

Formiści w przestrzeni sceny. Scenografia Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków w latach 1925–1926

Formizm jako kierunek artystyczny czerpiący z doświadczeń kubizmu, ekspresjonizmu oraz futuryzmu miał istotny wpływ na kształtowanie nowoczesnego polskiego teatru, w którym nowatorskie rozwiązania inscenizacyjne były ściśle związane z zagadnieniem antyrealistycznej, syntetycznej, a z czasem przestrzennej formy dekoracji scenicznej. Wśród znakomych scenografów okresu dwudziestolecia międzywojennego braciom Andrzejowi i Zbigniewowi Pronaszkom (szczególnie zaś młodszemu z nich – Andrzejowi) przypadła rola szczególna¹. Artyści, pracując wspólnie w latach 1925–1926 w prowadzonym przez Leona Schillera i Wilama Horzycę (a później również Aleksandra Zelwerowicza) warszawskim Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego, wykorzystali swoje artystyczne doświadczenia z okresu działalności w awangardowej grupie Formistów (1917–1922), a potem także kontakty ze środowiskiem artystów skupionych w konstruktywistycznym ugrupowaniu Blok (1926), by stworzyć niezwykle oryginalną scenografię do kilku inscenizacji (*Kniaź Patiomkin*, *Achilleis*, *Róża*), które

zainicjowały w polskim teatrze osobny i niezwykle istotny nurt nazwany „polskim teatrem monumentalnym”. Nurt ten z czasem został uznany za jedno z najważniejszych zjawisk artystycznych w teatrze dwudziestolecia oraz oryginalny polski wkład do reformy teatralnej XX wieku.

Idea teatru monumentalnego została zapoczątkowana w okresie Młodej Polski jako wyraz buntu przeciw teatrowi naturalistycznemu². Z młodopolskiego dziedzictwa myśli teatralnej Schiller i Horzycy wyprowadzili własną koncepcję teatru monumentalnego, „stapiając w niej – jak pisze Lidia Kuchtówna – tradycję dramatu romantycznego, teorie teatralne Mickiewicza i twórczość dramatyczną Wyspiańskiego”³. Teatr monumentalny miał być teatrem podniosłym w nastroju, nawiązującym do religijnych korzeni tej sztuki, a jednocześnie teatrem współczesnym, aktualnym, wykorzystującym nowoczesne formy inscenizacyjne. Co ważne, odwrót od realizmu i iluzjonizmu wiązał się jednocześnie z powrotem do konwencji teatralnych, misteriów, teatru religijnego.

Bliska znajomość z Schillerem wpłynęła na poszukiwania braci Pronaszków w obszarze teatru. Schiller był znawcą teatru współczesnego (wiedzę o nim zdobywał podczas zagranicznych podróży do Wiednia, Paryża, Monachium, Berlina, Hellerau (?)) oraz wielkim zwolennikiem artystycznych idei wielkich reformatorów – Edwarda Gor-

1 Po zamknięciu Teatru im. W. Bogusławskiego w 1926 roku Andrzej Pronaszo kontynuował swoje nowatorskie poszukiwania w zakresie scenografii, które zaowocowały m.in. projektem teatru symultanicznego, opracowanego wspólnie z S. Syrkusem (1929). Wyjątkowe znaczenie miały lata 1932–1937, w których pracował jako scenograf w Teatrach Miejskich we Lwowie. Powstały w tym czasie jego najwybitniejsze realizacje scenograficzne: *Dziady* Mickiewicza (1932) i *Krzyżcie, Chiny!* Tretiakowa (1932) w reżyserii Schillera, *Sen nocy letniej* Shakespeare’a (1932) w reżyserii E. Wiercińskiego, *Samuel Zborowski* Słowackiego (1932), *Człowiek, który był Czwartkiem* Chestertona (1934) oraz *Jeńcy* Marinettiego (1933) w reżyserii W. Radulskiego, a także *Powrót Odysa* Wyspiańskiego (1932) w reżyserii J. Strachockiego. Do wybitnych prac scenograficznych z okresu powojennego należą m.in. *Mąż doskonały* Zawieyskiego (1945), *Dwa teatry* Szaniawskiego (1947), *Owczę źródło* de Vegi (1948), *Amfitrion* 38 Giraudoux (1948).

2 Por. Popiel (1955: 217–244) oraz Kuchtówna (2000: 16–23). We wskazanej publikacji Kuchtówna podaje, iż twórcą pojęcia „teatr monumentalny” był Schiller, który wywiódł je z teorii teatralnych Craiga, koncepcji Mickiewicza zawartych w *Lekcji XVI. Wykładu o literaturach słowiańskich* oraz młodopolskiej wizji „teatru ogromnego” Wyspiańskiego.

3 Kuchtówna (2000: 17).

dona Craig, Adolphe'a Appii oraz Wyspiańskiego⁴. Był także sympatykiem współczesnego malarstwa i grupy Formistów. Jak wspominał Andrzej Pronaszko, z dyskusji prowadzonych z Schillerem u progu nowej epoki wyłoniły się najważniejsze założenia reformy polskiego teatru, które w przyszłości miały doprowadzić do monumentalnych inscenizacji⁵. Wśród podstawowych postulatów owej reformy Pronaszko wymieniał następujące: „1. Nierozdzielna jedność formy i treści. 2. Nierozłączność i całkowita współzależność działań reżysera, plastyka i aktora. 3. Odrzucenie wszelkiej opisowości i zastąpienie jej przez dramatyczne, syntetyczne i syntonizujące kształtowanie form dekoracyjnych, postaci, gestu oraz akcji scenicznej. 4. Kostium, współtworząc postać sceniczną (wsparty o wiedzę kostiumologiczną) winien wypływać z fantazji plastyka, winien być rzeźbą („Lalki Bolesławowe”), rzeźbą elastyczną, ale określającą ściśle ramy ruchu i gestu aktora. 5. Światło skupia się głównie na postaciach aktorów, a źródłem jego są wyłącznie reflektory, które skreślając ze środków scenicznych światło ramp, zastępują w wielu wypadkach kurtynę. 6. Z akcją sceniczną wychodzi się na proscenium. 7. Postulatem ostatnim (dalszej przyszłości) jest połączenie w jedną całość sceny i widowni (postulat Mickiewiczowski), to znaczy – teatr jedności przestrzennej”⁶.

Istotne refleksje dotyczące funkcji scenografii zostały ogłoszone przez Andrzeja Pronaszkę już w 1914 roku w manifestie programowym *W sprawie teatru jakim być powinien*, w którym pojawiły się następujące postulaty: „Obraz sceniczny – dekoracja sceniczna – muszą sobą stwierdzać uczucie dramatu. Chcąc ten cel osiągnąć, należy dekoracje stwarzać w takich tonach i liniach, które by dane uczucie wyrażały. Operując tymi środkami nie można się bawić ani

w szczegóły rozrywające ogólne wrażenie, ani w tak zwaną prawdziwość. [...] **Winno się stwarzać s y m b o l e sceniczne czyli: przenośnie sceny, które pojęte jako syntezy form dekoracyjnych (za pomocą światła, barw, linii)** [podkr. aut.] dałyby jak najdoskonalszą atmosferę dla c e l e b r o w a n e g o (nie deklamowanego) słowa”⁷.

