

Magdalena Kędzierska

Muzeum Śląskie w Katowicach

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-2588-7248

Hilary na polskiej scenie kameralnej. Badania archiwalne

Twórczość plastyczna Hilarego Krzysztofiaka jest interesująca z wielu powodów, m.in. ze względu na dynamikę tworzenia i prezentacji dzieł, ich rozproszenie, niekompletność związaną z emigracją. Idąc za tytułem wspomnień autora *Szczęki, Nie ukończona autobiografia*¹, rytm jego biografii artystycznej można postrzegać jako serię urywanych nagle cykli. Decyzja o opuszczeniu Polski w 1968 r. przerwała ciąg wystaw indywidualnych i uczestnictwo w projektach zbiorowych. Zakończyła również rozwijające się współprace artystyczne związane z twórczością scenograficzną. PRL skazał jego spuściznę na nieistnienie, a dzieła, które ocalały, na zapomnienie. Za granicą, zyskujący międzynarodowe uznanie w coraz szerszych kręgach, Hilary dokonuje, po niepełnej dekadzie, kolejnego wyboru – podejmuje decyzję o dalszej emigracji. Nowy rozdział amerykański okazuje się krótki, zakończony przedwczesną śmiercią malarza. Wymienione wyżej okoliczności życiowe miały istotny wpływ na stan archiwum artystycznego Krzysztofiaka. Warszawska pracownia została zlikwidowana komisyjnie

¹ Pierwodruk w: „Zapis” 1981, nr 20, s. 73–93; kolejne wydania: „Śląsk” 1996, nr 5–6; Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek* [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997, s. 90–141 (tam także tłumaczenie na język ang. i niem.).

po pierwszej transmisji RWE z udziałem żony artysty, Krystyny Miłotworskiej, archiwa teatrów są niekompletne, ewentualne zachowane oryginalne projekty scenograficzne prawdopodobnie pozostały w rękach prywatnych.

Rekonstrukcja dorobku teatralnego prowadzi do kilku miejsc na mapie Polski, kilkunastu premier i niepełnej dokumentacji przedstawień. Autorka tej pracy jest świadoma, że uzyskane przez nią efekty kwerend i zapytań stanowią jedynie przyczynek do badań nad warsztatem plastyki scenicznej Hilarego. Znalezione materiały nie pozwalają na pełny opis strategii artystycznej i wyczerpujące opracowanie monograficzne, szczególnie, że nie ujawniły się żadne oryginalne utwory w postaci projektów scenografii czy kostiumów. Nie udało się ustalić, jaki był kształt dzieł, jaką techniką zostały wykonane i czy miały charakter szkiców poglądowych czy pełnowymiarowych barwnych projektów. Rekonstrukcja pracy artysty na scenach polskich została oparta na materiałach archiwalnych zachowanych w Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum Państwowym w Opolu, Archiwum Teatru Ateneum w Warszawie oraz Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Na odnalezioną dokumentację składają się egzemplarze tekstów, programy teatralne, afisze i fotografie. Obrazu dopełniają recenzje spektakli z lokalnych gazet.

W efekcie badań odnaleziono w sumie 18 premier z udziałem Krzysztofiaka w roli scenografa². Jedną z 1946 r. z prywatnego teatrzyku kukiełkowego, Teatru Cynobrowych Snów, i 17 z lat 60. zrealizowanych w teatrach instytucjonalnych. Pięć z nich miało charakter kompilacji jednoaktówek, pozostałe w większości są inscenizacjami obejmującymi kilku lub w niewielu wypadkach kilkunastu wykonawców. Akcja tych utworów dramatycznych rozgrywa się przeważnie w niewielkich, prostych przestrzeniach, możliwych do realizacji na małej scenie. Wynika stąd pierwszy wniosek, zawarty w tytule artykułu – Hilary Krzysztofiak realizował scenografie o cha-

² Ukrywający się pod pseudonimem (M.S.) autor notki prasowej dotyczącej wystawy prac Hilarego w 1998 r. w krakowskim Bunkrze Sztuki podaje, że scenograf zrealizował 50 tytułów. W tym artykule podaję liczbę realizacji na podstawie odnalezionej dokumentacji archiwalnej; zob.: (M.S.), *Hilary w Bunkrze sztuki. Ocalanie od zapomnienia*, „Gazeta Krakowska” 1998, nr 13.

rakterze kameralnym. Stwierdzenie to nie oznacza, że pracował jedynie na scenie kameralnej. W ujęciu słownikowym termin odnosi się dosłownie do sceny o niewielkich rozmiarach lub rozgrywającej się pomiędzy niewielką liczbą osób³. W kontekście specjalistycznym – teatralnym – kategoria odnosi się do drugiej sceny teatru instytucjonalnego, z założenia mniejszej powierzchniowo oraz skromniejszej pod kątem możliwości technicznych, często również o konstrukcji pozbawionej pudła scenicznego.

