

Katarzyna Urbaniak

Muzeum i archiwum : o obiektach scenograficznych Jerzego Grzegorzewskiego

Sztuka i Dokumentacja nr 14, 157-167

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna URBANIAK

Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej

MUZEUM I ARCHIWUM. O OBIEKTACH SCENOGRAFICZNYCH JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO



Jerzy Grzegorzewski, jak Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Edward Gordon Craig, czy Tadeusz Kantor – żeby wymienić tylko kilku ważniejszych – był twórcą całościowej, autorskiej wizji teatru. Jego twórczość jako reżysera czy autora scenariuszy i adaptacji, do których włączał fragmenty wielu, choć wciąż tych samych, bliskich sobie dzieł, została już dobrze opisana. Grzegorzewski był również autorem kształtu plastycznego swojego teatru – na to także zwracano uwagę, ale nikt nigdy nie pochylił się dłużej nad tym zagadnieniem. Celem niniejszej pracy będzie rozważenie tego właśnie aspektu twórczości Jerzego Grzegorzewskiego, a także prześledzenie losów spuścizny scenograficznej reżysera w kontekście jej istnienia w różnorodnych archiwach wizualnych.

Począwszy od debiutu w teatrze dramatycznym – nieukończonego *Kaukaskiego koła kredowego* Bertolta Brechta, na afiszach własnych przedstawień Grzegorzewski występuje niemal zawsze w podwójnej roli – reżysera i scenografa. W latach 1966-1978 kształt plastyczny spektakli Grzegorzewskiego ewoluował, swoją ostateczną formę uzyskując w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. *Warjacje* z 1978 czy *Ameryka* z 1980 roku to już spektakle, w których można odnaleźć wszystkie elementy będące wyróżnikami swoistego stylu Jerzego Grzegorzewskiego – przede wszystkim wkomponowane w przestrzeń sceniczną i pozasceniczną „obiekty znalezione”, cytaty z rzeczywistości, takie jak pantografy, przeguby autobusów, skrzydła szybowców czy fragmenty wewnętrznej budowy instrumentów muzycznych: pianin i fortepianów.

Elementy rzeczywistości „gotowej” w spektaklach Grzegorzewskiego tworzyły swoiste *environnement*, w którym umieszczony był aktor. Konstruowane przez reżysera scenografie zawsze stanowiły także osobną, ograniczoną ramą sceniczną całość kompozycyjną. Różnego rodzaju formy przestrzenne – horyzontalne i wertykalne (te ostatnie często umieszczane diagonalnie), wyznaczały napięcia kompozycyjne, widoczne dzisiaj na fotografiach obejmujących całość okna sceny.

W 1984 Grzegorzewski nawiązał współpracę z młodą scenografką Barbarą Hanicką: z początku autorką wyłącznie kostiumów, później także scenografii. Od 1986 Hanicka była autorką scenografii do dziesięciu spektakli Grzegorzewskiego. Zaprojektowała kostiumy do dziewięciu kolejnych. Trzykrotnie wymieniona została jako współautorka scenografii: dwa razy z Grzegorzewskim przy okazji spektaklu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu den-*

tystycznym z 1996 roku oraz *Halki Spinozy* z 1998 roku i raz z Krystyną Kamler w programie spektaklu *Usta milczą, dusza śpiewa* z 1988 roku.

Ta współpraca, „współodpowiedzialność” za plastyczną stronę spektaklu, spoczywająca na Hanickiej nie może zostać pominięta. Hanicka, nawet projektując samodzielnie scenografie do spektakli Grzegorzewskiego, włączała w nie elementy plastycznego „instrumentarium” reżysera. Czasem jednak dochodziło na tym tle do napięć między reżyserem a scenografką. Sama Hanicka przyznała w 1999 roku: „Często prowadzimy boje o przedmioty i kolory. Przeważnie ulegam jego perswazjom, nie zgadzam się tylko na fortepiany.”¹

Jeżeli jednak podjąć próbę poszukania jakiegoś estetycznego wyróżnika, znaczącej różnicy między scenografiami przygotowanymi przez Grzegorzewskiego dla siebie i przez Hanicką dla Grzegorzewskiego, trzeba by wskazać na obecność w tych drugich elementów w całości zaprojektowanych przez scenografa. Tak stało się na przykład w *Operze za trzy grosze*, gdzie na proscenium wyeksponowana została makieta Tower Bridge, czy w *Don Juanie*, gdzie pojawiła się niewielka szklana piramida – cytat z dziedzińca Luwru. Piramida ta trafiła później do krakowskiej wersji *Tak zwanej ludzkości w obłądnie*, gdzie dopełniona została również zaprojektowaną przez scenografkę metalową konstrukcją, nawiązującą w formie do fasady Centrum Pompidou – sztandarowej, nazwanej jego imieniem inwestycji francuskiego prezydenta Georges’a Pompidou, zrealizowanej pod koniec lat sześćdziesiątych.

W ostatnim okresie twórczości, jako dyrektor, a później etatowy reżyser Teatru Narodowego w Warszawie, Grzegorzewski powrócił do samodzielnego projektowania scenografii.² Hanicka pozostała jednak konsekwentnie autorką kostiumów do wszystkich przedstawień powstałych w latach 1997-2005. Szczególnym upodobaniem w tym okresie darzył Grzegorzewski małą scenę Teatru Narodowego – otwartą w styczniu 1998 roku Scenę na Wierzbowej³, obecnie noszącą imię reżysera. Ta niewielka przestrzeń teatralna, pozbawiona klasycznego, konfrontacyjnego układu i kurtyny, ze sceną o kształcie ćwierci koła i widownią ustawioną niemal amfiteatralnie, wyposażona w scenę obrotową i szereg zapadni wpłynęła na kształt plastyczny spektakli tego czasu. Jego kompozycje scenograficzne przestały się wówczas dawać fotografować jako płaskie, dwuwymiarowe obrazy. Zyskały za to głębię, a wpisane w nie napięcia dynamicznie zmieniały się w zależności od perspektywy przyjętej przez widza.

