ZACHĘTA

ZACHĘTA — NARODOWA GALERIA SZTUKI
PL. MAŁACHOWSKIEGO 3, WARSZAWA

# ZMIANA USTAWIENIA

WYSTAWA CZYNNA
DO 19 STYCZNIA 2020

POLSKA SCENOGRAFIA
TEATRALNA I SPOŁECZNA
XX I XXI WIEKU

▲ Edmund Wierciński w roli księdza Piotra w spektaklu *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Leon Schiller, Teatr Polski w Warszawie, 1934; fot. Stanisław Brzozowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

projekt: plainty.com

kontakt dla mediów | press: **Olga Gawerska**
**rzecznik@zacheta.art.pl**
**+48 22 556 96 55, +48 603 510 112**

Zdjęcia dla mediów:
**zacheta.art.pl/pl/prasa /zdjęcia do pobrania**
(dostępne po zalogowaniu)

Press images:
**zacheta.art.pl/pl/prasa /press images**
(to access, you will need to register)

Uroczystości pogrzebowe Juliusza Osterwy przed Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 14.05.1947; fot. Henryk Hermanowicz, w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego (archiwum Piotra Mitznera)

Funeral ceremonies of Juliusz Osterwa in front of the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, 14 May 1947; photo: Henryk Hermanowicz, from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection (Piotr Mitzner archive)

19.10.19–19.01.20

**Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki** | Zachęta — National Gallery of Art

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

## Change the Setting. Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st Centuries

współorganizator | co-organiser: **Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie** | Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw
partnerzy | partners: **Muzeum Śląskie w Katowicach** | Muzeum Śląskie in Katowice; **Muzeum Teatralne, Teatr Wielki — Opera Narodowa** | Theatre Museum, Teatr Wielki — Polish National Opera; **Instytut im. Jerzego Grotowskiego** | The Grotowski Institute
partner filmowy| film partner: **Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny**

kurator | curator: **Robert Rumas**
współpraca merytoryczna | academic collaboration: **Dorota Buchwald, prof. Dariusz Kosiński, dr hab. Daniel Przastek**
współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: **Julia Leopold oraz** | and **Michał Jachuła, Ewa Mielczarek, Aleksandra Zientecka**
współpraca ze strony Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego | collaboration on the part of the Faculty of Political Sciences and International Studies, University of Warsaw: **Paweł Mrowiński**
kwerenda i opracowanie materiałów filmowych | research and editing of film materials: **Michał Januszaniec**
aranżacja wystawy | exhibition design: **Robert Rumas**
wykonanie makiet | models: **Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu** | Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław
identyfikacja wizualna | visual identity: **Jakub Jezierski**

*Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* jest czwartą w historii Zachęty przeglądową wystawą poświęconą scenografii teatralnej. Jej koncepcja to autorska wizja Roberta Rumasa — cenionego artysty wizualnego i scenografa. Kurator wraz z zespołem współpracowników prowadzi widzów przez 100 lat historii, budując narrację wystawy w oparciu o układ problemowo-tematyczny oraz tworząc odniesienia kontekstualne do wcześniejszych i późniejszych zjawisk.

Wystawa w nowym świetle ukazuje najważniejsze zjawiska scenograficzne kształtujące przestrzeń i estetykę przedstawień teatralnych oraz wydarzeń polityczno-społecznych w Polsce. Duży przekrojowy pokaz stanowi nowatorską próbę całościowego przedstawienia procesu ewolucji scenografii: od pierwszej reformy teatru do współczesności, z uwzględnieniem problemów, zjawisk i wynikających z nich reperkusji nieodłącznych dla zrozumienia roli tej dziedziny zarówno w historii polskiego teatru, jak i historii kultury.

Teatr jest czułym instrumentem rejestrującym zmiany społeczno-kulturowego porządku, zaś będąca jego częścią scenograficzność to również narzędzie teatralizowania przestrzeni publicznej — tła i areny wydarzeń, historii w procesie. Scenografia jako medium kształtujące przestrzeń, choć jest efemeryczna, ma nośną funkcję i duży zasięg. Zwykle odbija się szerokim echem w domenie publicznej, dyskursie medialnym; długo pozostaje w pamięci publiczności, a jej przykłady zapisują się na kartach historii. Obojętnie, czy podprogowo subtelna, czy propagandowa, jest zaprojektowanym dziełem dla społecznych rytuałów i sporów światopoglądowych wpisanych w rzeczywistość. Dlatego też wystawa unaocznia rangę, funkcje oraz role społeczne pełnione przez scenografię w przestrzeni artystycznej i w rzeczywistości pozaartystycznej, traktując je jako wspólny obszar funkcjonowania grup i jednostek w szeroko rozumianej kulturze generującej spory, konflikty i kontrowersje.

Pojęcie scenografii społecznej kryje w sobie projektowanie przestrzeni dla wydarzeń o dużym zasięgu i oddźwięku wśród „publiczności", zgodnie ze scenariuszem przygotowanym stosownie do okoliczności — rozgrywanych na placach, ulicach, w obiektach użyteczności publicznej czy w plenerze. Z tego powodu w obszarze zainteresowań twórców wystawy znajdują się np. uroczystości pogrzebowe, pielgrzymki papieskie, wydarzenia o charakterze patriotycznym, propagandowym, sportowym oraz protesty. Społeczny wymiar scenografii i wiążący się z nim polityczny aspekt wydarzeń reżyserowanych zarówno przez władze państwowe, jak i oddolnie — przez obywateli i widzów sceny publicznej — po raz pierwszy został ukazany razem z historią polskiej scenografii teatralnej, której nie sposób oddzielić od politycznych kontekstów, w jakich powstawały poszczególne projekty.

Choć dążeniem autorów nie jest akademickie podejście do tematu i linearne przedstawienie historii scenografii polskiej z uwzględnieniem przemian plastyki teatralnej, wystawa obejmuje kluczowe wątki wpisane w historię teatru i sprawy, z którymi zmaga się współczesny teatr w szerokim kontekście aktualnych zjawisk kulturowych, politycznych, społecznych.

Wybór prezentowanych na ekspozycji materiałów to także efekt współpracy Zachęty z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, który prowadził projekt badawczy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, realizowany dzięki grantowi z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W połowie 2020 roku nakładem Instytutu Teatralnego zostanie wydana publikacja prezentująca wyniki tych badań. ●●●

*Change the Setting. Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st Centuries* is the fourth review exhibition devoted to theatrical set design in the history of Zachęta. Its concept was born out of the original vision of Robert Rumas, a respected visual artist and set designer. The curator and his team of collaborators lead the viewers through 100 years of history, building the narrative of the exhibition according to an issue and theme-based layout and creating contextual references to earlier and later phenomena.

The exhibition shows the most important set design phenomena shaping the space and aesthetics of theatre performances and political and social events in Poland in a new light. The large cross-sectional show is an innovative attempt at a comprehensive presentation of the process of evolution of set design: from the first reform of the theatre to contemporary times, taking into account the problems, phenomena, and resulting repercussions inherent in understanding the role of this field in the histories of Polish theatre and culture.

Theatre is a sensitive instrument for registering changes in the socio-cultural order, and its set design is also a tool for theatricalising the public space — the background and arena of events and history in progress. Set design as a medium that shapes the space, although it is ephemeral, has a powerful function and a large reach. It usually resounds loudly in the public domain, in media discourse; it remains in the audience's memory and its examples are recorded in history. Regardless of whether it is subtly subliminal or propaganda, it is a designed work for social rituals and worldview disputes inscribed in reality. Thus, the exhibition shows the importance, functions and social roles served by the set design in the artistic space and in non-artistic reality, treating them as a common area of functioning of groups and individuals in the broadly understood culture that generates disputes, conflicts and controversies.

The concept of social set design hides within it the designing of spaces for events with a large reach and resonance among the 'audience', according to a scenario prepared in accordance with the circumstances — those playing out in squares, streets, public buildings or in the open air. For this reason, the exhibition creators' interests include funeral ceremonies, papal pilgrimages, patriotic, propaganda and sport events, as well as protests. The social dimension of set design and the associated political aspect of events directed both by the state authorities and as a grassroots initiative, by citizens and audiences of the public stage, has been shown for the first time alongside the history of Polish theatrical set design, which cannot be separated from the political contexts in which the individual projects were created.

Although the authors intent is not an academic approach to the subject or a linear presentation of the history of Polish set design, including the transformations of theatrical art, the exhibition encompasses key themes inscribed in the history of the theatre and issues faced by contemporary theatre in the broad context of current cultural, political and social phenomena.

The selection of materials presented in the exhibition is also the result of Zachęta's collaboration with the Zbigniew Raszewski Theatre Institute, which led the research project entitled *Change the Setting. Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st Centuries*, carried out thanks to a grant from the National Programme for the Development of Humanities of the Ministry of Science and Higher Education. The Theatre Institute will publish the results of this research in mid-2020. ●●●

**Zespół badawczy projektu** | Project research team: **prof. dr hab. Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński, kierownik** | Jagiellonian University, head of the project), **mgr Dorota Buchwald (Instytut Teatralny** | Theatre Institute), **dr hab. Ewa Dąbek-Derda (Uniwersytet Śląski w Katowicach** | Silesian University in Katowice), **dr hab. Dorota Fox (Uniwersytet Śląski w Katowicach** | Silesian University in Katowice), **mgr Michał Januszaniec (Instytut Teatralny** | Theatre Institute), **dr hab. Dorota Jarząbek-Wasyl (Uniwersytet Jagielloński** | Jagiellonian University), **mgr Agnieszka Kubaś (Instytut Teatralny** | Theatre Institute), **dr Dominika Łarionow (Uniwersytet Łódzki** | University of Łódź), **dr hab. Kamil Minkner (Uniwersytet Opolski** | Opole University), **mgr Paweł Mrowiński (Uniwersytet Warszawski** | University of Warsaw), **dr hab. Daniel Przastek (Uniwersytet Warszawski** | University of Warsaw), **mgr Paulina Skorupska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu** | Adam Mickiewicz University in Poznań), **dr Wanda Świątkowska (Uniwersytet Jagielloński** | Jagiellonian University)

**montaż wystawy w Zachęcie:**

Jadwiga Sawicka, *Nawracanie, oswajanie, tresowanie*, 1998; makiety scenografii teatralnej, montaż wystawy, 2019

Anna Dymna w spektaklu *Oresteja* Ajschylosa, reż. Jan Klata, scenogr. Justyna Łagowska, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków, 2007, fot. Bartłomiej Sowa, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków

sala wystawowa w Zachęcie, montaż wystawy, 2019

installation of the exhibition:

Jadwiga Sawicka, *Converting, Taming, Training*, 1998; the models of theatrical set design, Installation of the exhibition, 2019

Anna Dymna in Aeschylos' *Oresteja*, dir. Jan Klata, set design: Justyna Łagowska, Helena Modrzejewska National Stary Theatre, Kraków, 2007, photo: Bartłomiej Sowa, Helena Modrzejewska Stary Theatre, Kraków, Poland

Zachęta's room, installation of the exhibition, 2019

wszystkie fot. | all photos: Michał Kubiak, archiwum Zachęty | Zachęta archive

# Zmiana ustawienia

**Dorota Buchwald**

Maurice Maeterlinck *Wnętrze*, reż. i scenografia: Jerzy Grzegorzewski, premiera 6.03.1976, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi; fot. Andrzej Brustman, w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego

**na sąsiedniej stronie:**
plakat Stanisława Wyspiańskiego zaprojektowany z okazji odczytu Stanisława Przybyszewskiego *Mistyka a Maeterlinck*, połączonego z premierą dramatu *Wnętrze* w Teatrze Miejskim w Krakowie, 1899, litografia barwna, Muzeum Narodowe w Krakowie

Maurice Maeterlinck *Interior*, dir. and set design: Jerzy Grzegorzewski, premiere 6 March 1976, Stefan Jaracz Theatre in Łódź; photo: Andrzej Brustman, from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection

opposite:
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, National Museum in Kraków

Definicje nie są przedmiotem tej wystawy. Nad ich nowymi formułami biedzą się badacze nie tylko teatru, ale też i innych dziedzin, bo teatr okazuje się być przestrzenią coraz bardziej synkretyczną. Tematem tej wystawy nie jest też linearna historia plastyki teatralnej ani odpowiedź na pytanie, czy SCENOGRAFIA to sztuka autonomiczna, czy służebna wobec koncepcji reżyserskich, dzieł wielkich inscenizatorów, codziennej pracy teatrów. Nie stawia sobie też celów, aby wyznaczać hierarchie artystyczne i wytyczać granice możliwym interpretacjom. Jest osobistą podróżą artysty Roberta Rumasa przez „labirynt zwany teatr". Podróżą podjętą przez scenografa, rzeźbiarza, twórcę obiektów, instalacji, interwencji, fotografii. *Zmiana ustawienia* jest także po trosze, co nieuniknione, „wystawą o wystawianiu", bo jest pracą projektanta wystaw. Z punktu widzenia historii teatru to oryginalna, odświeżająca opowieść o przecięciach i równoległościach, o przejawach i „przedstawieniach", w jakich realizuje się od ponad stu lat ZMIANA myślenia o tym, czym jest teatr i jaką rolę odgrywa w tej zmianie scenografia. Gdzie jest, czym jest, czym może być.

## Ustanowienie zmiany

Czy da się wyznaczyć jakąś efektowną cezurę, punkt startu, wejście do labiryntu tej poplątanej, ale fascynującej historii? 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.

W krajach zachodniej Europy artyści teatru dojrzewali do takiej zmiany pod koniec XIX wieku. Epoka racjonalności, realizmu, naturalizmu i schlebiania 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, literaturę, nowego aktora i muzykę. Teatr ma być sztuką autonomiczną, autorskim, wykreowanym dziełem. „Realizm polega jedynie na przedstawieniu, natomiast sztuka jest objawieniem' — pisze w 1906 roku Craig w programie do wyreżyserowanego przez siebie we Florencji (na zaproszenie Eleonory Duse) spektaklu *Rosmersholm* Henrika Ibsena.