Wprowadzenie na scenę nowej estetyki okazało się w pełni możliwe dopiero w połowie lat 20., zatem już po rozpadzie grupy Formistów, gdy bracia podjęli stałą współpracę z Leonem Schillerem. Schiller, po odejściu z teatru Reduta, prowadzonego przez Juliusza Osterwę, w sierpniu 1924 roku objął kierownictwo artystyczne Teatru im. W. Bogusławskiego. Wkrótce do współpracy pozyskał Horzycę oraz braci Pronaszków, aby wspólnie z nimi podjąć ambitną próbę stworzenia nowoczesnej formy inscenizacyjnej, która byłaby autonomicznym odpowiednikiem wielkiego dramatu i aby wprowadzić na scenę repertuar uwzględniający polski dramat romantyczny i neoromantyczny⁸. Taki repertuar uważano za „godny wielkiej chwili niepodległości”⁹, a zarazem za nowoczesny, zatem wymagający odpowiedniej „formy teatralnej”, wywodzącej się z ducha współczesności: „Polska posiada [...] wielki dramat, odzwierciedlający świadomość całego narodu, nie posiada natomiast odpowiednika teatralnego tego dramatu. Nakaz stworzenia **formy teatralnej**, stanowiącej odpowiednik sceniczny naszego dramatu, musi być [...] naczelnym nakazem naszych dążeń w dziedzinie teatru”¹⁰.

Nowa „forma teatralna” była w dużej mierze oparta na nowatorskich rozwiązaniach form dekoracyjnych. W spektaklach, które zapoczątkowały nurt monumentalny, płaska dekoracja malarska została zastąpiona architektoniczną kompozycją przestrzenną. Pronaszkwie, w niedługim okresie działalności w Teatrze im. W. Bogusławskiego, wspólnie

4 Schiller znał Craiga osobiście. Publikował w wydawanym przez niego czasopiśmie „The Mask”, m.in. poprzedzony wstępem Craiga artykuł *New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański* (1909). Craig, na zaproszenie Schillera, wziął udział w wystawie „nowoczesnego malarstwa scenicznego” w warszawskiej Zachęcie, na której zostały pokazane np. prace L. Baksta, A. Benois i N. Roericha (1913). Podczas pobytu w Monachium oglądał występy Deutsches Theater M. Reinhardta (1910). W 1911 prawdopodobnie przebywał w szkole rytmiki E. Dalcroze’a w Hellerau. W Wiedniu oglądał słynne widowisko Reinhardta *Das Mirakel* grane w Rotundzie na Praterze (1912).

5 Pronaszko (1976: 159).

6 Pronaszko (1976: 160–161).

7 Por. Pronaszko (1976: 213–217).

8 W Teatrze im. W. Bogusławskiego została wystawiona *Nie boska komedia* Z. Krasińskiego w inscenizacji L. Schillera (prem. 11 czerwca 1926). Scenografię do spektaklu opracował W. Drabik. Wielkie dramaty romantyczne w opracowaniu scenograficznym Andrzeja Pronaszki, m.in. *Dziady* A. Mickiewicza, zostaną zrealizowane w Teatrze Miejskim we Lwowie w latach 30.

9 Rogacki (1995: 43).

10 W. Horzyca, L. Schiller, *Odpowiedź na ankietę „Teatr popularny”*, „Życie Teatru” 1925, nr 17. Cyt za: Kuchtówna (2000: 20).

nadali kształt plastyczny aż siedmiu spektaklom¹¹. *Kniaź Patiomkin*, *Achilleis* i *Róża* przyniosły rozwiązania na polskiej scenie nieznanne i rewolucyjne.

„Reforma teatru stała się faktem”

Premiera *Opowieści zimowej* Williama Shakespeare’a (prem. 23 października 1924) w inscenizacji Schillera i ze scenografią Andrzeja Pronaszki stała się inscenizacyjnym manifestem twórców oraz zapowiedzią rewolucyjnych zmian zarówno w formie inscenizacji, jak i w scenografii. Andrzej Pronaszko swój wkład w artystyczny kształt spektaklu nazwał „plastyczną inscenizacją”, wskazując na równorzędną rolę scenografa w stosunku do reżysera i inscenizatora jako twórców teatralnego przedstawienia. Innowacje wprowadzone do spektaklu przez Pronaszkę, przede wszystkim podesty i schody, miały zaskoczyć nawet samego Schillera, który wyobraził je sobie jako „płaskie malatury”¹². Reżyserując, nie brał ich pod uwagę i w rezultacie kilka scen musiał opracować na nowo (il. 1).

Szekspirowski dramat realizatorzy zinterpretowali jako misterium i takiej interpretacji została podporządkowana cała koncepcja inscenizacyjna. Horzyca w liście do Edwarda

Woronieckiego zreferował ją następująco: „*Opowieść* potraktowano w jej najgłębszej treści jako misterium, widząc w rozłączeniu Hermiony i Leontesa, potem w pojednaniu ich, jedną z odmian znanego mitu o Persefonie, Demeter itp. To wyjście jest dogodne dla nas z tej przyczyny, iż daje ono nam niejako punkt wypadowy do dalszej naszej pracy nad **stworzeniem polskiej formy scenicznej** [...]. By osiągnąć ten cel, musieliśmy oczywiście zrezygnować z wszelkiego, choćby »stylizowanego« naturalizmu i poddać całe widowisko dyscyplinie myśli reżyserskiej. **Miejsce realizmu zajęł [...]** **esencjonalizm**, co znaczy, że zarówno w dekoracjach, jak i rozbudowie akcji, w geście itd. wysuwaliśmy tylko momenty zasadnicze, oświetlające sytuację z pominięciem nieistotnych szczegółów. Dlatego **dekoracje są właściwie wielkimi konturami dekoracji i reprezentują sztafaż uczuciowy, a nie realistyczny**. Scena w więzieniu odbywała się np. na tle czerwonego półkola transparentowego, gdyż wydobycie grozy za pomocą pewnej konstrukcji »symbolicznej« było nam jedynym nakazem. [...] Tak samo budowaliśmy cały dramat, a budowę oparliśmy na muzycznej fakturze, również wysuwając »leitmotiv« i podkreślając go jako to, co jest naprawdę istotnym i ważnym. Do tego celu służyła rytmizacja całej akcji, a więc i gestu, sytuacji itd. **Kostiumy, w których bardzo nam chodziło o ich plastyczność, rzeźbiarskość oraz o wartości symboliczno-uczuciowe [...]**”¹³.