Ujęcie historyczne nie będzie jednak najważniejszym problemem poruszonym w pracy. Bardziej istotne okażą się kwestie teoretyczne, kolejne dyskursy „przykładane” niejako do pytania o obiekt, czy przedmiot scenograficzny Grzegorzewskiego.

Należy więc rozpocząć od zaproponowania definicji obiektu, określenia pewnej ontologii przedmiotów scenograficznych Grzegorzewskiego. Posłużyć może do tego na przykład odwołująca się do ontologii analitycznej siatka znaczeniowa słowa „rzecz”, skonstruowana przez Jacka Wojtysiaka na użytek Seminarium Metodologicznego *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, zorganizowanego przez Katolicki Uniwersytet Lubelski w 2007 roku. Badacz zalicza do niej sześć podstawowych pojęć: 1. przedmiot („coś”, „jakaś treść”), 2. byt („coś istniejącego”, „treść istniejąca”), 3. konkret („coś [względnie] trwałego i tożsamego, czemu coś [innego] przysługuje”, „substancja”), 4. ciało („coś nieożywionego”, „coś nieosobowego”), 5. wytwór („coś zrobionego [przez człowieka]”), 6. narzędzie („coś do czegoś”, „narzędzie”).⁴

Za pomocą dwóch ostatnich pojęć Wojtysiak konstruuje roboczą definicję jednego z typów „sztuki realistycznej/rzeczowej” – sztuki skoncentrowanej na ludzkich wytworach, a zwłaszcza przedmiotów codziennego użytku, którą nazywa „sztuką codzienności”.⁵ Te dwa ostatnie pojęcia odnieść można w największym stopniu także do obiektów Grzegorzewskiego. Warto w tym miejscu pozwolić sobie na uwagę terminologiczną: pojęcia „przedmiotu scenograficznego” i „obektu scenograficznego” w pracy używane są wymiennie. Utożsamiane zostały z zawężonym znaczeniem słowa „rzecz”. Robocza definicja „obektu scenograficznego” mogłaby brzmieć: przedmiot wytworzony przez człowieka w celach użytkowych i wykorzystany jako element scenografii teatralnej.

Pojęcie „wytworu” następcza chyba najmniej kłopotów interpretacyjnych. Niezależnie od tego, czy są to dekoracje malowane na płótnie, tekturowe albo drewniane zastawki, czy zapożyczone z potocznej rzeczywistości meble i rekwizyty, wszystkie te elementy dają się opisać jako wytworzone przez człowieka. Zdarza się oczywiście, że używa się w teatrze również ele-

mentów pochodzących bezpośrednio ze świata natury – błota, piasku, kamieni czy naturalnej roślinności, jednak zdarza się to rzadko, a w teatrze Grzegorzewskiego nie zdarzyło się bodaj nigdy.

Obiekt scenograficzny jako narzędzie to już bardziej złożony problem. Narzędzie odсылa do posługiwania się nim, służy „komuś” „do czegoś” – a zatem wskazuje na relację między działającym podmiotem a przedmiotem, wobec którego działanie jest wykonywane. Na takie właśnie znaczenie wskazuje heideggerowska kategoria „poręczności”, rozwijana przez niemieckiego filozofa poczynając od *Pytania o rzecz*, poprzez *Bycie i czas*, aż do eseju *O źródle dzieła sztuki*. Cezary Woźniak w książce *Martina Heideggera myślenie sztuki* zauważa, że „narzędzie okazuje się rzeczą użytkową, która zajmowałaby miejsce pośrednie między zwykłą rzeczą i dziełem sztuki”.⁶ Heidegger wywołuje kategorię niezawodności, z której ma wynikać służebne przeznaczenie narzędzia: „bycie narzędziem jakiegoś narzędzia polega co prawda na jego przeznaczeniu służebnym. Lecz ono samo spoczywa w pełni istotnego bycia narzędzia. Nazywamy to niezawodnością”. Niemiecki filozof dodaje jednak, że „przeznaczenie służebne narzędzia jest tylko istotową konsekwencją niezawodności”.⁷

Obiekty scenograficzne to po pierwsze narzędzia reżysera. Grzegorzewski lubił mówić o swoich obiektach jako o „instrumentarium”, co konotuje znaczenia związane z narzędziami lekarskimi, a pośrednio także z precyzją, specjalizacją, i wspomnianą już niezawodnością. Podobnie jak lekarskie utensylia, których przeznaczenie dla laika jest niejasne, tak przeznaczenie i przydatność poszczególnych przedmiotów w kolejnych realizacjach scenicznych było jasne tylko dla scenografa.

Obiekty scenograficzne w teatrze Grzegorzewskiego to także narzędzia dla aktorów. Weronika Szczawińska, młoda reżyserka i badaczka twórczości Grzegorzewskiego i Kantora, nazwała obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego „maszynami do tworzenia roli”. Rzeczywiście, w ramach przedstawienia nie funkcjonowały one nigdy samodzielnie. Po pierwsze stanowiły część scenografii – która jako całość stanowiła za każdym razem osobne dzieło sztuki, posiadające własne napięcia i linie kompozycyjne. Co więcej, scenografia zawsze ściśle współistniała tam z aktorem. Scenografie spektakli Grzegorzewskiego nigdy nie stanowiły „tła” działań aktorskich. Ściśle związane z cielesnością aktorów, często ograniczały ich ruchy, a zawsze wyznaczały rytm działań. Uwięzieni wewnątrz pantografu, albo przygniecenii leżącym skrzydłem, jak Gustaw Holoubek w *Warjacjech*, aktorzy w swoim byciu na scenie nie mogli abstrahować od przedmiotów.