Działalność artystyczna Hilarego w teatrach instytucjonalnych zamyka się w latach 1962–1968. Największa liczba spektakli przypada na sezony 1962/1963, 1963/1964 i 1964/1965. Scenograf współpracuje z siedmioma ośrodkami o stabilnej pozycji, ale niestanowiących głównych scen ogólnopolskich: Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, Teatr Ateneum w Warszawie, Teatr Ziemi Opolskiej (dzisiejszy Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu), Teatr im. Stefana Jaracza (Olsztyn–Elbląg), Bałtycki Teatr Dramatyczny (Koszalin–Szczecin), Teatr Komedia w Warszawie. Prawdopodobnie to wybór mniej eksponowanych instytucji umożliwił realizację tekstów pozostających poza oficjalnym kanonem polityki teatralnej PRL-u.

Najintensywniejsza współpraca z Teatrem Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku zaowocowała dziesięcioma premierami. Artysta regularnie projektował dla tej instytucji również okładki programów i afisze dla produkcji, w których nie brał udziału w roli scenografa. W pozostałych ośrodkach zrealizował po jednej lub dwie premiery w obrębie pojedynczego sezonu artystycznego.

Znamiennym jest, że artysta pokroju Hilarego, obecny na najważniejszych wydarzeniach związanych z najnowszymi kierunkami polskiej plastyki, uczestnik i inicjator grup laboratoryjnych, w działalności teatralnej podąża ku prowincji. Nie robi tego jednak sam. W teatralnych podróżach towarzyszy mu pokolenie młodych reżyserów i reżysek. Z Krystyną Meissner pracował czterokrotnie, trzy premiery przygotował z Jerzym Zegalskim, dwie z Barbarą Bormann. Przy pozostałych produkcjach współpracował z Barbarą Kilkowską, Zdzisławem Tobiaszem, Jerzym Tuszewskim, Lechem Emfazym Stefańskim, Bohdanem Czechakiem, Noemi Korsan i Ta-

³ [hasło w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 355.

deuszem Mrocziem. Wszyscy, z Hilarym włącznie, z pokolenia urodzonego w latach 1921–1933. Wyjątek stanowi jedynie Maciej Bordowicz, młodszy od Hilarego o 15 lat. Pokolenie dzieci odrodzonej, rozwijającej się Polski, dorastające w cieniu wojennej destrukcji, po wojnie w większości związane z warszawską PWST⁴. Zmuszone do nadrabiania edukacji i kontaktu ze sztuką na pogorzelisku wartości humanistycznych.

Nie dziwią, idące za doborem zespołów twórczych, wybory repertuarowe. Nie znajdziemy dramatów socrealistycznych, inscenizacji sztuk polskich narodowych wieszczów ani wielkiej klasyki światowego teatru. W realizacjach Hilarego dominują teksty nowe, powstałe kilka lat wcześniej lub będące w czołówce awangardy dwudziestolecia, adaptacje klasycznej literatury pojawiają się, jeśli znajdują odniesienie do współczesności. Charakterystyczna dla dynamicznie powstających najnowszych tekstów ich niewielka objętość powoduje potrzebę kompilacji kilku jednoaktówek mających wypełnić widzowi wieczór. Zmienność podanych syntetycznie i celnie tematów jest atrakcyjna dla widza, ma również tę zaletę, że w kraju objętym cenzurą można określić widowisko jako składankę kabaretową i uniknąć nadmiernej kontroli. W pięciu takich zestawieniach Hilary zaprojektował oprawę plastyczną w sumie do 14 utworów podejmujących temat krytyki społecznej, mieszających porządki komiczne i tragiczne, zaliczane dziś do nurtu teatru absurdu. Krzysztofiak pracował często na tekstach Sławomira Mrożka, prywatnie przyjaciela, któremu pozostał wierny również za granicą. Bliska była mu również poetyka Stanisława Grochowiaka, Eugène’a Ionesco. Młode zespoły twórców proponowały odważną i niezwykle krytyczną wizję współczesności pod pozorem rozrywki muzyczno-słownej. Dopiero trzy ostatnie spektakle oparte są na klasycznych tekstach Carlo Goldoniego⁵, Aleksandra Puszkina⁶, Antoine’a Prévosta⁷.

⁴ Wyjątkami są, absolwenci krakowskiej PWST, Tadeusz Mroczek i Bohdan Czechak.

