

23/82

# WŁADYSŁAW DASZEWSKI

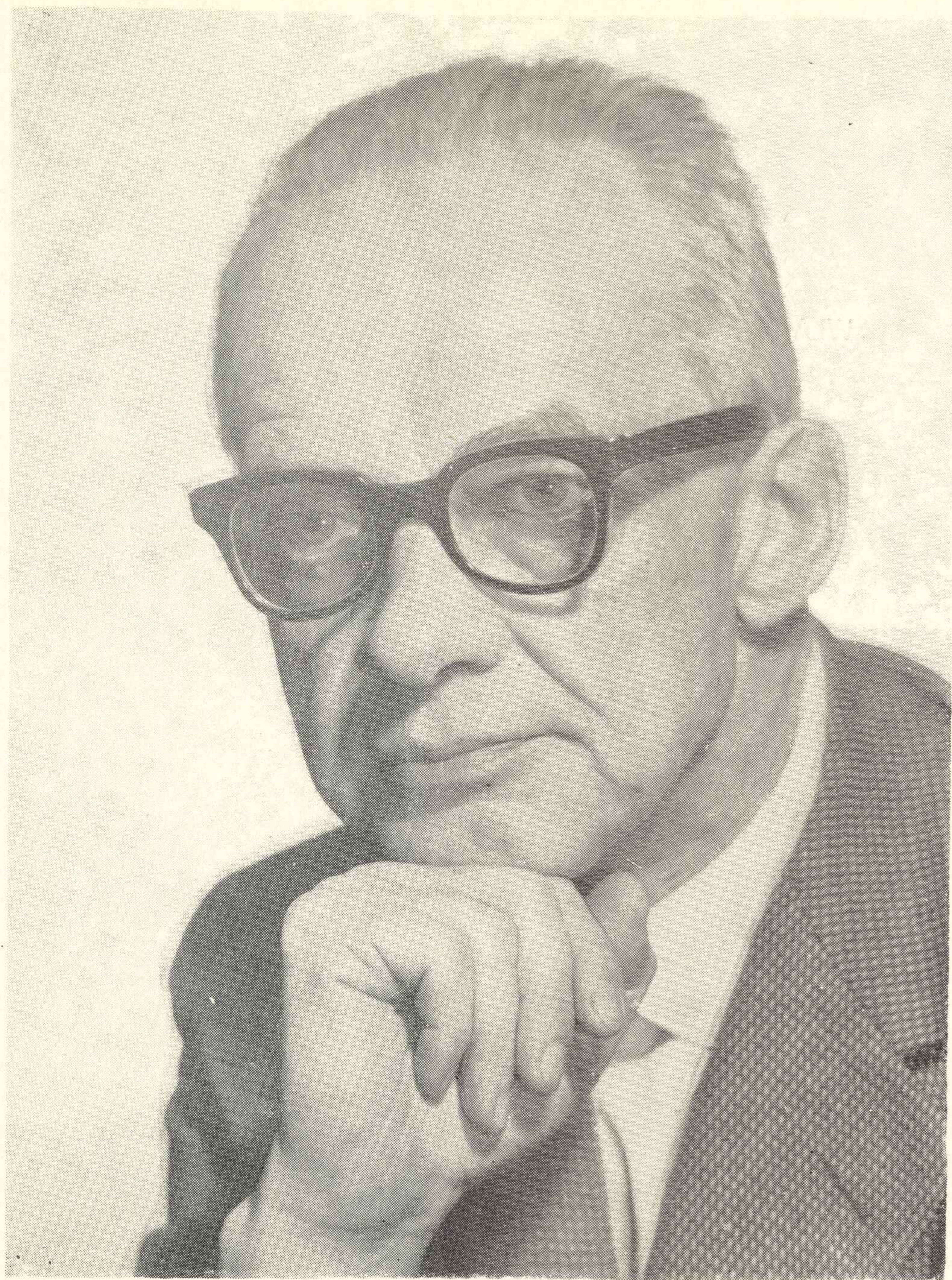




**WŁADYSŁAW DASZEWSKI**

**Scenografia**





MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI  
MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI  
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

## *WŁADYSŁAW DASZEWSKI*

1902—1971

SCENOGRAFIA

MAJ 1982 WARSZAWA

ZACHĘTA, PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

1982 ŁÓDŹ

MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI, UL. OGRODOWA 15



Od śmierci Władysława Daszewskiego mija dziesięć lat. W tym czasie odbyła się jedna, skromna, wystawa jego prac (DAP 1972); miała być ona zapowiedzią dużej wystawy, która zgromadziłaby możliwie wszystko, co pozostało z wielkiego dzieła artysty. Do dziś z dzieła tego pozostało niewiele; niewiele — zważywszy ogromną rolę jaką odegrał Daszewski w polskim teatrze i plastyce. Najwybitniejsze jego prace powstały w dziedzinie scenografii, a ta w swojej najistotniejszej postaci żyje, jak wiadomo krótko, tyle zaledwie ile trwa spektakl w teatrze. Daszewski nie był zwolennikiem wystaw scenograficznych. Projekty jego służyły jedynie porozumieniu z ludźmi tworzącymi spektakl; były dyspozycjami dla realizujących je pracowni, nigdy nie traktował ich jak dzieł sztuki i nie troszczył się o ich dalsze losy. O dalsze ich losy nie zadbały także teatry. Projekty, które zgromadziłam na wystawie, to przede wszystkim rysunki i szkice z pracowni artysty. Często stanowią one warianty tych projektów, które w archiwach teatrów przepadły bezpowrotnie. Ze zrealizowanych scenografii Daszewskiego w tej chwili w teatrach nie ma prawie nic. Wspaniałe kostiumy, meble, rekwizyty, prospekty zostały rozproszone, sprzedane, przerobione, poszły na przemiał. Zaginione prace scenograficzne będziemy się starali choć w pewnym stopniu uzupełnić wykonanymi dziś odtworzeniami. Uzupełnieniem obrazu wystawy jest także nie w pełni zachowana dokumentacja fotograficzna. Tym, którzy byli świadkami twórczości Daszewskiego, te resztki, ślady, okruchy przypomną jego wspaniałe, głęboko przemyślane scenografie; tym którzy nie mieli tego szczęścia pomocą może poznać dzieło artysty.

## OD KOMISARZA

## Z PAMIĘCI O DASZEWSKIM

Od dawna oczekujemy należytej monografii o Władysławie Daszewskim, scenografie na miarę europejską. A ponadto — albumu ukazującego jego dorobek plastyczny. Trzeba wierzyć, że obecna wystawa stanie się pobudką do szerszego zainteresowania artystą, którego działalność obejmowała rysunek, ilustracje książkowe i w periodykach i inne zakresy grafiki. Niezapomniane są dwa przewyborne plakaty: *Krakowiaci i Górale* (1947) — w skupionych paru jasnych kolorach zgodnie złączeni krakus i zbójnik podhalański, oraz *Zemsta* (1962) — rozbawieni i nasrożeni ku sobie gwałtownie pół-groteskowo a pół-karykaturalnie Cześnik z Rejentem.

Właśnie w tym drugim plakacie mocno się uwidoczniła osobna sfera talentów Daszewskiego: karykatura o satyrycznym zacięciu, chronologicznie wyprzedzająca potężną twórczość scenograficzną. Działała tu pomysłowość sterowana zjadliwym humorem o podłożu intelektualnym, niekiedy inspirowana tematycznie przez redaktora „Cyrulika Warszawskiego” Jana Lechonia. Kto znał osobiście Lechonia i Tuwima, ten patrząc i dzisiaj na ich dowcipne konterfekty które wyszły spod ręki Daszewskiego, stwierdzić musi wyborną celność i zarazem subtelność formalną.

Był Daszewski jednym z promotorów satyry politycznej w prasie legalnej i nielegalnej. Nie da się jej odgraniczyć od ideologii KPP, z którą był związany od najwcześniejszej młodości. Fascynowały go te zadania i nie zarzucił ich nawet wówczas gdy teatr wchłonął go, zdawało się, bez reszty.

Ów szczególny zmysł dwudziestopięcioletniego Władysława Daszewskiego podpowiedział Leonowi Schillero-  
wi, że powinien powierzyć mu scenografię *Wojny wojnie*, komedii Adolfa Nowaczyńskiego. Nie tylko dla

debiutanta zadanie było arcytrudne, mimo to rezultat stał się wydatnym przyczynkiem sukcesu widowiska (1927).

Rozwój talentu szedł teraz szybko przez Daszewskiego wykrytym traktem plastyki teatralnej. „Pamiętam sensację, którą robiły *Ptaki* w jego oprawie (kostium!)” — pisze o tym spektaklu Arystofanesowskim (1933) w liście do mnie z 4 X 1971 r. Aleksander Jędrzejewski, świetny scenograf, kolega Daszewskiego ze Szkoły Sztuk Pięknych (dzisiejszej ASP). Ich sztalugi stały obok siebie w pracowni prof. Pruszkowskiego, kiedy to obydwo młodzieńcom marzyła się przyszłość malarzy. Ale Daszewski miał już wtedy za sobą dwuletnią naukę architektury w Politechnice Warszawskiej i te studia również postrzega się w jego scenografii, w sposobie komponowania przestrzeni scenicznej, w jej zwartości, często lapidarności o ukrytym bogactwie. Jedną ze stałych trosk tego artysty była okoliczność, że dzieła scenicznego spektatorowie nie oglądają z jednego miejsca lecz z rozrzutu o znacznym niekiedy rozstępie promieni. Z pamięci o tym szło skupienie uwagi na osi sceny. A w zamykanej przestrzeni fascynowało nas zawsze to co w cytowanym liście podkreślił kolega-fachowiec: oryginalność kostiumów, zawsze tworzonych spoicie z charakterami i sylwetami grających aktorów i ich ruchowymi potrzebami. Opierając się na swoim doświadczeniu Daszewski stał się mistrzem tego jakżeż ważnego elementu i wolno sądzić, że przyszły monografista zauważy iż projekty ubiorów Władysława Daszewskiego zajmują w historii polskiego teatru miejsce najbardziej poczesne.

Był człowiekiem teatru w pełnym rozumieniu tego tradycyjnego określenia i wążąco oddziałał na świadomość kultury plastycznej pośród zajmujących się scenografią i wśród jej miłośników. Nie tylko służył teatrowi, ale go współtworzył, zachowując własne rozumienie o kreacyjnej roli scenoplastyki. W swej skrupulatności semantycznej i skromności protestował gdy się jego osobę łączyło z pojęciem „inscenizator” i nie zezwalał umieszczać na afiszu słów „inscenizacja pla-



styczna“ (jak nieraz żądał, skrupulatnie tego przestrzegając, Andrzej Pronaszko) lub podobnych ujmowań. Dążąc do osiągnięcia maksymalnych, w pracy był bezkompromisowy i trudny. Z latami stawał się niezwykle trudny. Wiele o tym mówiono, niemało bywało gwałtownych irytacji, które wspomina się po dziś dzień. Nielichych przysparzał kłopotów — nie reżyserom i aktorom, albowiem odznaczał się nieomal niespotykaną u innych potrzebą znajdowania porozumień z wykonawcami wspólnego zadania i harmonijnego zespolenia dążeń. Zakłócenia w procesie przygotowań do premiery dotyczyły dyrekcje teatrów i kierowników warsztatów. Przyczyną były nie tylko surowe wymagania Daszewskiego, ale i zmiany pierwotnych decyzji powodujące opóźnianie terminów ustalonych na złożenie projektów.

Jakie było istotne źródło tych rozbieżności między życiowymi koniecznościami teatru i rytmem pracy Władysława Daszewskiego?

Opowiadał mi Janusz Strachocki, że gdy w roku 1931 przystępując z Władysławem do pracy nad dziewięciopodstępnym widowiskiem odbywali pierwszą naradę, Janusza wezwano w pilnej sprawie do gabinetu dyrekcji. Kiedy po niespełna trzech kwadransach powrócił do czekającego nań scenografa, ten mógł mu już przedstawić zarys wszystkich odsłon. Tak spontanicznie reagowały w owym czasie wyobraźnia i myśl Daszewskiego. Lecz jak niemal każdego wielkiego artystę Daszewskiego dręczyło odczuwanie, że sztuka jest rzeczą coraz trudniejszą, coraz bardziej utajoną...

Zwiększały się jego wymagania wobec siebie i stawały się wyrafinowane. Głęboko w siebie patrzącego twórcę, o niezmiernie wyostrej samokontroli, nawiedzały wątpliwości za którymi szły namysły i przepracowania projektów lub dokonywanie zmian, pozornie nieznacznych, choć kreacje nie mogły nie wyrastać z nagromadzonych doświadczeń i ogromnej wiedzy. Nigdy słówkiem nie wzmiankował o tym, ale zdawaliśmy sobie sprawę, że Daszewski pracuje we wzrastającej męce twórczej.\*

Był też wymagający wobec studentów podczas wieloletniej działalności w Akademii Sztuk Pięknych. Jako wybitny pedagog i jako kierownik katedry organizował studia według własnego, bogato rozwijanego programu, utrwalając go w szczegółowych memorandumach. Od uczących się żądał wnikliwej analizy i przemyśleń tekstu dramaturgicznego, dobrego rozpoznawania się w przesłaniach z których on wyrastał, a zatem czynności jakim sam każdorazowo poświęcał wiele godzin, zagłębiając się w ikonografię i źródła książkowe, by w procesie twórczym przekuć historyzm w nowoczesność dzieła, dając mu charakterystyczność swojej niezwyklej indywidualności.

Przez trzy lata okupacji zmuszony był ukrywać się. W końcu roku 1944, w okresie sytuacji przyfrontowej, współpracując z wywiadem Armii Ludowej, sporządzał rysunki niemieckich stanowisk.

Kiedy w roku 1963 Kazimierz Dejmek udzielił mu dysmisji, nie udało się uchronić największego ówczesnie artysty teatru polskiego przed usunięciem go z Teatru Narodowego, którego był pierwszym po restytucji w roku 1949 współkierownikiem artystycznym, a dyrektorem naczelnym bezpośrednio przed Dejmkiem.