Trudno więc uznać obiekty Grzegorzewskiego za dekorację, ilustracyjne lub umowne. Były też czymś innym niż bio-obiekty Kantora, tworzące całość z ludzkim ciałem. Kantor w siódmej z *Lekcji mediolańskich* pisał, że „musi być ścisły, niemal biologiczny związek między aktorem a przedmiotem. Muszą być nierozłączni”.⁸ Bio-obiekt to najbardziej radykalna forma współistnienia na scenie aktora i przedmiotu, w której oba elementy stanowią jeden organizm. Przedmioty scenograficzne Grzegorzewskiego sytuowały się poza tymi kategoriami. Mówiąc współczesnym językiem socjologa Bruno Latoura, obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego były aktorami „systemu-sieci”. Zyskiwały na scenie podmiotowość, współtworząc sieć interakcji między aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi.

Latour w *Splatając na nowo to, co społeczne* wymienia szereg sytuacji, w której można mówić o sprawczości przedmiotów. W sytuacjach tych przedmioty, jako czynniki pozaludzkie, stają się pełnoprawnymi uczestnikami interakcji:

Rzeczy, poza „determinowaniem” czy służeniem jako „horyzont ludzkiego działania”, mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać je, zachęcać do niego, wyrażać na nie zgodę, sugerować mu je, wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej.⁹

W myśl Actor-Network Theory (ANT) należy badać powiązania nie tylko ludzi-z-ludźmi i rzeczy-z-rzeczami, ale przede wszystkim „zygzakowate przejścia od jednych do drugich”.¹⁰ W tym celu, zacząć należy od wyodrębnienia uczestników interakcji: aktorów ludzkich i pozaludzkich. Ci ostatni, milczący uczestnicy, często bywają w analizach pomijani. A pominięcie ich skutkuje w najlepszym razie niepełnym ujęciem rozważanego problemu.

Po śmierci Grzegorzewskiego można już tylko rekonstruować funkcje obiektów scenograficznych w spektaklach. Jest to jednak narracja konstruowana *a posteriori* – jej przedmiot od dawna nie istnieje. Przedstawienia należą do przeszłości, a badacz ma dostęp wyłącznie do materiałów historycznych: tekstów krytycznych, fotografii, recenzji, czasem nagrań. Musi więc zastosować metodologię inną niż ta, jaką zastosowałby badając zjawisko istniejące w teatralnej teraźniejszości.

Po teatrze Grzegorzewskiego pozostały nie tylko wszystkie materiały, potrzebne historykowi w jego codziennej pracy. Jest jeszcze coś – rzeczywisty, materialny ślad: zamknięte w teatralnych magazynach obiekty scenograficzne, wykorzystywane przez reżysera w kolejnych pracach. Tworzące przez lata wyrazisty, rozpoznawalny język plastyczny Grzegorzewskiego, dziś są nieme i niewidoczne. Historyk może jednak przywrócić im możliwość zaistnienia, docenić je i opowiedzieć o nich. To jednak tylko jedna z możliwych strategii. Dziś bowiem przedmioty scenograficzne Grzegorzewskiego znacznie częściej odnajdują się w różnego rodzaju archiwach wizualnych, w których trwają zamienione w obrazy „mimo wszystko”.

W niniejszej pracy obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego odczytywane są z perspektywy archiwów wizualnych, w abstrakcji od ich fenomenologicznego „tu i teraz”, realnej obecności wobec widza. Rozważane są aspekty przywracania ich świadomości odbiorców teatru za pomocą obrazu fotograficznego – jednocześnie dokumentującego i interpretującego przedmioty.

Archiwum

Archiwum, jako miejsce przechowywania i przywracania pamięci, staje się jedyną przestrzenią, w której teatr, którego nie ma, może – choćby w swej potencjalności – przetrwać, oczekując na badacza, który zainteresuje się jego losem – i przywróci mu, choćby chwilową, aktualność.

Wizualne archiwum to szansa dla rozproszonych kolekcji. Nie musi zbierać samych obiektów, może ograniczyć się tylko do ich opisów, zdjęć, adresów. Może przyjmować różne strategie. „Ten gest odkładania na bok, zbierania, kolekcjonowania stanowi przedmiot odrębnej dziedziny – archiwistyki [...], Do archiwizowania nadają się wszelkiego rodzaju ślady” – pisze Paul Ricoeur.¹¹ Archiwa zbierają zazwyczaj zapisane świadectwa, ale francuski hermeneuta zauważa, że istnieje i inny rodzaj umieszczanych w archiwach śladów, które nazywa „szczętkami przeszłości”. Wymienia: „urny, narzędzia, monety, malowane bądź rzeźbione wizerunki, przedmioty pochówku, pozostałości budynków”¹², do tej listy można dodać zarówno obiekty scenograficzne, jak ich fotograficzne reprezentacje.

Jako miejsce ocalania pamięci, archiwum jest również miejscem wykluczania, wprowadzania przez archiwistę arbitralnych kategorii, ważących na przyszłych narracjach historycznych. Z niebezpieczeństwami, tkwiącymi w samym pojęciu archiwum badacze radzą sobie rozmaicie. Nie zawsze są ich świadomi, nie zawsze też mogą (i chcą) uniknąć pułapek, tkwiących w ich pracy.

W przypadku obiektów scenograficznych Grzegorzewskiego można mówić o dwóch komplementarnych strategiach: archiwum-inwentaryzacji, zaproponowanej przez Barbarę Sierosławski, oraz o internetowym archiwum-hipertekście stworzonym przez grupę młodych badaczy skupionych wokół warszawskiego Teatru Studio.