Potężny artystycznie ruch zostanie nazwany Wielką Reformą Teatru, z dzisiejszego punktu widzenia 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 inscenizacyjne 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 zagrał na scenie jako sześciolatek!), bardzo dobrym reżyserem i scenografem z powodzeniem realizującym w teatrze swoje teoretyczne koncepcje, świetnie pisał[1] i rysował. Nic dziwnego, że jego rola w tamtym czasie była ogromna — także w historii ZMIANY w polskim teatrze.

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 oblężenie. W Jamie Michalikowej w Krakowie działa pierwszy polski kabaret literacki — Zielony Balonik założony przez poetów, pisarzy i plastyków. Polscy architekci projektują okazałe budynki teatralne, dorównujące doskonałością dziełom słynnej pary wiedeńskich architektów — Ferdinanda Fellnera i Hermanna Helmera — których teatry są do dziś ozdobą europejskich miast[2]. Otwarty 21 października 1893 roku Teatr Miejski (proj. Jan Zawiejski) w Krakowie jest piękny i grają w nim gwiazdy z Heleną Modrzejewską na czele.

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.

# Change the Setting

**Dorota Buchwald**

Definitions are not the subject of this exhibition. Their new formulas are slaved over not only researchers of the theatre, but also other disciplines, as the theatre is turning out to be an increasingly syncretic space. Neither is the subject of this exhibition the linear history of theatrical art, nor the answer to the question of whether SET DESIGN is an autonomous art, or one that is subservient to directing concepts, the works of great producers and the everyday work of theatres. The exhibition does not set itself any goals to set artistic hierarchies and mark the boundaries of possible interpretations. It is a personal journey of artist Robert Rumas through the 'labyrinth called theatre'. A journey undertaken by a set designer, sculptor, creator of objects, installations, interventions and photographs. *Change the Setting* is also, inevitably, a bit of an 'exhibition about exhibiting' because it is the work of an exhibition designer. From the point of view of the history of theatre, it is an original, refreshing tale of intersections and parallels, of manifestations and 'performances' which for more than a century have been the setting for a CHANGE in thinking about what the theatre is and what role set design plays in these changes, as well as where it is, what it is and what it can be.

## Defining the Change

It is 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.

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).

The artistically powerful movement would be called the Great Theatre Reform, perhaps the most 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 writing[1] 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.

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.[2] Opened on 21 October 1893, the Municipal Theatre (designed by Jan Zawiejski) in Kraków was beautiful and featured stars such as Helena Modrzejewska.

At the same time, the anticipation of something to come was enormous. When Władysław Podkowiński showed his *Frenzy of Exultations* — 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.

## *Wyzwolenie*

Afisz przedstawienia odegranego 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 nowoczesnego dramatu, wywołała konsternację i szok. Oczom zdumionych widzów — po latach oglądania 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, ruchoma, sensualna rzeczywistość. Widać było Planty, budynek elektrowni, przechodzących ludzi. Co niezwykłe, zachował się sytuacyjny szkic Wyspiańskiego do spektaklu, 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 kulisy, nie z wnętrza teatru, ale z zewnętrznego świata przychodził do oczyszczonej ze starych emblematów przestrzeni „nowy", choć znany widowni bohater — Konrad, z inscenizowanych przez Wyspiańskiego dwa lata wcześniej w tym teatrze Mickiewiczowskich *Dziadów* (nota bene Wyspiański po raz pierwszy w historii zainscenizował wszystkie części *Dziadów*). 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, „wyzwolić" ją i przemienić za pomocą „nowego teatru".

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 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 dysputy.

I dysputę właśnie, ale na warunkach „nowego teatru" proponuje autor ustami swojego bohatera. W przestrzeni pustej sceny, którą trzeba na nowo „ustanowić", Wyspiański widzi najwłaściwsze miejsce do debatowania o Polsce, świecie i sztuce. Miejsce urządzane wspólnie — we wspólnocie — przez artystów i widzów:

Strójcie mi, strójcie 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!
Chcemy go stroić, chcemy go malować,
chcemy w teatrze tym Polskę budować!

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"[3].

## Geniusz

Na czym polegał geniusz Stanisława Wyspiańskiego, rozumieli już współcześni, ale z perspektywy stu lat (pokazała to ostatnio wielka wystawa *Wyspiański* w Muzeum Narodowym w Krakowie, 28 listopada 2017–5 maja 2019) jeszcze wyraźniej widać, jak ogromny jest dorobek zaledwie 38-letniego artysty, 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"[4].

Z nawiązanej w ten sposób korespondencji, znajdującej się dziś w archiwum Bibliothèque Nationale w Paryżu[5], 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, razem ze szkicami do *Legendy*, ukazał się w „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 pisanym 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"[6].

## Testament

Rzeczywiście, obok Mickiewicza, drugim autorem ważnym dla „nowego teatru" Wyspiańskiego był William Szekspir. Powstałe w 1904 roku *Studium o Hamlecie* — jak pisał Schiller w innym liście do Craiga — jest „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"[7].

> 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 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,

## *Liberation*

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 *Liberation*, 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 survived, 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'.

DIRECTOR

Ah! Hello, sir, hello, hello!
Oh ho, it's been so long, such a long time!
We have a stage here — I'm just reading
about Romanticism — it's outgrown the world.
Romanticism keeps on swinging, soaring
ever higher, without a care,
and the world is sinking lower and lower.
How about it? Do we have a play?

KONRAD

Nothing.

DIRECTOR

Nothing?! We have a big stage:
twenty paces long and wide.
It's a pretty spacious place
to contain Polish thought,
so that the spirit-eater sparks
that sit at the crossroads
all come down here to our doorstep,
to the light of the sconces — start the movement.
The talents are immeasurable,
but they need a spirit to enter them.
These are the first waves of synthesis,
but they require a debate . . .

And it is a debate — but on the terms of the 'new theatre' — that the author proposes through the mouth of his protagonist. 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:

Adorn my national stage,
let me see your soul burn,
let me see all the riches today
and throw the fire that burns in my loins,
and I will summon your Glory!
Theatre, temple of art! — come, o soul!
Theatre of the nation, art! Polish art!
We want to adorn 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'.[3]

## 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.'[4]

From the correspondence begun in this way — found today in the archives of the Bibliothèque Nationale in Paris,[5] 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*, 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'.[6]

## 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 Wyspianski'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'.[7]

> 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; 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:

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 możność, sam kieruje próbami i uczy nowego stylu gry[8].

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 niezwykły 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*[9] stało się więc swoistym testamentem Wyspiańskiego, napisanym, jak głosi dedykacja:

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

„Wyspiański, wstępując na scenę niby Prospero, wiedział, jak nią zawładnąć, a jego praca jako artysty teatru pozostanie drogowskazem dla potomnych" — pisał Schiller[10].

## Reduta

Juliusz Osterwa, znakomity aktor i reżyser, którego do teatru wprowadził kolega ze szkoły, Leon Schiller, musiał się stykać z ideami Wyspiańskiego i dzięki nim 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 zmagał się prawie cały gwiazdorski zespół najważniejszej wtedy sceny. Ale Osterwa nie był zadowolony z tej pracy i postanowił szukać w „labiryncie teatru" własnej drogi. 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"[11]. 29 listopada 2019 roku minie 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 sztuki polskie, za cel postawiła sobie odszukanie polskiego oblicza teatru, wykształcenie artystów ofiarnych i bezinteresownych, a z czasem zaszczepienie swoich idei i metod w ośrodkach teatralnych całego kraju"[12].

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"[13]. „*Studium* St. Wyspiańskiego jest listem apostolskim do nas pisanym, nam poświęconym, a my dać mamy odpowiedź przez wyraz tęsknoty naszej" — pisał Osterwa[14].

Głośna lektura tego „arcywzoru analizy tekstu", stanowiąca podstawę „rozmyślań wieczornych" zespołu, którym opiekował się wybitny reżyser Edmund Wierciński, była częścią pracy ideowo-wychowawczej Reduty wykonywanej nad 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"[15].

Wyspiański pozostawał dla Reduty także wielką inspiracją, jeśli chodzi o idee przestrzenne i koncepcje scenograficzne, które tworzyli współpracujący z zespołem artyści: 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 od 1924 roku przez Polskę 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 wielotysięczna widownia „napowietrznego" teatru — 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). Tak głęboko zapadły mu w serce i duszę wieczorne czytania, że realizacja „testamentu" Wyspiańskiego stała się jego własnym powołaniem. Wielokrotnie do tego tekstu powracał w recytacjach estradowych, w monodramie, w „wieczorach poetyckich", z którymi występował z 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 popaździernikowej 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, szelmostwo, będą szelmostwo, fałsz, krzywdę oznaczać! I wołać zemsty!«"[16].

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«"[17].

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 znajdą 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.

Idea jeżdżenia z teatrem też będzie miała różnorodne kontynuacje — bardzo oryginalną, na ciężarówkach, w czasie II wojny światowej. Zamienianym w scenę autobusem po wojnie będą wozić 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 Wróblewskiej. Kontynuuje ją też

> 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.[8]

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*[9] thus became Wyspiański's testament, written, according to the dedication:

FOR POLISH ACTORS
FOR PEOPLE WORKING
ON
THE STAGE
ON THE PATH THROUGH
THE LABYRINTH
CALLED
THEATRE
WHOSE DESTINY
BOTH THEN AND NOW
WAS AND IS
TO SERVE
AS A KIND OF MIRROR TO NATURE
TO SHOW
VIRTUE ITS OWN FEATURES
ANGER ITS OWN LIVING IMAGE
AND
THE WORLD AND THE SPIRIT OF THE AGE
THEIR CHARACTER AND STIGMA

'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 guide-post for the future', Schiller wrote.[10]

## 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 *Liberation* 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'.[11] On 29 November 2019, it will be a hundred years since the inaugural performance 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'.[12]

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.'[13] '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.[14]

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.'[15]

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 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). He held the evening readings so deep in his heart and soul that carrying out Wyspiański's 'testament' because 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!'[16]

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."'[17]

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.

Znaki: Reduty, Teatru Laboratorium, Towarzystwa Wierszalin — Teatr

Pomnik Adama Mickiewicza 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, *Dziady*, reż. Eimuntas Nekrošius, scenografia: Marius Nekrošius, premiera 10.03.2016, Teatr Narodowy w Warszawie; fot. Krzysztof Bieliński, archiwum Teatru Narodowego

Signs of the Reduta, Laboratory Theatre and Wierszalin Society — Theatre

Monument to Adam Mickiewicz by Zbigniew Pronaszko as a part of the set design for *Liberation* 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, *Forefathers' Eve*, dir. Eimuntas Nekrošius, set design: Marius Nekrošius, premiere 10 March 2016, National Theatre in Warsaw; photo: Krzysztof Bieliński, National Theatre archive

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 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 wdzierała 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 (najnowocześniejszym) zainstalowano pierwszą w kraju scenę obrotową.

Maria i Józef Jaremowie z Henrykiem Wicińskim tworzyli w Krakowie teatr malarzy Cricot, Leon Schiller (razem z Andrzejem i Zbigniewem Pronaszkami, Wincentym Drabikiem, Władysławem Daszewskim) na wielu scenach realizował swój teatr monumentalny, a potem teatr społeczny i polityczny w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, Stanisław Ignacy Witkiewicz — Witkacy z amatorami teatru w Zakopanem testował Czystą Formę, awangardowi architekci — Helena i Szymon Syrkusowie projektowali nowoczesne domy „w duchu" Bauhasu i (szkoda, że nigdy niezrealizowany) teatr symultaniczny. Feliks Krassowski formułował swoją koncepcję „sceny narastającej" i różne propozycje dla teatru objazdowego Reduty. Iwo Gall opisywał wywiedzioną z ducha Craiga ideę Iteatru (teatr i teatr, czyli teatr zastany i teatr nowy). Powstawały i upadały teatralne stowarzyszenia i spółki. Mnożono przymiotniki: teatr zaangażowany, teatr awangardowy, teatr robotniczy, teatr społeczny, Zeittheater. Edward Gordon Craig napisał wstęp do katalogu *Wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, która odbyła się jesienią 1913 roku w Zachęcie[18].

Dzięki nowym koncepcjom ożyły przestrzenie poza tradycyjnymi budynkami teatralnymi — w wielkim cyrku Staniewskich przy Ordynackiej w Warszawie grano *Golema* Halpera Leiwika we wspólnej scenografii Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa (1928). Na dziedzińcu uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie Reduta prezentowała efektowną inscenizację *Księcia Niezłomnego* według Pedra Calderóna de la Barki i Juliusza Słowackiego z charyzmatycznym Osterwą w roli tytułowej (1926). Interesująco zapowiadał się młody teatr żydowski — *Boston* Bernarda Blume'a w inscenizacji i reżyserii Michała Weicherta i „ukształtowaniu przestrzennym" Szymona i Heleny Syrkusów zainaugurował działalność Studia Teatralnego im. Stefana Żeromskiego na Żoliborzu (1933), którym kierowała Irena Solska.

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 Koluszkach (podobno program przewyższał ofertę edukacyjną Bauhasu). 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 związany z Redutą Henryk Kuna.

Ale Pronaszkowski Mickiewicz wracał — najpierw w 1938 roku jako obiekt żartów kolegów malarzy z krakowskiego teatrzyku Cricot (w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego odegranym jako swoista commedia dell'arte), a zupełnie niedawno, w 2016 roku, jako element scenografii do *Dziadów* Eimuntasa Nekrošiusa, które litewski reżyser przygotował w warszawskim Teatrze Narodowym. Przez ogromną szczelinę w konturze rzeźby na scenę wchodziły postacie dramatu. „Powracający w spektaklu Nekrošiusa Mickiewicz to poeta z wileńskiego pomnika, który nigdy nie stanął, poeta otoczony kultem, ale w takim wyobrażeniu odrzucony" — pisał w miesięczniku „Teatr" Jacek Kopciński[19].