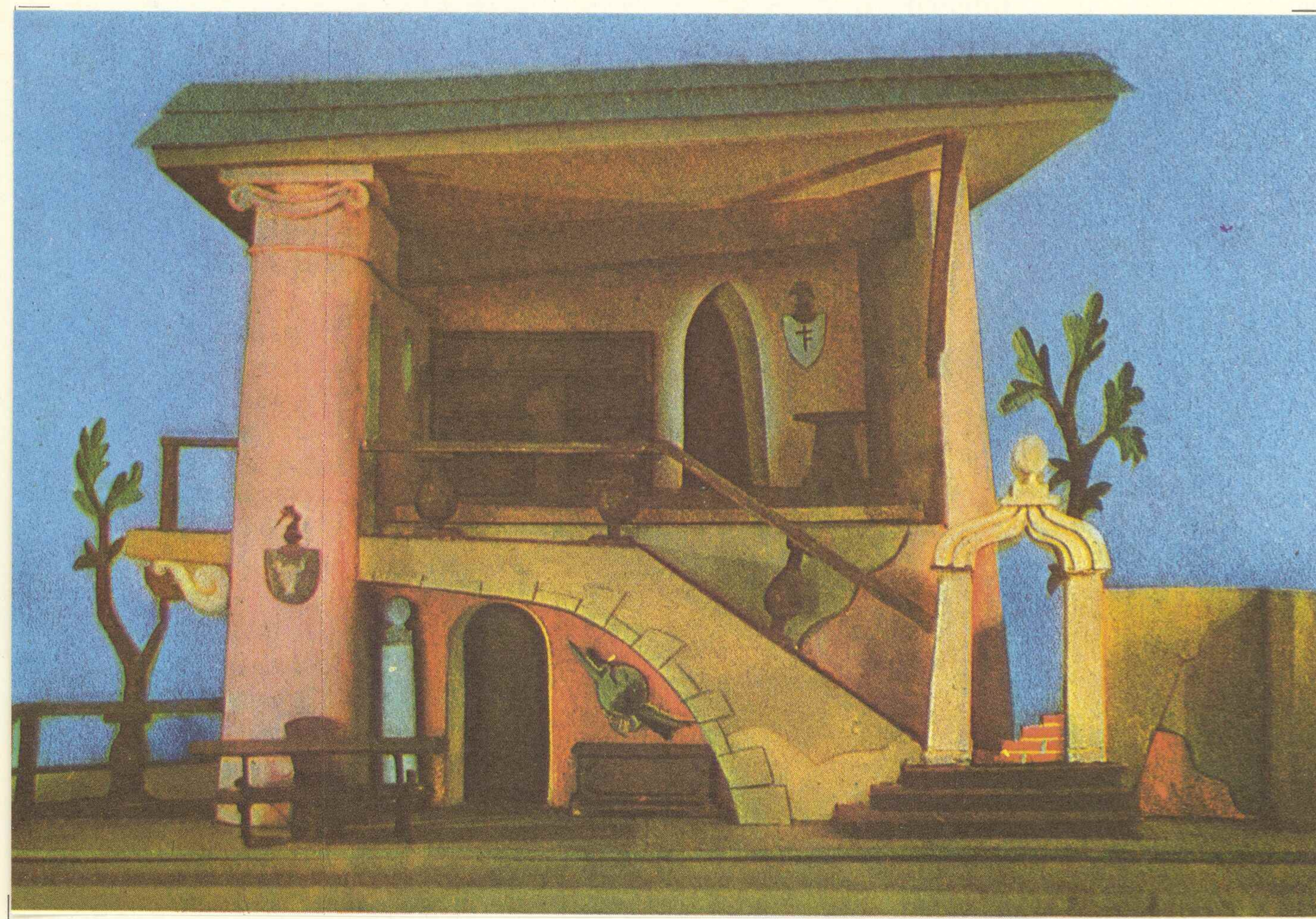
Ostatnim dziełem był *Żołnierz i bohater* Bernarda Shawa. Pokój szpitalny, ostatnie miejsce przebywania Władysława Daszewskiego, stał się równocześnie pracownią scenograficzną. Kiedy trzy tygodnie przed śmiercią zabierano ostatnie rysunki by zawieźć warsztat do realizacji, ich oddawca powiedział: „Nie mam już nic do roboty“.

Henryk Szletyński

w grudniu 1979

\* Pisałem o tym, podając przykłady, w obszernym szkicu *O Władysławie Daszewskim* na łamach *Dialogu* (rok 1972, nr 1).

Zemsta, A. Fredro, Teatr Wielki we Lwowie reż. K. Tatarkiewicz, 1934





## PRÓBA „ZASZUFLADKOWANIA“

[...]

Działalność i biografia Daszewskiego rozpada się jakby na połowy, nie zawsze do siebie przylegające, i choć obie są interesujące, pierwsza wydaje się mieć większe znaczenie, przynajmniej dla historii polskiego teatru. Twórczość przedwojenna Daszewskiego wypełnia bowiem miejsce ważne między nurtami tamtych czasów. Tak jak pamiętam, i tak jak reagowałem na to wtedy — najpierw jako młody widz i zaraz potem adept — prace Daszewskiego imponowały zakresem świadomości zarówno w wyborze koncepcji jak i jej przeprowadzeniu. W gruncie rzeczy kryła się w nich formuła znacznie wyższego rzędu niż, to co proponowali inni, bezpośrednio przedtem i równolegle. Scenografia Daszewskiego — była w najmądrzejszym sensie tego słowa — nowoczesna. I tu właśnie osobliwym pechem wydaje się, że musimy dziś o niej mówić przy pomocy ogólników, sztukując przymiotniki, ponieważ dokumentacja nie jest w stanie niczego unaoocnić. Jeśli ogląda się choćby ilustracyjny tom Strzeleckiego to zestawienie prac innych scenografów pokazuje (oczywiście z wielkim uproszczeniem) najistotniejsze cechy ich twórczości, jest jakoś podobne do tego, co przechowała pamięć. Ekspresjonizm Drabika dał się jakoś przekazać, kubistyczne kompozycje Pronaszki też są w jakiejś mierze przekazywalne. W przypadku Daszewskiego system ten całkowicie zawodzi i myślę, że gdybym nie miał wspomnień, gdybym nie mógł fotografii uzupełniać własną pamięcią koloru, konkretnej formy, detalu — to może wyobrażenie o charakterze tej twórczości byłoby całkowicie spaczone.

Stąd też może bierze się tak częsta skłonność do określania scenografii Daszewskiego przy pomocy formuł niewiele mówiących i martwych. Tak na przykład o k l a s y c y z m i e można mówić w stosunku do prac

tego artysty tylko wówczas, gdy wiąże się to pojęcie jedynie z najprostszymi założeniami, jak symetria i skłonność do statyczności. Nie ulega wątpliwości, że owa tendencja zaczęła się u niego stosunkowo wcześnie, jeszcze w okresie gdy preferował ekspresjonistyczne krzywizny. Ale formuła klasycyzmu nie wyjaśnia przecież istoty tej twórczości. Ważne jest na przykład, że zasada symetrii i pewnej statyczności wynikała u Daszewskiego nie tyle ze szczególnej sympatii do jakiejś określonej stylistyki, ile z chęci oderwania się od ramy prosceniowej. Z tendencji zmierzającej do architektonicznego zaplanowania sceny, a więc do konstruowania dekoracji jako budowli wolnostojącej. Ta skłonność się potęguje, by przypomnieć choćby warszawski *Wieczór Trzech Króli*.

Równocześnie jednak scenografia Daszewskiego była mocno zdynamizowana w ogólnym wyrazie i o tyle antyklasyczna, że za każdym razem bardzo subiektywna, jednorazowa. Zawsze też poprzez detal czy kompozycję w jakimś sensie ironiczna, złośliwa.

Mówi się także wiele o n e o r e a l i z m i e Daszewskiego, starając się nawet przy pomocy tej formuły zakwalifikować całą jego twórczość. Ale co ten neorealizm oznacza? Pisz się „realizm komponowany, syntetyzujący“. A przecież to co nazywa się tym jego neorealizmem było w sumie tworzeniem całości z dość zaskakujących elementów skojarzeniowych. Nie oglądałem lwowskich prac Daszewskiego, ale wiele z nich powtórzył w Warszawie i mogę powiedzieć, iż najważniejsze w nich było zastosowanie właściwie po raz pierwszy zasady surrealistycznej z b i t k i. Słowo surrealizm też jest dzisiaj niewiele znaczące, a jeśli płodne — to raczej w sensie poetyki onirycznego bełkotu, psychologii marzeń sennych. U Daszewskiego poetyka ta była jakby zracjonalizowana. Istotą, właściwie pewnym novum nie stosowanym przez innych, było, iż w efekcie w scenografiach tego typu jawił się pewien układ dość abstrakcyjny, lecz skomponowany z realiów przedmiotów imitujących rzeczywiste. Całość zaskakiwała osobliwością zestawień. Oczywiście realia nie mia-

ły tutaj nigdy charakteru cytatu, co jest na przykład charakterystyczne dla dzisiejszej — dość już stradycjonalizowanej — poetyki surrealistycznej. Rzecz jasna, miał tu do powiedzenia coś Daszewski — satyryk i często wszystko kończyło się na dowcipie — ale nie wyłącznie. W sumie wydaje się, że taka stylistyka, nie tylko u nas ale i w skali ogólnoeuropejskiej, poza Daszewskim nie występowała i pod tym względem jest on bardzo samorodny i na swój sposób do dziś imponujący. W tamtych latach nie mówiło się o kreacjonizmie, a była to scenografia bardziej kreacyjna niż formuły dzisiejsze, ponieważ stwarzała świat własny z elementów, z których każdy mając odpowiednik rzeczywisty był w jakiś sposób wymyślony. Nie był to więc tylko montaż poprzemieszczanych chaotycznie elementów skądś wziętych, ani też zwykła wydumka abstrakcyjna. Myślę, że najlepszym przykładem tej scenografii jest — poza tworzonymi wcześniej we Lwowie — warszawski *Klub Pickwicka* z 1936 roku.

\* \* \*

Pracy Daszewskiego przyglądałem się przez pewien czas z bliska, niejako „od wewnątrz“ będąc jego asystentem w Teatrze Polskim, Narodowym i Ateneum, z którym rozpoczął współpracę po powrocie ze Lwowa w 1932 roku. Dla mnie było to wejście do teatru, możliwość praktyki dla studenta, dla Daszewskiego pewna pomoc (tak dziś rozpowszechnionej instytucji stałych asystentów scenografa wówczas nie znano). Związek między nami był więc dość ścisły. Atmosfera pracy też była specyficzna, szczególnie w Ateneum. To był dziwny teatr. Nie pamiętam by mówiło się tam wiele (odwrotnie niż z Schillerem) na tematy założeniowe. Trudno więc było określić, gdzie był „mózg“ tego teatru. Nie w sensie tworzenia zasadniczej koncepcji sceny, jej programu — tę posiadał Jaracz, ale gdy idzie o poszczególne spektakle. Byłem młody i zapewne nie do wszystkich rozmów dopuszczany, ale gdy wspominał próby, pamięć moja nie przywołuje żadnych zasadniczych dyskusji a raczej jakieś wskazówki szczegó-

łowe. Może dlatego trudno wymierzyć, kto decydował o sukcesach kolejnych premier (oczywiście gdy słowo sukces odnosić nie tylko do kreacji aktorskich Jaracza), o ich randze. Pewne jest, że Daszewski wraz ze Stanisławą Perzanowską był w widoczny sposób rangi tej współautorem. Nie mógł zresztą w tym czasie pracować tak jak lubił najbardziej. Ogromna ilość premier, niezwykle krótki czas na opracowanie i realizację projektu — wszystko to stało w sprzeczności z jego skłonnością do pedanterii, zaś liczne rozjazdy po różnych miastach i teatrach, żywot niemal awanturyczny nie zgadzał się z jego charakterem. A przecież właśnie tamten okres przyniósł prace najlepsze, najbardziej nowatorskie. Pośpiech zrodził choćby świetną scenografię do *Klubu Pickwicka*. Daszewski miał wówczas bodajże grypę, leżał w domu z wysoką gorączką. Termin premiery był nieprzekraczalny. Latałem od niego do domu, on w gorączce gryzł projekty poszczególnych dekoracji i ja te świstki woziłem wprost do stolarni. Odslon było mnóstwo; Szyfman musiał np. dla sporządzenia podestów natychmiast zatrudnić kilku stolarzy z miasta i projekt dostarczony wieczorem, na rano był już gotowy. No, oczywiście dziś taka rzecz byłaby nie do pomyślenia. Może również dlatego, choć pracował w sposób bardziej ustabilizowany nie mógł się Daszewski w teatrze ostatnich lat do końca odnaleźć.

Jan Kosiński

(przedruk z: *Teatr* 1971, nr 24)



## PROFESOR DASZEWSKI

Był (...) twórcą tak zwanej szkoły warszawskiej, której pierwszym przykazaniem była służebność scenografii wobec autora, reżysera, aktora.

(...) Wydaje mi się, że Profesor pierwszy w teatrze polskim stworzył pracownię scenograficzną. Profesor i uczniowie — zasady współzycia jak w dawnych pracowniach wielkich mistrzów.

Atmosfera, którą stwarzał osobowością wielkiego artysty, udzielała się nam wszystkim. Zdawaliśmy sobie sprawę, że mamy do czynienia ze sztuką dużego formatu. Pracowaliśmy dużo. Profesor czuwał, żebyśmy się nie zaniedbywali, kontrolował nas częstą obecnością w pracowni i licznymi telefonami. Do organizacji pracy przywiązywał wielką wagę. Nie lubił chaosu i nieporządku. Wprowadził chyba pierwszy próbniki materiałów i kolorów, katalogi mebli, a nawet miał zamiar skatalogować aktorów — oczywiście pod względem zewnętrznym. W zamierzeniu przedstawiało się to tak: zdjęcie aktu danego aktora, najlepiej w odpowiedniej skali z naniesionymi wymiarami. W rzeczywistości zdjęcia zostały zastąpione rysunkami. Pomysł bardzo użyteczny dla scenografa jakim był Profesor. Własne projekty kostiumów podawał zazwyczaj w określonej skali i nie było mowy, ażeby proporcje aktora zostały zniekształcone. Także poza przedstawianych postaci była najprostsza i umożliwiająca dokładne odczytanie kostiumów. Projekty ze zniekształconymi proporcjami ciała ludzkiego drażniły Profesora. Zwykł wtedy mówić: to dobre na wystawę, ale nie do pracowni. Był człowiekiem niesłuchanie wyczulonym na kolor. Mówiło się o nim, że ma absolutny słuch kolorystyczny. Dobieranie próbek koloru do kostiumów i dekoracji było pracą niezmiernie ważną. Trwało niekiedy tygodniami. Na wszystkich stołach zsuniętych razem i przykrytych obojętnym

w kolorze papierem rozkładało się projekty. Dobieranie próbek wcale nie polegało na tym, ażeby znaleźć w skrawku materiału czy papieru kolor identyczny z kolorem w projekcie. Była to oddzielna praca twórcza. Chodziło o to, by zestawić całość dekoracji lub kostiumu w rzeczywistej barwie i w odpowiednim świetle. Należało pamiętać o różnicy w oddziaływaniu koloru na małej powierzchni rysunku i dużej, rzeczywistej scenie. Próbkę koloru zestawiało się często w wielu wariantach: od gam przyciszonych, łamanych przeważnie umbrą naturalną, poprzez żywe, aż do krzyczących. Były to ćwiczenia niezwykle pożyteczne i przypominały codzienne gamy. Profesor nie lubił używać czystej czerni i czystej bieli. W próbniku mieliśmy biele i czernie bardzo liczne, ale zazwyczaj brakowało tej jednej jedynej, która byłaby najwłaściwsza. Po tę jedną próbkę chodziło się czasem do innych teatrów, grzebało w domu, a w ostateczności, jeśli nie było innej rady, malowało (...). Drugą obok koloru sprawą, do której Profesor przywiązywał niesłuchaną wagę, były miary kostiumów. Trwały długo, ale nikt się jakoś na nie nie uskarżał, ani aktorzy, ani krawcy, ani asystenci. Były bowiem fascynujące. Profesor znał doskonale krój autentyczny, muzealny, lecz tylko po to, by od niego odchodzić. Krój był zawsze projektowany przez niego, czasem podpowiadany przez krawca. W oparciu o autentyk powstawał więc krój specjalny dla tego właśnie jedyne kostiumu. Wynik był zadziwiający. Kiedy kostium w mierze się nie sprawdzał, Profesor przekształcał go na aktorze. W kostiumach Daszewskiego aktorzy dobrze się czuli (...).