Inwentaryzacja

Wydawnictwo Teatru Narodowego w Warszawie z 2008 roku, ukazało się z okazji trzeciej rocznicy śmierci artysty. Na *Inwentaryzację* Barbary Sierosławski składa się 46 kart - archiwalnych fiszek, z szarego, grubego kartonu, o wymiarach 19.5x19.5 cm, papierowa podwójna wkładka zawierająca krótki wstęp-manifest autorki i spis przedstawień Grzegorzewskiego, oraz składany plakat o nieco większych wymiarach. Na jego awersie widnieje „zbiorowa” fotografia wszystkich opisanych przedmiotów, umieszczonych obok siebie na dużej scenie Teatru Narodowego.

Sfotografowane z góry, budzą skojarzenie z zawartością torby lekarskiej, wyrwaną z panującego w jej środku mroku i nieporządku. Przedmioty te, po uporządkowaniu, stają się abstrakcyjną kompozycją, posiadającą wewnętrzną dynamikę – i płaską jak obrazy Pieta Mondriana. Zrekontekstualizowane i ułożone ręką archiwistki, po sfotografowaniu przedmioty te stają również się obrazem archiwum wizualnego, takim, jakim jawi się ono w publikacji – dwuwymiarowym zbiorem obiektów istniejących obok siebie na kolejnych zdjęciach. Wybrany z archiwalnych zbiorów podzbiorem, przyczynkiem do narracji o przedmiotach scenograficznych Grzegorzewskiego.

Na odwrocie plakatu znajduje się tabela, zawierająca spis zinwentaryzowanych przedmiotów oraz wszystkich spektakli Grzegorzewskiego. Każdemu z teatrów, w których Grzegorzewski wyreżyserował co najmniej dwa spektakle: im. Stefana Jaracza w Łodzi, teatrom Ateneum, Studio i Narodowemu w Warszawie, im. Stefana Jaracza w Olsztynie – Elblągu, Polskiemu we Wrocławiu i Staremu Teatrowi w Krakowie został przypisany osobny kolor. Kolorem szarym zaznaczone zostały zaś sceny, na których Grzegorzewski pracował tylko raz. Większość z nich stanowią teatry zagraniczne¹³, ale w tym zbiorze zawierają się również trzy warszawskie teatry: Teatr Polski i Teatr Klasyczny w Warszawie, a także warszawski Teatr Dramatyczny, gdzie Grzegorzewski wyreżyserował w 1978 roku *Warjacje* – jeden z najważniejszych spektakli w karierze, według własnego scenariusza.

Chronologiczny układ spektakli pozwala zorientować się, kiedy dany przedmiot pojawił się w instrumentarium reżysera, w ilu „grał” spektaklach i w jakich konfiguracjach z innymi obiektami. Skonstruowana przez Sierosławski tabela pozwala również określić gdzie i kiedy ukonstytuował się zrab instrumentarium Grzegorzewskiego – jest to spektakl *Bloomusalem* z 1974 roku z Teatru Ateneum w Warszawie. „Zagrało” w nim aż osiem przedmiotów, które Sierosławski zdecydowała się włączyć do *Inwentaryzacji*: pianino/przód, pianino/tył, pantograf trolejbusowy, tuba gramofonowa, krążek, kareta i bębny.

Tabela unaocznia również fakt systematycznego zwiększania się ilości wykorzystywanych przez Grzegorzewskiego przedmiotów. Najwięcej zinwentaryzowanych przez Sierosławski obiektów pojawia się w ostatnich spektaklach, powstających w Teatrze Narodowym w Warszawie począwszy od Ślubu z 1998 roku. Dokumentuje ona w ten sposób rozrastanie się kolekcji. Ale nie tylko. Jednym z narzucających się wyjaśnień takiego zauważalnego rozszerzenia zbioru udokumentowanych przedmiotów są również możliwości magazynowe Teatru Narodowego – znacząco większe niż większości teatrów w Polsce. Grzegorzewski był dyrektorem tego teatru, mógł więc zadbać o los swoich obiektów. Podobną troskę o swoje scenografie przejawiał również w poprzednich teatrach, w których pełnił funkcję dyrektora – w Teatrze Polskim we Wrocławiu i w warszawskim Studio.

Kolejnym, mniej już oczywistym powodem dysproporcji między stosunkowo niewielką ilością udokumentowanych obiektów z lat 1970-1995 i ich wyraźnym zagęszczeniem w latach 1998-2005 jest również sposób wyboru materiałów archiwalnych, przyjęty przez autorkę *Inwentaryzacji*. Sierosławski korzystała bowiem przede wszystkim ze zbiorów zgromadzonych w magazynach Teatru Narodowego – dlatego też fizyczna obecność przedmiotu w tym magazynie stała się najważniejszym kryterium selekcji. Autorka opracowywała więc istniejący zbiór obiektów, których historię należało napisać – a przynajmniej odnaleźć podstawowe wydarzenia z ich teatralnej „biografii”.

Praca nad *Inwentaryzacją* nie rozpoczęła się więc od gestu gromadzenia materiałów, bo te były już zgromadzone, zamknięte w teatralnym magazynie. Autorka od razu przeszła do „momentu selekcji” – wyboru spośród obiektów, którymi dysponowała w danym momencie. Podtytuł publikacji brzmi: *Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*, co wskazuje jednocześnie na źródło opisywanego zbioru i pozostawia otwartą możliwość włączenia do jej wizualnego archiwum kolejnych elementów, jeżeli takie pojawią (znajdą) się w kolejnych latach. Ze względu na sugerowaną w tytule możliwość wprowadzania uzupełnień, archiwum Sierosławski pozostaje więc potencjalnie otwarte.

To otwarcie na ewentualne przyszłe uzupełnienia nie likwiduje jednak zawartej w definicji archiwum sfery wykluczenia. Autorka sama wyjawia zresztą metodę selekcji przedmio-

tów: mają one należeć do kategorii ready made.¹⁴ Wyklucza więc obiekty scenograficzne wytworzone specjalnie na użytek spektakli. Od decyzji archiwisty zależało więc na przykład postawienie granicy między przedmiotem „wytworzonym specjalnie na potrzeby spektaklu” i przedmiotem „znalezionym-przetworzonym”.

