

Michał Jędrzejewski

Architektura wnętrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu

Część I: 1945-1981

(Kontynuacja w następnym numerze „Dyskursu”)

Ilustracje do artykułu na str. 224-229

Architektura wnętrz

W 1946 roku przybył na Dolny Śląsk Władysław Wincze – jeden z szefów Spółdzielni Artystów Plastyków ŁAD (grupy twórczej związanej z tendencją artystyczną określaną często jako polska odmiana *art-déco*) i objął kierownictwo ładowskiej wytwórni-modelarni mebli w Kłodzku. Władysław Wincze był absolwentem malarstwa w warszawskiej ASP; w latach 1936-1939 asystentem prof. Józefa Czajkowskiego; należał do malarskiej „Grupy Czwartej” oraz od 1936 roku był członkiem Spółdzielni ŁAD. Jako oficer artylerii konnej uczestniczył w kampanii wrześniowej. W latach okupacji prowadził z Olgierdem Szlekyssem zakład projektujący i wytwarzający meble. W Powstaniu Warszawskim dowodził obroną przeciwlotniczą Mokotowa, dostał się do niewoli, a jesienią 1945 roku powrócił do kraju.

Pobyt w Kłodzku sprzyjał nawiązaniu kontaktów z wrocławską PWSSP i w październiku 1948 roku Władysław Wincze rozpoczyna (jako „zastępca profesora”) pracę na Uczelni, obejmując kierownictwo Zakładu Metalu i Drewna. W 1949 roku uzyskuje w warszawskiej ASP dyplom w zakresie architektury wnętrz u prof. Wojciecha Jastrzębowskiego, a w 1950 roku zostaje dziekanem utworzonego właśnie wrocławskiego Wydziału Architektury Wnętrz.

Dzięki talentowi organizatorskiemu rozwija wydziałowe Zakłady Metalu i Drewna, doprowadzając obie jednostki do unikalnego w owych czasach najwyższego poziomu perfekcji wykonawczej. Niestety, zwróciło to uwagę czynników odgórnych i Zakłady zostają wydzielone w formie odrębnej jednostki doświadczalno-usługowej, a w wyniku dalszych odgórnych rozporządzeń – doprowadzone do likwidacji.

W pierwszych latach pracy na Uczelni Władysław Wincze opracowuje projekty przeznaczone dla innych ośrodków. Projektuje (wspólnie z Olgierdem Szlekyssem) gabinet dyrektora Centralnego Urzędu Planowania w Warszawie, realizuje liczne wnętrza i meble dla budującej się wówczas Nowej Huty oraz wykonuje projekty dla Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie.

W 1951 roku powstaje pierwsze opracowanie dla Wrocławia. Był to projekt gabinetu prof. Ludwika Hirszfelda w Zakładzie Immunologii Akademii Medycznej (współpraca – Tadeusz Forowicz, Jan Kowalczyk, Mieczysław Pawełko). Niemal jednocześnie Władysław Wincze projektuje wspólnie z parooosobowym zespołem (A. Jędrzejewski, W. Lange, K. Pękalska, R. Trocki) dwa piętra Domu Mody Elegancja w Rynku.

Na przełomie 1952-1953 uczestniczy w opracowaniu projektów dzisiejszego Teatru Lalek, projektując m.in. wnętrza biblioteki z utrzymanym w stylu ładowskim zespołem przeszklonych szaf (w trakcie remontu budynku ok. 2000 roku zostały one podobno przeniesione do jednego z domów kultury).

Wypalony całkowicie neobarokowy budynek rewaloryzowano w zawrotnym tempie, w okresie od października 1952 do lutego 1953. O jego przeznaczeniu krążyły różne plotki. Faktem jest, iż władze przykładały do tego przedsięwzięcia

wielką wagę, a uczestnictwo w jego realizacji można określić mianem obowiązkowego (z uwzględnieniem specyfiki wczesnych lat pięćdziesiątych). Budynek okryto brezentowymi płachtami, a do środka włączano gorące powietrze, aby umożliwić nieprzerwane kontynuowanie prac mimo silnych mrozów. Wystrój wnętrz, m.in. sali teatralnej, biblioteki, foyer, hallu i głównych schodów wejściowych oscylował pomiędzy preferowanym socrealizmem a tendencją ładowską. Malarstwa ścienne w hallach przedstawiały pejzaż nadmorski w klimacie krymsko-śródziemnomorskim oraz sceny leśne z udziałem jelonków i sarenek. W pracach projektowych i poszczególnych realizacjach uczestniczyli obok Władysława Winczego m.in.: Roman Trocki, Stanisław Dawski, Aleksander Jedrzejewski, Wiesław Lange, Arkadiusz Włodarczyk, Eugeniusz Geppert, Stanisław Pękalski, Władysław Kamiński, jak również niektórzy studenci starszych lat.

Budynek przekazano w rezultacie Towarzystwu Przyjaźni Polsko Radzieckiej, ale jeszcze w latach pięćdziesiątych stał się zastępczą siedzibą remontowanego przez wiele lat Teatru Współczesnego; działało w nim Kino Klubowe oraz Klub Prawnika, a stopniowo we władanie przejął całość obiektu Wrocławski Teatr Lalek, który w ostatnich latach przeprowadził kolejną modernizację.

Do ważnych wnętrz zrealizowanych we Wrocławiu na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych należała widownia i kuluary odbudowywanego (po całkowitym wypaleniu podczas wojny) Teatru Polskiego przy ulicy Gabrieli Zapolskiej. Autorem świetnie zaprojektowanego wnętrza widowni był profesor Politechniki Wrocławskiej inż. architekt Andrzej Frydecki. Inżynierowie architekci często pracowali równoległe z plastykami architektami wnętrz. Wnętrza oddawanego do użytku kompleksu KDM-u (plac Kościuszki) projektowali zarówno inżynierowie architektki (m.in. Jerzy Mierzejewski, Jadwiga Grabowska-Hawrylak, Piotr Kurowski – w latach późniejszych wykładowca PWSSP i Roman Trocki), jak i dziekan Wydziału Architektury Wnętrz Władysław Wincze. Był on także autorem projektów wnętrz dwóch mieszczących się na KDM-ie obiektów: księgarni „Pod Arkadami” oraz kwaciarni, w której kompozycję ścienną na taflach szklanych zrealizowali Aleksander Jedrzejewski i Wiesław Lange. Ważną realizacją malarską były również kompozycje Marii Dawskiej we wnętrzu Fotooptyki.

Wnętrza sklepów pod arkadami i wokół placu Kościuszki realizowano zgodnie z projektami i znaczną starannością oraz z zastosowaniem właściwych materiałów wykończeniowych. Jeszcze istnieli przedwojenni majstrowie, a epoka płyty pilśniowej i olejnych lamperii się nie rozpoczęła. W restauracji KDM zwracały uwagę płaskorzeźby i okładziny z trawertynu; w MPIK-u – okleinowane boazerie i strefy ekspozycyjne oraz prawdziwe (w latach następnymch nieosiągalne) lustro; ORBIS wkrótce już, w dobie ordynarnie spawanej i paćkaney na czarno ślusarki, imponował chromowanymi konstrukcjami przeszklonych ścian.

W 1957 roku mecenat państwowy, wzorem lat przedwojennych, umożliwił wybitnym projektantom wnętrz realizację kompleksowych projektów wyposażenia wnętrz mieszkalnych. Wyniki tych realizacji zaprezentowano w strukturach przestrzennych, odwzorowujących realne wymiary standardowych mieszkań, na II Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz w warszawskiej „Zachęcie”. Wrocław reprezentował Władysław Wincze, ponadto eksponowano realizacje m.in. Oskara Hansena, Jana Kurzątkowskiego i Olgierda Szlekysa. Była to wystawa budząca nadzieje na rzeczywiste trwałe zainteresowanie władz wzornictwem i w ogóle sztuką projektową. Nadzieje te stopniowo słabły, stypendia realizacyjne malały (w 1962 roku przyznawano je tylko na poszczególne meble, potem przeważnie wcale), a fasadowe zainteresowanie również stopniowo słabło.

We Wrocławiu wnętrzem, które zwróciło uwagę centralnej prasy, była w tym czasie zaprojektowana przez Władysława Winczego i Aleksandra Jędrzejewskiego kawiarnia Kolorowa w Hali Ludowej (obecnie Hala Stulecia). Wnętrze to, zmieniając tymczasowy wystrój działającej w 1956 roku kawiarni studenckiej, rozbiły szeroką gamą radosnych barw, a wykonane ze stalowych rur meble, symbolizując kres socrealizmu, utwierdzały w przekonaniu o przynależności do Europy.

Innym ważnym wnętrzem, zrealizowanym w 1958 roku, z wyraźnym zamiarem dorównania Zachodniej Europie, był Klub Dziennikarzy zlokalizowany u zbiegu ulic Świdnickiej i Podwała, a kierowany przez rzutkiego i kipiącego pomysłami red. Lucjana Sochę. Projektantami wnętrza byli Jerzy Mierzejewski, Jan Chwałczyk i Mieczysław Zdanowicz. Lokal ten, utrzymany w szarobłękitnej tonacji, posiadał szczególny nastrój, powodujący, iż wielu bywalców (dziennikarzy, aktorów, architektów, plastyków, filmowców oraz decydentów i ich podwładnych) niemal zamieszkiwało w nim na stałe, a karta stałego wstępu była obiektem wysoce pożądanym.

W tym też czasie trwała realizacja dużego zadania projektowego, jakim była kompleksowa kolorystyka Rynku, Placu Solnego i wylotów ulic przylegających do zabytkowego centrum Starego Miasta. Projekt autorstwa Władysława Winczego, Stanisława Pękalskiego i Aleksandra Jędrzejewskiego powstawał od roku 1954, równoległe z pracami projektowymi związanymi z odbudową tej części miasta. W projekcie zatwierdzonym w Warszawie w 1955 roku (gipsowa makieta 1:100) przewidywano m.in. realizację polichromii podobnych do tych na Starym Mieście w Warszawie czy na Długim Targu w Gdańsku. Po 1956, w ramach eskalacji programów oszczędnościowych, ograniczono zakres prac do rozwiązań kolorystycznych podkreślających architektoniczne podziały poszczególnych elewacji, ale pozbawionych akcentów plastycznych, takich jak freski, mozaiki czy sgraffita.

Zakończone w 1960 roku prace wykonawcze nadały Staremu Miastu nowy klimat wyrafinowanych rozwiązań kolorystycznych, a autorzy projektu zostali

w 1961 roku wyróżnieni Nagrodą Miasta Wrocławia. Kolorystyka ta przetrwała trzydzieści lat, do kompleksowej rewaloryzacji Rynku i Placu Solnego w latach dziewięćdziesiątych. Pozostając w tym kręgu problematyki, należy również przypomnieć znakomite rozwiązanie kolorystyczne elewacji głównego budynku Uniwersytetu, zaprojektowane na początku lat sześćdziesiątych przez Józefa Hałasa.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych pojawiło się zapotrzebowanie na projekty kolorystyk hal fabrycznych. Przykładowo – kompleksowy projekt dla Zakładów Naprawczych Taboru Kolejowego opracowali w 1964 roku Konrad Jarodzki, Waldemar Gelbert i Michał Jędrzejewski. W roku następnym ten sam zespół projektował kolorystykę Zakładów Przemysłu Bawełnianego w Kudowie Zdroju. Powstało też szereg innych podobnych opracowań, ale z ich realizacją bywało różnie. Na ogół prace rozpoczynano, a następnie okazywało się, że wyczerpał się limit finansowy albo najzwyczajniej w świecie nieosiągalnymi okazywały się potrzebne kolory farb.

W 1961 roku zaczął zbliżać się do końca wieloletni remont Teatru Współczesnego. W zrealizowanych wnętrzach, których projekt opracowywali Władysław Wincze i Aleksander Jędrzejewski, uwagę zwracał biało-niebieski falujący sufit foyer I piętra, minimalistyczny wystrój widowni, w której akcentem plastycznym była biegnąca znad balkonu ku scenie ulotna struktura napiętych jak struny stalowych linek oraz kojarzące się z twórczością Mondriana detale architektoniczne, m.in. abstrakcyjna struktura przeszklonych stalowych drzwi wejściowych.

Pomimo narastających trudności wykonawczych powstawały również całościowe realizacje wnętrz, projektowanych przez autorów młodego pokolenia. W 1958 roku przy ulicy Świdnickiej otwarto sklep „Jedwabie”, zrealizowany wedle projektu Romana Hoszowskiego; silnie oświetlone światłem jarzeniowym wnętrze kojarzyło się nieodparcie z Zachodnią nowoczesnością, a w godzinach wieczornych zamknięty lokal, działając jak magiczny lampion, rozświetlał ciemną ulicę Świdnicką, dodatkowo połyskując różowawym neonem.

Neony pojawiły się we Wrocławiu pod koniec lat pięćdziesiątych (a w latach późniejszych wiele z nich projektował Jerzy Werszler). W tym względzie przodowała jednak w kraju Łódź, gdzie w 1958 roku na ulicy Piotrkowskiej świeciło już kilkadziesiąt reklam, a właściwie kompozycji dekoracyjno-informacyjnych (*feerią neonów błyszczący mleczny bar* – jak śpiewał o tym zjawisku Wojciech Młynarski).

Innym ambitnym projektem zrealizowanym w 1960 (lub 1961) roku był hall Zakładów Kąpielowych przy ulicy Teatralnej, wyposażony w pomysłowo zaprojektowane ławki, a ponadto posiadający (zachowaną do dziś) dużą kompozycję ścienną, zrealizowaną przez autorów wnętrza: Ryszarda Gachowskiego i Ryszarda Sokoła. Ryszard Gachowski, często współdziałający z Ryszardem Sokolem, był autorem (lub współautorem) licznych rozwiązań dekoracyjnych i malarskich kompozycji ściennych, m.in. we wnętrzach urzędów

pocztowych (Wrocław 1, Wrocław 2, Wrocław 14 i in.), jak również w przestrzeni otwartej. W 1964 roku zrealizował wielką kompozycję na zachodniej elewacji ówczesnego kina Śląsk (dzisiejszy Teatr Muzyczny Capitol).

Projektowano też wnętrza dla zleceniodawców indywidualnych. Były to zarówno projekty całościowe, jak i poszczególne meble. Wśród projektantów mebli wiele realizacji miał na swoim koncie Tadeusz Forowicz. Pojedyncze projekty mieszkań realizowała m.in. Barbara Barczewska.

Natomiast szczególnie mebel przeznaczony do masowej produkcji zaprojektował Józef Chierowski. Był to fotel „366”, wytwarzany od 1962 roku w Dolnośląskiej Fabryce Mebli w Świebodzicach i w innych zakładach przez ponad 20 lat. Tapicerowane siedzenie zespolone w jedną całość z oparciem było połączone z częścią nośną wykonaną z drewna bukowego, malowanego lakierem bezbarwnym lub czarnym. Prosta konstrukcja i nawiązująca do aktualnych trendów sylwetka mebla powodowały wielkie zainteresowanie nabywców. Lokal wyposażony w fotele Józefa Chierowskiego stawał się wnętrzem ekskluzywnym (oczywiście z uwzględnieniem kontekstu lat sześćdziesiątych). Potem wyszedł stopniowo z mody, ale obecnie zdaje się potwierdzać swoją ponadczasową wartość, będąc wymienianym wśród najciekawszych polskich rozwiązań designerskich XX wieku (m.in. w albumie „Rzeczy pospolite” pod redakcją Czesławy Frejlich).

