflaged by the window bars, stop, look deep into the room and quickly disappear from the field of view, as if caught in the act. Sometimes the audience applauds in such cases, the deliberately imposed image [...] seems to be an innocent game only for the time being [...]. When the deserted foyer of the theatre is filled with actors dressed in black costumes, showing the ruthlessness of Kafka's world, watching (peeping at?!) people busy with themselves, indifferent to each other and to us, will achieve a completely different, dangerous meaning.

— Anna Krajewska-Wieczorek, „Ameryka” Grzegorzewskiego [‘America’ by Grzegorzewski] (1973)



W *Nadobnisiach i kockodanach* Kantor z prozaicznego faktu oddawania do szatni wierzchniej odzieży uczynił zdarzenie hałaśliwe, pełne przemocy i zgietku. [...] W szatni – w tej strefie pomiędzy codziennością a życiem [...] aranżuje Kantor – za sprawą dwóch hałaśliwych szatniarzy [...] liminalny rytuał „odzierania ze znaków i insygniów”, czyli obowiązkowego zdejmowania płaszczy i kurtek (podczas występów we Włoszech zarządzano nawet ściąganie koszul). Dochodzi tutaj do skandalicznego zderzenia dwóch różnych doświadczeń: fantazmatycznego, niemal pornograficznego załamania się tożsamości oraz przebijającej się wśród tego zgietku wizji zbiorowej eksterminacji.

– Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013

In *The Lovelies and Dowdies*, Kantor made a noisy event, full of violence and turmoil, out of the mundane fact of leaving outerwear in the cloakroom [...]. In the cloakroom – in this area between the everyday and life [...] Kantor arranges – via two noisy cloakroom attendants [...] – a liminal ritual of “stripping off signs and insignia”, i.e. compulsory removal of coats and jackets (during performances in Italy, even taking off shirts). This leads to a scandalous clash of two different experiences: a phantasmic, almost pornographic, collapse of identity and a vision of collective extermination that breaks through in the hustle and bustle.

– Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady [Polish theatre of the Holocaust]* (2013)









TEATR
POWSZECHNY

Dale

Wasserman

lot
nad
kukułczym
gniazdem

M. WISŁOCHA 72



Kurtka z brezent
khaki



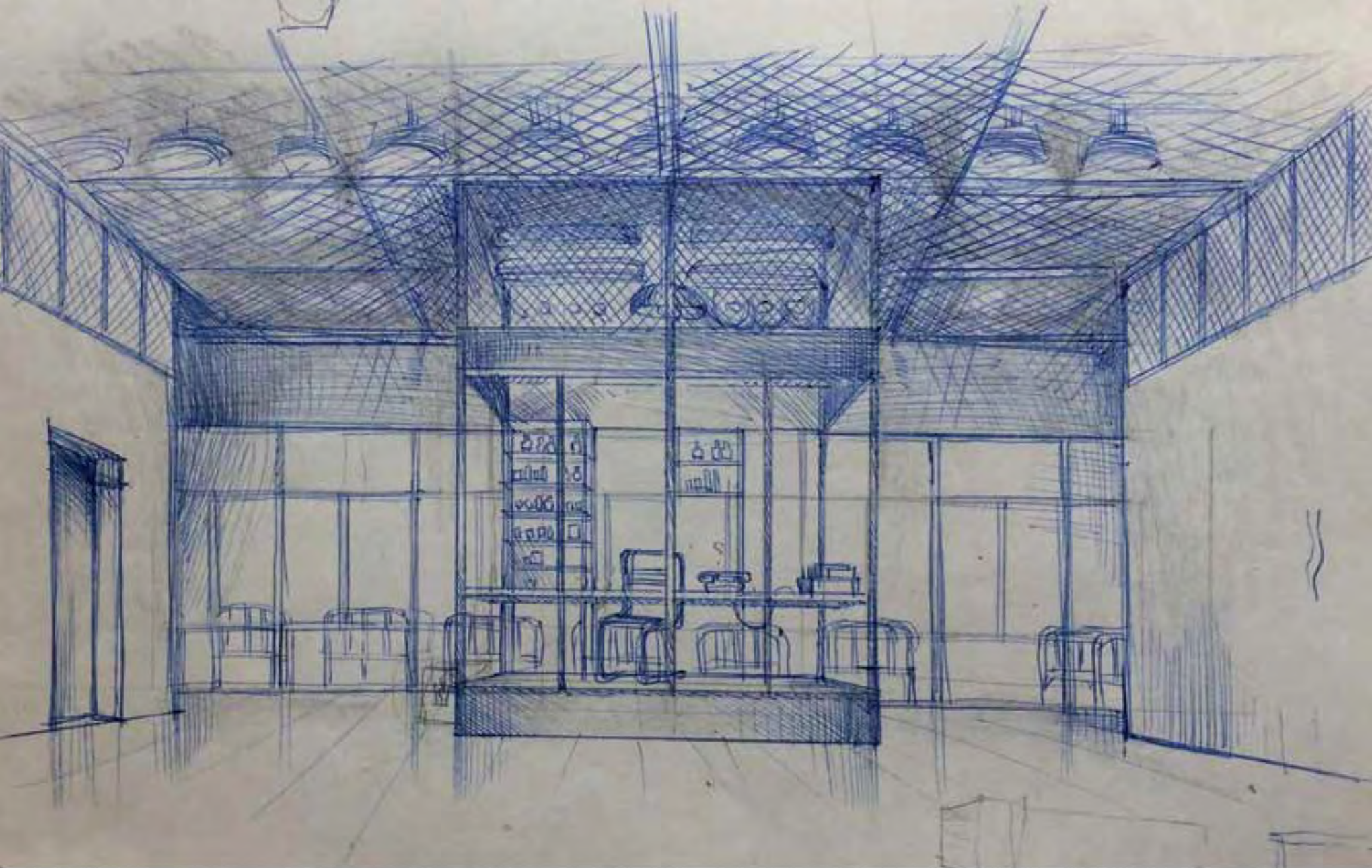
majtki z aplikacje i haftem

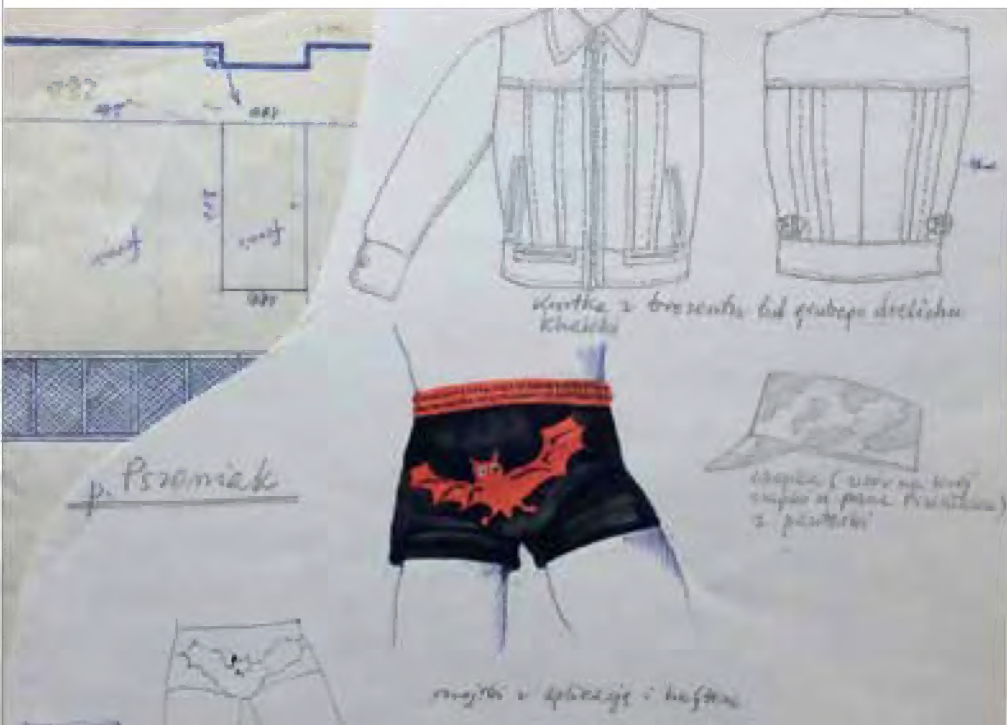


Textual information displayed on the wall below the photograph, likely describing the technology or the person shown.











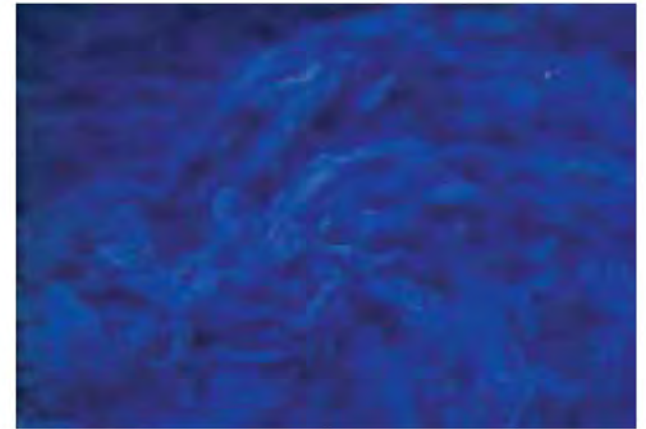
Zygmunt Hübner (1930–1989), wybitny reżyser i aktor, jest uważany za wzorcowego dyrektora teatru. Jako dyrektor Starego Teatru w Krakowie (1963–1970) położył fundamenty jego wielkości, a kierując od roku 1975 do śmierci Teatrem Powszechnym w Warszawie, dziś noszącym jego imię, stworzył modelowy teatr obywatelski swego czasu. Jak pisała Marta Fik, „O twarzy Powszechnego decydowały pozycje, które miały za zadanie z jednej strony bronić człowieka przed wszelkimi zagrożeniami godzącymi w jego godność, wolność, indywidualność, z drugiej przypominać jemu samemu, że za swe czyny (a w znacznym stopniu i los) ponosi także jednostkową odpowiedzialność. Uświadamiać widzom zbyt ochoczo zwalającym winę na wielorakich »onych«, że odpowiedzialność taka w ogóle istnieje. A także, w sposób niepopularny, pokazywać, że zło może pochodzić nie tylko od rządzących – także od zbiorowości” (Marta Fik, *Hübnera teatry z twarzą*, „Dialog” 1990, nr 1)

Zygmunt Hübner (1930–1989), an outstanding director and actor, he is considered an exemplary theatre director. As director of the Sary Theatre in Kraków (1963–1970), he laid the foundations for its greatness, and from 1975 until his death, he managed the Powszechny Theatre in Warsaw, which today bears his name, and created a model civic theatre of his time. As Marta Fik wrote: “The face of the Powszechny Theatre was determined by positions which were to defend humanity against all threats to its dignity, freedom and individuality, on the one hand, and to remind it that it also bears individual responsibility for its actions (and to a large extent for its fate). To make the viewers who too eagerly shift the blame to multiple 'others' aware that such responsibility exists at all. And, in an unpopular way, to show that evil can come not only from the rulers, but also from the communities”. (Marta Fik, *Hübnera teatry z twarzą* [*Hübner's theatres with a face*], [1990])







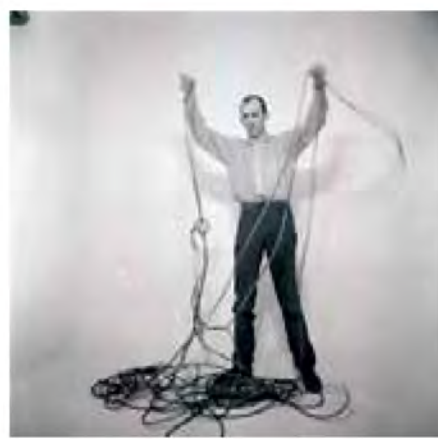


Jarocki nie trzyma się wiernie tekstu, w sensie poszanowania jego litery. Sporo skreśla, trochę przestawia. Odchodzi od didaskaliów. Scenografia Krystyny Zachwatowicz jest ascetyczna i surowa, tak jak ascetyczny jest cały spektakl. [...] Nie jest to scenografia „piękna” ani interesująca plastycznie, ale jedna z najinteligentniejszych, jakie można oglądać w teatrze. Jest z koncepcją reżyserską w całkowitej zgodzie. Ingerencja w tekst nie ogranicza się zaś do skreśleń. Jak zawsze, podbudowuje Jarocki dialogi i wymyślone przez autora sytuacje całym systemem nowych działań, które nadają owym dialogom odrębny sens. Dzięki nim kwestie zostają „odrealnione” i odbanalnione zarazem, przeniesione w jakiś inny wymiar, całość jest od początku „dwuznaczna”, we wszystkim czai się ślad owej wielkiej metafory, która spełni się już w akcie II, gdy na Leona i Matkę zewsząd spadać poczyna kłęby szafirowej, splątanej włóczki.

— Marta Fik, *Jak to zostało napisane? „Matki” Witkacego*, „Twórczość” 1973, nr 3

Jarocki does not stick faithfully to the text, in the sense of respecting its letter. He crosses out quite a lot, moves a bit around. He leaves the didaskalia behind. Krystyna Zachwatowicz's set design is ascetic and raw, just as the whole performance is ascetic. [...] This is neither a "beautiful" nor an artistically interesting set design, but one of the most intelligent that can be seen in theatre. It is in complete agreement with the directorial concept. Interference in the text is not limited to deletions. As always, it builds up Jarocki's dialogues and situations invented by the author with a whole system of new actions, which give these dialogues a separate meaning. Thanks to them, the issues are made "unreal" and not banal at the same time, transferred into some other dimension, the whole thing is "ambiguous" from the very beginning, and in everything, there is a trace of the great metaphor that will come true in Act II, when strands of tangled sapphire yarn begin to fall on Leon and Mother from everywhere.

— Marta Fik, *Jak to zostało napisane? „Matki” Witkacego* [How was it written? Witkacy's 'Mothers'], 1973







A była tam duża trzoda świń, pasących się na górze. Prosiły go więc [złe duchy], żeby im pozwolił wejść w nie. I pozwolił im. Wtedy złe duchy wyszły z człowieka i weszły w świnie, a trzoda ruszyła pędem po urwistym zboczu do jeziora i utonęła.

Na widok tego, co zaszło, pasterze uciekli i rozpowiedzieli to w mieście i po zagrodach. Ludzie wyszli zobaczyć, co się stało. Przyszli do Jezusa i zastali człowieka, z którego wyszły złe duchy, ubranego i przy zdrowych zmysłach, siedzącego u nóg Jezusa. Strach ich ogarnął. A ci, którzy widzieli, opowiedzieli im, w jaki sposób opętany został uzdrowiony.

— Ewangelia św. Łukasza 8, 32-36

A large herd of pigs was feeding there on the hillside. The demons begged Jesus to let them go into the pigs, and he gave them permission. When the demons came out of the man, they went into the pigs, and the herd rushed down the steep bank into the lake and was drowned.

When those tending the pigs saw what had happened, they ran off and reported this in the town and countryside, and the people went out to see what had happened. When they came to Jesus, they found the man from whom the demons had gone out, sitting at Jesus' feet, dressed and in his right mind; and they were afraid. Those who had seen it told the people how the demon-possessed man had been cured.

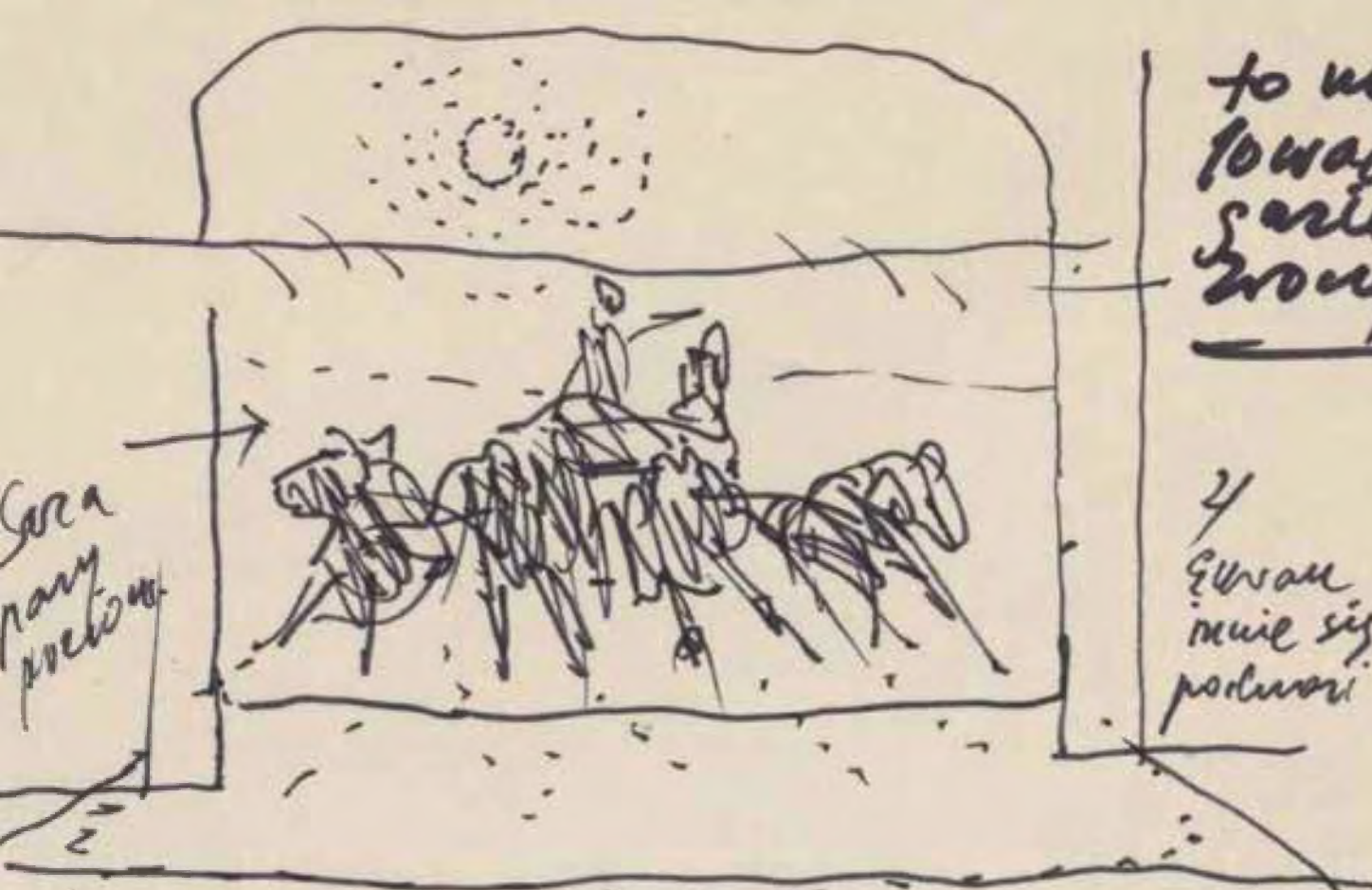
— Gospel according to Luke, 8, 32-36











Góra
namy
przelotu

to uosama
lowaj na
sarie me
zowysty

4
Gwau
mnie sig
podurari w gawe

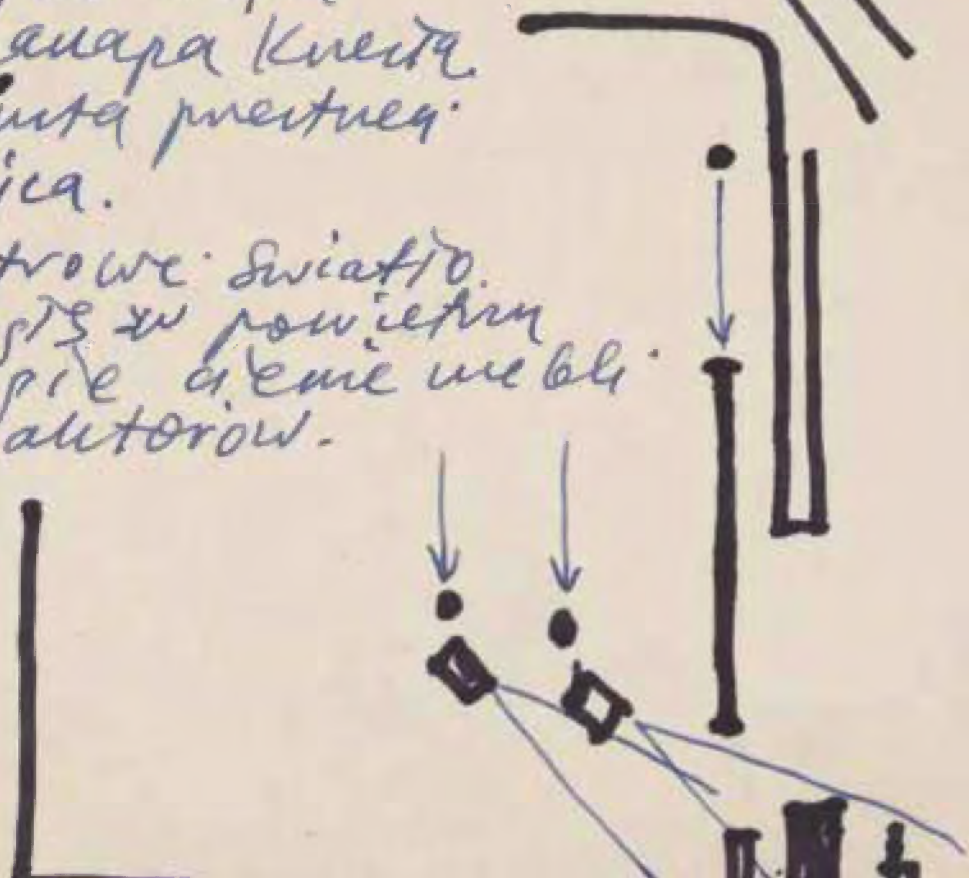
- 2/ drowulir, bukawie
zowichta jarda pwa step.
- 3/ z gijbi seluy Crow rozwirajaj, cewwary
dywku ar (na widowanie na wyluzyl
idzie c gijbi narrator u owi.
- 4/ Kwoes wycigajaj ze stozu na proscerium
kmentaj i praty asta wira, wchodex
aktomy i kieby Narrator
odwraca sig wzystho potome do
ahaji.



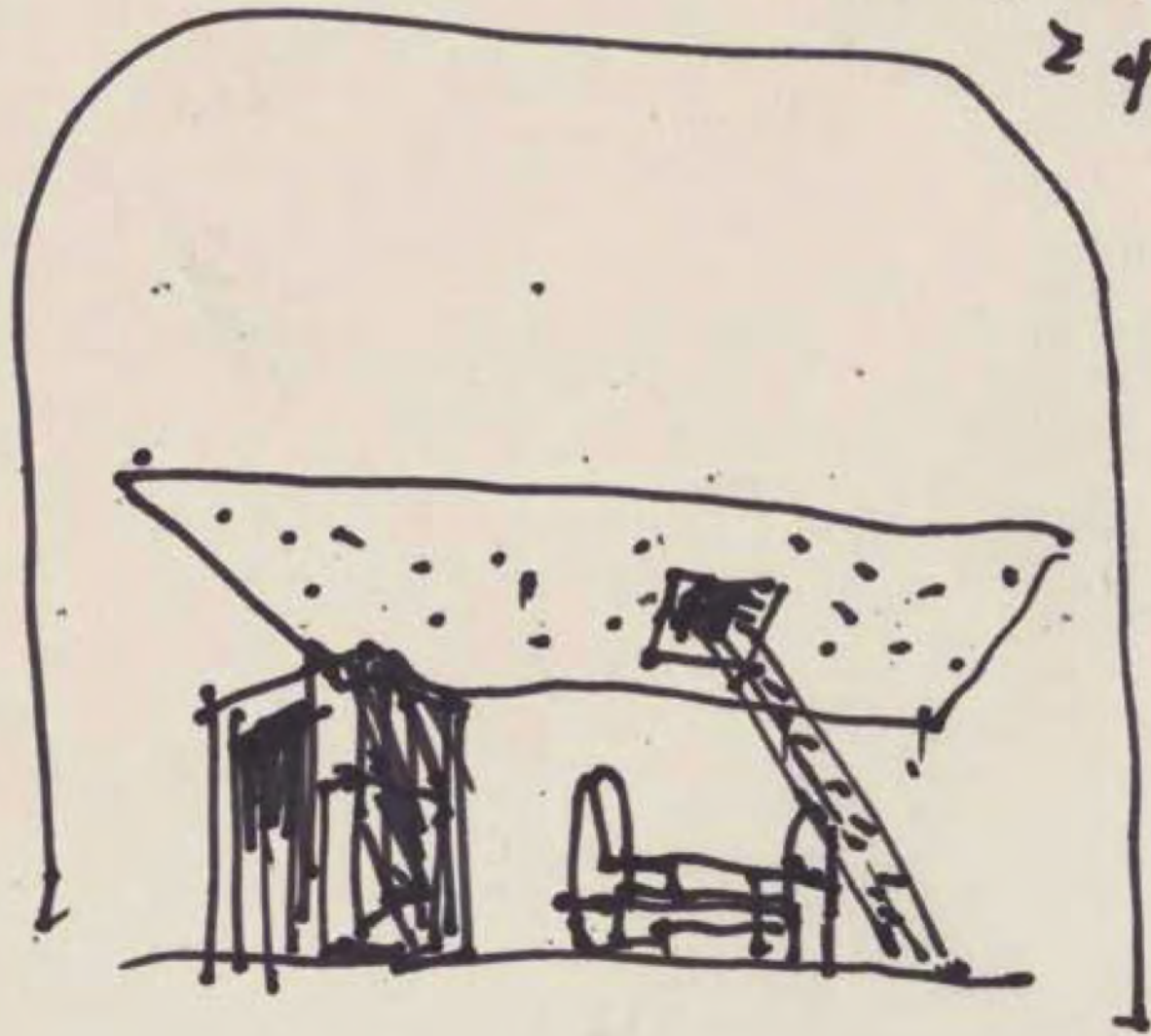
Czarna
obudowana
ekranem

meble bydrzajacie
 stoją bylejakie szafki
 stoliki. kanapa kucuta
 w głębi janta prentueq
 aż do końca.

silne kątowe światło.
 stworzy mgłę w powietrzu
 i b. dłużej a'emie mebli
 i portacji autorów.



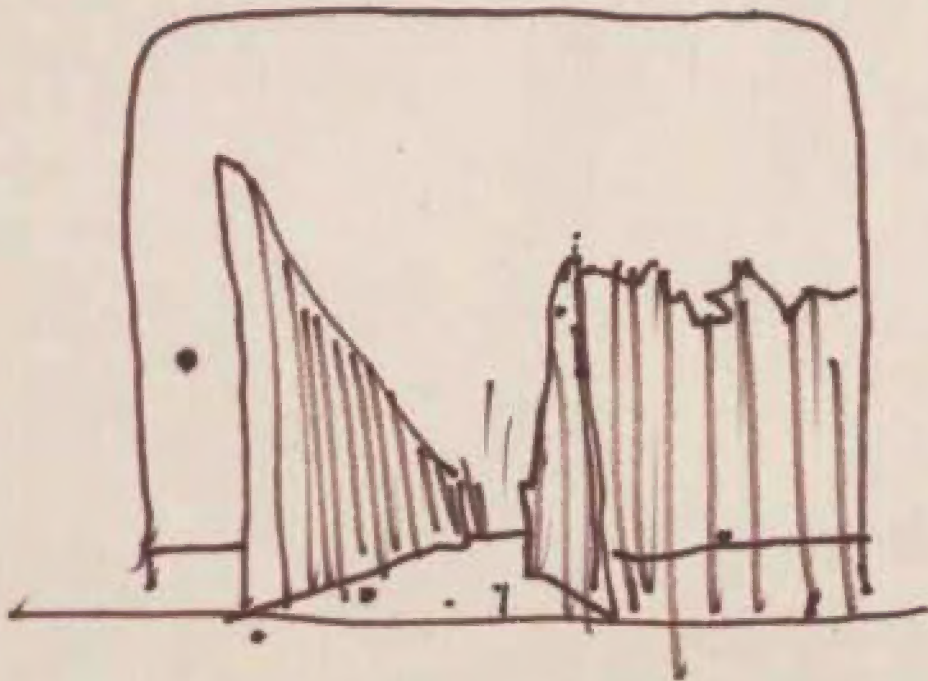
To go to wamy sofit.
drabine i Murich schodki
z gory



AW.