Mityczność i baśniowość utworu miała wydobyć syntetyczną, odbiegającą od realizmu formę scenografii, która jednocześnie, przez określoną barwę światła, tworzyła ekwiwalent emocji bohaterów. W zamyśle Pronaszki scenografia została oparta na dwóch zespołach kotar, czarnych i białych, które komponowały przestrzeń sceniczną wraz z wieloma płótnami głębokimi z malowanymi formami dekoracyjnymi. Ich liczba ściśle odpowiadała liczbie odsłon, które „szły oprócz paru antraktów bez przerw i bez spuszczenia kurtyny”¹⁴, nadając przedstawieniu niespotykaną dotąd dynamikę. „Zasadą inscenizacyjną – pisał Pronaszko – były czarne kotary i czarne prospekty, wyposażone w transparenty, naświetlone od tyłu. Transparenty wyobrażały **abstrakcyjnie ujęte formy architektoniczne** [podkr. aut.],

11 Były to następujące realizacje: *Pasterka wśród wilków* H. Ghéona (prem. 12 stycznia 1925), *Bandurka* L. Schillera (5 lutego 1925), *Kniaź Patiomkin* T. Micińskiego (6 marca 1925), *Złoty płaszcz* według G. C. Hazeltona i H. Benrima (29 kwietnia 1925), *Achilleis* S. Wyspiańskiego (13 listopada 1925), *Róża* S. Żeromskiego (5 marca 1926) i *Cyrulik sewiński, czyli daremna przezorność* (7 maja 1926) P. de Beaumarchais’go. Andrzej Pronaszko, który jako pierwszy podjął współpracę z Teatrem im. W. Bogusławskiego, samodzielnie opracował scenografię do *Podróży po Warszawie* F. Schobera (11 września 1924), *Opowieści zimowej* W. Shakespeare’a (23 października 1924) oraz *Skalmierzanek* J. N. Kamińskiego (2 grudnia 1924). Spektakle znane są przede wszystkim z recenzji prasowych oraz nielicznych fotografii. Projekty scenograficzne z tego okresu w większości nie zachowały się, z wyjątkiem kilku projektów kostiumów do *Achilleis* (Muzeum Teatralne w Warszawie, Muzeum Etnograficzne we Lwowie), projektów kostiumów do *Złotego płaszcza* (Muzeum Teatralne w Warszawie), projektu dekoracji do *Złotego płaszcza* (Muzeum Narodowego Piśmiennictwa w Pradze), projektów kostiumów i dekoracji do *Cyrulika sewińskiego* (Muzeum Etnograficzne we Lwowie). Projekt kostiumu Anioła z *Pasterki wśród wilków* znajduje się w Muzeum Teatralnym.

12 Pronaszko (1976: 43).

13 Kuchtówna (1991: 15–16).

14 Pronaszko (1976: 164).



Il. 1. *Opowieść zimowa*, Ewa Kuncewiczówna (Perdyta), Aleksander Żabczyński (Floryzel), balet Tajanny Wysockiej, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45

a oprócz tego wielka, siedmiometrowa postać Apollina, bardzo »formistyczna« i alegoryczny zaprzęg konny z Apollinem na wozie¹⁵.

Elementem kompozycji scenicznej byli również aktorzy „wpisani” w przestrzeń organizującą ruch: „Więc Andrzej Pronaszko projektuje szereg ram dekoracyjnych, które mają skupić uwagę widza i stanowić tło dla poruszeń aktora. Używa w tym celu dwu barw, czerwonej i czarnej, a właściwie płaszczyzn oświetlonych purpurowo i płaszczyzn nieoświetlonych [...]. Płaszczyzny czarne tworzą tło ogólne i płaszczyzny purpurowe wyznaczają na tym tle wielkie, wysokie prostokąty. [...] Aktorzy poruszają się na tle prostokątów, a więc linii poziomych i pionowych: ich ciała przesuwają się rzadko, dla zaznaczenia następujących po sobie etapów akcji [...] Ich ruchy są powolne, proste i skąpe: ciśnięte na linie poziome i pionowe, niby na jakąś siatkę rysunkową, z łatwością zyskują wyrazistość i tłumaczą się jasno. Linie

poziome i pionowe są jakby miarą ich ruchów – czerń i purpura są ruchów tych konturem i rezonatorem¹⁶.

Kostiumy „nieokreślonej epoki¹⁷” miały oddawać wartości „symboliczno-uczuciowe”. Czerwony kolor dominował w kostiumach Leontesa i jego dworzan, a w ostatnich scenach spektaklu zastosowano „żałobny fiolet”. Obszerne płaszcze ze sztywnego płótna, wzmocnione „włosianką”, w których jedni dostrzegali aluzje do rzymskich tog, innym zaś kojarzyły się one z ornatami, nadawały widowisku charakter monumentalny i wymuszały ruch powolny i majestatyczny. Kostiumy miały formy „dalekie od historycznych, rzeźbiarsko ujęte, mocno usztywnione, niedopuszczające do nadmiaru gestów¹⁸”. Wizualne walory kostiumów wzmocniało światło reflektorów, które przejęło w spektaklu również rolę kurtyny, a zmiana dekoracji odbywała się w ciemności. Istotne miejsca akcji wydobywały reflektory punktowe. *Opowieść zimowa* była jedną z pierwszych no-

15 Pronaszko (1976: 42).

16 Zawistowski (1971: 260).

17 Zawistowski (1971: 260).

18 Pronaszko (1976: 42).

woczesnych form inscenizacyjnych na polskiej scenie, która polegała na wykorzystaniu efektu światła, abstrakcyjnego obrazu, muzyki i komponowanego gestu. Była także pierwszą próbą widowiska typu poetycko-monumentalnego. Spektakl został uznany przez wielu badaczy za przełomowy nie tylko w recepcji dzieł Szekspira, ale również w historii inscenizacji w teatrze polskim. Pronaszko akcentował po latach wagę tego wydarzenia, pisząc we *Wspomnieniach*, iż w dniu premiery *Opowieści zimowej* „reforma teatru stała się faktem dokonany, rozpoczynając tym samym nowy etap historii teatru dramatycznego”¹⁹.

„Pod tchnieniem średniowiecza”

Pierwszą wspólną realizacją braci Pronaszków na scenie Teatru im. W. Bogusławskiego była *Pasterka wśród wilków* Henriego Ghéona²⁰ (il. 2). Schillerowski spektakl wpisywał się w nurt współczesnych widowisk religijnych, urzeczywistniających jedno z istotnych założeń Wielkiej Reformy – powrotu do historycznych źródeł teatru²¹. Tematem utworu był żywot św. Hermany Cousin z Pibrac. Widowisko zostało opracowane w „surowym charakterze obrzędowym”²², w którym umowność rytuału zastępowała psychologiczny realizm, a bliska liturgii forma sceniczna wydobywała misteryjny charakter utworu. Zaznaczeniu obrzędowości służyła muzyka – śpiewy gregoriańskie oraz kompozycje muzyczne Ludomira Rogowskiego, a także umowne gesty

19 Pronaszko (1976: 168). Według Schillera *Opowieść zimowa* „ustanowiła od razu datę rozpoczynającą nową epokę w dziejach inscenizacji polskiej – odejście od natrętnej już malowniczości Drabika, od szablonów reinhardtowskich [...], a właściwie od bezkompozycyjnego jakiegos realizmu stylizowanego, mocno zatrącającego operą” – Schiller (1961: 151).

20 Dramat religijny był przedmiotem zainteresowania Zbigniewa Pronaszki. Znane są jego projekty dekoracji do *Zwiastowania* Paula Claudela.

21 Najważniejsze z nich to spektakle M. Reinhardta *Das Mirakel* K. Vollmoellera oraz *Jedermann* H. von Hoffmannsthal. Zainteresowanie Schillera stylizacją średniowiecznego teatru misteryjnego zaznaczyło się podczas pracy w Reducie, gdzie w jego reżyserii została wystawiona *Pastorałka* (24 grudnia 1922) i *Wielkanoc* (2 kwietnia 1923). Por. Popiel (1995: 107).