Ograniczenie do zbiorów Teatru Narodowego w Warszawie sprawiało również, że nie wszystkie ready made zostały w publikacji uwzględnione. Grzegorzewski wykorzystywał bowiem, zwłaszcza w okresie, gdy związany był z Teatrem Studio, wiele innych „przedmiotów znalezionych”, jak choćby lotnicze kombinezony ciśnieniowe, koksownik, tarcze i pałki ZOMO w spektaklu *Miasto liczy psie nosy* z 1991 roku.¹⁵ Przedmioty te jednak albo zaginęły, albo już nie istnieją. Nie można więc zrobić im zdjęcia, ani tym bardziej „zinwentaryzować”.

Karty *Inwentaryzacji* przyjęły postać bliską bibliotecznym fiszkom. Na górze kwadratowego kawałka zwyczajnej, sztywnej tektury widnieje nazwa, identyfikująca przedmiot. Pod nią wklejone jest zdjęcie – obiekty scenograficzne fotografowane były na dużej scenie Teatru Narodowego pojedynczo, pozbawiane kontekstu i ustawiane na neutralnym tle. Na odwrocie umieszczono skrócony opis pierwotnego przeznaczenia, lub modelu przedmiotu. Poniżej wymienione są tytuły spektakli, w których dany obiekt „grał”. Oszczędna oprawa graficzna i niewielka ilość informacji każe skupić uwagę na zdjęciach – wszystkie w tym samym formacie, wydobywają formę fotografowanych rzeczy.

Inwentaryzacja, przenosząc materialne obiekty w sferę przedstawienia, fotografii, pozbawia je istotnej jakości – przedmiotowego bytu, któremu twórca-scenograf nadał aurę, poprzez wyrwanie go z potoczności. A jednak przedmiot odnajduje się i w tym wizualnym archiwum. Sierosławski, przygotowując *Inwentaryzację*, paradoksalnie za pomocą zdjęć nadała obiektom scenograficznym Grzegorzewskiego podmiotowość. Wyrwane z kontekstu, w którym zazwyczaj je rozpatrywano, stały się samoistnymi dziełami sztuki.

Stanowiąc część stworzonej przez Grzegorzewskiego kolekcji, obiekty te funkcjonowały wcześniej w różnych konfiguracjach – nigdy jednak samodzielnie, w przestrzeni wystawienniczej. Sierosławski inwentaryzując je, jednocześnie zmieniała ich status, wyrывая z relacji z innymi przedmiotami. Nie uniknęła więc paradoksu pracy archiwisty, który ocalając dokumenty, zawsze jednocześnie zmienia ich znaczenie.

Fiszki *Inwentaryzacji* można dowolnie konfigurować, na różne sposoby zestawiać ze sobą. To zadanie czytelnika, który sam w ten sposób kreuje możliwe przestrzenie, jakie mogłyby zaistnieć w teatrze Grzegorzewskiego. Przekształcona w archiwum wizualne kolekcja obiektów zyskuje tym samym kreatywny potencjał.

Archiwum JG

Zupełnie inny typ archiwum wizualnego to wirtualne Archiwum Teatru Jerzego Grzegorzewskiego (www.jerzygrzegorzewski.net), utworzone jako efekt współpracy Teatru Studio im. S. I. Witkiewicza w Warszawie z Instytutem Teatralnym. Projekt ten zakłada zebranie niemal wszystkich dostępnych materiałów dokumentujących twórczość artysty: dokładne informacje obsadowe, recenzje, szkice krytyczne, a także materiały wizualne: zdjęcia z prób i spektakli. Sami jego twórcy zapowiadają:

Archiwum JG obejmuje informacje o zrealizowanych przez Jerzego Grzegorzewskiego spektaklach, pracach reżyserskich, scenograficznych i dramaturgicznych, wywiady i teksty własne, recenzje i artykuły, dokumentację fotograficzną i audiowizualną. Jego zawartość będzie się sukcesywnie powiększać w miarę docierania do kolejnych dokumentów, pozyskiwania praw autorskich do ich publikacji, a także powstawania kolejnych not, składających się na encyklopedyczny przewodnik po teatrze Jerzego Grzegorzewskiego.¹⁶

Na zamówienie Teatru Studio grupa młodych badaczy tworzy noty historyczne, poświęcone poszczególnym realizacjom. W dalszej perspektywie mają się tam ukazywać artykuły dotyczące aktorów i przedmiotów, obecnych w teatrze Grzegorzewskiego, teatrów, w których pracował i inspirujących go tekstów kultury. Wirtualne archiwum z założenia ma objąć cały korpus dokumentacji teatralnej, dotyczącej teatru Grzegorzewskiego, pozostając zawsze go-

towe włączać w swoje zbiory kolejne elementy. Jednym z podstawowych założeń archiwum było też, zgodnie ze słowami twórcy jego koncepcji, „dostosowanie archiwum do potrzeb różnych użytkowników”.¹⁷

Przyjazny interfejs strony startowej podzielony został na kilka kategorii, odnoszących się do poszczególnych aspektów kariery teatralnej Grzegorzewskiego: jego biografii, prac reżyserskich, scenograficznych, dramaturgicznych, poszczególnych dyrekcji, a także epizodów aktorskich. Wybierając dowolną z nich, użytkownik zobaczyć może przejrzystą, ułożoną chronologicznie tabelę, porządkującą autorskie spektakle, scenariusze, czy scenografie przygotowane dla siebie lub dla innych reżyserów. Podążając za odnośnikami, uzyskuje on szczegółowe informacje na temat wybranego spektaklu, ma dostęp do zdjęć i recenzji. Ta wersja archiwum skierowana jest do największej grupy założonych użytkowników – teatrologów, poszukujących konkretnych informacji na temat poszczególnych spektakli. Dla nich uruchomiona została również wyszukiwarka, pozwalająca szybko uzyskać dostęp do potrzebnych danych.