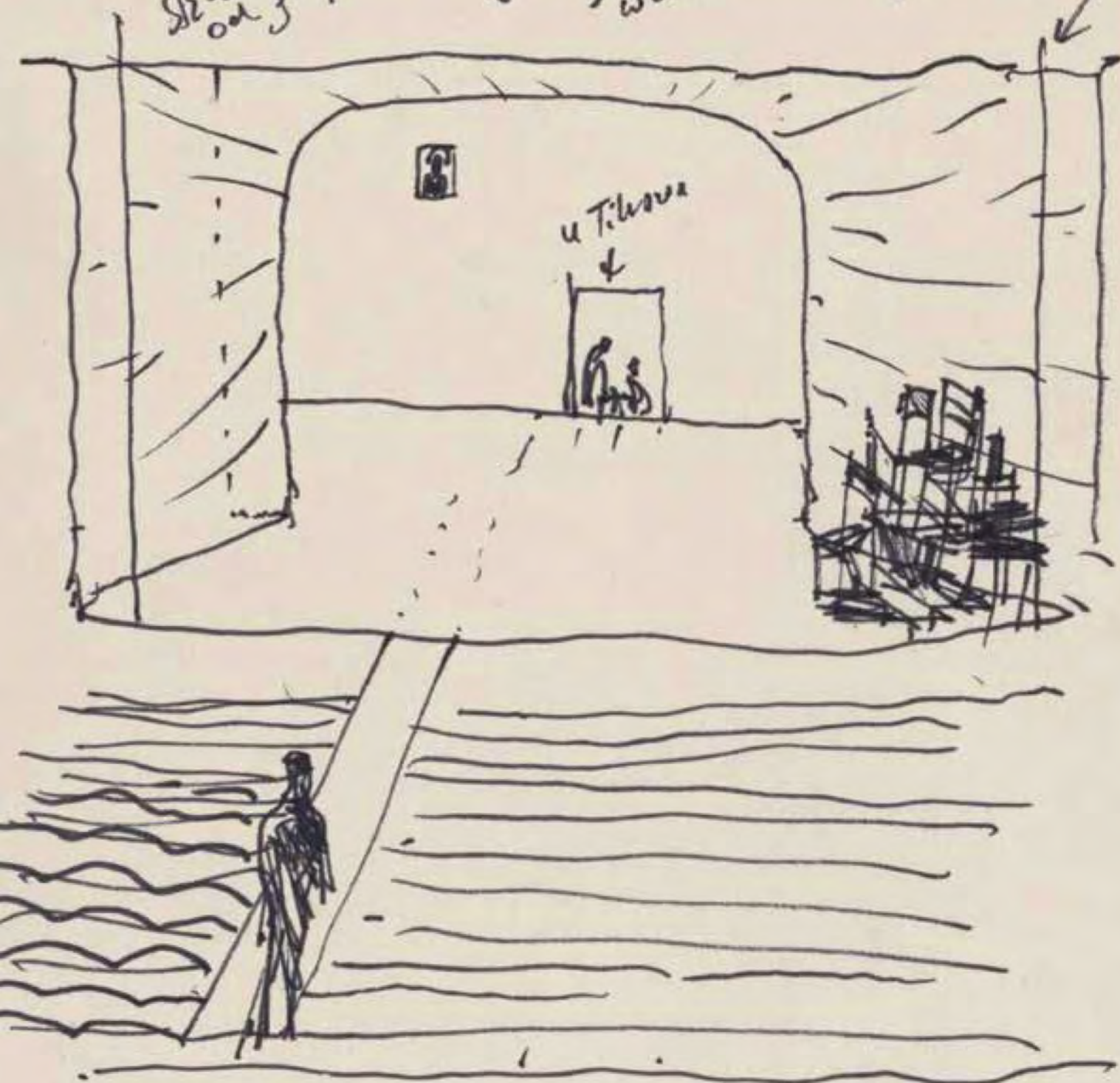
Stawrogia i Fredka - optoki
zarzeczna.



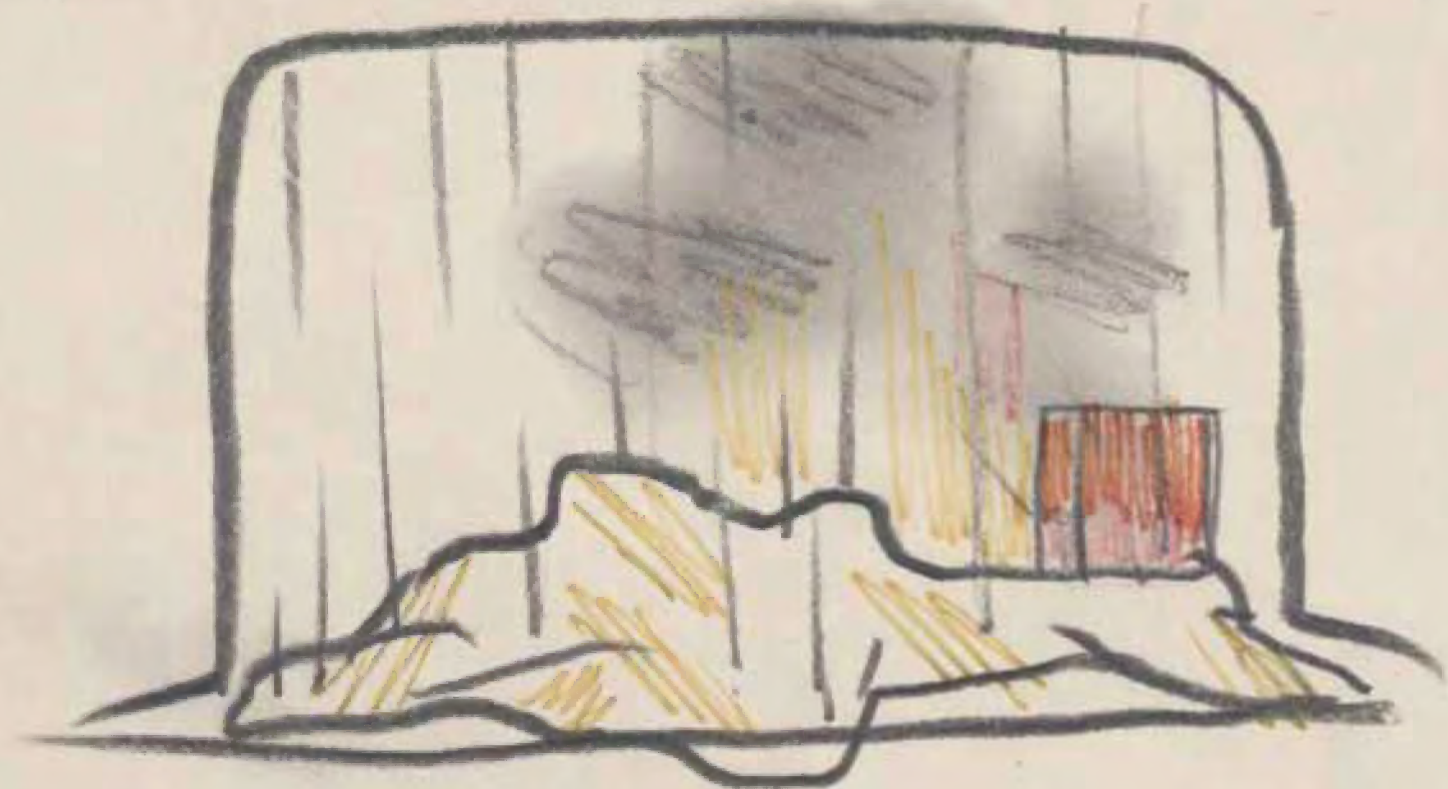
Stawropia
od góry.

Scena
w sali
5136-
w urzędzie

Schowek
na meble



• Ważne spowiedzi
Stawropia idzie
monig do nas.



Pyt tocka z
bestra.

- 1) z wnetra rozscenia
kucha cew wien z
dymem. Suchy ko
i petenie do procl
- 2) Szmata dwiniga sig
w gore.
- 3) Swiatlo na brel.
ant. brelizna.



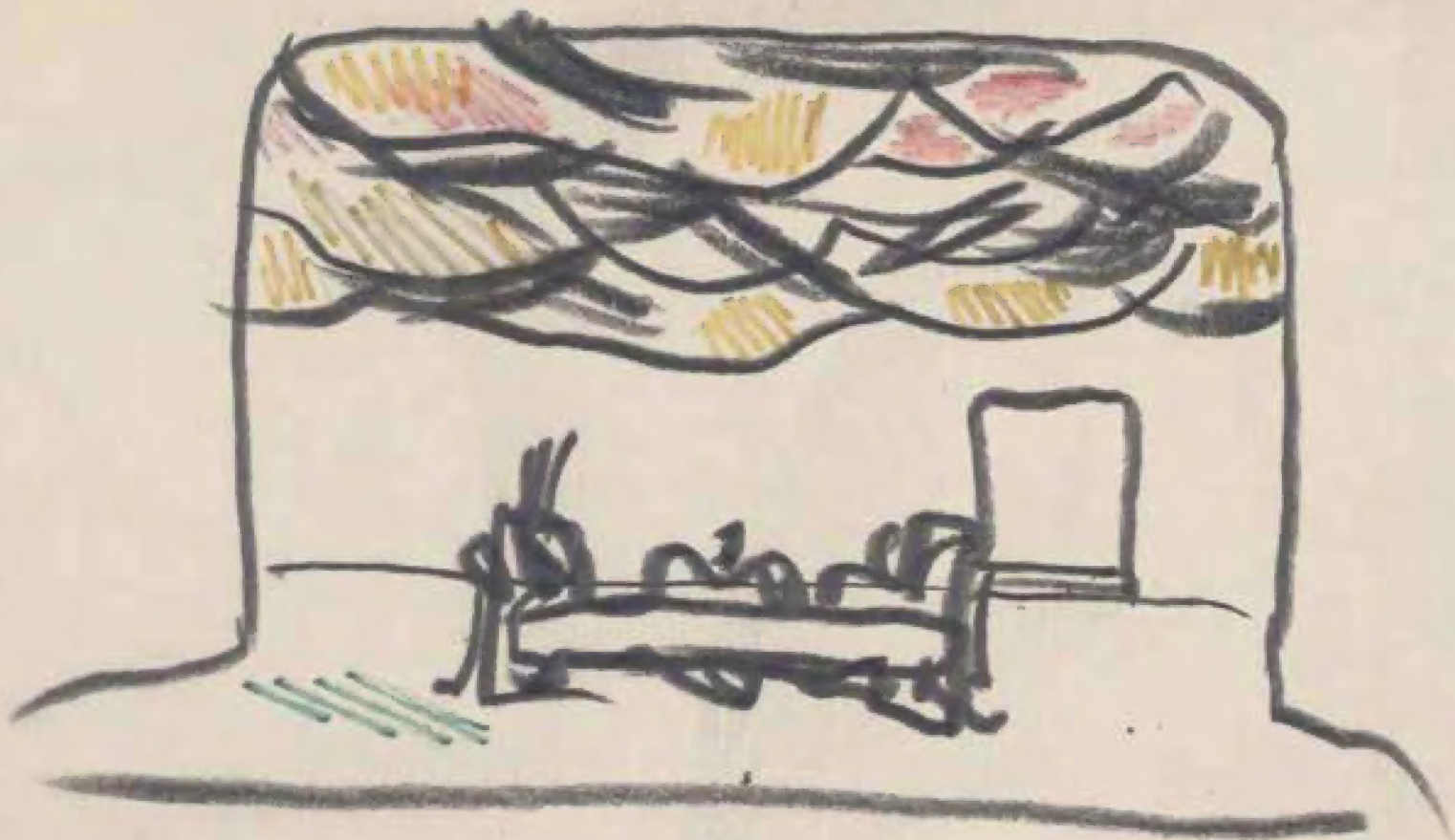


Toiko cyli dom letui w skworvesu'leady



Koustrubaje metalowu
 sluzjite orweno.
 noji na kotle ch.
 lub dch myty do usno-
 szenia.
 Wagwe mytozoue pry-
 tami. Lastreany ai meta





- 1) Światła przybrywa całą scenę drwiga się w górę.
- 2) Projekcja dymu na scenie, która porusza się w statycznym ruchu. (wyciągi).
- 3) Ogrzewanie tylko, ona leży w wian uspa. Nikotars siedzi ubrany. Śmiechony to toie jest dougen i Saunus w sobie.
- 4) W głębi i z głębi widnie myślny pancerz. Kierunek widoku nie przynosi spraty. Czerwien odblaskowa. Światło na biel. białe. Nieustający ruch jakby to się stało publicznie.
- 5) Na podobie w. katorniach wody. pancerz czerwien nieba, odblask.





Scenariusz kończył się słowami „Widownia płonie”. W finale *Śmierci w starych dekoracjach* paliła się chwiejnymi płomykami z szyfonu. W zrealizowanym 15 lat później w tym samym teatrze *Złowionym* (także według tekstów Różewicza) reżyser powtórzył potem ten sam układ przestrzenny. Po premierze przedstawienia widownia Teatru Polskiego spłonęła naprawdę. Grzegorzewski mówił o tym: „Wieczorem zobaczyłem w telewizji salę i uświadomiłem sobie swój nietakt. [...] Właściwie niechętnie do tego wracam, było to magiczne uprzedzenie tragicznego zdarzenia. [...] Zobaczyłem, czym jest rzeczywistość wobec kuglarskich sztuczek” [*Moja przestrzeń, moje miejsca, mój teatr*, s. 93, 89]. W wypalonym wnętrzu wykonano jeden pokaz, zarejestrowany przez TVP Wrocław (*Złowiony – Rekonstrukcje*). Układ był tu inny: widzowie siedzieli w głębi sceny, patrząc od tyłu na proscenium, na którym rozgrywała się akcja. Odcinająca ich od widowni żelazna kurtyna przeciwpożarowa podnosiła się dopiero w finale, ukazując czarną dziurę po katastrofie – pustkę po nieodżałowanym micie Italii.

– Małgorzata Dziewulska, *Tadeusz Różewicz, „Śmierć w starych dekoracjach”*, reż. Jerzy Grzegorzewski. Teatr Polski we Wrocławiu. Opis przedstawienia: Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/27765/smierc-w-starych-dekoracjach>

The script ended with words: "The audience burns". In the finale of *Death in the Old Decorations*, it burned with shaky chiffon flames. In *Caught* (also based on Różewicz's texts), produced 15 years later at the same theatre, the director repeated the same spatial arrangement. After the premiere of the performance, the audience of the Polish Theatre truly burned down. Grzegorzewski recalled: "In the evening I saw the auditorium on TV and realized my lack of tact[...]. Actually, I am reluctant to go back to it, it was a magical foreshadowing of a tragic event[...]. I saw what reality is all about in the face of juggling tricks" [*My space, my places, my theatre*]. One show, recorded by TVP Wrocław, was performed in the burnt-out interior (*Caught – Reconstructions*). The arrangement was different: the viewers were sitting in the back of the stage, looking from behind at the proscenium where the action took place. The iron fireproof curtain that cut them off from the audience only rose in the finale, revealing the black hole left after the catastrophe – a void left after the unfortunate myth of Italia.

– Małgorzata Dziewulska, *Tadeusz Różewicz, „Śmierć w starych dekoracjach”*, Encyclopaedia of Polish Theatre online



Teatr młodych reżyserów jest teatrem niebezpiecznym. Nie powstaje po to, by dawać widzowi możliwość odpoczynku, zwanego „relaksem”. [...] Ten teatr jest niewygodny, może doprowadzić do odkrycia tajemnic, o których nie chcemy czy wolelibyśmy nie wiedzieć. Lepiej przecież myśleć, że jesteśmy dobrzy i mądrzy, jako ludzie i jako naród, pławić się w hipokryzji zachwytu i miło spędzać czas. Proszę bardzo, ale nie w tym teatrze i beze mnie.

— Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003

The theatre of young directors is a dangerous theatre. It is not created to give the viewer the opportunity to rest, called "relaxation"[...]. This theatre is uncomfortable; it can lead to the discovery of secrets that we do not want or would prefer not to know. It is better to think that we are good and wise, as people and as a nation, to swim in the hypocrisy of admiration and spend time pleasantly. You can do that, but not in this theatre and not without me.

— Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* (2003)

































VIII, IX, X ANEKS ANNEX

Ostatnie sale wystawy są kontrapunktem dla historycznego materiału zgromadzonego w pozostałych częściach ekspozycji. Z jednej strony przybliżają nowe metodologie i podejście do współczesnego teatru, z drugiej obrazują niezmienną powinność teatru zaangażowanego z człowiekiem w centrum, teatru czującego na sprawy społeczno-polityczne o dużym potencjale edukacyjnym. Wszystkie trzy sale potraktowane jako aneks najbliższy teraźniejszości należy postrzegać jako metaforę współczesnego polskiego teatru, a nie spis tego, co działo się w okresie transformacji do dziś.

Elementami zastanymi w przestrzeni pierwszej sali jest czarna materia Aleksandry Wasilkowskiej oraz praca *Nawracanie Oswajanie Tresowanie* Jadwigi Sawickiej. Obydwie realizacje odnoszą się do kształtowania przestrzeni fizycznej, ale też mentalnej, politycznej, historycznej i ideologicznej. Praca Wasilkowskiej jest echem jej scenografii do spektaklu *Życie seksualne dzikich* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego (2011). Realizacja teatralna oraz scenografia to wynik inspiracji badaniami antropologicznymi Bronisława Malinowskiego. „Płynny model” ruchomej uprzestrzennionej materii jest swoistą metaforą otoczenia kształtowanego przez ludzi i jednocześnie ich kształtującego. Z kolei praca Sawickiej, funkcjonująca w końcu lat 90. w formie billboardów na ulicach największych polskich miast, ukazuje człowieka jako glinę, formowanego przez czynniki zewnętrzne. Można się tu doszukać wpływu szeroko rozumianego „reżyserowanego teatru” na życie i kondycję ludzką.

Sala kolejna poświęcona jest Teatrowi 21. Gest oddania przestrzeni wystawienniczej „teatrowi w procesie” unaocznia widzom, na czym polega działalność wyjątkowego zespołu angażującego do współpracy osoby z zespołem Downa i autyzmem. „Dom tymczasowy” łączy funkcję biura, magazynu, sceny artystycznej oraz przestrzeni działań i zainteresowań teatru funkcjonującego od 2005 roku do dziś. W ramach programu wypracowanego wspólnie z działem edukacji Zachęty w trakcie trwania wystawy w przestrzeni Zachęty odbyły się liczne wydarzenia o charakterze performatywnym, badawczym, edukacyjnym (jak warsztaty, performansy, wykłady czy próby).

Ostatnia sala wystawy jak klamra zamyka jej narrację, dla której punktem wyjścia było *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Przywołana tu *Klątwa* w reżyserii Olivera Frlić zrealizowana została w oparciu o liczne wątki z dramatu Wyspiańskiego. Inscenizacja ta przygotowana we współpracy scenograficznej z Małgorzatą Dzik w aktualny i nowatorski sposób opowiadała o mechanizmach władzy, kontroli i podporządkowania.

The last rooms are a counterpoint to the historical material collected in the other parts of the exhibition. On the one hand, they introduce new methodologies and approaches to contemporary theatre; on the other hand, they illustrate the unchanging obligation of theatre engaged with people in the centre, a theatre sensitive to socio-political issues of great educational potential. All three rooms, treated as an annex closest to the present, should be seen as a metaphor for contemporary Polish theatre, and not as a list of what happened from the transformation period to this day.

The elements found in the space of the first hall are Aleksandra Wasilkowska's black matter and Jadwiga Sawicka's work *Converting Taming Training*. Both projects relate to the shaping of physical space, but also mental, political, historical and ideological space. Wasilkowska's work is an echo of her set design for the play *The Sexual Life of Savages* directed by Krzysztof Garbaczewski (2011). The theatrical production and set design are the result of inspiration drawn from the anthropological research by Bronisław Malinowski. The "fluid model" of mobile, space-saving matter is a peculiar metaphor of the environment shaped by people and at the same time shaping them. On the other hand, Sawicka's work, functioning in the late 1990s in the form of billboards on the streets of the largest Polish cities, shows humans as clay, formed by external factors. One can find here the influence of widely understood "directed theatre" on life and human condition.

The next room is dedicated to Teatr 21. The gesture of giving the exhibition space to the "theatre in the process" shows the audience the activity of a unique team engaging people with Down's syndrome and autism in collaboration. The Temporary House combines the function of an office, a warehouse, an art stage and the space for activities and interests of a theatre operating from 2005 to the present day. As part of the programme developed together with the Zachęta education department, during the exhibition, the Zachęta space hosted numerous events of a performative, research and educational nature (such as workshops, performances, lectures and rehearsals).

The last room of the exhibition, like a clasp, closes its narration with *Deliverance* by Stanisław Wyspiański as its starting point. *Curse*, directed by Oliver Frlić, which is referenced in the installation, was based on numerous themes from Wyspiański's drama. The staging, prepared in cooperation with Małgorzata Dzik, talked about the mechanisms of power, control and subordination in a current and innovative way.



NAWRACANIE
OSWAJANIE
TRESOWANIE



Wyspa to konstrukcja składająca się z kilku metalowych elementów oraz ośmiuset kawałków czarnej flizeliny, pozszywanych tak, aby utworzyły niejednorodną bryłę. Obiekt był podwieszany pod sufitem przestrzeni, w której grany był spektakl, zwisał bezpośrednio nad głowami obecnych tam ludzi. Jego znaczne rozmiary (dwadzieścia pięć na dziesięć metrów) pozwalały zakryć niemal całą widownię bądź całą scenę. Wyspa mogła wykonywać ruchy dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, poruszała się w płaszczyźnie poziomej. Po drugie, powoli, fluktuacyjnie zmieniała kształt — miejscami pęczniejąc (sięgała niekiedy niemal samej ziemi) a miejscami ulegając spłaszczeniu. Na powierzchni konstrukcji umieszczono czujniki ruchu i dźwięku, zbierające informacje z otoczenia Wyspy. Zebrane przez nie bodźce były przekazywane do umieszczonego ponad obiektem komputera, który przetwarzał je na komendy, autonomicznie poruszające całą konstrukcją. Zbliżenie do czujnika powodowało pobudzenie flizelinowej chmury, a oddalenie od niego — jej uspokojenie. Dlatego też od chwili zamontowania Wyspa wchodziła w silną sensualną relację zarówno z aktorkami i aktorami, jak i publicznością gotowego spektaklu, niekiedy nawet paraliżując pracę tych pierwszych i utrudniając percepcję drugim.

The Island is a construction consisting of a few metal elements and 800 pieces of a black non-woven interlining, sawn together to form a heterogenous figure. The object was installed on a ceiling of a room where the performance was presented — it hung directly above the heads of the people present. Thanks to its size (25x10m) it was able to cover almost all of the space above the audience or stage. The Island was capable of making two types of movements: first it moved horizontally, secondly vertically — slowly and fluctually changing its shape. In some places it swelled reaching even to the ground, in others — it flattened. On the surface of the construction some sensors of movement and sound were placed to gather the information from the Island's surroundings. The impulses gathered were transmitted to a computer placed above the object, that transformed them into series of autonomous commands making the whole structure move. Getting closer to a sensor resulted in a stimulation of the cloud of the interlining, getting further — made it calm. That's why from the moment it was installed, the Island was entering into a strong sensual relation both with performers, and the audience, sometimes even obstructing the work of the former, and the perception of the latter.




NAWRACANIE
OSWAJANIE
TRESOWANIE

**NAWRACANIE
OSWAJANIE
TRESOWANIE**





A close-up photograph showing a person in a blue polo shirt with a white stripe on the sleeve adjusting a woman's glasses. The woman's hand is visible, holding the glasses. The background is dark and out of focus.

*because I felt totally alone
in the community of believers.*













Large perforated metal bowl held by a man.

Woman seated in a chair, holding a sign that says "Zycie".

Disabled people receive terribly low social pension - 74 EUR for care and 16 EUR for...

Niepełno W POISKO prawo 50

kontynuacja PROTESTU

Logo of the Polish Disability Rights Movement (Ruch na Rzecz Osób Niepełnosprawnych).

GROUP OF 17 PARTICIPANTS OF...



WYJŚCIE
EMIGRACJI

HAAP
TEST
TRWAE
17 DNI

In Poland
low benefits
month
wance
month

prawni
e ma
dnia 3YC

pólish people
with disabilities
have the right
to live in their own homes

Osoba, niepełnosprawna

ZASIŁEK PIELĘGNACYJNY
od 12 lat 153

GEORGIA
KAC...
MIESI...



Spektakl *Rewolucja, której nie było* w reżyserii Justyny Sobczyk nawiązuje do protestu osób z niepełnosprawnościami oraz ich rodziców (RON) w Sejmie w dniach 18 kwietnia – 27 maja 2018 roku. Protestujący domagali się wówczas dodatku rehabilitacyjnego w kwocie 500 zł miesięcznie oraz zrównania renty socjalnej z minimalną rentą z tytułu niezdolności do pracy.

Protest został zawieszony po czterdziestu wyczerpujących dniach, w trakcie których władze państwowe stopniowo ograniczały protestującym przestrzeń publicznego upominania się o prawo do godnego życia. Zawężono im wtedy dostęp do sanitariatów oraz możliwości spacerowania na terenie Sejmu. Najbardziej zapadły mi jednak w pamięć obrazy pełnych przemocy zachowań straży marszałkowskiej w stosunku do matek osób z niepełnosprawnościami. [...]

Obraz protestu, który został wówczas przekazany przez mainstreamowe media, odzwierciedlał dominującą społeczną świadomość na temat osób z niepełnosprawnościami. Podsuwając albo patetyczną figurę męczennika, albo wielkiego bohatera w sprawie, o której uprzywilejowana „zdrowa” większość ma znikome pojęcie, wpisywał te osoby w polskie, idealizujące chorobę imaginarium.

— Ewelina Jarosz, *Ćwiczenia ze społecznej rehabilitacji*, on-line <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cwiczenia-ze-spoecznej-rehabilitacji.html>



The performance *Revolution that did not happen* directed by Justyna Sobczyk refers to the protest of people with disabilities and their parents that took place in Polish Parliament from 18 April until 27 May 2018. The protesters demanded a special rehabilitation supplement of 500 zlotys per month and an equalization of social pension with the minimal pension for the people who are not able to work.

The protest was suspended after 40 tiresome days during which the authorities tried to limit the space where the protesters would be able to publicly demand the right to live in dignity. Even the access to restrooms was limited for them, along with the permission to move around the Parliament. What I remember most were the images of violent acts of the Parliament guards towards the mothers of the people with disabilities. [...]

The image of the protest reported by the mainstream media was reflecting the dominating social knowledge about the people with disabilities. It suggested a pompous figure of a martyr, or a grand hero fighting in a battle that the "healthy" majority knows nothing about, inscribing these people into Polish imaginarium that idealizes a condition.

— Ewelina Jarosz, *Ćwiczenia ze społecznej rehabilitacji* [*The exercises in social rehabilitation*] (2019)





X
ANEKS / ANNEX



Handwritten text on a piece of paper taped to the wooden structure. The text is mostly illegible but appears to be a list or inventory of items.