(...) Profesor musiał wiedzieć, jak kostium, mebel, uczesanie wyglądały w danej epoce, aby odejść od tego w świat swoich własnych przedmiotów. A był ten świat tak indywidualny, że fotel, świecznik, kostium Profesora odróżnia się bez trudu w magazynach teatralnych. (...) był bardzo wymagający. Wysoki poziom pracowni wykonawczych w Teatrze Narodowym zawdzięczamy przede wszystkim Profesorowi Daszewskiemu (...) Nie chwalił prawie nigdy. Prawdopodobnie prawie nigdy

nie był zadowolony ze współpracowników, ale także z samego siebie. Do *Głupiego Jakuba* po długim okresie projektowania przyniósł kostiumy bardzo piękne, dowcipne i przekazał dyrekcji. Po kilku dniach zawahał się jednak, wycofał je, aby dokonać korekty. Był niezdecydowany, czasem odrzucał świetne projekty szukając lepszych. Czasem zubożał, lękając się pretensjonalności. Pamiętam jak powiedział: kiedy mam poprowadzić linię krzywą, to wolę prostą; po co dawać skos, kiedy można pion i poziom. Jego ostatnie scenografie w Narodowym były wyrafinowane proste. Piękne w całości i w każdym poszczególnym meblu, rekwizycie, detalu dekoracji i elemencie kostiumu.

(...) Był wierny sobie. Nie przypominam sobie wypadku, aby interesował się cudzą scenografią do sztuki, nad którą pracował. Nie lubił się także powtarzać. Miał na swoim koncie tyle świetnych scenografii, ale nigdy zabierając się do nowej pracy, nie korzystał ze swoich dawnych projektów (...)

Lucja Kossakowska

(Profesor Daszewski,  
Teatr 1971, nr 24, fragmenty)

## DASZEWSKI W ŁODZI

Praca Władysława Daszewskiego w teatrach łódzkich przypada na ten okres jego twórczości, kiedy zmagania o własną formę plastyki scenicznej miał już właściwie poza sobą. Wyras „zmaganie“ narzuca się w tym wypadku ze szczególną siłą dlatego, że w scenografii Daszewskiego walczyły ze sobą trzy różne, i nie zawsze z sobą zgodne, cechy twórcze. Do pracy w teatrze Daszewski przystąpił po bogatych już doświadczeniach rysownika — karykaturzysty. Wnosiły one do jego projektów scenograficznych zarówno wyraźną — aż do końca działalności artystycznej — linearność, jak również nie załagodzoną do końca ironię czy sarkazm w kształtowaniu rzeczywistości scenicznej. Ta skłonność do cierpkiego a nawet złośliwego uśmiechu ujawniła jedną z podstawowych cech twórczości Władysława Daszewskiego, a mianowicie intelektualizm jego sztuki. Proporcje malarstwa, rysunku i rozmysłu twórczego w jego bogatym dziele artystycznym kształtowały się różnie. W pierwszych pracach dążność do plastycznej charakterystyki utworu dramatycznego występowała czasami tak wyraźnie, że zatracała o alegorię. Jeśli w *Zemście*, projektowanej dla teatru we Lwowie (1934), Rejent w czarnym żupanie stał na tle okna zasnutego pajęczyną, a Cześnik w purpurowym kontuszu zatrzymywał się pod arkadą, z której zwisał amerek strzelający z łuku, to takie zastosowanie dekoracji „mówiącej“ nadawało jej cechę literackości wykraczającej poza przyjęte na ogół zadania plastyczne w teatrze. Ów „intelektualizm“ w plastyce Władysława Daszewskiego czasami, zwłaszcza w pierwszych latach jego działalności teatralnej, ujawniał skłonności interpretacyjne, które nie zawsze były w zgodzie z zamierzeniami i praktyką reżysera. Odnosiło się to nawet do prac wykonanych w Teatrze Ateneum w Warszawie wspólnie z re-



zyserem tak zaprzyjaźnionym i skłonny do pojednawczości artystycznej jak Stanisława Perzanowska. Ślady takich, chyba mało uświadamianych w okresie powstawania dzieła, rozbieżności artystycznych można by dostrzec w zachowanych projektach dekoracji do *Szkoły żon* Moliera (1936) czy *Majstra i czeladnika* (1935) Korzeniowskiego w Ateneum bądź jeszcze wyraźniej a nawet dotkliwiej w scenografii *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira, realizowanego w Teatrze Polskim razem z Karolem Borowskim (1936).

Łódź miała jednak wyjątkowe szczęście. Tutaj, zaraz po wojnie, w Teatrze Wojska Polskiego, Daszewski stworzył najwybitniejsze bodaj swoje dzieła, w których zmagające się w nim siły zaprzestały walki i poddały się przyzmatowi znakomitej poetyckiej plastyki. Właśnie w Łodzi wraz z Leonem Schillerem Daszewski przygotował dwa wielkie przedstawienia. „Wielkie” zarówno w rozumieniu reżyserskim jak i plastycznym. Można by przy nich mówić o doskonałej harmonii w dziele dwóch twórców czyli wspólnej inscenizacji. Mowa o rozgłosnym przedstawieniu *Cudu mniemanego*, czyli *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego (1946) oraz szekspirowskiej *Burzy* (1947). *Burza* wnosila na scenę, może aż w nadmiarze, poezję sceniczną i obaj realizatorzy musieli jej tylko sprostać. Natomiast w *Krakowiakach i Góralach* wprowadzili dotąd zupełnie nieoczekiwane wartości poetyckie: Schiller w ruchu, słowie i muzyce. Daszewski w kształcie i kolorze.

Kształty i kolory użyte w tych przedstawieniach były już tyle razy poddawane analizie, że ich dokładniejszy opis nie jest chyba konieczny. Co najwyżej warto przypomnieć, iż powszechnie uznano *Krakowiaków i Górali* za najwybitniejsze osiągnięcie w dziedzinie dekoracji persyflażowej. Daszewski nadał swojej pracy cechy osiemnastowiecznego teatru. Głęb sceny zamknął więc — tak jak to robiono w czasie powstania komediooper *Bogusławskiego* i *Stefaniego* — prospektem przedstawiającym kopiec i kościół w Mogile. Zastosował także malowane kulisy i paludamenty. Nie było to jednak wierne kopiowanie dawnej dekoracji tea-

tralnej, dążącej do naśladowania natury. Zamiast bowiem iluzjonistycznego malarstwa powstały płaskie obrazy, potraktowane graficznie z tak charakterystyczną dla Daszewskiego tendencją do geometryzacji przestrzeni. Prospekt pojawił się też w *Burzy*. Lecz tym razem Daszewski nie skłaniał się ku tak jednoznacznej stylizacji. Obok bowiem umieszczonej na stojaku mapy wyspy zamieszkiwanej przez Kalibana (przypominającej autentyczne siedemnastowieczne mapy żeglarskie), scenograf wprowadził elementy dobrze znane z praktyki dzisiejszego teatru. Zbudował wysoki pomost, na którym ukazywały się postaci fantastyczne, zaś chatę Prospera, jaskinię Kalibana oraz las tworzył w duchu neorealistycznym, a więc za pomocą form skrótowych, umownych, symbolicznych.

Spośród głośnych łódzkich prac Daszewskiego wymienia się na ogół jeszcze jedno przedstawienie powstałe we współpracy z Schillerem, a mianowicie *Celestynę* Rojasasa. W tym wypadku Daszewski zaprojektował dekorację architektoniczno-malarską, odznaczającą się wielką funkcjonalnością. Jej stałymi elementami był prospekt ujęty w ramę i pokazujący górującą nad miastem wieżę katedry, zaś na pierwszym planie znalazły się trójwymiarowe fragmenty architektury miejskiej. Oba te plany połączone były podestem i dobrze służyły zmieniającym się wciąż miejscom dramatycznych wydarzeń.

Nazwisko Władysława Daszewskiego pojawiło się aż dwadzieścia cztery razy na afiszach łódzkich teatrów. Po raz pierwszy 9 X 1938, kiedy to w Folks un Jungt-teater odbyła się premiera *Burzy* Szekspira w reżyserii Leona Schillera (przedstawienie *Burzy* z roku 1947 było udoskonalonym powtórzeniem przedwojennej inscenizacji). Po wojnie, jak wiadomo, w latach 1945—1948 Daszewski był scenografem Teatru Wojska Polskiego, a ponadto w latach 1947—1949 współpracował także z Teatrem Kameralnym Domu Żołnierza. W późniejszych czasach był związany przede wszystkim z Teatrem im. S. Jaracza, głównie za dyrekcji Feliksa Żukowskiego. Tutaj jeszcze dwukrotnie został powtó-

rzony schillerowski *Cud mniemany* z dekoracjami Daszewskiego (w roku 1955 i 1961).

W Łodzi można było oglądać głośne opracowania scenograficzne przeniesione z Warszawy, m.in. *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego (1958), *Nigdy nie można przewidzieć* Shawa (1962), *Namiestnika* Hochhutha (1966), *Parady* Potockiego (1968). Do najwybitniejszych, a zarazem oryginalnych realizacji Daszewskiego należała w tym czasie scenografia do *Caliguli* Camusa w reżyserii Józefa Grudy (1965), uhonorowana (wspólnie z innymi twórcami) Srebrną Łódką — symboliczną nagrodą z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru oraz I nagrodą na VI Kaliskich Spotkaniach Teatralnych. Scena podczas tego przedstawienia była niemal całkiem pusta. Okalały ją czarne kotary, a na środku stało tylko łóżko cezara. Na tym tle ostro odcinał się purpurowy płaszcz Caliguli. Inne kostiumy były w kolorach biało — beżowo — popielatych.

Ostatnim dziełem Daszewskiego w Łodzi (we współpracy scenograficznej z Mieczysławem Wiśniewskim) był *Jegor Bułyczow i inni* Gorkiego w reżyserii Feliksa Żukowskiego (22 IV 1970). Daszewski projektował już dekorację do tej sztuki: w reżyserii Władysława Krasnowieckiego w Teatrze Narodowym w roku 1949. Stworzył wówczas bogaty salon mieszczański z końca XIX wieku unikając jednak naturalistycznej przesady dzięki wprowadzeniu elementów asymetrycznych, linii skośnych itp. Nade wszystko zaś użył ulubionych przez siebie kolorów — całej gamy oliwkowego ugru. Do tego „brązowego okresu” twórczości Daszewskiego można również zaliczyć i łódzkiego *Bułyczowa*, który utrzymany był w tonacji od brązu do fioleto. Najostrzejszy akcent kolorystyczny dawała tu ruda peruka Szury.

W pamięci swych łódzkich współpracowników Daszewski pozostał jako wspaniały i zarazem wymagający kolorysta, który długie godziny wystawał nad kotłami w teatralnej farbiarni. Jako artysta, który planował i widział wszystko w najdrobniejszych szczegółach i potem domagał się równie skrupulatnego wykonania swoich projektów. I jako ten scenograf, który wysłuchiwał

i przyjmował uwagi aktorów o kostiumach i rekwizytach, co podobno jest coraz radsze wśród dzisiejszej generacji plastyków teatralnych.

Anna Kuligowska



## Z WŁADYSŁAWEM DASZEWSKIM KILKA SPOTKAŃ „TEATRALNYCH“

Poznałam profesora Daszewskiego wczesną wiosną 1958 roku w Nieborowie. Pałac wydawał się niemal wyludniony gdyż nieliczną garstkę gości stanowili tylko profesorowie Leopold Infeld, Władysław Daszewski i ja. Spotykaliśmy się niekiedy na spacerach w pozabawionym jeszcze liści parku i w parterowej jadalni przy posiłkach. Czasami towarzyszył nam ówczesny kurator Muzeum w Nieborowie dr Jan Wegner lub współpracownicy profesora Infelda. Do kolacji jednak zawsze siadaliśmy we troje. Wtedy to toczyli obydwaj panowie niezwykle zajmujące dyskusje na interesujące ich różnorodne tematy. W czasie jednej z nich Daszewski powiedział, że ma ze sobą niedawno przetłumaczony przez Józefa Modrzejewskiego tekst „Parad“ Jana Potockiego. Napisane — jak wiadomo — po francusku w lecie 1792 r. dla dworskiej sceny w Łańcucie, przez znakomitego historyka, podróżnika, polityka, powieściopisarza wreszcie — zostały w tym samym roku odegrane przez amatorów ze sfer arystokratycznych na scenie teatru teściowej Potockiego, Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej. Po czym zapomniano o nich na długie lata.

Daszewski był „Paradami“ oczarowany. Opowiadał nam o nich z takim zapałem, że poprosiliśmy o ich odczytanie, na co się skwapliwie zgodził. Następnego wieczoru przyniósł tekst — jeśli dobrze pamiętam, maszynopis i zapowiedział lekturę po kolacji. Przeszliśmy do palarni zajmując miejsca w skórzanych fotelach. Na początek usłyszeliśmy charakterystykę występujących w utworze postaci — francuska odmiana *commedia dell'arte* — po czym nastąpiła lektura właściwego tekstu. Daszewski czytał zaśmiewając się z dowcipów Potockiego przy zgodnym wtórze swego niewielkiego audytorium. Do „Parad“ w rozmowach przy stole wra-

caliliśmy jeszcze niejednokrotnie. Daszewski już wtedy zapowiedział ich teatralną realizację na scenie Teatru Dramatycznego w reżyserii Ewy Bonackiej. Zapytałam czy będę mogła zobaczyć próbę, kiedy okaże się to możliwe. „Oczywiście“ — usłyszałam w odpowiedzi. Pisałam wtedy w Nieborowie książkę o teatrze Stanisława Augusta w Łazienkowskiej Pomarańczarni, którym to obiektem profesor Daszewski wyraźnie się interesował. Rozmawialiśmy o pięknie architektury tego teatru, jego dziejach i o działających tam artystach. Teatru, który po 170 — wówczas, latach dawał świadectwo dobrego smaku monarchy i był jednym więcej dowodem jego zrozumienia roli teatru w kulturze.

W kilka tygodni po powrocie do Warszawy dostałam zamówienie z *Enciclopedia dello Spettacolo*. Chodziło o napisanie krótkich życiorysów kilku najwybitniejszych polskich scenografów m.in. także Władysława Daszewskiego. Skomunikowałam się telefonicznie z ogromnie wówczas zajęтым profesorem i ustaliliśmy, że napiszę jego „hasło“ i prześlę mu do ewentualnej akceptacji. Po czym odeśle mi tekst. To co napisałam nie uzyskało zupełnej aprobaty Daszewskiego i — jak dziś to oceniam — słusznie. Zachowałam pierwotny tekst z poprawkami a także wytworny list w którym profesor stara się ukryć fakt że nie tak należało to napisać. Oto treść listu (podkreślenia autora):

Łaskawa Pani, przepraszam za niedotrzymanie zobowiązania! Nieoczekiwane komplikacje. Nie udało mi się uprzedzić Pani telefonicznie. Co do przysłanego mi łaskawie tekstu: uwaga ogólna 1) było mi niezręcznie gdybym wymieniając reżyserów z którymi pracowałam przed wojną i po wojnie pomijał wybitnych kolegów żyjących i nie żyjących. 2) Myślę, że dane w słowniku z natury rzeczy powinny być krótkie i zwięzłe. Natomiast nie byłoby źle gdyby zawierając ogólne dane co do czasu i miejsca, bez szczegółowych informacji, umożliwiały jednak ich źródłowe wyzyskanie. Np. informacja cytująca miejsca i czas w którym pracowałam, umożliwi „przyszłym pokoleniom“ odszukanie bliższych danych jak np.: nazwisko reżysera, tytuł sztuki

ect. *Przepraszam za nieczytelny charakter pisma* (to pośpiech) i łączę niskie ukłony. Usiłowanie z mej strony nawiązania komunikacji telefonicznej niestety nie udało się. Z prośbą o wybaczenie

Wł. Daszewski

P.S. Jestem w okresie przedpremierowym który niestety w naszych teatrach przypomina ostry stan zapalny z wysoką temperaturą. Wobec tego muszę odłożyć do końca miesiąca omówienie bliższe spraw o których mówiliśmy w Nieborowie.