W roku 1963 zostaje oddany do użytku, w odbudowanych kamieniczkach wewnętrznej (tak zwanej ratuszowej) części Rynku, Klub Związków Twórczych, którego wnętrza projektuje Władysław Wincze; witraż – Krystyna Pękalska, a hall ze wspornikową „zawieszoną w powietrzu” ladą szatni – Michał Jędrzejewski (lada ta wywołuje utyskiwania pana obsługującego szatnię: *Nie mogę nosić rannych pantofli, bo je widać, a buty strasznie cisną*” i po kilku latach zostaje zabudowana do posadzki). W wystroju głównej sali istotną rolę spełniały wydobyte z ruin zabytkowe belki stropowe, a wnętrze, zaprojektowane z wyrafinowanym umiarem, wytwarzało unikalny nastrój, stając się wkrótce preferowanym miejscem spotkań elit artystycznych.

Można tam było spotkać Jerzego Grotowskiego, głośnych literatów, sławnych reżyserów i aktorów kręcących filmy we wrocławskiej wytwórni, a nawet znakomitości zagraniczne, jak na przykład Johna Steinbecka, który wielkim autografem ozdobił jedną ze ścian klubu, dając początek tradycji składania podpisów przez najznamienitszych gości. Niestety, kiedy wielki pisarz podpadł, wypowiadając się niesłusznie o wojnie w Wietnamie, ścianę zamalowano, a na dodatek zasłonięto przeniesionym bufetem. Bufet odgrywał zresztą coraz ważniejszą rolę, pochłaniając kolejne strefy powierzchni Klubu. Magiczna formuła lokalu ulotniła się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Wnętrza klubowe pełniły dalej podobne funkcje, ale „genius loci” uleciał.

W rejonie Rynku powstawały również inne udane wnętrza, jak n.p. zakład fotograficzny przy ulicy Świdnickiej według projektu Tadeusza Ciałowicza;

herbaciarnia „Herbowa”, zaprojektowana przez Lesława Nurka i Tadeusza Pactwę (tak konsekwentnie, iż przez parę dziesięcioleci nie udawało się jej popsuć) czy piwnica winiarni Bachus z podświetlaną reliefową ścianą z ceramicznych rurek melioracyjnych, zrealizowaną przez Kazimierza Głaza. Jednocześnie poddawano „unowocześnieniom”, a w rzeczywistości niszczone nieliczne zachowane wnętrza przedwojenne. Taki los spotkał m.in. Bar Rybny na zachodniej pierzei Rynku oraz wnętrza aptek, z których usuwano wspaniałe boazerie, lądy, regały i kryształowe lustra, wprowadzając na ich miejsce płyty wiórowe laminowane i wyboiste podłogi z gumoleum.

Bardzo interesującym wnętrzem stał się zaprojektowany przez Jerzego Mierzejewskiego sklep „Kameleon” u zbiegu ulicy Szewskiej i Oławskiej (budynek projektu E. Mendelsohna z 1927 roku). Autorowi projektu udało się uzyskać efekt kurtyny świetlnej odcinającej optycznie pole widzenia wszystkiego, co znajdowało się ponad ażurowym podziałem obniżonego sufitu. Lampy świeciły w dół; przez wolne pola podwieszonego sufitu powinien być widoczny sufit prawdziwy wraz ze wszystkimi instalacjami, a nie było widać nic, poza czymś w rodzaju zamglonego nocnego nieba. Prawie zawsze ktoś w tym wnętrzu stał i z zadziwieniem wpatrywał się w zagadkowy sufit.

W połowie lat sześćdziesiątych wykładający w PWSSP na Wydziale Architektury Wnętrz inż. arch. Wiktor Jackiewicz (późniejszy profesor Politechniki Gliwickiej) przystąpił do projektowania przebudowy obiektu należącego do jednego z przedsiębiorstw budowlanych. Z dawnej świetlicy i sąsiednich pomieszczeń została wykreowana siedziba wrocławskiej Filharmonii (1968), która stała się dla autora projektu punktem wyjścia do dalszych realizacji obiektów widowiskowych, m.in. sali teatralnej z wielokierunkową widownią w Łasku; Narodowego Teatru Serbskiego w Nowym Sadzie (Jugosławia, 1972-1974), posiadającego znakomitą akustykę; sali koncertowej WOSPR w Katowicach (1979); wielokierunkowej i wielofunkcyjnej „Sceny na Świebodzkim” we Wrocławiu (1994); odbudowy teatru Polskiego we Wrocławiu (1996) i modernizacyjnej przebudowy Opery Wrocławskiej (2005). Wiktor Jackiewicz jest również autorem szeregu opracowań teoretycznych związanych z architekturą obiektów widowiskowych i wnętrz teatralnych (m.in.: *Architektura teatralna*, 1985; *Architektura nie tylko teatru*, 1987; *The Approach to Problems of Function*, 1990).

Również w drugiej połowie lat sześćdziesiątych projektanci z kręgu PWSSP, pracując w zespole koordynowanym przez Tadeusza Ciałowicza, zrealizowali wielozadaniowe opracowanie związane z wystrojem wnętrza statku „Dolny Śląsk” (podniesienie bandery w grudniu 1957), budowanego przez Stocznnię w Szczecinie. W pracach tych poza koordynatorem brali udział m.in.: Zbigniew Horbowy, Mieczysław Zdanowicz, Zbigniew Kawecki, Wiesław Zajączkowski i Michał Jędrzejewski.

Nieco wcześniej ważnym przedsięwzięciem była realizacja wnętrza odbudowywanego etapowo gmachu głównego Uczelni. Rektorat i Salę Senatu projektował Władysław Wincze; autorem żyrandola w Sali Senatu był Jan Kowalczyk; aulę projektował Tadeusz Forowicz, a hall I piętra – Stefan Staruchowicz. Wnętrza te, utrzymane w konwencji ładowsko-modernistycznej i zrealizowane z wielką starannością w Zakładach Doświadczalno-Usługowych PWSSP, trwają w niemal niezmiennym kształcie od ponad 40 lat, potwierdzając dalekowzroczność przyjętych wówczas rozwiązań.

Żyrandol Jana Kowalczyka jest prawdopodobnie jedyną zachowaną do dziś realizacją metaloplastyczną twórcy bardzo licznych żyrandoli („Pałacik”, BWA i in.), kutych świeczników (obecnych w niemal wszystkich lokalach gastronomicznych), lamp (m.in. na Wzgórzu Partyzantów, 1974), kinkietów i innych obiektów (m.in. ażurowych wywieszek nad wejściami do sklepów i lokali na Starym Mieście), wykonywanych przeważnie z czernionej stali i nawiązujących do tradycji międzywojennych realizacji Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowski, ale z zachowaniem wyraźnie odrębnej stylistyki autora.

Była w tych realizacjach racjonalność, bazująca na tradycyjnym wykorzystaniu tworzywa, jak też umiar oraz pewna dystynkcja, będąca cechą wrocławskiej sztuki użytkowej, a może i sztuki w ogóle. Będąc jednocześnie znakiem rozpoznawczym przynależności środowiskowej, stawała się zarazem jedną z przyczyn zarówno sukcesów, jak i porażek na ponadregionalnej giełdzie dokonania.

Dystynkcji towarzyszyło chwalebne dążenie do unikania wszelkiej przesady. Dbała o to również krytyka artystyczna. Kiedy w połowie lat sześćdziesiątych jeden z projektantów wystawił rozłożysty fotel wypoczynkowy z wysokim oparciem i poszerzoną strefą zagłówka, wybitny krytyk napisał, iż w BWA „straszy uszaty fotel”. Krytyk opuścił później Wrocław i stał się piewcą awangardy, ale we Wrocławiu utrwaliło się przeświadczenie, że nie należy się wychylać. Łódzki lokal, w którym znajd umywalek w sanitariatach można przez weneckie lustro przyglądać się głównej sali restauracji, we Wrocławiu raczej by „nie przeszedł”.

Czasem pewne zawężenie pola formalnych decyzji artystycznych wiązano z ładowskim rodowodem założyciela Wydziału Architektury Wnętrz. Pierwszy Dziekan był jednak po pierwsze – wybitnym artystą, nieustannie poszukującym nowych rozwiązań, a po drugie – pedagogiem otwartym na nowatorskie pomysły i szalenie liberalnym w swoich artystycznych poglądach. Jeśli mieliśmy do czynienia z zawężeniami pola artystycznego manewru, to ich przyczyną były echa rozlicznych przemyśleń i nostalgii pokolenia, które w dramatycznych okolicznościach zmieniło miejsce zamieszkania i dążyło do stabilizacji.

Na początku drugiej połowy lat sześćdziesiątych Władysław Wincze nabył i postanowił odbudować całkowicie zdewastowaną („w czynie społecznym” – przez okoliczną ludźkość), leśniczówkę w Przemilowie, nieopodal Ślęży. Po leśniczówce pozostał fundament i część drewnianej konstrukcji. W 1969 roku na

imieninach Dziekana Wydziału Architektury Wnętrz pojawiło się w Przemilowie kilkadziesiąt osób – współpracowników i studentów Wydziału, podziwiających rezultat prac. Usytuowany na zboczu leśnego wzgórza, odbudowany dom Profesora, został rozwiązany jako struktura jednoprzestrzenna, w której prześwity pomiędzy belkami stropu pozwalały na wgląd z pierwszego piętra w strefę wejściową z kamiennym kominkiem, a z parteru można było dostrzec więźbę dachową. Była to indywidualna inicjatywa inwestycyjna, zrealizowana wedle własnego projektu i pod własnym nadzorem. Dlatego rezultat paroletnich prac był zgodny z zamierzeniami.

W obszarze uspołecznionych inwestycji i państwowego nadzoru (czy raczej braku nadzoru i wzrastającego bałaganu decyzyjnego) działo się znacznie gorzej.

Opracowaniem, które ujawniało sytuację architektury wnętrz na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, był projekt zespołu lokali handlowo-usługowych w budynku autorstwa inż. arch. Leszka Tumanowicza, zlokalizowanym przy placu Hirszfelda, a usytuowanym częściowo nad dwujęzdną ulicą Zaporoską. Tę część budynku trzeba było zresztą niedawno rozebrać, ponieważ pędzące przelotową ulicą TIRy, uderzając w zbyt niską krawędź obiektu, naruszały jego konstrukcję. Niedostosowanie wysokości wynikało z decyzji władz, które zamierzały zmienić trasę przelotową w ulicę wewnątrzsiedlową. Autor projektu starał się przekonać decydentów, że przejazd pod budynkiem będzie za niski, ale władze były nieugięte w wypełnianiu misji oszczędnościowej. Kiedy budynek był na ukończeniu, wyższy szczebel zmienił plan układu komunikacyjnego i tak powstała we Wrocławiu pułapka na większe ciężarówki.

Tymczasem budynek rósł, a kilkunastoosobowy zespół projektantów (doświadczonych architektów i plastyków) przygotowywał pracownicy rozwiązania wnętrz księgarni, restauracji, poczty, kawiarni oraz licznych innych placówek handlowych i usługowych. Przeprowadzano wielokrotne uzgodnienia z przyszłymi użytkownikami lokali, odbywały się posiedzenia komisji oceniających projekty. Wreszcie projekt zatwierdzono, przyjęto do wiadomości, projektantów praktycznie odsunięto od wpływu na dalsze decyzje, a wnętrza wykonano jak bądź, zadziwiając nawet najbardziej doświadczonych i zaprawionych w zmaganiach z rzeczywistością autorów.

Dyktat wykonawcy, podtrzymywany stosownymi rozporządzeniami, był bezdyskusyjny. Wśród kilkudziesięciu tysięcy rozporządzeń obowiązujących wówczas w budownictwie (tak zwane „prawo powielaczowe”) było takie, które ograniczało wystrój wnętrz do malowania w kolorze jasnego ugru, a w przypadkach szczególnych dopuszczało stosowanie lamperii z brązowym szlaczkiem. W obiektach o specjalnym przeznaczeniu (np. medycznym) dopuszczano wykonanie lamperii olejnej.

Kiedy zrozpaczonego projektanta przychodził do dyrektora na skargę, że jego koncepcje nie są realizowane prawidłowo, dyrektor pokazywał to lub podobne

rozporządzenie i udowadniał, że w ogóle nawiązując do projektu popełnia przestępstwo, a w każdym razie naraża się dla dobra sztuki i obywateli.

Stopniowo ukształtował się pewien rytuał – projekty wnętrz wykonywano, komisja w PSP (państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych) je zatwierdzała, a następnie trafiały do inwestora, który, czasem coś częściowo realizując, na ogół kierował je do archiwum. W prywatnych rozmowach szacowano, że taki los spotyka 80% projektów. W rezultacie wielu uzdolnionych projektantów wnętrz zmieniało specjalność, zajmując się innymi dziedzinami plastyki.

W końcu lat siedemdziesiątych widać już było wyraźnie, że wnętrza stanowiące dekoracje filmowe lub telewizyjne wykonuje się ze znacznie większą starannością niż wystrój lokali przeznaczonych do stałego użytkowania. Wpisywało się to w – częściowo tylko zależne od szaleństw ustrojowych – społeczne przeświadczenie, iż twórczość artystyczna może dotyczyć wyłącznie obiektów okazjonalnych lub jednoznacznie odświętnych. Ponieważ podróże są zjawiskiem odświętnym, w osobowych wagonach kolejowych nie zastosowano nigdy topornie spawanej czarnej ślusarki, która w latach siedemdziesiątych stanowiła standard wykończenia większości lokali użytkowych.

Ci, którzy w połowie lat siedemdziesiątych decydowali się na projektowanie stałych wnętrz, domyślając się, jak mogą być one rzeczywiście realizowane, starali się przyjmować rozmaite wyrafinowane metody postępowania. Projekt wnętrz III piętra Domu Towarowego Centrum (autorzy: Andrzej Hubka, Wojciech Jankowiak, Michał Jędrzejewski, Wiesław Zajączkowski) powstawał z założeniem takiego zaspawania struktury przestrzennej, aby, po pierwsze, wydawało się to wykonawcom zadaniem całkowicie naturalnym (brutalne spawy stanowiły część założenia formalnego), a po drugie, aby żaden mądrała nie mógł popsuć zaprojektowanego układu przestrzennego.

Wprawdzie zrealizowane w 1977 roku wnętrza sprawiały wrażenie dworca kolejowego (ciemnogrnatowe podziały stalowych ramp z podświetlanymi nazwami stoisk kojarzyły się z podziałem na tory i perony), ale nie uległy naturalnej destrukcji w wyniku spontanicznej twórczości użytkowników i dotrwały do zmiany ustroju.

Nieco odmienna sytuacja panowała w zakresie projektowania i wytwarzania mebli. Wprawdzie papierowe okleiny płyt wiórowych zaczynały królować w wytwórczości tak zwanych mebli skrzynkowych, ale nóg krzeseł z tego tworzywa nie dawało się wykonać. Tak więc było jeszcze pole manewru.

Dla wytwórni mebli Spółdzielni „Cis” dziesiątki wprowadzanych do produkcji mebli projektował od lat sześćdziesiątych Edward Gańcza. Szacuje się, że uruchomiono wytwarzanie około 200 wzorów, wprawdzie w znacznie mniejszych ilościach egzemplarzy niż wspomnianego wcześniej fotela „366” Józefa Chierowskiego, ale o rekordowej różnorodności w przeliczeniu na jednego projektanta. Linię stylistyczną tego meblowego designu, można określić jako postładowską, z domieszką tendencji postmodernistycznych.

Należy dodać, iż Edward Gańcza realizował również (m.in. w Austrii) prace z zakresu konserwacji i rekonstrukcji mebli zabytkowych, prowadząc w tej dziedzinie także działalność dydaktyczną.