Z ogólnego krzyku, hałasu, gwizdów można wyłowić poszczególne słowa, zdania, frazy i hasła:

Klątwa won z polskich stron. Przyszliśmy się tu modlić o odważnych ludzi, którzy przerwą ten spektakl. Hańba! Antifa — ha, ha, ha! Dzisiejsza manifestacja ma charakter obronny. Same kurwy. Święta Maryjo Matko Boża módl się za nami. To nie jest Teatr Narodowy. Wstyd. Zastanówcie się, co tu robicie, komu służycie? Ja do Boga mówię. Cicho bądź! Młodość, wiara, nacjonalizm. Pierdol się. Policja umożliwia lewactwu obrażanie najważniejszych dla nas wartości. Nie jesteście Polakami. Chorzy ludzie — psychiatra czeka. Niesmaczne, żałosne. Zachowujmy się, jak na katolików przystało. To jest protest modlitewny. Ave, Ave, Christus Rex!!! Za moje pieniądze się tu bawi — za pieniądze podatnika. To nie jest teatr prywatny. Żenujące. Stop lewackiej propagandzie. Jesteśmy tu dlatego, że bronimy zasad cywilizowanej Europy.

From the general shouting, noise and whistles one can catch only individual words, sentences, phrases and slogans:

Out the Curse from our land! We came here to pray for the brave ones who will stop the performance. Shame! Antifa — ha, ha, ha! Today's manifestation has a form of prayer. Only the whores. Holy Mary, Mother of God pray for us. This is not the National Theatre. Shame. Think what you are doing here, who you serve? I am speaking to God. Be quiet! Youth, fait, nationalism! Fuck you. Police allows the leftists to insult the values that are the most precious for us. You are not Polish. Sick people — the psychiatrist awaits you. Disgusting, pathetic. Lets behave like the catholics should. This is a prayer protest. Ave, Ave, Christus Rex!!! The one entertains himself for my money — the tax money. This is not a private theatre. Embarrassing. Stop the leftist propaganda. We are here because we are defending the civilised Europe.







WOLNOŚCI



Podziękowania

Ostateczny kształt inscenizacji zależy od wielu osób. Nie inaczej jest w przypadku tej wystawy i książki. Nie zaistniałyby gdyby nie dyrektorka Zachęty Hanna Wróblewska, która zaproponowała mi napisanie koncepcji wystawy, a to z kolei nie byłoby możliwe bez konsultacji i długich rozmów z Danielem Przystkiem z Uniwersytetu Warszawskiego, Agnieszką Kubaś – teatrolożką pracującą wtedy jeszcze w Instytucie Teatralnym i Julią Leopold z Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

Ale tak naprawdę to dopiero spotkanie z dyrekcją Instytutu Teatralnego w Warszawie: wiecznie inspirującą Dorotą Buchwald i profesorem Dariuszem Kosińskim stworzyło całemu projektowi naukowo-artystycznemu realne szanse realizacji.

Dwuletnie badania zespołu naukowców były możliwe dzięki funduszom z grantu pozyskanego przez IT i kierownika projektu Darka Kosińskiego. Dziękuję Darku, że pomogłeś w napisaniu i „rozczytaniu” moich intuicji, w zredagowaniu i znalezieniu wszystkich tekstów, które towarzyszyły wystawie, jak i tych dodatkowych, które są umieszczone w książce. Bez twojego optymizmu i uporu, pracowitości, nigdy chyba nie pozyskalibyśmy tylu praw do reprodukcji w tak krótkim i trudnym czasie.

Wymienione przeze mnie osoby pracowały ze mną do końca. Bez ich wiedzy, cennych uwag, profesjonalizmu, byłoby mi bardzo trudno. Nieraz celnie podpowiadały, nieraz przestrzegały przed popełnieniem poważnych błędów merytorycznych i błędów aranżacyjno-scenograficznych. W osobach tych zyskałem doradców, nauczycieli, ale również – mam nadzieję – i przyjaciół.

W tym miejscu szczególnie chciałem podziękować Julii Leopold za zdrowy rozsądek i cierpliwość w czasie prac przygotowawczych i realizacji wystawy. Nieraz zala-

złem jej za skórę w nie do końca sprawiedliwych ocenach – przepraszam za to.

Dziękuję Michałowi Jachule za pomoc redakcyjną oraz za to, że przekopał dla mnie wszelkie możliwe archiwa z dokumentami i czasopismami, które potrzebne były do wystawy.

Dziękuję Michałowi Januszańcowi za prace nad czterokanałową instalacją video, a przede wszystkim dziękuję za zawzięte „kopanie” w archiwach filmowych. To Tobie należą się szczególne podziękowania za to, że znalazłeś dla potomności zapis fragmentów *Dziadów* Dejmka z 1967 roku.

O ile do celów prywatnych mogłem gromadzić zdjęcia różnych autorów, o tyle na potrzeby wystawy i książki musieliśmy zdobyć do nich prawa i licencje. Bez tych praw wystawa i książka nie mogłyby powstać. Dziękuję szczególnie tym autorom, którzy ujęli nas swoją wyrozumiałością i szczodrością, użyczając licencji bezpłatnie. Do takich osób należą: autor zdjęć ze spektaklu *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego Maurizio Buscarino, syn Marii Jaremy Aleksander Filipowicz, Zofia Weiss, Wojciech Grzybała z Fundacji Andrzeja Wróblewskiego, Ada Zielińska, Glenn Bray z Archives Szukalski. Dziękuję Miladzie Ślizińskiej za udostępnienie projektów Otto Axera i pomoc przy kontakcie z właścicielami praw do zdjęć Nan Goldin. Bogdanowi i Witoldowi Chmielewskim za udostępnienie prac Grupy Lucim. Za bezpłatne udostępnienie dzieł sztuki znajdujących się w ich posiadaniu dziękuję Domowi Aukcyjnemu Connaissanceur i Maciejowi Jakubowskiemu, Galerii „Rynek Sztuki”, Domowi Aukcyjnemu „Agra-Art”, Galerii Raster w Warszawie, Galerii Arsenał w Białymstoku, Galerii Ego w Poznaniu, Galerii Dyląg w Krakowie, Hamburg Banhoff w Berlinie.

Wielkiej pomocy w zdobywaniu reprodukcji do książki i praw do licencji udzielili nam pracownicy wielu instytucji publicznych. Szczególne podziękowania za wyjątkową życzliwość i pomoc zechcą przyjąć: Adrianna Bielikowska z Muzeum Narodowego w Warszawie, Robert Jarosz z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Tomasz Pietrucha z Cricoteki, Ewa Konkel z Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku, Iwona Nuckowska z Muzeum Krakowa, Tobiasz Papuczys z Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Piotr Nowak i Renata Sawińska z Muzeum Narodowego w Krakowie, Agnieszka Wysocka z Muzeum Niepodległości w Warszawie, Monika Chudzikowska i Jolanta Żukowska z Muzeum Teatralnego w Warszawie, Diana Poskuta-Włodek z Archiwum Artystycznego Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Katarzyna Gliwa z Muzeum Historii Katowic, Sandra Braksator-Malina z Muzeum Śląskiego, Katarzyna Kamińska z Teatru Polskiego w Poznaniu, Rafał Jabłoński-Zelek z Muzeum Tatrzańskiego, Szymon Kubiak z Muzeum Narodowego w Szczecinie, Elżbieta Wrzesińska z Narodowego Starego Teatru w Krakowie, Elżbieta Małecka z Teatru Polskiego we Wrocławiu, Mateusz Węgrzyn z Teatru Powszechnego w Warszawie, Michał Smolis z Teatru Narodowego. Podziękowania należą się wszystkim instytucjom, które mimo czasu pandemii i ograniczonych możliwości czasowych i technicznych przesłały nam i udostępniły skany fotografii dzieł sztuki i innych artefaktów i dokumentów.

Za nieocenioną pomoc w zdobywaniu zdjęć agencyjnych dziękuję Ewie Wilczewskiej z Instytutu Teatralnego. Specjalistą od misji niemożliwych i nierozwiązywalnych zagadek był jak zawsze Janusz Legoń. Dziękuję Kasi Zawistowskiej za odkopanie i skan plakatu

4 czerwca wykorzystywanego w scenografii spektaklu *H.* w Stoczni Gdańskiej.

Dziękuję Mirkowi Kaczmarkowi za pomoc i zgodę na rekonstrukcję fragmentu scenografii ze spektaklu *Sprawa Dantona* oraz udostępnienie dokumentacji fotograficzno-technicznej z tego przedstawienia.

Dziękuję Oli Wasilkowskiej za trud i pracę, jakie włożyła w rekonstrukcję i zaadaptowanie jej instalacji ze spektaklu *Życie seksualne dzikich*; w tym miejscu należy dodać jeszcze jedno podziękowanie dla Hanki Wróblewskiej, która przekonała mnie do zmiany scenariusza wystawy.

Jedną z pierwszych moich prac analitycznych, które dotyczyły rekonstrukcji spektaklu Stanisława Wyspiańskiego *Protesilaos i Laodamia*, była możliwa dzięki wielu rozmowom, jakie odbyłem z Dorotą Jarząbek-Wasyl. Jej pasja, otwartość, gotowość dzielenia się wiedzą, pokazuje, jak duży sens miała w tym projekcie badawczo-artystycznym moja współpraca z wyśmienitą badaczką. Na tym przykładzie dowiedziałem się, ile jest jeszcze do odkrycia i jak często należy weryfikować swoje spostrzeżenia. Dziękuję Doroto!

Nie miałem nigdy okazji podziękować Piotrowi Rypsonowi za spotkanie na korytarzu Zachęty i inspirację książką *Czerwony Monter. Mieczysław Berman – grafik który zaprojektował polski komunizm* – czynię to teraz.

Na koniec dziękuję zawsze pełnej sił Mamie za pomoc przy opiece nad dziećmi. Wreszcie dziękuję mojej żonie Mai za ogromne wsparcie, wyrozumiałość i miłość.

Robert Rumas

Spis ilustracji

Ilustracje są opisywane od lewej do prawej. W przypadku większych sekwencji obrazów przyjmuje się porządek zgodny z narracją wystawy.

s. 70-71

Klatka schodowa w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki w czasie trwania wystawy „Zmiana ustawienia”. Fot. Bartosz Górka

Plakat do wystawy „Zmiana ustawienia”, proj. Jakub Jezierski. Na plakacie wykorzystano zdjęcie Stanisława Brzozowskiego przedstawiające Edmunda Wiercińskiego w roli Księdza Piotra w *Dziadach* Adama Mickiewicza w reż. Leona Schillera (Teatr Polski w Warszawie, prem. 15 grudnia 1934).

s. 74-75

Klatka schodowa w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki w czasie trwania wystawy „Zmiana ustawienia”. Fot. Bartosz Górka

s. 78-79

Plan ogólny wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fotografie na planie: Bartosz Górka

s. 80-81

Leon Schiller i Edward Gordon Craig. Fotografia wykonana w maju 1935 roku podczas wizyty Craiga w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie na zaproszenie Schillera.

Strona tytułowa artykułu Leona Schillera *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask” vol. II, nr 1–3: lipiec 1909.

Okladka katalogu Wystawy Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego, Warszawa 1913. MT

Strona „Tygodnika Ilustrowanego” (1913 nr 39, s. 13) z reprodukcjami projektów Edwarda Gordona Craiga prezentowanymi w 1913 roku na Wystawie Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

s. 82-83

Jan Kochanowski *Odprawa posłów greckich*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przedstawienia na dziedzińcu zamku na Wawelu, przestrzeń sceniczna Adolf Szyszko-Bohusz (w pierwotnej wersji z 1923 przy pomocy Andrzeja Pronaszki), reż. Teofil Trzciański, prem. 8 czerwca 1930, prem. wersji oryginalnej: 16 czerwca 1923. NAC

Adolphe Appia, projekt scenografii do *Orfeusza i Eurydyki* Christoph'a Willibalda Glucka, przygotowanej dla szkoły rytmiki Émile'a Jacquesa-Dalcroze'a w Hellerau, 1912.

Adolphe Appia *Espace rythmique, La plongeur*, ok. 1909. Szwajcarskie Archiwum Sztuk Performatywnych

Pokazy ćwiczeń rytmicznych w rytmiki Émile'a Jacquesa-Dalcroze'a w Hellerau, kompozycja przestrzeni: Adolphe Appia, 1912.

I. WIZJA

s. 84-85

Edward Gordon Craig, projekt scenografii do *Hamleta* Williama Shakespeare'a. Edward Gordon Craig Collection w Eton College Library

s. 86-87

Stanisław Wyspiański z romskimi dziewczynkami, Paryż 1893. PAN

Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego, 2 grudnia 1907. NAC

Stanisław Wyspiański na łożu śmierci, listopad 1907. Archiwum Narodowe w Krakowie

s. 88-89

Informacja o premierze *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, „Głos Narodu” 1903, nr 58.

Pocztówka z wizerunkiem Teatru Miejskiego w Krakowie, pocz. XX w.

Jan Zawiejski, plan sytuacyjny Teatru Miejskiego w Krakowie i jego otoczenia, ok. 1888. Archiwum Narodowe w Krakowie

s. 90-91

Teatr Miejski w Krakowie, przekrój podłużny z widokiem zascenia; rekonstrukcja Robert Rumas.

Jan Zawiejski, projekt konkursowy Teatru Miejskiego w Krakowie, przekrój poprzeczny z widokiem zascenia, ok. 1888. Archiwum Narodowe w Krakowie

Jerzy Trela jako Konrad w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego, Stary Teatr w Krakowie, reż. Konrad Swinarski, prem. 30 maja 1974; kadr z wersji telewizyjnej, reż. Laco Adamik i Agnieszka Holland, Teatr TV, prem. 21 stycznia 1980.

s. 92-93

Rękopis wierszowanych didaskaliów do aktu I *Wyzwolenia* – wiersz o tam-tamie; jedyny ocalały fragment rękopisu *Wyzwolenia*, który – podobnie jak inne rękopisy Wyspiańskiego zgromadzone w Bibliotece Narodowej – spłonął w czasie powstania warszawskiego, oryginał w MNK. Przedruk za: Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, tom 5, Kraków 1959.

Fotografie dekoracji z premierowej inscenizacji *Wyzwolenia*, Teatr Miejski w Krakowie, 28 lutego 1903. BJ

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do *Wyzwolenia*, 1903, ołówki, papier. MK

s. 94-95

Plan aranżacji i wygląd Sali Grottgerowskiej na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 96-97

Stanisław Wyspiański, *Portret Michała Tarasiewicza jako Protesilasa*, 1903, pastel, karton. MT

Helena Modrzejewska jako Laodamia w *Protesilasie i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903. Wykadrowany fragment fotografii Józefa Sebalda. MT

Afisz wznowienia *Protesilasa i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego ze Stanisławą Wysocką w roli Laodamii (23 maja 1903); dramat Wyspiańskiego dyrekcja Teatru Miejskiego w Krakowie zestawia z komedią Aleksandra Fredry *Pan Benet*. ATJS

Afisz pożegnalnego występu Heleny Modrzejewskiej w *Antygonie* Sofoklesa oraz *Protesilasie i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski, Kraków, 1903. BN

s. 98-99

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do *Protesilasa i Laodamii*, 1903, kredka, tusz, papier. MNK

Arnold Böcklin *Wyspa umarłych (III)*, 1883, olej, płótno. Alte Nationalgalerie, Berlin

s. 100-101

Stanisław Wyspiański, projekt zbioru *Protesilasa*, 1903, ołówek, kredka, papier. MNK

Stanisław Wyspiański, projekt hełmu *Protesilasa*, 1903, ołówek, papier. MNK

Michał Tarasiewicz jako *Protesilas* w *Protesilasie i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr

Miejski w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903. Fotografia wykonana w atelier. MK

Helena Modrzejewska jako *Laodamia* w *Protesilasie i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903. Fotografia wykonana w atelier. Fot. Józef Sebald. MK

Helena Modrzejewska w scenie śmierci w *Protesilasie i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903. Jedyna zachowana fotografia wykonana na scenie. ANK

s. 102-103

Plan premierowej inscenizacji *Protesilasa i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903. Rekonstrukcja analityczna Robert Rumas.

Stanisław Wyspiański, szkic korabia do *Protesilasa i Laodamii* z notatkami o jego barwie i kierunku „wpłynięcia” na scenę, 1903, tusz, kredka, papier. MNK

s. 104-105

Strona z pisma „Scena i Sztuka” 1909, nr 3, ze zdjęciem ukazującym scenę spotkania *Protesilasa i Laodamii* przy grobie.

Robert Rumas, rekonstrukcja analityczna sekwencji scenograficznych premierowej inscenizacji *Protesilasa i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903.

s. 106-107

Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. i reż. Karol Frycz, prem. 29 maja 1937 przy wykorzystaniu scenografii premierowej z 1903 roku. NAC

Stanisław Wyspiański *Achilleis*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, prem. 13 listopada 1925. IT

s. 108-109

Stanisław Wyspiański, projekty scenografii do *Bolesława Śmiałego*, 1903, ołówek, papier. MK

Karol Frycz, projekt scenografii do *Bolesława Śmiałego*, 1929, ołówek, akwarela, papier. MT

s. 110-111

Karol Frycz, notatki do inscenizacji *Bolesława Śmiałego* Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Polskim w Warszawie, 1929. MT

Stanisław Wyspiański, szkice kostiumów do *Bolesława Śmiałego*, 1903, ołówek, kredka, papier. MK

Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. i reż. Karol Frycz, prem. 29 maja 1937 przy wykorzystaniu scenografii premierowej z 1903 roku. NAC

Stanisław Wyspiański, projekt postaci *Biskupa* w *Bolesławie Śmiałym*, 1903, kredka, ołówek, papier. MNK

s. 112-113

Karol Frycz, partytura inscenizacji *Bolesława Śmiałego*, 1929, ołówek, kredka, papier. MT

Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 7, scen. i reż. Karol Frycz, prem. 29 maja 1937 przy wykorzystaniu scenografii premierowej z 1903 roku. NAC

s. 114-115

Stanisław Wyspiański *Rapsod. Portret sceniczny Andrzeja Mielewskiego*, 1904, pastel, papier. MŚ

Grzegorz Senowski w *Bolesławie Śmiałym* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. i reż. Karol Frycz, prem. 29 maja 1937 przy wykorzystaniu scenografii premierowej z 1903 roku. NAC

s. 116-117

Stanisław Wyspiański, projekt postaci *Króla* w *Bolesławie Śmiałym*, kredka, ołówek, papier. MNK

Andrzej Pronaszkowie, projekt kostiumu *Towarzysza Odysa* do *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, 1925, akwarela, ołówek, gwasz, papier. MT

s. 118-119

Stanisław Wyspiański, projekt postaci *Króla* i *Krasawicy* w *Bolesławie Śmiałym*, 1903, kredka, ołówek, papier. MNK

Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. i reż. Karol Frycz, prem. 29 maja 1937 przy wykorzystaniu scenografii premierowej z 1903 roku. NAC

s. 120-121

Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. i reż. Karol Frycz, prem. 29 maja 1937 przy wykorzystaniu scenografii premierowej z 1903 roku. NAC

s. 122-123

Stanisław Wyspiański, projekty postaci do *Bolesława Śmiałego*, tzw. „lalki”, 1903, kredka, ołówek, papier. MNK

Andrzej Pronaszkowie, projekty kostiumów do *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, 1925, akwarela, ołówek, gwasz, papier. MT

s. 124-125

Stanisław Szukalski *Bolesław Śmiały*, 1926–1927, brąz. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Zofia Stryjeńska *Kupało* z teki „Bożki słowiańskie” seria 2, 1934, litografia barwna. MNW / dzięki uprzejmości spadkobierców artystki

s. 126-127

Stanisław Wyspiański, makieta do I aktu spektaklu *Legenda II*, 1904, tektura, karton, drewno. Makieta powstała na potrzeby premiery w Teatrze Miejskim we Lwowie, reż. Ludwik Solski, prem. 26 stycznia 1905. MK

s. 128-129

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do aktu I *Legendy*, 1897, ołówek, kredka, papier. MT

Stanisław Wyspiański, rzut sytuacyjny do I aktu *Legendy*, 1904, pióro, ołówek, kredki, papier. MK

Stanisław Wyspiański, rzuty sytuacyjne do II aktu *Legendy*, 1904, pióro, ołówek, kredki, papier. MNW

Stanisław Wyspiański *Wanda*, projekt witrażu do prezbiterium katedry wawelskiej, 1900, pastel, karton. MNK

Zofia Stryjeńska *Ogień*, 1928, tempera, płótno. MNW / dzięki uprzejmości spadkobierców artystki

Sala „Wizja” na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 130-131

Jacek Malczewski *Błędné koło*, 1895–1897, olej, płótno. MNP (własność Fundacji im. Raczyńskich)

Stanisław Wyspiański *Apollo*, szkic witrażu *Apollo – System słoneczny Kopernika* w krakowskim Domu Towarzystwa Lekarskiego, 1904, ołówek, papier. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK/MNK

s. 132-133

Wincenty Drabik, projekty do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Teatr Miejski w Łodzi, prem. 27 marca 1925, akwarela, papier. MT i ATJS (projekt czwarty)

s. 134-135

Stanisław Szukalski *Ciuł II (Amassiah)*, ilustracja do *Kraka i Ludoli*, 1947, ołówek, papier. Przedruk za: *Szukalski* opracowanie merytoryczne Lechosław Lameński, redakcja Katarzyna Toško, Hanna Trubicka, Fundacja Eiviva L'arte, Warszawa 2018. Dzięki uprzejmości wydawcy i Archives Szukalski

Stach z Warty Szukalski *Krak – syn Ludoli. Dziejawa w dziesięciu odmrocach*, Warszawa 1938: okładka, ilustracja – portret Ludoli. Dzięki uprzejmości Archives Szukalski

Stach z Warty Szukalski *Krak – syn Ludoli. Dziejawa w dziesięciu odmrocach*, Warszawa 1938: *Przedstawienie* i fotograficzny portret Stanisława Szukalskiego w stroju Szczepu Rogate Serce, pod portretem dedykacja: „Młodzi słowiańskiej, ku spełnieniu ich rasowego sprawunku”. Dzięki uprzejmości Archives Szukalski

s. 136-137

Zofia Stryjeńska *Peperuga i Perkun* z teki „Bożki słowiańskie”, 1934, litografie barwne. MNW / dzięki uprzejmości spadkobierców artystki

<p>s. 138-139</p> <p>Stanisław Śliwiński, projekty kostiumów do <i>Samuela Zborowskiego</i> Juliusza Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 24 czerwca 1927, akwarela, papier. MT</p>	<p>s. 150-151</p> <p>Wincenty Drabik, projekty dekoracji do <i>Nie-Boskiej komedii</i> Zygmunta Krasińskiego, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 11 czerwca 1926, ołówek, akwarela, gwasz, karton. MT</p>	<p>Stanisław Wyspiański <i>Powrót Odysa</i>, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Zygmunt Wierciak i Zbigniew Pronaszko, kostiumy Zbigniew Pronaszko, reż. Józef Sosnowski, prem. 24 listopada 1917. Fot. Wacław Szymborski/ATJS</p>	<p>Karol Frycz, szkic wykorzystania sceny obrotowej w I akcie <i>Irydiona</i> Zygmunta Krasińskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 stycznia 1913. Przedruk za: „Teatr Polski. Dwutygodnik Ilustrowany” 1913, nr 1.</p>
<p>s. 140-141</p> <p>Stanisław Śliwiński, projekty dekoracji do <i>Samuela Zborowskiego</i> Juliusza Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 24 czerwca 1927, akwarela, papier. MT</p>	<p>s. 152-153</p> <p>Makieta Wawelu przebudowanego według projektu Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego. Fot. Robert Schiedywy/MNK</p>	<p>Kadr z prezentowanego na wystawie fragmentu telewizyjnej wersji przedstawienia Tadeusza Kantora <i>Niech szczeną artyści</i>, Teatr TV, prem. 14 lipca 1988.</p>	<p>Karol Frycz, projekty dekoracji do <i>Irydiona</i> Zygmunta Krasińskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 stycznia 1913, akwarela, gwasz, papier. MT</p>
<p>Juliusz Słowacki <i>Samuel Zborowski</i>, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 24 czerwca 1927. Fot. J. Maliszewski. MT</p>	<p>Stanisław Wyspiański, projekt teatru na wolnym powietrzu, 1905, ołówek, papier. MNK</p>	<p>s. 158-159</p> <p>Józef Szajna, projekt scenografii do przedstawienia <i>Radość z odzyskanego śmietnika</i>, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, prem. 18 grudnia 1960, tempera, kredka, papier, karton. CSP MŚ</p>	<p>Zygmunt Krasiński <i>Irydion</i>, Teatr Polski w Warszawie, scen. Karol Frycz, reż. Arnold Szyfman, prem. 29 stycznia 1913. IT</p>
<p>s. 142-143</p> <p>Stanisław Śliwiński, projekt dekoracji do <i>Samuela Zborowskiego</i> Juliusza Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 24 czerwca 1927, akwarela, ołówek, papier. MT</p>	<p>Afisz prapremiery <i>Powrotu Odysa</i> Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 24 listopada 1917. ATJS</p>	<p><i>Radość z odzyskanego śmietnika</i> według <i>Generała Barcza</i> Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, reż. Jerzy Krasowski, prem. 18 grudnia 1960. Fot. Wojciech Plewiński/IT</p>	<p>s. 164-165</p> <p>Józef Piłsudski po złożeniu wieńca podczas uroczystości odsłonięcia drewnianej makiety pomnika Adama Mickiewicza, Wilno, 1924. Makieta pomnika w skali 1:1 stanęła na terenach wojskowych na polecenie marszałka Józefa Piłsudskiego, ponieważ Rada Miasta nie zgodziła się na wzniesienie na terenach miejskich jego żelbetonowej wersji. Fot. Jan Bułhak/NAC</p>
<p>Juliusz Słowacki <i>Samuel Zborowski</i>, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 24 czerwca 1927. Fot. J. Maliszewski. MT</p>	<p>s. 154-155</p> <p>Strona „Nowości Ilustrowanych” nr 50 z 15 grudnia 1917. Przedruk za: Dorota Sajewska, <i>Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny</i>, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 319.</p>	<p>Paweł Demirski <i>Bitwa warszawska 1920</i>, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, scen. Michał Korchowiec, reż. Monika Strzępka, prem. 22 czerwca 2013. Fot. Magda Hueckel</p>	<p>Drewniana makieta pomnika Adama Mickiewicza projektu Zbigniewa Pronaszki w czasie powodzi, Wilno, kwiecień 1931. Wbrew często przytaczanej opowieści o porwaniu makiety pomnika w czasie jednej z powodzi przez wezbraną Wilię monument po wielu remontach ostatecznie rozebrano w sierpniu 1939. Fot. Litewskie Archiwa Literatury i Sztuki</p>
<p>s. 144-145</p> <p>Stanisław Śliwiński, projekt kostiumów do <i>Samuela Zborowskiego</i> Juliusza Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 24 czerwca 1927, akwarela, ołówek, papier. MT</p>	<p>Zygmunt Wierciak, rysunki powykonawcze scenografii do spektaklu <i>Powrót Odysa</i> Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Zygmunt Wierciak i Zbigniew Pronaszko, kostiumy Zbigniew Pronaszko, prem. 24 listopada 1917. ATJS</p>	<p>s. 160-161</p> <p>Józef Szajna, projekt scenografii do przedstawienia <i>Radość z odzyskanego śmietnika</i>, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, prem. 18 grudnia 1960, tempera, kredka, papier, karton. CSP MŚ</p>	<p>s. 166-167</p> <p>Stanisław Wyspiański <i>Legion</i>, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Emil Chaberski, prem. 14 czerwca 1930. ATN</p>
<p>Juliusz Słowacki <i>Samuel Zborowski</i>, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 24 czerwca 1927. Fot. J. Maliszewski. MT</p>	<p>Stanisław Wyspiański <i>Powrót Odysa</i>, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Zygmunt Wierciak i Zbigniew Pronaszko, kostiumy Zbigniew Pronaszko, reż. Józef Sosnowski, prem. 24 listopada 1917. Fot. Wacław Szymborski. ATJS</p>	<p><i>Radość z odzyskanego śmietnika</i> według Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, reż. Jerzy Krasowski, prem. 18 grudnia 1960. Fot. Wojciech Plewiński/IT</p>	<p>Marian Kołodziej, projekt ołtarza na potrzeby mszy św. odprawionej przez Jana Pawła II w dzielnicy Gdańsk-Zaspa w czasie trzeciej papieskiej pielgrzymki do Polski, 12 czerwca 1987, faksymilia. Własność tej wersji projektu nieustalona; istnieje domniemanie, że ten właśnie projekt został подарowany papieżowi Janowi Pawłowi II.</p>
<p>s. 146-147</p> <p>Wincenty Drabik, projekt dekoracji do <i>Nie-Boskiej komedii</i> Zygmunta Krasińskiego, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 11 czerwca 1926, ołówek, akwarela, gwasz, karton. MT</p>	<p>s. 156-157</p> <p>Zygmunt Wierciak, rysunki powykonawcze scenografii do spektaklu <i>Powrót Odysa</i> Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Zygmunt Wierciak i Zbigniew Pronaszko, kostiumy Zbigniew Pronaszko, prem. 24 listopada 1917. ATJS</p>	<p>Paweł Demirski <i>Bitwa warszawska 1920</i>, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, scen. Michał Korchowiec, reż. Monika Strzępka, prem. 22 czerwca 2013. Fot. Magda Hueckel</p>	<p>II. MISJA. TEATR MONUMENTALNY</p>
<p>Zygmunt Krasiński <i>Nie-Boska komedia</i>, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Leon Schiller, prem. 11 czerwca 1926. IT</p>	<p>s. 148-149</p> <p>Wincenty Drabik, projekt dekoracji do <i>Nie-Boskiej komedii</i> Zygmunta Krasińskiego, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 11 czerwca 1926, ołówek, akwarela, gwasz, karton. MT</p>	<p>s. 162-163</p> <p>Zygmunt Krasiński <i>Irydion</i>, Teatr Polski w Warszawie, scen. Karol Frycz, reż. Arnold Szyfman, prem. 29 stycznia 1913. IT</p>	<p>s. 168-169</p> <p>Stanisław Wyspiański <i>Legion</i>, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Emil Chaberski, prem. 14 czerwca 1930. ATN</p>

s. 170-171

Plan aranżacji i wygląd sali „Misja. Teatr monumentalny” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 172-173