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 dzienniczkach, 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. Dzienniczki zachowały się, są zdeponowane w Muzeum Teatralnym w Warszawie.

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

Stanisław Szukalski, projekt pomnika Adama Mickiewicza, 1926

Henryk Kuna, projekt pomnika Adama Mickiewicza, 1931

Józef Piłsudski unveils a model of a monument to Adam Mickiewicz by Zbigniew Pronaszko in the barracks in Vilnius, 1922

Stanisław Szukalski, Adam Mickiewicz monument project, 1926

Henryk Kuna, Adam Mickiewicz monument project, 1931

fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe | photo: National Digital Archives

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 barge. 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 . . .

## 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 though, and even literally set in motion: in 1913, the first revolving stage in the country was installed in the Polski Theatre (the most modern theatre) in Warsaw.

Maria and Józef Jarema together with Henryk Wiciński created the Cricot painters' theatre in Kraków, Leon 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 [lit. 'andtheatre' — theatre and theatre, the existing theatre and the new theatre]. Theatrical associations and companies were established and collapsed. The adjectives multiplied: involved theatre, avant-garde theatre, workers' theatre, social theatre, *Zeittheater*. 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.[18]

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 Halper Leiwik's *Golem* with a joint set design by Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus (1928). In the courtyard of the Stefan Batory University in Vilnius, 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 (1926). The young Jewish theatre was also promising — Bernard 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 Koluszki (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.

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 *Liberation* 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 entered the stage through an enormous gap in the contour of the sculpture. 'The Mickiewicz who returns in Nekrošius' 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*.[19]

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

Nie jest łatwo odczytać odręczne pismo autora, ale ostatni zapisek dotyczący planowanego jesienią objazdu z *Powrotem Przełęckiego* Stefana Żeromskiego, drugą częścią dramatu *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 niezmąconym zapośredniczeniem 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 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 ogłosiła jako kraj 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 najwybitniejszym polskich reżyserów Jerzym Jarockim:

> Teatr w tym sensie, jak ja go rozumiem, to jest niezwykłe 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 doświadczać 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..."[20]

W czasie II wojny światowej potrzeba teatru wygrywała ze strachem nawet w miejscach tak nieoczekiwanych, jak więzienia, obozy koncentracyjne, obozy jenieckie i łagry[21]. Zachowało się sporo relacji na temat obozowej twórczości teatralnej, niekoniecznie inspirowanej przez ludzi ze środowiska, których tam niemało 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 podniesienia ducha" regularne koncerty — współwięźniarki nazywały ją Słowikiem. Maja Berezowska szyła dla obozowego teatru kukiełki. 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 przygotuje 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 jeniec 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"[22].

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, Wieńczysława Glińskiego) uczyli: Jadwiga

Turowicz, Leon Schiller, Zofia Małynicz, Maria i Edmund Wiercińscy, Jan Kreczmar, Bohdan Korzeniewski. Dwukrotnie z odczytami o literaturze wystąpiła Maria Dąbrowska. Artystyczna elita stolicy jeździła do niedalekiego Henrykowa, gdzie w zakładzie wychowawczym sióstr benedyktynek Leon Schiller wystawił (z udziałem wychowanek) swoją *Pastorałkę* (1943), a potem *Gody weselne* (1943) i *Historyję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* (1944). Redutowiec Tadeusz Byrski zorganizował w 1942 roku podziemny konkurs dramaturgiczny (w jury: prof. Julian Krzyżanowski, Iwo Gall, Bohdan Korzeniewski). Wśród dwudziestu 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. [...] Koncepcje, które

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 Stefan Żeromski’s *Przełęcki’s Return to Poland*, the second part of the 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.

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 . . .[20]

During World War II, the need for theatre won against fear even in unexpected places such as prisons, concentration camps, POW and labour camps.[21] 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.

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.’[22]

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, Wieńczysław 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.

> 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. . . .

*Ptaki* Arystofanesa w teatrze obozowym w Murnau, scenografia: Roman Owidzki, maj 1944; fot. w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego

Aristophanes’ *Birds* at the camp theatre in Murnau, set design: Roman Owidzki, May 1944; photos from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection

> 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 kultury[23].

W mieszkaniach prywatnych w Krakowie znaleźli przestrzeń 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 premiery: *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"[24]. Teatr Niezależny stał się prototypem dla Teatru Śmierci, który artysta tworzył 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 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 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 Rendzner-Czerwosz, która tak to po latach oceniała: „Chcieliśmy dać ludziom nieco zabawy, oderwania od tragicznych wydarzeń, a może trochę małych wskazówek, jak żyć zwyczajnie, na co dzień, w tych przerażających sytuacjach". Na próby przychodził czasem Jan Brzechwa.

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 Schillera.

## 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 obecnie Jarosław Kilian, wnuk pierwszej dyrektorki.

Na frontowych ciężarówkach teatr podążał zarówno za 2. Korpusem gen. Władysława Andersa, jak i za I Armią WP gen. Zygmunta Berlinga. Teatr Dramatyczny 2. Korpusu rozpoczął swoją wędrówkę bardzo egzotycznie, z Bagdadu, „miasta tysiąca i jednej bajki". 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 dnie 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 mieściła ich czasem tysiące, a przed nimi, na zboczu, wywołane światłem reflektorów z czarnego tła nocy, wyrastały ściany polskiego domu — iście na piasku zbudowanego"[25].

Teatr przeszedł z 2. Korpusem cały szlak bojowy. „Był on największą sceną żołnierską II wojny światowej, nie tylko ze względu na ilość premier, przedstawień i widzów, ale przede wszystkim ze względu na poziom..."[26]. 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 zatrą 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 nierozerwalnej więzi Czynu Polskiego z Polskim Słowem.

Mniej więcej w tym samym czasie, w połowie 1943 roku, powstał Teatr I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki w Sielcach na Oką. Nazywano go „Teatrzykiem z tęczą", ponieważ charakterystycznym elementem dekoracji była biało-czerwona, półkolista „tęcza" z wpisaną w nią linią Wisły, pomysł Leona Pasternaka, dziennikarza i poety, któremu dowództwo tworzącej się armii poleciło zorganizować teatr. W obozie grano głównie składanki poetyckie z piosenkami, tzw. programy. Kiedy kierownictwo teatru objął zawodowy aktor i reżyser Władysław Krasnowiecki, pojawiła się pierwsza regularna komedia — *Śluby panieńskie* Aleksandra 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 pieśnią 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. Osiadł po paru miesiącach w Łodzi, a frontowa nazwa funkcjonowała do 1949 roku.

Teatrzyk Kukiełki pod Barykadą, Warszawa, 1944; fot. w zbiorach Muzeum Powstania Warszawskiego

Puppets under the Barricade theatre, Warsaw, 1944; photos from the Warsaw Rising Museum collection

> 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.[23]

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) 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.'[24] 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 Rendzner-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 terrifying situations.' Jan Brzechwa sometimes came to the rehearsals.

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 uprising.

## 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 Berling. 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 amphitheatre-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.'[25]

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.'[26] 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 Wyspianski'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, 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 Aniela in *Maidens' Vows*. The small ensemble grew stronger

Juliusz Osterwa w roli Ślaza w *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego, reż. Juliusz Osterwa, dekoracje i kostiumy: Wacław Borowski, Teatr Polski w Warszawie, premiera 17.01.1946; fot. w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego

Teresa Roszkowska (pierwsza z lewej), obok niej Edmund Wierciński i Marian Hemar, po próbie *Obrony Ksantypy* Ludwika Hieronima Morstina w Teatrze Polskim w Warszawie, premiera 15.02.1939; fot. w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego (archiwum Edmunda Wiercińskiego)

**na sąsiedniej stronie:**
Leon Pietraszkiewicz jako Kaliban w *Burzy* Szekspira, reż. Leon Schiller, scenografia: Władysław Daszewski, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, premiera 19.07.1947; fot. Stanisław Brzozowski, Jan Malarski, w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego

Jerzy Radziwiłowicz jako Kaliban w *Morzu i zwierciadle* W. H. Audena, reż. i scenografia: Jerzy Grzegorzewski, kostiumy: Barbara Hanicka, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 21.12.2001; fot. Wojciech Plewiński, archiwum Teatru Narodowego

Juliusz Osterwa in the role of Ślaz in Juliusz Słowacki's *Lilla Weneda*, dir. Juliusz Osterwa, decorations and costumes: Wacław Borowski, Polski Theatre in Warsaw, premiere 17.01.1946; photo from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection

Teresa Roszkowska (first on left), next to her Edmund Wierciński and Marian Hemar, after the rehearsal for Ludwik Hieronim Morstin's *Defence of Xanthippe* at the Polski Theatre in Warsaw, premiere 15 February 1939; photo from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection (Edmund Wierciński archive)

opposite:
Leon Pietraszkiewicz as Caliban in Shakespeare's *The Tempest*, dir. Leon Schiller, set design: Władysław Daszewski, Polish Army Theatre in Łódź, premiere 19 July 1947; photo: Stanisław Brzozowski, Jan Malarski, from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection

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

## Łódź

Po upadku powstania warszawskiego Leon Schiller znalazł się najpierw w oflagu w Murnau, gdzie od razu 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 (zasilą 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 najsłynniejsze powojenne przedstawienie — *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego ze scenografią Władysława Daszewskiego (wraz z asystentką reżysera Wandą Wróblewską współkierującą później Teatrem Ziemi Mazowieckiej), w polskim teatrze nastąpiło bolesne pożegnanie z przeszłością — bardzo znaczące, rozegrane w dwóch odsłonach.

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 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 przeczucie okrucieństw bezcelowych, jakie przeżywaliśmy pod pięścią niemiecką, a ofiarna śmierć Lilii, czy Lelum i Polelum przypomina nam ofiary — młodych współczesnych bohaterów walczących o wolność w latach okupacji. […] Niebezpieczny ton przedstawieniu inaugurującemu odrodzony i państwowy Teatr 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 myślenia[27].

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 spektaklu[28]. Wiercińskiemu nie można było wybaczyć podkreślonej sposobem inscenizacji wymowy przedstawienia, którą odczytano w zdaniu: „Ojczyznę ma się prawo zbawiać tylko czystymi rękami". „I to w istocie był największy polityczny problem spektaklu — pisze w nocie historycznej o przedstawieniu Joanna Krakowska — policzek wymierzony tym, którzy ojczyznę dopiero co wyzwolili, ale wcześniej zaatakowali i udręczyli. Akcent przesuwał 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 władzy"[29].

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. Złamany Osterwa po raz

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.

## Łódź

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.

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 Ślaz), 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 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 'Shakespearised' 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.[27]

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.[28] 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 greatest 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.'[29]

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 *Fantazy* 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.' The fascination 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.

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

ostatni raz wyszedł na scenę 25 listopada 1946 roku — zagrał *Fantazego* w Teatrze im. Juliusza 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 1951 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) popadnie w niełaskę władzy i straci swoją pozycję.

W końcu lat czterdziestych, zanim przeniósł się do Warszawy, wyreżyserował w Łodzi kilka bardzo ciekawych i ważnych przedstawień. Oprócz *Krakowiaków i Górali*, którzy jak wzorzec z Sèvres wspaniałego polskiego teatru będą obwożeni po Polsce i wysyłani za granicę, także bardzo podziwianą za inscenizację (w tym dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego) *Burzę* Szekspira. 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 Kaliban". Zauroczenie niezwykłością tego teatralnego świata, który miał okazję wtedy poznać, stało się dla przyszłego inscenizatora (reżysera, autora, scenografa) formujące. W sposób bezpośredni nawiązał do niej w swoim spektaklu *Morze i zwierciadło* według poematu W. H. Audena (będącym komentarzem do Szekspirowskiej *Burzy*), który pół wieku później (w 2002 roku) wystawi na Scenie przy Wierzbowej jako dyrektor Teatru Narodowego.

W powojennej Łodzi Grzegorzewski zetknął się nie tylko monumentalnym teatrem Leona Schillera, nie tylko z awangardową tradycją w sztukach plastycznych (za pośrednictwem uczniów Władysława Strzemińskiego w Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych), ale także z językiem i estetyką „nowego" teatru, które w założonym w 1949 roku Teatrze Nowym wprowadzał Kazimierz Dejmek. Po sztandarowym socrealistycznym początku, czyli *Brygadzie szlifierza Karhana* Vaška Káni (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"[30]. W okresie napięcia przed gomułkowską odwilżą wyreżyserował słynne, bardzo istotne dla polskiego teatru przedstawienia: *Łaźnię* Władimira Majakowskiego (1954), *Święto Winkelrida* Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego (1956), *Noc listopadową* Wyspiańskiego (1956) — wszystkie w scenografii Józefa Rachwalskiego. Słynne *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego w roku 1957 przygotowała z nim Iwona Zaborowska.

Dejmek okazał się już wtedy również mistrzem inscenizacji literatury staropolskiej — niedoścignionym. Wielokrotnie powracał do *Żywota Józefa* Mikołaja Reja, *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, *Dialogus de Passione*. W poszukiwaniu własnego, specyficznego teatralnego stylu niebagatelną rolę odegrali współpracujący z nim scenografowie, a 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, inspiracją dla dekoracji był na przykład ołtarz Wita Stwosza z krakowskiej Bazyliki 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 swoisty dokument, deklarację programową określającą misję i zadania pierwszej sceny w kraju. Podczas odczytywania dokumentu podpisanego przez cały zespół teatru obok Dejmka stał młody asystent, Jerzy Grzegorzewski, który w 1997 roku sam zostanie tu dyrektorem. 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!). Były nurty związane z modami estetycznymi, z poszukiwaniami możliwości inscenizacyjnych dla współczesnej literatury, z przystosowaniem zachodnich dramatów, które po opadnięciu żelaznej kurtyny pojawiły się na polskich scenach. 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 inteligencki, 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 przeznaczone 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 w większym stopniu 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 Dejmkowskich *Dziadów* (1967), w rozkręconej do szaleństwa na obrotówce szopce Hanuszkiewiczowskiego *Wesela (1963)*, w rozegranym przez Jerzego Jarockiego na dwie katedry — wawelską i św. Jana w Warszawie *Mordzie w katedrze* T. S. Eliota (1982), w *Umarłej klasie* (1975) i *Wielopolu, Wielopolu* (1980) Kantora, w *Akropolis* Grotowskiego (1962), *Śnie o Bezgrzesznej* (1979) *i Życie jest snem* (1983) Jarockiego, w spektaklach, które w Starym Teatrze w Krakowie wystawiali Konrad Swinarski — *Wyzwolenie* (1974) i *Dziady* (1973) oraz Andrzej Wajda — *Noc listopadowa* (1974). Widać to w *Pieszo* Mrożka, zrealizowanym przez Jarockiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1981) i okrutnie gorzkim *Wyzwoleniu*, które Dejmek rzucił w twarz widzom tuż po zniesieniu stanu wojennego (1982).