Projektowanie mebli było stale obecne w programie kształcenia architektów wnętrz i jego wyniki były dostrzegane również poza Wrocławiem. W 1980 roku na Międzynarodowym Qadriennale Mebla w Poznaniu jedną z głównych nagród uzyskała Magdalena Sorgenlos-Chrzanowska za dyplomowy projekt krzesła. Poza krajem – w Wielkiej Brytanii – realizował meble swojego pomysłu, uruchamiając także własną wytwórnię, absolwent PWSSP Jerzy Olejnik. Absolwenci Uczelni pracują w przemyśle meblowym; przykładowo: Adam Krzemieniewski (autor opatentowanych rozwiązań konstrukcyjnych), Ferdynand Makuch i Jolanta Żemojtel we Wrocławskich Fabrykach Mebli.

Pomimo opisanych powyżej przeciwności, w końcu lat siedemdziesiątych powstaje we Wrocławiu kilka udanych rozwiązań wnętrz. Każde z nieco odmiennych nietypowych przyczyn. Pierwszym z nich był „Dolmed”, sztandarowa inwestycja z zakresu ochrony zdrowia, pilotowana przez wysokie czynniki. Zarówno ciekawy architektonicznie budynek (proj. A. J. Tarnowski), jak i wnętrza projektowane przez Józefa Chierowskiego, Jerzego Mierzejewskiego i Edwarda Zielonkę, uzyskały standard niedostępny w codziennej praktyce wykonawczej. Obiekt emanował nowoczesnością, a komputerowe systemy diagnozowania dolegliwości pacjentów przynosiły służbę zdrowia w rzeczywistość następnego stulecia.

Innym takim wnętrzem, zrewaloryzowanym (1979) wedle projektu Piotra Karpińskiego i Jerzego Mierzejewskiego, była przestrzeń handlowa Hali Targowej (ul. Piaskowa 17, obok pl. Nankiera; proj. budynku: H. Plüdemann i H. Küster, 1906-1908). Pionierska żelbetowa budowla, doprowadzona wewnątrz przez realia ustrojowe do standardu południowoamerykańskich slumsów, została funkcjonalnie i wizualnie uporządkowana, uzyskując przejrzystą strukturę cywilizowanej przestrzeni handlowej. W latach osiemdziesiątych udawały się tam wycieczki z NRD, aby podziwiać nie tylko architekturę, ale również obfitość i różnorodność oferty kwiatowo-owocowo-warzywniej. W kraju, w którym brakowało wszystkiego, prywatni wytwórcy i prywatni handlowcy potrafili pokonywać wszelkie „obiektywne trudności”, nawet te związane z rewaloryzacją wnętrz.

Wspomnieć jeszcze należy o nieco wcześniejszym przedsięwzięciu związanym z rewaloryzacją zespołu obiektów usytuowanych w strefie Wzgórza Partyzantów. W latach 1973-1974 starano się ten teren uporządkować w ramach troski władz o tereny rekreacyjne dla świata pracy, a częściowo odbudować po katastrofie budowlanej, jaka miała miejsce podczas Dni Wrocławia w 1966 roku. Prace plastyczne koordynował Władysław Wincze, projektując osobiście wnętrza kawiarni usytuowanej na dolnym poziomie w strefie wejściowej; fontanny powyżej kawiarni zrealizował Feliks Podsiadły; kute metaloplastyczne lampy –

Jan Kowalczyk; a panneau dekoracyjne w podcieniach za kolumnadą Michał Jędrzejewski, Jerzy Popowski i Jerzy Chodurski. Jednocześnie remontowano podziemia z przeznaczeniem na sale wystawowe Muzeum Historycznego, a naprzeciw Wzgórza stanął pomnik Mikołaja Kopernika projektu Leona Podsiadłego. Pomnik ten jest obecnie jedyną pozostałością po ówczesnych realizacjach, a Wzgórze wciąż nie może wytworzyć wokół siebie unikalnego klimatu, jaki powstał wokół Rynku i jaki miało przed wojną.

Wystawiennictwo

Udział pedagogów Uczelni w kształtowaniu Wystawy Ziem Odzyskanych (Wrocław, lipiec–październik 1948) był pierwszym ważniejszym wydarzeniem we wrocławskiej historii powojennego wystawiennictwa.

W artykule prof. Eugeniusza Gepperta (ówczesnego rektora PWSSP) zamieszczonym w „Słowie Polskim” (nr 199) z 21 lipca 1948, wymienieni są autorzy prac zrealizowanych na terenach otwieranej w tym dniu wystawy – m.in.: Stanisław Dawski, Władysław Kamiński, Marian Łańcucki, Antoni Mehl, Borys Michałowski, Mieczysław Pawełko, Stanisław Pękalski, Marian Steczowicz oraz Andrzej Will. Mowa jest również o studentach uczestniczących w przygotowaniu różnych fragmentów rozległej ekspozycji.

Wśród autorów mieszkających już wówczas we Wrocławiu, a nie będących pedagogami Uczelni, należy wymienić malarzy-scenografów: Aleksandra Jędrzejewskiego, Jadwigę Przeradzka i Wiesława Lange (współpraca: łódzki malarz Tadeusz Kokietek), realizujących m.in. kompozycje ścienne w Pawilonie Czterech Kopuł oraz Karola Stobieckiego – współautora (z Leonem Rozpędowskim) panoramy bitwy na Psim Polu.

Natomiast przyszły (od 1959 roku) profesor PWSSP Xawery Dunikowski był autorem czterech rzeźb umieszczonych przy wejściu do Pawilonu Czterech Kopuł oraz *Robotnika*, którego fragment (głowa, brąz) stoi obecnie przed budynkiem głównym ASP. Innym przyszłym pedagogiem Uczelni był projektant Pawilonu Rybołówstwa Apolinary Czepelewski.

Wystawę Ziem Odzyskanych realizowały liczne zespoły architektów i plastyków, którymi kierował jako generalny koordynator artystyczny prof. Jerzy Hryniewiecki, a wśród przybywających do Wrocławia z całej Polski autorów poszczególnych dzieł pojawiali się tak znani twórcy jak Stanisław Hempel (autor Iglicy i trzech symbolicznych łuków), wspomniany wyżej Xawery Dunikowski, Marek Leykam, Henryk Tomaszewski, Jerzy Bandura, Jerzy Jarnuszkiewicz, Felicjan Kowarski, Stanisław Zamecznik, Wojciech Zamecznik, Eryk Lipiński, Jan Cybis, Henryk Stażewski, Bohdan Urbanowicz, Tadeusz Gronowski, Antoni Michalak, Władysław Strzemiński, Stanisław Łuckiewicz, Jerzy Staniszkis, Władysław Strzemiński, Jan Knothe i wielu innych. Przebywali we Wrocławiu tylko w czasie kilku miesięcy lub tygodni

poprzedzających otwarcie, lecz pozostawili trwały ślad w świadomości tutejszego środowiska plastycznego.

Wystawę realizowano tuż przed rozpoczęciem wdrażania (1949) doktryny socrealizmu, toteż nie ograniczano jeszcze swobody poszukiwań formalnych i wiele powstających obiektów (Iglica i towarzyszące jej łuki, rzeźby Dunikowskiego, wieża wiader, Pawilon Chemii, Pawilon „Węgiel” i in.) weszło na trwałe do historii polskiej plastyki i architektury wystawienniczej. Natomiast tempo realizacji musi zdumiewać do dziś. Pawilon Przemysłu Maszynowego (dziś główna część budynku IASE) – szklano-stalowa hala o rozpiętości 36 metrów, powstał w ciągu 72 dni, wliczając w to projektowanie i odgruzowanie terenu.

Wystawa Ziem Odzyskanych była początkowo „oczkiem w głowie” ówczesnych władz, organizowano do Wrocławia specjalne wycieczki dla szkół i zakładów pracy, przygotowano 30 tysięcy kwater, towarzyszył jej Światowy Kongres Intelktualistów (25-28 sierpnia 1948), ale wkrótce, w wyniku złożonych okoliczności politycznych, starano się już o niej zapomnieć. Nie ukazał się planowany album, a w wydanej w 1978 roku książce *Wrocław, jego dzieje i kultura* poświęcono Wystawie parę zdań rozrzuconych na różnych stronach 596 stronicowej książki oraz jedno zdjęcie, na którym iglica wprawdzie jest widoczna, ale niemal na marginesie i na dalszym planie, żeby się nie rzucała w oczy, a wydawnictwo i autorzy książki nie „podpadli” (Kongres Intelktualistów ani np. pobyt Picassa w ogóle nie został wspomniany).

Dyrektywne umniejszanie znaczenia Wystawy przez władze PRL-u było tak konsekwentnie dozowane, iż nawet po zmianie ustroju wspomina się o niej zaledwie jako o „propagandowym jarmarku”. Tak się składa, iż mieliśmy w historii polskiego wystawiennictwa trzy wielkie „propagandowe jarmarki”: Powszechną Wystawę Krajową we Lwowie (1894), Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu (1929) i Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu (1948). We Wrocławiu przypominają o nich: przywieziona ze Lwowa Panorama Raclawicka Wojciecha Kossaka i Jana Styki oraz Iglica Stanisława Hempla.

W 1954 roku na terenach „B” Wystawy Ziem Odzyskanych (Obecnie ZOO) odbyła się z inicjatywy wszechwładnego „nadministerstwa”, czyli Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego (Pełnomocnik PKPG Jerzy Baworowski) Krajowa Wystawa Wynalazczości i Postępu Technicznego, wykorzystująca część pawilonów WZO z 1948 roku. Koordynatorem artystycznym ekspozycji był ówczesny rektor Uczelni prof. Stanisław Dawski. Tym razem wśród projektantów i realizatorów większość stanowili plastycy wrocławscy. Główny akcent przestrzenny – centralną, a w formie bliską zasadom socrealizmu, rzeźbę przedstawiającą robotnika i inżyniera zrealizował (w wyniku wygranego konkursu) student III roku Rajmund Hartman (prawdopodobnie pod opieką Jerzego Boronia). Wśród projektantów i realizatorów rozwiązań wystawienniczych można wymienić m.in. Marię Dawską, Mieczysława

Hoffmana, Wacława Błazejewskiego, Borysa Michałowskiego, Jerzego Boronia, Wojciecha Zamecznika, Władysława Winczego – współpracującego ze swymi ówczesnymi asystentami Tadeuszem Forowiczem i Janem Kowalczykiem oraz Kazimierza Głaza, Jana Gepperta i Macieja Urbańca realizujących wystrój Pawilonu Mechanizacji Państwowych Gospodarstw Rolnych. Tematyce rolniczej poświęcone było również paneau Eugeniusza Gepperta. Eksponowano także dzieła rzeźbiarskie Xawerego Dunikowskiego i Franciszka Strynkiewicza. Natomiast znak graficzny Wystawy projektował Zbigniew Kawecki.

Uwagę zwiedzających przykuwały, umieszczone w otwartej przestrzeni (przed Pawilonem Hutnictwa i Przemysłu Maszynowego), ekspozycje motoryzacyjne – Ursusy, Stary, Junaki i inne motocykle oraz rowery wyścigowe, których produkcja w 1954 roku miała charakter śladowy i w handlu (nawet reglamentowanym) praktycznie nie była obecna. Na Wystawie zaprezentowano również pralkę SHL, którą podobno nawet incydentalnie sprzedawano.

Dominującym akcentem wysokościowym był 45-metrowy dźwиг budowlany, który przy ponad 100-metrowej iglicy WZO właściwie ukazywał różnicę skali obu ekspozycji. Gospodarki, przytłoczonej zimnowojennym ciężarem hutnictwa i produkcji zbrojeniowej, nie było stać na szerszy rozmach; doktryna socrealizmu tłumiała odważniejsze pomysły, a organizatorom i realizatorom ciążył klimat apogeum totalitaryzmu.

W odmiennym klimacie „popaździernikowych” swobód artystycznych zaistniała wystawa *Funkcja formy i koloru*, zrealizowana przez Jerzego Boronia, Jana Chwałczyka, Wandę Gołkowską i Mieczysława Zdanowicza. W zakresie kształtowania otoczenia człowieka ekspozycja propagowała wszystko to, co do niedawna zwalczała socrealizm. W niewielkiej przestrzeni BWA przy ulicy Świdnickiej, m.in. w projektach rewaloryzacji hal przemysłowych, nawiązywano do idei Bauhausu i polskiego konstruktywizmu, unaoczniając zwiedzającym, iż szarzyzna „demoludów” nie jest jedynym możliwym wariantem rzeczywistości.

Pewną formą kontynuacji tej wystawy była ekspozycja *Plastyka w przemyśle*, zrealizowana w salach NOT-u wiosną 1965 roku. Tym razem udało się wciągnąć do współpracy duże zakłady przemysłowe, m.in. ELWRO, WSK i DIORĘ. Prezentowano prace 51 artystów współpracujących z 44 zakładami w zakresie projektowania mebli, odzieży, form maszyn i urządzeń, sprzętu gospodarstwa domowego, szkła, zabawek, a także wnętrza statków i wagonów sypialnych. Istotną rolę w przygotowaniu tego wydarzenia odegrał m.in. Leszek Kaćma, związany na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (jako projektant i wynalazca) z zakładami POLAR we Wrocławiu.

Należy tu wspomnieć, iż nieco wcześniej (w 1963 roku) w tych samych salach NOT-u zaprojektowaną z rozmachem wystawę związaną z budownictwem zrealizował Roman Hoszowski. Plastycy rwali się do współpracy z gospodarką. Decydenci deklarowali zainteresowanie, a realia pozostawały realiami.

Produkcja rynkowa stanowiła margines działalności przemysłu, indywidualny nabywca i tak kupował wszystko, co pojawiało się w handlu, a towarzyszył temu brak elementarnej świadomości estetycznej zarówno wśród wytwórców, jak i użytkowników. Bałagan wizualny szerzył się zresztą od urbanistyki po „zastępcze etykiety” na musztardówkach, a nieliczne przykłady udanych projektów i realizacji były wynikiem tytanicznych zmagania pionierów wzornictwa z realiami „planowej gospodarki”.

Permanentnym niedoborom rynkowym miała zapobiegać produkcja niewielkich półpaństwowych paraspółdzielczych przedsiębiorstw, nieco elastyczniejszych od państwowych molochów. Władze wciąż nie były pewne, czy popierają tę działalność, czy zamierzają ją skasować, ale w 1959 roku, u schyłku październikowej odwilży „zapalono zielone światło” i dużą wystawę „Drobnej Wytwórczości”, umieszczono w kilkusetmetrowej długości kularach Hali Stulecia (wówczas Hali Ludowej). Została ona zrealizowana latem 1959 roku. Autorem generalnego rozwiązania był znany warszawski projektant Tadeusz Błażejowski (wraz z zespołem), wielkoformatowe (dostosowane do 3-metrowej wysokości zabudowy) fotogramy realizował Adam Czelný, natomiast realizacją kilku tysięcy metrów kwadratowych grafiki wystawienniczej zajęli się, pracujący po 18 godzin na dobę, zespół absolwentów PWSSP. Byli to m.in.: Barbara Barczewska, Michał Jędrzejewski, Regina Konieczka, Adam Krzemieniewski, Leon Podsiadły (koordynator), Czesława Ślusarczyk i Wiesław Zajączkowski. W ciągu kilku tygodni, poza rozwiązaniami graficznymi i dziesiątkami map i wykresów, umieszczono na setkach plansz kilkusetstronicowy tekst scenariusza. Można by to porównać z ręcznym przepisaniem „paneuropą” księgi w rodzaju „Starej baśni”. O żadnych ploterach drukujących lub wycinających co trzeba, ani o pojawiających się w latach siedemdziesiątych „letrasetach” czy stemplach literniczych nikomu się jeszcze nie śniło.