Plac marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie, widok z okna sali w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki, listopad 2019. Fot. Robert Rumas

s. 174-175

Otto Axer, projekt dekoracji do uroczystości państwowo-partyjnych, lata 50. XX wieku, ołówek, akwarela, papier. Dzięki uprzejmości Milady Ślizińskiej

s. 176-177

Otto Axer, projekt dekoracji Hali Mirowskiej na potrzeby uroczystości państwowo-partyjnych, lata 50. XX wieku, ołówek, akwarela, papier. Dzięki uprzejmości Milady Ślizińskiej

s. 178-179

Poznań, 17 kwietnia 1966, w dwóch różnych miejscach miasta, tego samego dnia: Prymas Polski kardynał Stefan Wyszyński wygłasza homilię w czasie obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski, przed katedrą na Ostrowie Tumskim, a Władysław Gomułka przemawia w czasie obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w pobliżu pomnika Adama Mickiewicza. Fot. Danuta Maria Sułek i PAP

s. 180-181

Klasztor na Jasnej Górze w czasie obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski, 2-3 maja 1966. Agencja Forum

Wierni modlący się pod oknem zakrystii katedry św. Jana w Warszawie, w którym wystawiono kopię obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, czerwiec 1966. NAC

Obchody Tysiąclecia Chrztu Polski, Częstochowa, 2-3 maja 1966. Fot. Mirosław Stankiewicz / Agencja Forum

Msza św. w czasie peregrynacji pustych ram po zatrzymaniu kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej przez władze komunistyczne, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Nowym Targu, 4-5 listopada 1967. Zbiory parafii NSPJ w Nowym Targu

Defilada Tysiąclecia Państwa Polskiego na pl. Defilad, Warszawa, 1966. NAC

Defilada Tysiąclecia Państwa Polskiego na pl. Defilad, Warszawa, 1966. Fot. Leon Charewicz / East News

Defilada Tysiąclecia Państwa Polskiego na pl. Defilad, Warszawa, 1966. Fot. Lech Zielaskowski / East News

Defilada Tysiąclecia Państwa Polskiego na pl. Defilad, Warszawa, 1966. PAP

s. 182-183

Defilada Tysiąclecia w Warszawie, 22 lipca 1966. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Centralne obchody Tysiąclecia Chrztu Polski, Jasna Góra w Częstochowie, 2-3 maja 1966. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Klasztor na Jasnej Górze w czasie obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski, 2-3 maja 1966. Agencja Forum

Dożynki Tysiąclecia, Stadion Dziesięciolecia w Warszawie, 4 września 1966. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

s. 184-185

Defilada Tysiąclecia w Warszawie, 22 lipca 1966. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Centralne obchody Tysiąclecia Chrztu Polski, Jasna Góra w Częstochowie, 2-3 maja 1966. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Dożynki Tysiąclecia, Stadion Dziesięciolecia w Warszawie, 4 września 1966. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

s. 186-187

Edmund Wierciński jako Ksiądz Piotr w *Dziadach* Adama Mickiewicza, Teatr Polski w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 15 grudnia 1934. Fot. Stanisław Brzozowski / IT

s. 188-189

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Stopka, reż. Kazimierz Dejmek, prem. 25 listopada 1967. Fot. Franciszek Myszowski / IT

s. 190-191

Jan Paweł II na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. Piłsudskiego) w Warszawie w czasie pierwszej pielgrzymki do Polski, 2 czerwca 1979; w głębi gmach Teatru Wielkiego. Fot. Maciej Kłoś / PAP

Msza św. odprawiona przez Jana Pawła II na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. Piłsudskiego) w Warszawie w czasie pierwszej pielgrzymki do Polski, 2 czerwca 1979. Fot. Agencja Forum

s. 192-193

Uroczystości pogrzebowe Stefana Kardynała Wyszyńskiego na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. Piłsudskiego) w Warszawie, 31 maja 1981. Kadr z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. TVP S.A.

Pożegnanie narodowe ofiar katastrofy pod Smoleńskiem na pl. marsz. Józefa Piłsudskiego w Warszawie, 17 kwietnia 2010. Kadry z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. TVP S.A.

Uroczystości pogrzebowe Stefana Kardynała Wyszyńskiego na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. Piłsudskiego) w Warszawie, 31 maja 1981. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Stopka, reż. Kazimierz Dejmek, prem. 25 listopada 1967. Kadr z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. WFDiF

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 15 grudnia 1934. Fot. Stanisław Brzozowski / IT

s. 194-195

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 15 grudnia 1934. Fot. Stanisław Brzozowski / IT

s. 196-197

Uroczystości pogrzebowe Stefana Kardynała Wyszyńskiego na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. Piłsudskiego) w Warszawie, 31 maja 1981. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. TVP S.A.

Pożegnanie narodowe ofiar katastrofy pod Smoleńskiem na pl. Piłsudskiego w Warszawie, 17 kwietnia 2010. Kadry z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. TVP S.A.

Uroczystości pogrzebowe Stefana Kardynała Wyszyńskiego na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. Piłsudskiego) w Warszawie, 31 maja 1981. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Adama Mickiewicza *Dziady*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 15 grudnia 1934. Fot. Stanisław Brzozowski / IT

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 18 marca 1932. MT

s. 198-199

Księża i ministranci niosący komunię świętą w trakcie mszy św. podczas drugiej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, Katowice, 20 czerwca 1983 roku. Fot. Zofia Rydet / Fundacja Zofii Rydet

Juliusz Słowacki *Samuel Zborowski*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 24 czerwca 1927. Fot. J. Maliszewski / MT

s. 200-201

Przewrót majowy 1926: marszałek Józef Piłsudski przed spotkaniem z prezydentem RP Stanisławem Wojciechowskim na moście Poniatowskiego, 12 maja 1926. Fot. domena publiczna

Załadowanie trumny z prochami Juliusza Słowackiego na okręt „Wilia” w Cherbourgu, czerwiec 1927. Fot. Stanisław Londyński / NAC

s. 202-203

Pogrzeb ofiar przewrotu majowego 1926. NAC

Józef Gałęzowski, nosze dla trumny – z cyklu szkiców do obchodów pogrzebu Juliusza Słowackiego w katedrze krakowskiej 28 czerwca 1927, ołówek, akwarela, papier. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK / MNK

Ponowny pogrzeb Juliusza Słowackiego, trumna na dziedzińcu Wawelu, 27 czerwca 1927. Fot. domena publiczna

s. 204-205

Uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Piłsudskiego w Warszawie, 13-15 maja 1935. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Uroczystości sprowadzenia do kraju trumny z ciałem Juliusza Słowackiego: trumna na pokładzie statku „Mickiewicz”, czerwiec 1927. Fot. domena publiczna

Uroczystości sprowadzenia do kraju trumny z ciałem Juliusza Słowackiego: trumna przypluwa do brzegu Wisły na pokładzie statku „Mickiewicz”, czerwiec 1927. Fot. domena publiczna

Uroczystości sprowadzenia do kraju trumny z ciałem Juliusza Słowackiego: trumna złożona w pociągu na udekorowanym dworcu głównym w Warszawie. NAC

Uroczystości sprowadzenia do kraju trumny z ciałem Juliusza Słowackiego: kondukt pogrzebowy w podkopie kolejowym przy ulicy Lubicz w Krakowie, w głębi złożona na rydwanie trumna, czerwiec 1927. NAC

s. 206-207

Pogrzeb Józefa Piłsudskiego w Krakowie, 18 maja 1935. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Uroczystości sprowadzenia do kraju trumny z ciałem Juliusza Słowackiego w Krakowie, 28 czerwca 1927. NAC

Pogrzeb Józefa Piłsudskiego w Krakowie, 18 maja 1935. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Msza św. odprawiona przez Jana Pawła II na pl. Defilad w Warszawie w czasie jego trzeciej pielgrzymki do Polski, 14 czerwca 1987; projekt ołtarza: Jerzy Kalina. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Przedstawienie plenerowe *Księża Niezłomnego* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, przed Ratuszem w Zamościu, 24 czerwca 1927, IS PAN

Przedstawienie plenerowe *Księża Niezłomnego* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, 1927; w głębi scena projektu Iwo Galla; przedruk za: Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Drukarnia Współczesna, Warszawa 1935, s. 161.

s. 208-209

Uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Piłsudskiego na Polu Mokotowskim w Warszawie, 17 maja 1935. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Pogrzeb Józefa Piłsudskiego w Krakowie, 18 maja 1935. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Sprowadzenie do kraju relikwii św. Andrzeja Boboli, czerwiec 1938. Kadry z reportażu filmowego Polskiej Agencji Telegraficznej prezentowanego na wystawie. WFDiF

Przedstawienie plenerowe *Księża Niezłomnego* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, przed Ratuszem w Zamościu, 24 czerwca 1927. IS PAN

Przedstawienie *Księża Niezłomnego* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego na dziedzińcu Szkoły Podchorążych w Warszawie, 18 sierpnia 1926. Fot. Witold Pikiel. Przedruk za: „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 35, s. 569.

s. 210-211

Uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Piłsudskiego na Polu Mokotowskim w Warszawie, 17 maja 1935. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Trumna z relikwiami św. Andrzeja Boboli, czerwiec 1938. Kadr z reportażu filmowego Polskiej Agencji Telegraficznej prezentowanego na wystawie. WFDiF

Ponowny pogrzeb Juliusza Słowackiego w Krakowie, 28 czerwca 1927: trumna w udekorowanym wnętrzu Barbakanu. NAC

Msza św. odprawiona przez Jana Pawła II na pl. Defilad w Warszawie w czasie jego trzeciej pielgrzymki do Polski, 14 czerwca 1987; projekt ołtarza: Jerzy Kalina. Fot. Adam Urbanek / PAP

Sprowadzenie do kraju relikwii św. Andrzeja Boboli, czerwiec 1938. Kadry z reportażu filmowego Polskiej Agencji Telegraficznej prezentowanego na wystawie. WFDiF

Edmund Wierciński jako Don Fernand w *Księżu Niezłomnym* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Sosnowiec 13 lipca 1927, MT

s. 212-213

Obchody święta 22 lipca w roku 1952. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Msza św. odprawiona przez Jana Pawła II na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie w trakcie jego drugiej pielgrzymki do Polski, 17 czerwca 1983; projekt ołtarza: Jacek Nowicki. Fot. Maciej Parzniewski / NAC

Centralne Dożynki na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, 1958. NAC

Msza św. odprawiona przez Jana Pawła II na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie w trakcie jego drugiej pielgrzymki do Polski, 17 czerwca 1983. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Zygmunt Krasieński *Nie-Boska komedia*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, scen. Wincenty Drabik, reż. Leon Schiller prem. 11 czerwca 1926. IT

s. 214-215

Stefan Żeromski *Róża*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszki, reż. Leon Schiller, prem. 5 marca 1926. IT

s. 216-217

Pogrzeb ks. Jerzego Popiełuszki w kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie, 3 listopada 1984. Kadry z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. WFDiF i IPN

Stefan Żeromski *Róża*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszki, reż. Leon Schiller, prem. 5 marca 1926. IT

s. 218-219

Pogrzeb ks. Jerzego Popiełuszki w kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie, 3 listopada 1984. Kadry z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. IPN

Stefan Żeromski *Róża*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszki, reż. Leon Schiller, prem. 5 marca 1926. IT

s. 220-221

Stanisław Wyspiański *Legion*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Emil Chaberski, prem. 14 kwietnia 1930. ATN

s. 222-223

Jan Paweł II podczas mszy św. odprawionej w dzielnicy Gdańsk-Zaspa w czasie trzeciej pielgrzymki do Polski, 12 czerwca 1987; projekt ołtarza: Marian Kołodziej. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Stanisław Wyspiański *Legion*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Emil Chaberski, prem. 14 kwietnia 1930. ATN

s. 224-225

Jan Paweł II przejeżdżający ulicami Warszawy w drodze z lotniska Okęcie w czasie swojej pierwszej pielgrzymki do Polski, czerwiec 1979. PAP

Msza św. odprawiona przez Jana Pawła II na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie w trakcie jego drugiej pielgrzymki do Polski, 17 czerwca 1983; projekt ołtarza: Jacek Nowicki. Fot. Zbigniew Markiewicz / Fotonowa

Jan Paweł II w czasie mszy św. odprawionej w dzielnicy Gdańsk-Zaspa w czasie trzeciej pielgrzymki do Polski, 12 czerwca 1987; projekt ołtarza: Marian Kołodziej. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Msza św. odprawiona w dzielnicy Gdańsk-Zaspa w czasie trzeciej pielgrzymki do Polski, 12 czerwca 1987. PAP

Pomnik Jana Pawła II na Złotej Górze w Częstochowie. Fot. Anna Sanders / Tydzień Polski w Wielkiej Brytanii

Stanisław Wyspiański *Legion*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Emil Chaberski, prem. 14 kwietnia 1930. ATN

s. 226-227

Stanisław Wyspiański *Achilleis*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszki, reż. Leon Schiller, prem. 13 listopada 1925. IT

s. 228-229

Warszawa w dniach żałoby po śmierci Józefa Stalina, 9 marca 1953. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Uroczystości żałobne po śmierci Bolesława Bieruta, 16 marca 1956. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Dzień żałoby narodowej po śmierci Józefa Stalina. Warta przed portretem Józefa Stalina w szkole TPD nr 13 w Warszawie, 9 marca 1953. Fot. PAP / Zdzisław Wdowiński

Nocny pochód zorganizowany przez KC PZPR w Warszawie w hołdzie zmarłemu Józefowi Stalinowi w dniu żałoby narodowej 9 marca 1953. Fot. Jerzy Baranowski / PAP / CAF

Stanisław Wyspiański *Achilleis*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszki, reż. Leon Schiller, prem. 13 listopada 1925. IT

s. 230-231

Uroczystości po śmierci Józefa Stalina, 9 marca 1953. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Ceremonie żałobne na pl. Defilad w Warszawie po śmierci Bolesława Bieruta, 16 marca 1956. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Żałoba po śmierci Jana Pawła II, Gdańsk-Zaspa, 2 kwietnia 2005. Fot. Łukasz Katlewa

Obchody święta 1 Maja w Warszawie w roku 1950. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Stanisław Wyspiański *Achilleis*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 13 listopada 1925. IT

Siergiej Trietiakow *Krzyczenie, Chiny!*, Teatr Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 15 maja 1932. IT

s. 232-233

Siergiej Trietiakow *Krzyczenie, Chiny!*, Teatr Ateneum w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 1 kwietnia 1933. MT

s. 234-235

Obchody święta 1 Maja w Warszawie w roku 1950. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Siergiej Trietiakow *Krzyczenie, Chiny!*, Teatr Ateneum w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 1 kwietnia 1933. MT

s. 236-237

Obchody święta 1 Maja w Warszawie w roku 1950. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Siergiej Trietiakow *Krzyczenie, Chiny!*, Teatr Ateneum w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 1 kwietnia 1933. MT

s. 238-239

„Ilustrowany Dodatek Tygodniowy” do „Słowa Polskiego” z 15 grudnia 1930: strony poświęcone premierze *Kordiana* Juliusza Słowackiego w Teatrze Wielkim we Lwowie, scen. Stanisław Jarocki, reż. Leon Schiller, prem. 29 listopada 1930.

s. 240-241

„Ilustrowany Dodatek Tygodniowy” do „Słowa Polskiego” z 15 grudnia 1930: strona poświęcona obchodom setnej rocznicy powstania listopadowego i premierze *Kordiana* Juliusza Słowackiego w Teatrze Wielkim we Lwowie, scen. Stanisław Jarocki, reż. Leon Schiller, prem. 29 listopada 1930 oraz strona z portretami kawalerów orderu Virtuti Militari.

s. 242-243

Zajęcie Śląska Cieszyńskiego przez armię polską, październik 1938. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Wielki we Lwowie, scen. Stanisław Jarocki, reż. Leon Schiller, prem. 29 listopada 1930. MT

s. 244-245

Pogrzeb Romana Dmowskiego w Warszawie, 7 stycznia 1939. Kadry z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. WFDiF

Powitanie wojsk polskich wkraczających na Zaolzie, październik 1938. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Wielki we Lwowie, scen. Stanisław Jarocki, reż. Leon Schiller, prem. 29 listopada 1930. MT

s. 246-247

William Shakespeare *Juliusz Cezar*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Karol Frycz, reż. Leon Schiller, prem. 21 stycznia 1928. IT

s. 248-249

Pogrzeb Romana Dmowskiego w Warszawie, 7 stycznia 1939. Kadry z filmu dokumentalnego prezentowanego na wystawie. WFDiF

Powitanie wojsk polskich wkraczających na Zaolzie, październik 1938. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

William Shakespeare *Juliusz Cezar*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Karol Frycz, reż. Leon Schiller, prem. 21 stycznia 1928. IT

s. 250-251

Pogrzeb Romana Dmowskiego w Warszawie, 7 stycznia 1939. Kadr z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Pogrzeb Romana Dmowskiego w Warszawie, 7 stycznia 1939. NAC

Powitanie wojsk polskich wkraczających na Zaolzie, październik 1938. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

William Shakespeare *Juliusz Cezar*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Karol Frycz, reż. Leon Schiller, prem. 21 stycznia 1928. IT

s. 252-253

Bertolt Brecht *Opera za trzy grosze*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 4 maja 1929. MT

s. 254-255

Bertolt Brecht *Opera za trzy grosze*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 4 maja 1929. MT

s. 256-257

Marsz Niepodległości w Warszawie, 11 listopada 2018. Kadry z prezentowanego na wystawie filmu. WFDiF i TVP S.A.

Marsz zorganizowany przez Obóz Narodowo-Radykalny na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, 2017. Fot. Anu Czerwiński, Adam Rosołowski / Agencja Gazeta

Uroczystości 25-lecia Polskiego Czynu Zbrojnego, Kraków, 1939. Kadry z filmu prezentowanego na wystawie. WFDiF

Bertolt Brecht *Opera za trzy grosze*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, reż. Leon Schiller, prem. 4 maja 1929. MT

s. 258-259

Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, projekt scenografii do *Golema* Halperna Lejwika w reżyserii Andrzeja Marka [Marka Arensteina] i Jerzego Waldena w cyrku Braci Staniewskich na Okólniku w Warszawie, prem. 26 maja 1928. MT

s. 260-261

Halpern Lejwik *Golem*, przedstawienie w cyrku Braci Staniewskich na Okólniku w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus, reż. Andrzej Marek [Marek Arenstein] i Jerzy Walden, prem. 26 maja 1928. Przedruk za: Bożena Frankowska, „*Golem*” na arenie i „*Daniel*” w *teatrze kolistym*, „Pamiętnik Teatralny” 1962 z. 3– 4, s. 526.

Wiec Ruchu Narodowo-Radykalnego Falanga w cyrku Staniewskich na Okólniku, Warszawa, 1937. Fot. nieznan / East News

s. 262-263

Demonstracja narodowców domagających się oficjalnego getta ławkowego. Politechnika Lwowska, lata 30. XX w. Fot. domena publiczna

s. 264-265

Marsz ONR w 83. rocznicę powstania organizacji. Warszawa, 29 kwietnia 2017. East News

s. 266-267

Pielgrzymka środowisk narodowych na Jasną Górę, marzec 2018. PAP

s. 268-269

Pielgrzymka środowisk narodowych na Jasną Górę, marzec 2019. PAP

III. AWANGARDA

s. 270-271

Sala „Awangarda” na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 272-273

Plan aranżacji sali „Awangarda” na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. W lewym dolnym rogu kadry z rekonstrukcji Teatru Symultanicznego w technologii WR360 wykonanej przez Tomasza Brzezińskiego.

Tadeusz Miciński *Książ Patiomkin*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 6 marca 1925. MT

s. 274-275

Zbigniew Pronaszko, projekt scenografii do *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 6 marca 1925, akwarela, ołówki, papier. Dom Aukcyjny Connaissanceur, Kraków. Fot. robocza Robert Rumas

Siergiej Trietiakow *Krzyczenie, Chiny!*, Teatr Ateneum w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 1 kwietnia 1933. MT

Alphonse Paquet *Sturmflut (Burzliwy przyptływ)*, Volksbühne w Berlinie, reż. Erwin Piscator, prem. 22 lutego 1926. Fot. domena publiczna

Anton Ławiński, plakat do filmu *Pancernik Patiomkin*, reż. Siergiej Eisenstein, 1925.

s. 276-277

Strona z ilustracjami do artykułu Pawła Konica, „*Kniaź Patiomkin*” Tadeusza Micińskiego, „Pamiętnik Teatralny” 1981 z. 3-4, s. 283-296. Na ilustracji widoczne zdjęcia z przedstawienia ze zbiorów MT.

Zbigniew Pronaszko, projekty scenografii do *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 6 marca 1925, akwarela, ołówek, papier. Dom Aukcyjny Connaissanceur, Kraków. Fot. robocza Robert Rumas

s. 278-279

Adolf Nowaczyński *Wojna wojnie!*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Władysław Daszewski, reż. Leon Schiller, prem. 5 listopada 1927. MT

Władysław Daszewski, projekt scenografii do *Wojny wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 listopada 1927, gwasz, ołówek, tusz, papier. MT

Fernand Crommelynck *Rogacz wspaniały*, Teatr Aktora w Moskwie, konstrukcja sceniczna Lubow Popowa, reż. Wsiewołod Meyerhold, prem. 25 kwietnia 1922. Fot. domena publiczna

Gilbert Keith Chesterton *Człowiek, który był Czwartkiem*, Teatr Kameralny w Moskwie, konstrukcja sceniczna Aleksandr Wiesnin, reż. Aleksandr Tairow, prem. 6 grudnia 1923. Fot. domena publiczna

s. 280-281

Władysław Daszewski, projekty scenografii do *Wojny wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 listopada 1927, gwasz, ołówek, tusz, papier. MT

Zdjęcia makiet do scenografii Władysława Daszewskiego do *Wojny wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 listopada 1927. MT

Friedrich Kiesler, Raumbühne („Scena przestrzenna”), Międzynarodowa Wystawa Nowej Techniki Teatralnej, Wiedeń 1924. Fot. domena publiczna

s. 282-283

Zdzisława Życzkowska (Lampito, Matka Spartanka) i Ewa Kuncewiczówna (Myrinne) w przedstawieniu *Wojna wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego, Teatr Polski w Warszawie, scen. Władysław Daszewski, reż. Leon Schiller, prem. 5 listopada 1927. MT

Władysław Daszewski, projekty kostiumów kobiecych do *Wojny wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 listopada 1927, gwasz, ołówek, tusz, papier. MT

Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, lato 1924. Fot. nieznany / MSŁ

s. 284-285

Karta pocztowa przedstawiająca polski pawilon na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, 1925. Projekt architektoniczny: Józef Czajkowski, panele wewnętrzne: Zofia Stryjeńska, w głębi rzeźba Henryka Kuny.

Polski pawilon na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, 1925. NAC

s. 286-287

„Blok” nr 10, z kwietnia 1925, tak zwany „numer teatralny”. Po lewej polemika z kształtem polskiej ekspozycji na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, którą awangarda zbojkotowała. Po prawej dwa projekty teatralne Teresy Żarnowerówny.

s. 288-289

Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, Teatr Symultaniczny, przekrój i zdjęcie makiety. „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 152.

Okładka pisma „Praesens” 1930, nr 2 (maj).

Stanisław Wyspiański, projekt teatru na wolnym powietrzu, 1905, ołówek, papier. MNK

Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, plan Teatru Symultanicznego, „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 150.

Fragment makiety Teatru Symultanicznego, „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 141.

Katarzyna Kobro *Konstrukcja wisząca (2)*, 1921-1922, rekonstrukcja Bolesław Litkin 1971-1972, metal. *Własność prywatna / dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej*

s. 290-291

Zdjęcie makiety Teatru Symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 146.

El Lissitzky, makieta do przedstawienia dramatu Siergieja Trietiakowa *Pragnę dziecka*, Teatr Meyerholda w Moskwie, 1929-1930. Fot. domena publiczna

Zdjęcia makiety Teatru Symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 146 i 141.

Walter Gröpius, Total-Theater („Teatr totalny”), plan i makieta, 1926. Fot. domena publiczna

s. 292-293

Feliks Krassowski, przykład „sceny narastającej” – projekt scenografii do *Miarki za miarkę* Williama Shakespeare’a. Ilustracja do książki Feliksa Krassowskiego, *Scena narastająca*, Kraków 1926.

Katarzyna Kobro *Kompozycja przestrzenna 4*, 1929, stal, farby olejne. Fot. Ewa Sawka-Pawliczak. MSŁ

Katarzyna Kobro *Kompozycja wisząca 1*, 1929, rekonstrukcja Bolesław Litkin 1971-1972, drewno, metal, włókno szklane, żywica epoksydowa. Fot. Ewa Sawka-Pawliczak. MSŁ

Maria Nicz-Borowiakowa *Projekt teatralny*, 1924, gwasz, karton. Dzięki uprzejmości Fundacji Signum

Henryk Stażewski, karta XVI ze szkicownika, 1924-1930, gwasz, akwarela, karton. MNW

Sala neoplastyczna w Muzeum Sztuki w Łodzi zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego 1947/1948, malarstwo ścienne/tempera po renowacji farbą akrylową. W roku 1950 nawiązujące do neoplastycyzmu polichromie sali zamalowano, a eksponowane w niej dzieła, nieodpowiadające oficjalnej stylistyce socjalistycznego realizmu, złożono do magazynów. Salę zrekonstruowano dopiero w 1960 roku (dokonał tego uczeń Strzemińskiego, Bolesław Litkin).

s. 294-295

Strony włoskiego pisma „Quadrante” (1934, nr 11, s. 36-37) z opisem, planami i zdjęciami przestrzeni i scenografii Szymona Syrkusa do inscenizacji *Bostonu* według Bernharda Blume’a, Teatr im. Stefana Żeromskiego, reż. Michał Weichert, prem. 31 maja 1933.