To oczywiście tylko przykłady, bo nie sposób przedstawić w jednym akapicie całej historii tego czasu, mającej wiele kolorów i odcieni. Ale lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku to naprawdę wspaniały czas dla polskiego teatru — Kantor w Cricot 2 inscenizuje swój niezwykły Teatr Śmierci, Leszek Mądzik kreuje za pomocą światła, ruchu, materii i wilgoci swój teatr na małej scence Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (Scena Plastyczna KUL), Józef Szajna dostaje po Teatrze Klasycznym siedzibę w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie i realizuje swój unikalny pomysł na centrum sztuki (teatr i galerię) — Teatr Studio. Jan Kott na nowo czyta dla współczesnych Szekspira[31], 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. W robotniczej Nowej Hucie awangardowy Teatr Ludowy tworzą Jerzy Krasowski i Krystyna Skuszanka. Pojawiają się unikalne zjawiska — Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego i teatr tańca Conrada Drzewieckiego. 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. Sferę symboliczną teatru w przestrzeń publiczną i społeczną wprowadzają w sposób bardzo atrakcyjny — także w tej aluzyjnej drodze 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 Czesława Miłosza do salek katechetycznych

Kazimierz Dejmek at the Nowy Theatre, founded in 1949. After the flagship Socialist Realist beginning, Vašek Káňa'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 Wyspianski'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.[30] 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 Rachwalski. Iwana 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 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 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 *Liberation* 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 arriage*, like Konrad from *Liberation*, 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 'thought' about 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 — *Liberation* (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 *Liberation*, 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 Studio Theatre. Jan Kott once again read Shakespeare for contemporary audiences[31] 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 Emfazy 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.'

## 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, Chochoł 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

i wiejskich domów kultury. W 1985 roku Andrzej Dziuk z grupą aktorów otworzy Teatr im. Witkiewicza w Zakopanem.

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".

## Papież mówi Wyspiańskim

Młodzi ludzie ze Studenckiego Komitetu Solidarności w Krakowie na przyjazd papieża do Krakowa w 1979 roku zrobili dwa transparenty. Na jednym z nich było napisane: „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 Chochoł 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 biegało 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 — „ojczyzną chochołów"; jego walka z niemocą i rozleniwieniem polskiej duszy, jego wyrok: „nie jesteście dojrzali do wolności!" — dotykał nas osobiście, do żywego[32].

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.

## Druga Reforma Teatru

W myśleniu o przestrzeni idee twórców Wielkiej Reformy Teatru (dopełnione przez koncepcje rosyjskiej i niemieckiej awangardy międzywojennej) właściwie do dziś nie straciły swojej atrakcyjności. Jednak pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku pojawiło się przekonanie, że można pójść jeszcze dalej. Te poszukiwania kierunku, w jakim należy podążyć w teatralnym labiryncie, nazwano 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 — Gardzienice, Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Kalambur, Pleonazmus. Drugą reformę propagowały liczne w latach siedemdziesiątych festiwale teatru otwartego, teatru niezależnego, teatrów studenckich (odwołujących do tradycji zaangażowanych społecznie i politycznie zespołów z lat pięćdziesiątych — STS-u, Bim Bomu).

Poszukiwania „nowej formuły spektaklu teatralnego" się nie zakończyły. Teatry alternatywne poprzez intensywną pracę warsztatową wykształciły swoich kontynuatorów i następców. Dzisiaj dość widoczne są 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).

## Jarocki i Grotowski

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. Teatr był dla obu

Spotkanie w redakcji miesięcznika „Tieatr" w Moskwie, 18.11.1976; od lewej: Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki i Konstanty Puzyna; fot. w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego (archiwum Elżbiety Wysińskiej)

Meeting in the editorial office of the monthly *Teatp* [Theatre] in Moscow, 18 November 1976; from left: Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki and Konstanty Puzyna; photo from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection (Elżbieta Wysińska archive)

(jak dla wielu wybitnych ludzi teatru) 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 (Rosyjski Uniwersytet Sztuki Teatralnej) i byli pod wrażeniem awangardy rosyjskiej, szczególnie Wsiewołoda Meyerholda. Studiowali też uważnie metodę pracy z aktorami Konstantina Stanisławskiego. Debiutowali równocześnie, w odstępie miesiąca w 1957 roku — jeden *Krzesłami* Eugène'a Ionesco, drugi *Balem manekinów* Brunona Jasieńskiego. Punkt dojścia był jednak diametralnie inny — Jerzy Grotowski po zrobieniu ostatniej wersji spektaklu *Apocalypsis cum figuris* (1973) z tworzenia teatru zrezygnował i z niego spektakularnie „wyszedł", natomiast Jerzy Jarocki do końca życia najgłębiej w teatrze pozostał. Dla obu — w ich reżyserskich konceptach — 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 Teatru? 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. Mieszkałem 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. […] Naprzeciwko 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 Grotowski[33].

Jerzy Juk Kowarski:

> 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 przecież długo. Pierwsze rozmowy odbywaliśmy w czerwcu 1974 roku. […] Chciał, żebym zrobił z nim *Wiśniowy sad* Czechowa. Było to dla mnie niezwykłe 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 dalej[34].

> 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.[32]

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 *Liberation*.' 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.

## 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 — Gardzienice, Theatre of the Eighth Day, Akademia Ruchu, Kalambur, Pleonazmus — 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).

## Jarocki and Grotowski

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, 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 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: 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.[33]

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.[34]

'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.'[35]

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 sometimes 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.[36]

Next to 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.

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.

„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, wnętrze się zmieniało. W *Fauście* powstał stół, przy którym Faust przyjmował gości i żegnał się z tym światem, w *Księciu Niezłomnym* coś pomiędzy corridą a salą operacyjną, gdzie nieszczęsny książę 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 zaskakująco"[35].

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 niepotrzebne szumy 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[36].

Obok przestrzeni drugim filarem, na którym budowali swoje spektakle, było aktorstwo. Jarocki i Grotowski — 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.

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.

## 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.

Poszukiwania teatralne Krystiana Lupy od początku były bardzo intersujące. Krystyna Skuszanka nie musiała bardzo przekonywać swojego męża Jerzego Krasowskiego, wtedy nie tylko wykładowcy PWST, ale i dyrektora Teatru im. Słowackiego, żeby dla debiutu Lupy znaleźć w teatrze nową, będącą wyzwaniem przestrzeń. Siedemdziesiąt trzy lata po prapemierze *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 (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"[37].

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 oczywistym się stało, że Hamlet jest Polakiem. Wanda Świątkowska w swojej właśnie wydanej książce *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*[38] 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, był piękny Hamlet Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1959) i mądry Gustawa Holoubka w Teatrze Dramatycznym (1962), zbuntowany Daniela Olbrychskiego w Teatrze Narodowym (1970), nowoczesny Bogusława Lindy w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1977), pełen pasji Jana Englerta w Teatrze TV (1974) i smutny Jerzego Stuhra w 1981 w Starym Teatrze w Krakowie. Hamletem była kobieta — Teresa Budzisz-Krzyżanowska w spektaklu Andrzeja Wajdy (1989) i mim Marek Oleksy w teatrze pantomimy Henryka Tomaszewskiego (1979). Polski Hamlet Jacek Poniedziałek przychodził nagi, bezbronny do sypialni swojej matki w spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego w warszawskim Teatrze Rozmaitości (1999), Marcin Czarnik grał w golfa na terenie nieczynnej stoczni gdańskiej w spektaklu Jana Klaty (2004), a po kopalni soli w Wieliczce krążył Michał Czernecki w telewizyjnej inscenizacji Łukasza Barczyka (2004). Zagadką do rozwiązania — dla reżysera i podpowiedzią interpretacyjną dla widzów jest zawsze to, co czyta, przechadzając się po zamkowych krużgankach, jakiekolwiek i gdziekolwiek by one były, polski Hamlet.

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 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". Tak powiedział Konrad Swinarski — polski Hamlet w golfie.

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 doświadczonego reżysera, dyrektora wyrzucanego kilka razy z teatrów, byłego ministra kultury — nie zdążyliśmy się dowiedzieć.

Chyba znaczące jest, że choć *Hamleta* tak bardzo mocno 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 na cmentarzu nad sobą i w sposób niezborny i niekonsekwentny (taki przecież jest labiryntowy komentarz Wyspiańskiego) opowiadają o sobie, próbując zrozumieć sens swojego doświadczenia"[39]. Pisano, że przedstawienie odważnie „wkraczało w sferę podświadomości zbiorowej" i niejako przeczuwało antysemickie wydarzenia roku 1968. „Dotknąwszy czegoś niezwykle

*Hamlet Stanisława Wyspiańskiego*, reż. i scenografia: Jerzy Grzegorzewski, kostiumy: Barbara Hanicka, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 28.09.2003; fot. Michał Mrowiec, archiwum Teatru Narodowego

**na sąsiedniej stronie:**
Stanisław Wyspiański, *Studium o Hamlecie*, reż. i scenografia pod kierunkiem Jerzego Grotowskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, premiera 1.03.1964; fot. w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego

*Stanisław Wyspiański's Hamlet*, dir. and set design: Jerzy Grzegorzewski, costumes: Barbara Hanicka, National Theatre in Warsaw, premiere 28 September 2003; photo: Michał Mrowiec, National Theatre archive

opposite:
Stanisław Wyspiański, *Hamlet Study*, dir. and set design under the direction of Jerzy Grotowski, Laboratory Theatre of 13 Rows in Opole, premiere 1 March 1964; photo from the Zbigniew Raszewski Theatre Institute collection

## 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 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 *Liberation*, 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.'[37]

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*[38] [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 Theatre 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 Klata'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.'

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 out.

It is probably significant that although *Hamlet* is read so heavily in Poland by Wyspiański, the *Study* itself 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'[39]. 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.'[40] 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.'[41] Wojciech Malajkat as Hamlet — and Grzegorzewski's

bolesnego i trudnego, Grotowski szybko się wycofał”[40]. 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 Jerzy Grzegorzewski 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 zapleczem 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”[41]. Wojciech Malajkat jako Hamlet — i alter ego Grzegorzewskiego — będzie medium, które umożliwi widowni wgląd w proces twórczy reżysera.

## 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 irytowało”[42].

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 (zmienne) 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 sobie, że gdy mgła opadnie, zobaczę ten plac takim, jakim znam go ze zdjęć sprzed wojny. Pośrodku, między harmonijnym 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”[43].

Rzeczywiście nie było, bo „to”, czyli scenę Teatru Narodowego, 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. „Obejmuję 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* Wyspiańskiego. Bardzo bym chciał, żeby to był teatr Wyspiańskiego. To jest geniusz niebywały, niezwykły, który powinien być patronem tego teatru, bo poza nim i repertuarem romantycznym nic w teatrze cenniejszego nie mamy”[44].

I Grzegorzewski budował konsekwentnie w Teatrze Narodowym „dom Wyspiańskiego”. Żartował, że „awangardę” 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 Szekspira (*Morze i zwierciadło* Audena zestawia ze *Studium o Hamlecie)*, Tadeusza Różewicza (*Duszyczka*) i Witolda 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”[45]. Ważne dla niego były też Sale Redutowe 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 Klaicia, 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 z pewnością nie ma żadnego znaczenia. Widzowie odbierają zawsze teatr im współczesny. Nie stanowi dla nich problemu brak kurtyny, orkiestronu, „czwartej ściany”, strapontenu i paludamentu. Oczywiste są okulary i słuchawki. Oczywiste jest także to, że teatr i scenografia nie są zamknięte w skodyfikowanej przestrzeni instytucji. Nie dziwią się, przeglądając *World Scenography Book*[46], 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 Łagowska, 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, a 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 publiczności w »The Mask« — czy to jest w jakiś sposób możliwe? Pański tłumacz jest bardzo zręczny, kimkolwiek jest”.

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,

alter ego — will be a medium that will enable the audience to gain insight into the director's creative process.

## 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.'[42]

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 cleared, I would see the square as I knew it from the photos from before the war. In the middle, between the harmonious 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.'[43]

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 directorship of the National Theatre out of a sense of responsibility 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 Wyspiański's *November Night*. I would very much like this to be Wyspiański's theatre. He was an incredible and extraordinary 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.'[44]

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 Shakespeare (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.'[45] The Reduta Rooms, which remember Juliusz Osterwa and his missionary, wandering theatre-laboratory, were also important to him. He did not direct *Liberation*, 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 Klaic, 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. 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 no wonder when we browse the *World Scenography Book*[46] 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 Łagowska, 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 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.'

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.

w lipcu 2019 roku, podczas zorganizowanego w Londynie przez szekspirowski teatr The Globe festiwalu *Szekspir i Polska* (który rozpoczynał się od dyskusji na temat motywu Polski jako Hamleta), została cierpliwej publiczności angielskiej zaprezentowana świeżutko przetłumaczona na język Szekspira praca Wyspiańskiego.

Patrick Spottiswoode, odpowiedzialny za edukację w Szekspirowskim The Globe, był lekko zażenowany: „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"[37].