Twórcy archiwum założyli jednak i inny typ użytkownika – hobbystę, który gotów jest poświęcić wizycie na stronie znacznie więcej czasu. Taki użytkownik nie musi poszukiwać wyłącznie konkretnych informacji, ale chce zdobyć ogólną orientację. Jest on otwarty na różne zagadnienia, które zainteresują go podczas przeglądania zawartości archiwum.

Można chyba zaryzykować tezę, że ten „hobbysta” byłby po prostu kolejnym wcieleniem benjaminowskiego *flâneura*, którego „anamnetyczne upojenie, w którym [...] wędruje po mieście, karmi się nie tylko odsuwaną mu zewsząd naocznością, lecz często przyswaja sobie, jako coś przeżytego i doświadczonego, zwykłą wiedzę, ba, nawet martwe dane.”¹⁸ Właśnie do takiego odbiorcy skierowane jest archiwum-hipertekst, stanowiące niejako centrum założenia twórców.

Hipertekstowość wirtualnego archiwum Jerzego Grzegorzewskiego realizowana jest już na najniższym, technicznym poziomie, jako swoisty sposób organizowania danych. Zawartość merytoryczna serwisu podzielona jest bowiem na „quasi-biblioteczne fiszki, podzielone na określone kategorie i powiązane ze sobą za pomocą sztywnych linków bądź swobodnych tagów”.¹⁹ Te „swobodne tagi”, czyli hasła przedmiotowe wprowadzane przez redaktorów serwisu na etapie opracowywania kolejnych materiałów, tworzą dynamiczną sieć powiązań między poszczególnymi podstronami, dotyczącymi spektakli lub tekstów krytycznych. Dynamiczną – czyli ulegającą zmianie, w ramach organizującego całość systemu archiwum.

Każdy spektakl, aktor (również pojawiający się raz, np. w ramach zastępstwa), współtwórca przedstawienia, krytyk – ale i obiekt scenograficzny mają, a przynajmniej docelowo będą mieć, własną, powiązaną z innymi, „fiszkę” sytuującą go w przestrzeni twórczości Grzegorzewskiego. Archiwum hipertekstowe staje się więc, w toku wewnętrznego rozrastania się, konstelacją danych, odpowiadającą metaforze ukutej niegdyś przez Tadeusza Różewicza o „planecie Grzegorzewski”.²⁰

Wewnętrzna struktura archiwum-hipertekstu nie narzuca jednej narracji. Każdy czytelnik-użytkownik-*flâneur* tworzy własną „małą narrację” o teatrze Grzegorzewskiego. Za każdym razem może przejść inną trasę, podążając za prowadzącymi w odmienne punkty linkami. Gdzie jednak w wirtualnym świecie miejsce na przedmiot? Wirtualne archiwum, podobnie jak *Inwentaryzacja* Sierosławski, pozbawia go materialności. Jeżeli po śmierci reżysera stworzona przez niego kolekcja obiektów scenograficznych stała się śladem pamięci jego teatru, to wirtualne archiwum przekształca je w ślad śladu. Pozbawione fizycznego bytu, w archiwum mogą istnieć w dwóch sferach – wizualnej, w formie fotografii, i w słowie – opisach, recenzjach, wspomnieniach, zamieszczonych na stronie. Fotografia w wirtualnym archiwum nie może istnieć bez słowa, które ją kontekstualizuje, tagu, który umieszcza ją w cyberprzestrzeni.

Te wirtualne fiszki to ślady obecności, istnienia teatru. Cyfrowe archiwum nie jest jednak miejscem, tak jak to ujął Jacques Derrida w *Archive Fever*: „Archiwum mieści się właśnie w [...] zamieszkanu, w tym areszcie domowym”.²¹ Iwona Kurz dopowiada, że „greckie *arkhē* łączy dwie zasady w jednej – oznacza zarazem i nierozdzielnie ze sobą łączy miejsce początku, źródło i przykazanie, nakaz, zakłada jednocześnie linearny porządek następowania, prawo sekwencji i tryb rozkazujący.”²² Archiwum cyfrowe to, zdaniem kulturoznawczyni, „magazyn bez miejsca, w którym zamieszkiwanie zyskuje nowy sens. Same zasoby, niematerialne i nieogarnialne, nie istnieją w fizycznej przestrzeni.”²³

Obiekty w wirtualnym archiwum stają się pełnoprawnymi aktorami, czy też „aktantami” w latourowskim sensie. Ze względu na niehierarchiczną i niematerialną naturę hiper tekstu, ich ranga w strukturze archiwum jest taka sama jak aktorów, czy autorów tekstów. Wyrwane z „tła”, nazwane i umieszczone w kontekście „uniwersum” teatru Grzegorzewskiego, działają w wirtualnej przestrzeni. W tym wypadku ich działanie jest równoznaczne z „odsyłaniem do” siebie nawzajem, do spektakli, w których zostały wykorzystane, do aktorów, którym „partnerowały”.