Bernhard Blume *Boston*, Jung Teater w Warszawie, scen. Szymon Syrkus, reż. Michał Weichert, prem. 3 lutego 1933. IT

Jerzy Gurawski, szkic scenografii do *Kordiana* według Juliusza Słowackiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 14 lutego 1962; przedruk za: „Materiały i Dyskusje” nr 7: luty 1962, s. 1.

Jerzy Gurawski, schemat przestrzeni w *Kordianie* według Juliusza Słowackiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 14 lutego 1962, tusz, papier. CSP-MŚ

Kordian według Juliusza Słowackiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, scen. Jerzy Gurawski, reż. Jerzy Grotowski, prem. 14 lutego 1962. Fot. Edward Węglowski

Publiczność przedstawienia *Kordiana* według Juliusza Słowackiego, prezentowanego przez Teatr 13 Rzędów w Galerii Krzysztofora w Krakowie, marzec-kwiecień 1962. Fot. Andrzej Moskwiak

s. 296-297

Henryk Wiciński *Teatr dnia*, przed 1939, ołówek, akwarela, papier. MNW

Henryk Wiciński, projekt sceny Teatru Konstruktywistycznego, 1930, ołówek, akwarela, papier. MK

s. 298-299

Tadeusz Gronowski, projekt scenografii do *Wieży Babel* Antoniego Słonimskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 maja 1927, gwasz, tusz, ołówek, papier. MT

Henryk Berlewi na wystawie swoich prac w salonie samochodowym Austro-Daimler w Warszawie, 1924. IS PAN

Biuro Reklama-Mechano, prospekt czekolady Plutos, 1925.

Tadeusz Gronowski, projekt scenografii do *Wieży Babel* Antoniego Słonimskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 maja 1927, gwasz, tusz, ołówek, papier. MT

s. 300-301

Strona „Wiadomości Literackich” z fotografiami z przedstawienia *Wieży Babel* Antoniego Słonimskiego (stałego współpracownika pisma). „Wiadomości Literackie” 1927, nr 22, s. 4.

- Tadeusz Gronowski, projekt scenografii do *Wieży Babel* Antoniego Stonimskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 maja 1927, gwasz, tusz, ołówek, papier. MT
- s. 302-303
- Eugene O'Neill *Czarne ghetto*, Trupa Wileńska, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Jakub Rotbaum, prem. styczeń 1930. MT
- s. 304-305
- Ludwik Ola, fotomontaż z wykorzystaniem fotografii z przedstawienia *Gry o Herodzie* Witolda Wandurskiego, Scena Robotnicza w Łodzi, 1926. Przedruk za: Witold Wandurski, *Gra o Herodzie. Mięsopest proletariacki*, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, Warszawa 1926, s. 41.
- Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Stände i Witold Wandurski, *Trzy salwy*, Warszawa 1925. Projekt okładki Mieczysław Szczuka. BN
- s. 306-307
- Ludwik Ola *Scena Robotnicza w Łodzi*, 1926, fotomontaż. Przedruk za: „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 25.
- Witold Wandurski *Sadze i złoto*, Gebethner i Wolff, Kraków 1926, projekt okładki Karol Hiller. BJ
- Karol Hiller *Podwórko, Tkacz, Inwalida*, 1922–24, litografie wykorzystane jako ilustracje do tomu Witolda Wandurskiego *Sadze i złoto*. Przedruk za tą edycją: Gebethner i Wolff, Kraków 1926.
- s. 308-309
- Ludwik Ola *Scena Robotnicza w Łodzi*, 1926, fotomontaż. Przedruk za: „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 24.
- Mieczysław Berman, projekt scenograficzny do sztuki *Szyny dudnią* Władimira Kirszona, 1934, rekonstrukcja 1964, fotomontaż, gwasz, papier, karton. MN
- Mieczysław Berman, projekt scenograficzny do sztuki *Na Weddingu bez zmian* Samiego Federa, 1934, rekonstrukcja 1964, fotomontaż, karton. MN
- s. 310-311
- Komuna Warszawa *Perechodnik/Bauman*, 2003. Fot. archiwum teatru
- Komuna Warszawa *Design/Gropius*, 2002. Fot. archiwum teatru
- Komuna Warszawa *Przyszłość świata*, 2006. Fot. archiwum teatru
- Komuna Warszawa *Terry Pratchett: Nauki społeczne*, 2014. Fot. Magda Mosiewicz / archiwum teatru
- s. 312-313
- Fotomontaż Lo [Ludwika Oli?] skomponowany z fragmentów zdjęć z premiery *Cjankali* Friedricha Wolfa, Teatr Miejski w Łodzi, scen. Konstanty Mackiewicz, reż. Leon Schiller, prem. 14 stycznia 1930. „Głos Poranny” 1930, nr 21 z 22 stycznia.
- Ogólnopolski Strajk Kobiet, grafiki informujące o akcji protestacyjnej przeciwko zaostreniu ustawy antyaborcyjnej zamieszczone na koncie Instagram, kwiecień 2020. Projekt Aleksandra Jasionowska
- Friedrich Wolf *Cjankali*, Teatr Miejski w Łodzi, scen. Konstanty Mackiewicz, reż. Leon Schiller, prem. 14 stycznia 1930.
- s. 314-315
- Akademia Ruchu *Europa*, reż. Wojciech Krukowski, 1976; akcja uliczna wykorzystująca fragmenty poematu Anatola Sterna z 1929 roku. Archiwum AR/IT
- Anatol Stern *Europa*, Warszawa 1929, proj. okładki Teresa Żarnowerówna. BN
- s. 316-317
- Anatol Stern *Europa*, projekt graficzny Roberta Rumasa inspirowany oryginalnym projektem Mieczysława Szczuki.
- s. 318-319
- Strona tytułowa dziennika Polskiej Partii Socjalistycznej „Robotnik” z 1 lipca 1930.
- Plakat *Na Jedność Robotniczo-Chłopską Głosuj!*, proj. Teresa Żarnowerówna, Warszawa 1928. MN
- Jednodniówka *Amnestji dla więźniów politycznych*, nakład drugi po konfiskacie pierwszego, proj. Mieczysław Szczuka, Kraków czerwiec 1926. MN
- s. 320-321
- Przedstawienie dramatu Jędrzeja Cierniaka *Franusiowa doła* w trakcie jubileuszu trzydziestolecia jego pracy społecznej i oświatowej w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, marzec 1935. NAC
- Jubileusz trzydziestolecia pracy społecznej i oświatowej Jędrzeja Cierniaka w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, marzec 1935. NAC
- Strajki chłopskie, pochód chłopów z Sieniawszczyzny do Jarosławia, 1937. MHRL
- Pogrzeb ofiar pacyfikacji przez policję strajków chłopskich, Kasinka Mała, 1937. MHRL
- s. 322-323
- Krzysztof Drac jako Szela w przedstawieniu *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, scen. i kostiumy Michał Korchowicz, reż. Monika Strzępka, prem. 8 grudnia 2011. Fot. Bartłomiej Sowa/IT
- Broń chłopska skonfiskowana przez policję po pacyfikacji strajków chłopskich, prezentowana przez premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego w Sejmie, 1937. NAC
- Jednodniówka *Żądamy amnestji dla więźniów politycznych*, proj. Mieczysław Szczuka, Kraków, sierpień 1926. BJ
- s. 324-325
- „Nuż w bżuhu”, druga jednodniówka futurystów, listopad 1921.
- Leon Chwistek, projekt scenografii, data powstania nieznana, tusz, papier. Własność prywatna / Archiwum Domu Aukcyjnego Agra Art
- Leon Chwistek *Miasto fabryczne*, 1920, olej, tektura. MNW
- „Jednodniówka futurystów”, Kraków 1921.
- s. 326-327
- Filippo Marinetti *Jeńcy*, Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Wacław Radulski, prem. 11 marca 1933. MT
- Tadeusz Peiper *Szósta! Szósta!*, Wydawnictwo „Zwrotnicy”, Kraków 1924, projekt okładki Władysław Strzemiński.
- Tytus Czyżewski *Pochód*, ok. 1920, akwarela, kredka, papier. MSE
- s. 328-329
- Leon Chwistek *Szermierka*, 1919, olej, tektura. MNK.
- William Shakespeare *Opowieść zimowa*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, reż. Leon Schiller, prem. 23 października 1924. IT
- s. 330-331
- Juliusz Słowacki *Sen srebrny Salomei*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Marian Garlicki, reż. Krystyna Skuszanka, prem. 17 października 1959. Fot. Wojciech Plewiński/IT
- Juliusz Słowacki *Sen srebrny Salomei*, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. reż. i wykonanie Michał Zadara, prem. 22 kwietnia 2018. Fot. Krzysztof Bieliński / archiwum teatru
- s. 332-333
- Strona „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 16 czerwca 1932 z informacją o aresztowaniu Leona Schillera.
- Egzemplarz reżyserski Leona Schillera do przedstawienia *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego (Teatr Wielki we Lwowie, prem. 9 czerwca 1932); strona z ostatnią kwestią Wernyhory i skreślonymi słowami „i ja spaty budu”. ŚBC
- Stanisław Wyspiański *Wernyhora*, projekt witraża dla katedry wawelskiej (zarazem portret ojca artysty) 1902, ołówek, papier. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK/MNK
- s. 334-335
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, autorski projekt scenografii do prapremierowej inscenizacji *Pragmatystów*, Teatr Elsnyor w Warszawie, reż. Karol Borowski, prem. 29 grudnia 1921, akwarela, ołówek, tusz lawowany, papier. Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, projekt kostiumów do sztuk *Wariat i zakonnica* oraz *Nowe Wyzwolenie*, 1926, kredka, ołówek, papier. MT
- Stanisław Ignacy Witkiewicz *Ogólne zamieszanie*, 1920, olej, płótno. MNK. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK /MNK

s. 336-337	Henryk Wiciński <i>Rabin unowocześniony</i> , projekt kostiumu do sztuki nieustalonej, lata 30. XX w., ołówek, akwarela, papier. MK	s. 352-353	Zespół Reduty w trakcie objazdu z <i>Księżciem Niezłomnym</i> , Pszczyna, 15 lipca 1927. IS PAN
Józef Jarema, projekt scenografii do <i>Niemego kanarka</i> Georges'a Ribemont-Dessaignes'a, lata 30. XX w., gwasz, tusz, papier. Kolekcja Alice i Adama Orawskich	s. 342-343	Projekt aranżacji i ostateczny wygląd sali „Droga” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka	s. 364-365
Józef Jarema <i>Drzewo świadomości</i> , Cricot, maski i rekwizyty Henryk Wiciński, scen. Wolna Szkoła im. Mehofferowej pod kier. Zbigniewa Pronaszki i Czesława Rzepińskiego, prem. 31 października 1933. MK	Henryk Wiciński, projekty kostiumów do niezidentyfikowanej sztuki teatralnej dla Teatru Cricot, około 1934, ołówek, akwarela, papier. MNK. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK/MNK	s. 354-355	<i>Księżę Niezłomny</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego w plenerze, 1927, w głębi ruchoma scena projektu Iwo Galla. Przedruk za: Michał Orlicz, <i>Polski teatr współczesny. Próba syntezy</i> , Drukarnia Współczesna, Warszawa 1935, s. 161.
Henryk Wiciński, szkice scenografii i kostiumów do <i>Mątwy</i> Stanisława Ignacego Witkiewicza, Cricot, prem. 8 grudnia 1933, ołówek, tusz, papier. MK	Maria Jarema, projekty kostiumów, 2. poł. lat 30. XX w., akwarela, papier. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Dzięki uprzejmości Aleksandra Filipowicza	Scena zbiorowa z <i>Kordiana</i> Juliusza Słowackiego, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie, reż. Juliusz Osterwa, prem. 28 listopada 1928. MT	<i>Księżę Niezłomny</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego na dziedzińcu Szkoły Podchorążych w Warszawie, 18 sierpnia 1926. Fot. Witold Pikiel. Przedruk za: „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 35, s. 569.
Henryk Wiciński, kostium Juliusza II do <i>Mątwy</i> Stanisława Ignacego Witkiewicza, Cricot, prem. 8 grudnia 1933. IS PAN	Zygmunt Waliszewski <i>W loży</i> , 1922, tempera, tektura. MNK. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK/MNK	s. 356-357	Afisz <i>Księcia Niezłomnego</i> w Reducie według projektu Stanisława Matusiaka.
s. 338-339	Jonas Stern <i>Para ze skrzypkami</i> , lata 30. XX w., drzeworyt. Dom Aukcyjny Rynek Sztuki. Dzięki uprzejmości spadkobierców artysty	Zespół Reduty w czasie objazdu z <i>Księżciem Niezłomnym</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego, Dworzec Główny w Poznaniu, 4 sierpnia 1927. IS PAN	Józef Gałęzowski, szkic noszy wraz z trumną – z cyklu szkiców do obchodów pogrzebu Juliusza Słowackiego w katedrze krakowskiej 28 czerwca 1927, ołówek, akwarela, papier. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK/MNK
Plakat propagandowy Ligi Morskiej i Kolonialnej, 1938. Fot. domena publiczna	s. 346-347	Maria Niedźwiedzka, Juliusz Osterwa i Stefan Żeromski w czasie pracy nad dramatem <i>Uciekła mi przepióreczka</i> , 1925. Fot. Jan Malarski/IT	<i>Księżę Niezłomny</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego przed Ratuszem w Zamościu, 24 czerwca 1927. IS PAN
Maria Jarema, projekty masek dla teatru Cricot, lata 30. XX w., gwasz ołówek, papier. Dzięki uprzejmości Aleksandra Filipowicza	Stanisław Osostowicz <i>Demonstracja</i> , 1930–1934. akwarela, ołówek, papier. MSŁ	Poświęcona Reducie strona „Światowida. Ilustrowanego Kuriera Tygodniowego” 1926, nr 46.	s. 366-367
Pomalowany na czarno uczestnik pochodu Ligi Morskiej i Kolonialnej, 1939. NAC	Pochód krakowskich studentów z transparentem „Precz z żydowską sztuką”, Kraków, 1929. NAC	s. 358-359	Juliusz Osterwa jako Don Fernand w <i>Księżciu Niezłomnym</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, reż. Juliusz Osterwa, prem. 13 września 1918. MT
Stanisław Wyspiański <i>Wyzwolenie</i> , Cricot, prem. 18 lutego 1938. MK	Witek Orski <i>Bez tytułu</i> , 2018. Fot. Jan Kazimierz Kosiński. MN	Felicja Kruszevska <i>Sen</i> , Reduta w Wilnie, scen. Iwo Gall, reż. Edmund Wierciński, prem. 17 marca 1927. IS PAN	Waldemar Krygier, plakat do <i>Księcia Niezłomnego</i> według Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, architektura Jerzy Gurawski, reżyseria Jerzy Grotowski, prem. 25 kwietnia 1965. IG
Tadeusz Hołuj (Geniusz) w <i>Wyzwoleniu</i> Stanisława Wyspiańskiego, obok figury postaci Geniusza wzorowanej na pomniku Mickiewicza projektu Zbigniewa Pronaszki. Cricot, prem. 18 lutego 1938. Galeria Dyląg	Strony pisma „Falanga” 1937, nr 51 z relacją z wiecu ONR, który odbył się w sali Cyrku Staniewskich na Okólniku w Warszawie 28 listopada 1937. Na drugim zdjęciu widać arenę cyrkową z dekoracją wiecu zniszczoną w wyniku ataku działaczy lewicy.	s. 360-361	Znak Reduty.
Zbigniew Pronaszko przy modelu pomnika Adama Mickiewicza, 1923. BJ	IV. DROGA	Iwo Gall w Wilnie w okresie współpracy z Redutą. MT	Znak Teatru Laboratorium.
Oskar Schlemmer <i>Taniec form</i> , Scena Bauhausu, 1927. Fot. Erich Consemüller / Bauhaus-Archiv Berlin	s. 350-351	Iwo Gall, szkice architektoniczne teatru „Białej Ściany”; przedruk za: Urszula Aszyk, <i>Iwo Gall. Poszukiwania teatralne</i> , Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978, wkładka przed s. 97.	Jerzy Gurawski i Jerzy Grotowski w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, czerwiec 1963, kadr z filmu Michaela Elstera <i>List z Opola</i> , 1963. PWSFTVIT
Giovanni Battista Pergolesi <i>La serva padrona</i> , Cricot, scen., kostiumy i maski Zygmunt Waliszewski, prem. 5 czerwca 1936. Galeria Dyląg	Zespół Reduty w czasie objazdu, Wołkowysk. MT	s. 362-363	Juliusz Osterwa jako Don Fernand w <i>Księżciu Niezłomnym</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego w Reducie. Przedruk za: Michał Orlicz, <i>Polski teatr współczesny. Próba syntezy</i> , Drukarnia Współczesna, Warszawa 1935, s. 161.
s. 340-341	Zbigniew Libera <i>Henryk Wiciński i klan Jaremów</i> , rysunek, papier, 2015. MNW	Wagon Reduty w trakcie objazdu z <i>Księżciem Niezłomnym</i> Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego; przedruk za: Michał Orlicz, <i>Polski teatr współczesny. Próba syntezy</i> , Drukarnia Współczesna, Warszawa 1935, s. 168.	

Maja Komorowska i Ryszard Cieślak w *Księżciu Niezłomnym* według Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, prem. 25 kwietnia 1965. Fot. Teatr Laboratorium/IG

s. 368-369

Jerzy Gurawski, projekt scenografii do *Księżcia Niezłomnego* według Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 25 kwietnia 1965, tusz, papier. Dzięki uprzejmości autora

Księżę Niezłomny według Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, architektura Jerzy Gurawski, reżyseria Jerzy Grotowski, prem. 25 kwietnia 1965. Przedstawienie gościnne we Francji. Fot. Agence Bernard / IG

Teatr anatomiczny na uniwersytecie w Lejdzie, drzeworyt Willema Swanenburgha na podstawie rysunku Jana Cornelisza van t Woudta, 1610. Gabinet rycin Rijksmuseum w Amsterdamie

Scena z walki byków: Diversión de España, anonimowy obraz wzorowany na grafice Francisco Goi, data powstania nieznana, olej, płótno. The Ashmolean Museum of Art and Anthropology w Oksfordzie

Ryszard Cieślak w *Księżciu Niezłomnym* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, prem. 25 kwietnia 1965. Fot. Francois Corbineau / IT

s. 370-371

Ryszard Cieślak w *Księżciu Niezłomnym* Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, prem. 20 kwietnia 1965. Fot. Francois Corbineau / IT

s. 372-373

Mapa ośrodków kultury teatralnej i innych działań performatywnych i społecznych w Polsce prezentowanych na wystawie.

s. 374-375

Makieta autobusu teatralnego z rozkładaną sceną dla objazdowych spektakli Sceny Opolskiej Teatrów Śląsko-Dąbrowskich, przygotowana w czasie dyrekcji Ireny i Tadeusza Byrskich, 1948–1949. W tle makiety reprodukcja obrazu Pietera Bruegela starszego *Zabawy dziecięce*, 1560. IT

Kadry z prezentowanego na wystawie filmu *Wiślane teatrum*, reż. Jan Budkiewicz, 1961. PWSFTVIT

s. 376-377

Studium o Hamlecie według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 17 marca 1964. IT

Tak zwane wieszanie Judasza w Pruchniku, 1939. Fot. Wirtualny Skansen

Tak zwane wieszanie Judasza w Pruchniku, 2001. Twitter

Antysemicka kampania roku 1968: wiec poparcia dla PZPR w Hucie im. Lenina w Krakowie-Nowej Hucie, marzec 1968. Fot. Stanisław Gawliński / PAP

Piotr Rybak podpalający kukłę Żyda w czasie antyimigranckiej demonstracji we Wrocławiu, 18 listopada 2015. Fot. Piotr Nekanda Treпка / Agencja Gazeta

s. 378-379

Kadry z prezentowanego na wystawie we fragmentach filmu *Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice*, reż. Anna Górna, Lubomir Zajac, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, 1981. WFO

Kadry z prezentowanych na wystawie fragmentów filmów dokumentujących działania Teatru Wiejskiego Węgajty. Archiwum zespołu

s. 380-381

Kadr z prezentowanego na wystawie filmu *Procesja, Działanie w Lucimiu (Wspomnienie)*, realizacja Andrzej Maziec, 1978–1981. CSW Znaki Czasu w Toruniu

Procesja Bożego Ciała, Żlaków Kościelny, 29 maja 1975. Fot. Jan Morek / PAP

s. 382-383

Władysław Hasior w czasie procesji z autorskimi sztandarami zorganizowanej w czasie Święta Kwitnącej Jabłoni w Łącku w 1973 roku; w głębi biorący udział w akcji strażacy. MTZ

s. 384-385

Teresa Murak *Procesja 1974*, fotografia. Madelscy Galeria Ego w Poznaniu

Stanisław Ignacy Witkiewicz jako duch, ok. 1930. Fot. Józef Głogowski

s. 386-387

Jacek Krzyszkowski, Kultura Zrzuty, pismo „HOLA HOOP” poświęcone *Podróży do Rosji po Witkacego*, 1985. MSŁ

s. 388-389

Jacek Krzyszkowski, Kultura Zrzuty, dokumentacja fotograficzna *Podróży do Rosji po Witkacego* – rzekomej ekspedycji, której celem było wydobyć z grobu w Jeziorach na Ukrainie kawałek kości artysty. Fot. Mikołaj Malinowski. Przedruk za „HOLA HOOP” 1985. MSŁ

Trumna z domniemanym ciałem Stanisława Ignacego Witkiewicza (w rzeczywistości omyłkowo umieszczono w niej ciało zmarłej kobiety) w Teatrze Witkacego w Zakopanem w czasie państwowych uroczystości pogrzebowych 14 kwietnia 1988. Fot. Agencja Forum

Nekrolog Stanisława Ignacego Witkiewicza przygotowany z okazji uroczystości pogrzebowych w Zakopanem 14 kwietnia 1988.

s. 390-391

Andrzej Pronaszko, Teatr Ruchomy – fotografie makiety. Przedruk za: „AS” 1935, nr 17, s. 6–7.

Szkic Andrzeja Wajdy do *Wieczernika* Ernesta Brylla z pomysłem wykorzystania projektu koncepcji Teatru Ruchomego Andrzeja Pronaszki i Stefana Bryły, 1985. MSTJ Manggha

Jerzy Gurawski *Studium teoretyczne do realizacji przestrzeni teatralnej. Zasady teoretyczne*, 1960, tempera, tusz, papier. CSP-MŚ

Sala części „Droga” na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki z widoczną makieta Teatru Ruchomego Andrzeja Pronaszki, wykonanie: Sebastian Siepietowski (Katedra Scenografii Wydziału Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, opieka: dr Tomasz Brzeziński, dr Damian Banasz, dr Bartosz Zamarek). Fot. Bartosz Górka

s. 392-393

Cyprian Kamil Norwid *Aktor*, Teatr Narodowy w Warszawie (Scena przy Wierzbowej im. Jerzego Grzegorzewskiego), scen. Robert Rumas, reż. Michał Zadara, prem. 4 lutego 2012. Zdjęcia z przedstawienia i prób. Fot. Robert Rumas

Robert Rumas, projekt przestrzeni do *Aktora* Cypriana Norwida w Teatrze Narodowym w Warszawie (Scena przy Wierzbowej im. Jerzego Grzegorzewskiego). W przedstawieniu wykorzystano pomysł Andrzeja Pronaszki na umieszczenie widowni na scenie obrotowej.

s. 394-395

Sala części „Droga” na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki z widoczną mapą wędrówek polskich teatrów żołnierskich w czasie II wojny światowej. Fot. Bartosz Górka

s. 396-397

Scena ze spektaklu działającego w łódzkim getcie teatru Mojżesza Puławera „Awangarda”, scenografia projektu Pinkusa Szwarcza [Pinchasa Shaara], 1940–1942. Zbiory Yad Vashem. Przedruk za: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010. s. 245.

Stacja kolejowa Radegast (Marysin) – w czasie II wojny światowej miejsce wywózki Żydów z łódzkiego getta do miejsc zagłady. Obecnie oddział Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi. Kadr z filmu umieszczonego na stronie Muzeum

s. 398-399

Robert Kuśmirowski *Wagon 2006*, instalacja. Fot. Thomas Bruns / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / dzięki uprzejmości artysty

s. 400-401

Zespół aktorski teatru Armii Polskiej w ZSRR w obozie w Buzułuku, 1941. Archiwum Kazimierza Brauna

Teatr Dramatyczny 2. Korpusu Polskiego, Irak, 1943. CBW

Zespół Teatru Dramatycznego 2. Korpusu Polskiego, Egipt, 1944. Archiwum Kazimierza Brauna

Generał Ludwik Żąbkowski ogląda przedstawienie Teatru Dramatycznego 2. Korpusu Polskiego, lata 40. XX wieku .