22 Zawistowski (1971: 266).

aktorskie oraz słowa zbliżone do rytmicznej i śpiewnej recytacji. Oprawa plastyczna spektaklu, według Schillera „przez starodawne polskie malowidła cechowe natchniona”²³, została zharmonizowana z obrzędowością słowa, gestów oraz muzyki. Dekoracje ujęli Pronaszowie w dwuskrzydłowy ołtarz, którego skrzydła przedstawiały epizody z życia św. Hermany: „Kostiumy i dekoracje powstały pod tchnieniem średniowiecza. Tęczowe stroje aniołów przypominały obrazy religijne owej epoki. Scena była udekorowana w kształt tryptyku katedralnego, składającego się z trzech części, z otwierającymi się pośrodku drzwiami, w które ujęta była scena. Taki układ sceny nadawał jej swoisty styl misteryjny – były to jakby mansjony na inny sposób”²⁴.

Wzmocnieniu wybranych scen służyły efekty świetlne – „światło i barwy, przede wszystkim błękit i biel, podają ton anielski i podniosły”²⁵ – komentował Zawistowski.

„Głęboki akcent współczesności”

W inscenizacji *Kniazia Piatomkina* Micińskiego (6 marca 1925) i *Róży* Żeromskiego (5 marca 1926) dekoracje malarzkie zostały zastąpione architektonicznymi formami przestrzennymi, na co mógł wpłynąć kontakt artystów ze środowiskiem awangardowego ugrupowania Blok²⁶ (il. 3–4). Wizję „oszałałego okrętu” w mistyczno-rewolucyjnym poemacie Micińskiego, przedstawiającym bunt rosyjskich marynarzy w roku 1905, umownie oddawały przestrzenne elementy kompozycji plastycznej: „[...] różnice poziomów, schody, konstrukcje piramidalne, piony głównego masztu, czerwone struktury lin okrętowych, szlachetna prostota i masywna przejrzystość brył”²⁷. Nieruchoma konstrukcja została zdynamizowana światłem reflektorów. Przestrzenne formy dekoracji ułatwiały Schillerowi kompozycję rytmicznych poruszeń grup symetrycznie ustawionych marynarzy. Inscenizacja plastyczna polegała na wykorzystaniu ostrych,

23 Schiller (1961: 151).

24 Zahorska (1925), wycinek prasowy w zbiorach Muzeum Teatralnego.

25 Zawistowski (1971: 266).

26 O kontaktach Pronaszków z Blokiem piszę w artykule Chudzikowska (2017: 159–160).

27 Centnerszwer (1925: 5).



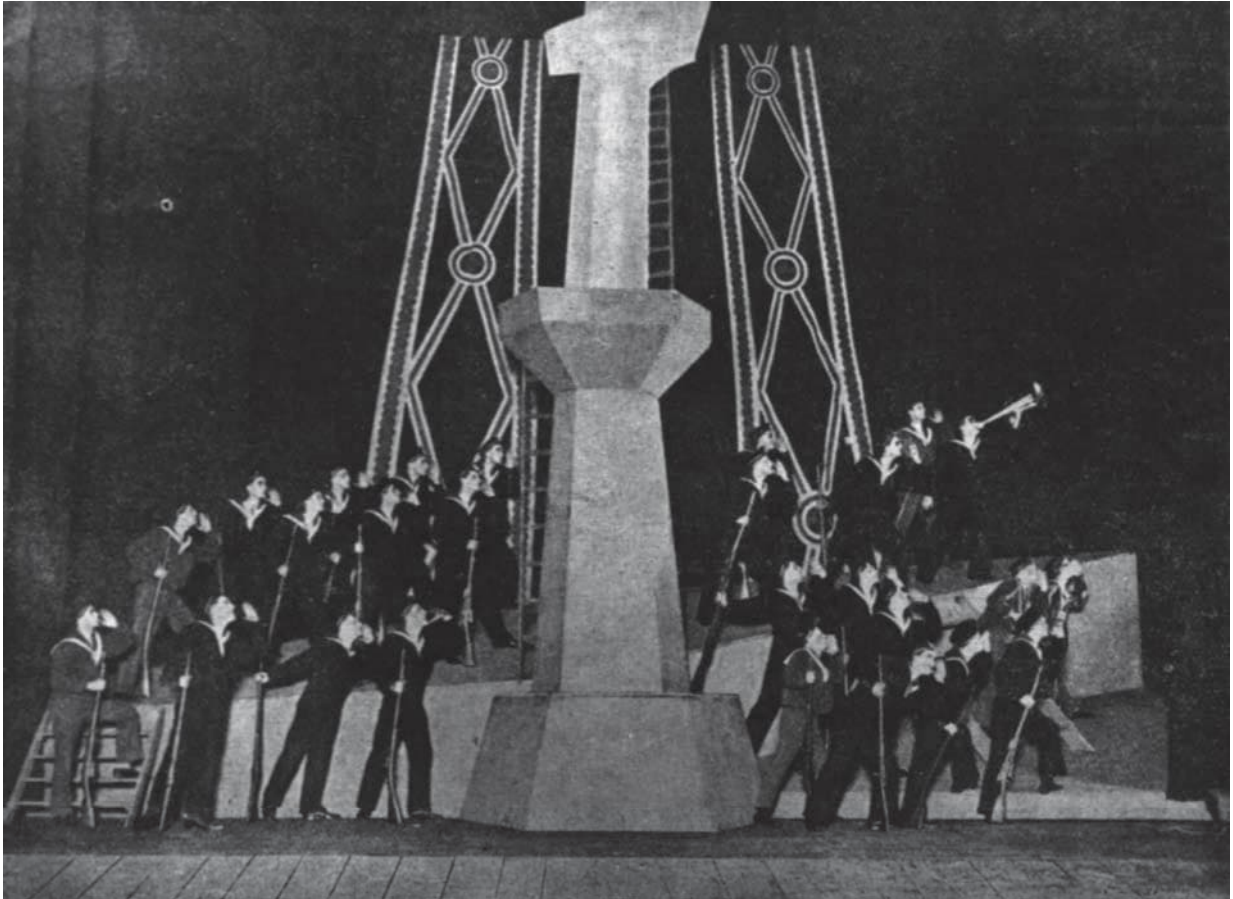
Il. 2. *Pasterka wśród wilków*, Muzeum Teatralne w Warszawie

niezwykle ekspresywnych kontrastów i efektów świetlnych, rozszerzeniu sceny poza ramy teatru „pudełkowego”, wyjściu z wydarzeniami na proscenium oraz na symultanicznym budowaniu scen, co niezwykle obrazowo oddaje opis Zawistowskiego: „Akt pierwszy – kotłownia na pancerniku. Motywy: czeluść i żar. A więc purpurą oświetlony mrok i schody biegnące ku górze, małym otworem luku łączące się z niebem. Wrażenie ciasnoty, linie proste, zbiegające się pod ostrymi kątami. Motywy techniczne, barwy skąpe, fizyczne wrażenie wszechobecności stali. Palacze, marynarze i żołnierze w ubiorach bliskich realistycznym, lecz z unikaniem szczegółów [...] Akt drugi – na pokładzie pancernika w nocy. Okręt i twierdza, wyrażone wspólnymi motywami. W skrócie zaznaczona burta, pochyłość pokładu, pancerność płaszczyzn, pośrodku wieża pancerna, tworząca zarówno motyw główny, jak i podniesienie, na którym mogą ukazywać się bohaterowie dramatu. Linie proste, niewycyze-

lowane, barwy ubogie, nawet w blasku leżące obok siebie i wyłączające jakiegokolwiek tonowanie. [...] Akt trzeci – dramatyczna transpozycja wizji współczesnego świata – obraz rewolucji. [...] Obszerny, pusty, ponurymi liniami naznaczony pokój w mieszkaniu Schmidta. [...] Z chwilą, gdy Miciński wprowadza na scenę tłum rewolucji, Schiller odsuwa tylną ścianę pokoju i otwiera widok na przestrzeń, którą tylko bardzo niedokładnie można nazwać ulicą miejską. Scena obramowana jest pod kątem ostrym zbiegającymi się płaszczyznami o barwach jaskrawych, które, piętrząc się ku górze, stwarzają teren dla rozgrywającego się chaosu. [...] Akt czwarty – na pokładzie pancernika, w ramach tych samych, co akt drugi [...]”²⁸.