⁵ C. Goldoni, *Zabawne zdarzenie*, reż. J. Zegalski, Teatr im. A. Węgierki, Białystok, premiera 8 lipca 1965 r.

⁶ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin*, reż. B. Bormann, Teatr im. S. Jaracza, Olsztyn–Elbląg, premiera 5 listopada 1965 r.

⁷ A. Prévost, *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*, adapt. i reż. M. Z. Bordowicz, Teatr Komedia, Warszawa, premiera 3 marca 1968 r.

Zachowana dokumentacja fotograficzna wskazuje na różnorodność stylistyczną w zakresie plastyki teatralnej obejmującą formy nowatorskie i klasyczne, uwzględniające elementy kostiumu historycznego i realistyczne kostiumy współczesne. W zrozumieniu podobnego eklektyzmu w wyborach estetycznych Hilarego pomagają jego młodzieńcze związki z teatrem zawodowym i amatorska praktyka z końca lat 40. Pierwszy kontakt z praktyką sceniczną Hilarego Krzysztofiaka zbiegł się w czasie z jego edukacją w liceum plastycznym. Jako 19-latek podjął pracę w Teatrze Polskim w Warszawie w charakterze statysty w styczniu 1946 r. Była to pierwsza upaństwowiona scena w Warszawie. Za sprawą dyrektora, Arnolda Szyfmana, oraz wybitnego zespołu artystycznego i technicznego, instytucja kontynuowała przedwojenne tradycje wystawy scenicznej. Zgodnie z informacjami podanymi w autobiografii⁸, malarz grał w niemal wszystkich spektaklach pierwszego powojennego sezonu, na którego repertuar złożyła się mieszanka klasyki i komedii okresu międzywojnia. Inauguracja sceny nastąpiła 17 stycznia 1946 r. premierą *Lilli Wenedy*⁹ Juliusza Słowackiego w reżyserii Juliusza Osterwy. Inscenizację odczytano jednoznacznie jako próbę wzniesłego rozdrapywania ran. Rafał Węgrzyniak podkreśla, że „dramat o napaści Lechitów na Wenedów, zagrany zaraz po wojnie w zburzonej Warszawie, stał się odbiciem niedawnej walki Polaków z Niemcami zakończonej klęską powstania w 1944 r.”¹⁰. W kolejnych tygodniach zaprezentowano publiczności *Majątek albo imię*¹¹ Józefa Korzeniowskiego, komedię w pięciu aktach. Następnie, w maju, *Papugę*¹² Kazimierza Korcellego, komedię o narastaniu faszyzmu, a miesiąc później *Grube ryby*¹³ Michała Bałuckiego. Z okazji święta 22 lipca zagrano tzw. składankę kabaretowo-re-

⁸ H. Krzysztofiak, *Nie ukończona autobiografia*, „Śląsk” 1996, nr 6, s. 55.

⁹ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, reż. J. Osterwa, Teatr Polski, Warszawa, premiera 17 stycznia 1946 r.

¹⁰ R. Węgrzyniak, *Lilla Weneda w odbudowanym Teatrze Polskim*, Kalendarium, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/kalendarium/763/lilla-weneda-w-odbudowanym-teatrze-polskim> (dostęp: 5.11.2023).

¹¹ J. Korzeniowski, *Majątek albo imię*, reż. A. Szyfman, Teatr Polski, Warszawa, premiera 27 marca 1946 r.

¹² K. Korcelli, *Papuga*, reż. J. Osterwa, Teatr Polski, Warszawa, premiera 22 maja 1946 r.

¹³ M. Bałucki, *Grube ryby*, reż. L. Solski, Teatr Polski, Warszawa, premiera 28 czerwca 1946 r.

wiową¹⁴ stanowiącą *de facto* kompilację utworów poetyckich o charakterze patriotycznym¹⁵.

Zgodnie z diagnozą krytyka Stanisława Witolda Balickiego¹⁶ zestaw proponowanych sztuk wróży zachowawczy i nijaki charakter instytucji, daleki od nowatorstwa. Dla młodego statysty jednak realizacje i pracujący przy nich twórcy stanowiły przyspieszoną szkołę warsztatu teatru przedwojennego. Sprawnie napisane teksty dramatyczne i znakomicie podający zarówno prozę, jak i wiersz aktorzy, znający tajniki ogrania przestrzeni i technikaliów związanych ze zmianami scen w teatrze realistycznym, nauczyli młodego artystę rozumienia mechanizmów teatru.