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.
Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.
Ich sztuka jest sztuką moją,
melodię słyszę choralną,
jak rosną w burzę nawalną,
w gromy i wichry się zbroją.
W gromach i wichrze szaleją
i gasną w gromach i wichrze —
w mroku mdlejące i cichsze —
już ledwo, ledwo widnieją —
znów wstają — wracają ogromne,
olbrzymie, żyjące — przytomne.
Grają — tragedię mąk duszy
w tragicznym teatru skłonie,
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.
Ja słucham, słucham i patrzę —
poznaję — znane mi twarze,
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze!

Stanisław Wyspiański, 6-go sierpnia 1904

1 Szczególnie znane są dwie prace teoretyczne jego autorstwa: *O sztuce teatru* (1905) i *Ku nowemu teatrowi* (1913).
2 Między innymi w Berlinie, Hamburgu, Zurychu, Odessie, Pradze. Co ciekawe, Fellner i Helmer 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.
3 Jan Kott, *Wyzwolenie w Warszawie*, „Przegląd Kulturalny", 13.03.1958.
4 List Leona Schillera do Edwarda Gordona Craiga, 29.06.1908, pisany z Paryża.
5 Korespondencja została opublikowana przez Irenę Schillerową, „Pamiętnik Teatralny" 1968, z. 4, oraz przez Tymona Terleckiego, „Pamiętnik Teatralny" 1973, z. 2.
6 Leon Schiller, *Nowy teatr w Polsce*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wstęp: Irena Sławińska, WAiF, Warszawa 1966.
7 Ibidem.
8 Ibidem.
9 Pierwsze wydanie przygotował sam autor w 1905 roku.
10 Leon Schiller, *Nowy teatr w Polsce*, op. cit.
11 *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, PWN, Warszawa 1973.
12 Ibidem.
13 Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
14 Bogdan Śmigielski, *Reduta w Wilmie 1925–1929*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989.
15 Tadeusz Byrski, *Mówię — więc jestem*, „Pamiętnik Teatralny" 1977, z. 2.
16 Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz. Geniusz? Błazen? Mag?*, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2004.
17 Józef Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Czytelnik, Warszawa 2001.
18 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.
19 Jacek Kopciński, *Dusza z ręki poety*, „Teatr" 2016, nr 5.
20 *Zaczynamy od początku*, z Jerzym Jukiem Kowarskim rozm. Dorota Buchwald, „Notatnik Teatralny" 1998, nr 15.
21 Wystawa Magdaleny Kuleszy i Katarzyny Ogidel *Lagertheater* prezentowana była w MOCAK-u jesienią 2017 roku.
22 Marian Brandys, *Wyprawa do oflagu*, PIW, Warszawa 1955.
23 *Teatr zrodzony z marzeń*, z Anną Kuligowską-Korzeniewską rozm. Rafał Dajbor, „Stolica" 2016, nr 1/2.
24 Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne* (1980), w: *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
25 http://www.spkottawa.ca/polski/referaty/Wspomnienie%20o%20Teatrze%20Dramatycznym%202-go%20Korpusu.htm#top (dostęp 15.08.2019).
26 Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, PIW, Warszawa 1967.
27 Stanisław Witold Balicki, *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie", 16.02.1946.
28 „Kuźnica"1946, nr 9.
29 Joanna Krakowska, opis spektaklu *Elektra*, Encyklopedia Teatru Polskiego online: http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/11932/elektra (dostęp 17.09.2019).
30 Maria Czanerle, *Ceremonie Kazimierza Dejmka*, „Dialog" 1976, nr 4.
31 Jan Kott, *Szekspir współczesny*, PIW, Warszawa 1965.
32 Krystyna Czerni, *Transparenty. O Wyspiańskim naszego pokolenia*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 21.
33 *Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu*, z Jerzy Gurawskim rozm. Danuta Nowicka, „Nowa Trybuna Opolska", 19.05.2009.
34 *Zaczynamy od początku*, op. cit.
35 *Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu*, op. cit.
36 *Zaczynamy od początku*, op. cit.
37 Cyt. za: Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości*, PWSFTViT, Łódź 2017.
38 Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
39 http://www.grotowski.net/encyklopedia/studium-o-hamlecie (dostęp 15.08.2019).
40 Ibidem.
41 Joanna Walaszek, *Grzegorzewski, Wyspiański i Hamlet*, „Didaskalia" 2003, nr 57.
42 *Wieczór z Jedynką — Jerzy Grzegorzewski, artysta niemodny*, z Jerzym Grzegorzewskim rozm. Anna Retmaniak, Andrzej Matul, Barbara Osterloff, audycja w programie 1 Polskiego Radia, styczeń 2004.
43 „Gazeta Wyborcza", 28.01.2000.
44 Wypowiedź w programie 3 Polskiego Radia, lato 1996.
45 *Palę Paryż i wyjeżdżam*, z Jerzym Grzegorzewskim, dyrektorem sceny dramatycznej Teatru Narodowego, rozm. Zdzisław Pietrasik, „Polityka" 1996, nr 46.
46 *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.
47 Depesza PAP z Londynu, 27.06.2019.

•••

## Scenografowie | Stage designers:

Maria Balcerek, Jan Banucha (1934–2008), Krzysztof Baumiller (1946–2015), Zbigniew Bednarowicz (1927–1999), Irena Biegańska (1939–2005), Grzegorz Biliński, Jolanta Bojanowska-Kunkel, Katarzyna Borkowska, Joanna Braun, Marek Braun, Małgorzata Bulanda-Głomb, Ali Bunsch (1925–1985), Marcin Chlanda, Maciej Chojnacki (1977–2019), Mariusz Chwedczuk (1933–2018), Bohdan Cieślak, Władysław Daszewski (1902–1971), Adam Dobrodzicki (1883–1944), Paweł Dobrzycki, Wincenty Drabik (1881–1933), Agata Duda-Gracz, Alicja Duzel-Bilińska, Ewa Dyakowska-Berbeka (1957–2018), Andrzej Dziuk, Karol Frycz (1877–1963), Magdalena Gajewska, Jerzy Grzegorzewski (1939–2005), Jerzy Gurawski, Barbara Hanicka, Zofia de Ines-Lewczuk, Wojciech Jankowiak (1947–2019), Barbara Jankowska (1933–2012), Józef Jarema (1900–1974), Maria Jarema (1908–1958), Zofia Jarema (1919–2008), Marcin Jarnuszkiewicz (1947–2016), Stanisław Jasieński (1850–1929), Wiesław Jurkowski, Mirek Kaczmarek, Ryszard Kaja (1962–2019), Jerzy Kalina, Tadeusz Kantor (1915–1990), Urszula Kenar, Barbara Kędzierska, Adam Kilian (1923–2016), Jerzy Kolecki (1925–2018), Dorota Kołodyńska, Marian Kołodziej (1921–2009), Jan Kosiński (1916–1974), Łucja Kossakowska, Jerzy Juk Kowarski, Michał Kowarski, Wojciech Krakowski (1927–1991), Feliks Krassowski (1895–1967), Janusz Adam Krassowski (1929–1969), Andrzej Kreütz-Majewski (1934–2011), Waldemar Krygier (1928–2006), Urszula Kubicz-Fik,

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.'[47]

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
I see my great theatre,
enormous spaces in the air,
people fill them and shadows,
I am conscious of their play.
Their art is my art,
I hear choral music,
as they grow into a torrential storm,
arming themselves with thunder and winds.
In the thunder and wind they rage
and fade in thunder and wind —
fainting in darkness, growing silent —
harder and harder to see —
they rise again — they return enormous,
giant, living — conscious.
They play — the tragedy of the soul's torment
in a tragic theatrical bow,
the holy flame in tripods burns
and the shepherds' flute founders.
I listen, I listen, I look —
I recognise — familiar faces,
they are no longer there — I think and dream,
I see them in the theatre of the soul!

Stanisław Wyspiański, 6 August 1904

●●●

1 Two of his theoretical works are particularly well known: *On the Art of the Theatre* (1905) and *Towards a New Theatre* (1913).
2 Among others, in Berlin, Hamburg, Zurich, Odessa and Prague. Interestingly enough, in 1888, Fellner and Helme 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-Biała, Toruń and Cieszyn.
3 Jan Kott, 'Wyzwolenie w Warszawie', *Przegląd Kulturalny*, 13 March 1958.
4 Letter from Leon Schiller to Edward Gordon Craig, 29 June 1908, written from Paris.
5 The correspondence was published by Irena Schillerowa, *Pamiętnik Teatralny*, no. 4, 1968, and by Tymon Terlecki, *Pamiętnik Teatralny*, no. 2, 1973.
6 Leon Schiller, 'The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański', *The Mask*, vol. 2, no. 1/3, July 1909; no. 4/6, October 1909.
7 Ibid.
8 Ibid.
9 The author prepared the first edition himself in 1905.
10 Schiller, 'The New Theatre in Poland'.
11 *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warsaw: PWN, 1973.
12 Ibid.
13 Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.
14 Bogdan Śmigielski, *Reduta w Wilmie 1925–1929*, Warsaw: Instytut Wydawniczy PAX, 1989.
15 Tadeusz Byrski, 'Mówię — więc jestem', *Pamiętnik Teatralny*, no. 2, 1977.
16 Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz. Geniusz? Błazen? Mag?*, Łódź: Biblioteka 'Tygla Kultury', 2004.
17 Józef Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Warsaw: Czytelnik, 2001.
18 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.
19 Jacek Kopciński, 'Dusza z ręki poety', *Teatr*, no. 5, 2016.
20 'Zaczynamy od początku', Jerzy Juk Kowarski talks to Dorota Buchwald, *Notatnik Teatralny*, no. 15, 1998.
21 The exhibition of Magdalena Kulesza and Katarzyna Ogidel, *Lagertheater*, was presented at MOCAK in autumn 2017.
22 Marian Brandys, *Wyprawa do oflagu*, Warsaw: PIW, 1955.
23 'Teatr zrodzony z marzeń', Anna Kuligowska-Korzeniewska talks to Rafał Dajbor, *Stolica*, no. 1/2, 2016.
24 Tadeusz Kantor, 'Miejsce teatralne' (1980), in *Wielopole, Wielopole*, Kraków and Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
25 http://www.spkottawa.ca/polski/referaty/Wspomnienie%20o%20Teatrze%20Dramatycznym%202-go%20Korpusu.htm#top (accessed 15 August 2019).
26 Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Warsaw: PIW, 1967.
27 Stanisław Witold Balicki, 'Odwiedziny teatralne', *Odrodzenie*, 16 February 1946.
28 *Kuźnica* 1946, no. 9.
29 Joanna Krakowska, description of the *Electra* performance, Encyclopaedia of the Polish Theatre online: http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/11932/elektra (accessed September 17, 2019).
30 Maria Czanerle, 'Ceremonie Kazimierza Dejmka', *Dialog*, no. 4, 1976.
31 Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Warsaw: PIW, 1965.
32 Krystyna Czerni, 'Transparenty. O Wyspiańskim naszego pokolenia', *Tygodnik Powszechny*, no. 21, 2000.
33 'Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu', Jerzy Gurawski talks to Danuta Nowicka, *Nowa Trybuna Opolska*, 19 May 2009.
34 'Zaczynamy od początku'.
35 'Teatr Grotowskiego istniał tylko w Opolu'.
36 'Zaczynamy od początku'.
37 Cited from: Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości*, Łódź: PWSFTViT, 2017.
38 Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
39 http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/studium-o-hamlecie-hamlet-study (accessed 15 August 2019).
40 Ibid.
41 Joanna Walaszek, 'Grzegorzewski, Wyspiański i Hamlet', *Didaskalia*, no. 57, 2003.
42 'Wieczór z Jedynką — Jerzy Grzegorzewski, artysta niemodny', Jerzy Grzegorzewski talks to Anna Retmaniak, Andrzej Matul, Barbara Osterloff, Polish Radio 1 show, January 2004.
43 *Gazeta Wyborcza*, 28 January 2000.
44 Statement on Polish Radio 3, summer 1996.
45 'Palę Paryż i wyjeżdżam', Jerzy Grzegorzewski, director of the dramatic stage of the National Theatre, talks to Zdzisław Pietrasik, *Polityka*, no. 46, 1996.
46 *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.
47 PAP dispatch from London, 27.06.2019.