Efektowny był również ostatni akt dramatu – na rafie, wśród morza. Miał on charakter sceny wizyjnej, w której na-

28 Zawistowski (1971: 275–278).



Il. 3. Książ *Patiomkin*, scena zbiorowa, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12

stępuje ciąg majaczeń umierającego Schmidta. W inscenizacji wizje Schmidta zostały wydobyte przez wywoływane zmiennym światłem obrazy oraz muzykę, którą specjalnie do tej sceny skomponował Karol Szymanowski. Skaleń otoczoną morzem przedstawiono w formie nieregularnej bryły zbudowanej z podłużnych płaszczyzn, które w perspektywie nachodziły na siebie. „Kompozycja malarska morza i rafy pomieszczona na niewielkiej przestrzeni i na pierwszym planie, polegała na fantastycznym skomponowaniu kształtów nieokreślonych, opalizujących barwami świetlistymi, skomplikowanymi w kolorze”²⁹ – komentował Zawistowski. We współczesnej prasie podkreślano, iż pod względem plastycznym Pronaszkowie „dali głęboki akcent współczesności”³⁰, a zaprojektowane do spektaklu przestrzenne formy

dekoracyjne „harmonizowały z monumentalnością inscenizacji Schillera”³¹.

W *Róży* zasadniczym motywem plastycznym, obecnym we wszystkich prawie obrazach, było bryłowe, półkolistе sklepienie pośrodku sceny, „niby fragment tunelu, przypominający widzowi nieustannie przytłaczający nastrój więzienia”³² – zauważył Zawistowski (il. 5–6). Syntetycznym ujęciem uderzał obraz hali fabrycznej, wyobrażonej przez Pronaszków jedynie potężnym kołem rozpędowym motoru, w które zostały wplecione sylwetki fabrycznych robotników, tworząc niezwykle sugestywny „obraz żywy doli, o której nienawistnie, zaciekle radzą”³³. Scena balowa, w której na estradzie mają się ukazywać fantastyczne i symboliczne postaci, demaskujące postawy zebranego na

29 Zawistowski (1971: 278).

30 Słonimski (1959: 66).

31 Brumer (1925: 91).

32 Zawistowski (1971: 303).

33 Jampolski (1926: 9).



Il. 4. Andrzej i Zbigniew Pronaszki, projekt do *Kniazia Piatomkina*, Muzeum – Pomnik Piśmiennictwa Narodowego w Pradze

balu towarzystwa, w inscenizacji Schillera „stanowiła jakąś niesamowitą szopkę życia współczesnego”³⁴. Została ona zorganizowana wokół „sklepienia”, które tym razem tworzyło formę balkonu, na którym pojawiały się figury Rewolucji, Ułana, Skazańca i Chochoła. U stóp sklepienia ulokowano „dialogujących panów”³⁵: „[...] naprzód tylko sześciu panów w cylindrach – w stosownych momentach przesuwają się tłum tańczący, którego cienie chwieją się na tylnej ścianie [podkr. aut.], w innym znów momencie tłum wlewa się na pierwszy plan”³⁶.

Pary tancerzy były „czarno-białe, bezszelestne, jak obrazy przesuwające się w głębi”³⁷. Brumer podkreślał „doskonałe wykorzystanie czynników świetlnych”³⁸ w tej scenie. Dawały one niezwykle silny, ekspresjonistyczny efekt wizualny. W epilogu natomiast pojawiła się jedynie „symboliczna płaszczyzna w kształcie ciągnącego się przez całą scenę prostokąta, opartego na kilkustopniowej kondygnacji schodów”³⁹. Zastosowane zarówno w *Kniazu Piatomkinie*, jak i w *Róży* formy – symbole nadawały dekoracji Pronaszków

charakter architektoniczny i silnie zmonumentalizowany, wydobywając najistotniejsze treści dramatu.

„Na podłożu lotnej wyobraźni”

Realizacja *Achilleis* (13 listopada 1925) była niezwykle udaną próbą wpisania niewystawianego wcześniej dramatu Wyspiańskiego w zmodernizowaną estetykę teatru monumentalnego (il. 7–10). Tak jak *Opowieść zimowa*, inscenizacja *Achilleis* stanowiła kompozycję plastyczno-muzyczną, w której rytm wiersza Wyspiańskiego „przelewał się z jednej sceny w następną i [...] był naczelną spójnią całego przedstawienia”⁴⁰. Tekst nabierał cech inkantacji zarówno w scenach zbiorowych, jak i w indywidualnych rolach. Muzycznej kompozycji słowa dopełniała muzyka Lucjana Marczewskiego. Obraz plastyczny i rytmiczny ruch stanowiły w spektaklu nierozłączną całość. Rytmizacji poddano ruch aktorów oraz statystów, a także formy plastyczne. Grupy postaci, formujące się w rytm słów na tle dekoracji Pronaszków, tworzyły nietypowy efekt wizualny. „Sprzęgły się w niezwykłą całość o mistycznym wprost pięknie”⁴¹, szczególnie w scenie *Nad Skamandrem*, w której Achilles rozmawia z falami: „[...] każdą falę reprezentowała postać kobieca w powłóczystej szacie błękitnej; poruszały się one płynnie, tanecznie, z miękką rytmizacją, jakby snując w nastrojowym świetle, a potem, gdy wynoszą ciało Pentezilei, kupią się razem, otaczając Achilleusa na pierwszym planie sceny, a więc wychodzą z planu dalszego, niższego od poprzedniego poziomu, niby woda występująca z brzegów”⁴².

Pronaszki, projektując scenografię przedstawienia, dostosowali koncepcję plastyczną widowiska do inscenizacyjnej wizji Schillera, który dążył do wydobywania uniwersalnej wymowy mitu. Opracowując koncepcję scenograficzną, zdecydowali się na wykorzystanie dalekich od realizmu, geometryzujących form. Jak zauważył Zawistowski, „poszli drogą takich kostiumów i motywów dekoracyjnych, które opierały się prawie wyłącznie na podłożu lotnej wyobraź-

34 Brumer (1986: 109).

35 Zawistowski (1971: 304).

36 Irzykowski (1995: 486).

37 Jampolski (1926: 9).

38 Brumer (1986: 109).

39 Zawistowski (1971: 304).

40 Brumer (1986: 102).

41 Brumer (1986: 103).

42 Zawistowski (1971: 297).



Il. 5. *Róża*, scena zbiorowa, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego



Il. 6. *Róża*, Jan Kurnakowicz (Dan), Kazimierz Justian (Anzelm), Irena Solska (Krystyna), Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

ni⁴³. Dekoracje tworzyły przestrzeń umowną, w której stały element kompozycyjny stanowiła konstrukcja składająca się z trzech kondygnacji podestów o zróżnicowanej wysokości⁴⁴. Na podestach ustawiono zmieniające się w kolejnych scenach płaskie przystawki o uproszczonych, silnie zgeometryzowanych kształtach, sugerujące konkretne przedmioty lub miejsca – namioty, fragmenty skał, domostwo Priama, domostwo Hektora, Skejską bramę, łódź Odysa, świątynię, rydwany, mury Troi. Tłem były zmieniające się malowane prospekty – „szare, brązowe, rysunkowo faliste”⁴⁵ – w świetle reflektorów łączące się z przystawkami w jeden obraz. Kompozycja poszczególnych obrazów miała wielkie walory kolorystyczne: „Zawartość kompozycji poszczególnych obrazów uderza również pod względem kolorystycznym, ile że każda barwna postać sceniczna znajduje dla siebie odpowiednie dopełniające czy kontrastowe tło w zespołowej konstrukcji brył i płaszczyzn”⁴⁶ – pisał Mieczysław Treter.