W połowie lat sześćdziesiątych, w związku z jubileuszowymi Dniami Wrocławia i obchodami dwudziestolecia Ziemi Zachodnich, zaproszono sporą grupę artystów i architektów do współpracy w sprawie plastycznej centrum miasta. Było to pewne *novum*, ponieważ dekoracje przestrzeni miejskiej pozostawały w zasadzie przez cały okres PRL-u w gestii komitetów partii. W 1965 roku wydzielono kilka imprez, którymi zajmował się miejski Wydział Kultury, organizatorzy poszczególnych wydarzeń i Pracownie Sztuk Plastycznych. Były to Dni Wrocławia, festiwale (m.in. startujący w 1966 roku *Wratislavia Cantans* i Międzynarodowe Festiwale Teatru Otwartego), Święto Kwiatów oraz jednorazowe imprezy w rodzaju centralnego Dnia Chemika (1965).

W tych przypadkach, w odróżnieniu od konwencji pierwszomajowej, nie dominowały w rozwiązaniach przestrzennych transparenty z hasłami i portrety przywódców, ani nawet najsłuszniejszy ideologicznie kolor czerwony. Budowano natomiast według projektów m.in. Kazimierza Głaza, Wiktora Możejki, Andrzeja Lachowicza, Michała Jędrzejewskiego i Wiesława Zajączkowskiego (konstruktor

inż. Bryl) – a nieco później również Norberta Wieschalli – rozmaite konstrukcje z przemalowanych na biało rur rusztowaniowych i wypełniano je wielobarwną grafiką plansz, wiążących się tematycznie z daną imprezą. Ujawniały się w tym zakresie wpływy op-artu i tradycje kolażu; pojawiały się powiększenia dawnych drzeworytów a z okazji Kongresu Kultury i Milenium; Wiesław Zajączkowski udostępnił wrocławianom zestaw historycznych orłów, ze specjalnym uwzględnieniem wersji posiadających nieobecną w oficjalnym godle koronę, załatwiając uprzednio w „szarej strefie” najwyższej jakości złotą farbę. Ta formuła rozwiązań przestrzennych nosiła nazwę „punktów wolnostojących”, dostosowaną do obowiązującego wówczas cennika prac plastycznych.

Realizowano również dekoracje ciągów ulicznych oparte na układach form z barwnych tkanin, podwieszanych do odciągów trakcji elektrycznej. Przykładowo – Wratysłavię Cantans w 1967 roku promowały usztywnione stalowym drutem równoboczne trójkątne proporce z zaprojektowanym przez Wiesława Zajączkowskiego znakiem festiwalu, a w 1965 roku nad dzisiejszą ulicą Piłsudskiego (wówczas Świerczewskiego) i placem Kościuszki powiewał „obłok”, utrzymanych w złocistej gamie pasm różnokolorowych tkanin flagowych, zaprojektowany przez Leszka Tumanowicza.

Projektowano jednocześnie okolicznościowe dekoracje elewacji. Do największych gabarytowo należały realizacje związane z budynkiem NBP w Rynku. W 1967 roku Michał Jędrzejewski i Wiesław Zajączkowski umieścili tam graficzną interpretację ówczesnego herbu Wrocławia (pół orła polskiego i pół orła śląskiego). Godło o powierzchni przekraczającej 400 m² było wykonane z dziesięciu 20-metrowych, a szerokich na półtora metra brytów płótna, zawieszanych niezależnie w kilkudziesięciocentymetrowych odstępach, stwarzając wrażenie ulotnej nieważkości. W latach siedemdziesiątych, w tym samym miejscu i w oparciu o tę sama formułę montażową, realizował godła państwowe Norbert Wieschalla.

Wizualną promocją Międzynarodowych Festiwali Teatru Otwartego (oficjalna nazwa tej serii 10 wydarzeń ulegała parokrotnym zmianom) zajmowali się m.in. Piotr Wieczorek – autor projektu gigantycznych walizek, zaznaczających obecność zagranicznych zespołów teatralnych – i Jan Aleksium – autor znaku Festiwalu oraz innych rozwiązań graficznych.

Wiosną 1967 roku obradował we Wrocławiu Walny Zjazd ZPAP. Z tej okazji zaprezentowano Wystawę Dolnośląskiej Sztuki Użytkowej. Była ona eksponowana w salach pierwszej kondygnacji Pałacu Spaetgena (obecnie Muzeum Miejskie, wówczas dwa inne muzea). Prezentowano ceramikę, szkło, meble, metaloplastykę i inne formy twórczości użytkowej. Projektantami Wystawy byli Michał Jędrzejewski i Wiesław Zajączkowski. Ekspozycję umieszczono w strukturze labiryntów białych ścian i podestów, a strefy ekspozycji oznaczono czarną czcionką umieszczaną w górnej krawędzi zabudowy. Wystawa była ponadto istotnym dokonaniem organizacyjnym.

Zarząd Okręgu ZPAP, powierzając projektantom zadanie realizacji ekspozycji, poinformował jednocześnie, że w zasadzie nie ma na nią pieniędzy a ściślej – jest ich bardzo niewiele. Ta przeszkoda stanowiła dodatkowy problem projektowy, ale została pomyślnie przezwyciężona. Jednemu ze starszych studentów PWSSP powierzono przeprowadzenie inwentaryzacji elementów ekspozycyjnych w magazynach wszelkich instytucji organizujących jakiegokolwiek wystawy. Wyposażony w odpowiednie pismo Wydziału Kultury, kolega Stefan Górski opracował obszerne zestawienie i w skali 1: 25 wykonał modele poszczególnych elementów. Z modeli tych projektanci zestawili makietę ekspozycji. Udostępnioną przez Teatr Współczesny ciężarówką zwieziono do Muzeum wybrane elementy. Stolarze montażyści połączyli wszystko zgodnie z precyzyjną makietą, podłączono instalacje elektryczne do podświetlanej ekspozycji szkła, malarze pomalowali wszystko „lekko złamaną” bielą, umieszczono drukowane opisy i można było rozmieszczać eksponaty. Po otwarciu (zamiast przecinania wstęgi pilowano drewnianą listwę), rozmaite osoby dopytywały się skąd pozyskać majątek, ale powiedzcie gdzie się załatwia takie pieniądze?

Ci sami projektanci zrealizowali w salach NOT-u, w 1969 roku, Międzynarodową Wystawę Materiałów Elektroizolacyjnych. Uczestniczyli w niej wystawcy z kilkunastu państw, m.in. tacy potentaci jak 3M czy BAYER. Organizatorami byli: Centrala Handlu Zagranicznego Agpol i PSEP, a prac wykonawczych podjęły się Zakłady Doświadczalno-Usługowe PWSSP, co doprowadziło do chwilowego, acz znacznego napięcia w stosunkach Uczelni z wrocławską dyrekcją Pracowni Sztuk Plastycznych.

Wystawa była okazją do nawiązania kontaktu z nowymi technologiami ekspozycyjnymi: aluminiowymi systemami stelaży, jak również z barwnymi foliami i dwustronnymi taśmami samoprzylepnymi, segmentowymi wykładzinami dywanowych podłóg oraz z niedostępnym w kraju sprzętem oświetleniowym. Zasadniczą „pudełkową” strukturę stoisk i przebiegające wzdłuż ekspozycji rampy oświetleniowo-informacyjne oraz podwieszony raster płóciennego sufitu wykonano z wielką starannością z materiałów tradycyjnych. Oprawa graficzna została wykonana perfekcyjnie przez Bronisława Trytkę, Edwarda Pelecha i Alfreda Suskę. Natomiast uświetniającego ekspozycję blasku dodawały obok eksponatów liczne „imperialistyczne” gadżety, a nawet przywiezione przez niektórych wystawców meble. Dla odmiany, zaplecza stoisk zostały wyposażone w chwilowo dostępne meble Kowalskich, które wzbudzały uznanie zagranicznych gości, dopytujących się o możliwości importu tak logicznie zaprojektowanego systemu zabudowy wewnątrz (meble te wkrótce stały się towarem deficytowym, ponieważ we wczesnej epoce gierkowskiej zaczęto z okleinowanych mahoniem drzwi do segmentowych szaf wykonywać boazerie gabinetów dyrektorskich).

Ważnym wątkiem twórczości wystawienniczej były ekspozycje designu związane z przemysłem elektronicznym i zakładami ELWRO, których kreatorem był od lat sześćdziesiątych Adam Łowczycki (używający w pewnym okresie pseudonimu artystycznego Adam Walił). Stopniowo poszerza on działalność w zakresie ekspozycji targowych, realizując liczne stoiska na Międzynarodowych Targach Poznańskich (wyróżnienie, medal srebrny zespołowy i medal srebrny indywidualny), a następnie ekspozycje polskiej elektroniki (WZE ELWRO) na zagranicznych imprezach targowych (Lipsk, Brno, Płowdiw, Budapeszt, Leningrad, Moskwa). Współpracowali z nim związani z ELWRO-Serwisem (jednostka organizacyjna zajmująca się wystawiennictwem targowym) Mieczysław Piróg, Paweł Szczówka i Edward Pelech. Zespół ten, w trudnych warunkach lat siedemdziesiątych, utrzymywał najwyższy możliwy poziom prac realizacyjnych, dokonując, przykładowo, w zakresie realizacji opisów (liternictwa) epoki przedkomputerowej, szeregu wynalazków technicznych.

Na Targach Poznańskich działał również Janusz Grzonkowski, realizujący w latach siedemdziesiątych ekspozycje w pawilonie Uniry (Srebrny Merkury MTP, 1976).

W 1975 roku kustosz działu teatralnego w Muzeum Historycznym m. Wrocławia – Barbara Madeyska oraz Irena Rzeszowska, przewodnicząca Towarzystwa Przyjaciół Teatru, zwróciły się do Krzysztofa Kucharskiego (autora recenzji teatralnych) i Michała Jędrzejewskiego z propozycją zrealizowania wystawy 35-lecia teatrów dolnośląskich. Wystawa ta powstała w nieistniejących już wnętrzach Muzeum w podziemiach Wzgórza Partyzantów. Autorem scenariusza był Krzysztof Kucharski (kształtujący teksty opisowe jeszcze podczas przemówień poprzedzających otwarcie), natomiast w realizacji koncepcji plastycznej z Michałem Jędrzejewskim współdziałali: Wiesław Zajączkowski, Wojciech Jankowiak i Tadeusz Fyda. Cała ekspozycja została zawieszona w powietrzu na setkach kołków montażowych wstrzelonych w doskonale neutralne kolebkowe sklepienia pozbawionych okien pomieszczeń. Nawet to, co pozornie stało, unosiło się 10 centymetrów nad posadzką.

Kolejną wystawą teatralną, z zapoczątkowanego w 1975 roku cyklu, była ekspozycja 20-lecia Teatru Pantomimy. Tym razem została ona umieszczona w siedzibie BWA przy ulicy Wita Stwosza (Galeria Awangarda). Autorami wystawy, zaprojektowanej w oparciu o materiały scenariuszowe Barbary Madeyskiej, byli Wojciech Jankowiak, Michał Jędrzejewski i Wiesław Zajączkowski. W pamięci zwiedzających i przechodniów pozostały postacie mimów (lateksowe manekiny ubrane w kostiumy teatralne projektu Krzysztofa Pankiewicza) unoszące się nad – zaaranżowanym w lewej przeszklonej sali – pejzażem-łaką; przebijające tafle okien i fruujące (na cieniutkich stalowych linkach) nad ulicą.

Trzecią wystawą z tego cyklu była ekspozycja jubileuszowa Teatru Lalek w galerii MPiK-u na placu Kościuszki. Ekspozycyjne lalki znajdowały się

w dwukondygnacyjnej skrzyni, do której mogli również wchodzić zwiedzający lub zaglądać do wnętrza z góry przez otwory, umieszczone w poziomie otaczającego skrzynię pomostu. Ekspozycję zrealizowali ci sami co poprzednio autorzy, wsparci przez Andrzeja Hubkę, który również uczestniczył w realizacji kolejnej wystawy.

Czwarta ekspozycja: 30-lecia Teatru Współczesnego, ponownie została umieszczona w galerii przy ulicy Wita Stwosza. Ponieważ Teatr prowadził wówczas również scenę objazdową – załadowaną dekoracjami ciężarówką „przebito” wielkie okno wystawowe, pozostawiając skrzynię z dekoracjami na chodniku, a kabinę w częściach wniesiono do środka i ponownie pospawano. Teatr znalazł się w BWA, a przechodnie wołali: *popatrz, popatrz – ciężarówka wpadła w okno!*

Ostatnim „podrygiem” „propagandy sukcesu” była seria wystaw zrealizowanych w stolicy Austrii w ramach „Dni Wrocławia w Wiedniu” (marzec 1980). Ekspozycje realizował zespół w składzie: Wojciech Jankowiak (koordynator), Andrzej Hubka, Michał Jędrzejewski, Krzysztof Łukasiewicz, Paweł Szecówka i Edward Pelech. W centrum Wiednia prezentowano wystawy: gospodarczą, szkła artystycznego, tkaniny i plenerową plakatu.

Całość zmontowano w ciągu czterech dni z przygotowanych w kraju, z dokładnością do jednej śrubki, elementów. Nie przywieziono jedynie kilku puszek żółtej farby, której, mimo interwencji najwyższych szczebli władzy, nie udało się w PRL-u załatwić. W Wiedniu uratował sytuację ambasador, polecając kierowcy dokonanie zakupu. Interwencja kanclerza Austrii nie była potrzebna.

Latem 1980 roku, w przeczuciu zbliżających się wydarzeń, odwołano realizację targów solnych („Prasolki”), które rok wcześniej projektowali Wojciech Jankowiak i Wiesław Zajączkowski.

Scenografia

W ocalałym budynku wrocławskiej Opery, w którym zaraz po wojnie mieścili się, zgodnie współpracując, dwa teatry (Opera i Teatr Miejski – później po kilku zmianach nazwy przemianowany na Teatr Polski), za sceną na najwyższym piętrze znajdowała się Malarnia, a jeszcze wyżej, w dwóch niewielkich pokojach, Pracownia Scenograficzna.

Urzędowali w niej od lata 1946 roku: Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange i Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska – malarze i scenografowie wywodzący się z kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przez pewien czas funkcję współpracownika- asystenta pełniła również w tej pracowni Maria Zabłocka.

Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska i Aleksander Jędrzejewski byli tuż przed wojną związani z Teatrem Miejskim w Bydgoszczy, a z Wiesławem Lange nawiązali współpracę w Teatrze Domu Żołnierza w Łodzi. Do Wrocławia przybyli wraz z Jerzym Waldenem, obejmującym dyrekcję Teatru Miejskiego.

Opero-Teatr (w 1948 roku czasowo połączono obie placówki również administracyjnie) grał, przy nieustannie wypełnionej widowni, często po trzy

spektakle dziennie: przed południem prezentowano poranki dla szkół, a po południu i wieczorem przemiennie opery i spektakle teatralne. W repertuarze było stale kilkanaście oper i tytułów dramatycznych, jak również utwory lżejszego kalibru, w rodzaju *Słomkowego kapelusza*, który to spektakl, jako zbyt odległy od pryncypiów wdrażanego właśnie socrealizmu, przyczynił się do zmiany dyirekcji.

Ponieważ scenografie były wówczas strukturami znacznie bardziej niż dziś złożonymi i ponadto często przebudowywanymi podczas spektaklu, utrzymanie tej maszyny w ruchu wymagało niezwyklej umiejętności organizatorskich i wielkiej sprawności zespołu technicznego. Ekipy maszynistów były liczniejsze niż obecnie, natomiast administracja mniejsza, nie dostosowana jeszcze do norm socjalistycznych, wedle których każdą czynność musiał wykonywać inny pracownik (w tym też czasie w PWSSP jedna i ta sama osoba – legendarny pan Stefańczyk – była kierownikiem administracyjnym, kierownikiem Domu Studenckiego, zaopatrzeniowcem i magazynierem, ewidentnie naruszając pryncypia ustrojowe).