WD“

W załączeniu do mojego „hasła“ dołączył profesor aneks, który jako zbyt wyczerpująca informacja do liczącego kilkanaście wierszy maszynopisu tekstu do „Enciclopedii“ nie wszedł. Jest on jednak ważny dla przyszłego biografy Daszewskiego, przytaczam go więc w całości:

Od r. 1924 do 1926 pracował (Daszewski) jako nauczyciel rysunku w Seminarium Pedagogicznym (Mogielnica pow. Grójec, Sosnowiec). W tym czasie uprawiał malarstwo portretowe oraz rysunek satyryczny (pierwsze publikacje w prasie ok. 1928 r. (?) Lublin). Od r. 1926 pracuje stale jako autor rysunków satyrycznych w czasopiśmie („Cyrulik Warszawski“, „Robotnik“, „Miesięcznik Literacki“ „Ze świata“ i in.). Działał w nielegalnej wówczas prasie komunistycznej a także jako grafik (wydawnictwa książkowe: „Rój“, „Przeworski“) oraz wykonywał plakaty dla teatrów „Polskiego“ i „Ateneum“. Na wystawie rysunku satyrycznego i karykatury (Warszawa 1928 ?) uzyskał I nagrodę Prezesa Rady Ministrów. Po wojnie uprawiał dalej rysunek satyryczny („Szpilki“) oraz ilustrację książkową („PIW“, „Sztuka“, „Czytelnik“).

Inne informacje podane przeze mnie, profesor zaakceptował. Natomiast „omówienie bliższe spraw o których mówiliśmy w Nieborowie“, — a chodziło o problemy nasuwające się w związku z remontem teatru w Pomarańczarni — znacznie się opóźniło. Przygotowywano bowiem premierę „Parad“.

Kiedy przeczytałam o tym w prasie, telefonicznie przy-

pomniałam daną mi obietnicę, że obejrzę próbę. W Teatrze Dramatycznym poznałam panią Ewę Bonacką. Nastrój panujący na próbie odbywającej się już w kostiumach i dekoracjach — zapamiętałam jako wesoły i beztrudny, przerywany sytuacyjnymi dowcipami młodych aktorów. Świetne dekoracje Daszewskiego z przewagą barw rewolucyjnej flagi francuskiej, znakomite kostiumy, lekka i sprawna reżyseria — wszystko to sprawiło, że Warszawa zachwycała się „Paradami“. O widowisku napisano dużo i w samych superlatywach, nie będę ich zatem powtarzała. Spektakl cieszył się długo niesłabnącym powodzeniem, gdyż większość widzów oglądała go po kilka razy.

W r. 1960 ukazała się moja praca o teatrze w Łazienkowskiej Pomarańczarni. Pomna zainteresowania jakie okazywał obiektowi, posłałam ją profesorowi.

Jakoś w tym mniej więcej czasie, stołowaliśmy się z mężem — Michałem Kaczorowskim, którego Władysław Daszewski znał od dawna — w SPATiF-ie w Al. Ujazdowskich. Przychodził tam często także Daszewski i przysiadł się do naszego stolika. Wtedy to podjęliśmy zaczęty w Nieborowie temat, dostosowania zabytkowego teatru do potrzeb współczesności.

Problem ten szczególnie zajmował profesora, pełniącego wówczas obowiązki dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie. A teatr ten miał niebawem przyjąć i użytkować scenę w Pomarańczarni. Daszewski mówił źle o niedawno zakończonych pracach remontowych we wnętrzu teatru. Uważał że wykonano je niewłaściwie i że dużo trzeba będzie na scenie zmienić, aby można było swobodnie na niej pracować.

Inauguracja teatru w Pomarańczarni w Łazienkach odbyła się w kwietniu 1961 r. Wystawiono „Szkolę obmowy“ W. Bogusławskiego w reż. W. Krasnowieckiego i scenografii H. Głowackiej (Ł. Kossakowskiej) przy współpracy W. Daszewskiego.

Na premierze nie mogliśmy być, ale nazajutrz Daszewski przyniósł nam program przedstawienia. Składał się on: z programu właściwego, folderu zawierającego dzieje teatru pióra Władysława Tatarkiewicza oraz



z odbitego na powielaczu tekstu Daszewskiego, w którym odnalazłam echa rozmów dotyczących teatru w Pomarańczarni.

Ze względu na ulotność tekstu napisanego przez znakomitego artystę teatru, wydaje się celowe zakończenie tych wspomnień jego poglądami na kwestię przebudowy wnętrza teatru w Pomarańczarni.

„Prof. Władysław Daszewski  
Dyrektor Teatru Narodowego

#### SCENA TEATRU W POMARAŃCZARNI

Zwięzły lecz pełen precyzji esej prof. Władysława Tarkiewicza, znakomitego znawcy dziejów Teatru w Łazienkach, pozwalamy sobie uzupełnić niniejszym szkicem, dotyczącym losów samej sceny tego teatru jednego z nielicznych zachowanych w Europie osiemnastowiecznych zabytków tego rodzaju architektury (Czeski Krumłow n. Wełtawą, Drottningholm pod Sztokholmem, Ostankino pod Moskwą, sale adaptowane do potrzeb teatru dworskiego jak np. u nas w Łąncucie etc.). Założona w drugiej połowie XVIII w. według zasad nowoczesnego naówczas pojmowania urządzeń do wystawiania spektaklów określonego repertuaru, scena ta została zrealizowana w całości wraz z niezbędnymi urządzeniami technicznymi. Przetrwiała ona w dobrym stanie do naszych czasów. Jedynie draperie otaczające ramę sceniczną oraz kurtyna — elementy należące właściwie do wyposażenia widowni teatru — ulegają zmianom w ciągu XIX i początku XX wieku. Okno sceny posiada wymiary 8,5×6,9 m tzn. jest tylko niewiele mniejszy niż analogiczne otwory scen teatrów Narodowego i Polskiego. Wysokość samej sceny — od podłogi (z lekka pochyłej) — wysokość ta do starego stropu technicznego wynosi 14,7 m.

Gdy w roku 1948 oglądaliśmy teatr w Pomarańczarni, której mury oparły się niszczącym działaniom wojny i okupacji, stwierdziliśmy że scena ta może nadal służyć teatrowi narodowemu. Wymaga jednak fachowej opieki znawców i praktyków teatru podczas zamierza-

nego wówczas procesu rekonstrukcji. Niestety prace poczynione w latach 50-tych nie zostały przeprowadzone szczęśliwie. Inżynierowie projektujący adaptację starej sceny do potrzeb teatru współczesnego nie usłuchali niestety przekazywanych im rad i ostrzeżeń. Nie przyjęli oni do wiadomości: że ta „staroświecka“ scena wraz z jej urządzeniami nadaje się całkowicie do użycia przez teatr współczesny po zainstalowaniu jedynie: a) nowoczesnego oświetlenia, b) reperacji starych urządzeń mechanicznych, które na szczęście na ogół wyszły cało z zawieruchy kilku wojen i mogą służyć zarówno jako środki mechanizacji na tej scenie, a także jako żywy dotąd eksponat techniki scenicznej z epoki Diderota. Wbrew opinii reżyserów, scenografów i znawców historii teatru, wbrew opinii Urzędu Konserwatorskiego pogwałcono przyjęty tryb postępowania. Przewidywał on stałą konsultację z ludźmi teatru, którzy „w ramach“ pracy społecznej byli gotowi pomóc inżynierom, technikom różnych specjalności w zadaniu należytej rekonstrukcji i rozsądnej adaptacji sceny Stanisławowskiej: kontakt został zerwany i oto jego skutki. Na scenie zabytkowej wybudowano tzw. horyzont stały wykonany pracowicie z drewna, siatki metalowej i gipsu. Ta zbyteczna instalacja jest niepotrzebna i szkodliwa w każdym teatrze zarówno ze względów artystycznych jak i technicznych. W Pomarańczarni uniemożliwia ona wnoszenie i wnoszenie dekoracji z teatru poprzez przewidziany do tego celu wielki otwór drzwiowy w tylnej ścianie sceny. Byliśmy zmuszeni obecnie usunąć tego zawalidrogę, co oczywiście zabrało nam sporo czasu i środków materialnych. Musimy także zmienić zainstalowaną w r. 1956 prowizoryczną kurtynę, która łącznie z nieco przesadnymi złoceniami nadaje osiemnastowiecznemu wnętrzu widowni niepożądany charakter. Złocenia na proscenium, gdy odbijały „za króla Stasia“ światło świec woskowych wyglądały z pewnością inaczej niż obecnie w oświetleniu kilkunastu reflektorów. Przywracamy zatem kurtynę zbliżoną w barwie i materii do tejże z czasów Stanisławowskich. W okresie o którym mowa, za-

instalowano za ramą architektoniczną sceny tzw.: „mantel“ (manteau d'arlequin), czyli wewnętrzne górne obramienie sceny, służące do umieszczania tam punktów oświetleniowych. „Mantel“ ten pomyślany został również wadliwie, obcina on bowiem otwór sceny od góry, zmieniając piękne acz staroświeckie jej proporcje. Widownia teatru w Pomarańczarni jest niewielka — liczy ona przeszło 200 miejsc, co utrudnia tzw.: normalną eksploatację teatru. Rozumiemy jednak, że teatr ten nie może być „normalny“... jest on właśnie wyjątkowy. Musi to znaleźć wyraz w doborze repertuaru tego teatru.

Żeby ta druga obecnie scena Teatru Narodowego

mogła być odpowiednio wykorzystana, uzupełniliśmy jej oświetlenie oraz okotowanie, te bowiem które zastaliśmy, obejmując z polecenia Ministerstwa Kultury i Sztuki ten teatr w administrację, również nie nadają się do użytku. Oto dlaczego nie mogliśmy dotychczas uruchomić w pełni teatru w Pomarańczarni. Piszemy o tym po to, by odnośne czynniki mogły na przyszłość baczniej przyglądać się kosztownym zabiegom, dotyczącym rekonstrukcji i przebudowy naszych teatrów. Według starego przysłowia o Polaku — mądrym po szkodzie...”

Warszawa, w marcu 1961 r.

Barbara Król-Kaczorowska



Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale, W. Bogusławski, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. L. Schiller, 1950 (szkice kostiumów)



## WŁADYSŁAW DASZEWSKI

### Kronika artystyczna

**1902**

Urodzony 3 II w Warszawie.

**1920—22**

Studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej (pracownia St. Noakowskiego). Nauka rysunku na kursach prywatnych A. Rychtarskiego.

„Wskutek konieczności zarabiania na własne utrzymanie i niemożności wykonania obfitego programu tego Wydziału przeniósłem się do Szkoły Sztuk Pięknych” (W. Daszewski, zyciorys).

**1922—24**

Studia w Szkole Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i Grafiki (pracownia T. Pruszkowskiego i Wł. Skoczylasa) — absolutorium 1924.

**1924—27**

Rozpoczęcie wieloletniej współpracy (jako karykaturzysta, pod pseud. „Pik”) z redakcjami m.in. *Cyrulika Warszawskiego*, *Wiadomości Literackich*, *Robotnika*, *Oblicza Dnia*.

Współpraca z grupą „Skamandra”.

Projekty lalek do dwóch szopek *Cyrulika Warszawskiego* i dekoracje dla innych kabaretów literackich (m.in. „*Qui pro quo*”).

„Malowane graficznie a nie iluzyjnie te dekoracyjki były czymś zupełnie nowym na scenkach kabaretowych (...) Były to płaskie tła kładące z mieszczańskich wnętrz i gustów” (Strzelecki).

**1926**

Znajomość z Leonem Schillerem.

„Z początku sez. 1926/27 Schiller rozpoczął w T. Polskim próby ze swej przeróbki scenicznej *Dziejów grzechu*. Zacząłem przychodzić na te próby (...), w lecie 1927 nieoczekiwanie dostałem

od Schillera propozycję przeczytania egzemplarza Nowaczyńskiego „*Wojna wojnie*” (Daszewski).

**1927**

5 XI debiut scenograficzny: *Wojna wojnie* A. Nowaczyńskiego w T. Polskim w Warszawie. Reż. L. Schiller. Nadzór nad wykonaniem projektów scenograficznych — St. Śliwiński.

„Zajęty intensywną pracą zarobkową rysownika paru czasopism (...) zapewne odwadze nieświadomej młodości zawdzięczałem, że miałem dość tupetu ażeby podjąć się roboty w ciałkiej nowej dla mnie dziedzinie twórczości” (Daszewski).

„Moje szkice szły w kierunku tyczenia obnażonych rusztowań teatralnych z dość niefrasobliwą interpretacją elementów architektury antycznej. Rozwiązanie kolorystyczne z przewagą bieli i czystych barw: żółtej, czerwonej i niebieskiej miało podkreślić ten niezbyt poważny stosunek zarówno do antyku, jak też do konstruktywizmu. Styl satyrycznej bufonady wyrażony miał być przede wszystkim w kostiumach” (Daszewski).

„Jeszcze tkwi w nim głębiej satyryk niż «dekorator» i początkujący rysownik teatralny daje persyflaż konstruktywizmu Wiesni-  
na. Ale podpatruje od razu zasadniczy moment konstrukcyjnego teatru rosyjskiego i zatrzymuje go dla siebie: dekoracja staje się plastyczną inscenizacją. Kompozycja sceny rozrosła się (...): tak zwana od niedawna «dekoracja» stała się samodzielną budową w wolnej przestrzeni sceny” (Sterling).

**1928**

4 I S. Gandillan Maya. T. Sensacji w Warszawie. Reż. W. Biegański.

Faktomontaż *Socjalne ustawodawstwo RP w latach 1918—28*. Wystawiony podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Insc. L. Schiller, scenariusz A. Wat.

„Napisałem tekst i scenariusz (...) był to pierwszy w Polsce (...) faktomontaż, były tam i żywe obrazki, i film, i telefon, i ekran (...). Daszewski zrobił dekoracje (...). Przedstawienia odbywały się w specjalnie zbudowanej salce w podziemiach (...). Ale po paru tygodniach (...) teatrzyk zamknięto”. (A. Wat, list do I. Schillero-  
wej, publ. *Teatr* 1959, nr 8).

**1930**

Stanowisko stałego scenografa i kierownika działu dekoracyjnego w teatrach lwowskich (dramat i komedia pod kier. L. Schillera).



„Dział malarstwa i techniki scenicznej spoczywać będzie w ręku p. Jarockiego i mojego najbliższego współpracownika Daszewskiego” (L. Schiller, *Wiadomości Literackie* 1930, nr 33).

„Schiller... zdobył niezwykle utalentowanego współpracownika w kierowniku działu dekoracyjnego, artyście malarzu Daszewskim” (Orlicz).

1 IX realizacja pierwszej sztuki we Lwowie *Zwycięstwo* wg J. Conrada w adapt. L. Schillera w T. Rozmaitości.

„Tło dekoracyjne pomysłu Daszewskiego znalazło ogólne uznanie (...). Stylizowane dekoracje tworzyły tło dobre (...). Nie znalazł w nich oczywiście wyrazu czar przyrody podzwrotnikowej”. (*Słowo Pol.* 1930, nr 267 i 269).

„Mała scena nie pozwalająca na opisowość zmuszała do stworzenia form bardzo oszczędnych (...). Plenery pamiętam najlepiej. Port: (...) podest, którego metrowej wysokości rusztowanie z drewnianych desek i drewnianych łat bejcowanych na szaro, biegło na drugim planie (...) miał przedstawiać rampę przeładunkową. Z prawej strony od przodu prowadziły nań stopnie z desek (...). Po lewej (...) poziomy, czarny pagórek usypany z «węgla» (...). Dołem za podestem, stał na podłodze niski blejtram markujący «brzeg morza» (...) Dla dekoracji mającej przedstawiać taras kawiarni znalazłem materiał w postaci trzciny budowlanej, którą pokryłem widoczną część dachu i balustrady (...) wraz ze ścianą budynku, zyskując tym (...) potrzebny tu «egzotyczny koloryt» (Daszewski).