Boris Kudlička, Wiesław Lange (1914–1988), Krystian Lupa, Andrzej Łabiniec (1930–2010), Justyna Łagowska, Magdalena Maciejewska, Mikołaj Malesza, Grzegorz Małecki, Leszek Mądzik, Ryszard Melliwa, Kazimierz Mikulski (1918–1998), Dorota Morawetz, Jerzy Moskal (1930–2016), Jadwiga Mydlarska-Kowal (1943–2001), Jerzy Nowosielski (1923–2011), Krzysztof Pankiewicz (1933–2001), Zofia Pietrusińska (1928–2012), Jan Polewka, Jadwiga Pożakowska (1928–2006), Andrzej Pronaszko (1888–1961), Zbigniew Pronaszko (1885–1958), Barbara Ptak, Jacek Puget (1904–1977), Józef Rachwalski (1911–1980), Teresa Roszkowska (1904–1992), Jerzy Rudzki, Andrzej Sadowski (1925–2009), Anna Sekuła, Aleksandra Semenowicz, Leokadia Serafinowicz (1915–2007), Lidia Skarżyńska (1920–1994), Jerzy Skarżyński (1924–2004), Agata Skwarczyńska, Małgorzata Słoniowska, Bruno Sobczak, Łucja Sobczak, Julia Sokolicz-Arnoldowa, Janusz Sosnowski , Marcin Stajewski, Ewa Starowieyska (1930–2012), Allan Starski, Wojciech Stefaniak, Jonasz Stern (1904–1988), Andrzej Stopka (1904–1973), Rajmund Strzelecki (1940–1995), Zenobiusz Strzelecki (1915–1987), Konrad Swinarski (1929–1975), Józef Szajna (1922–2008), Małgorzata Szczęśniak, Małgorzata Treutler (1945–2013), Andrzej Wajda (1926–2016), Zofia Wierchowicz (1924–1978), Kazimierz Wiśniak, Janusz Wiśniewski, Andrzej Witkowski, Iwona Zaborowska-Baer (1928–2005), Krystyna Zachwatowicz, Xymena Zaniewska (1924–2016), Agnieszka Zawadowska, Waldemar Zawodziński

# NAWRACA
# OSWAJA
# TRESOWA

Defilada z okazji XXX-lecia Polski Ludowej w trakcie obchodów Narodowego Święta Odrodzenia Polski, Warszawa, 1974, fot. Jan Morek/PAP
Parade on the occasion of the 30th anniversary of the Polish People's Republic during the celebration of the National Rebirth of Poland, Warsaw, 1974, photo: Jan Morek/PAP

Jadwiga Sawicka, *Nawracanie Oswajanie Tresowanie*, 1998, druk, fot. dzięki uprzejmości artystki
Jadwiga Sawicka, *Converting Taming Training*, 1998, print, photo courtesy of the artist

Jerzy Grotowski, *Apocalypsis cum figuris*, Instytut Badań Metody Aktorskiej — Teatr Laboratorium, Wrocław, 1968, fot. Maurizio Buscarino, w zbiorach Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu
Jerzy Grotowski, *Apocalypsis cum Figuris*, Acting Method Research Institute — Laboratory Theatre, Wrocław, 1968, photo: Maurizio Buscarino, from the collection of The Grotowski Institute in Wrocław

Jan Paweł Gawlik, *Portret*, reż. Jerzy Jarocki, scenografia: Jerzy Juk Kowarski, Stary Teatr, Kraków, 1988, fot. Wojciech Plewiński, w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego
Jan Paweł Gawlik, *Portrait*, dir. Jerzy Jarocki, stage design: Jerzy Juk Kowarski, Stary Theatre, Kraków, 1988, photo: Wojciech Plewiński, from the collection of Zbigniew Raszewski Theatre Institute

Oprawa meczu Wisła Kraków – Cracovia Kraków, Kraków, 2017, fot. Michał Stańczyk/Newspix.pl
Match setting Wisła Kraków – Cracovia Kraków, Kraków, 2017, photo: Michał Stańczyk/Newspix.pl

Felicja Kruszewska, *Sen*, reż. Edmund Wierciński, scenografia: Iwo Gall, Teatr Reduta, Wilno, 1927, fot. w zbiorach Muzeum Teatralnego, Teatr Wielki — Opera Narodowa
Felicia Kruszewska, *Dream*, dir. Edmund Wierciński, set design: Iwo Gall, Reduta Theatre, Vilnius, 1927, photo from thecollection of Theatre Museum, Teatr Wielki — Polish National Opera

ANIE
ANIE
ANIE

Spektakl *Rewolucja, której nie było*, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, reż. Justyna Sobczyk, scenografia: Wisła Nicieja, Teatr 21, fot. Grzegorz Press, Teatr 21, 2019
Performance of *The Revolution That Never Was*, script: Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, dir. Justyna Sobczyk, set design: Wisła Nicieja, Theatre 21, photo: Grzegorz Press, Theatre 21, 2019

Cena 50 halerzy.

TEATR MIEJSKI
IMIENIA JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE.

W Sobotę 24, Niedzielę 25, Poniedziałek 26, Wtorek 27 i Środę 28 Listopada 1917 roku

Po raz pierwszy, drugi, trzeci, czwarty i piąty:

POWRÓT ODYSA

dramat w 3 odsłonach z epilogiem Stanisława Wyspiańskiego.

Nowe dekoracye art. mal. p. Zygmunta Wiercioka. — Nowe kostyumy wykonane w pracowniach teatru pod kierunkiem art. mal. p. Zbigniewa Pronaszki.

Część muzyczną z zabytków muzyki greckiej ułożył Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki.

Między odsłoną drugą a trzecią — dłuższa pauza.

Początek o godzinie 7 — koniec o godzinie 10½ wieczorem.

Kasa w teatrze otwarta od 9 do 1 i od 3 do 8 wieczorem. — Za bilety kupione kasa pieniędzy nie zwraca.

Bilety nabywać można wczesnej tylko w KASIE DZIENNEJ TEATRU MIEJSKIEGO, do godziny 6-tej wieczorem — w niedzielę i święta do godziny 1-szej po południu.

Afisz do spektaklu Stanisława Wyspiańskiego *Powrót Odysa*, Teatr Miejski, Kraków, 1917, archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
Poster for Stanisław Wyspiański's *Return of Odysseus*, Municipal Theatre, Kraków, 1917, archives of the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków

# Plan wystawy

## Plan of the exhibition

Pogrzeb Romana Dmowskiego, 1939, stopklatka z materiałów archiwalnych, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny
Funeral of Roman Dmowski, 1939, still from archival materials, National Film Archive — Audiovisual Institute

*Dziady* Adama Mickiewicza, inscenizacja: Leon Schiller, scenografia: Andrzej Pronaszko, Teatr Wielki we Lwowie, 1932, w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego
Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, dir. Leon Schiller, stage design: Andrzej Pronaszko, Wielki Theatre in Lviw, 1932, from the collection of Zbigniew Raszewski Theatre Institute

Wizyta Jana Pawła II, Warszawa, 1987, projekt ołtarza: Jerzy Kalina, stopklatka z materiałów archiwalnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
Visit of John Paul II, Warsaw, 1987, altar's design: Jerzy Kalina, still from archival materials, Documentary and Feature Film Studios (WFDiF)

Giovanni Battista Pergolesi, *La serva padrona*, scenografia: Józef Jarema, Teatr Cricot, Kraków, 1936, fot. dzięki uprzejmości Wiesława Dyląga
Giovanni Battista Pergolesi, *La serva padrona*, set design: Józef Jarema, Cricot Theatre, Kraków, 1936, photo courtesy of Wiesław Dyląg

# Centrum Scenografii Polskiej. Przestrzenie teatru polskiego

## Polish Set Design Centre. The Spaces of Polish Theatre

Józef Szajna, projekt dekoracji do spektaklu Jerzego Krasowskiego *Radość z odzyskanego śmietnika* według powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Generał Barcz*, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, Kraków, 1960, kolaż, tempera, kredka, papier

Józef Szajna, decoration design for the play *Joy of the Rubbish Heap* by Jerzy Krasowski based on *Generał Barcz*, a novel by Juliusz Kaden-Bandrowski, Ludowy Theatre in Nowa Huta, Kraków, 1960, collage, tempera, crayons on paper

Celem działań Centrum Scenografii Polskiej Oddział Muzeum Śląskiego w Katowicach jest zachowanie dorobku scenograficznego w formie projektów, makiet, kostiumów, rekwizytów, elementów dekoracji, obrazów i instalacji, które odzwierciedlają wielokierunkowy rozwój tej dziedziny plastyki.

Podejmowane projekty badawcze i popularyzatorskie poruszają zagadnienia formalne, kulturowe i społeczne związane z rozwojem scenografii XX i XXI wieku. Dorobek artystyczny Tadeusza Kantora, Jerzego Gurawskiego i Józefa Szajny dokumentuje w zbiorach Centrum Scenografii Polskiej osiągnięcia awangardy XX wieku. Unikatową część kolekcji stanowią również projekty scenograficzne stworzone przez artystów, którzy debiutowali po 1956 roku. Refleksja poświęcona przestrzeniom współczesnego teatru jest pogłębiana poprzez odwołania do historii polskiej sztuki nowoczesnej.

Prace scenograficzne z kolekcji Centrum eksponowane na wystawie *Zmiana ustawienia* wskazują kierunki rozwoju polskiej plastyki scenicznej od dwudziestolecia międzywojennego do lat osiemdziesiątych XX wieku. Wybór ten uwzględnia zarówno projekty stworzone dla potrzeb dekoracji zamkniętej wewnątrz pudła scenicznego, jak i koncepcje architektoniczne budowane w przestrzeniach otwartych.

### Awangarda

Prace Władysława Daszewskiego są świadectwem związków polskiej sztuki lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku z ideami konstruktywistów oraz z kierunkami malarstwa rozwijanymi za zachodnią granicą i poddawanymi dyskusji w środowisku artystów warszawskich. Scenografia do spektaklu *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego (reż. Leon Schiller, Teatr Wojska Polskiego, Łódź, premiera 30.11.1946) jest efektem interpretacji cech malarstwa ludowego z jego płaskością, dekoracyjnością i uproszczeniem form. Zachowując dyscyplinę jedności formy i treści postulowanej przez Leona Schillera, artysta stworzył graficzną dekorację odrzucającą realistyczne obrazy polskiej wsi.

Dorobek Andrzeja Stopki rozpatrujemy przez pryzmat związków z krakowską awangardą, a szczególnie tradycją Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Na jego twórczość wpłynęło spotkanie z Andrzejem Pronaszką, współtwórcą grupy formistów. Koncepcja przestrzeni scenicznej do *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Nowy w Łodzi, premiera 16.12.1961) nawiązuje do kompozycji tryptyku, szopki lub kształtu soboty okalającej bryłę wiejskiego kościoła na Podhalu. Twórczość Andrzeja Stopki reprezentuje ewolucję od scenografii malarskiej do architektonicznej i graficznej wykorzystującej skrót, znak i symbol bliskie rysunkom satyrycznym. Wrażliwość artysty na materię i fakturę pozwala wiązać jego projekty z rozwojem nowoczesnego malarstwa abstrakcjonistów, które poznał w czasie podróży studyjnej do Paryża w drugiej połowie lat pięćdziesiątych.

### Teatr malarzy

O ile scenografie Władysława Daszewskiego i Andrzeja Stopki wiążą się z rozwojem teatru dramatycznego, o tyle twórczość Zofii Wierchowicz wpłynęła na kształt polskiej opery. Artystka na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stworzyła uniwersalną formę przestrzeni architektonicznej interpretującej świat dramatów Williama Szekspira.

Projekty scenograficzne do realizacji *Burzy* (reż. Zofia Wierchowicz, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, premiera 7.11.1971) ukazują konstrukcję zwaną przez krytyków mobilem lub maszyną do grania. Drewniany układ podestów i schodów ułożonych na planie krzyża nawiązuje do konwencji teatru średniowiecznego i poetyki moralitetu. Jest również przetworzeniem proporcji elementów architektonicznych teatru szekspirowskiego. Wykorzystując drewno, metal, przysypując scenę ziemią lub żwirem, Wierchowicz kształtowała w pudle sceny ascetyczną formę przestrzeni przeznaczonej do gry aktora ubranego w rzeźbiarski kostium. Artystka stworzyła autorskie inscenizacje, w których pełniła rolę reżysera.

Realizacje dekoracji w krakowskim Teatrze Ludowym wskazały Józefowi Szajnie kierunek poszukiwań, który doprowadził go do idei autorskiego teatru narracji plastycznej. Jako grafik posługiwał się na płaszczyźnie obrazów językiem znaków i symboli. Scenografia, którą studiował w latach pięćdziesiątych pod okiem Andrzeja Stopki, wiązała się z realizacją zadań przestrzennych. W obrazie scenicznym zawsze bliska mu była problematyka kompozycji malarskiej powiązanej z abstrakcyjnym językiem informelu, kolażu, malarstwa materii. Plastyka stanowiła fundament inscenizacyjny spektakli realizowanych od 1971 roku w stworzonym i prowadzonym przez artystę warszawskim Centrum Sztuki Studio — teatrze i galerii.

### Laboratorium przestrzeni Jerzego Gurawskiego

Architekt Jerzy Gurawski współtworzył w latach 1960–1965 opolski Teatr 13 Rzędów. Jego prace odsłaniają proces twórczy rozpoczęty rysunkiem „teatru idealnego" i rozwijany szkicami i projektami dokumentującymi zmienne układy przestrzeni zrealizowane w spektaklach reżyserowanych przez Jerzego Grotowskiego.

Koncepcja przestrzeni „teatru idealnego" jest podsumowaniem studiów architekta w Politechnice Krakowskiej, a także ukazuje model myślenia o relacji między człowiekiem i przestrzenią, której zadaniem jest uruchamianie magii teatru i intuicji widzów. Forma „teatru *en-rond*" interpretuje kształt amfiteatru lub cyrku oraz wynika z fascynacji lekturą tekstów konstruktywistów.

Józef Szajna, projekt przestrzeni do jego spektaklu autorskiego *Dante współczesny*, Opernhaus, Essen, 1985, kolaż, ołówek, tempera, papier, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
Józef Szajna, spatial design for his original performance *Dante*, Opernhaus, Essen, 1985, collage, pencil, tempera on paper, photo courtesy of the Muzeum Śląskie in Katowice

Jerzy Gurawski, *Podłoga. Dziady studium przestrzeni gry*, szkic do spektaklu *Dziady* według Adama Mickiewicza, reż. Jerzy Grotowski, Teatr 13 Rzędów, Opole, 1961, tusz, papier fotograficzny
Jerzy Gurawski, *Floor. Forefathers' Eve* acting space study, sketch for the performance *Forefathers' Eve* based on the text by Adam Mickiewicz, dir. Jerzy Grotowski, Theatre of 13 Rows, Opole, 1961, ink on photographic paper

W realizacji *Dziadów* według Adama Mickiewicza (premiera 18.06.1961) architekt wykorzystał prostokątną podłogę teatru. Różnicując jej płaszczyznę podestami o eliptycznych konturach, stworzył otwarty układ przestrzeni łączącej scenę z widownią. Miejsca gry rozmieszczone między krzesłami dla widzów były wyznaczane światłem punktowym. Koncepcja architektoniczna, formalnie nawiązująca do plastycznych dzieł surrealistów, ideowo wynikała z przekonania, że w teatrze najpiękniejsza jest pusta przestrzeń. Architektura Jerzego Gurawskiego zrealizowana w Teatrze 13 Rzędów w 1961 roku wyprzedziła rozwój Drugiej Reformy Teatru, czerpiącej z idei pustej sceny i potencjału zawartego w rytualnym kręgu.