Pozostając jeszcze przy realizującym scenografie znakomitym zespole technicznym, można wspomnieć niezwyklej postać „złotej rączki” – pana Kubiaka, którego spotykały niecodzienne przygody. We wspomnianej wyżej Malarni znajdowały się klapy, po których otwarciu można było namalowany horyzont operowy opuścić z wysokości pięciu pięter bezpośrednio na scenę. W ferworze pracy pan Kubiak nie zauważył, że klapy właśnie podniesiono i znikł nagle w czeluści. Wszyscy obecni rzucili się po schodach na ratunek i... na pierwszym piętrze spotkali pana Kubiaka, powracającego spokojnie na górę. Okazało się że w czasie gdy spadał, maszyniści poprawiali akurat zawieszenie horyzontu i po odciągnięty w kierunku proscenium płótnie pan Kubiak zsunął się jak po zjeżdżalni, stając pewnie na równe nogi.

O intensywności pracy w ówczesnym wrocławskim „koncernie” teatralnym może świadczyć fakt, że w sezonie 1947/1948 zrealizowano 16 premier spektakli dramatycznych (nie licząc oper). Najistotniejszą, z punktu widzenia wartości formalnych scenografii, wydaje się być w tamtych latach premiera *Mazepy* (1949). Zaprojektowana przez Aleksandra Jędrzejewskiego i Wiesława Langego monumentalna struktura architektury scenicznej z wciętym w zarys zamczyska surowym wnętrzem była odnotowywana w recenzjach, jak również reprodukowana w *Polskiej plastyce teatralnej* Zenobiusza Strzeleckiego. Wspomniana jest również w książce Michała Misiornego *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945 – 1960*, gdzie w omówieniu działalności Teatru na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, znajduje się następująca opinia: *Mocną stroną tego teatru były prace scenograficzne: kostiumy Jadwigi Przeradzkiej oraz dekoracje Aleksandra Jędrzejewskiego i Wiesława Lange*. Ta trójka artystów nadawała swoiste piętno spektaklom; co więcej – w latach 1946-1948, kiedy na większości scen polskich, zwłaszcza prowincjonalnych,

panoszyła się jeszcze przedwojenna sztampa „dekoratorska”, Wrocław podniósł sztukę scenograficzną do rangi jednego z najistotniejszych komponentów artystycznych spektaklu. Warto tu przypomnieć zwłaszcza realizacje plastyczne *Mazepy*, *Dwóch teatrów*, *Spartakusa*, a w pewnej mierze również *Rewizora* i *Żołnierza Królowej Madagaskaru*.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych teatr dramatyczny przenosi się do odbudowanego obiektu przy ulicy Gabrieli Zapolskiej i po kilku zmianach nazw zostaje ostatecznie Teatrem Polskim, posiadającym również scenę kameralną w budynku Teatru Żydowskiego. Przestaje natomiast działać Teatr Popularny, zmieniony na zaplecze techniczne – na scenie urządzona zostaje stolarnia, a na widowni malarnia (budynek rozebrano w połowie lat sześćdziesiątych, a dziś w tym miejscu znajduje się hotel Holiday Inn).

W 1951 roku w nowej siedzibie teatru ma miejsce premiera sztuki Szekspira *Jak wam się podoba*. Jest to, wyreżyserowany przez Edmunda Wiercińskiego, znakomity spektakl z równie świetną ulotnie poetką scenografią Teresy Roszkowskiej (absolwentki warszawskiej ASP, studiów reżyserskich i muzycznych, należącej również do grupy malarskiej „Szkola Warszawska”). Po tym spektaklu pisał Jan Kott: *W naszych oczach wyrasta teatr wrocławski na najwybitniejszą scenę w Polsce. Można i trzeba tutaj mówić o całym zespole, a nie tylko o indywidualnych osiągnięciach aktorskich czy reżyserskich (Spór o Szekspira)*.

W tym też czasie debiutuje jako scenograf, na scenie przy ulicy Zapolskiej, Marcin Wenzel (młody dyplomant krakowskiej ASP), realizując oprawę plastyczną spektaklu *Tysiąc walecznych* (1950). W teatrze wrocławskim odbywa też praktykę dyplomową Bolesław Kamykowski, późniejszy autor kilkudziesięciu scenografii filmowych (związany od lat pięćdziesiątych z łódzką WFF).

Tysiąc walecznych, niezależnie od przekonującej struktury scenografii, był tak zwanym „produkcyjniakiem”, zapowiadającym okres socrealizmu. Apogeum wrocławskie tego okresu stanowił *Człowiek z karabinem* Pogodina, w reżyserii Jakuba Rotbauma i ze scenografią Aleksandra Jędrzejewskiego i Wiesława Langego. Było to sprawnie wyreżyserowane i dobrze grane przedstawienie Nagrody Państwowej, w 1952 roku, dla reżysera i odtwórcy tytułowej roli – Ludwika Benoit), a autorzy scenografii podejmowali próby formalnego przetworzenia realistycznej materii przestrzennej (które za wschodnią granicą byłyby surowo napiętnowane), ale i tak stało się ono punktem orientacyjnym aberracyjnego okresu walki z „formalizmem”, który we Wrocławiu i w Polsce trwał zaledwie 5 – 6 lat, a w sąsiednich krajach – niemal do upadku muru berlińskiego.

W tym też czasie sprawdzano życiorysy aktorów przed powierzeniem im ról klasyków marksizmu-leninizmu, aby nie doszło do przypadkowego „świętokradztwa”. Ignacemu Machowskiemu, mimo wyraźnego podobieństwa, nie powierzono roli Lenina. Zdecydował jakiś „haczyk” w życiorysie. Natomiast czujność ideologiczna doprowadziła do osadzenia na dwa lata w więzieniu dyrektora administracyjnego Zenona Szydlowskiego, za opowiedziany podczas

bankietu po premierze dowcip polityczny. Dowcip należał do kategorii łagodnych i to tłumaczyło niewysoki wymiar kary.

Przemysłnie omijała wymogi socrealizmu pomysłowa scenografia Aleksandra Jędrzejewskiego, Wiesława Langego i Jadwigi Przeradzkiej do *Henryka VI na łowach* (premiera w 1950 roku, jeszcze w budynku Opery, nazywanej wówczas również Teatrem Wielkim). Na scenie pojawił się mobilny pastisz dekoracji teatralnej z czasów Wojciecha Bogusławskiego. Historię teatru trudno było zaatakować i urokliwa scenografia była powtarzana również na innych scenach.

Jeszcze inną ważną realizacją sceniczną z tamtego okresu była scenografia do „Snu o Goldfadenie”, spektaklu wyreżyserowanego przez Jakuba Rotbauma tuż po jego powrocie do kraju ze Stanów Zjednoczonych. Projektowała ją ta sama trójka scenografów, a premiera miała miejsce na scenie wspomnianego wyżej Teatru Żydowskiego. Ten znakomity spektakl, wraz z barwną i sugestywnie i oddającą klimaty dawnych kresowych miasteczek scenografią, był wielokrotnie wznowiany i odwiedzał Paryż oraz Rio de Janeiro.

W 1952 roku Wiesław Lange przenosi się do Katowic, do Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego, natomiast Aleksander Jędrzejewski projektuje scenografie do szeregu kolejnych przedstawień, takich jak: *Znaki wolności* w reżyserii Wilama Horzycy (1953); *Bieg do Fragala* w reżyserii Jakuba Rotbauma, *Wkrótce zakwitną kasztany* w reżyserii Romana Sykały (1954), *I koń się potknie* (1954), *Wesele* (1956), *Opera za trzy grosze* (1957) – w reżyserii Jakuba Rotbauma.

Zenobiusz Strzelecki w *Polskiej plastyce teatralnej* tak pisze o wymienionych powyżej realizacjach: *W okresie 1949-1954 Przeradzka, Jędrzejewski i Lange unikają naturalizmu, w dekoracji szukają skrótów, kompozycji, jakiegoś ciekawego zestawienia brył – nawet we wnętrzach i dalej o Biegu do Fragala: Jak określić tą scenografię? Wydaje się, że jest ona bliska neorealistycznym filmom włoskim o tematyce sycylijskiej [...] dekorację Jędrzejewski wstawia w ramę, czarną, niską, szeroką na całą scenę [...] to silne obramowanie dekoracji i wyjście jednoczesne przed ramę przypomina rysunki surrealistów [...] podkreślić jeszcze należy siłę, dynamikę, patos tych dekoracji, które odróżniają je od innych, [...] ta siła stanowi cechę charakterystyczną plastyki Jędrzejewskiego.*

Zarówno Aleksander Jędrzejewski, jak i Wiesław Lange zostają w 1955 roku wyróżnieni Nagrodami Państwowymi za serie realizacji scenograficznych, a Aleksander Jędrzejewski otrzymuje również, ustanowioną w tym czasie, Nagrodę Miasta Wrocławia (a jako jeden z nielicznych otrzyma ją jeszcze ponownie w 1961 roku).

W latach następnych ważnymi scenografiami Aleksandra Jędrzejewskiego były między innymi: *Miłość czysta u kąpieli morskich* i *Za kulisami* (C. K. Norwida) w reżyserii Wilama Horzycy na scenie Teatru Narodowego w Warszawie (1969); *Makbet* w Operze Wrocławskiej (1964); pięć spektakli (m.in.

Sen o Goldfadenie i *Spadkobiercy* w reżyserii Jakuba Rotbauma w Paryżu, Sao Paulo i w Bukareszcie (1962 – 1973); *Stanisław i Bogumił* w reżyserii Krystyny Skuszanki, *Wieś Stiepanczykowo* w reżyserii Jerzego Krasowskiego (1966) i *Sonata Belzebuba* (1968) w reżyserii Włodzimierza Hermana w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Ostatnią realizacją była scenografia do *Króla i aktora* w reżyserii Józefa Pary w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1974).

Aleksander Jędrzejewski zrealizował w okresie powojennym, czyli w latach wrocławskich, ponad 140 scenografii dla 17 teatrów krajowych i zagranicznych. W artykule zamieszczonym po śmierci artysty w „Teatrze” (nr 7, 1976), Zenobiusz Strzelecki napisał, iż *był wierny sobie, nikogo nie naśladował i za nikim nie podążał a zarazem był scenografem, który w tekście dramatycznym, w jego stylistyce, szuka zasady rozwiązania scenograficznego.*

Głównym zakresem twórczości Jadwigi Przeradzkiej był kostium. Była autorką kostiumów do około dwustu spektakli teatralnych i telewizyjnych oraz filmów fabularnych, z których największą realizacją jest *Hrabina Cosel* (1969) w reżyserii Jerzego Antczaka, z dosłownie setkami kostiumów szytych perfekcyjnie przez Copię i dobieranych, m.in. w zagranicznych wytwórniach filmowych, dla całych batalionów wojska.

Projektowała jednak również scenografie. Cytowany wyżej Zenobiusz Strzelecki tak pisze o tych realizacjach w *Polskiej plastyce teatralnej* (rozdział: *Od neorealizmu do surrealizmu*): *Większość scenografii Przeradzkiej ma charakter [...] spokojny, stylowy, klasyczny nawet, czy będą to „Śluby panińskie”, „Świętoszek”, „Wujaszek Wania”, „Maria Stuart”, czy „Ballady i romanse”. Charakteryzuje je zasadniczo realizm, ale jednocześnie dążenie do uproszczenia, czasem nawet do wyeliminowania bryły dekoracji i oderwania jej od kulis.* Jedną z najciekawszych i najbardziej finezyjnych była scenografia do *Così fan tutte* w reżyserii Lii Rotbaum w Operze Wrocławskiej (1960). Ażurowa struktura dekoracji została doprowadzona do perfekcji znaku graficznego, osadzającego spektakl w epoce, a jednocześnie nadającego całej realizacji wyrafinowany dystans.

Marcin Wenzel, po wspomnianym *Tysiącu walecznych*, realizuje w Teatrze Polskim m.in.: *Chirurgia* (1953), *Sprawę rodzinną* (1953), *Maszeńkę* (1954), *Pannę Maliszewską* (1955), *Kaprysy Marianny* (1956) i *Szkołę żon* (1958), *Brytanika* (1962), *Zabawę* (1963), *Stworzenie Świata* (1964), *Pana Jowjalskiego* (1966), *Punkt „C”* (1968), *Wiśniowy sad* (1971) i wreszcie *Wieczór trzech króli* (1972) – niezwykle sugestywną scenografię, posiadającą cechy zapadającego w pamięć znaku scenicznego. Z pozornie beładnie rozrzuconych podestów wyrastało surrealne drzewo-chmura, drzewo-świat i drzewo-zagadka. Marcin Wenzel zrealizuje jeszcze szereg scenografii teatralnych i telewizyjnych, ale sugestywne drzewo pozostanie najlepiej rozpoznawalnym znakiem jego twórczości.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zwiększa się liczba scenografów współpracujących z Teatrem Polskim. Józef Szajna realizuje w 1962

roku scenografię do *Myszy i ludzi*, a następnie do *Radości z odzyskanego śmietnika* (oba spektakle w reżyserii Jerzego Krasowskiego); pierwsza z nich tworzy niepokojącą aurę oczekiwania na nieunikniony bieg zdarzeń, z drugiej pozostają w pamięci szalejące nad sceną umowne, acz upiorne, konie.

W 1963 roku scenografię do *Inkarna* (reżyseria Piotr Paradowski) realizuje na scenie kameralnej Franciszek Starowieyski. W niemal białym wnętrzu (naruszenie pewnych teatralnych konwencji) pojawiają się w finale artyści rozpinający białe kitle, pod którymi ukazują się namalowane przez artystę potworne bebechy o więcej niż hiperrealistycznej sile oddziaływania; widzowie zostawali „znokautowani”, a po chwili wpadali w nieopisany entuzjizm.

Istotną dla historii Teatru Polskiego scenografię do *Jak wam się podoba* (reżyseria Krystyna Skuszcanka), projektuje w 1966 roku Krystyna Zachwatowicz. Nad sceną unosi się, a właściwie niemal wypełnia scenę, wielki kształt jemioli, której cienie przepływają po horyzoncie. Autorka tego znaku scenicznego w rok później realizuje również scenografię do *Sprawy Dantona* w reżyserii Jerzego Krasowskiego, a następnie: *Sen srebrny Salomei* (1967), *Życie snem* (1968), *Zemstę* (1968) i *Fantazego* (1969).

Władysław Wigura był autorem – przywołującej w niektórych scenach skojarzenia z odkrywczym „teatrem form” Oskara Schlemmera – scenografii do *Proteslasy i Laodamii* (1969) w reżyserii Henryka Tomaszewskiego

Zbiorem znaków scenicznych o wielkiej sile wyrazu stała się w tym czasie scenografia Władysława Hasiora do *Don Juana* (1970) w reżyserii Jerzego Krasowskiego. Niezwykle, drapieżne „sztandary”-nietoperze, sztandary-ptaki czy też sztandary-drzewa, jak i sam kostium Komandora, ukazały nowe możliwości poszukiwań formalnych, których niestety ani autor, ani inni scenografowie nie próbowali w teatrze kontynuować. Władysław Hasior po dwóch latach pobytu we Wrocławiu powrócił do Zakopanego i, o ile wiadomo, scenografią teatralną więcej się nie zajmował.

W latach siedemdziesiątych Wojciech Krakowski projektuje oprawę sceniczną *Kaliguli* (1970) i *Thermidora* (1971) oraz *Wasantaseny* (1971).