Swoista kolekcja obiektów scenograficznych Grzegorzewskiego stała się po śmierci reżysera podstawą tworzenia fotograficznych archiwów. Pojęcie archiwum pomaga w rozumiejącym uporządkowaniu przedmiotów, które stanowiły konstytutywny element teatru reżysera. Wobec przedmiotowej spuścizny Grzegorzewskiego zastosowano dotychczas dwie strategie archiwizowania. Pierwszą z nich jest zrealizowana przez Sierosławski „inventaryzacja” samych obiektów, wyrywająca je z kontekstu spektakli i nadająca im niejako „w zamian” status osobnych dzieł sztuki. Drugą koncepcją jest umieszczenie przedmiotów scenicznych w niehierarchicznej strukturze internetowego archiwum, gdzie sąsiadując z istotowo zupełnie odmiennymi elementami i „śladami” twórczości reżysera stają się one konstytutywnymi fragmentami nowej całości. Mimo wszelkich różnic, zarówno strategia inventaryzacji, jak i strategia archiwum internetowego sprowadzają się w gruncie rzeczy do tego samego – rozpatrują obiekty scenograficzne poza kontekstem spektakli. Obie ukazują też ich przedmiotową faktyczność w postaci fotograficznego odtworzenia, które, przynajmniej w intencji, łatwe jest do zreprodukcji i rozpowszechniania. Owo uczynienie z artefaktów Grzegorzewskiego przedmiotów w sposób nieograniczony reprodukowalnych zmienia ich faktyczny status ontologiczny i sprawia, że teatralny świat reżysera uzyskuje nową przestrzeń faktycznego umocowania – umocowania, któremu dzieło sceniczne z samej swej istoty usiłuje się wymknąć.

Zaproponowana próba rekonstrukcji przedmiotowego dziedzictwa twórczości Grzegorzewskiego nie jest rzeczą jasną przedsięwzięciem, który przynosiłoby jakiegokolwiek ostateczne rozstrzygnięcia. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że istnieje w praktyce nieskończona ilość strategii porządkujących materialnie utrwalone elementy jego spektakli i niezwykle trudno byłoby skonstruować narzędzie, przy użyciu którego byłibyśmy w stanie jednoznacznie ocenić ostateczną tych strategii wartość, bądź też nawet zaproponować sensowny model ich wzajemnego przekładu. Konstatacja owej niemocy jest jednocześnie przyznaniem tego, iż jedno z podstawowych zamierzeń reżysera okazało się ostatecznie osiągnięte. Twórca wielokrotnie podkreślał, iż jego dzieło nie jest skierowane do krytyków i teoretyków sztuki. Jeśli więc dziś, prawie dekadę po śmierci artysty, pytanie o obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego pozostaje bez odpowiedzi, oznacza to między innymi tyle, że sztuka odnosi triumf nad swoimi konceptualizacjami, a my zostajemy sprowadzeni tam, gdzie Grzegorzewski chciał nas widzieć – na ławy teatralnej publiczności.

Pozostaje otwarta jeszcze jedna kwestia, którą poruszałam w tej pracy kilkakrotnie. W gruncie rzeczy bowiem, pytanie o rzecz, czy obiekt scenograficzny ujawnia się ostatecznie jako pytanie o pamięć teatru ukrytą w materialnym śladzie. Okazuje się, że w przeciwieństwie do pamięci o spektaklach, przechowywanej zazwyczaj w licznych narracjach o charakterze mieszczącym się w spektrum pomiędzy „naukowością” (do której aspirują analizy usiłujące spetryfikować dzieło pod postacią „przedmiotu badania”) a publicystyką (której granicznym przykładem są kilkudzaniowe „recenzje” usiłujące „przetłumaczyć” znaczenie dzieła na język zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy), pamięć obiektów przejawia się w zupełnie odmienny sposób. W przedmiotach scenograficznych zawarte są bowiem nie tylko ich egzo- i ezoteryczne znaczenia jako obiektów, ale jednocześnie niosą one w sobie pamięć ulotnego z istoty swej dzieła, jakim jest spektakl teatralny. Ślad dzieła, ślad ulotnego gestu reżysera i aktora zostaje w ten sposób zachowany w czymś, czego trwałość potrafi wykroczyć nawet poza pamięć pokolenia – żeby uzyskać ten efekt utrwalenia, wystarczy sprawić, aby „grające maszyny” Grzegorzewskiego pozostały bądź w swojej postaci materialnej, bądź przynajmniej w swoich wizualnych odwzorowaniach.

Zarówno muzeum, jak i fotografia, mają jednak i drugą, ciemniejszą stronę. „Fotografia jest martwym teatrem Śmierci, wyłączeniem tragizmu” – mówi Roland Barthes.²⁴ Instytucja muzeum natomiast często traktowana bywa jako cmentarz martwych, bezużytecznych

przedmiotów. Przechowując pamięć, fotografia i muzeum zdają się jednocześnie uśmiercać swój obiekt.

Fotograficzny teatr śmierci, martwe muzeum milczących artefaktów. Czy aby na pewno właśnie tyle znaczą materialne ślady teatru Grzegorzewskiego? Może warto znowu poprosić o pomoc malarza, Władysława Strzebińskiego. Pod koniec życia malował on serie powidoków, przedstawiających doświadczenie spoglądania prosto w słońce. „Malował nie widok słońca, lecz jego powidok, dał kolor wnętrza oka, które spojrzalo w słońce”, pisał Julian Przybos.²⁵ Przedstawiał obraz, trwający na siatkówce oka jeszcze chwilę po jego zamknięciu. Powidoki teatru Grzegorzewskiego to również obrazy jego kompozycji scenograficznych, pojawiające się po zamknięciu oczu. Można spróbować je namalować. Znacznie trudniej o nich opowiedzieć.