Na wiosnę 1946 r., wraz z poznanym w liceum plastycznym Lechem Emfazym Stefańskim, Hilary Krzysztofiak podejmuje próbę prowadzenia teatru. Na ulicy Wiejskiej 11 zakładają Teatr Cynobrowych Snów, inaugurując działalność premierą spektaklu kukielkowego na podstawie powieści Hugh'a Loftinga *Doktor Dolittle i jego zwierzęta*¹⁷. Nie zachowały się informacje o tym, jaki dokładnie typ lalek został zaprojektowany i wykonany przez artystów. Recenzent prasowej relacji ze spektaklu sugeruje, że autorzy wykazali „eksperymentatorską śmiałość we wprowadzaniu nowych, nieznanych dotąd w kukielkarstwie, chwytów”¹⁸. Pozytywne opinie szczególnie koncentrują się na nowatorskich rozwiązaniach w technice malarstwa scenicznego oraz adaptacji tekstu pod kątem percepcji młodego odbiorcy. Przedstawienia cieszyły się popularnością, jednak teatr nie pozwolił utrzymać się młodym artystom i nie przetrwał. Przetrwała natomiast przyjaźń ze Stefańskim. Kolejne wspólne inicjatywy stały się motorem rozwoju artystycznego i intelektualnego obu twórców. Jeszcze w 1947 r., już jako

¹⁴ Program składany/kabaretowy/rewiowy–22 lipca, tekst i reż. M. Wyrzykowski, Teatr Polski, Warszawa, premiera 22 lipca 1946 r.

¹⁵ Program złożony był z pięciu części opatrzonych tytułami: *Prolog*, *Wrzesień 1939*, *Okupacja*, *Partyzanci*, *Wolność*. W sumie przedstawiono 17 utworów poetyckich, fragment filmu dokumentalnego przedstawiający bombardowanie miasta i *Manifest PKWN*.

¹⁶ *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie” 1946, nr 9.

¹⁷ H. Lofting, *Doktor Dolittle i jego zwierzęta*, muz. i reż. L.E. Stefański, Teatr Cynobrowych Snów, Warszawa, premiera 1946 r.

¹⁸ J.T., „Dziś i jutro” 1946, nr 26 (32), s. 8.

student ASP, Hilary z powodzeniem odgrywa rolę Lwa¹⁹ w sztuce Bernarda Shawa *Androkles i lew*, przedstawianej przez Teatr Akademicki. Kolejne lata zacieśniają zainteresowania awangardą. W zjazdach grupy kobyłańskiej i następujących niedługo potem studiach w ramach grupy St-53 rodzi się dojrzała wizja estetyczna Hilarego. Utwierdzają się eksperymentatorskie skłonności w kreowaniu obrazu świata, a związki towarzyskie z nowym teatrem ugruntowują się przez Teatr Osobny na Tarczyńskiej²⁰, współtworzony przez Stefańskiego, Mirona Białoszewskiego i Bogusława Choińskiego.

W tych samych latach na mapie polskiego teatru dramatycznego kształtują się wyraziste tendencje plastyczne. Wszechobecny w latach 50. realizm, rozumiany dogmatycznie, ustępuje inscenizacjom plastycznym. Dekoracje nie ilustrują wiernie rzeczywistości opisanej w didaskaliach czy treści dramatu, lecz dialogują z nią za sprawą zderzeń form, barw, przedmiotów. Dominują dwa kierunki rozwoju: teatr autorski, zafascynowany najnowszymi kierunkami w malarstwie i korzystająca z różnorodnych form plastycznych i inspiracji tradycją szkoła scenografii honorująca zależności między tekstem dramatu, inscenizatorem i oprawą plastyczną²¹. W scenografiach tworzonych przez Hilarego w teatrze repertuarowym widoczne są obie ścieżki jego osobistych doświadczeń artystycznych: warszawska szkoła przedwojennego realizmu syntetycznego i eksperymentatorska deformacja form malarskich. Hilary nie realizuje rozwiązań teatru malarzy, awangardowych form laboratoryjnych ani realizmu socjalistycznego. Nie próbuje tworzyć własnego, odrębnego świata scenicznego.

Kolejne realizacje cechuje duża różnorodność, współbrzmiąca z założeniami tekstów dramatu. W jednoaktówkach realizowanych w 1961²² i 1962²³ r. dominuje forma: twarze aktorów przypominają woskowe maski

¹⁹ A. Soczyńska, *Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, nr 3, s. 406.

²⁰ Tamże, s. 407.

²¹ M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 265.

²² M. De Ghelderode, *Escorial*; S. Mrozek, *Na pełnym morzu*; H. Pinter, *Samoobsługa*.