Ważnym wydarzeniem była *Gra w zabijanego* (1973) w reżyserii Henryka Tomaszewskiego, z pozostającą w pamięci scenografią Kazimierza Wiśniaka. Spektakl nie tracił siły oddziaływania nawet poza sceną. Aktorom, krążącym w kostiumach po korytarzach Teatru, towarzyszyła aura dalekiego zasięgu, nie zawsze i nie wszędzie obecna na deskach scenicznych. Kazimierz Wiśniak realizuje również z Henrykiem Tomaszewskim *Księżniczkę Turandot* (1974), wprowadzając na scenę aktorów w niezwykle pomysłowych i przezabawnych kostiumach.

Scenografie realizują też m.in.: Urszula Kenar (*Anegdota prowincjonalne*, 1975), Mariusz Chwedczuk (*Czy pan widział Poncjusza Piłata*, 1974), Piotr Wieczorek (*Śmierć gubernatora*, 1974), Janusz Tartyło (*Nauczyciel tańca*, 1974), Zofia Pietrusińska (*Jednooki*, 1975), Lidia i Jerzy Skarżyńscy (*Szkarłatny*

pył, 1975), Barbara Stopka (*Cud mniemany, czyli krakowiaczy i górale*, 1976), Jan Polewka (*Skiz*, 1978), Krystyna Kamler (*Melancholia*, 1976) i Andrzej Sadowski (*Kartoteka*, 1977). Słowem – nie istniał monopol. Teatr Polski, i w ogóle większość teatrów, osiągnęły już w latach sześćdziesiątych to, co chciałyby wprowadzić w przyszłości wyższe uczelnie, czyli wzajemną wymianę pedagogów. Trwają na ten temat dyskusje, a tymczasem teatry potrafiły takie kwestie rozwiązywać od dawna.

W 1978 roku kierownictwo artystyczne teatru obejmuje Jerzy Grzegorzewski, reżyser i scenograf, tworzący niepowtarzalne autorskie spektakle, z których wówczas we Wrocławiu powstały trzy: *Nie-boska komedia* (1979), *Sen nocy letniej* (1980) i *Ameryka* (1980). Do dziś krążą legendy o konstruowaniu tych scenografii. Kierujący pionem technicznym Teatru dyrektor Jerzy Taczalski, zafascynowany koncepcjami Jerzego Grzegorzewskiego, dostarczał na scenę wszelkie kształtujące scenografię obiekty – pomosty, kule, fortepiany i szybowce. Jedne pozostawały na scenie, inne trzeba było zabierać z powrotem. Trwał nieustanny dialog z formą, sprawiając, iż nieruchome elementy finalnej kompozycji scenicznej zdawały się pozostawać w ruchu.

W 1981 roku, tuż przed stanem wojennym, dyrekcję Teatru obejmuje Igor Przegrodzki, który 18 listopada przedstawia premierę *Wesela* we własnej reżyserii ze scenografią Wojciecha Jankowiaka i Michała Jędrzejewskiego oraz z kostiumami Zofii de Ines. Na scenie ukazują się, otoczona siatkami rdzawo-czerwonych niedopowiedzeń, chata-okop, czy może schron, oczekujący na rozwój akcji scenicznej i nie tylko scenicznej.

Opera Wroclawska, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, po ostatecznym rozstaniu z Teatrem Polskim, wyraźniej akcentowała w scenografiach przedstawień swoją odrębność formalną. Wynikało to zarówno z samej istoty widowiska operowego, jak i z innych oczekiwań i przyzwyczajień widzów. Opera ma swoich widzów, a teatry dramatyczne – swoich. Do 1950 roku integrowali się w budynku Opery. Później ich drogi się rozeszły, a nie wszystko, co akceptował widz teatralny, odbierał pozytywnie bywalec Opery i odwrotnie.

Konsensus udaje się uzyskać dopiero w ostatnich latach, w związku z monumentalnymi spektaklami realizowanymi przez Operę Wroclawską pod kierownictwem dyrektor Ewy Michnik. Skala przedsięwzięć i ich rozmach przełamał bariery przyzwyczajień i ramy konwencji, stając się impulsem rozwojowym dla całego środowiska artystycznego. W albumowym wydawnictwie opublikowanym z okazji sześćdziesięciolecia Opery Wroclawskiej zamieszczone zdjęcia ukazują niemal wyłącznie zbliżenia artystów; formuła ta zmienia się, gdy dochodzimy do *Aidy*, *Giocondy*, czy *Złota Renu*. Wcześniejsze scenografie budziły wątpliwości redakcyjne; obecne są oczywiste.

Gdy przegląda się zdjęcia scenografii z lat wcześniejszych, na przykład Stanisława Jarockiego do prapremiery *Buntu żaków* (1951), czy późniejsze z lat sześćdziesiątych, kojarzą się one z zawartością wydanego w 1956 roku w Paryżu

albumu *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*. Były tam reprodukowane najlepsze światowe projekty, ale pochodzące często z lat przedwojennych.

Pewne „cofnięcia wskazówek” można też dostrzec w scenografiach operowych tamtych lat. Oczywiście, są między nimi udane, a nawet świetne i wielokrotnie publikowane, m.in. w *Polskiej plastyce teatralnej*. Była tu już wspomniana scenografia do *Così fan tutte* (1960), której wizerunkowi nie szkodzi upływ czasu. Do poszukiwań wielkich reformatorów teatru nawiązywały projekty Zbigniewa Kai do *Manru* (1961); *Żydówka* (1963) w scenografii Janusza Tartyły, pomimo masywnej formy ograniczającej przestrzeń, sprawiała ulotne wrażenie, za sprawą wzlatających ku górze elementów dekoracji; *Teodor gentleman* (1963), zrealizowany przez Anielę Wojciechowska, zawierał pokrewieństwa formalne z teatrem Meyerholda; *Koszary Hermana z Damy Pikowej* (1959) w scenografii Aleksandra Jędrzejewskiego były skuteczną syntezą historycznej architektury; *Fidelio* (1977), zrealizowany w wielopoziomowym układzie przez Jerzego Jug-Kowarskiego, stanowił zapowiedź obecnych monumentalnych realizacji; wydarzeniem był *Spartakus* (1972) w scenografii Zofii Wierchowicz; jak i *Rzeźby mistrza Piotra* (1971) w scenografii Kazimierza Wiśniaka. Projektowali też scenografie inni wybitni znani artyści: Xymena Zaniewska (*Porgy and Bess*, 1973), Władysław Wigura (*Godzina hiszpańska*, 1972), Jan Polewka (*Sonata Belzebuba*, 1977), Teresa Roszkowska (*Borys Godunow*, 1972); Zbigniew Bednarowicz (*Cepelia*, 1977), czy Urszula Kenar (*Halka*, 1977). Ostatnią premierą przed stanem wojennym były *Manekiny* (29 października 1981) w scenografii Janusza Wiśniewskiego – przedstawienie grane przez całe lata osiemdziesiąte, aż do zmiany ustroju.

W tym miejscu wypada powrócić do lat wcześniejszych, aby odnotować inne zjawiska plastyczne występujące w teatrach Wrocławia w pierwszym powojennym ćwierćwieczu.

Dzisiejszy Teatr Współczesny rozpoczął swoją działalność jako Teatr Młodego Widza, a właściwie jeszcze wcześniej, gdyż w roku 1946, jako Teatr Lalki i Aktora. W 1957 roku został przemianowany na Teatr Rozmaitości. W początkowych latach istnienia Teatru autorami scenografii byli, związani z dzisiejszym Teatrem Polskim, Jadwiga Przeradzka (*Chory z urojenia i Dożywocie*, 1949), Aleksander Jędrzejewski (*Tor przeszłość*, 1952), Wiesław Lange (*Młodość ojców*, 1953) i Marcin Wenzel (*Sześć godzin ciemności*, 1953), jak również Stanisław Jarocki (*Pan Damazy*, 1949 i *Wodewil Warszawski*, 1951), Marian Bogusz (*Damy i Huzary*, 1953), Ryszard Krajewski (*Chłopiec z naszego miasta*, 1954), Jerzy Ukleja (*Zbrodnia na wyspie kóz*), Leonard Torwirt (*Rozbitki*, 1951) oraz związani trwale z Teatrem Rozmaitości: Barbara Gutekunst (*Kłopoty z mężczyznami*, 1954 i *Tajemnica wiecznej nocy*, 1955) oraz Zbigniew Klimczyk (*Bosman z bajki*, 1954 i *Romantycy*, 1955), jak również przedstawiciele pionów technicznych: Tadeusz Chądzyński (*Okno w lesie*, 1950) i Władysław Dach (*Walka kobiet*, 1955).

W 1960 roku wiąże się na szereg lat z Teatrem Janusz Tartyło, były student wrocławskiej PWSSP i absolwent scenografii ASP w Warszawie. We wspomnianej wyżej książce Michała Misiornego znajduje się zdjęcie zaprojektowanej przez Janusza Tartyłę scenografii do *Dziewczyny z dzbanem*. Jest to wibrująca grafika ażurowa struktura, nawiązująca do form komedii dell'arte, a zarazem bliska konwencji zrealizowanych w tym czasie przez Władysława Daszewskiego *Parad* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Na stronach sąsiednich widzimy m.in. zdjęcia scenografii Zbigniewa Klimczyka do *Wracamy późno do domu* (1958) i *Wujaszka Wani* (1959). Pierwsza z nich jest wyraźnie kubizująca, drugą (reżyseria Jerzy Jarocki) można określić jako minimalistyczną. Obie ujawniają dążenia do optymalizacji rozwiązań formalnych. W 1959 roku pojawi się w Teatrze jeszcze jeden scenograf – będzie to Wojciech Krakowski, który zrealizował oprawę sceniczną *Romulusa Wielkiego* (spektakl reżyserował Jerzy Jarocki).

Teatr Rozmaitości przechodzi, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, generalny remont i powraca do swej siedziby w 1961 roku. W 1966 roku następuje zmiana na stanowisku dyrektora. Po Adolfie Chronickim kierownictwo Teatru obejmuje Andrzej Witkowski, w którego reżyserii był już wystawiony wcześniej (1961) *Zawisza Czarny* ze scenografią Piotra Potworowskiego. Ten wybitny artysta realizuje na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, po powrocie z Wielkiej Brytanii, kilka doniosłych wizji scenicznych, utrzymanych w stylistyce własnego malarstwa; na wpół abstrakcyjnych, na wpół przedstawieniowych, nie dopowiadanych, a zarazem znaczeniowo czytelnych. Wrocławski *Zawisza Czarny* był ważnym wydarzeniem w historii powojennej scenografii i reprezentował twórczość Piotra Potworowskiego w albumie *Współczesna scenografia polska* (Z. Strzelecki, Arkady, 1983).

Pod nową nazwą Teatru Współczesnego (od 1 września 1967) i przy współpracy wybitnych reżyserów (Jerzy Jarocki, Helmut Kajzar) wzrasta znaczenie sceny przy ulicy Rzeźniczej. Wśród scenografii o szczególnych wartościach formalnych pojawi się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych przestrzeń zaprojektowana przez Wojciecha Krakowskiego do spektaklu *Stara kobieta wysiaduje* (1969). Surrealny pejzaż kataklizmu, ku któremu zmierza współczesna cywilizacja, przechodzi do historii plastyki teatralnej, utrwalany również w licznych reprodukcjach – m.in. we wspomnianej wyżej publikacji Z. Strzeleckiego. Tam też odnotowano, zrealizowaną w tym samym roku, scenografię Józefa Szajny do *Bolesława Śmiałego*.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, przed objęciem dyrekcji przez Kazimierza Brauna (1975), teatrem współczesnym kieruje Józef Para; w tym czasie (1974) Ludwik René reżyseruje sztukę *Amerykański ideał* z pop-artowską i nieco surrealizującą scenografią Michała Jędrzejewskiego.

Wiosną następnego roku kadencję nowej dyrekcji otwiera *Rzecz o zagładzie miasta* – spektakl faktograficzny w reżyserii Wiesława Wodeckiego, będącego również autorem scenariusza. Scenografię projektuje Michał Jędrzejewski, a jej

formę można nazwać kolażem destrukcji. Destrukty, będące cytatami z wojennej rzeczywistości, zapełniały scenę w rytmie wydarzeń rozgrywających się pomiędzy styczniem a majem 1945 roku.

Kolejną premierą było *Białe małżeństwo* w reżyserii Kazimierza Brauna ze scenografią Piotra Wieczorka i z kostiumami Zofii de Ines. Spektakl stał się sukcesem, zarówno artystycznym jak i kasowym, i był grany ponad 500 razy przez szereg lat przy niezmiennie pełnej widowni, a debiut autorki świetnych kostiumów stał się szeroko komentowanym osobnym wydarzeniem. Zofia de Ines zaprojektuje w roku następnym (1966) scenografię do *Anny Liwii*, w której scenę wypełni tajemnicza materia para-secesyjnych niedopowiedzeń. W 1977 roku ma miejsce prapremiera *Odejścia głodomora* ze scenografią Daniela Mroza, a w 1978 – prapremiera *Villi dei misterii* ze scenografią Krzysztofa Zarębskiego. W tak zwanej „Rekwizytorni” Jacek Weksler reżyseruje *Szewców* (lipiec 1978) Witkacego, a scenografię obejmującą zasięgiem błądy stolików, przy których siedzą widzowie, projektują Wojciech Jankowiak i Michał Jędrzejewski. Ci sami scenografowie realizują wspólnie z Kazimierzem Braunem i Jackiem Wekslerem *Kartotekę* w Teatrze Sofia w Sofii (II. 1978), budując drugą widownię na scenie, a scenę przykrywając kostką ulicznej nawierzchni.

Kolejną realizacją scenograficzną W. Jankowiaka i M. Jędrzejewskiego był spektakl *Kiedy przychodzi anioł* (grudzień 1978) w reżyserii Kazimierza Brauna. Po scenie biegali umundurowani aniołowie z pałkami, a w finale aktorzy dosłownie przefruwali nad sceną. W jednej z recenzji, znalazło się stwierdzenie, iż przedstawienie pozostawiało pewien niedosyt, pomimo brawurowych skoków zespołu. Rzecz w tym, że z mostu portalowego rzucali się i „wyfruwali” poza scenografię nie aktorzy, lecz ich starannie wykonane kopie. Manekiny te sunęły po cieniutkich stalowych linkach i wczepiały się (z zaczepów szybowcowych) nad środkiem sceny, aby po swobodnym locie zniknąć z pola widzenia.

W 1980 roku scenografię do sztuki *Listopad 1930* projektuje Ali Bunsch, a ostatnią premierą przed stanem wojennym jest *Obora* w reżyserii Andrzeja Makowieckiego i w scenografii Marcina Jarnuszkiewicza (październik 1981).

Kluczową postacią w dziejach wrocławskiej i nie tylko wrocławskiej scenografii był Henryk Tomaszewski, twórca Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Wprawdzie bezpośrednio sam scenografii nie projektował, zapewniając sobie współpracę najwybitniejszych przedstawicieli tej dziedziny twórczości, ale potrafił nadać wszystkim realizacjom wspólny mianownik formalny, sprawiając, iż dzieła Kazimierza Wiśniaka, Franciszka Starowiejskiego czy Krzysztofa Pankiewicza, zachowując indywidualny styl każdego z autorów, stawały się jednocześnie oczywistymi znakami Teatru Henryka Tomaszewskiego.

Teatr swój Henryk Tomaszewski stworzył w połowie lat pięćdziesiątych „od zera”, będąc już wprawdzie znanym artystą (laureatem warszawskiego Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955), ale nie dysponującym ani

środkami finansowymi, ani strukturą organizacyjną zdolną do prowadzenia teatru. Pierwsze próby odbywały się w Wojewódzkim Domu Kultury, potem powstający zespół uzyskał wsparcie Teatru Polskiego i „październikową” jesienią 1956 roku odbyła się na scenie przy ulicy Gabrieli Zapolskiej premiera pierwszego programu *Skazany na życie i Dzwonnik z Notre Dame* (4 listopada). Pierwszą z cyklu dwudziestu czterech scenografii zaprojektowali Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski. Premiera stała się głośnym wydarzeniem kulturalnym, budzącym zainteresowanie na terenie całego kraju. Wkrótce Teatr Pantomimy stanie się również znanym daleko poza granicami, uzyskując jednocześnie status instytucji państwowej (1959).