Mieczysław Berman, projekt bramy wjazdowej w obozie I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, 1943, ołówek, kreda, papier. MNW

<p>s. 402-403</p> <p>Mieczysław Berman, projekt trybuny okolicznościowej w obozie I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, 1943, ołówek, kreda, papier. MNWr</p>	<p>s. 410-411</p> <p>Stanisław Wyspiański <i>Powrót Odysa</i>, Teatr Niezależny w Krakowie, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 21 czerwca 1944.</p>	<p>Ryszard Cieślak jako Ezaw w <i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, inscenizacja Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. Fot. Teatr Laboratorium /IG</p>	<p>Małgorzata Gałkowska jako Kasandra w <i>Orestei</i> Ajschylosa, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łągowska, reż. Jan Klata, prem. 25 lutego 2007. Fot. Bartłomiej Sowa/IT</p>
<p>Defilada po przysiędze I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki. Sielce nad Oką, 15 lipca 1943. WBH</p>	<p>Jeńcy niemieccy wzięci do niewoli przez Rosjan po bitwie pod Stalingradem.</p> <p>Tadeusz Kantor, makieta-rekonstrukcja przestrzeni do przedstawienia <i>Powrót Odysa</i> według Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Niezależnym w Krakowie w roku 1944. Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska / Fundacja im. Tadeusza Kantora</p>	<p>s. 420-421</p> <p>Józef Szajna, szkic do spektaklu <i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 10 października 1962, gwasz, papier. MŚO</p>	<p>Kadr z telewizyjnego reportażu Marka LaGangi (CBS) po zamachach na World Trade Center w Nowym Jorku, 11 września 2001.</p>
<p>Mieczysław Berman, projekt drogowskazu w obozie I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, 1943, ołówek, kreda, papier. MNWr</p>	<p>V. WOJNA</p>	<p>Józef Szajna, szkic do spektaklu <i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 10 października 1962, gwasz, papier. MŚO</p>	<p>s. 428-429</p> <p>Oprawa kibicowska na meczu Legia Warszawa – FK Astana, Warszawa, 3 sierpnia 2017. Fot. Kuba Atys / Agencja Gazeta</p>
<p>Zespół Teatru I Korpusu, w pierwszym rządzie stoją: Irena Krasnowiecka, Ryszarda Hanin, Halina Billing, Sabina Chromińska, Krystyna Celińska, Irena Fabińska. WBH</p>	<p>s. 412-413</p> <p>Andrzej Wróblewski <i>Rozstrzelanie (Rozstrzelanie II, Rozstrzelanie poznańskie)</i>, 1949, olej, płótno. MNK © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego</p>	<p><i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, insc. Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. Zdjęcie z próby. Fot. Teatr Laboratorium /IG</p>	<p>Kadry z filmu <i>Idź i patrz</i>, reż. Elem Klimow, ZSRR, 1985.</p>
<p>s. 404-405</p> <p>Winston Churchill, Frank Delano Roosevelt i Józef Stalin w czasie konferencji w Jałcie. Fot. domena publiczna</p>	<p>s. 414-415</p>	<p>s. 422-423</p>	<p>Anna Dymna jako Klitemnestra w <i>Orestei</i> Ajschylosa, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łągowska, reż. Jan Klata, prem. 25 lutego 2007. Fot. Bartłomiej Sowa / ANST</p>
<p>Kadry z rejestracji przedstawienia <i>Transfer!</i>, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, prem. 18 listopada 2006. Przedstawienie oparte było na autentycznych wspomnieniach osób przesiedlonych w wyniku II wojny światowej, które także występowały na scenie.</p>	<p>Plan aranżacji i zdjęcia sali „Wojna” na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Na dolnym zdjęciu widoczna rekonstrukcja kostiumu Kasandry z <i>Orestei</i> Ajschylosa, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łągowska, reż. Jan Klata, prem. 25 lutego 2007. Fot. Bartosz Górka</p>	<p>Jerzy Gurawski, szkic przestrzeni w <i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 10 października 1962, tusz, flamaster, papier. Dzięki uprzejmości autora</p>	<p>Zamach na World Trade Center w Nowym Jorku, 11 września 2001, kadr z materiałów informacyjnych.</p>
<p>s. 406-407</p>	<p>s. 416-417</p>	<p>Jerzy Gurawski, fragment szkicu przestrzeni w <i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 10 października 1962, tusz, papier. CSP-MŚ</p>	<p>Marcy Borders – ofiara zamachów na World Trade Center 11 września 2001. Fot. Stan Bonda / AFP / Getty Images / East News</p>
<p>Roman Owidzki, projekt kurtyny do <i>Wesela Figara</i> Pierre'a Beaumarchais, reż. Czesław Szpakowicz, teatr obozowy w Oflagu VII A Murnau, 1944, gwasz, papier. Fot. zbiór Czesława Szpakowicza / IT</p>	<p>Stanisław Wyspiański <i>Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesa</i>, 1897, ołówek, papier. Własność prywatna</p>	<p><i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, insc. Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. Fot. Teatr Laboratorium /IG</p>	<p>Kadr z telewizyjnego reportażu Marka LaGangi (CBS) po zamachach na World Trade Center w Nowym Jorku, 11 września 2001.</p>
<p>s. 408-409</p>	<p>Józef Szajna, projekt scenografii do spektaklu <i>Puste pole</i> Tadeusza Hołuj, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, reż. Józef Szajna, prem. 30 stycznia 1965, ołówek, papier. CSP-MŚ</p>	<p>s. 424-425</p>	<p>s. 430-431</p>
<p>Zaplecze teatru obozowego w Oflagu VII A Murnau, ok. 1944. Fot. zbiór Czesława Szpakowicza / IT</p>	<p>Andrzej Wróblewski <i>Muzeum</i>, 1956, gwasz, papier. MSN</p>	<p><i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, inscenizacja Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. Fot. Teatr Laboratorium /IG</p>	<p>Oprawa kibiców Legii Warszawa ku pamięci „Żołnierzy Wyklętych”, 1 marca 2015. YouTube</p>
<p>Członkowie zespołu teatru obozowego w Oflagu VII A Murnau na jego zapleczu. Fot. zbiór Czesława Szpakowicza / IT</p>	<p>s. 418-419</p>	<p>s. 426-427</p>	<p>Uczestnik demonstracji narodowców. Fot. Robert Robaszewski / Agencja Gazeta</p>
<p>Koncert noworoczny w teatrze obozowym w Oflagu VII A Murnau, 1944. Zbiór Czesława Szpakowicza / IT</p>	<p>Waldemar Krygier, plakat do <i>Akropolis</i> według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, inscenizacja Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. IG</p>	<p>Oprawa meczu Legia Warszawa – Spartak Moskwa, Warszawa 18 sierpnia 2011. Fot. Kuba Atys / Agencja Gazeta</p>	<p>Ada Zielińska <i>Independence Day</i>, 2018, druk, papier archiwalny. Dzięki uprzejmości artystki</p>
<p><i>Wesela Figara</i> Pierre'a Beaumarchais, teatr obozowy w Oflagu VII A Murnau, 1944, reż. Czesław Szpakowicz, 1943. Fot. zbiór Czesława Szpakowicza / IT</p>		<p>Katarzyna Kozyra <i>Krzysztof Czerwiński II</i>, 2001, wydruk cyfrowy, płyta. Galeria Arsenal</p>	<p>s. 432-433</p> <p>William Shakespeare <i>Hamlet</i>, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Karolina Benoit, reż. Monika Pęcikiewicz, prem. 25 maja 2008. Fot. Katarzyna Pałetko</p>

s. 434-435

Marta Górnicka *Hymn do miłości*, Teatr Polski w Poznaniu, scen. Robert Rumas, reż. Marta Górnicka, choreografia Anna Godowska, prem. 21 stycznia 2017. Fot. Magdalena Hueckel

Druk ulotny towarzyszący przedstawieniu Marty Górnickiej *Hymn do miłości*, Teatr Polski w Poznaniu, prem. 21 stycznia 2017.

VI. UTOPIE WSPÓLNOTY

s. 436-437

Robert Rumas *Wszyscy dla jednej – jedna dla wszystkich*, 1989, instalacja (świetlówki, kable, sznur, drewno, smoła).

s. 438-439

Plan aranżacji i wygląd sali Narutowicza w trakcie wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 440-441

Wybuch pocisku wystrzelonego z moździerza w gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Prudential” przy pl. Napoleona 9 (obecnie plac Powstańców Warszawy), Warszawa, 28 sierpnia 1944. Fot. Sylwester Braun ps. „Kris” / MPW

Felicjan Szczęsny Kowarski *Elektra*, 1947, olej, płótno. MNW

s. 442-443

Teresa Roszkowska, projekt scenografii i kostiumów do spektaklu *Elektra* Jeana Giraudoux, Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, reż. Edmund Wierciński, prem. 16 lutego 1946, ołówek, akwarela, tempera, kalka. MT

Jean Giraudoux *Elektra*, Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, scen. Teresa Roszkowska, reż. Edmund Wierciński, prem. 16 lutego 1946. IT

s. 444-445

Jean Giraudoux *Elektra*, Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, scen. Teresa Roszkowska, reż. Edmund Wierciński, prem. 16 lutego 1946. IT

Teresa Roszkowska, projekty kostiumów do spektaklu *Elektra* Jeana Giraudoux, Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, reż. Edmund Wierciński, prem. 16 lutego 1946, ołówek, akwarela, tempera, kalka. MT

s. 446-447

Wojciech Bogusławski *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, scen. Władysław Daszewski, reż. Leon Schiller, prem. 30 listopada 1946. Fot. Stanisław Brzozowski, Jan Malarski / IT

Władysław Daszewski, projekt dekoracji do *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, reż. Leon Schiller, prem. 30 listopada 1946, gwasz, papier. CSP-MŚ

s. 448-449

Wojciech Bogusławski *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, Teatr Polski w Bielsku-Białej, scen. Władysław Daszewski, insc. Leon Schiller, reż. Wanda Wróblewska, prem. 5 listopada 1958. IT

Protestujący stoczniovcy z ciałem Janka Wiśniewskiego zabitego w czasie ataku milicji, grudzień 1970; kadr z prezentowanego na wystawie filmu *Grudzień '70* z wystawy stałej Europejskiego Centrum Solidarności, realizacja: Anna Maria Mydlarska, Piotr Tomaszewicz. ECS

Strajk protestacyjny w Stoczni Gdańskiej przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego, 15 grudnia 1981. PAP

s. 450-451

Wojciech Bogusławski *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Władysław Daszewski, insc. Leon Schiller, reż. Wanda Wróblewska, prem. 3 grudnia 1955. Fot. Feliks Nowicki / IT

Władysław Daszewski, projekt dekoracji do *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, reż. Leon Schiller, prem. 30 listopada 1946, gwasz, papier. CSP-MŚ

s. 452-453

Wiesław Cichy jako Danton w *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008. Fot. Bartosz Maz / IT

s. 454-455

Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008. Fot. z przedstawienia Bartosz Maz / IT

Centralna rekonstrukcja przestrzeni scenicznej na podstawie fotografii technicznych dokumentujących powstawanie scenografii. Dzięki uprzejmości pracowników Działu Technicznego Teatru Polskiego we Wrocławiu.

s. 456-457

Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008. Fot. Bartosz Maz / IT

s. 458-459

Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008. Fot. Bartosz Maz / IT

s. 460-461

Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008. Fot. Bartosz Maz / IT

s. 462-463

Poznań, czerwiec 1956: Manifestacja na ul. Armii Czerwonej (obecnie Święty Marcin). Od lewej: Stanisław Tomalak, Zbigniew Błaszyk i prawdopodobnie Kazimierz Kasprowski. Fot. nieznanymi

T.S. Eliot, *Mord w katedrze*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, przedstawienia w katedrze św. Jana w Warszawie; scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 9 marca 1982. Fot. Marek Holzman / IT

Książd Jerzy Popiełuszko, 1983. Fot. Grzegorz Rogiński / PAP

Biskup Józef Guzek przy gablocie z sutanną, w której został zamordowany ks. Jerzy Popiełuszko, Warszawa, 20 października 2019. Fot. Wojciech Łaczyński / KAI

Kadry z rejestracji przedstawienia *Mord w katedrze* T.S. Eliota w katedrze św. Jana w Warszawie; scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 9 marca 1982. IT

Warszawski parkan w roku 1956. Fot. Gerald Howson

Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, reż. Wanda Laskowska, prem. 25 marca 1960. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

Ludwik Pak jako Bohater w *Kartotece* Tadeusza Różewicza, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, reż. Wanda Laskowska, prem. 25 marca 1960. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, reż. Wanda Laskowska, prem. 25 marca 1960. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

Albośmy to jacy tacy według Wesela Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Andrzej Witkowski, reż. Piotr Cieplak, prem. 26 maja 2007. ATP

Jako tło dla fotografii wykorzystano zdjęcie techniczne elementu scenografii z przedstawienia *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008.

s. 464-465

Lech Wałęsa przemawia w sierpniu 1980 z bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej. Fot. Jan Palik / East News

Brama nr 2 zniszczona po pacyfikacji Stoczni Gdańskiej w grudniu 1981. IPN

Dorota Nieznalska, instalacja przedstawiająca zniszczoną bramę Stoczni Gdańskiej w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. Fot. Dariusz Kosiński

Brama Stoczni Gdańskiej, widok z lipca 2020 po usunięciu napisu „im. Lenina” oraz rekonstrukcji historycznej dekoracji z okresu strajków w 1980. Fot. Dariusz Kosiński

s. 466-467

Tablice z porozumieniami sierpniowymi 1980 na wystawie stałej w Europejskim Centrum Solidarności, lipiec 2020. Fot. Dariusz Kosiński

Stoczniovec pełniący z dzieckiem wartę na murze w czasie strajków w Stoczni Gdańskiej, sierpień 1980. Fot. Wojciech Milewski / ECS

Spowiedź w czasie strajków w Stoczni Gdańskiej, sierpień 1980. Kadr z prezentowanego na wystawie filmu *Robotnicy '80*, realizacja Andrzej Chodakowski, Andrzej Zajączkowski, 1980. WFDiF

Stoczniovcy czekają przy Bramie nr 2 na wyniki rozmów ze stroną rządową, Gdańsk, sierpień 1980. Fot. Wojciech Milewski/ECS

Mieczysław Jagielski i Lech Wałęsa podpisują porozumienia gdańskie, 30 sierpnia 1980. Kadr z relacji TVP

Henryka Krzywonos i Anna Walentynowicz w czasie strajku w Stoczni Gdańskiej, sierpień 1980. Fot. Stanisław Składanowski/Kosycarz Foto Press

Grupa strajkujących stoczniovców przy uchylonej Bramie nr 2 Stoczni Gdańskiej im. Lenina, sierpień 1980. Fot. Wojciech Milewski/ECS

Mur Stoczni Gdańskiej w czasie strajków sierpniowych 1980. Fot. Wojciech Milewski/ECS

Lech Wałęsa z Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej im. Lenina oznajmia zgromadzonym mieszkańcom podpisanie porozumienia i zakończenie strajku. Fot. Wojciech Milewski/ECS

Stoczniovcy zagląający przez okna sali BHP w czasie strajku w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980. Fot. Giedymin Jabłoński/ECS

Strajk sierpniowy w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Anna Walentynowicz ze stoczniovcami, okolice Bramy nr 2. Fot. Andrzej Dębski/ECS

Napisy i hasła strajkowe na murze Stoczni Gdańskiej, sierpień 1980. Fot. Wojciech Milewski/ECS

Jacek Kuroń, Anna Walentynowicz i Adam Michnik w czasie obchodów rocznicy wydarzeń poznańskich 1956, Poznań, czerwiec 1981. Fot. Zbigniew Garwacki/Fotonowa

Strajk w Stoczni Gdańskiej im. Lenina w maju 1988: kobieta za Bramą nr 2 podaje strajkującym chleb. Fot. Stefan Kraszewski/ECS

Andrzej Składkowski malujący hasło przeciwko kłamstwom TVP na murze zakładów „Bałtyk” w sierpniu 1980. Fot. Zygmunt Błazek/ECS

Kobiety czekające pod Bramą nr 2 na strajkujących bliskich, Gdańsk sierpień 1980. Fot. Wojciech Milewski/ECS

Lech Wałęsa obwieszcza zakończenie strajku sierpniowego w stoczni gdańskiej. Fot. Zenon Mirota/ECS

s. 468-469

Podpisanie porozumień w Stoczni Gdańskiej 30 sierpnia 1980. Fot. Zbigniew Trybek/PAP

Obchody 84. rocznicy powstania ONR w historycznej sali BHP Stoczni Gdańskiej. Kadr z filmu zamieszczonego w Internecie przez „Media Narodowe”. YouTube

s. 470-471

Prezydent Andrzej Duda przemawia w czasie Marszu Niepodległości 11 listopada 2018. WFDiF i TVP S.A.

Sala „Utopie wspólnoty” w trakcie wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 472-473

Andrzej Wajda i Tadeusz Kantor w czasie obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, 11–12 grudnia 1981. Kadr z prezentowanego na wystawie filmu *Kongres Kultury Polskiej*, realizacja: Barbara Dyksińska, Nina Makowiecka, 1989. TVP S.A.

Prof. Jan Białostocki w czasie obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, Warszawa, 11–12 grudnia 1981. Kadr z prezentowanego na wystawie filmu *Kongres Kultury Polskiej*, realizacja: Barbara Dyksińska, Nina Makowiecka, 1989. TVP S.A.

Maria Janion w czasie obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, Warszawa, 11–12 grudnia 1981. Fot. Agencja Forum

Kuluary obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, Warszawa 11–12 grudnia 1981. Gustaw Holoubek w rozmowie z Aleksandrą Śląską i Januszem Warmińskim. Fot. Agencja Forum

Sala obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 11–12 grudnia 1981. PAP

Kuluary obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej: Daniel Olbrychski przysłuchuje się wystąpieniu Andrzeja Wajdy. Fot. Agencja Forum

Andrzej Szczypiorski przemawia w czasie obrad Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, Warszawa, 11–12 grudnia 1981. Kadr z prezentowanego na wystawie filmu *Kongres Kultury Polskiej*, realizacja: Barbara Dyksińska, Nina Makowiecka, 1989. TVP S.A.

Jako tło dla fotografii wykorzystano zdjęcie techniczne elementu scenografii z przedstawienia *Sprawy Dantona* Stanisława Przybyszewskiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008.

s. 474-475

Łukasz Korolkiewicz *13 grudnia 1981 rano*, 1982, olej, płótno. MNW

Obwieszczenie o ogłoszeniu stanu wojennego, 13 grudnia 1981. Ze zbiorów Jerzego Juka Kowarskiego

Jako tło dla fotografii wykorzystano zdjęcie techniczne elementu scenografii z przedstawienia *Sprawy Dantona* Stanisława Przybyszewskiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008.

s. 476-477

Rycerze króla Artura, Wrocławski Teatr Pantomimy, scen. Zofia de Ines, reż. Henryk Tomaszewski, prem. 26 października 1981. Fot. Marek Grotowski/IT

Obrady Okrągłego Stołu, 1989. Fot. Zbigniew Matuszewski/PAP

Jako tło dla fotografii wykorzystano zdjęcie techniczne elementu scenografii z przedstawienia *Sprawy Dantona* Stanisława Przybyszewskiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, reż. Jan Klata, prem. 29 marca 2008.

s. 478-479

Egzemplarz plakatu wyborczego „Solidarności” autorstwa Tomasza Sarneckiego (*W samo południe*, 1989) spatynowany przez Katarzynę Zawistowską i wykorzystany jako element scenografii Justyny Łagowskiej w spektaklu *H. według Hamleta* Williama Shakespeare’a, granym na terenie Stoczni Gdańskiej, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, reż. Jan Klata, prem. 2 lipca 2004 (plakat widoczny w rogu pomieszczenia na drugim zdjęciu z przedstawienia).

Transpozycja plakatu wyborczego „Solidarności” autorstwa Tomasza Sarneckiego wykonana przez Sanję Iveković (*Niewidzialne kobiety „Solidarności”*, 2009) wykorzystana na Czarnym Proteście przeciwko zaostrzeniu zakazu aborcji, 3 października 2016. Fot. Agnieszka Morcinek/Agencja Gazeta

William Shakespeare *H.*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Justyna Łagowska, reż. Jan Klata, prem. 2 lipca 2004, przedstawienia na terenie Stoczni Gdańskiej. Fot. Bartłomiej Barczyk/Agencja Gazeta

William Shakespeare *H.*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Justyna Łagowska, reż. Jan Klata, prem. 2 lipca 2004, przedstawienia na terenie Stoczni Gdańskiej. Kadry z prezentowanej na wystawie we fragmentach filmowej rejestracji przedstawienia zrealizowanej dla Narodowego Instytutu Audiowizualnego w lipcu 2006.

s. 480-481

Publiczność przed przedstawieniem *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, granym przez zespół Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy na „Scenie na Piekarach”, urządzonej w hali nieczynnego supermarketu, scen. Małgorzata Bulanda, reż. Przemysław Wojcieszek, prem. 21 listopada 2004. IT

Plakat do przedstawienia Przemysława Wojcieszka *Made in Poland*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Małgorzata Bulanda, reż. Przemysław Wojcieszek, prem. 21 listopada 2004. IT

Przemysław Wojcieszek *Made in Poland*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Małgorzata Bulanda, reż. Przemysław Wojcieszek, prem. 21 listopada 2004. IT

s. 482-483

Eryk Lubos jako Boguś w *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 21 listopada 2004. IT

Lech Przybylski, plakat do przedstawienia *Sen o Bezgrzesznej*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 21 stycznia 1979. ANST

s. 484-485

Jacek Malczewski *Melancholia*, 1890–1894, olej, płótno. MNP (własność Fundacji im. Raczyńskich)

s. 486-487

Jerzy Juk Kowarski, projekt koncepcyjny przestrzeni spektaklu *Sen o Bezgrzesznej*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 21 stycznia 1979. Akcja przedstawienia rozgrywała się równocześnie w wielu miejscach rozmieszczonych w całym budynku teatru. Dzięki uprzejmości artysty

Jerzy Jarocki, Józef Opalski *Sen o Bezgrzesznej*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 21 stycznia 1979. Fot. Wojciech Plewiński/ANST

s. 488-489

Bogusław Linda jako Witek Długosz w filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Przypadek*, Zespół Filmowy „Tor” 1981 (1987). W tle widoczny fragment starego dworca kolejowego Łódź Fabryczna.

s. 490-491

Sławomir Mrożek *Pieszo*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 22 maja 1981. Fot. Marek Holzman/ATD

Sławomir Mrożek *Pieszo*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 1 lutego 1981. Fot. Bogdan Zimowski

s. 492-493

Waldemar Krygier, rysunek przedstawiający Konrada w finałowej scenie *Dziadów* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Przedruk za: „Materiały i Dyskusje” nr 6: czerwiec 1961, s. 15.

s. 494-495

Jerzy Gurawski, szkic przestrzeni do *Dziadów* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Przedruk za: „Materiały i Dyskusje” nr 6: czerwiec 1961, s. 1.

Jerzy Gurawski, szkic przestrzeni do *Dziadów* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961, tusz, papier. Dzięki uprzejmości artysty

Strony „Materiałów i Dyskusji” (nr 6: czerwiec 1961, s. 3-4) z komentarzem Ludwika Flaszena do *Dziadów* Teatru 13 Rzędów.

s. 496-497

Dziady według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, architektura przestrzeni Jerzy Gurawski, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Zdjęcie z występów gościnnych we Wrocławiu, 10–16 listopada 1961. Fot. Zdzisław Mozer

Waldemar Krygier, rysunek przedstawiający wywoływanie duchów Dzieci w części II *Dziadów* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Przedruk za: „Materiały i Dyskusje” nr 6: czerwiec 1961, s. 9.

Jerzy Gurawski, projekty przestrzeni do *Dziadów* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 18 czerwca 1961, tusz, kredka, ołówek, papier. CSP-MŚ

Zygmunt Molik (Konrad) i kierowniczką administracyjną Teatru Urszula Bielska, jako „przypadkowy widz” obsadzony w roli Pasterki w *Dziadach* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, architektura przestrzeni Jerzy Gurawski, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Fot. Ryszard Okoński

s. 498-499

Dziady według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, architektura przestrzeni Jerzy Gurawski, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Zdjęcie z występów gościnnych we Wrocławiu, 10–16 listopada 1961. Fot. Zdzisław Mozer

Waldemar Krygier, rysunek przedstawiający „wyliczenie Upióra” w *Dziadach* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Przedruk za: „Materiały i Dyskusje” nr 6: czerwiec 1961, s. 5. W centrum (widoczna także na zdjęciu) menora – siedmioramienny świecznik żydowski będący centralnym punktem i symboliczną dominantą przestrzeni na podobieństwo (i prawdopodobnie w polemice) z trzema krzyżami Pronaszki z inscenizacji Schillera.

s. 500-501

Waldemar Krygier, rysunek przedstawiający finałową scenę Wielkiej Improwizacji w *Dziadach* według Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. Jerzy Grotowski, prem. 18 czerwca 1961. Przedruk za: „Materiały i Dyskusje” nr 6: czerwiec 1961, s. 17.

Adam Mickiewicz *Dziady*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Konrad Swinarski, prem. 18 lutego 1973. Na fotografii uchwycony został słynny kontrast między romantycznymi uniesieniami a chłopskim chórem spokojnie obierającym i jedzącym jajka na twardo w trakcie Wielkiej Improwizacji. Fot. Wojciech Plewiński/ANST

s. 502-503

Konrad Swinarski, szkic przestrzenno-sytuacyjny do *Dziadów* Adama Mickiewicza, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Konrad Swinarski, prem. 18 lutego 1973. ANST

Adam Mickiewicz *Dziady*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Konrad Swinarski, prem. 18 lutego 1973. Fot. Wojciech Plewiński/ANST i IT

s. 504-505

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Stopka, reż. Kazimierz Dejmek, prem. 25 listopada 1967. Fot. Franciszek Myszowski/IT

Andrzej Stopka, szkice scenografii do *Dziadów* Adama Mickiewicza, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 25 listopada 1967. Szkice zostały opublikowane w „Życiu Literackim” nr z 24 grudnia 1967, s. 25. Jeden ze szkiców wyciął i wkleił do swojego Raptularza 1967–1968 Zbigniew Raszewski.

s. 506-507

Zbigniew Raszewski, strony z Raptularza 1967–1968. Archiwum Zbigniewa Raszewskiego. POLONA

Władysław Gomułka przemawiający podczas spotkania aktywu warszawskiego PZPR w Sali Kongresowej, 19 marca 1968. Kadry z filmowej relacji. WFDiF

s. 508-509

Wojciech Weiss *Manifest*, 1949–1950, olej, płótno. MNW / dzięki uprzejmości Zofii Weiss

Wiec poparcia dla I sekretarza PZPR Władysława Gomułki potępiający wystąpienia studentów i „syjonistów”, Wrocław, 1968. Fot. Tadeusz Drankowski/Ossolineum

Zgromadzone w Urzędzie Celnym w Warszawie rzeczy Polaków pochodzenia żydowskiego zmuszonych do wyjazdu z kraju w wyniku wydarzeń marcowych i nagonki antysemitycznej. Fot. Zbyszko Siemaszko / FORUM

Pożegnanie Jerzego Neftalina z ojcem na peronie dworca Warszawa Gdańska, 1969. Fot. Elżbieta Turlejska

s. 510-511

Jerzy Andrzejewski, Jerzy Zagórski *Święto Winkelrida*, Teatr Nowy w Łodzi, scen. Józef Rachwański, reż. Kazimierz Dejmek, prem. 14 września 1956. Fot. Andrzej Brustman/IT

Pracownicy Polskich Kolei Państwowych z podobiznami Władysława Gomułki podczas pochodu na ul. Marszałkowskiej w Warszawie, 1 maja 1968. NAC

s. 512-513

Włodzimierz Zakrzewski *Towarzysz Bierut wśród robotników*, 1950, olej, płótno. MNS

Vašek Káňa *Brygada szlifierza Karhana*, Teatr Nowy w Łodzi, scen. Ewa Soboltowa, reż. zespółowa, prem. 12 listopada 1949. Fot. M. Frankfurt/IT

s. 514-515

Sławomir Mrożek *Portret*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 29 stycznia 1988. Na pierwszym zdjęciu widoczny portret Józefa Stalina namalowany na potrzeby spektaklu przez Andrzeja Kowalczyka. Fot. Wojciech Plewiński/ANST

s. 516-517

Sala „Utopie wspólnoty” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. W głębi, wysoko na ścianie widoczny portret Józefa Stalina namalowany przez Andrzeja Kowalczyka na potrzeby spektaklu *Portret* Sławomira Mrożka w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, reż. Jerzy Jarocki, prem. 29 stycznia 1988. Fot. Bartosz Górka

VII. AFIRMACJE

s. 518-519

Defilada z okazji XXX-lecia Polski Ludowej w trakcie obchodów Narodowego Święta Odrodzenia Polski, Warszawa, 22 lipca 1974. Fot. Jan Morek/PAP