²³ S. Mrozek, *Strip-Tease*; tenże, *Na pełnym morzu*; tenże, *Karol*; E. Ionesco, *Lekcja*; G. Apollinaire, *Piersi Tyrezjasza*; S. Grochowiak, *Partita na instrument drewniany*; J. Krasiński, *Kwatery*; J. Janicki, *Oratorium*.

lub odznaczają się charakteryzacją uwypuklającą kontury, linię włosów, ust i brwi. Kostiumy o klasycznych krojach posiadają wzory kontrastujące z tłem: ciemne na jasnym, linie proste na tle fal lub gładkie na wzorzystym. Przerysowane linie graniczne ciała aktora i elementów scenografii oraz manipulacje proporcjami zaprzeczają realizmowi i dają efekt śmieszności, groteski. Znakomicie oddają charakter utworów o nielinearnym lub absurdalnym rozwoju akcji oraz postaci-znaki o niepogłębionych cechach psychologicznych. Zawarte w programach teatralnych słowa kluczowe do rozumienia przygotowanych zestawień sztuk Mrożka, Grochowiaka, Ionesco realizowane są w obrazie scenicznym. Równocześnie zderzenia kształtów, deseni i rozmiarów cechuje niezwykła ekspresja i metateatralność.

W *Skizie*²⁴ Gabrieli Zapolskiej, spektaklu z 1962 r., artysta bawi się kostiumem historycznym i salonową tradycją. Postaci ubrane są w obszerne kostiumy à la Ludwik XIV, peruki i upozowane, jak do zdjęcia w układzie perspektywicznym. Salon z prostym wyposażeniem udekorowano za pomocą figurki kupidyna, a także zawieszonych nad głowami postaci materiałowych szarf i tkanin naciągniętych na stoliki i siedzenia. Całą kompozycję zamyka w ramie opatrzonej ciemnymi wykrojami sylwetek rokokowych postaci na postumentach, niczym w teatrze cieni. W kolejnych odsłonach spektaklu postaci noszą kostiumy zgodne z modą dwudziestolecia międzywojennego, według koncepcji autorki dramatu. W podobnym stylu scenograf postąpił w jego ostatniej polskiej realizacji z 1968 r., adaptacji powieści Prévosta *Historia Manon Lescaut*²⁵.

W tytułach fantastycznych *Escurial*²⁶ czy *Pierścień i róża*²⁷ dostrzec można największe podobieństwo do malarstwa Hilarego. Syntetycznie skonstruowane przestrzenie gry pełne są motywów roślinnych, abstrakcyjnych kształtów o kontrastujących ze sobą liniach. Nie są to jednak kompozycje

²⁴ Skiz, G. Zapolska, reż. K. Meissner, Teatr im. A. Węgierki, Białystok, premiera 29 września 1962 r.

²⁵ A. Prévost, *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*, adapt. i reż. M.Z. Bordowicz, Teatr Komedia, Warszawa, premiera 3 marca 1968 r.

²⁶ M. De Ghelderode, *Escurial*, reż. K. Meissner, Teatr Ateneum im. S. Jaracza, Warszawa, premiera 13 czerwca 1961 r.

²⁷ W. M. Thackeray, *Pierścień i Róża*, reż. B. Kilkowska, Teatr im. A. Węgierki, Białystok, premiera 1 stycznia 1964 r.

czysto malarskie. Scenograf myśli teatralnie i każda jego przestrzeń ma niezbędne do ogrania tekstu elementy zabudowy scenicznej. Klasyczny układ zamknięcia okna sceny z trzech stron z wyjściami za kulisę przez otwory drzwiowe lub przestrzenie między zastawkami widoczne są na kilku zachowanych fotografiach prezentujących ogólny widok. We wspomnianym wcześniej *Skizie* salon mieszczański odtworzony jest ze wszelkimi elementami: zabudowa okna obejmuje trzy ściany i sufit z wolną, centralnie położoną przestrzenią gry. Sofa, stolik i fotel w głębi oraz kolejne dwa fotele umieszczone na skrzydłach umożliwiają całej obsadzie wchodzenie w interakcje ze scenografią w układzie frontalnym do widza i w kompozycji panoramicznej, tzn. dobrze widocznej. Zakamuflowane na lewym skrzydle wyjście za kulisę nie łamie iluzji gry, pozwalając równocześnie na sprawną realizację wejść i wyjść. Komnata Hrabiego z inscenizacji sztuki Grochowiaka *Szachy*²⁸ rządzi się tymi samymi zasadami. Zabudowa okna sceny z otworem wejściowym zamykają świat gry w eklektycznym wnętrzu. Swobodna przestrzeń proscenium umożliwia zmiany ustawienia większej liczby aktorów. Podzielona na dwie części frontalna ściana wywołuje efekt monumentalnego wnętrza pałacowego, wzbogacony symbolicznym, lecz niezbędnym do rozegrania scen umeblowaniem i rzeźbioną ramą kominka.