Tymczasem prezentowane są kolejne programy: II – 1957, ze scenografią tych samych autorów i III – 1958 pod tytułem *Maski arlekina*, do którego scenografię projektuje pięciu autorów: Janusz Tartyłło, Krzysztof Pankiewicz, Marcin Wenzel, Aleksander Jędrzejewski i Jadwiga Przeradzka. Po młodzieżowym spektaklu *Uczeń czarnoksiężnika* (1960) odbędzie się w 1961 roku premiera V programu „Gabinet osobliwości” ze scenografią Krzysztofa Pankiewicza i Janusza Tartyłły zaistnieją programy: VI – *Węjskie w labirynt* (1964), scenografia Kazimierza Wiśniaka, Marcina Wenzla i Krzysztofa Pankiewicza; VII – *Minotaur* (1964), scenografia Jerzego Ławacza, Krzysztofa Pankiewicza i Kazimierza Wiśniaka; VIII – *Ogród miłości* (1966), scenografia Franciszka Starowieyskiego, Jerzego Ławacza i Kazimierza Wiśniaka; IX – *Gilgamesz* (1968), scenografia Władysława Wigury i Kazimierza Wiśniaka; X – *Odejskie Fausta* (1970), scenografia Władysława Wigury; XI – *Sen nocy listopadowej* (1971), scenografia Władysława Wigury; XII – *Menażeria cesarzowej Filissy* (1972), scenografia Władysława Wigury i Kazimierza Wiśniaka; XIII – *Przyjeżdżam jutro* (1974), scenografia Władysława Wigury.

Ten ostatni spektakl zdawał się stanowić szczytowe osiągnięcie Teatru. W przestrzeni zaznaczonej jedynie niezbędnymi elementami półnaczy mimowie emitowali ze sceny impulsy ekstatycznego napięcia, zaś Zbigniew Papis, skacząc na głowie, nogach i rękach, dosłownie fruwał nad wielkim stołem, zaprzeczając istnieniu grawitacji. Ci, którzy widzieli ten spektakl, mają go w pamięci do dziś, jako serię fascynujących stopklatek, które będąc w ciągłym ruchu, istnieją poza czasem.

Cztery następne, zrealizowane do 1981 roku programy: XIV – *Sny fantastyczne z legendy o panu Twardowskim* (1976), scenografia Władysława Wigury; XV – *Spór* (1978), scenografia Kazimierza Wiśniaka; XVI – *Hamlet – ironia i żaloba* (1975), scenografia Kazimierza Wiśniaka i XVII – *Rycerze Króla Artura* (1981), ze scenografią Zofii de Ines, będąc bez wątpienia spektaklami wysokiej klasy, porównywane były do premiery z 1974 roku, dodatkowo potwierdzając znaczenie tamtego spektaklu.

Wrocławski Teatr Pantomimy prezentował swe przedstawienia w kilkudziesięciu krajach, od Australii poprzez ZSRR do Stanów Zjednoczonych. Był wielokrotnie nagradzany, m.in. Złotą Gwiazdą na Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Paryżu (1970).

„Notatnik Teatralny” (nr 30-31) odnotował następujące słowa Kazimierza Wiśniaka, autora scenografii do ponad 30 przedstawień reżyserowanych przez Henryka Tomaszewskiego: *Był mistrzem ujawniania stanów wewnętrznych człowieka za pomocą ruchów ciała i gestów*. Można przytoczyć jeszcze jedną opinię o twórcy Teatru Pantomimy: *Używając skrótów, symbolu, przenośni, potrafił wyrazić ruchem abstrakcję* (Krystyna Starczak-Kozłowska, „Fakty” nr 20, 1985). Słowa te można odnieść w równym stopniu do spektakli jako całości, jak i do scenografii jako nierozłącznego składnika formy przedstawienia.

Autor tego tekstu realizował w 1971 roku scenografię do telewizyjnego montażu wybranych scen z kilku premier Teatru Pantomimy. W wielkiej hali WFF został rozpięty dwudziestometrowy, wysoki na 6 metrów horyzont ze sklejonych i sprasowanych ścinków introligatorskich. W wozie transmisyjnym, siedząc z Mistrzem i reżyserem TV Juliuszem Burskim, delektowaliśmy się zbliżeniami fragmentów horyzontu, przypominającymi ni to dżunglę, ni to powiększenia struktur materii. Nagle Mistrz oznajmił: nie dajemy zbliżeń horyzontu. Obaj jednocześnie spytaliśmy, dlaczego? Są za dobre, wyjaśnił Henryk Tomaszewski. Opis tego zdarzenia znalazł się w publikacji związanej z praskim Qadriennale Scenografii (2003). Jak mi relacjonowano, Władysław Wigura po przeczytaniu tych kilku zdań powiedział: *cały On*.

Równocześnie z przyszłym Teatrem Pantomimy podejmowano ponowne próby tworzenia teatrów studenckich (tuż po wojnie działała Studencka Szopka Akademicka, potem działalność taką ograniczano). Pierwszym zespołem, któremu udało się w czasie „odwilży” wystąpić przed szeroką publicznością, był studencki teatrzyk satyryczny „Ponuracy”. Dyrektor Zdzisław Grywałd, w przypływie dobrego humoru, udostępnił zespołowi dużą scenę Teatru Polskiego, na której odbyła się w maju 1955 roku premiera wielosegmentowego spektaklu w reżyserii Zbigniewa Wójcika i ze scenografią Michała Jędrzejewskiego oraz Wiesława Zajączkowskiego. W oparciu o zespół teatru (druga premiera wiosną 1956) w październiku 1956 roku powstaje czasopismo „Poglądy”, w którego kręgu pojawia się idea powołania Teatru Kalamuru; jego twórcami byli Bogusław Litwiniec (fizyk) i Eugeniusz Michaluk (polonista, który wymyślił nazwę Teatru). Pierwszy spektakl pt. *Konfiskata gwiazd* zostaje zaprezentowany na scenie MDK w kwietniu 1958 roku, a na festiwalu w Gliwicach zdobywa nagrodę *za widowiskowość, walory plastyczne, ruchowe i wysoki poziom aktorstwa*. Reżyserem tego przedstawienia był Bogusław Litwiniec, a scenografię (o której pisano, że jest dadaistyczno-surrealistyczna) projektowali Michał Jędrzejewski i Adam Krzemieniewski.

Przed powstaniem Kalamuru ma miejsce inne studenckie wystąpienie pod nazwą Teatr Sensibilistyczny. Jest to pierwszy wrocławski (i chyba nie tylko wrocławski) happening, zrealizowany w sali Teatru Kameralnego (7 maja 1957) przez grupę studentów PWSSP; byli to: Kazimierz Głaz, Tadeusz Fyda, Michał

Jędrzejewski, Regina Konieczka, Jan Kosiński, Adam Krzemieniewski, Anna Lisowska, Andrzej Migdal, Jerzy Popowski, Wiesław Zajączkowski, Stefan Górski. W rok później odbywa się w tej samej sali kolejna akcja: „Teatr Katastroficzny”. Wkrótce happeningi (m.in. „Teatr Trumna”) realizują również, w tak zwanym „Pałacyku” (1969) Piotr Wieczorek i Adam Rząsa, a około 1960 roku w dawnym schronie w podziemiach Rynku – Janusz Grzonkowski.

Tymczasem Teatr Kalambur odnosi kolejne sukcesy, a scenografie realizują Piotr Wieczorek (m.in.: *Pijany guz*, 1959; *Anioł sterany*, 1960; *Dwunastu*, 1960; *Fata mrugana* 1967; *W rytmie słońca* 1970, *Król Malowany* 1979) oraz Jerzy Jerych (*Słowo o Jakubie Szeli*, 1960); Jakub Dąbrowski i Jerzy Jerych (*Szewcy*, 1965); Mira Żelechower-Aleksium (*Łysa śpiewaczka*, 1965), Mira i Jan Aleksiumowie (*Męczeństwo i śmierć Gyubala Wahazara*, 1967); Janusz Kucharski (*Krawcy*, 1969); Jerzy Jerych i Jan Aleksium (*Chmury*, 1964); Jakub Dąbrowski, Jerzy Jerych, Michał Jędrzejewski (*Słowiańskie wesela*, 1964); Jerzy Czerniawski (*Obleżenie*, 1972); Jan Sawka (*Podpaleńcy*, 1971); Michał Jędrzejewski (*Mur*, 1980); Marek Pijet (*Historia*, 1977); Eugeniusz Get-Stankiewicz (*Chajer*, 1971) i inni. Okres do roku 1981 zamyka *Restauracja pryncypała* w reżyserii Bogusława Litwińca i ze scenografią Uwe Krieger, Katarzyny Święckiej i Zofii Tkaczyk (kostiumy).

Scenografie, realizowane głównie przez studentów i absolwentów wrocławskiej uczelni plastycznej, były pomysłowe i trochę niefrasobliwe; miały dystans, odróżniający ich formę od bardziej przemyślanych, ale często nadmiernie solennych rozwiązań, pojawiających się na innych scenach Wrocławia.

Z Kalamburem i z jego szefem Bogusławem Litwińcem związana jest też seria dziesięciu Międzynarodowych Festiwali Teatru Otwartego. Ten temat zostanie rozwinięty w drugiej części tekstu. Z uwagi na bardzo obszerny zakres omawianej problematyki, powodujący przekroczenie zakładanej objętości artykułu, w drugiej jego części znajdują się również omówienia twórczości scenograficznej związanej z Teatrem Lalek i Teatrem Muzycznym.

Wrocławski Teatr Lalek, istniejący pod tą nazwą od 1968 roku, posiada wcześniejszą tradycję, sięgającą roku 1946, kiedy to w Teatrze Młodego Widza rozpoczęła działalność Scena Lalkowa. W 1962 roku Scena przekształca się w Teatr Lalek Chochlik, uzyskując stałą siedzibę w budynku przy placu Teatralnym, w którym, po przyjęciu obecnej nazwy, działa do dziś. WTL jest Teatrem ściśle związanym z twórczością plastyczną. Swe projekty scenograficzne realizowali tu wybitni artyści – m.in.: Kazimierz Mikulski, Adam Kilian, Jan Dorman, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Mira Żelechower-Aleksium i inni; a w latach późniejszych Jadwiga Mydlarska-Kowal.

Teatr Muzyczny (obecnie Capitol, poprzedzony istnieniem w latach 1955-1979 Operetki Dolnośląskiej), ma również w swej historii liczne osiągnięcia scenograficzne. W tej, również zmieniającej siedzibę, placówce teatralnej realizowali swoje scenografie m.in.: Stanisław Jarocki, Janusz Tartyłło, Marcin

Wenzel, Aleksander Jędrzejewski, Jadwiga Przeradzka, Adam Kilian, Jerzy Masłowski, Wojciech Jankowiak, Michał Jędrzejewski, Barbara Gutekunst, Władysław Wigura, Jadwiga Mydlarska-Kowal i Marta Hubka.

W 1954 zostaje uruchomiona, w obiektach usytuowanych naprzeciw IASE, w pobliżu Hali Stulecia (Hali Ludowej), wrocławska Wytwórnia Filmów Fabularnych. Powstawały w niej liczne filmy, a obecność scenografii filmowej akcentowały wielkie realizacje plenerowe związane z budową planów do *Rękopisu znalezionej w Saragossie* (reżyseria Wojciech Has, scenografia Jerzy Skarżyski, Tadeusz Myszorek; 1964) i *Lalki* (reżyseria Wojciech Has, scenografia Jerzy Skarżyski, Adam Nowacki, Tadeusz Kosarewicz, Andrzej Plotnicki; 1969).

Szczególne zainteresowanie wzbudzał wybudowany za torami kolejowymi, u wylotu ulicy Raclawickiej, duży fragment starej Warszawy z Krakowskim Przedmieściem, Pomnikiem Kopernika, Pałacem Staszica i Powiślem. W niedziele ciągnęły w tamtym kierunku tłumy wrocławian, aby się przejść po Warszawie na Krzyżkach.

Wrocławianin Tadeusz Kosarewicz jest autorem scenografii do wielu filmów, m.in. do nagrodzonej Srebrnymi Lwami za scenografię *Ziemi obiecanej* (reżyseria – Andrzej Wajda, 1976) oraz do *Nie ma mocnych* (reżyseria – Sylwester Chęciński, 1974). Z Wrocławiem i tutejszą WFF jest również związany drugi obok Tadeusza Kosarewicza autor scenografii do *Na srebrnym globie* (reżyseria – Andrzej Żuławski, 1989) – Jerzy Śnieżawski oraz Barbara Komosińska (współpraca scenograficzna).

We Wrocławiu powstał również film *Diabeł* (reżyseria – Andrzej Żuławski, produkcja ok. 1970, premiera – 1985) ze scenografią wspomnianego wcześniej Bolesława Kamykowskiego. Produkowane tu były również takie głośne filmy jak *Popiół i diament* (reżyseria – Andrzej Wajda, scenografia – Roman Mann; 1958), *Nóż w wodzie* (reżyseria – Roman Polański, scenografia Bolesław Kamykowski; 1962), *Giuseppe w Warszawie* (reżyseria – Stanisław Lenartowicz, scenografia Jan Grandys; 1964) i wiele innych (do 1981 roku około 300 filmów fabularnych i telewizyjnych).

Jesienią 1964 roku zostałem zaproszony na spotkanie z przybywającym do Wrocławia fascynującym artystą Jerzym Grotowskim. Miało ono miejsce w mieszkaniu Krystyny i Wiktora Jackiewiczów, współautorów niedawno nagrodzonego projektu Teatru w Nowym Sadzie. Jerzy Grotowski i Ludwik Flaszen radzili się w sprawie wyboru siedziby Teatru, przenoszącego się z Opola do Wrocławia. Odradzano Muzeum Architektury i sugerowano Rynek. Padło też pytanie: Czy w Teatrze Laboratorium aktor może grać na skrzypcach? Jerzy Grotowski, nie namyślając się odpowiedział: *Oczywiście... pod warunkiem, że je sam wykona podczas spektaklu.*

Siedzibą zespołu stał się rzeczywiście wrocławski Rynek, a Teatr Laboratorium rozpoczął działalność IV wariantem *Akropolis* w realizacji

Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny. W finale spektaklu aktorzy znikali w czeluści wieloznacznej skrzyni i w tej formie anihilacji pozostawali do chwili, aż ostatni z widzów opuścił salę.

Książę Niezłomny (w wariacie I) został przedstawiony 25 kwietnia 1965 roku, a kolejny (II wariant) w listopadzie tegoż roku. Autorem scenografii, czy raczej architektury spektaklu, łączącej w sobie i widownię, i teren gry, był, określany mianem „doktora scenografii” Jerzy Gurawski. Zachowane do dziś elementy drewnianej struktury przestrzennej są czymś więcej niż zbiorem desek. Jest w nich obecna magiczna moc tamtego Teatru, a eksponowane przy okazji wystaw rocznicowych skłaniają zwiedzających do naruszenia zakazu dotykania eksponatów.