<p>s. 520-521</p> <p>Plan aranżacji sali Matejkowskiej i wizualizacje jej wyglądu w czasie wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki .</p>	<p>Widowisko <i>Nasz Kraj Ojczyzna-Polska</i> na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie z okazji XL-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, 22 lipca 1984. Fot. Wojciech Kryński/PAP</p> <p>Zofia Kulik <i>Gotyk Między-Narodowy</i>, 1990, fotografia. CSW - ZU /dzięki uprzejmości Zofii Kulik i Fundacji Kulik-KwieKulik</p>	<p>s. 540-541</p> <p>Krystian Lupa, rysunek do <i>Kalkwerku</i> Thomasa Bernharda, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 7 listopada 1992, ołówek, papier. ANST</p>	<p>Jerzy „Jurry” Zieliński <i>Gorący</i>, 1968, olej, płótno. Dzieło interpretowane jest jako plastyczna transpozycja i reakcja na samospalenie Ryszarda Siwca w czasie Centralnych Dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, 8 września 1968. Zachęta</p>
<p>s. 522-523</p> <p>Szczegółowy plan ekspozycji w poszczególnych „komórkach” sali „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki.</p>	<p>s. 532-533</p> <p>Ryszard Cieślak (Ciemny) i Rena Mirecka (Maria Magdalena) w <i>Apocalypsis cum figuris</i>, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, wersja III, animator: Jerzy Grotowski, współpraca plastyczna: Waldemar Krygier, prem. 23 października 1973. Fotografie z przedstawień w Mediolanie, 1979. Fot. Maurizio Buscarino /dzięki uprzejmości autora</p>	<p>Thomas Bernhard <i>Kalkwerk</i>, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Krystian Lupa, prem. 13 listopada 1992. Fot. Marek Gardulski/ANST</p>	<p>Ewa Wójciak i Tadeusz Janiszewski w przedstawieniu <i>Przecena dla wszystkich</i>, Teatr Ósmego Dnia, prem. 8 czerwca 1977. Pokaz w ramach 6. Festiwalu Kultury Studentów PRL, Poznań 1978. Fot. mr makowski</p>
<p>s. 524-525</p> <p>Jerzy Beres, akcja <i>Przepowiednia II</i>, Galeria Krzysztofory w Krakowie, luty 1968. Fot. Eustachy Kossakowski/MSN</p>	<p>s. 534-535</p> <p><i>Apocalypsis cum figuris</i>, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, wersja III, animator: Jerzy Grotowski, współpraca plastyczna: Waldemar Krygier, prem. 23 października 1973. Fotografie z przedstawień w Mediolanie, 1979. Fot. Maurizio Buscarino /dzięki uprzejmości autora</p>	<p>Johann Wolfgang Goethe <i>Faust</i>, Teatr Polski w Poznaniu, scen. Piotr Potworowski, reż. Jerzy Grotowski, prem. 13 kwietnia 1960. Fot. Grażyna Wyszomirska/IT</p>	<p>s. 550-551</p> <p>Akademia Ruchu, akcja <i>Happy Day</i>, reż. Wojciech Krukowski, Warszawa 1976. Kadry z rejestracji akcji prezentowanej na wystawie. AAR</p>
<p>Jerzy Beres <i>Oftarz O (Przepowiednia III)</i>, 1969, technika mieszana, drewno. Galeria Studio w Warszawie. Zdjęcie z ekspozycji na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka</p>	<p>s. 536-537</p> <p><i>Apocalypsis cum figuris</i>, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, wersja III, animator: Jerzy Grotowski, współpraca plastyczna: Waldemar Krygier, prem. 23 października 1973. Fotografie z przedstawień w Mediolanie, 1979. Fot. Maurizio Buscarino /dzięki uprzejmości autora</p>	<p>Józef Szajna, plansza ze szkicami przestrzeni do spektaklu <i>Faust</i> według Johanna Wolfganga Goethego, 1976, tempera, kredka, tusz, papier. CSP-MŚ</p>	<p>Leszek Aleksander Moczulski <i>Exodus</i>, Teatr STU, reż. Krzysztof Jasiński, prem. 24 czerwca 1974. Płonąca ściana z gazet została stworzona ze sklejonych stron z „Trybuny Ludu”. Fot. Bogumił J. Opióła/IT</p>
<p>s. 526-527</p> <p><i>Apocalypsis cum figuris</i>, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, wersja III, animator: Jerzy Grotowski, współpraca plastyczna: Waldemar Krygier, prem. 23 października 1973. Fotografia z przedstawień w Mediolanie, 1979. Fot. Maurizio Buscarino /dzięki uprzejmości autora</p>	<p>s. 544-545</p> <p>Sala „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Na pierwszym planie widoczna praca Magdaleny Abakanowicz <i>Klatka</i>, 1978–1981, drewno, metal. MSt. Fot. Bartosz Górka</p>	<p>Józef Szajna <i>Dante</i>, Teatr Studio w Warszawie, prem. 20 kwietnia 1974. Fot. Stefan Okołowicz/IT</p>	<p>s. 552-553</p> <p>Jacek „Ponton” Jackowski <i>Revolucja krasnoludków</i>, plakat Pomarańczowej Alternatywy, 1988, szablon, farba emulsyjna. Dzięki uprzejmości artysty</p>
<p>s. 528-529</p> <p>Teresa Sawicka (Bianka) i Barbara Sułkowska (Paulina) w <i>Białym małżeństwie</i> Tadeusza Różewicza, Teatr Narodowy (Mały), scen. Andrzej Sadowski, reż. Tadeusz Minc, prem. 24 stycznia 1975. Fot. Renard Leonard Dudley/ATN</p>	<p>s. 538-539</p> <p>Krystian Lupa, projekt scenografii do <i>Kalkwerku</i> Thomasa Bernharda, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 7 listopada 1992, ołówek, papier. MST</p>	<p>s. 546-547</p> <p>Władysław Hasiór <i>Płomienne ptaki – tym, którzy walczyli o wolność tych ziem</i>, Koszalin 1978. Obecnie praca określana jest jako „Płonące” lub „Ogniste ptaki”. MTZ</p>	<p>s. 554-555</p> <p>Marek Walczewski w przedstawieniu <i>Powolne ciemnienie malowideł</i> według <i>Pod wulkanem</i> Malcolma Lowry’ego, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. i reż. Jerzy Grzegorzewski, prem. 22 czerwca 1985. Fot. Wojciech Plewiński/IT</p>
<p>Msza św. z udziałem prymasa Polski kardynała Stefana Wyszyńskiego podczas uroczystości Tysiąclecia Chrztu Polski przed katedrą pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Lublinie, 5 czerwca 1966. Fot. Andrzej Kossobudzki Orłowski/PAP</p>	<p>Andrzej Hudziak jako Konrad w <i>Kalkwerku</i> Thomasa Bernharda, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 7 listopada 1992. Kadr z prezentowanej na wystawie telewizyjnej wersji przedstawienia, reż. i scen. Krystian Lupa, 1992. TVP S.A.</p>	<p>s. 548-549</p> <p>Centralne Dożynki na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, 8 września 1968. PAP</p>	<p>Pantograf używany w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego eksponowany na wystawie „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka</p>
<p>s. 530-531</p> <p>Obchody Tysiąclecia Chrztu Polski, Częstochowa, 2–3 maja 1966. Fot. Mirosław Stankiewicz/Forum</p>	<p>Thomas Bernhard <i>Kalkwerk</i>, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Krystian Lupa, prem. 7 listopada 1992. Fot. Marek Gardulski/ANST</p>	<p>Sala „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka</p>	<p>s. 556-557</p> <p>Bożena Dykiel jako Goplana w <i>Balladynie</i> Juliusza Słowackiego, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Marcin Jarnuszkiewicz, reż. Adam Hanuszkiewicz, prem. 8 lutego 1974. Fot. Renard Leonard Dudley/ATN</p>
<p>Pochód Pierwszomajowy, Warszawa 1975. Fot. Jakub Grelowski/PAP</p>			

s. 558-559

Juliusz Słowacki *Balladyna*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Marcin Jarnuszkiwicz, reż. Adam Hanuszkiewicz, prem. 8 lutego 1974. Fot. Renard Leonard Dudley / ATN

Występ zespołu ABBA w Studio 2 Telewizji Polskiej, 13 listopada 1976. Kadr z prezentowanej na wystawie rejestracji telewizyjnej. TVP S.A.

Powitanie polskiej reprezentacji w piłce nożnej po powrocie z Mistrzostw Świata w 1974 przez I sekretarza PZPR Edwarda Gierka i premiera Piotra Jaroszewicza. Od lewej: Robert Gadocha, Jan Tomaszewski, Kazimierz Deyna, w głębi Jacek Gmoch. Kadr z prezentowanego na wystawie fragmentu „Polskiej Kroniki Filmowej”. WFDiF

Demis Roussos tańczy z Ireną Dziedzic w czasie swojego występu na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie, sierpień 1979. YouTube

s. 560-561

Edward Dwurnik *Wisła (Jak ja tęsknię na Zachód...)*, z cyklu *XV Sportowcy*, nr 377, 1977, olej, płótno. Galeria Raster / dzięki uprzejmości Fundacji Edwarda Dwurnika i Galerii Raster

Stanisław Tym jako prezes Ochódzki w filmie *Miś*, reż. Stanisław Bareja, ZF „Perspektywa” 1980, kadr z filmu.

Stanisław Bareja i Bronisław Pawlik na planie filmu *Miś*. Fot. Romuald Pieńkowski / FINA

s. 562-563

Obchody Święta Pracy 1975: na trybunie honorowej na pl. Defilad przed Pałacem Kultury i Nauki I sekretarz PZPR Edward Gierek, Warszawa 1 maja 1975. Fot. Jan Morek / PAP

Obchody Święta Pracy 1977: aktorzy Teatru Dramatycznego w Warszawie pozdrawiają zgromadzonych na trybunie honorowej; od lewej: Zygmunt Kęstowicz, Józef Nowak, Gustaw Holoubek, Warszawa 1 maja 1977. Fot. Mirosław Stankiewicz / PAP

s. 564-565

Franz Kafka *Ameryka*, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, scen. i reż. Jerzy Grzegorzewski, prem. 26 stycznia 1973. Fot. Edward Hartwig / IT

Tadeusz Kantor *Szatnia*, rysunek do spektaklu *Nadobnisie i koczodany* według Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr Cricot 2, prem. 4 maja 1973, ołówek, papier. Fot. Jacek Kubiena / Cricoteka

s. 566-567

Franz Kafka *Ameryka*, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 26 stycznia 1973. Fot. Edward Hartwig / IT

Kadry z prezentowanego na wystawie filmu *Lovelies and Dowdies*, reż. Ken McMullen, dokumentującego pokazy spektaklu Tadeusza Kantora *Nadobnisie i koczodany* na festiwalu w Edynburgu w 1973.

s. 568-569

Sala „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Po lewej widoczny obiekt Tadeusza Kantora *Klatka / Kurnik*, ze spektaklu *Nadobnisie i koczodany* według Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr Cricot 2, prem. 4 maja 1973, drewno, metal, słoma. Fot. Bartosz Górka / Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska / Fundacja im. Tadeusza Kantora

Marcin Mroszczak, plakat do przedstawienia *Lot nad kukułczym gniazdem* Dale’a Wassermanna według Kena Keseya, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Kazimierz Wiśniak, reż. Zygmunt Hübner, prem. 30 czerwca 1977.

s. 570-571

Kazimierz Wiśniak, projekt kostiumu do *Lotu nad kukułczym gniazdem* Dale’a Wassermanna wg Kena Keseya, Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Zygmunt Hübner, prem. 30 czerwca 1977, ołówek, kredka, flamaster, papier. ATP

Sala „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w „Zachęcie” Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 572-573

Kazimierz Wiśniak, projekt scenografii do *Lotu nad kukułczym gniazdem* Dale’a Wassermanna według Kena Keseya, Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Zygmunt Hübner, prem. 30 czerwca 1977, długopis, papier. ATP

Dale Wassermann *Lot nad kukułczym gniazdem*, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Kazimierz Wiśniak, reż. Zygmunt Hübner, prem. 30 czerwca 1977. Fot. Krzysztof Gierattowski / IT

Kazimierz Wiśniak, projekty kostiumów do *Lotu nad kukułczym gniazdem* Dale’a Wassermanna według Kena Keseya, Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Zygmunt Hübner, prem. 30 czerwca 1977, ołówek, kredka, flamaster, papier. ATP

s. 574-575

Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem*, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Allan Starski, reż. Andrzej Wajda, prem. 22 grudnia 1977. Fot. Renata Pajchel / IT

Obchody Dnia Zwycięstwa; uroczystości na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. marsz. Józefa Piłsudskiego) przed Grobem Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 9 maja 1981. Fot. Jan Morek / PAP

s. 576-577

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Matka*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, reż. Jerzy Jarocki, prem. 7 lipca 1972. Fot. Piotr Krassowski / IT

Yves Klein *Untitled Anthropometry*, 1960, suchy pigment, płótno. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden w Waszyngtonie

s. 578-579

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Matka*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, reż. Jerzy Jarocki, prem. 7 lipca 1972. Fragment prezentowanej na wystawie telewizyjnej wersji przedstawienia. TVP S.A. 1976.

Edward Krasiński *J'ai perdu la fin!!!*, performatywne działanie do aparatu fotograficznego Eustachego Kossakowskiego w Warszawie, 1969. MSN

s. 580-581

Andrzej Wajda (w tle obraz Józefa Chełmońskiego *Czwórka*, Muzeum Narodowe w Krakowie). Fot. Bolesław Lutostawski. Dzięki uprzejmości autora

s. 582-583

Fragment sali „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Widoczny szkic scenograficzny Andrzeja Wajdy do *Biesów* według Fiodora Dostojewskiego, 1971, MST. Fot. Bartosz Górka

Zofia Niwińska (Barbara Stawrogin) i Jan Nowicki (Mikołaj Stawrogin) w *Biesach* według Fiodora Dostojewskiego, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Andrzej Wajda, prem. 29 kwietnia 1971. Fot. Wojciech Plewiński / IT

s. 584-585

Biesy według Fiodora Dostojewskiego, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. i reż. Andrzej Wajda, prem. 29 kwietnia 1971. Fot. Wojciech Plewiński / IT

s. 586-593

Andrzej Wajda, strony szkicownika z notatkami i projektami do *Biesów*. MSTJ

s. 594-595

Złowiony – rekonstrukcje według Tadeusza Różewicza, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. i reż. Jerzy Grzegorzewski, realizacja telewizyjna 25 lutego 1994 w strawionej przez pożar sali Teatru. Fot. Adam Hawałej / IT

s. 596-597

Fragment sali „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Po lewej widoczna fotografia przedstawiająca ołtarz w czasie ceremonii pogrzebowych prymasa Stefana Wyszyńskiego na pl. Zwycięstwa (obecnie pl. marsz. Józefa Piłsudskiego) w Warszawie, 31 maja 1981. W głębi widoczny plakat Katarzyny Górnej i Grzegorza Laszuka do *Oczyszczonych* Sarah Kane w TR Warszawa, 2001, offset. Fot. Bartosz Górka

Sarah Kane *Oczyszczeni*, TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001. Fot. Stefan Okołowicz / IT

s. 598-599

Małgorzata Szczęśniak, projekt scenografii do *Oczyszczonych* Sarah Kane, TR Warszawa, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001, ołówek, tusz, akwarela. Dzięki uprzejmości artystki

Sarah Kane *Oczyszczeni*, TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001. Fot. Stefan Okołowicz/IT

s. 600-601

Sarah Kane *Oczyszczeni*, TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001. Fot. Stefan Okołowicz/IT

Nan Goldin *Valerie and Gotscho Embraced, Paris*, 1999, fotografia. Praca była prezentowana w czasie indywidualnej wystawy Nan Goldin w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w roku 2003, kuratorka Milada Śliżyńska.

s. 602-603

Jacek Poniedziałek (Rod) i Thomas Schweiberer (Carl) w *Oczyszczonych* Sarah Kane, TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001. Fot. Stefan Okołowicz/IT

Zbigniew Libera *Ktoś inny*, 1988, fotografia. MSN

s. 604-605

Sarah Kane *Oczyszczeni*, TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001. Fot. Stefan Okołowicz/IT

Katarzyna Kozyra *Olimpia*, 1996, fotografia. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

s. 606-607

Fedra, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Katarzyna Borkowska, reż. Maja Kleczewska, prem. 2 grudnia 2006. Fot. Bartłomiej Sowa / ATN

s. 608-609

Fiodor Dostojewski *Idiota*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, reż. Paweł Miśkiewicz, prem. 11 lutego 2017. Fot. Krzysztof Bieliński /ATN

s. 610-611

Sala „Afirmacje” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

Minister pracy i polityki społecznej Jacek Kuroń rozdaje darmowy posiłek (tzw. kuroniówkę), Warszawa, 1991. Fot. Witold Jabłonowski / PAP

s. 612-613

Tadeusz Kantor *Panoramiczny happening morski*, Łazy 1967. Fot. Eustachy Kossakowski / MSN

Artysta multimedialny i performer Oskar Dawidzki zwiedzający wystawę „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

VIII. IX. X ANEKS

s. 614-615

Sala „Aneks” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki z widocznymi fragmentami instalacji interaktywnej Aleksandry Wasilkowskiej *Czarna wyspa*, 2019, oraz pracą Jadwigi Sawickiej *Nawracanie, oswajanie, tresowanie*, 1998. Fot. Bartosz Górka

s. 616-617

Życie seksualne dzikich według Bronisława Malinowskiego, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Aleksandra Wasilkowska, reż. Krzysztof Garbaczewski, prem. 14 kwietnia 2011. Fot. Maciej Landsberg

Scenografia Josefa Svobody do *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego, Królewska Opera w Kopenhadze, 1972.

Christo *Valley Curtain*, Riffle Gap, Colorado, sierpień 1972.

Sala „Aneks” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki z widocznym fragmentem zaadaptowanej na potrzeby wystawy instalacji interaktywnej Aleksandry Wasilkowskiej *Czarna wyspa*, wykorzystywanej pierwotnie w spektaklu *Życie seksualne dzikich* według Bronisława Malinowskiego, Nowy Teatr w Warszawie, reż. Krzysztof Garbaczewski, prem. 14 kwietnia 2011. Fot. Bartosz Górka

s. 618-619

Próba otwarta Teatru 21 w sali „Aneks” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Grzegorz Press

s. 620-621

Rafał Urbacki *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]*, Art Station Foundation, Poznań, koncepcja i ruch Rafał Urbacki, prem. 28 listopada 2010. Kadr z prezentowanego na wystawie filmu zrealizowanego dla portalu Taniec_PL przez Michała Januszańca, Ewę Krasucką i Ewę Hevelke, 2012, Instytut Muzyki i Tańca. Pod kadrem fragment napisów z angielskim przekładem ścieżki dźwiękowej („czułem się całkowicie samotny we wspólnocie wierzących”).

Rafał Urbacki *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]*, Art Station Foundation, Poznań, koncepcja i ruch Rafał Urbacki, prem. 28 listopada 2010. Fot. Jakub Wittchen

s. 622-623

Próba otwarta Teatru 21 w sali „Aneks” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Grzegorz Press

Sala „Aneks” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 624-625

Sala „Aneks. Teatr 21” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 626-627

Teatr 21, próby do przedstawienia *Rewolucja, której nie było*, Teatr Soho w Warszawie, grudzień 2018. W czasie prób i w trakcie przedstawienia wykorzystano autentyczne dokumenty z protestu Komitetu Protestacyjnego Rodziców Osób Niepełnosprawnych w Sejmie RP wiosną roku 2018. Fot. Dagna Dąbrowiecka / archiwum Teatru

s. 628-629

Rewolucja, której nie było, Teatr 21, scen. Wiśła Nicieja, reż. Justyna Sobczyk, prem. 7 grudnia 2018. Fot. Grzegorz Press

s. 630-631

Wejście do sali „X. Aneks” wystawy „Zmiana ustawienia” w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Fot. Bartosz Górka

s. 632-633

Karolina Adamczyk w spektaklu *Kłątwa* według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, współpraca scen. Małgorzata Dzik, reż. Oliver Frlić, prem. 18 lutego 2017. Fot. East News

S. 634-635

Relacje z protestów przeciwko *Kłątwie* w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

s. 640-641

Plac przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie, 10 kwietnia 2020. Fot. Robert Rumas

s. 642-643

Domowa projekcja przedstawienia *Konstytucja na Chór Polaków*, Nowy Teatr w Warszawie, scen. i kost. Robert Rumas, chor. Anna Godowska reż. Marta Górnicka, prem. 2 maja 2016; streaming z Nowego Teatru w czasie pandemii COVID-19, 3 maja 2020. Fot. Robert Rumas

Wykaz zastosowanych skrótów

AAR	Archiwum Akademii Ruchu	ATP	Archiwum Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hubnera w Warszawie	CSW-ZU	Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie	MŚO	Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu
ANK	Archiwum Narodowe w Krakowie	ATPB	Archiwum Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy	DSW	Dolnośląska Szkoła Wyższa we Wrocławiu	MT	Muzeum Teatralne – Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie
ANST	Archiwum Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie	ATPL	Archiwum Teatru Polskiego w Warszawie	ECS	Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku	MTZ	Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
APK	Archiwum Państwowe w Krakowie	ATPŁ	Archiwum Teatru Powszechnego w Łodzi	IG	Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu	NAC	Narodowe Archiwum Cyfrowe
AOPTG	Archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”	ATPW	Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu	IS PAN	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie	NGS	Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie
ATA	Archiwum Teatru Animacji w Poznaniu	ATR	Archiwum Teatru Rozmaitości (TR) w Warszawie	IT	Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie	PAN	Polska Akademia Nauk
ATC	Archiwum Teatru Cinema w Michałowicach	Archiwum Teatru Studio		MHK	Muzeum Historii Katowic	PAP	Polska Agencja Prasowa
ATD	Archiwum Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy	ATS	im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie	MHRL	Muzeum Historii Ruchu Ludowego w Warszawie	PWSFTViT	Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
ATDW	Archiwum Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu	Archiwum Teatru Śląskiego		MK	Muzeum Krakowa	SMOL	Archiwum Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki
ATH	Archiwum Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu	ATŚ	im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach	MN	Muzeum Niepodległości w Warszawie	ŚBC	Śląska Biblioteka Cyfrowa
ATJŁ	Archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi	Archiwum Teatru Wybrzeże		MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie	TVP S.A.	Telewizja Polska Spółka Akcyjna
ATJS	Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie	ATW	Archiwum Teatru Współczesnego w Szczecinie	MNP	Muzeum Narodowe w Poznaniu	UAM	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ATK	Archiwum Teatru Lalki i Aktora “Kubuś” w Kielcach	ATWS	Archiwum Teatru Zagłębia w Sosnowcu	MNS	Muzeum Narodowe w Szczecinie	UJ	Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ATL	Archiwum Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie	ATZ	Archiwum Teatru Wierszalin w Supraślu	MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie	UKW	Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
ATM	Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy	AW	Archiwum Wrocławskiego Teatru Pantomimy	MNWr	Muzeum Narodowe we Wrocławiu	UMK	Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ATMG	Archiwum Teatru im. Witolda Gombrowicza w Gdyni	AWTP	Archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego	MON	Ministerstwo Obrony Narodowej	UO	Uniwersytet Opolski
ATN	Archiwum Teatru Narodowego w Warszawie	AWTW	Biblioteka Jagiellońska	MPW	Muzeum Powstania Warszawskiego	UWr	Uniwersytet Wrocławski
ATNP	Archiwum Teatru Nowego im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu	BJ	Biblioteka Narodowa	MSŁ	Muzeum Sztuki w Łodzi	WBH	Wojskowe Biuro Historyczne
ATO	Archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie	BN	Centralna Biblioteka Wojskowa	MSN	Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie	WFDiF	Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie
		CBW	Centrum Scenografii Polskiej – Muzeum Śląskie w Katowicach	MSTJ	Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie	WFO	Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi
		CSP-MŚ				WST	Warszawskie Spotkania Teatralne

Indeks nazwisk

A

Abakanowicz Magdalena 660
 Adamczyk Karolina 662
 Adamik Laco 646
 Adler Alfred 510
 Ajschylos 656
 Allain Paul 376, 377
 Anczyc Władysław Ludwik 648
 Anders Władysław 28, 40
 Andrzejewski Jerzy 47, 659
 Appia Adolphe 15, 82, 646
 Arenstein (Arsztejn) Marek 260, 651
 Arystofanes 36, 37
 Aszyk Urszula 654
 Atys Kuba 656
 Auden Wystan Hugh 47, 48, 62
 Augustynowicz Anna 64
 Autant Eduard 11
 Axer Otto 644, 649

B

Balicki Stanisław Witold 45
 Banasz Damian 655
 Baranowski Jerzy 650
 Barczyk Bartłomiej 658
 Barczyk Łukasz 58
 Bardini Aleksander 26, 492
 Bareja Stanisław 661
 Beaumarchais Pierre 656
 Benoit Karolina 657
 Bereś Jerzy 11, 524, 660

Berezowska Maja 35, 36
 Berlewi Henryk 653
 Berling Zygmunt 28, 40
 Berman Mieczysław 309, 645, 653, 656
 Bernhard Thomas 660
 Berwińska Krystyna 28, 39
 Bialik Andrzej 73, 75
 Białostocki Jan 473, 658
 Białoszewski Miron 51
 Bibrowski Mieczysław 309
 Bielikowska Adrianna 645
 Bieliński Krzysztof 34, 653, 662
 Bielska Urszula 659
 Bierut Bolesław 492, 650, 651
 Billing Halina 656
 Blume Bernhard 31, 652
 Błaszyk Zbigniew 657
 Błażek Zygmunt 658
 Błoński Jan 152
 Bobola Andrzej 650
 Bochenek Dariusz 73, 75
 Böcklin Arnold 646
 Bogoczek Barbara 24, 65, 85
 Bogusławski Wojciech 43, 350, 657
 Bonda Stan 656
 Borders Marcy 656
 Borkowska Katarzyna 662
 Borowski Karol 654
 Borowski Mateusz 10
 Borowski Tadeusz 412
 Borowski Waclaw 43–45
 Boy-Żeleński Tadeusz 65
 Bozo Dominique 11
 Bożek Paulina 65, 68
 Brach-Czaina Jolanta 82
 Braksator-Malina Sandra 645
 Brandys Marian 36
 Braun Kazimierz 656
 Braun Marek 18, 64
 Braun Sylwester 657
 Bray Glenn 644
 Brecht Bertolt 65, 651
 Broncel Mieczysław 390
 Broniewski Władysław 653
 Brook Peter 65
 Bruegel Pieter 655
 Brumer Wiktor 298
 Bruns Thomas 655
 Brustman Andrzej 18, 659
 Bryll Ernest 655
 Bryła Stefan 655
 Brzechwa Jan 40
 Brzeziński Tomasz 651, 655
 Brzozowski Stanisław 48, 646, 649, 657
 Brzozowski Tadeusz 11, 410
 Bubiń Andrzej 8
 Buchwald Dorota 14, 35, 46, 68, 73, 75, 644
 Budkiewicz Jan 28, 655
 Budzisz-Krzyżanowska Teresa 58
 Bulanda Małgorzata 64, 658, 659
 Bułhak Ewa 46
 Bułhak Jan 648
 Buscarino Maurizio 644, 660
 Byrska Irena 28, 350, 372, 655
 Byrski Tadeusz 25, 26, 28, 36, 350, 372, 655

C

Calderon de la Barca Pedro 31, 650, 654, 655
 Čapek Karol 9
 Cardullo Bert 12
 Celińska Krystyna 656
 Chaberski Emil 648, 650
 Charewicz Leon 649
 Chełmoński Józef 661
 Chesterton Gilbert Keith 652
 Chłapowski Alfred 13
 Chłystowski Henryk 232
 Chmielewski Bogdan 644
 Chmielewski Witold 644
 Chmura Katarzyna 18
 Chodakowski Andrzej 658
 Chromińska Sabina 656
 Chudzikowska Monika 645
 Churchill Winston 656
 Chwistek Leon 328, 336, 653
 Cichy Wiesław 657
 Ciecierski Jan 40
 Cieplak Piotr 64, 657
 Cierniak Jędrzej 320, 350, 653
 Cieślak Ryszard 56, 60, 412, 655, 656, 660
 Clark Elizabeth Munk 97
 Cogniat Raymond 13
 Consemüller Erich 654
 Corbineau Francois 655
 Cornelisz Jan van't Woudt 655
 Craig Edward Gordon 15, 17, 21, 30, 38, 39, 64, 80, 106, 646
 Crommelynck Fernand 652

Czabanowska-Wróbel Anna 10
 Czajkowski Józef 652
 Czannerle Maria 47
 Czaplński Przemysław 178, 179
 Czarnik Marcin 58
 Czechow Anton 55, 65
 Czekańska-Heymanowa Róża 10
 Czernecki Michał 58
 Czerni Krystyna 52
 Czerwiński Anu 651
 Czyżewski Tytus 327, 653

D

Dajbor Rafał 38
 Daszewski Władysław 30, 43, 44, 46,
 48, 278, 652, 657
 Dawidzki Oskar 662
 Dąbrowiecka Dagna 662
 Dąbrowska Maria 36
 Debord Guy 518
 Dejmek Kazimierz 26, 47, 49, 50, 58, 62,
 492, 507, 510, 644, 649, 659
 Demirski Paweł 64, 322, 648, 653
 Deyna Kazimierz 661
 Dębski Andrzej 658
 Dmowski Roman 651
 Dobrowolski Władysław J. 336
 Domańska Jadwiga 42
 Dostojewski Fiodor 526, 661, 662
 Drabik Wincenty 9, 10, 24, 25, 30, 146,
 168, 647, 648, 650, 654
 Dracz Krzysztof 653
 Drankowski Tadeusz 659
 Drzewiecki Conrad 51
 Dubowska Zofia 73, 75
 Duda Andrzej 658
 Dudley Renard Leonard 660, 661
 Dunikowski Xawery 35, 36
 Duse Eleonora 15
 Dwurnik Edward 661
 Dykiel Bożena 661
 Dyksińska Barbara 658
 Dymna Anna 656
 Dziedzic Irena 661
 Dziewulska Małgorzata 595