Reżyserii było podporządkowane światło. Zmiana dekoracji (wymiana przystawek i prospektu) odbywała się przy gasnącym świetle, którego nie zapalano również na widowni. Zdaniem Słonimskiego „precyzyjne operowanie światłem, gaśnięcie sceny wraz z zasuwaniem kotary wspomagają jeszcze bryłowość i silną plastykę tłumów i głównych postaci”⁴⁷. Ukształtowanie przestrzeni, kostiumy i charakterystyka ułatwiały komponowanie grup aktorów. W kostiumach o bogatej, zharmonizowanej i dopełniającej się kolorystyce, zawierających elementy antycznej stylizacji, Andrzej Pronaszko zastosował formy usztywnione – „rury na włosiu, z których złożony był dół kostiumu, jak również fałdy płaszczy, chitonów, peplosów i odrzutek. Były to ożywione rzeźby, polichromowane fantazje rzeźbiarsko-malarskie”⁴⁸. Fałdy dolnej części kostiumu przypominały kanelury kolumn, ornamenty tworzyły koła, kwadraty, faliste linie. „Skomponowana w barwach prześwieconych i o ciemnej przeważnie tonacji, spowita w nastrój skomplikowanej muzyki Lucjana Marczewskiego, ujęta w surowe linie celowej



Il. 7. Andrzej i Zbigniew Pronaszkanie, projekt do *Achilleis*, Muzeum – Pomnik Narodowego Piśmiennictwa w Pradze

kompozycyjności w rytmie słów, poruszeń, wibracji mas i plastyce zewnętrznej postaci, przesunęła się »Achilleida« przed oczami widzów jako fascynujące, głęboko przemyślane i kunsztownie przeprowadzone widowisko sceniczne⁴⁹ – komentował Zawistowski.

W chińskim stylu

Złoty płaszcz George’a Cochran’a Hazeltona i Josepha Henry’ego Benrimo był spektaklem, w którym Schiller wykorzystał tradycyjną konwencję teatru chińskiego jako jedną z metod tworzenia teatru antyrealistycznego. Sztukę tę zaliczał zresztą „do kategorii etiud techniczno-estetycznych, potrzebnych bardziej teatrowi, niż widowni”⁵⁰. „Reżysera i aktorów pociągał temat egzotyczny – pisał. – Pronaszkanie znaleźli możliwość wyrażenia swojego stosunku do plastyki chińskiej, **przede wszystkim jednak interesowały wszystkich realia teatru chińskiego, jego piękna umowność, bezdekoracyjność, brak realistycznych rekwizytów, maski na twarzach lub grymas stylizowany**, przewaga pantomimy, tańca, śpiewu nad dialogiem, gestyka oszczędna, lecz dramatycznie bardzo wyrazista – **słowem, najrdzenniejsze elementy »czystej« sztuki teatralnej** [podkr. aut.]”⁵¹ (il. 11–13).

43 Zawistowski (1971: 295).

44 W zbiorach MT zachowały się rysunki techniczne przedstawiające plan przestrzeni sceny. Nr inw. MT/V/789/21.

45 Cytat wg opisu na wspomnianym planie.

46 Treter (1925: 4).

47 Słonimski (1959: 143).

48 Pronaszko (1976: 45).

49 Zawistowski (1971: 299).

50 Schiller (1961: 152).

51 Schiller (1961: 152).



Il. 8. *Achilleis*, Marcin Bay-Rydzewski (Priam), Ewa Kuncewiczówna (Andromaka), Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

Ostatecznie powstał spektakl, który, jak ujął Zawistowski, „otrzymał kształt wyjaskrawiający i interpretujący umowność do granic niemal pedagogicznych”⁵². Na scenie byli ciągle obecni jednoosobowy objaśniający przebieg akcji Chór oraz Rekwizytor. Działania obu tych postaci niszczyły realizm i wspomagały grę wyobraźni, co obrazowo oddaje fragment recenzji Irzykowskiego: „Na scenie stoi objaśniacz, który mówi: teraz wyobraźcie sobie, że scena przedstawia dom, a teraz las, górę itd. [...] Wchodzi człowiek niosący w rękach wysoki kij i przystaje, a objaśniacz opowiada: to ma być brzoza. Rekwizytor siedzi na boku przy scenie jedząc ryż i podaje aktorom to miecz, to herbatę, to skrzyneczki, poduszki itp.”⁵³.

Pojawiające się na scenie rekwizyty miały charakter umowny – aby przedstawić komnatę w pałacu, wykorzystano cztery bambusowe kije, z których pomocnicy rekwizytora ułożyli na oczach widzów ramę. W jednej ze scen



Il. 9. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, projekt do *Achilleis*, Muzeum Etnograficzne we Lwowie

główny bohater – Wu-Hu-Git wchodzi na górę z trzech skrzyń różnej wielkości. Na szczycie spotyka go śnieżycą z papierowego konfetti, które rekwizytorzy sypali z koszyków. W scenie, w której Wu Hu Git walczył z pajakiem, pajak

52 Zawistowski (1971: 282).

53 Irzykowski (1995: 288).



Il. 10. *Achilleis*, Helena Gromnicka (Pentezilea), Eugeniusz SolarSKI (Rezos), „Wiadomości Literackie” 1925, nr 48

omotał go w sieć z karnawałowych serpentyn zarzucanych przez rekwizytorów. Kostiumy, na które „położono specjalny nacisk, podkreślając ich fantastyczność i wspaniałość”⁵⁴, były porównywane z pracami Aleksandra Jakowlewa. W latach 20. zasłynął on w Paryżu swymi obrazami i rysunkami prezentującymi Azję Wschodnią, a przede wszystkim teatr chiński. „Piękne dekoracje” dające „przepyszną wizję” odnotowali w swoich recenzjach Irzykowski i Lorentowicz. „Plastycznie było to przedstawienie znowu popisem świetnej techniki i poczucia koloru pp. Pronaszków”⁵⁵ – pisał Jan Lechoń.

Kostiumy i dekoracje Pronaszków, muzyka oparta na motywach chińskich, rytmiczno-baletowa stylizacja gry aktorskiej oraz doskonale przystosowanie się do odmiennych form aktorskiej ekspresji przez wykonawców zdecydowało o artystycznym sukcesie spektaklu. Nawet Irzykowski, kwestionując zasadę niszczącego realizm eksperymentu, zaznaczał, że „widowisko jest ciekawe”⁵⁶. Projekt scenografii Pronaszków do *Złotego płaszcza* znajduje się w Muzeum

Narodowego Piśmiennictwa w Pradze, zaś kilka projektów kostiumów w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie.