W ostatniej premierze (11 lutego 1969), zrealizowanej jeszcze wedle formuły „teatru przedstawień”, czyli w *Apocalypsys cum figuris*, wszystkie czynniki składowe spektaklu spletały się w tak nierozłączną całość, że trudno mówić tu o scenografii jako o osobnym zjawisku. Zarówno ceglane ściany ze śladami budowlanych przeróbek, stojące nisko pod nimi reflektory i siedzący na podłodze widzowie, a wreszcie sami aktorzy, wraz z tym, co mieli na sobie i wszechobecnymi splotami generowanych znaków i znaczeń, byli, a zarazem nie byli scenografią. Przestrzeń „udawała” przypadkową, podobnie jak instalacje Józefa Beuysa, lecz w rzeczywistości była strukturą w najdrobniejszym szczególe przemyślaną, a zarazem ukształtowaną intuicyjnie.

Od 1971 roku Instytut Aktora – Teatr Laboratorium staje się „teatrem uczestnictwa”. Jeśli posiadał warstwę scenograficzną, był nią, być może, stary młyn we wsi Brzezinka, a może tereny pieszych wędrówek coraz liczniejszych grup osób zafascynowanych Teatrem (w 1975 roku w związku z „teatrem uczestnictwa Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów”, przybywa do Wrocławia około 5000 gości z całego świata). Nigdy nie dowiemy się w jakich jeszcze kierunkach mogłyby podążać ten zespół.

Stan wojenny zastaje Teatr we Francji. Jest to koniec działalności rozslawionej w świecie placówki artystycznej. Formalnie Teatr przestaje istnieć w 1984 roku w 25 rocznicę swego powstania.

26 listopada 1963 roku działający od kilkunastu miesięcy Wrocławski Ośrodek TVP emituje pierwszy spektakl teatralny. Był to *Horsztyński* w reżyserii Andrzeja Witkowskiego. W mieście powstała nowa scena – Teatr Telewizji, z którym współpracować będzie wielu scenografów: Krystyna Zachwatwicz (m.in. *Albertusy*, 1966), Marcin Wenzel (m.in. *Niepokój przed podróżą*, 1967), Janusz Tartyło (m.in. *Orfeusz i Eurydyka*, 1967), Kazimierz Wiśniak (*Człowiek z budki suflera*, 1971), Aleksander Jedrzejewski (m.in. *Sala numer 6*), Jadwiga Przeradzka (m.in. *Mewa*, 1967 oraz projekty kostiumów do szeregu innych spektakli), Mira Żelechower (*Barberyna*, 1969), Wojciech Krakowski (*Caligula*, 1971), Władysław Wigura (*Romulus Wielki*, 1972), Barbara Barczewska (kostiumy do szeregu spektakli, m.in. do *Próżni*, 1971/1973)

oraz ściślej związani z Ośrodkiem Michał Jędrzejewski (od 1965) i Wojciech Jankowiak (od 1968). Autorem scenografii do spektakli teatralnych (m.in. do *Pogranicza południk 15*, 1966) oraz niezliczonych opracowań do programów publicystycznych był też Leszek Kaufhold – zarazem grafik i operator.

Wrocławski Ośrodek wkrótce będzie produkował po kilkanaście spektakli rocznie. W publikacji *Teatr Polskiej Telewizji* (Warszawa, 1971), wymienionych jest 12 premier zrealizowanych we Wrocławiu w poprzednim roku. Należy dodać, że były to spektakle realizowane na ogół przez związanych z Wrocławiem reżyserów (m. in. Krystynę Skuszanekę, Jerzego Krasowskiego, Andrzeja Witkowskiego, Henryka Tomaszewskiego, Wiesława Wodeckiego, Marię Straszewską i Juliusza Burskiego) oraz z obsadą złożoną głównie z aktorów występujących we wrocławskich teatrach.

Ośrodkiem kieruje wówczas dwóch przyszłych szefów polskiego filmu – Jerzy Bajdor (wiceminister MKiS w ostatnim rządzie PRL) i Juliusz Burski (wiceminister MKiS w rządzie Tadeusza Mazowieckiego), trzecią kluczową postacią jest Wiesław Wodecki – dziennikarz, scenarzysta i reżyser, nagradzany „Złotymi Ekranami”. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ci „trzej menadżerowie” i twórcy programów TV, pomimo znacznych różnic w poglądach na szerszy kontekst działalności telewizji, działają ze zgodną skutecznością na rzecz rozwoju telewizyjnej formy widowiska teatralnego.

Zespół Ośrodka pracował wówczas w warunkach przedziwnych. Studio miało wymiary 9,2 m na 14,5 m i choć nie było najmniejszym w kraju, po odjęciu obiegającego studio metrowego pasa bezpieczeństwa liczyło zaledwie 90 m². Z tego wnętrza emitowano (do 1971 roku „na żywo”) spektakle wymagające często przebudowy scenografii podczas emisji.

Rekordowa była w tym względzie *Ucieczka* (emisja 1970) w reżyserii Jerzego Krasowskiego, reżyserii TV Juliusza Burskiego i scenografii Michała Jędrzejewskiego. Dziewięć planów – w tym: cerkiew, dworzec kolejowy, pałac w Sewastopolu, podwórze w Konstantynopolu i mieszkanie w Paryżu – ulokowano w studio i w oddalonej o 70 metrów sali konferencyjnej oraz w sąsiadującej ze studiem malarni. Podczas emisji przebudowywano to wszystko parokrotnie, a aktorzy przebierali się, biegnąc wraz z garderobianymi z planu na plan. W kolejnym ujęciu aktor rozpoczynał na przykład dialog z innym artystą, który dopiero wybiegł z innego planu w innym kostiumie. Bezawaryjna emisja *Uciezki* była możliwa dzięki kilkunastu próbom kamerowym i rozplanowaniu z sekundową dokładnością wszelkich działań każdej z osób uczestniczących w realizacji spektaklu – od aktorów i inspicjenta (Janusz Łoza), po maszynistów i garderobianych.

Ważnym spektaklem, zrealizowanym również w 1970 roku, była *Rzecz o zagładzie miasta* według scenariusza i w reżyserii Wiesława Wodeckiego oraz ze scenografią Michała Jędrzejewskiego. Ten „teatr faktu” nagrodzony „Złotym

Ekranem” został wprowadzony w przestrzeń zorganizowaną ze znaków pamięci. Uratowany z ruin kościoła nadpalony złoty anioł i wyrwane ze sztabowego bunkra, wraz ze strzępami instalacji, betonowe drzwi określały konwencję niby przypadkowego zbioru obiektów, pozostawionych na tle ceglanych ścian studia. W „Polityce”, Stanisław Dygat uznał ten spektakl za najciekawszy teatr faktu, mimo iż w tym czasie emitowano również przygotowany z wielkim rozmachem *Epilog norymberski* w reżyserii Jerzego Antczaka.

Wśród scenografii Michała Jędrzejewskiego można wspomnieć również o *Medei* (w reżyserii Stanisław Brejdyganta, 1974), ocenianej jako widowisko „spójne plastycznie” (kostiumy ręcznie utkane, przy pomocy szydełek, przez pracownice Opery) i o *Orfeuszu* (w reżyserii Krystyny Skuszanki, 1971), ocenianym w recenzjach niezbyt wysoko, a po kilku latach wymienianym jako przykład wybitnego projektu. Inną ciekawą realizacją była opera komiczna *Betty* (w reżyserii Kazimierza Oracza, 1969), w której centralnymi elementami alpejskiego pejzażu były trzymetrowej średnicy szwajcarskie sery.

Dużą produkcją zrealizowaną już w dobie zapisu magnetowidowego, była częściowo rejestrowana również na taśmie filmowej *Próznia* w reżyserii Haliny Obidniak i reżyserii TV Juliusza Burskiego oraz ze scenografią Michała Jędrzejewskiego i z kostiumami Barbary Barczewskiej-Jędrzejewskiej. Plenery kręcono w zniszczonej przez pożar wsi w pobliżu Kielc, z udziałem znacznych sił wojskowych, a plany studyjne zrealizowano w hali WFF we Wrocławiu, częściowo odtwarzając fragmenty planu filmowego. Ten zawierający „niesłuszne ideologicznie” podteksty spektakl, osadzony w realiach lat 1944/1946, mimo wycięcia co bardziej ryzykownych politycznie scen (np. odbierania przez „bratnią armię” broni partyzantom), nie podobał się władzom. Nadano go dopiero po 2 latach, latem, w sobotę o 14.00, dzięki czemu ograniczono zgubny wpływ na społeczeństwo, ze specjalnym uwzględnieniem widzów.

W 1975 roku pierwszą wspólną scenografię realizują Wojciech Jankowiak (szef artystyczny Ośrodka na przełomie lat 80. i 90.) i Michał Jędrzejewski (główny scenograf 1967-1979). Spółka autorska powstaje trochę przypadkiem, dla uniknięcia kolizji wykonawczych w trakcie powstających niemal jednocześnie dwóch pozycji repertuarowych, które miały być projektowane odrębnie przez każdego z ww. autorów. Tak więc pod wspólną firmą zostaje zrealizowany *Zakochany lew* i spektakl *Na progu domu*, który władze kierują na półkę, tym razem nie za niesłuszność, a za nadmierną słuszność ideologiczną, budzącą podejrzenie wyrafinowanej kpiny z pryncypiów. Akcja *Na progu domu* była związana z wydarzeniami 1945 roku, a jednym z planów był odpowiednio ucharakteryzowany dworzec kolejowy w Kobierzynach. Z przejeżdżającego nieśpiesznie pociągu usłyszano wówczas uwagę: *Tyle lat po wojnie jeszcze tego nie posprząta!*

Rok 1975 jest produkcyjnie intensywny. We wrześniu i październiku powstaje również spektakl *Stara kobieta wysiaduje* w reżyserii Kazimierza Brauna, reżyserii TV Cezarego Łagiewskiego i scenografii wyżej wymienianej spółki

autorskiej. Drugą część *Starej kobiety...* (sceny po kataklizmie) przeniesiono na autentyczne wysypisko śmieci, z którego wystawały resztki portu lotniczego (fragmenty przeniesione z planu studyjnego), dachy domów i wieża kościoła. Przez plan przemaszerowywała orkiestra strażacka, płosząc stada wcześniej przynęcanych ptaków i przejeżdżały autentyczne śmieciarki. Był to jeden z pierwszych teatrów TV realizowanych kamerami w plenerze.

Ważnym spektaklem zrealizowanym w 1977 roku była *Sprawa* w reżyserii Wiesława Wodeckiego i w scenografii tych samych co poprzednio autorów. Plan, posiadający cechy zarówno labiryntu, jak i eklektycznej architektury, był dostępny dla kamer ze wszystkich stron, stwarzając możliwość montażu przeciwstawnych ujęć bez ujawniania obecności innych kamer, skrywających się w strukturach architektury.

W 1978 roku Wiesław Wodecki reżyseruje *Kapitana z Köpenick*, a Kazimierz Braun *Miłość czystą u kąpieli morskich*. Obie scenografie projektują W. Jankowiak i M. Jędrzejewski, a w projektowaniu kostiumów zaczyna ich wspierać Marta Hubka. *Kapitan...* powstaje w zmiennej przestrzeni studyjnej, a *Miłość czysta...* nad jeziorkiem, zaistniałym w nieczynnym kamieniołomie. Jeziorko udaje zatokę morską, a pomaga mu w tym pięciometrowy model statku przepływającego na dalszym planie, w nieostrości obejmującej również dym z komina i parometrową makietę latarni morskiej, umieszczoną na skalistym wybrzeżu. Piętrowa willa, stanowiąca jedno z głównych miejsc akcji, jest przenoszona przez pracowitą ekipę, w poszukiwaniu optymalnych ujęć, aż powraca na początkowo wybrane miejsce, by po zakończeniu zdjęć zostać odkupioną przez okolicznego działkowca.

W krótkim opisie pierwszych dwóch dekad wrocławskiej scenografii telewizyjnej nie może zabraknąć postaci przedwcześnie zmarłego Waldemara Onyszkiewicza – autora niezliczonych projektów do programów muzycznych, rozrywkowych i publicystycznych, jak również niezwykle sprawnego grafika epoki przedkomputerowej, specjalisty od czołówek i plansz końcowych najrozmaitszych programów. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych podobnym zakresem opracowań zajmowali się również Małgorzata Jamroz i Czesław Smoleński oraz przez krótki czas Zbigniew Francuz.

Pozostając przy tematyce telewizyjnej, można jeszcze wspomnieć o warszawskich realizacjach Wojciecha Jankowiaka i Michała Jędrzejewskiego, którzy pod koniec lat siedemdziesiątych współpracowali z „centralą” na Woronicza. Powstały wówczas m.in. scenografie do *Ciotki Karola*, *Okapi* i *Maximaticu*. Podczas realizacji *Okapi* omal nie wyleciało w powietrze wielkie studio, za sprawą ambitnego pirotechnika, który przygotowując efekt specjalny przesadził z liczebnością ładunków, w ostatniej chwili unieszkodliwionych przez scenografów.

Zapis tego spektaklu uatrakcyjniała cała seria nieprzewidzianych wydarzeń. Dostarczona na plan, wielokrotnie sprawdzana w zakresie szczelności, plastikowa atrapa zabytkowej wanny rozleciała się bezpośrednio po wejściu do

niej Bronisława Pawlika. Samemu artyście nic się nie stało, natomiast fala wody popłynęła w kierunku umieszczonych w posadzce studia osłon instalacji elektrycznych. Gdyby nie spontaniczna reakcja całej ekipy, która rzuciła się na podłogę, tworząc żywą tamę i błyskawiczna pomoc sprzątaczek, studio zostałoby zamknięte aż do osuszenia, prawdopodobnie na kilka tygodni. Po naprawieniu wanny zapis kontynuowano, ale wodę zastąpiła znacznie bezpieczniejsza piana.

Powróćmy jeszcze do Wrocławia. Nie sposób pominąć jednego z ostatnich (lutych 1981) zapisanych przed stanem wojennym spektakli telewizyjnych, czyli przejmującej *Śmierci Tareikina*, w reżyserii Wiesława Wodeckiego, ze scenografią Wojciecha Jankowiaka i Michała Jędrzejewskiego oraz z kostiumami Marty Hubki. Nad oparami (emitowanymi przez suchy lód zanurzony w kuwetach z gorącą wodą) snującymi się nad otchłanią „unosił się” teren akcji – struktura kładek i podestów, ograniczonych zamglonym zarysem drewnianej architektury. Końcowe kwestie, wypowiedane przez Igora Przegrodzkiego, znakomitego odtwórcę roli Tareikina, były pośrednią zapowiedzią dramatycznych wydarzeń, które wkrótce miały nastąpić.

Michał Jędrzejewski

Interior Design, Exhibition Design and Stage Design in Wrocław After the Second World War

Part I: 1945-1981

The history of widely understood interior design in post-war Wrocław has been written by the professor of the Academy of Fine Arts in Wrocław, who being a great designer took an important part in forming this artistic field in his city. The first part published herein will be followed by the publication of the second part in the subsequent edition of *Dyskurs*.

Michał Jędrzejewski describes a number of most significant realisations in traditional design including interior furnishing and decoration of buildings and individual rooms as well as large public exhibitions and theatre and film stages. He mentions the names of key designers running their activity in Wrocław such as: Władysław Wincze, Aleksander Jędrzejewski, Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, Stanisław Pękalski, Józef Chierowski, Wiesław Lange, Marcin Wenzel, Krystyna Zachwatowicz, Kazimierz Wiśniak, Piotr Potworowski, Wojciech Krakowski, Władysław Wigura, Wojciech Jankowiak, Piotr Wieczorek, Zofia de Ines, Jadwiga Mydlarska-Kowal.

The author inscribes individual realisations in their political and cultural context by providing numerous interesting facts ranging from fear-provoking to humorous ones. He presents descriptions of still not very well known objects of historical *Exhibition of Regained Lands* in 1948 and of existing or not existing anymore interior furnishing and decoration in Wrocław buildings.