11 XI G. Hauptmann *Dorota Angermann* T. Rozmaitości. Reż. L. Schiller.

„T — jak wygląda ujęcie sceniczne? Sch. — utrzymane jest w stylu uszlachetnionego realizmu. W stronie dekoratorskiej i grze aktorskiej przy zasadniczej realistycznej tendencji zawiera się pewne pogłębienie, pewne omówienie, wydobycie akcentów, podcieniowanie i konstruowanie — to co by się nazwać dało «wywołaniem nastroju»”. (Rozmowa T. Terleckiego z L. Schillerem *Słowo Pol.* 1930, nr 310).

„Schiller w swej znakomitej inscenizacji wyraził cały nadmierny balast naturalistyczno-obszary (...). Zyskał przez to (...) jasność (...) rysunku konstrukcyjno-ideowego i tę monumentalność koncepcji eliminującej wszystkie szczegóły nieistotne, którą propaguje w najnowszym malarstwie «nowy realizm» zwany także w Niemczech realizmem magicznym albo postekspresjonizmem (...). P. Daszewski jako dekorator dostosował się wybornie do tak ujętego stylu sztuki” (Kozicki *Słowo Pol.* 1930, nr 313).

„Nadal poszukiwałem (zapewne nie bez związku ze stylem tzw. nowej rzeczowości w malarstwie sztalugowym) środków wyrazu plastycznego pozbawionego efektownej barwności na korzyść działania waloru malarskiego i podkreślenia wybranych jako

główne atrybutów fakturalnych w przedmiotach przedstawionych na scenie. Zatem: zamiast bogatej barwności malarskiej, chropawa, obojętna wrogość szerniawych od sadzy cegieł muru fabrycznego w *Dorocie Angermann*” (Daszewski).

XII B. Shaw *Nowa umowa małżeńska*. T. Rozmaitości we Lwowie. Reż. E. Wierciński.

„Że pan Wierciński zgodził się na konstruktywistyczną oprawę jaką tej par excellence realistycznej sztuce nadał p. Daszewski to już wynikało z zasady unowocześniania, które obowiązuje dziś w naszym teatrze. Osobiście wolałbym już grę w zwyczajnych kotarach, jeśli naturalizm musi być koniecznie wyklęty. Był to zresztą dobry dowcip w stylu Shawa. Wielki Bernard ubawiłby się doskonale widokiem starego zamku, w którym mieszka jego biskup, przemienionego na fragmenty geometrycznych ruin” (Wł. Kozicki *Słowo Pol.* 1930, nr 349).

F. Goedel, R. Malczewski *Król Nikodem*, T. Rozmaitości we Lwowie.

#### 1931

17 II F. Joachimson *Jak stać się bogatym i szczęśliwym*. T. Rozmaitości we Lwowie. Adapt., insc., reż. L. Schiller.

„Daszewskiemu na drugim (po Schillerze) miejscu zawdzięcza ta komedio-rewia feeryczną urodę, malowniczość, urok przedziwnie miłego dla oczu widowiska. Kurtyna ze świetną malaturą w stylu malarskiej bufonady i kilkanaście dekoracji doskonale uproszczonych, zespolonych dynamicznie, wyraźnie akcentujących akcją stanowi wspaniałą sukces tego zdolnego dekoratora. To co było pomyłką w sztuce Shawa tu znalazło zastosowanie istotne” (T. Terlecki *Słowo Pol.* 1931, nr 50).

„W dekoracjach do wodewilu Joachimsona nawiązywaliśmy znów do traktowanego parodystycznie konstruktywizmu. Niezbędne elementy opisowe w uproszczonym, niby graficznym ujęciu, spiętrzone konstrukcje ażurowe obok płaskich teł o plakatowym charakterze, jaskrawych na tle czarnego aksamitu kotar — stanowiły rozwiązanie licznych odstępów tego przedstawienia. Płaskie, malowane kurtyny dla scen intermediowych umożliwiały technicznie liczne zmiany dekoracji na trudnej scenie T. Rozmaitości” (Daszewski).

9 IV A. Zweig *Spór o sierżanta Griszę*. T. Rozmaitości. Adapt. i reż. L. Schiller.

„Ujęcie licznych odstępów sztuki w kotary symbolicznie ożywione za pomocą doskonałych syntetycznych, neorealistycznych dekoracji Daszewskiego” (Wł. Kozicki, *Słowo Pol.* 1931, nr 99).

2 V H. Ibsen *Hedda Gabler*. T. Rozmaitości. Insc. L. Schiller.

„Czołem przed dekoracjami p. Daszewskiego! To był nie tylko udatnie uproszczony konstrukcyjny realizm, ale i piękna symfonia kolorystyczna tonów szaro-zielonych” (Wł. Kozicki *Słowo Pol.* 1931, nr 123).

6 VI W. Szekspir *Wieczór Trzech Króli*. T. Rozmaitości we Lwowie. Reż. E. Wierciński.

„ (...) godzę się na kostiumy rokokowe zamiast tradycyjnych, ale mocno już zbanalizowanych renesansowych (...), z kostiumami powinna jednak harmonizować oprawa sceny. Lecz tu nastąpiła najfatalniejsza w świecie pomyłka, wręcz katastrofa. Zamiast giętych (...) linii rokoka zobaczyliśmy ostre (...) a w dodatku jeszcze niechlujne i odrapane kanty konstruktywistycznych schodków, poręczy, estrad i blejtramów — słowem tę ciasną prymitywną, którą pozostawiła po sobie sztuka Joachimsona (...). Pan Daszewski jest zdolnym i śmiałym artystą, ale czasem pakuje konstruktywizm w najniewłaściwsze miejsca” (Wł. Kozicki *Słowo Pol.* 1931, nr 157).

24 VI K. Krumłowski *Królowa przedmieścia*. T. Wielki we Lwowie. Adapt., piosenki, insc. i reż. L. Schiller. Powtórzenie (z zespołem lwowskim) w T. Melodram w Warszawie.

„Usiłowałem rozwinąć (...) malarskie kolorystyczne założenia plastyczne. Ogólnym tłem dla wielu odstępów był syntetyczny, bardzo kolorowy widok Krakowa (...). Kostiumy (...) były wierne realiom, z pewną umiarkowaną karykaturalnością, stylizowane w guście gawiury z Epinal” (Daszewski).

Od 1 IX scenograf T. Melodram w Warszawie (zespół lwowski Schillera).

Od 1 X — współpracownik kabaretu Banda w Warszawie (zamknięty czerwiec 1933).

1 X K. Krumłowski *Królowa Przedmieścia*. T. Melodram w Warszawie. Insc. L. Schiller.

„Wszystko szczęśliwie współdziała w tym harmonijnym widowisku, które p. Daszewski zilustrował w śmiałych uproszczeniach, nie cofając się — i słusznie — przed umieszczeniem Bielana vis à vis Wawelu. Jedną muszę tylko zrobić fachową uwagę militarysty: wyłogi trzynastego pułku — krakowskich dzieci — miały odcień bardziej różowy; ten kolor wyłogów jaki mieli obaj kaprale, to był raczej pułk dwudziesty tzw. — piaskarzy —” (T. Boy, *IKC* 1931, nr 277).

4 XI H. J. Rehfish, W. Herzog *Sprawa Dreyfusa*. T. Melodram w Warszawie. Reż. E. Wierciński.

„Melodram przygotował to widowisko z całą starannością. Mała scenka pomieściła ogromny zespół, rozwiązując pomysłowo akt sali sądowej” (Boy, *IKC* 1931 nr 320).

#### 1932

5 I likwidacja T. Melodram, powrót z Schillerowskim zespołem do Lwowa (dyr. W. Horzycy).

21 I B. Shaw *Czarna Dama z sonetów*. Reż. Wł. Krasnowiecki; T. Rittner *Wilki w nocy*. Reż. J. Strachocki, T. Rozmaitości.

4 IV Upiory i maskary do *Widowiska rybałtowskiego*. T. im. S. Żeromskiego na Żoliborzu w Warszawie. Insc. L. Schiller.

13 VI rozwiązanie przez W. Horzycę (na życzenie władz) umowy z L. Schillerem. Zakończenie współpracy lwowskiej.

Artystyczne stypendium do ZSRR (Moskwa, Leningrad) i Niemiec.

#### 1933

Wykłady z zakresu scenografii w PIST.

7 II Pierwsza praca w T. Ateneum w Warszawie. B. Shaw *Major Barbara*. Reż. E. Wierciński.

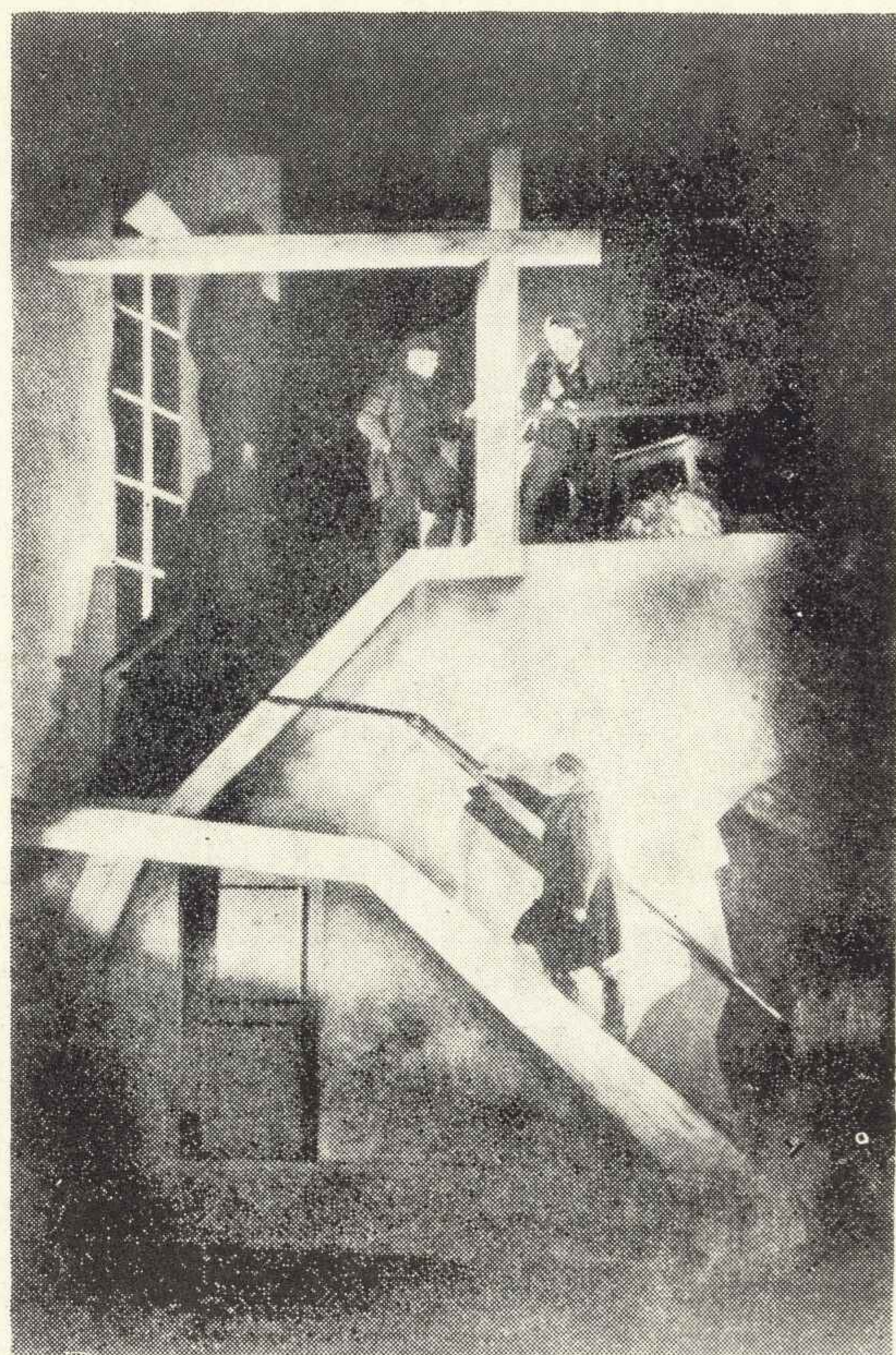
„Jedynie debiut Daszewskiego w Ateneum, brzemienny na wiele lat, widownia nagradzała oklaskami za wspaniałą panoramę fabryki” (Kraśniński).

„W sztuce tej Daszewski rozwiązuje może po raz pierwszy zasadniczy problem swoich założeń (...) buduje wnętrze z oderwanych fragmentów (pozostałość chwytów ekspresjonizmu) — lewą ścianę markuje wycinek muru z oknem i drzwiami, wszystko zawieszane w powietrzu, po prawej ręce — framuga, drzwi i drzwi, w tyle — zagłębiająca się ściana (...), dalszy plan sceny — na płaszczyźnie plastycznie wyobrażone domy, marzenie demokracji: armata pośrodku sceny wycelowana jest wprost w owe domy” (Sterling).

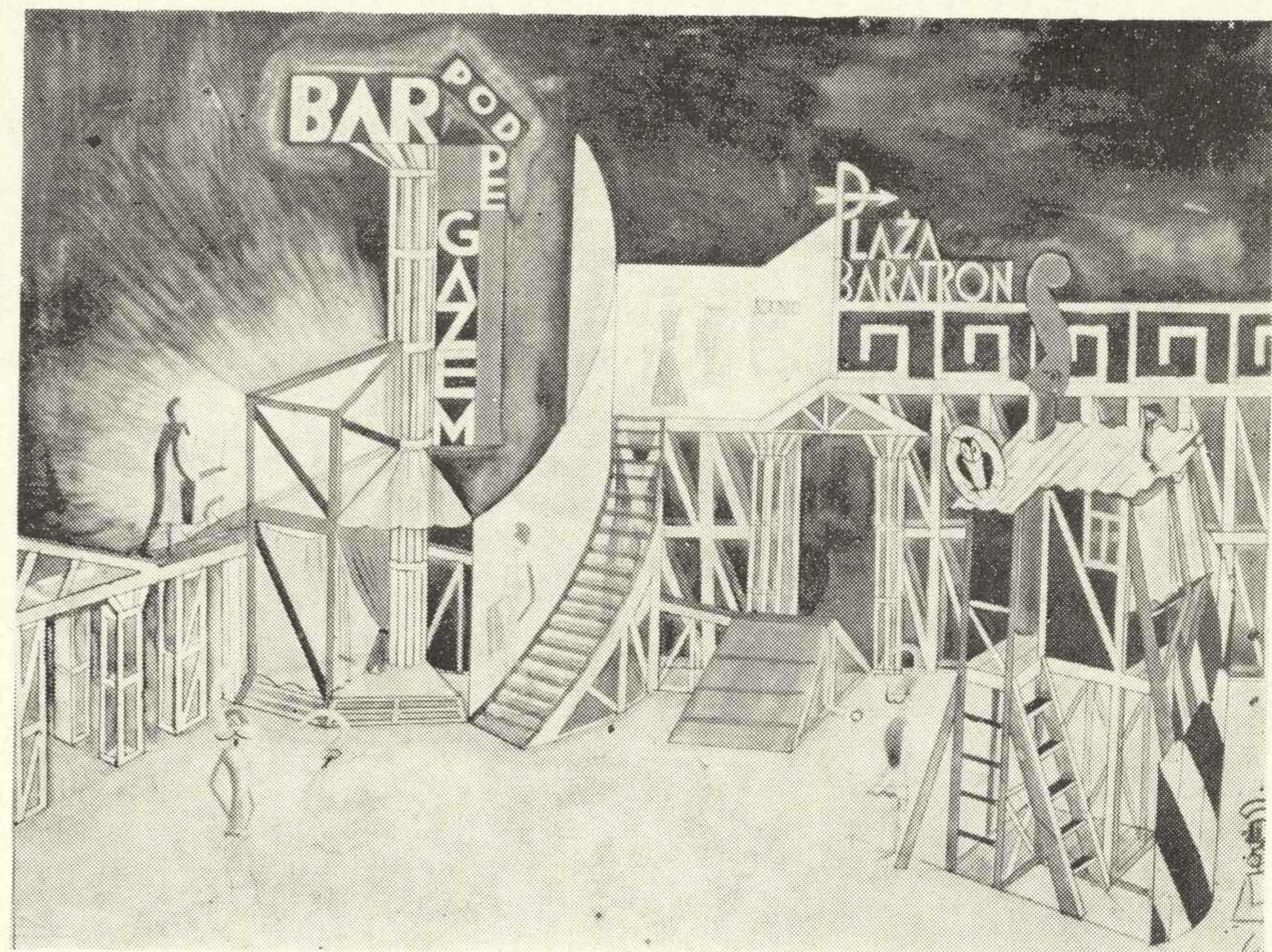
24. II A. Tołstoj, P. Szczegolew *Azef*. T. Polski w Warszawie. Reż. A. Zelwerowicz.