„Dekoracyjny ekspresjonizm”

Ostatnią wspólną realizacją braci Pronaszków w Teatrze Bogusławskiego był *Cyrulik sewilski* Beaumarchais’go (prem. 7 maja 1926) w reżyserii Zelwerowicza, który zdecydował się na „eksperymenty z groteską”. Spektakl, według Słonimskiego, był „przeniesieniem cyrkowej bufonady na deski poważnego teatru”⁵⁷. Ta „niewydarzona bufonada”⁵⁸ miała wynikać z odniesienia Zelwerowicza do „przesadnie formistycznych dekoracji braci Pronaszków”⁵⁹ (il. 14). Kostiumy i dekoracje miały lekki, żartobliwy charakter. Pronaszkowie, projektując dekoracje, wybrali tylko te elementy, które były niezbędne do przeprowadzenia akcji. W pierwszym akcie pojawił się „niezwykle ekonomicznie skonstruowany”⁶⁰ fragment ulicy w Sewilli, a jednoplanowa kompozycja urzekła „wspaniałą

54 *Złoty płaszcz*. Program spektaklu w zbiorach Biblioteki Narodowej.

55 Lechoń (1981: 344).

56 Irzykowski (1995: 288).

57 Słonimski (1959: 200).

58 Schiller (1961: 153).

59 Schiller (1961: 153).

60 Treter (1926: 4).



Il. 11. Andrzej i Zbigniew Pronaszkanie, projekt do *Złotego płaszcza*, Muzeum – Pomnik Piśmiennictwa Narodowego w Pradze



Il. 12. Andrzej Pronaszko, projekt kostiumu do *Złotego płaszcza*, Muzeum Teatralne w Warszawie

gamą przepysznie z sobą zharmonizowanych kolorów⁶¹. W pozostałych aktach, rozgrywających się w komnacie Bartola, Pronaszkanie zastosowali efekt deformacji (Boy określał go jako „ekspresjonizm dekoracyjny”⁶²), by wydobyć groteskowy charakter inscenizacji. Nie zachował się projekt tej dekoracji, wzmiankowanej jedynie w recenzji Tretera: „[...] wnętrze komnaty lekarza Bartola prowokowało spokojnego widza głównie sufitem, który wraz z pozostałą resztą przestrzeni scenicznej składał się na wrażenie jakby pudełka z podniesioną na zawiasach pokrywka. W ten sposób ściana komnaty, na wprost widza oraz nakrywający tę salę sufit, znajdowały się [...] na tym samym planie, na tej samej płaszczyźnie. Niestety jednak, zupełnie odmienny, na impresjonistyczny sposób traktowany żyrandol, namalowany od niechcenia na suficie, ze stałym określonym punktem patrzenia na skrót perspektywiczny, wprowadzał nieznośny niepokój”⁶³. W recenzjach podkreślano, że obraz plastyczny był niezgodny z tekstem dramatu. Konflikt intencji autorskich z koncepcją realizatorów dostrzegał Appenzlák, który pomysły Żelwerowicza określił jako „płaską arlekinadę [...] z barszkowaniem aktorów, figlami, płasami i półoperowym finałem”⁶⁴, jednak na tle artystycznych nieporozumień między autorem a reżyserem Pronaszkanie, zdaniem Appenzlaka, mieli wyjść obronną ręką: „Pp. Pronaszkanie, jak gdyby w odpowiedzi na zarzut, że zbyt lubują się w surowym kolorycie – tym razem dali prawdziwą orgię pogodnych, soczystych barw. Dekoracje potraktowali jako plamy polichromiczne na ciemnym tle, nadzwyczaj pomysłowo skomponowane z zasadniczych fragmentów, o rysunku śmiałym i lekkim – stanowią największy bodaj walor widowiska [...]”⁶⁵.

W zbiorach Muzeum Etnograficznego we Lwowie zachowało się kilkanaście projektów kostiumów oraz projekt dekoracji (ulica w Sewilli) do tego spektaklu.

61 Treter (1926: 4).

62 Żeleński (1964: 72).

63 Treter (1926: 4).

64 Appenzlák (1926: 5).

65 Appenzlák (1926: 5).

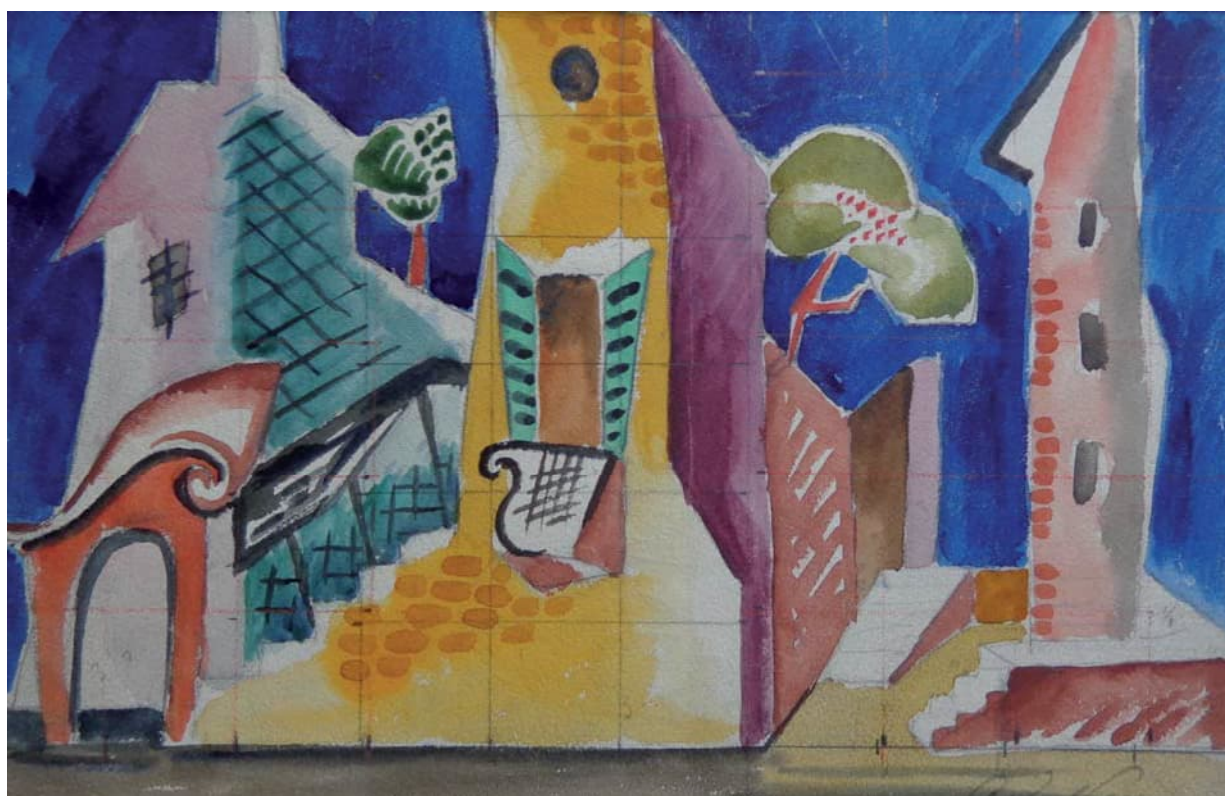


Il. 13. Andrzej Pronaszko, projekt kostiumu do *Złotego płaszcza*, Muzeum Teatralne w Warszawie