Funkcjonalność dekoracji Hilarego widoczna jest szczególnie w różnorodności układów architektonicznych: zaułki, schody, drabiny, zróżnicowane poziomy gry, okna, wyjścia. Szczególnie interesujące wydają się dwa przykłady z 1964 r.: *Szkoła kobiet*²⁹ i *Dzień orderu*³⁰. W pierwszej inscenizacji dekoracja przedstawia zabudowę miejską stylizowaną na zaułki schyłku XVIII w. Tradycyjnie prawe i lewe skrzydło sceny zamknięte są fasadami kilkukondygnacyjnych budynków, w głębi sceny widoczny jest mniejszy w proporcjach domek. Tył sceny zamknięty jest jasnym tłem. W nietypowy sposób Krzysztofiak rozszerza pole gry o balkony, okna, schodki i drabinę,

²⁸ S. Grochowiak, *Szachy*, reż. L. E. Stefański, Teatr Ziemi Opolskiej, Opole, premiera 9 października 1964 r.

²⁹ W. Bogusławski, *Szkoła kobiet*, reż. K. Meissner, Teatr im. A. Węgierki, Białystok, premiera 19 września 1964 r.

³⁰ S. Grochowiak, *Dzień orderu*, reż. L. E. Stefański, Teatr Ziemi Opolskiej, Opole, premiera 9 października 1964 r.

z których w ogólnym planie wystają sylwetki aktorów. Tak skonstruowana przestrzeń pozwala na dynamiczne rozgrywanie scen i popisy sprawności odtwórców ról, bardzo urozmaicające widowisko komediowe. Drugi tytuł należy do najnowszych w tym czasie tekstów dramatycznych w związku z tym i koncepcja scenografii jest współczesna. Artysta zaprojektował piętrową instalację, na którą składają się cztery pomieszczenia, po dwa na każdej kondygnacji, przedzielone przez środek stromymi schodami-drabiną prowadzącymi do umieszczonych na piętrze drzwi. Podobnie jak we wcześniej opisanym przykładzie, wielofunkcyjność przestrzeni pozwala na ciekawe rozwiązania inscenizacyjne w obrębie prowadzenia aktora. Równocześnie symultaniczna scena, na którą składa się przekrój budynku, charakteryzuje się myśleniem nowoczesnym, syntetycznym o sztuce inscenizacyjnej.

Uproszczone formy dążące do złożonego znaku scenicznego obserwujemy w *Czcij ojca swego*³¹ Wiktora Ławrentiewa. Tekst poboczny egzemplarza dekoracji dramatu³² poza opisem wnętrza i umeblowania pokoju zawiera również kontekst funkcjonowania miejsca akcji w przestrzeni miejskiej i opis otoczenia domku. Jak czytamy w didaskaliach: „I oto wielopiętrowe budynki otoczyły ze wszystkich stron ową uliczkę, i uliczka stała się niewielką wysepką pośród wielkich, murowanych brył”³³. Na zachowanej w tej samej archiwalnej teczce fotografii ze spektaklu widoczny jest pokój urządzony zgodnie z opisem w egzemplarzu, jednak osadzony w szerszym, plastyczno-przestrzennym kontekście. Powierzchnię wnętrza wyznacza podest, ograniczony frontałą tylną ścianą będącą równocześnie obrysem kształtu całego domku wraz z kominem na spadzistym dachu. Faktura ściany w górnej części nawiązuje do żużlobetonu, z którego fabularny budynek został skonstruowany i swobodnie przechodzi w kwiecistą tapetę wnętrza. Okno sceny zamyka od tyłu gładka ciemna tkanina dominująca nad sceną. Na jed-

³¹ W. Ławrentiew, *Czcij ojca swego*, reż. B. Czechak, Teatr Ziemi Opolskiej, Opole, premiera 4 listopada 1964 r.

³² Archiwum Państwowe w Opolu, zespół nr 451, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Dokumentacja Przedstawień Własnych (dalej: APO), sygn. 350, *Czcij ojca swego*, egzemplarz opatrzony pieczęcią Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Opolu.

³³ Tamże, s. 3.

nym obrazku artysta zawarł równocześnie wnętrze i plener. Stworzył syntetyczną i funkcjonalną adaptację zamysłu scenograficznego autora tekstu.

Typowe dla scenografii Hilarego są faktury tła. W niemal każdej realizacji widoczne są wzory roślinne lub wyraziste linie na ścianach, często wypukłości, załamujące światło. Nawet w klasycznych salonach pojawiają się sztukaterie, tapety lub drapowane kotary. W *Szachach*³⁴ cała lewa część ściany zamykająca w głębi okno sceny tworzy wrażenie abstrakcyjnego obrazu, prawą zaś stanowi ażurowa zastawka imitująca okno. Z kolei w *Kwadraturze koła*³⁵ ściany sceny kameralnej wyklejone są gazetami.