„Teatr Polski uczynił wszystko, aby wydobyć z Azefa jego wartości widowiskowe. Przyczyniło się do tego w znacznej mierze interesujące i efektowne rozwiązanie dekoracyjnych problemów przez p. Daszewskiego” (Boy, *IKC* 1933, nr 60).

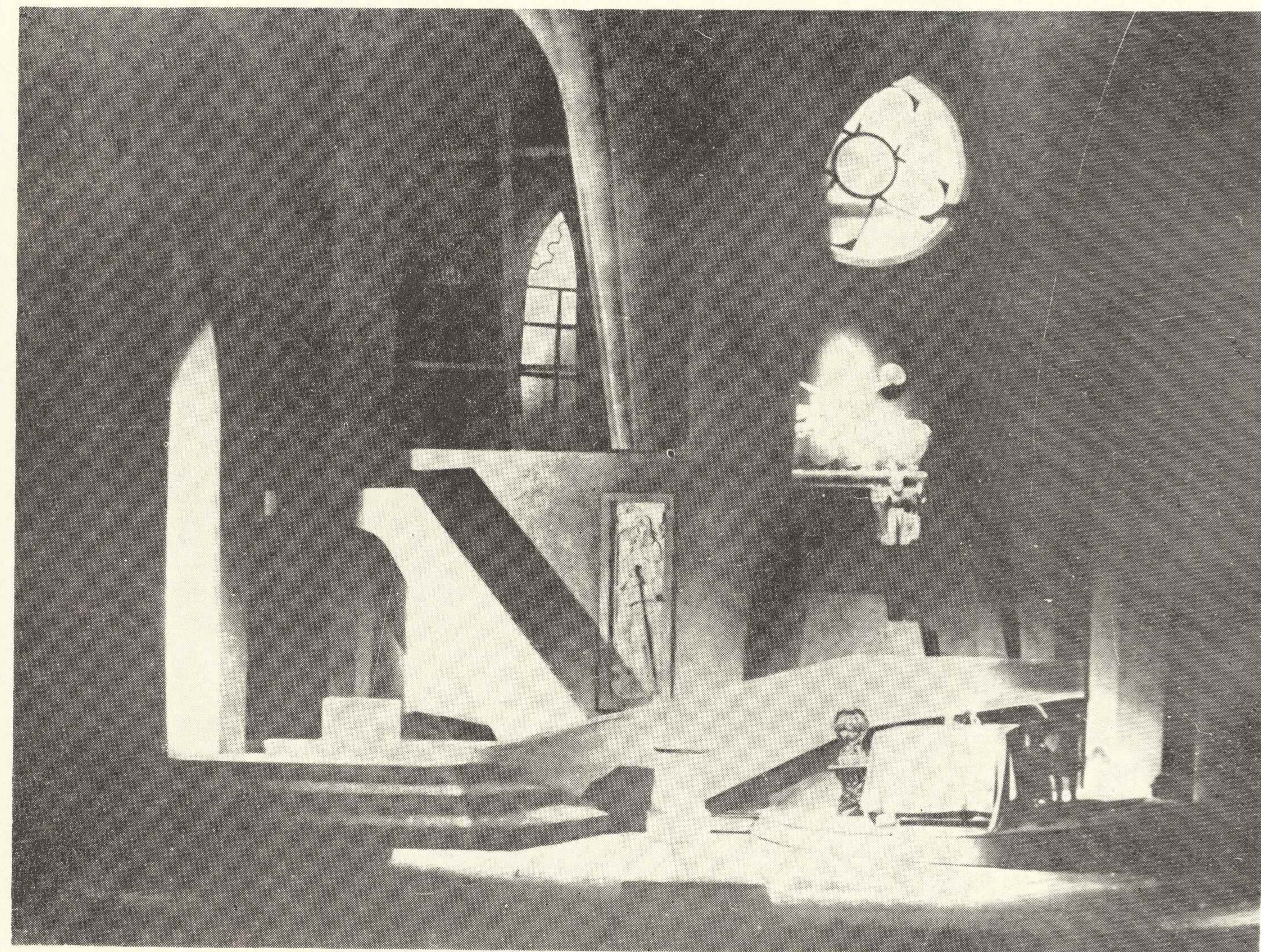




Zbrodnia i kara, F. Dostojewski, Teatr Polski we Lwowie, adaptacja i insc. L. Schiller, 1933

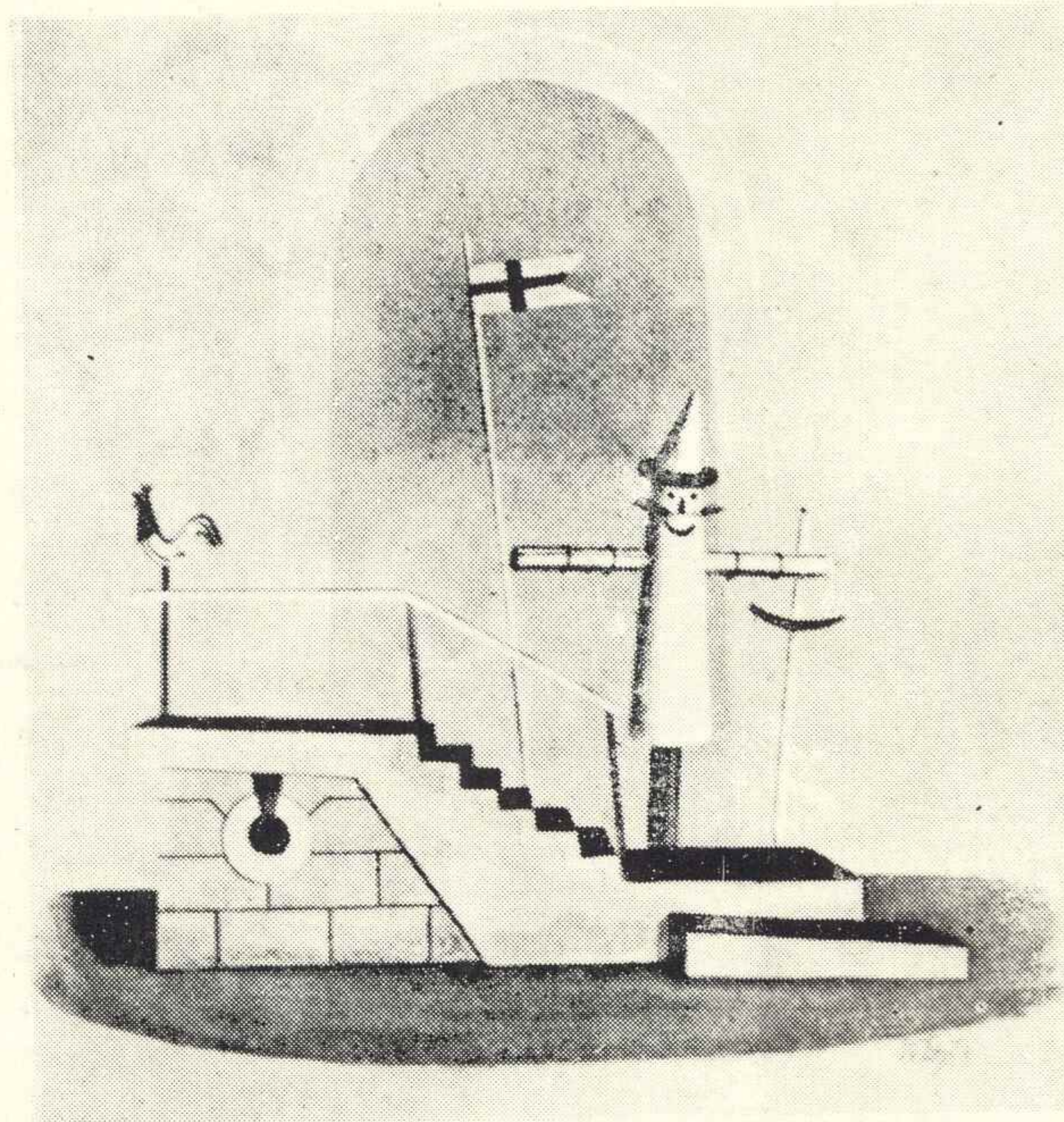


Wojna wojnie, A. Nowaczyński, Teatr Polski w Warszawie, reż. L. Schiller, 1927 (projekt dekoracji)



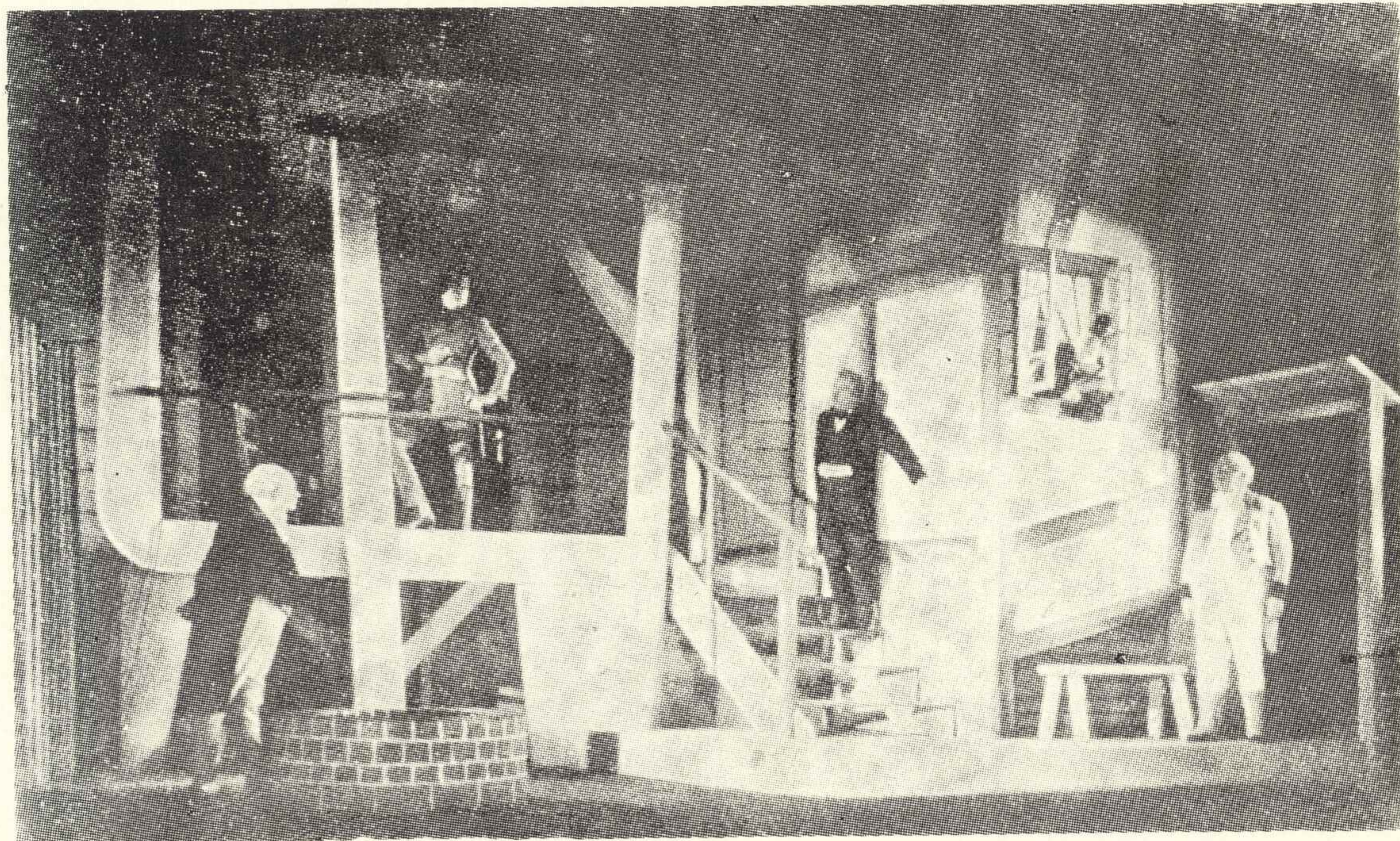
Wyzwolenie, St. Wyspiański, Teatr Wielki we Lwowie, reż. K. Tatarkiewicz, insc. W. Horzyca, 1935





Wieczór Trzech Króli, W. Szekspir, Teatr Polski w Warszawie, reż. K. Borowski, 1936 (projekt dekoracji)

Klub Pickwick, wg K. Dickensa, Teatr Polski w Warszawie, adaptacja N. Wegesterne'a, insc. i reż. A. Węgierko, 1936



10 III G. Hauptmann *Dorota Angermann*. T. Nowe Ateneum w Warszawie. Reż. L. Schiller.

„...przedstawienie utrzymane na najwyższym poziomie (...), oszczędna dekoracja Daszewskiego (podwórze widoczne z okien, uliczka w Hamburgu)” (Kraśiński).

3 V R. Genée i F. Zell, *Boccaccio czyli Demon Zgorzenia*. T. Morskie Oko. Insc. L. Schillera.

9 V B. Zimmer wg Arystofanesa *Ptaki*. T. Polski w Warszawie. Reż. A. Węgierko. Dek. S. Śliwiński, kostiumy W. Daszewski.

„Ptaki” mają spodnie i buty, poszerzone rękawy są skrzydłami, a nakrycie głowy... jest jakby głową ptaka (...) zamiast piór są jakieś formy usztywnione, rzeźbiarskie, malowane w ornamenty (...) jak na greckich wazach (...) Kostiumy „bogów” (...) są przez scenografa skarykaturowane podkreśleniem mięśni, watówką, zmianą proporcji, obniżeniem talii. Nie noszą masek, ale brody mają ze sznura, a peruki są jakby czapkami”.

2 VI J. Nestroy *Rewolucja w Pikutkowie*. T. Ateneum. Insc. L. Schiller.

18 VII A. Afinogenow *Dziwak*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. E. Wierciński.

Jesienią kieruje (wraz z Iwo Gallem) adaptacją pomieszczeń w podziemiach na Karowej 18 do warunków sali teatralnej Nowa Komedia.