Prace scenograficzne:

Bertolt Brecht, *Opera za trzy grosze*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Studio, prem. 9.02.1986;

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Oni*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Lubiana, Mestno Gledalisce Ljubjansko, prem. 1986;

Jerzy Grzegorzewski wg S. I. Witkiewicza, *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Studio, praprem. 22.03.1987;

Usta milczą, dusza śpiewa..., na motywach operetek Franza Lehara i Imre Kalmana, scen. i reż. Jerzy Grzegorzewski, dekoracje i kostiumy Krystyna Kamler (cz. I) i Barbara Hanicka (cz. II);

Śmierć Iwana Iljicza, wg Lwa Tołstoja, adaptacja i reż. Jerzy Grzegorzewski, Kraków, Stary Teatr, prem. 30.06.1991;

Jerzy Grzegorzewski wg S. I. Witkiewicza, *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Kraków, Stary Teatr, prem. 17.05.1992;

La Bohème, wg Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, realizacja TV, 1997;

Jerzy Grzegorzewski wg S. I. Witkiewicza, *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Kraków, realizacja TV 1997;

Eugène Ionesco, *Król umiera albo ceremonie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Wrocław, realizacja TV, 1998;

Stanisław Wyspiański, *Sędziowie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 29.01.1999;

Witold Gombrowicz, *Operetka*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 25.06.2000

Współpraca scenograficzna:

Jerzy Grzegorzewski, *Halka Spinoza albo Opera Utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*, reż. Jerzy Grzegorzewski, scenografia Jerzy Grzegorzewski i Barbara Hanicka, Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 27.09.1998

Przypisy

¹ Barbara Hanicka, *Leworęczna kobieta* (Kraków: Stary Teatr w Krakowie, 1998), 9. Kat. wyst.

² Z dwoma wyjątkami: do spektakli *Sędziowie* z 1999 roku i *Operetka* z 2000 roku scenografie zaprojektowała Barbara Hanicka. Zob. lista prac scenograficznych na końcu artykułu.

³ Por. Magdalena Raszewska, *Teatr Narodowy 1949 – 2004* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2005), 291.

⁴ por. Jacek Wojtyśiak, „Rzecz, przedmiot, byt – uwagi definicyjne ontologia,” w *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak i Marcin Lachowski (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007), 13-14.

⁵ Ibidem, 18.

⁶ Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki* (Kraków: Wydawnictwo A, 2004), 64.

⁷ Zob. Martin Heidegger, „O źródle dzieła sztuki”, tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i filozofia* nr 5 (1992): 24.

⁸ Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986* (Kraków: Cricoteka, 1991), 73.

⁹ Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Dera i Krzysztof Arbiszewski (Kraków: Universitas, 2010), 101.

¹⁰ Ibidem, 106.

¹¹ Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański (Kraków: Universitas, 2012), 222.

¹² Ibidem, 226.

¹³ Holenderskie Koninklijke Schouwburg, Haga (*Amerika*, 1982), Schouwburg Leiden (*De Dood van Iwan Iljitsj*, 1990), Stadsschouwburg Utrecht (*Oom Wanja*, 1993); Stoweński Mestna Gledališče, Lublana (*Oni*, 1986); Austriacki Volkstheater, Wiedeń (*Falle*, 1991); Francuski Théâtre Silvia Monfort, Paryż (*Dom Juan*, 1995).

¹⁴ Barbara Sierostawski, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2008).

¹⁵ mm [Mateusz Żurawski], „Miasto liczy psie nosy,” dostępny 28.03.2014, <http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=miasto-liczy-psie-nosy>.

¹⁶ nn, „O projekcie archiwum,” http://jerzygrzegorzewski.net/?page_id=8, dostępny 28.03.2014.

¹⁷ Mateusz Żurawski, „Wirtualne archiwum teatru Jerzego Grzegorzewskiego w rok od uruchomienia projektu” (maszynopis referatu, Warszawa 2013).

¹⁸ Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Literackie), 462.

¹⁹ Żurawski, *Wirtualne archiwum teatru Jerzego Grzegorzewskiego...*

²⁰ Tadeusz Różewicz, „Planeta Jerzy Grzegorzewski,” *Teatr* nr 7-8 (2001): 59.

²¹ Jacques Derrida, „Archive fever: A freudian impression,” *Diacritics* nr 2 (1995).

²² Iwona Kurz, „Powrót do archiwów,” *Kultura współczesna* nr 4 (2011): 7-16.

²³ Ibidem.

²⁴ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Aletheia, 2008), 161.

²⁵ Julian Przyboś, „Przedmowa do pierwszego wydania,” w Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 10.

Bibliografia

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Aletheia, 2008.

Benjamin, Walter. *Pasaże*. Tłum. Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2005.

Derrida, Jacques. „Archive fever: A freudian impression.” *Diacritics* nr 2 (1995): 9-63.

Hanicka, Barbara. *Leworęczna kobieta*. Kraków: Stary Teatr w Krakowie, 1998. Kat. wyst.

- Heidegger, Martin. „O źródle dzieła sztuki.” Tłum. Lucyna Falkiewicz *Sztuka i filozofia* nr 5 (1992): 9-67.
- Kantor, Tadeusz. *Lekcje mediolańskie 1986*. Kraków: Cricoteka, 1991.
- Kurz, Iwona. „Powrót do archiwów.” *Kultura współczesna* nr 4 (2011): 7-16.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Tłum. Aleksandra Dera i Krzysztof Arbiszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- mm [Mateusz Żurawski]. „Miasto liczy psie nosy.” Dostępny 28.03.2014. <http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=miasto-liczy-psie-nosy>.
- nn, „O projekcie archiwum.” Dostępny 28.03.2014. http://jerzygrzegorzewski.net/?page_id=8.
- Przyboś, Julian. „Przedmowa do pierwszego wydania.” W Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, 5-11. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Raszewska, Magdalena. *Teatr Narodowy 1949 – 2004*. Warszawa: Teatr Narodowy, 2005.
- Ricoeur, Paul. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Universitas, 2012.
- Różewicz, Tadeusz. „Planeta Jerzy Grzegorzewski.” *Teatr* nr 7-8 (2001): 59.
- Sierosławski, Barbara. *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*. Warszawa: Teatr Narodowy, 2008.
- Wojtysiak, Jacek. „Rzecz, przedmiot, byt – uwagi definicyjne ontologia.” W *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Lachowski, 11-20. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007.
- Woźniak, Cezary. *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Kraków: Wydawnictwo A, 2004.
- Żurawski, Mateusz. „Wirtualne archiwum teatru Jerzego Grzegorzewskiego w rok od uruchomienia projektu.” Maszynopis, Warszawa 2013.