Prace Władysława Daszewskiego i późniejsze Andrzeja Stopki to przykłady twórczości w duchu awangardy i idei teatru narodowego rozwijanego od lat dwudziestych XX wieku. Projekty Zofii Wierchowicz, Józefa Szajny i Jerzego Gurawskiego ukazują dalsze przetworzenia dorobku awangardystów i realizacje postulatów rewolucji scenicznej. Autorskie spektakle Wierchowicz i Szajny z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych reprezentują malarską formę scenografii oraz sygnalizują jej powiązania z koncepcjami architektonicznymi teatru przestrzeni Gurawskiego. ●●●

The objective of all activities undertaken by the Polish Set Design Centre of the Muzeum Śląskie in Katowice is to preserve the achievement of set design in the form of designs, mock-ups, costumes, props, stage decoration elements, images and installations, which all reflect the multifaceted development of this field of art.

The research and promotional projects undertaken by the institution concern formal, cultural and social issues pertaining to the development of set design in the 20th and 21th centuries. The achievements of the 20th-century avant-garde is documented in the collections of the Polish Set Design Centre by the artistic output of Tadeusz Kantor, Jerzy Gurawski and Józef Szajna. The collection also features a unique selection of set design projects created by artists who debuted after 1956. The reflection on the spaces of contemporary theatre is expanded by references to the history of Polish modern art.

The set design works from the Centre's collection exhibited at the *Change the Setting* exhibition indicate the directions of development of Polish stage art from the interwar period, up until the 1980s, with a selection of designs created to conform with the needs of decoration enclosed inside the stage box, as well as architectural concepts erected in open spaces.

## Avant-garde

The works by Władysław Daszewski testify to the connections and links of the Polish art of the 1920s and 1930s to constructivist ideas and concepts, as well as directions of painting developed beyond our western border, hotly debated in the milieu of Warsaw artists. The set design for *The Miracle, or Cracovians and Highlanders* by Wojciech Bogusławski and Jan Stefani (directed by Leon Schiller, Polish Army Theatre in Łódź, premiere 30 November 1946) was a result of interpretation of the features of folk painting, including its flatness, decorativeness and simplification of forms. While maintaining the discipline of cohesion of content and form postulated by Leon Schiller, the artist designed a graphic decoration that rejected the realistic images of the Polish countryside.

Andrzej Stopka's oeuvre is viewed from the standpoint of his connections with Kraków's avant-garde, particularly the tradition of Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków. His art was influenced by his meeting with Andrzej Pronaszko, who co-founded the group of Formists, or Polish expressionists. The concept of the stage space for *History of the Glorious Resurrection of the Lord* by Mikołaj of Wilkowiecko (directed by Kazimierz Dejmek, Nowy Theatre in Łódź, premiere 16 December 1961) refers to the composition of a triptych, a nativity scene or the shape of an arcade surrounding the building of a rural church in the Podhale region. The works by Andrzej Stopka represent an evolution from painting to architectural and graphic set design using abbreviations, signs and symbols — features well-known from satirical drawings. The artist's sensitivity to matter and texture enables us to link his designs with the development of modern abstractionist painting, which he learned about during his study visit to Paris in the second half of the 1950s.

## Theatre of the painters

While Władysław Daszewski's and Andrzej Stopka's set designs are connected with the development of dramatic theatre, the work done by Zofia Wierchowicz changed the shape of Polish opera. At the turn of the 1960s and 1970s, the artist created a universal form of architectural space, which served as an interpretation of the world of William Shakespeare's dramas.

The set design projects for *The Tempest* (directed by Zofia Wierchowicz, Wojciech Bogusławski Theatre in Kalisz, premiere 7 November 1971) are an example of a structure referred to by critics as a 'mobile' or a 'playing machine'. The wooden platforms and stairs arranged on the plan of a cross refers to the convention of medieval theatre and the poetics of morality plays. It also transforms the proportions of architectural elements of Shakespearean theatre. By using wood and metal, as well as covering the stage with soil or gravel, Wierchowicz shaped an ascetic form of space on the stage, intended for the actor dressed in a sculptural costume to play in. The artist created her own plays, in which she played the role of a director.

Designing decorations at the Ludowy Theatre in Kraków pointed Józef Szajna towards a new direction of his explorations, which led him to the idea for his own visual narrative theatre. As a graphic artist, he employed the language of signs and symbols in his paintings. Set design, which he studied in the 1950s with Andrzej Stopka, required him to switch towards spatial tasks. In stage works, he always held painting composition connected with the abstract language of informalism, collage and matter painting, close to his heart. Art was a staging foundation of plays made after 1971 at the Studio Art Centre — theatre and gallery — established and run by the artist in Warsaw.

### Jerzy Gurawski's space laboratory

The architect Jerzy Gurawski co-founded the Theatre of 13 Rows in Opole in 1960–1965. His works reveal the creative process, which started with his drawing of an ideal theatre, and was further expanded upon with sketches and designs documenting the changing spatial arrangements implemented in plays directed by Jerzy Grotowski.

The concept of the space of an ideal theatre is a summary of the architect's studies at the Kraków University of Technology, serving as a certain way of showing a model of thinking about the relationship between humans and space, the aim of which was to activate the magic of theatre and the intuition of the audience. The form of en-rond theatre is an interpretation of a shape of an amphitheatre or circus, resulting from the artist's fascination with constructivist texts.

In the production of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* (premiere 18 June 1961), the architect used the rectangular floor of the theatre. By differentiating its surface with elliptical platforms, he created an open space arrangement, connecting the stage with the audience. The acting areas, located between audience chairs, were denoted by a spotlight. The architectural concept, which formally referred to the works by surrealists, originated from the belief that empty space is the most beautiful thing in a theatre. Jerzy Gurawski's architecture, implemented in the Theatre of 13 Rows in 1961, was ahead of its time — it preceded the development of the second reform of European theatre, which drew upon the idea of an empty stage and the potential contained within a ritual circle.

The works by Władysław Daszewski and later pieces by Andrzej Stopka are examples of art in the spirit of avant-garde and the idea of national theatre, which was developed since the 1920s. The designs by Zofia Wierchowicz, Józef Szajna and Jerzy Gurawski show further transformations of the output of our avant-garde artists, as well as the realisation of the postulates of stage revolution. Original plays by Wierchowicz and Szajna, presented in the 1960s and 1970s represent the painting form of set design, signalling its links with architectural concepts of Gurawski's space theatre. ●●●

# Instytut Grotowskiego we Wrocławiu

## The Grotowski Institute in Wrocław

Spektakl *Książę Niezłomny* według Pedra Calderóna de la Barki i Juliusza Słowackiego, reż. Jerzy Grotowski, scenografia: Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Wrocław, 1965; fot. Teatr Laboratorium (Archiwum Instytutu Grotowskiego)
*The Constant Prince*, based on text by Pedro Calderón de la Barca and Juliusz Słowacki, dir. Jerzy Grotowski, set design: Jerzy Gurawski, Laboratory Theatre of 13 Rows, Wrocław, 1965; photo: Laboratory Theatre (Archives of the Grotowski Institute)

Instytut Grotowskiego we Wrocławiu jest miejską instytucją kultury realizującą przedsięwzięcia artystyczne i badawcze, które odpowiadają na wyzwania postawione przez praktykę twórczą Jerzego Grotowskiego oraz dokumentują i upowszechniają wiedzę o jego dokonaniach.

W historycznej siedzibie Teatru Laboratorium w Przejściu Żelaźniczym przy wrocławskim Rynku mieszczą się m.in. Sala Teatru Laboratorium, Czytelnia im. Ludwika Flaszena oraz Archiwum Instytutu Grotowskiego. Od 2010 roku działa również Studio na Grobli, a w podwrocławskiej Brzezince mieści się leśna baza Instytutu Grotowskiego. Z inicjatywy instytucji w 2019 roku zostało powołane Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia.

Instytut wspiera pracę niezależnych artystów, zarówno młodych, jak i uznanych, produkując i współprodukując spektakle, organizując warsztaty i pokazy pracy. Ważnym elementem jego działalności jest program edukacyjny obejmujący działania praktyczne, badawcze i upowszechniające, o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym. Jego adresatami są zarówno specjaliści, jak i odbiorcy mający aspiracje stworzenia wokół Instytutu prężnego środowiska intelektualnego i kulturotwórczego. Obejmuje on konferencje, wykłady, seminaria, promocje książek i projekcje filmowe. ●●●

The Grotowski Institute in Wrocław is a municipal cultural institution that carries out artistic and research projects which respond to the challenges posed by Jerzy Grotowski's creative practice, and which document and disseminate knowledge about his achievements.

The historic seat of the Laboratory Theatre in the Ironmongers Passage houses, among others, the Laboratory Theatre Hall, the Ludwik Flaszen Reading Room, and the Grotowski Institute Archive. Since 2010, there is also the Na Grobli Studio, as well as the forest base of the Grotowski Institute in Brzezinka near Wrocław. On the initiative of the Institute, the Bakery Centre for Performing Arts was established in 2019.

The Institute supports the work of independent artists, both young and established, producing and co-producing performances, organising workshops and work demonstrations. An important element of its activity is an educational programme that includes practical, research and promotional activities, both nationwide and international. The programme is addressed to both specialists and recipients who aspire to create a thriving intellectual and cultural community centred on the Institute, and includes conferences, lectures, seminars, book promotions, and film screenings. ●●●

# Muzeum Teatralne w Teatrze Wielkim — Operze Narodowej

## Theatre Museum in the Teatr Wielki — Polish National Opera

Muzeum Teatralne w Warszawie, pierwsze i jedyne w Polsce, powstało w 1957 z inicjatywy Arnolda Szyfmana — budowniczego teatrów, dyrektora i reżysera. Było ono również efektem działań innych wybitnych i zasłużonych dla polskiej kultury twórców, którzy wielokrotnie podnosili konieczność utworzenia takiej instytucji w oparciu o zbiory państwowe, dary i zakupy prywatnych kolekcji. Plany jego powołania sięgają 1902 roku, kiedy to w warszawskim ratuszu zorganizowano wystawę teatralnych pamiątek. Pierwszy publiczny pokaz zbiorów przekazanych do Muzeum odbył się 19 listopada 1965 roku — w dniu otwarcia odbudowanego po wojnie Teatru Wielkiego (i 200 rocznicę powstania Teatru Narodowego).

Siedziba Muzeum Teatralnego mieści się w gmachu Teatru Wielkiego, jednym z najpiękniejszych i najstarszych budynków teatralnych Warszawy, wzniesionym według projektu włoskiego architekta Antonia Corazziego w 1833 roku. Usytuowany jest przy placu Teatralnym — miejscu, w którym od pierwszej połowy XIX wieku koncentrowało się kulturalne życie stolicy. Tu bowiem znajdowały się najważniejsze dla teatru instytucje: od 1833 roku Opera Narodowa oraz Teatr Narodowy, później także słynny teatr Reduta Juliusza Osterwy i Teatr Rozmaitości. Nieopodal działały Teatr Letni, Teatr Nowy i ważny dla historii teatru polskiego Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, który w latach dwudziestych XX wieku zasłynął awangardowymi inscenizacjami wielkiego reformatora polskiego teatru Leona Schillera. W najbliższym sąsiedztwie Teatru Wielkiego powstała pierwsza w Polsce uczelnia teatralna — Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej (1932).

Zbiory Muzeum można podzielić na dwie grupy: muzealia (dzieła sztuki) i dokumentację. Liczą one ponad 200 tysięcy obiektów związanych z historią polskiego teatru dramatycznego, operowego i baletu, począwszy od XVIII wieku. Obejmują malarstwo, grafikę, rzeźbę, pamiątki, rysunek, fotografie i dagerotypy, scenografię (projekty, kostiumy, makiety, rekwizyty) oraz teksty dzieł dramatycznych, dokumenty, korespondencję artystów, rękopisy, afisze, plakaty, programy i pamiątki teatralne, jak również bibliotekę egzemplarzy teatralnych, nut, płyt. Znajdują się tu wyjątkowe i bezcenne muzealia: fragmenty kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego, Wojciecha Bogusławskiego, Heleny Modrzejewskiej, a także zespoły pamiątek związanych z nazwiskami Jana Kiepury, Bolesława i Jerzego Leszczyńskich, Wincentego Rapackiego, Edwarda i Jana Reszków, Leona Schillera, Marceliny Sembrich-Kochańskiej, Alojzego Żółkowskiego i wielu innych ważnych dla historii polskiego teatru postaci. Muzeum przechowuje również obiekty pochodzące z teatralnego zaplecza: sceniczną maszynerię, reflektory, kurtyny, rekwizyty, lornetki teatralne, batuty.

Do zadań Muzeum należy gromadzenie, udostępnianie i opracowanie zbiorów, a także działalność naukowa i popularyzatorska. Organizuje ono konferencje naukowe i uczestniczy w projektach badawczych, przygotowuje też wystawy, którym towarzyszą katalogi opracowane przez pracowników merytorycznych. Ekspozycje prezentowane zazwyczaj we foyer i Salach Północnych są dostępne dla publiczności operowej.

Wśród licznych wystaw przygotowywanych przez Muzeum Teatralne wyróżniają się te skupione na scenografii: *Kameleonowy Karol Frycz* (2008) — poświęcona twórczości teatralnej, malarskiej oraz podróżom „ojca polskiej scenografii" tworzącego w krakowskich i warszawskich teatrach; *Pronaszkowie. Przestrzenie teatru* (2012) — prezentująca przykłady formizmu, ekspresjonizmu i funkcjonalizmu w pracach architektonicznych, scenograficznych i malarskich Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków; *Ali Bunsch. Od szopki do horyzontu* (2013) — poruszająca zagadnienia twórczości Bunscha jako autora lalek w teatrze lalkowym oraz plastyka w teatrze dramatycznym; *Ulotny. Teatr Zofii Wierchowicz* (2015–2016) — przegląd projektów scenografii i kostiumów oraz samych kostiumów artystki wykorzystywanych zarówno w teatrze muzycznym, jak i dramatycznym.