27 IX M. Hemar *Firma*. T. Nowa Komedia w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

20 X W. Szekspir *Miarka za miarkę*. T. Polski w Warszawie. Reż. J. Warnecki.

„Scena jednoczesna na różnych kondygnacjach i planach (...) ta pożyteczna konstrukcja (...) optycznie stwarzała bardzo piękną całość (...). Prolog z okrętem w głębi zdobywał nawet serce widza dla fantastyczności tej morskiej przygody (...). A kostiumy przypominające pikowane kołdry zimowe, choć obciążały nadmiernie aktora swą masywnością, w niektórych jednak egzemplarzach były bardzo zabawne. (Wł. Zawistowski *Pion* 1933, nr 5).

15 XII B. Shaw *Nad przepaścią*. T. Polski w Warszawie. Reż. L. Schiller.

19 XII A. Słonimski *Rodzina*. T. Nowa Komedia w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

1934

Profesor Wydziału Scenografii w warszawskiej ASP (po śmierci W. Drabika).

28 III F. Dostojewski *Zbrodnia i kara*. T. Polski w Warszawie. Adap. insc. L. Schiller.

„Daszewski zdaje sobie sprawę z ekspresyjnej wartości mocno zarysowanych konstrukcji, jego neorealizm przetwarza się na ekspresyjne skróty rzeczywistości: poddasze wydobywa przez uwidocznioną stolarszczyzną budowy, przez skrzyżowanie belek, które same przez się określają niskość, niewidzialnego opadającego dachu i zmuszają do pochylania ciała. Schodami obejmuje ścianę licową (...) wzbogaca je skrzypem stopni, oświetla cieniami ludzi i rzeczy tak, że stają się złą, dręczącą klatką schodową zbrodni” (Sterling).

„Wystarczyły próbki faktury autentycznego drewna i sparszywiątego muru, aby wszystko stało się serio i groźne” (Kosiński).

6 IV J. Tuwim wg Gogola *Płaszcz*. T. Nowa Komedia w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

15 V W. Szkwarkin *Cudze dziecko*. T. Mały w Warszawie. Reż. A. Zelwerowicz.

20 VI J. de Letraz *Szczęście na poddaszu*. T. Mały w Warszawie. Reż. T. Trzciniński.

19 VII R. Benatzky *Rozkoszna dziewczyna*. T. Polski w Warszawie. Reż. J. Warnecki. Kostiumy I. Lorentowicz.

15 IX G. Zapolska *Panna Maliczewska*. T. Rozmaitości we Lwowie. Reż. J. Strachocki.

„Te dekoracje można uznać za bardziej realistyczne. Pomimo to dalekie są od jakiegoś autentyku (...), są dekoracjami a nie zrekonstruowanymi wnętrzami. Nawet plamy i zacieki piwnicy Maliczewskiej są skomponowane a nie imitacyjne” (Strzelecki).

17 IX G. Zapolska *Moralność pani Dulskiej*. T. Aktora w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„(...) Spór dotyczył odbiegających od utartych wzorów interpretacji scenicznych (...). Pedantyczny naturalizm (...) wynagrodziła Perzanowska wspaniałą parodią «stylu 1900» w czym pomógł jej Daszewski dowcipną stylizacją secesji” (Kraśiński).

„Daszewski karykaturuje wszystko: tapetę, firanki, obrazy, meble. Zmienia proporcje: rama portierny jest powiększoną ramką fotografii, tapeta ma motyw powiększony (...) przesadna jest ilość



fotografii na scenie: a nad tym wszystkim panuje parodia *Wyspy umarłych* Böcklina" (Strzelecki).

3 X Kostiumy do *Snu nocy letniej* Szekspira w T. Pol-skim w Warszawie. Reż. L. Schiller, dekor. S. Śliwiński.

„Czarny Oberon i czarna Tytania wyglądali jak królowie tajemniczego ludu z arrasów i gobelinów" (W. Zawistowski, *Pion* 1934, nr 41).

3 X J. Kasprowicz *Marchołat gruby a sprośny*. T. Roz-maitości we Lwowie. Reż. W. Radulski.

„Daszewski, projektując dekoracje do *Marchołta*, miał chwilę najlepszego natchnienia. Pomysł zawieszenia nad sceną przez całą ciąg widowiska świetlistego Zodiaku z wyobrażeniami konstelacji był znakomity. Sztuka uzyskiwała dzięki temu od razu kosmiczny i mistyczny diapazon" (Wł. Kozicki, *Słowo Pol.*, październik 1934).

6 XI B. Shaw *Człowiek i nadczłowiek*. T. Wielki we Lwowie. Reż. W. Radulski.

1 XII R. Mackenzie *Igraszki muzyczne*. T. Rozmaitości we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

19 XII Al. Fredro *Zemsta*. T. Wielki we Lwowie. Reż. K. Tatarkiewicz.

„Jedną z najbardziej krańcowych inscenizacji Daszewskiego (...) Dom pokazany w przekroju: schody łączą mieszkania Cześnika i Rejenta, a kilka cegieł w bramie stanowi mur graniczny. Mimo to niemal groteskowe ujęcie, dom ma wyraźne cechy polskiego zameczku o różnorodnych stylach, a nawet jest zniszczony — od-pada tynk (...). Trzecim miejscem akcji jest proscenium: przed murem w ogrodzie, który jest zaznaczony jednym drzewkiem" (Strzelecki).

„Dał pośrodku sceny — jeden dom dwóch wrogów. Czy przy-czyzna była istotnie natury czysto literackiej? Czy chęć odciąże-nia sceny nie odegrała żadnej roli? Sądzić należy, że chęć wyodr-ębienia środka sceny poparła interpretację literacką" (Sterling).

## 1935

22 I Molier *Mieszczanin szlachcicem*. T. Wielki we Lwowie. Reż. W. Radulski.

„Daszewski stworzył raczej dekorację do comedie-ballet i gro-teskowej akcji. A więc podest z prowadzącymi nań schodami i przejściem pod spodem — co dawało duże możliwości sytu-acyjne i sugerowało jakby jakiś hall czy barokową klatkę schodo-wą. Markizy i draperie otaczały te schody i podkreślały teatral-ność dekoracji, jej zabawowość" (Strzelecki).

9 II F. Cerio i A. de Stefani *Krzyk*. T. Wielki we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

„Scena przedstawia hall kliniki (...) zakład dla wariatów. Olbrzy-mie, fantastycznie wygięte filary, niby przypory nie podtrzymują-ce niczego, między nimi pręty krat, u spodu: białość kliniczna; to sens sztuki. A sens plastyczny — to ujęcie olbrzymiej prze-strzeni w formę zamknięcia jej w fantastyczne wnętrza blokami pogiętych kolumn" (Sterling).

6 II K. H. Rostworowski *Przeprowadzka*. T. Wielki we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

— Stała współpraca z Ateneum.

„... był (...) dekoratorem dla Ateneum niezastąpionym. Wnosił do teatru głośne nazwisko, zaliczone do wielkiej czwórki sceno-grafów obok Drabika, Pronaszki i Frycza (...) Ateneum nie stać było na etatowego scenografa. Daszewski pracował od sztuki (...) W latach 1935—39 opracował scenografię do wszystkich pre-mier prócz ostatniej, łącznie 17 sztuk" (Kraśniński).

10 IV A. de Stefani, F. Cerio *Krzyk*. T. Aktora w War-szawie. Reż. S. Perzanowska.

28 V Vicki Baum *Studentka*. T. Wielki we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

24 IX S. Wyspiański *Wyzwolenie*. T. Wielki we Lwowie. Insc. W. Horzyca, reż. K. Tatarkiewicz. Złoty medal za scenografię na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu, 1937.

„Wyzwolenie lwowskie jest wyraźnie pod wpływem ekspresjo-nizmu (...) Dekoracja (...) świetnie skomponowana na zasadzie jakichś łamanych linii, które narastają od podłogi sceny do sa-mego sklepienia" (Strzelecki).

„Jest to znów architektura sceniczna pozbawiona jakichkolwiek filiacji z architekturą budowniczych domów. Jest celem, jest tyl-ko ekspresją nie iluzją (...) (Sterling).

27 XI P. Corneille *Cyd*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. K. Borowski.

„O podobnie sugestywnej architekturze scenicznej konkretyzu-jącej rzeczywistość sztuki nie marzył nawet Teatr Francuski (...). Zwłaszcza, że ta dekoracja trafia doskonale w styl dramatu kla-sycznego — niezwykle skupieniu wydarzeń (...) daje za tło równie nie dbający o realne znaczenie „przedsiónek", który jest zarazem salą tronową, podwórzem zamku, ulicą i pokojem Szi-meny" (B. Korzeniowski *Pion* 1935, nr 51).

*Krakowiacy i Górale*, W. Bogustawski, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, reż. i insc. L. Schiller, 1946 (projekt kostiumu Stacha)



*Celestyna*, F. Rojas, wg. adaptacji P. Acharda, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, insc. i reż. L. Schiller, 1947 (projekt kostiumu Celestyny)



fotografii na scenie: a nad tym wszystkim panuje parodia *Wyspy umarłych* Böcklina" (Strzelecki).

3 X Kostiumy do *Snu nocy letniej* Szekspira w T. Polskim w Warszawie. Reż. L. Schiller, dekor. S. Śliwiński.

„Czarny Oberon i czarna Tytania wyglądali jak królowie tajemniczego ludu z arrasów i gobelinów" (W. Zawistowski, *Pion* 1934, nr 41).

3 X J. Kasprowicz *Marchońt gruby a sprośny*. T. Rozmaitości we Lwowie. Reż. W. Radulski.

„Daszewski, projektując dekoracje do *Marchońta*, miał chwilę najlepszego natchnienia. Pomysł zawieszenia nad sceną przez cały ciąg widowiska świetlistego Zodiaku z wyobrażeniami konstelacji był znakomity. Sztuka uzyskiwała dzięki temu od razu kosmiczny i mistyczny diapazon" (Wł. Kozicki, *Słowo Pol.*, październik 1934).

6 XI B. Shaw *Człowiek i nadczłowiek*. T. Wielki we Lwowie. Reż. W. Radulski.

1 XII R. Mackenzie *Igraszki muzyczne*. T. Rozmaitości we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

19 XII Al. Fredro *Zemsta*. T. Wielki we Lwowie. Reż. K. Tatarkiewicz.

„Jedna z najbardziej krańcowych inscenizacji Daszewskiego (...) Dom pokazany w przekroju: schody łączy mieszkania Cześnika i Rejenta, a kilka cegieł w bramie stanowi mur graniczny. Mimo to niemal groteskowe ujęcie, dom ma wyraźne cechy polskiego zameczku o różnorodnych stylach, a nawet jest zniszczony — odpada tynk (...). Trzecim miejscem akcji jest proscenium: przed murem w ogrodzie, który jest zaznaczony jednym drzewkiem" (Strzelecki).

„Dał pośrodku sceny — jeden dom dwóch wrogów. Czy przy czynna była istotnie natury czysto literackiej? Czy chęć odciążenia sceny nie odegrała żadnej roli? Sądzić należy, że chęć wyodrębnienia środka sceny poparła interpretację literacką" (Sterling).

## 1935

22 I Molier *Mieszczanin szlachcicem*. T. Wielki we Lwowie. Reż. W. Radulski.

„Daszewski stworzył raczej dekorację do *comédie-ballet* i groteskowej akcji. A więc podest z prowadzącymi nań schodami i przejściem pod spodem — co dawało duże możliwości sytuacyjne i sugerowało jakby jakiś hall czy barokową klatkę schodową. Markizy i draperie otaczały te schody i podkreślały teatralność dekoracji, jej zabawowość" (Strzelecki).

9 II F. Cerio i A. de Stefani *Krzyk*. T. Wielki we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

„Scena przedstawia hall kliniki (...) zakład dla wariatów. Olbrzymie, fantastycznie wygięte filary, niby przypory nie podtrzymujące niczego, między nimi pręty krat, u spodu: białość kliniczna; to sens sztuki. A sens plastyczny — to ujęcie olbrzymiej przestrzeni w formę zamknięcia jej w fantastyczne wnętrza blokami pogiętych kolumn" (Sterling).

6 II K. H. Rostworowski *Przeprowadzka*. T. Wielki we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

— Stała współpraca z Ateneum.

„... był (...) dekoratorem dla Ateneum niezastąpionym. Wnosił do teatru głośne nazwisko, zaliczone do wielkiej czwórki scenografów obok Drabika, Pronaszki i Frycza (...) Ateneum nie stać było na etatowego scenografa. Daszewski pracował od sztuki (...) W latach 1935—39 opracował scenografię do wszystkich premier prócz ostatniej, łącznie 17 sztuk" (Krasiński).

10 IV A. de Stefani, F. Cerio *Krzyk*. T. Aktora w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

28 V Vicki Baum *Studentka*. T. Wielki we Lwowie. Reż. B. Dąbrowski.

24 IX S. Wyspiański *Wyzwolenie*. T. Wielki we Lwowie. Insc. W. Horzyca, reż. K. Tatarkiewicz. Złoty medal za scenografię na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Technika w Paryżu, 1937.

„Wyzwolenie lwowskie jest wyraźnie pod wpływem ekspresjonizmu (...) Dekoracja (...) świetnie skomponowana na zasadzie jakichś łamanych linii, które narastają od podłogi sceny do samego sklepienia" (Strzelecki).

„Jest to znów architektura sceniczna pozbawiona jakichkolwiek filiacji z architekturą budowniczych domów. Jest celem, jest tylko ekspresją nie iluzją (...) (Sterling).

27 XI P. Corneille *Cyd*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. K. Borowski.

„O podobnie sugestywnej architekturze scenicznej konkretyzującej rzeczywistość sztuki nie marzył nawet Teatr Francuski (...). Zwłaszcza, że ta dekoracja trafia doskonale w styl dramatu klasycznego — niezwykle skupieniu wydarzeń (...) daje za tło równie nie dbający o realne znaczenie „przedsiónek", który jest zarazem salą tronową, podwórzem zamku, ulicą i pokojem Szimena" (B. Korzeniewski *Pion* 1935, nr 51).