Dzik Małgorzata 614, 662
 Dziuk Andrzej 51

E

Eisenstein Siergiej 652
 Ekielski Władysław 152, 648
 Ekster Aleksandra 10
 Eliot Thomas Stearns 50, 526, 657
 Elster Michael 655
 Englert Jan 58
 Eynat-Confino Irène 15

F

Fabińska Irena 656
 Feder Sami 653
 Fellner Ferdinand 17
 Fielding Eric 64
 Fijałkowski Stanisław 11
 Fik Marta 574, 578
 Filipowicz Aleksander 644, 654
 Flaszen Ludwik 295, 376, 377
 Fohr Romain 12
 Foster Hal 10
 Frankfurt M. 659
 Frankowska Bożena 651
 Fredro Aleksander 43, 646
 Freud Zygmunt 510
 Frlić Oliver 614, 662
 Frycz Karol 10, 31, 38, 39, 107, 162, 647,
 648, 651
 Funke Dunja 405

G

Gadocha Robert 661
 Gall Iwo 25, 30, 36, 360, 361, 650, 654
 Gałęzowski Józef 649, 654
 Gałkowska Małgorzata 656
 Garbaczewski Krzysztof 7, 64, 614, 662
 Gardulski Marek 660
 Garlicki Marian 653

Garwacki Zbigniew 658
 Gawliński Stanisław 655
 Gierałtowski Krzysztof 661
 Gierek Edward 661
 Giraudoux Jean 43, 443, 657
 Gliński Wieńczysław 36
 Gliwa Katarzyna 645
 Gluck Christoph Willibald 646
 Głogowski Józef 655
 Głomb Jacek 64
 Gmoch Jacek 661
 Godowska Anna 657, 662
 Goethe Johann Wolfgang 660
 Gogolewski Ignacy 26
 Goldin Nan 644, 662
 Golus Jan 9
 Gombrowicz Witold 12, 50, 62
 Gomułka Władysław 47, 178, 179, 507,
 649, 659
 Gonczarowa Natalia 10
 Gostomski Zbigniew 11
 Goya Francisco 655
 Górka Bartosz 646, 647, 649, 651,
 654–658, 660–662
 Górna Anna 655
 Górna Katarzyna 662
 Górnicka Marta 657, 662
 Górski Kazimierz 557
 Grabowski Marek 11
 Grelowski Jakub 660
 Gronowski Tadeusz 298, 652, 653
 Gröpius Walter 652
 Grotowski Jerzy 8, 10–12, 25, 28, 50, 51,
 53, 54, 56, 59, 60, 295, 366, 367, 376, 377,
 492, 518, 526, 542, 644, 652, 654–656,
 659, 660
 Grotowski Marek 658
 Gruszczyński Piotr 539, 597
 Grzegorzczak Piotr 9
 Grzegorzewski Jerzy 12, 18, 46–49, 52,
 59–62, 564, 595, 661
 Grzybała Wojciech 644
 Gurawski Jerzy 8, 10, 54, 55, 367, 652,
 654–656, 659
 Guzdek Józef 657

H

Hainaux René 64
 Hall Peter 65
 Hanicka Barbara 48, 60, 61, 662
 Hanin Ryszarda 43, 656
 Hanuszkiewicz Adam 50, 57, 661
 Hartwig Edward 661
 Hasiór Władysław 11, 383, 655, 660
 Hawałej Adam 661
 Helmer Hermann 17
 Hemar Marian 44
 Hen Józef 28
 Herdegen Leszek 57
 Hering Ludwik 51
 Hermanowicz Henryk 16
 Hevelke Ewa 662
 Hiller Karol 653
 Hoffman Józef 9
 Holland Agnieszka 646
 Holoubek Gustaw 57, 658, 661
 Holzman Marek 657, 659
 Hołuj Tadeusz 34, 654, 656
 Horzyca Wilam 146, 168
 Howard Tony 24, 65, 85
 Howson Gerald 657
 Hübner Zygmunt 11, 574, 661
 Hudziak Andrzej 660
 Hueckel Magdalena 648, 657

I

Ibsen Henrik 15, 65
 Ines Zofia de 658
 Ionesco Eugène 54
 Iveković Sanja 658
 Iwańczyk Karolina 73, 75

J

Jabłonowski Witold 662
 Jabłoński Giedymin 658
 Jabłoński-Zelek Rafał 645
 Jachuła Marcin 68

Jachuła Michał 73, 75, 644
 Jackowski Jacek „Ponton” 660
 Jacques-Dalcroze Émile 646
 Jagielski Mieczysław 658
 Jakubowski Maciej 644
 Jan Paweł II → Wojtyła Karol
 Janiczak Jolanta 64
 Janion Maria 465, 658
 Janiszewski Tadeusz 660
 Januszaniec Michał 73, 75, 644, 662
 Jaracz Stefan 38, 436, 654
 Jarema (Jaremianka) Maria 30, 31, 336, 644, 654
 Jarema Józef 30, 31, 336, 654
 Jarnuszkiewicz Marcin 661
 Jarocki Jerzy 11, 35, 50, 53–56, 60, 483, 578, 657, 659–661
 Jarocki Stanisław 9, 651
 Jarosz Ewelina 628
 Jarosz Robert 645
 Jaroszewicz Piotr 661
 Jarząbek-Wasył Dorota 645
 Jasiński Bruno 11, 54
 Jasiński Krzysztof 660
 Jasionowska Aleksandra 653
 Jelewska Agnieszka 8
 Jezierski Jakub 73, 75, 646

K

Kacprzak Elżbieta 388
 Kaczmarek Mirek 645, 656–658
 Kaden-Bandrowski Juliusz 648
 Kafka Franz 661
 Kalina Jerzy 650
 Kamińska Katarzyna 645
 Kamiński Ireneusz J. 10
 Kane Sarah 662
 Kąńia Vašek 47, 659
 Kantor Maria 656, 660, 661
 Kantor Tadeusz 10–12, 38, 39, 49, 50, 54, 56, 162, 410, 472, 565, 648, 656, 658, 660–662
 Kapolka Gerard T. 238
 Karski Jan 35
 Kasprówcz Jan 269

Kasprowski Kazimierz 657
 Katlewa Łukasz 651
 Kennedy Harriette Eleanor 149, 151
 Kesey Ken 661
 Kęstowicz Zygmunt 661
 Kiesler Friedrich 9, 652
 Kiesler Lilianna 9
 Kieślowski Krzysztof 11, 659
 Kilian Adam 8, 40
 Kilian Jarosław 40
 Kilian-Stanisławska Janina 40
 Kirszon Władimir 309, 653
 Klaić Dragan 63
 Klata Jan 58, 64, 405, 656–658
 Kleczewska Maja 662
 Klein Yves 661
 Klimow Elem 656
 Kłóś Maciej 649
 Knopf Robert 12
 Kobro Katarzyna 9, 10, 270, 652
 Kochanowski Jan 646
 Kołodziej Marian 35, 36, 162, 648, 650
 Komorowska Maja 56, 655
 Kompel Grażyna 26
 Konic Paweł 652
 Konieczny Zygmunt 52
 Konkel Ewa 645
 Konwicky Tadeusz 12, 62
 Kopciński Jacek 33
 Korchowiec Michał 64, 648, 653
 Korolkiewicz Łukasz 658
 Korzeniewski Bohdan 36, 38, 40, 46, 436
 Kosiński Dariusz 59, 65, 68, 69, 73, 75, 190, 200, 644, 657, 658
 Kosiński Jan 657
 Kosiński Jan Kazimierz 654
 Kosiński Mikołaj 68
 Kossakowski Eustachy 660–662
 Kossobudzki Orłowski Andrzej 660
 Kościelniak Marcin 388
 Kotarbiński Józef 89
 Kotlarczyk Mieczysław 38, 39, 52, 54
 Kott Jan 21, 51, 65
 Kowalczyk Andrzej 659, 660
 Kowalska Wanda 18
 Kowarski Felicjan Szcześny 657

Kowarski Jerzy Juk 35, 54, 55, 657–660
 Kozyra Katarzyna 656, 662
 Krajewska–Wieczorek Anna 564
 Krakowska Dorota 656, 660, 661
 Krakowska Joanna 45, 46, 436, 513
 Krasiński Edward 661
 Krasiński Zygmunt 11, 84, 146, 149, 151, 648, 650
 Krasnowiecka Irena 656
 Krasnowiecki Władysław 43
 Krasowski Jerzy 51, 56, 57, 648
 Krassowski Feliks 25, 30, 292, 652
 Krassowski Piotr 661
 Krasucka Ewa 662
 Kraszewski Charles S. 108
 Kraszewski Józef Ignacy 355
 Kreczmar Jan 36
 Kreütz–Majewski Andrzej 7, 162
 Królikiewicz Halina 39
 Krukowski Wojciech 653, 660
 Kruszevska Felicja 654
 Krygier Waldemar 654, 656, 659, 660
 Kryński Karol 9
 Kryński Wojciech 660
 Kryszkowski Jacek 655
 Krzysztofiak Krzysztof 657
 Krzywonos Henryka 658
 Krzyżanowski Julian 36
 Kubaś Agnieszka 644
 Kubiak Szymon 645
 Kubiena Jacek 661
 Kuchtówna Lidia 10
 Kulesza Magdalena 35
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 38
 Kulik Zofia 530, 660
 Kuna Henryk 31, 32, 652
 Kuncewiczówna Ewa 652
 Kuroń Jacek 658, 662
 Kuśmirowski Robert 655
 Kuśniewicz Andrzej 12
 Kydryński Juliusz 39

L

LaGanga Marek 656
 Lameński Lechosław 647

Landsberg Maciej 662
 Lara Louise 11
 Laskowska Wanda 657
 Laszuk Grzegorz 662
 Lau Jerzy 34
 Lavergne Maja 550
 Lechoń Jan 13
 Legoń Janusz 645
 Lejwik Halpern 31, 651
 Leopold Julia 73, 75, 644
 Libera Zbigniew 530, 654, 662
 Limanowski Mieczysław 24, 25, 356, 654
 Linda Bogusław 57, 58, 659
 Lis Tadeusz 11
 Lisowski Jerzy 11
 Lissitzky El 652
 Liszt Franciszek 89
 Litkin Bolesław 652
 Londyński Stanisław 649
 Lorentowicz Jan 162
 Lowry Malcolm 661
 Lubos Eryk 659
 Ludźmierska-Żyła Jolanta 58
 Lupa Krystian 56, 57, 539, 660
 Lutosławski Bolesław 661

Ł

Łaczyński Wojciech 657
 Łagowska Justyna 64, 656, 658
 Łapicki Andrzej 36
 Łarionow Dominika 6, 9
 Łarionow Michaił 10
 Ławiński Anton 652

M

Maciejewski Łukasz 57
 Mackiewicz Konstanty 313, 653
 Maeterlinck Maurice 15, 18, 61
 Majakowski Władimir 47
 Majewski Andrzej → Kreütz-Majewski Andrzej
 Majewski Sebastian 405

Makowiecka Nina 658
 Malajkat Wojciech 59
 Malarski Jan 48, 654, 657
 Malczewski Jacek 647, 659
 Malicki 89
 Malinowski Bronisław 12, 614, 662
 Malinowski Mikołaj 655
 Maliszewski J. 648, 649
 Małecka Elżbieta 645
 Małynicz Zofia 36
 Mańkowski Jerzy 542
 Marczak-Oborski Stanisław 42
 Marek Andrzej → Arenstein Marek
 Marinetti Filippo 326, 327, 653
 Markiewicz Zbigniew 650
 Matul Andrzej 61
 Matusiak Stanisław 654
 Matuszewski Zbigniew 658
 Matynia Elżbieta 550
 Maz Bartosz 657
 Maziec Andrzej 655
 Mądzik Leszek 50
 McKinnon Peter 64
 McMullen Ken 661
 Meyerhold Wsiewołod 54, 652
 Mianowska Aleksandra 54
 Michałowska Danuta 39
 Michnik Adam 658
 Miciński Tadeusz 274, 651, 652
 Mickiewicz Adam 19, 22, 26, 31–34, 39, 84, 165, 190, 492, 507, 646, 648, 649, 654, 659
 Mielczarek Ewa 73, 75
 Mikołaj z Wilkowiecka 47
 Milewski Wojciech 658
 Miłosz Czesław 12, 51
 Minc Tadeusz 660
 Mirecka Rena 660
 Mirola Zenon 658
 Miś Marta 73, 75
 Miśkiewicz Paweł 662
 Mitzner Piotr 16
 Młodożeniec Jan 51
 Moczarski Kazimierz 661
 Moczulski Leszek Aleksander 660
 Modrzejewska Helena 17, 646, 647
 Molik Zygmunt 659

Monroe Marilyn 57
 Morcinek Agnieszka 658
 Morek Jan 655, 660, 661
 Morstin Ludwik Hieronim 44
 Mosiewicz Magda 653
 Moskwiak Andrzej 652
 Mościcki Ignacy 31
 Mozer Zdzisław 659
 Mroszczak Marcin 661
 Mrowiec Michał 60
 Mrowiński Paweł 73, 75
 Mrozowska Zofia 36
 Mrożek Sławomir 11, 50, 57, 659, 660
 Murak Teresa 384, 655
 Murawska Ludmiła 51
 Mussolini Benito 327
 Muszyńska Anna 73, 75
 Mydlarska Anna Maria 657
 Myszkowski Franciszek 649, 657, 659

N

Naglerowa Herminia 40
 Neftalin Jerzy 659
 Nekanda Trepka Piotr 655
 Nekrošius Eimuntas 31, 33
 Nekrošius Marius 33, 34
 Nicieja Wisła 662
 Nicz-Borowiakowa Maria 9, 652
 Niedźwiedzka Maria 654
 Niemen Czesław 52
 Nieznalska Dorota 657
 Niwińska Zofia 661
 Niziołek Grzegorz 565
 Norwid Cyprian Kamil 51, 655
 Noszczak Bartłomiej 178, 179
 Nowaczyński Adolf 652
 Nowak Józef 661
 Nowak Maciej 481
 Nowak Piotr 645
 Nowakowski Zygmunt 355
 Nowicka Danuta 54
 Nowicki Feliks 657
 Nowicki Jacek 650
 Nowicki Jan 661
 Noyes George Rapall 97

Nuckowska Iwona 645
 Nunn Trevor 65

O

O'Neill Eugene 653
 Ogidel Katarzyna 35
 Okołowicz Stefan 660, 662
 Okoński Ryszard 659
 Ola Ludwik 653
 Olbrychski Daniel 57, 58, 658
 Oleksy Marek 58
 Olszewski Remigiusz 73, 75
 Opalski Józef 58, 659
 Opałka Roman 11
 Opiola Bogumił J. 660
 Orawska Alice 654
 Orawski Adam 654
 Ordon-Sosnowska Władysława 9
 Orlicz Michał 650, 654, 655
 Orski Witek 654
 Osiński Zbigniew 25
 Osostowicz Stanisław 654
 Osterloff Barbara 61
 Osterwa Juliusz 16, 24, 25, 28, 31, 33, 39, 43–46, 63, 190, 355, 356, 361, 366, 654, 655
 Ostromecki Grzegorz 73, 75
 Ostromecki Paweł 73, 75
 Owidzki Roman 36, 37, 656

P

Pajchel Renata 661
 Pak Ludwik 657
 Palik Jan 657
 Pałetko Katarzyna 657
 Pankiewicz Krzysztof 11, 162
 Papuczys Tobiasz 645
 Paquet Alphonse 652
 Parzniewski Maciej 650
 Pasternak Leon 42, 43
 Pawlik Bronisław 661
 Pawlikowski Tadeusz 89
 Peiper Tadeusz 653

Pergolesi Giovanni Battista 654
 Pęcikiewicz Monika 657
 Picasso Pablo 10
 Pieńkowski Romuald 661
 Pietrasik Zdzisław 62
 Pietraszkiewicz Leon 48
 Pietrucha Tomasz 645
 Pikiel Witold 650, 654
 Piłsudski Józef 31, 32, 155, 200, 648–650
 Piscator Erwin 275, 652
 Platon 545
 Plewiński Wojciech 48, 648, 653, 659, 661
 Płoszewski Leon 26
 Podkowiński Władysław 19
 Polewka Adam 336
 Poniedziałek Jacek 58, 662
 Popiełuszko Jerzy 650, 657
 Popowa Lubow 652
 Porębski Mieczysław 39
 Poskuta-Włodek Diana 645
 Potocki Jan 11
 Potworowski Piotr 660
 Prampolini Enrico 10, 326
 Press Grzegorz 662
 Pronaszko Andrzej 9, 10, 30, 31, 40, 107, 123, 168, 214, 270, 273, 274, 326, 390, 646, 647, 649–653, 655, 659
 Pronaszko Zbigniew 9, 10, 30–32, 34, 214, 274, 647, 648, 650–652, 654
 Prus Maciej 51, 58
 Przastek Daniel 73, 75, 644
 Przybylski Lech 659
 Przybył Andrzej 11
 Przybyszewska Stanisława 657, 658
 Przybyszewski Stanisław 18
 Przyjemski Leszek 553
 Puławer Mojżesz 655
 Puzyna Konstanty 11, 60

R

Rachwański Józef 47, 659
 Raczkowski Władysław 44
 Radulski Wacław 168, 326, 653
 Radziwiłowicz Jerzy 48, 58

Rafałowski Aleksander 9
 Raszewski Zbigniew 49, 507, 659
 Reinhardt Max 278
 Rej Mikołaj 47
 Rendzner-Czerwosw Zofia 39
 Retmianiak Anna 61
 Ribemont-Dessaigues Georges 654
 Robaszewski Robert 656
 Rodrigues Alfredo 7
 Rogiński Grzegorz 657
 Rohatiner Ama 20
 Ronisz Wincenty 326
 Roosevelt Frank Delano 656
 Rosołowski Adam 651
 Roszkowska Teresa 43–45, 657
 Rotbaum Jakub 653
 Roussos Demis 661
 Różewicz Tadeusz 8, 11, 50, 62, 595, 657, 660, 661
 Rubin Wiktor 64
 Rumas Robert 8, 64, 67, 68, 73, 75, 645–647, 649, 652, 653, 655, 657, 662
 Rybak Piotr 655
 Rydet Zofia 649
 Rypson Piotr 309, 645
 Rysiówna Zofia 35
 Rzepliński Czesław 654

S

Sadowski Andrzej 660
 Sajewska Dorota 155, 648
 Salata Kris 526
 Sanders Anna 650
 Sarnecki Tomasz 658
 Sawicka Jadwiga 614, 662
 Sawicka Teresa 660
 Sawińska Renata 645
 Sawka-Pawliczak Ewa 652
 Schiedywy Robert 648
 Schiller Leon 15, 21, 22, 24, 30, 35, 36, 38–40, 43, 44, 46, 47, 62, 64, 69, 80, 106, 107, 146, 165, 168, 172, 194, 274, 298, 313, 436, 440, 492, 646, 648–654, 657, 659
 Schillerowa Irena 21
 Schlemmer Oskar 654
 Schulz Bruno 12
 Schweiberer Thomas 662
 Sebald Józef 646, 647
 Senowski Grzegorz 647
 Serafinowicz Leokadia 8
 Seweryn Andrzej 26
 Shakespeare William 22, 23, 28, 46–48, 51, 58, 59, 62, 65, 85, 510, 646, 651–653, 657, 658
 Sielska Krystyna 73, 75
 Siemaszko Zbyszko 659
 Siepietowski Sebastian 655
 Siwiak Agata 372
 Siwiec Ryszard 660
 Skarżyńska Lidia 11
 Skarżyński Jerzy 11
 Skibniewska Maria 17, 106
 Składanowski Stanisław 658
 Skuszanka Krystyna 51, 56, 653
 Sławińska Irena 22
 Sławoj Składkowski Felicjan 653
 Słobodzianek Tadeusz 28
 Słonimski Antoni 652, 653
 Słowacki Juliusz 22, 31, 38, 39, 43, 44, 54, 138, 139, 190, 200, 238, 647–655, 661
 Smolis Michał 645
 Sobaszek Waclaw 379
 Sobczyk Justyna 628, 662
 Soboltowa Ewa 659
 Sofokles 646
 Solska Irena 31
 Solski Ludwik 9, 89, 647
 Sosnowski Józef 648
 Sowa Bartłomiej 653, 656, 662
 Spitziar Jan 10, 89
 Spottiswoode Patrick 65
 Stacewicz-Podlipska Joanna 8
 Stalin Józef 650, 651, 656, 659, 660
 Stande Stanisław Ryszard 653
 Stangret Maria 11
 Staniewski Włodzimierz 51, 378
 Stanisławski Konstantin 54
 Stanisławski Ryszard 11, 12
 Stankiewicz Mirosław 649, 660, 661
 Starski Allan 661
 Starzyński Juliusz 36
 Stażewski Henryk 10, 11, 652
 Stebnicka Marta 39

Stefański Lech Emfazy 51
 Stern Anatol 653
 Stern Jonasz 654
 Stopka Andrzej 49, 162, 649, 659
 Strawiński Igor 7, 662
 Strożek Przemysław 326
 Stryjeńska Zofia 107, 647, 652
 Strzelecki Zenobiusz 123
 Strzemiński Władysław 10, 12, 31, 47, 270, 652, 653
 Strzępka Monika 64, 648, 653
 Stuhr Jerzy 52, 58
 Stwosz Wit 49
 Suchan Jarosław 655
 Sugiera Małgorzata 10
 Sułek Danuta Maria 649
 Sułkowska Barbara 660
 Svoboda Josef 7, 662
 Swanenburgh Willem 655
 Swinarski Konrad 50, 52, 56, 58, 492, 646, 659
 Syrkus Helena 30, 31
 Syrkus Szymon 10, 30, 31, 35, 36, 270, 289, 294, 651, 652
 Szajna Józef 8, 10, 35, 36, 50, 54, 162, 543, 648, 656, 660
 Szapocznikow Alina 11
 Szczęśniak Małgorzata 64, 662
 Szczuka Mieczysław 270, 653
 Szczypiorski Andrzej 658
 Szekspir William → Shakespeare William
 Szpakowicz Czesław 36, 37, 656
 Szukalski Stanisław 31, 32, 647
 Szwarc Pinkus 655
 Szydłowski Roman 275
 Szyfman Arnold 54, 107, 648
 Szymborski Waclaw 648
 Szyszko-Bohusz Adolf 646

Ś

Śląska Aleksandra 658
 Śliwiński Stanisław 10, 168, 648, 649, 651
 Ślizińska Milada 644, 649, 662
 Śmigielski Bogdan 25

Świątkowska Wanda 25, 57, 58, 356
 Świerzy Waldemar 51

T

Tairow Aleksandr 652
 Tarasiewicz Michał 647
 Tazbir Janusz 156
 Terlecki Tymon 21, 194
 Terlikowska Elżbieta 8
 Terry Ellen 17
 Tomalak Stanisław 657
 Tomaszewski Henryk 51, 58, 658
 Tomaszewski Jan 661
 Tomaszewicz Piotr 657
 Tomaszuk Piotr 28
 Tomczyk-Watrak Zofia 543
 Tośko Katarzyna 647
 Trela Jerzy 52, 646
 Treter Mieczysław 10, 13
 Tretiakov Siergiej 168, 232, 651, 652
 Trubicka Hanna 647
 Trybek Zbigniew 658
 Trzciniński Teofil 646
 Trzebiński Andrzej 36, 38
 Turlejska Elżbieta 659
 Turowicz Jadwiga 36
 Turowicz Jerzy 39
 Tym Stanisław 661
 Umińska Zofia 149, 151
 Urbacki Rafał 662
 Urbanek Adam 650

V

Viatte Germaine 11

W

Wagner Richard 15, 21
 Wajda Andrzej 11, 50–52, 56, 58, 655, 658, 661
 Walaszek Joanna 59
 Walczewski Marek 661

Walden Jerzy 309, 651
 Walentynowicz Anna 658
 Waliszewski Zygmunt 654
 Wałęsa Lech 657, 658
 Wandurski Witold 278, 304, 653
 Warlikowski Krzysztof 58, 64, 662
 Warmiński Janusz 11, 658
 Wasilkowska Aleksandra 7, 64, 614, 645, 662
 Wassermann Dale 661
 Wdowiński Zdzisław 650
 Weichert Michał 31, 652
 Weil Simone 526
 Weiss Wojciech 659
 Weiss Zofia 644, 659
 Węglowski Edward 652
 Węgrzyn Mateusz 645
 Wiciński Henryk 30, 31, 297, 336, 652, 654
 Wierchowicz Zofia 8, 51
 Wierciak Zygmunt 648
 Wiercińska Maria 36
 Wierciński Edmund 25, 26, 36, 38, 43–46, 436, 646, 649, 650, 654, 657
 Wierzbicka Anna 10

Wiesnin Aleksandr 652
 Wilczewska Ewa 645
 Wilkowski Jan 51
 Wirth Alicja 11
 Wiśniak Kazimierz 52, 661
 Wiśniewski Anastazy B. 553
 Wiśniewski Jan 657
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 9, 11, 12, 30, 50, 107, 335, 336, 388, 578, 654, 655, 660, 661
 Witkowski Andrzej 64, 657
 Wittchen Jakub 662
 Wodiczka Krzysztof 11
 Wojciechowski Stanisław 649
 Wojcieszek Przemysław 658, 659
 Wojtasik Andrzej 376, 377
 Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 39, 52, 190, 648–651
 Wolf Friedrich 313, 653
 Woroniecki Edward 9
 Woszczerowicz Jacek 26, 28, 43
 Wójciak Ewa 660
 Wróblewska Hanna 644, 645
 Wróblewska Wanda 28, 43, 657
 Wróblewski Andrzej 656

Wrzezińska Elżbieta 645
 Wrzosek Mieczysław 156
 Wysińska Elżbieta 60
 Wysocka Agnieszka 645
 Wysocka Stanisława 646
 Wyspiański Stanisław 9–12, 18–26, 30, 31, 33, 38–40, 42, 43, 45, 47, 50–52, 57–62, 64, 65, 72, 74, 80, 84, 85, 89, 97, 98, 101, 106–108, 123, 126, 129, 152, 162, 168, 220, 226, 270, 410, 614, 645–648, 650–652, 654–657, 662
 Wyszomirska Grażyna 660
 Wyszynski Stefan 529, 649, 660, 662

Z

Zaborowska Iwona 47
 Zachwatowicz Krystyna 11, 162, 578, 661
 Zadara Michał 64, 653, 655
 Zagórski Jerzy 47, 659
 Zahorska Stefania 214
 Zając Lubomir 655
 Zajączkowski Andrzej 658
 Zakrzewski Włodzimierz 659

Zaleski Krzysztof 11
 Zalewski Stanisław 10
 Zamarek Bartosz 655
 Zawiejski Jan 17, 646
 Zawiejski Jerzy 33
 Zawistowska Katarzyna 645, 658
 Zawistowski Władysław 258
 Ząbkowski Ludwik 656
 Zielaskowski Lech 649
 Zielińska Ada 644, 657
 Zielińska Maryla 46
 Zieliński Jerzy „Jurry” 660
 Zientecka Aleksandra 73, 75
 Zimowski Bogdan 659

Ż

Żakiewicz Anna 383
 Żarnowerówna Teresa 652, 653
 Żeromski Stefan 24, 25, 33, 214, 650, 654
 Żukowska Jolanta 645
 Życzkowska Zdzisława 652

3

Zmiana usta wienia



ISBN 978-83-66124-24-0



9 788366 124240