Odnalezione w programie³⁶ do spektaklu na podstawie jednoaktówek Grochowiaka *Dzień orderu* i *Szachy*, zrealizowanego we współpracy ze Stefańskim w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu, trzy projekty scenografii spod ręki Krzysztofiaka przypominają bardziej szkice sytuacyjne. Szkice wykonane prawdopodobnie ołówkiem lub tuszem, skomponowane są z dynamicznie prowadzonych linii. Postaci są ujęte schematycznie, ich rysy pozwalają uchwycić pozycję głowy, nie oddają układu mięśni twarzy, mimo wszystko jednak posiadają indywidualne wyróżniki: bogaty zarost, masywną czaszkę z drobnymi oczami czy wyraźnie zarysowaną linię szczęki. Kostiumy uformowane w bryły scalone z sylwetkami ciała, sugerują w większym stopniu pracę tkaniny w ruchu niż szczegóły kroju. Uwaga rysownika skoncentrowana jest na ogólnym układzie prezentowanej sceny, proporcji elementów dekoracji z ciałem postaci i użyciu rekwizytów. Pierwszy projekt prezentuje postać stojącą półprofilem, z głową skierowaną w stronę przeciwną do korpusu, za lewe ramię. Trzymana w prawej dłoni lampa wyróżnia się czystością i prostotą linii. Postać ubrana jest w długą i szeroką szatę o licznych załamaniach tkaniny, z wycięciami na ręce. Dolna krawędź kostiumu załamuje się na linii stóp, dając sugestię ruchu całego ciała w stronę, w którą skierowany jest korpus. Twarz o wyraźnie zaznaczonych ciemnych oczach, nie posiada czytelnych krawędzi. Okolona jest zarysem włosów i nakrycia głowy oraz gęstym zarostem.

³⁴ APO, sygn. 348, *Szachy*.

³⁵ W. Katajew, *Kwadratura koła*, reż. J. Zegalski, Teatr im. A. Węgierki, Białystok, premiera 23 listopada 1963 r.

³⁶ APO, sygn. 348, *Szachy*.

Kolejny projekt przedstawia sylwetkę postaci leżącej na prawym boku z widoczną lewą ręką odwiedzioną od korpusu, wspartą na przedramieniu. Układ ciała z głową widoczną fragmentarycznie, przysłoniętą lewym barkiem, nogami i ramieniem wysuniętymi na pierwszy plan, wyraźnie sugeruje dynamikę wydarzenia poprzedzającego widoczny na szkicu stan, upadek. Leżący obok postaci świecznik podkreśla linię ruchu – postać musiała stać frontalnie i upaść do tyłu. Równocześnie leżący korpus komponuje się z fragmentem stojącego po lewej stronie kominka. Łuk otworu paleniska nakreślony jest równolegle do wygięcia korpusu. Ostre krawędzie konstrukcji wyznaczają ramę kompozycji, rzeźbione pionowe brzegi z wyraźną figurą kobiecą nachyloną nad postacią uwydatniają leżącą w poziomie sylwetkę oraz jej owalne kształty i zarys żeber na nagim torsie.

Trzeci zachowany wydruk ukazuje dwie postaci. Od lewej postać siedząca frontalnie z pochyloną do przodu sylwetką, obok, po prawej, postać stojąca lewym profilem ustawioną ku siedzącemu i skierowanym na nią palcem wskazującym lewej dłoni. W tle widoczny jest fragment piecyka-kozy i poprowadzonej od niej rury. Postaci ubrane są w luźne kostiumy, miejscami zaznaczone schematycznie. Poszczególne elementy garderoby są trudne do rozróżnienia. Postać siedząca ma na lewej piersi przypięty order w kształcie krzyża komandorskiego.

Niemożliwość prac badawczych opartych na oryginalnych projektach scenograficznych nie pozwala na podstawowe ustalenia dotyczące sposobu pracy koncepcyjnej artysty nad przestrzenią sceniczną i kostiumem. Nieznany jest stopień uszczegółowienia prac oraz zawarte w nich adnotacje dotyczące realizacji technicznej, skali, tkanin i materiałów. Nie sposób zatem ustalić, jaki był stopień zaangażowania w proces wykonawczy w pracowniach plastycznych i modelarskich. Zachowana czarno-biała dokumentacja spektakli pozbawia wiedzy na temat zestawianych kolorów, tak ważnych w dziełach Krzysztofiaka i prawdopodobnie najważniejszych dla ostatecznego zdefiniowania jego stylu.