Muzeum Teatralne publikuje również bogato ilustrowane i starannie przygotowane pod względem edytorskim katalogi. Z ostatnio wydanych ważny jest album *Teresa Roszkowska. Scenografia* (2017) z tekstami Elżbiety Baniewicz i Joanny Stacewicz-Podlipskiej. ●●●

The Theatre Museum in Warsaw, the first and only one of its kind in Poland, was established in 1957 on the initiative of Arnold Szyfman — builder of theatres, as well as a theatre and stage director. It was also the result of the work of other outstanding and meritorious creators of Polish culture, who repeatedly brought up the need to establish such an institution based on state collections, gifts and purchases of private collections. The plans for its founding date back to 1902, when an exhibition of theatrical memorabilia was organised at the Warsaw City Hall. The first public show of the collection donated to the Museum took place on 19 November 1965 — on the day of the re-opening of the Teatr Wielki, which was rebuilt after the war (and the 200th anniversary of the founding of the National Theatre).

The seat of the Theatre Museum is located in the building of the Teatr Wielki, one of the oldest and most beautiful theatrical buildings in Warsaw, built according to a design by Italian architect Antonio Corazzi in 1833. It is located in Teatralny Square — a place which has been the focus of the cultural life of the capital since the first half of the 19th century. It was here that institutions of the greatest importance for the theatre were located: from 1883, the National Opera and the National Theatre, and later Janusz Osterwa's famous Reduta Theatre and the Rozmaitości Theatre. Nearby were the Letni Theatre, the Nowy Theatre and the Wojciech Bogusławski Theatre, important for the history of Polish theatre, which in the 1920 became famous for its avant-garde productions of the great reformer of Polish theatre, Leon Schiller. In the immediate vicinity of the Teatr Wielki, the first Polish theatre school was established — State Institute of Theatre Arts (1932).

The Museum collection can be divided into two groups: exhibits (works of art) and documentation. It comprises more than 200 thousand objects connected with the history of Polish drama, opera and ballet theatre, beginning with the 18th century. The objects include paintings, graphics, sculptures, memorabilia, drawings, photographs and daguerreotypes, set designs (designs, costumes, models, props) and texts of dramatic works, documents, artists' correspondence, manuscripts, posters, playbills and theatre memorabilia, as well as a library of scripts, scores and records. Unique and priceless museum exhibits can be found here: fragments of the collection of Stanisław August Poniatowski, Wojciech Bogusławski, Helena Modrzejewska, as well as groups of objects associated with the names of Jan Kiepura, Bolesław and Jerzy Leszczyński, Wincenty Rapacki, Edward and Jan Reszke, Leon Schiller, Marcelina Sembrich-Kochańska, Alojzy Żółkowski and many other figures important to the history of Polish theatre. The Museum also stores objects from the theatrical background: stage machinery, spotlights, curtains, props, binoculars and batons.

The tasks of the Museum include collecting, sharing and processing the collection, as well as scientific and popularisation activities. It organises academic conferences and participates in research projects, and prepares exhibitions accompanied by catalogues prepared by professional staff. The exhibitions usually presented in the foyer and the Northern Halls are accessible to opera audiences.

Among the numerous exhibitions prepared by the Theatre Museum, those focused on stage design stand out: *The Chameleon Karol Frycz* (2008) — devoted to theatrical and painting work and travels of the 'father of Polish set design' who worked with Kraków and Warsaw theatres; *The Pronaszko Brothers. The Spaces of the Theatre* (2012) — presenting examples of Formism, Expressionism and Functionalism in architectural, stage and painting works by Zbigniew and Andrzej Pronaszko; *From the Shed to the Horizon. Ali Bunsch* (2013) — addressing Bunsch's work as a puppet maker in puppet theatre and as a visual artist in drama theatre; *Fleeting. The Theatre of Zofia Wierchowicz* (2015–2016) — a review of set design and costume projects, as well as the artist's costumes themselves used in both musical and dramatic theatre.

The Theatre Museum also publishes richly illustrated and carefully edited catalogues. Significant among the recently released is the album *Teresa Roszkowska. Set Design* (2017) with texts by Elżbieta Baniewicz and Joanna Stacewicz-Podlipska. ●●●

# Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

## Zbigniew Raszewski Theatre Institute

Sarah Kane, *Oczyszczeni,* reż. Krzysztof Warlikowski, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, koprodukcja Wrocławskiego Teatru Współczesnego, Teatru Polskiego w Poznaniu, Teatru Rozmaitości w Warszawie, Hebbel-Theater w Berlinie i Theorem-Europejskiej Komisji Kultury, 2001–2002, fot. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Sarah Kane, *Cleansed*, dir. Krzysztof Warlikowski, set design: Małgorzata Szczęśniak, co-production of Wrocław Contemporary Theatre, Polish Theatre in Poznań, Variety Theatre in Warsaw, Hebbel-Theater in Berlin and Theorem — Europejska Komisja Kultury, 2001–2002, photo: Zbigniew Raszewski Theatre Institute

**I**nstytucja powołana przez ministra Waldemara Dąbrowskiego w 2003 roku w odpowiedzi na potrzeby środowiska teatralnego, z inicjatywy Doroty Buchwald i Macieja Nowaka, ma siedzibę w Warszawie, ul. Jazdów 1 (instytut-teatralny.pl). Zajmuje się dokumentacją, promocją i animacją polskiego życia teatralnego, publiczną debatą o współczesnym polskim teatrze, poszerzaniem perspektywy towarzyszącej mu refleksji naukowej, wspiera działalność badawczą i edukacyjną. Prowadzi największy portal poświęcony w całości polskiemu teatrowi (e-teatr.pl), dostępne bezpłatnie polsko-angielskie pismo naukowe (polishtheatrejournal.com), internetową encyklopedię polskiego teatru (encyklopediateatru.pl), specjalistyczną księgarnię PROSPERO (prospero.e-teatr.pl) oraz wydawnictwo.

W Instytucie znajduje się największe w Polsce archiwum tematyczne gromadzące dokumentację współczesnego teatru. Do dyspozycji wszystkich zainteresowanych jest ogromny zbiór artykułów prasowych, recenzji, zdjęć, programów teatralnych, afiszy, plakatów, dokumentów związanych z działalnością poszczególnych scen. Wiele zdigitalizowanych dokumentów udostępnianych jest w części wirtualnej archiwum na stronach e-teatr.pl oraz encyklopediateatru.pl.

Instytut jest organizatorem ogólnopolskich konkursów i programów finansowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego: Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej; Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej *Klasyka żywa*; *Teatr Polska*; *Lato w teatrze*. Ma też programy własne: Placówka, Teatroteka Szkolna i Konkurs im. Jana Dormana.

Od 2015 roku, jako trwały efekt obchodów 250-lecia teatru publicznego i narodowego w Polsce, Instytut organizuje Konkurs Fotografii Teatralnej, prowadzi Spacerownik Teatralny, dofinansowuje prezentację spektakli „za grosze" w ramach corocznego Dnia Teatru Publicznego. ●●●

The institution established by Minister Waldemar Dąbrowski in 2003 in response to the needs of the theatre community, on the initiative of Dorota Buchwald and Maciej Nowak, is based in Warsaw, Jazdów 1 (instytut-teatralny.pl). It deals with documentation, promotion and animation of Polish theatrical life, public debate on contemporary Polish theatre, broadening the perspective of accompanying scientific reflection, and supports research and educational activities. The Institute manages the largest website devoted entirely to Polish theatre (e-teatr.pl), an open-access Polish-English academic journal (polishtheatrejournal.com), an online encyclopaedia of Polish theatre (encyklopediateatru.pl), the PROSPERO specialist bookstore (prospero.e-teatr.pl), and acts as a publishing house.

The Institute houses the largest thematic archive in Poland, gathering documentation of contemporary theatre. A huge collection of press articles, reviews, photos, playbills, posters, documents related to the activity of particular stages is available to all interested parties. Many digitised documents are made available in the virtual section of the archive at e-teatr.pl and at encyklopediateatru.pl.

The Institute organises national competitions and programmes financed by the Ministry of Culture and National Heritage — the National Competition for the Staging of a Polish Contemporary Play; *The Living Classics* Competition for the Staging of Early Works of Polish Literature; *Polish Theatre* and *Summer in the Theatre*. It also has its own programmes: Placówka, Teatroteka, and the Jan Dorman Competition.

Since 2015, as a lasting effect of the celebrations of the 250th anniversary of the existence of public and national theatre in Poland, the Institute has been organising the Theatre Photography Competition, running the Spacerownik Teatralny programme, and subsidising the 'for a penny' presentation of performances as part of the annual Public Theatre Day. ●●●

# Teatr 21

## Theatre 21

Teatr 21 działa w Warszawie od 2005 roku, początkowo przy Zespole Społecznych Szkół Specjalnych „Dać Szansę" w Warszawie. Jego aktorami są przede wszystkim osoby z zespołem Downa i autyzmem. Z czasem zabawa w teatr zmieniła się w pracę, za którą dziś aktorzy teatru otrzymują wynagrodzenie. Obecnie Teatr 21 jest organizacją pozarządową, która oprócz działalności artystycznej, tworzenia spektakli dla dzieci, młodzieży i dorosłych zajmuje się również edukacją, pedagogiką teatru, działalnością wydawniczą, organizuje konferencje, wykłady i pracuje w międzynarodowych sieciach. Współpracują z nim artyści, edukatorzy, pedagodzy teatru i badacze działający na co dzień w instytucjach kultury w całej Polsce. Grupę od samego początku prowadzi Justyna Sobczyk, pedagożka teatru i reżyserka.

Przedstawienia powstają w ścisłej współpracy z wszystkimi aktorami. W większości nie bazują na gotowych tekstach — scenariusze pisane są podczas prób i stanowią wynik improwizacji. Ostatni spektakl — *Rewolucja, której nie było* — był reakcją twórców na protest osób niepełnosprawnych w Sejmie.

Spektakle Teatru 21 prezentowane były w wielu warszawskich teatrach i instytucjach (Teatr Dramatyczny, Teatr Studio, TR Warszawa, Muzeum POLIN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego). W swoim repertuarze teatr ma również przedstawienia współprodukowane z Teatrem Powszechnym (*Superspektakl*) czy Nowym Teatrem (*Indianie*). Grupa występowała na festiwalach w Polsce (m.in. Wrocław, Poznań, Gdańsk, Łódź, Białystok, Lublin) i za granicą (Praga, Berlin, Helsinki, Freiburg).

W 2018 roku Teatr 21 wspólnie z Biennale Warszawa zainicjował projekt Centrum Sztuki Włączającej: Downtown, którego głównym zadaniem jest rozwijanie idei inkluzji społecznej na polu sztuki, kultury i nauki. W jego ramach teatr pragnie poszerzać pole refleksji na temat niepełnosprawności, m.in. poprzez organizowanie wykładów z rozwijającej się dopiero w Polsce dziedziny studiów o niepełnosprawności (*disability studies*) oraz działalność badawczą, wydawniczą, edukacyjną i warsztatową.

Po wielu latach działalności i licznych osiągnięciach artystycznych Teatr 21 ciągle funkcjonuje bez własnego miejsca, pozostając organizacją nomadyczną, korzystającą z przestrzeni zaprzyjaźnionych instytucji i teatrów. Kolejnym przystankiem na artystycznej drodze teatru jest Zachęta. W najbliższych miesiącach jedna z sal wystawy *Zmiana ustawienia* stanie się Domem Tymczasowym Teatru 21. ●●●

Theatre 21 has been operating in Warsaw since 2005, initially at the 'Dać Szansę' Social Special Needs School Complex in Warsaw. Its Actors are mainly people with Down syndrome and autism. Over time, fun at the theatre became a job for which the theatre's actors are now paid. At present, Theatre 21 is a non-governmental organisation, which in addition to artistic activities, creating performances for children, youth and adults, also deals with education, theatre pedagogy, publishing activities. It also organises conferences, lectures, and works with international networks. Among those cooperating with the theatre are artists, educators, theatre pedagogues and researchers who work on a daily basis in cultural institutions all over Poland. From the beginning, the group has been led by Justyna Sobczyk, a theatre pedagogue and director.

The performances are produced in close cooperation with all actors. Most of them are not based on ready-made texts — scripts are written during rehearsals and are the result of improvisation. The last performance, *The Revolution That Never Was*, was a reaction of the artists to the protests by people with disabilities in the Sejm.

Theatre 21's productions have been presented in many Warsaw theatres and institutions (Dramatyczny Theatre, Studio Theatre, TR Warszawa, POLIN Museum, Zbigniew Raszewski Theatre Institute). The theatre's repertoire also includes coproductions with the Powszechny Theatre (*Supershow*) and the Nowy Theatre (*The Indians*). The group has performed at festivals in Poland (including Wrocław, Poznań, Gdańsk, Łódź, Białystok, Lublin) and abroad (Prague, Berlin, Helsinki, Freiburg).

Teatr 21, spektakl *Klauni, czyli o rodzinie. Odcinek 3*, fot. Grzegorz Press, dzięki oprzejmości Teatru 21
Theatre 21, *Clowns, or About a Family. Episode 3*, photo: Grzegorz Press, courtesy of Theatre 21

In 2018, Theatre 21, together with Biennale Warszawa, initiated the Centre for Inclusive Art: Downtown project, whose main task is to develop the idea of social inclusion in the fields of art, culture and science. Through this project, the theatre wishes to expand the field of reflection on disability, through such activities as organising lectures in the field of disability studies, a discipline that is still developing in Poland, as well as research, publishing, educational and workshop activities.

After many years of activity and numerous artistic achievements, Theatre 21 continues to function without a space of its own, remaining a nomadic organisation, using the space of friendly institutions and theatres. The next stop on the artistic path of the theatre is Zachęta. In the coming months, one of the rooms of the *Change the Setting* exhibition will become the Temporary Home of Theatre 21. ●●●