*

Styl dekoracji Pronaszków, kształtujący się w latach 1925–1926, polegał na umownym, syntetycznym i architektonicznym sposobie komponowania przestrzeni, wykorzystaniu trójwymiarowych form, rzeźbiarskim kształtowaniu kostiumów, wymuszającym na grających w nich aktorach antynaturalistyczny ruch, wreszcie na budowaniu obrazów scenicznych przy pomocy odpowiednio dobranych barw oraz światła. Doszło w tym okresie do istotnej przemiany dekoracji – od syntetycznych form malowanych na płótnie ku „ostro zarysowanej konstrukcji form geometrycznych, porządkujących i racjonalizujących tak wyraz dramatu, jak i tok inscenizacji”⁶⁶. Zapowiedź tych zmian przyniosła *Opowieść zimowa* Shakespeare’a zrealizowana przez Schillera i Andrzeja Pronaszkę. *Książę Piatomkin* Tadeusza Micińskiego, *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego i *Róża* Stefana Żeromskiego – spektakle oparte na wykorzystaniu abstrakcyjnego obrazu, architektonicznie zabudowanej przestrzeni

66 Marczak-Oborski (1969: 51).



Il. 14. Andrzej i Zbigniew Pronaszkwowie, projekt do *Cyrulika sewilskiego*, Muzeum Etnograficzne we Lwowie

(podesty i schody), elektrycznego światła, muzyki i komponowanego gestu – przeszły do historii polskiego teatru jako pierwsze nowoczesne formy inscenizacyjne, a zarazem pierwsze widowiska typu poetycko-monumentalnego. Ważnym ogniwem poszukiwań Pronaszków w obszarze teatru obrzędowego, misteryjnego była realizacja dramatu Ghéona *Pasterka wśród wilków*, w którym dekoracja miała charakter średniowiecznej stylizacji. Realizacja *Złotego płaszcza* była odwołaniem do konwencji teatru chińskiego jako jednej z form teatru antyrealistycznego, zaś kostiumy i dekoracje Pronaszków, opracowane do tego spektaklu, doskonale wpisywały się w popularny w latach 20. nurt sztuki inspirowanej motywami dalekowschodnimi.

Bibliografia

- Appenzlak 1926 = Appenzlak Jakub, *Cyruлик sewilski. Komedja w 4 aktach Beaumarchais'go*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 127.
- Brumer 1925 = Wube [Wiktor Brumer], *Kniaź Piatomkin, dramat w 5 aktach T. Micińskiego*, „Życie Teatru” 1925, nr 11.
- Brumer 1986 = Brumer Wiktor, *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-teatralne*, przedmowa, wybór tekstów i komentarze Eleonora Udalska, Warszawa 1986.
- Centnerszwer 1925 = Centnerszwer Jerzy, *Konstrukcje sceniczne Pronaszków (z powodu wystawy „Kniazia Piatomkina” w teatrze im. Bogusławskiego*, „Nasz Przegląd” 1925, nr 88.
- Chudzikowska 2017 = Chudzikowska Monika, „Kubista o żelaznym rygorze i zagorzały romantyk”. *Twórczość Andrzeja Pronaszkowskiego w latach 1924–1937*, [w:] *Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, red. P. Strożek, Łódź 2017, s. 159–160.
- Irzykowski 1995 = Irzykowski Karol, *Pisma teatralne*, Kraków 1995.
- Jampolski 1926 = Jampolski W., *Róża Stefana Żeromskiego w Teatrze im. Bogusławskiego*, „Nowy Kurier Polski” 1926, nr 37.
- Kuchtówna 1991 = *Listy Wilama Horzyca*, oprac. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1991.
- Kuchtówna 2000 = Kuchtówna Lidia, *Nurt polskiego teatru monumentalnego. Zarys historyczny*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. Lidia Kuchtówna, Jan Ciechowicz, Warszawa 2000.
- Lechoń 1981 = Lechoń Jan, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, Warszawa 1981.
- Marczak-Oborski 1969 = Marczak-Oborski Stanisław, *Nowatorskie tendencje w teatrze polskim*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, nr 4.
- Popiel 1995 = Popiel Jacek, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995.
- Pronaszko 1976 = Pronaszko Andrzej, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1976.
- Rogacki 1995 = Rogacki Henryk Izidor, *Leon Schiller: człowiek i teatr*, Łódź 1995.
- Schiller 1961 = Schiller Leon, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961.
- Słonimski 1959 = Słonimski Antoni, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1959.
- Treter 1925 = Treter Mieczysław, *Achilleis w oprawie scenicznej Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków*, „Warszawianka” 1925, nr 316.
- Treter 1926 = Treter Mieczysław, *Dekoracje sceniczne A. i Z. Pronaszków w Teatrze im. Bogusławskiego*, „Warszawianka” 1926, nr 129.
- Zahorska 1925 = Zahorska H., *Pasterka wśród wilków Henryka Ghéona*, wycinek prasowy w zbiorach Muzeum Teatralnego.
- Zawistowski 1971 = Zawistowski Władysław, *Teatr warszawski między wojnami. Wybór recenzji*, Warszawa 1971.
- Żeleński 1964 = Żeleński Tadeusz (Boy), *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, Warszawa 1964.

Formists in Terms of Stage Performance.

Stage Design by Andrzej and Zbigniew Pronaszko in 1925–1926

(summary)

Formizm, as an art movement drawing from cubism, expressionism and futurism, had a crucial influence on the formation of modern Polish theatre, in which innovatory techniques were tightly linked with anti-realistic, synthetic and sometimes three-dimensional stage design. Among great stage designers of the interwar period, Andrzej and Zbigniew Pronaszko (especially the younger of the brothers – Andrzej) played a distinctive role. The artists worked together in 1925–1926 in Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego in Warsaw, which was led by Leon Schiller and Wilam Horzyca (and then by Aleksander Zelwerowicz). The brothers used their experience from the time they cooperated with the Formiści avant-garde group (1917–1922), as well as their contacts with the artists linked to the constructivist group Blok (1926), to create original stage design for several shows,

which initiated a new movement in Polish theatre, called "Polish monumental theatre". The Pronaszko's design style, which formed in 1925–1926, was based on non-literal, synthetic and architectonical shaping of space, using three-dimensional objects and sculpture-like costumes, which forced actors to move unnaturally, and, finally, creating stage sets by means of carefully chosen colours and lights. They prompted a major change in stage design, which evolved from synthetic canvas paintings to "sharply outlined geometrical forms, determining and rationalizing both the message of the drama and the rhythm of the staging" (S. Marczak-Oborski). The play which heralded the revolution was *The Winter's Tale* by W. Shakespeare, with stage design by Andrzej Pronaszko. The following shows – *Książ Papiernik* by

Tadeusz Miciński (1925), *Achilleis* by Stanisław Wyspiański (1925) and *Róża* by Stefan Żeromski (1926), with stage design by both brothers and directed by Leon Schiller, were based on the use of abstract pictures, architectural formation of space, electric lights, music and composed gesture. They went down in history of the Polish theatre as the first innovative staging forms and the first poetic-monumental shows. Another important inspiration for the Pronaszko's experiments was ritual, mystery theatre – in the staging of *Pasterka wśród wilków*, a mystery drama by Ghéon, decorations were inspired by medieval style. The staging of *Złoty płaszcz*, on the other hand, referred to the convention of Chinese theatre as one of the forms of anti-realistic theatre.