Zebrane archiwalia w zestawieniu z informacjami autobiograficznymi pozwalają twierdzić, że teatr instytucjonalny był obecny w życiu artysty nieprzerwanie od pierwszych sezonów po zakończeniu wojny, będących równocześnie latami decydującymi o życiowej drodze Hilarego. Scena stanowiła dla niego istotny drugi plan aktywności twórczej, umożliwiając pra-

cę w zespole związanym doświadczeniem pokoleniowym, wzajemny proces kreatywny oraz pewne źródło dochodu. Wyraźną tendencją wyborów Krzysztofiaka w roli scenografa były realizacje dramatów o mało licznej obsadzie, w większości najnowszych, aspirujących do awangardy literatury teatralnej. Dekoracje i kostiumy projektu Hilarego nacechowane są szacunkiem do materii dramatu, znakomitą wycuciem nastroju i funkcjonalnością. Artysta daleki był od dominujących scenę i aktora form plastycznych, estetyka jego prac oscylowała między realizmem syntetycznym a tendencjami do przerysowania i zmian proporcji. Z jednej strony aranżacje przestrzeni scenicznej zachowują klasyczny warsztat, z drugiej konstrukcje i dekoracje malarskie wyróżniają się indywidualną skłonnością do fakturowania powierzchni oraz zestawiania wyrazistych form i konturów.

LITERATURA

Archiwum Państwowe w Opolu, zespół nr 451, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Dokumentacja Przedstawień Własnych, sygn. 348, *Szachy*; sygn. 349, *Dzień orderu*; sygn. 350, *Czcij ojca swego*.

(M.S.), *Hilary w Bunkrze sztuki. Ocalanie od zapomnienia*, „Gazeta Krakowska” 1998, nr 13.

Ambroziak N., „Twórcza jednostka i jej inni. Związki Mirona Białoszewskiego z grupą kobyłańską”. Praca magisterska, Uniwersytet Warszawski 2020, https://www.academia.edu/60960158/Tw%C3%B3rcza_jednostka_i_jej_inni_Zwi%C4%85zki_Mirona_Bia%C5%82oszewskiego_z_grup%C4%85_koby%C5%82eck%C4%85 (dostęp: 21.10.2023).

Fik M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981.

Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek* [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997.

J.T., „Dziś i jutro” 1946, 7 lipca.

Krzysztofiak H., *Nie ukończona autobiografia*, „Śląsk” 1996, nr 6.

Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.

Soczyńska A., *Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, nr 3.

Węgrzyniak R., *Lilla Weneda w odbudowanym Teatrze Polskim*, Kalendarium, [w:] Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/kalendarium/763/lilla-weneda-w-odbudowanym-teatrze-polskim> (dostęp: 2.11.2023).

Summary

HILARY ON THE POLISH INTIMATE STAGE: ARCHIVAL RESEARCH

Hilary Krzysztofiak's artistic career developed dynamically, making him one of the icons of the young avant-garde of Polish painting, and yet, simultaneously, he created stage designs for numerous plays. Research on the designs and documents showing his involvement with the theatre leads to the conclusion that there were substantial differences between his artistic vision in painting and scenography. The understanding of mechanisms of the stage was shaped by the combination of his own performances, as a young man, on the stage of the Polish Theatre in Warsaw, and his friendships with his peers, outstanding directors, painters and writers looking for new artistic means of expressions. As a result, the decorations and costumes designed by Krzysztofiak are stylistically eclectic, functional and coherent with the message of drama. (WK)

Keywords: scenography, Hilary Krzysztofiak, synthetic realism, Polish theatre

Streszczenie

Hilary Krzysztofiak w dynamicznie rozwijającej się karierze plastycznej, poza stałą obecnością w świecie młodej awangardy polskiego malarstwa, tworzył również scenografie do wielu spektakli teatralnych. Poszukiwania projektów i dokumentacji pozostałej po twórczości scenicznej artysty zaowocowały wnioskami o odmienności jego myśli plastycznej w malarstwie i scenografii. Na rozumienie mechanizmu sceny składają się młodzińcze doświadczenia na scenie Teatru Polskiego w Warszawie oraz przyjaźnie z należącymi do tego samego pokolenia, odważnymi i poszukującymi nowych form wyrazu reżyserami, malarzami, pisarzami. W konsekwencji projektowane dekoracje i kostiumy odznaczają się eklektyzmem stylistycznym, funkcjonalnością i poszanowaniem idei niesionych przez tekst dramatu.

Słowa kluczowe: scenografia, Hilary, Krzysztofiak, realizm syntetyczny, teatr polski