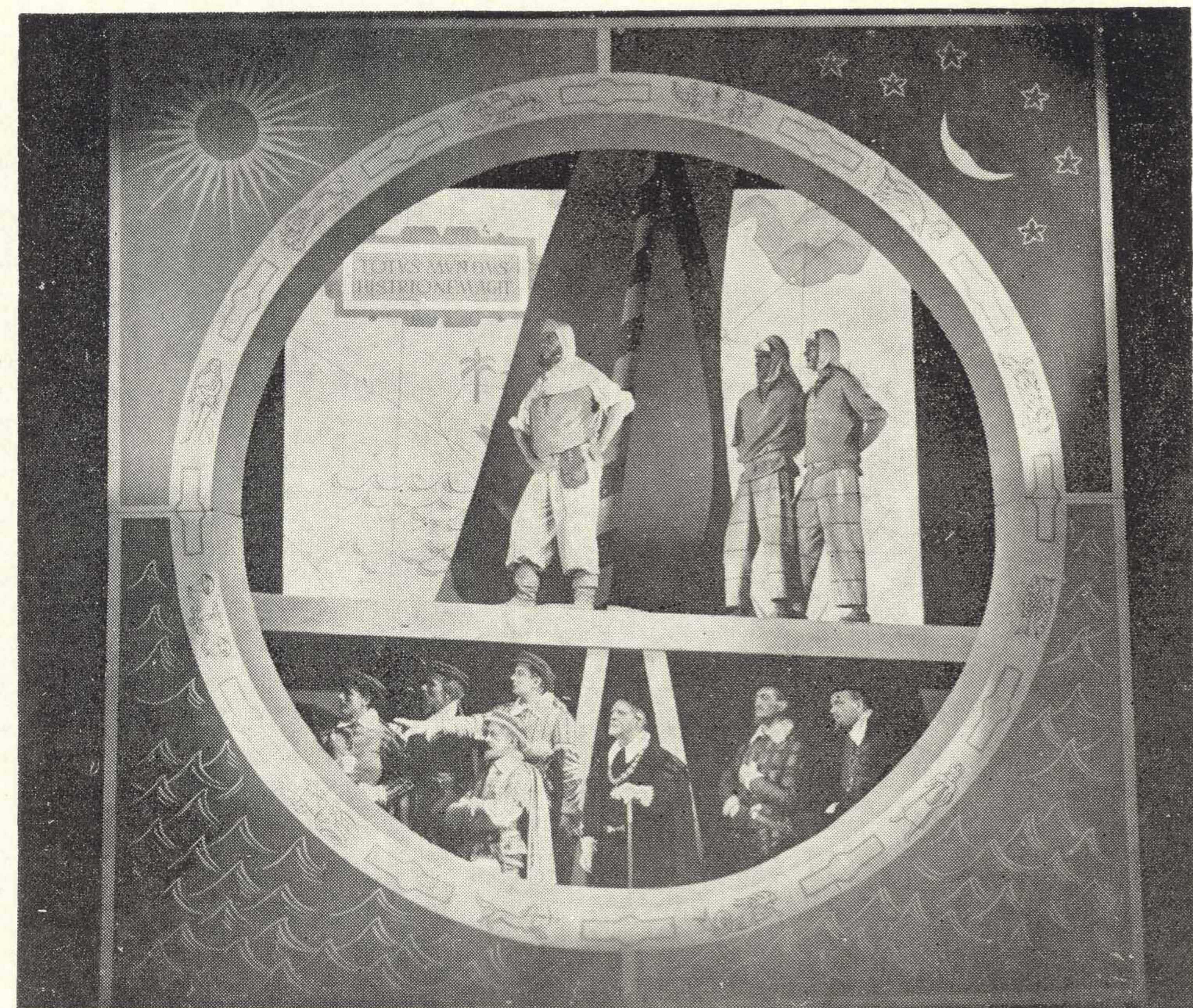
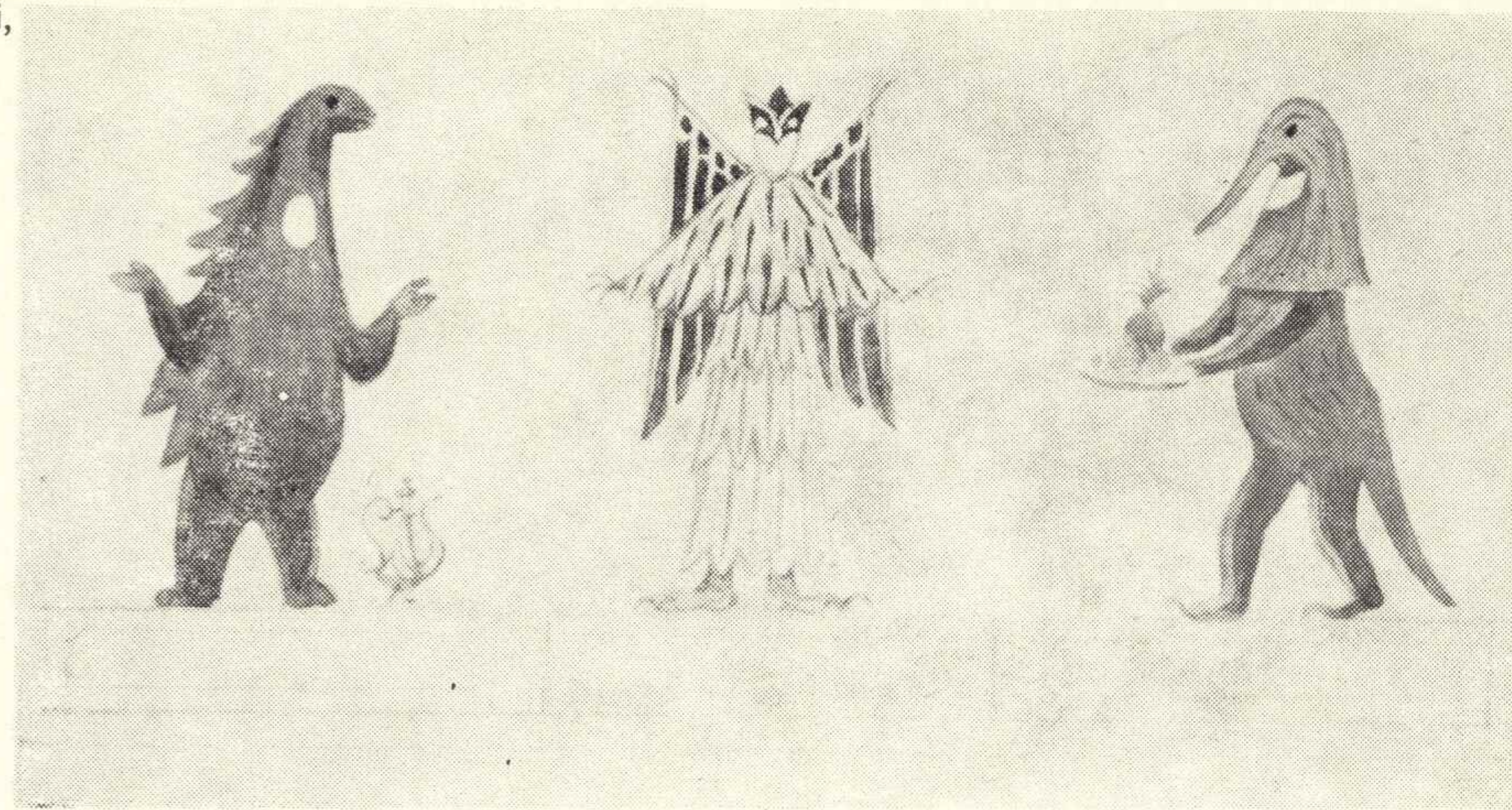
*Krakowiacy i Górale*, W. Bogusławski, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, reż. i insc. L. Schiller, 1946 (projekt kostiumu Stacha)



*Celestyna*, F. Rojas, wg. adaptacji P. Acharda, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, insc. i reż. L. Schiller, 1947 (projekt kostiumu Celestyny)



Burza, W. Szekspir, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, reż. i insc. L. Schiller, 1947 (projekty kostiumów)



Burza, W. Szekspir, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, reż. i insc. L. Schiller 1947

2 X J. Bliziński *Marcowy kawaler*, J. Korzeniowski *Majster i czeladnik*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„W nastrój pobłażliwego szyderstwa wprowadził widza od razu Daszewski ozdabiając z frontu swoje świetne dekoracje w dwie szczególne kariatydy. Po jednej stronie z pękatej podstawy jak z opadających spodni wzbijał się zamiast torsu przekrzywiony półkoszulek podtrzymujący głupią gębę — po drugiej majaczył wstydliwie gorset z taką gębą tylko kobiecą (...) same dekoracje mogące służyć za wzór umiejętności zabudowania sceny, dały w obu wypadkach równie humorystyczną charakterystykę demonstrowanych środowisk. Ponieważ zaś rysy dla tej charakterystyki brały ze sztuki, więc stały się naprawdę wtopionym w całość elementem przedstawienia, równie jak inni czynnym aktorem” (B. Korzeniowski *Pion* 1935, nr 42).

„Okno w bajkowym krzywym wykroju karykaturalne trofea myśliwskie na ścianach, karabela skrzyżowana z olbrzymią fają o długim cybuchu (...), pijaństwu Majstra towarzyszył anioł stróż wystrzyżony z tektury, nieprzerwanie głoszący nad warsztatem maksymę: Módl się i pracuj” (Strzelecki).

22 X A. Nowaczyński *Fryderyk Wielki*. T. Wielki we Lwowie. Reż. L. Solski.

13 XI S. Żeromski *Turoń*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

13 XII M. Hemar wg Nestroya. *Trójka hultajska*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

#### 1936

12 II A. Fredro *Pan Geldhab*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

21 II W. Szekspir *Wieczór Trzech Króli*. T. Polski w Warszawie. Reż. K. Borowski.

„Teraz groteska otrzymuje formę plastyczną jako zdecydowany nonsens konstrukcyjny: zestawień, spraw statyki czy zasad stylu. Z niesłychaną precyzją rozbijając płaszczyznę sceny daje — dom jako dach oparty na belce i na drążku gołębnika, który dach ten przebija, pałac jako pilaster i kolumny potężne belką, okręt jako jeden maszt z chorągiewką. Tak groteskowo podane formy utrzymane są w (...) niemal symetrycznej równowadze płaszczyzn (...) przy unikaniu najmniejszych powtórzeń, przy całkowitej konsekwencji w postępowaniu się nadrealnymi formami” (M. Sterling).

„Trudno sądzić z przedstawienia (...) kto tu zdecydował o cha-

rakterze bardzo malarskim a mało teatralnym widowisku (...). Każdy z 15 obrazów nadawałby się jak ulał na ilustracje do *Wieczoru trzech króli* w wydaniu zbyt drobnym dla (...) snobów. Ponieważ rama sceny nie pozwala na koncentrację obrazów, akcję cofnięto w głąb. Tam dekorator umieszczał swoje kolumny białe i srebrne, ozdabiał schody papierowymi drzewami w wazonach i na słupkach rozpiął druty z suszącą się malowaną bielizną” (B. Korzeniowski *Pion* 1936, nr 12).

10 III Moliere *Mieszczanin szlachcicem*. T. Narodowy. Insc. A. Zelwerowicz.

„Balety i ceremonie rozwijały się z nienaganną sprawnością na tle kąpiącej złotem dekoracji p. Daszewskiego” (Boy *Kur. Por.* 1936, nr 74).

„Piętrowa dekoracja architektoniczna zatłoczyła scenę bez widocznej potrzeby (...). Co do wartości malarskiej to okazało się, że Daszewskiemu może również przydarzyć się kicz — i kiedy się przydarzy to jest to kicz całą gębą, po prostu, kicz nad kiczami” (B. Korzeniowski *Pion* 1936, nr 12).

24 III W. O. Sonin *Zamach*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. St. Perzanowska.

„Daszewski dał wnętrzu proste i chłodne, nie wtrącające się do zdarzeń sztuki. Nie można ręczyć znając jego zmysł humoru, czy w skrytości ducha nie pragnął pomalować ścian w trupie główki i piszczele” (B. Korzeniowski *Pion* 1936, nr 16).

28 V B. Shaw *Milionerka*. T. Polski w Warszawie. Reż. W. Ziemiński.

26 IX K. Dickens *Klub Pickwicka* wg adapt. N. Wegsterne'a. T. Polski w Warszawie. Insc. i reż. A. Węgielko.

„Ta sama nonsensowność konstrukcyjna co w *Wieczorze Trzech Króli*, ta sama symetryczność, ten sam gatunek groteski. Pokój Pickwicka ma sufit wycięty w kształcie parasola. Oparty jest na lasce od parasola i na desce. Scena «Przed Oberżą» nie stara się rzutować żadnego istotnego wyobrażenia gospody; dach zawieszony na drzewie i cienkiej chorągwi tworzy przykrycie fantastycznej gospody i tworzy wymiar i charakter oberży z *Klubu Pickwicka* — więc zawieszony między fantazją a groteską jak cała właściwie umysłowość Pickwicka” (M. Sterling).

17 X Moliere *Szkoła żon*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„Dekoracje dobrze sugerowały scenę okresu klasycyzmu, choć zbyt przybliżenie środkowego domu stłoczyło kulisy” (B. Korzeniowski *Pion* 1936, nr 45).



26 XI S. Żeromski *Sułkowski*. T. Polski w Warszawie. Reż. A. Węgierko.

3 XII J. Tuwim *Żołnierz królowej Madagaskaru*. T. Letni w Warszawie. Insc. J. Warnecki.

„Obramowanie sceny (...), tę komponowaną ramę (...) przenosi na środek sceny i niektóre fragmenty dekoracji ustawia bez żenady przed nią. Rama niby z bambusu jest jakby imitacją chińskiej a blejtramiki na jej tle wyglądają jak karty pocztowe, przypinane do ramy obrazu — tak typowe dla mieszczańskich mieszkań tego okresu” (Strzelecki).

5 XII A. Birabeau *Woźny i minister*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„... po raz pierwszy (...) zamiast literackiego dowcipu i deformacji pojawia się efekt totalnego — zakurzenia — całkiem dosłownie pojętych ministerialnych salonów, niemal monochromatyczną szarooliwkową — tonacją” (Kosiński).

13 XII M. Hemar wg Nestroya *Trójka hultajska*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„Daszewski dał w świetnych skrótach syntezę brzydoty małomieszczańskiego domu: taki salon Trocinowskich aż buchał zgęszczonym komizmem” (B. Korzeniowski, *Pion* 1936 nr 1—2).

#### 1937

10 II W. Werner *Ludzie na krze*. T. Ateneum. Reż. S. Perzanowska.

15 X N. Gogol *Ożenek*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„Najwięcej może inwencji inscenizatorskiej ujawnił Daszewski w *Ożenku* (...) Przedstawił wnętrza oszczędnie, z rodzajowymi scenkami, aktorów ubrał w kostiumy jaskrawo kolorowe. Cały jednak dowcipny komentarz, próbkę stylową inscenizacji, zawarł w panneau — w namalowanym projekcie kurtyny. Przeważający widoczek w rodzaju naiwnych rysunków (...) przekrój domku ukazuje pannę na wydaniu z pełną wyprawą — tóżko z poduszkami, samowar, kandydaci do stanu małżeńskiego, świnia na drodze prowadzącej do cerkwi w górze, obok koń itp.” (Kraśniński).

20 XI G. Zapolska *Panna Maliczewska*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

Pierwszy poważny artykuł monograficzny o twórczości Daszewskiego M. Sterling. *Inscenizacje plastyczne Wł. Daszewskiego*. *Arkady* 1937, nr 6.

W tym samym numerze *Arkady* pisze Karol Stromenger:

„Respekt wzbudza rozpiętość talentu Władysława Daszewskiego, skala jego — atmosfer — od hieratycznej grandezzy *Cyda* do satyrycznego *Żołnierza królowej Madagaskaru*, od dojmującego *Raskolnikowa* do obrazkowego *Pickwicka*, od fantazyjnie stylizowanych komedii Szekspira do sarmatyzmu *Zemsty*. Tu pomnikowość i wyrzeczenie się drobnego szczegółu, tam gama kolorów mieszczańskich a wszystko obmyślane z tekstem w rękę (...) Wielką zaletą obrazów inscenizacyjnych Daszewskiego jest podporządkowanie się artysty myśli reżyserskiej”.

#### 1938

15 I M. Hart i G. S. Kaufman *Cieszmy się życiem*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. Z. Chmielewski.

29 I L. Tołstoj *Anna Karenina* wg adaptacji N. D. Wołkowa. T. Komedia w Warszawie. Reż. L. Schiller.

31 III Otwarcie wystawy projektów scenograficznych Wł. Daszewskiego, W. Drabika, K. Frycza i S. Śliwińskiego w foyer T. Polskiego w Warszawie z okazji 25-lecia istnienia teatru.

16 IV A. Gehri *Szóste piętro*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. Z. Chmielewski.

27 IX Molier *Świętoszek*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„Parandowski nazwał to widowisko — najświetniejszą ewokacją teatru molierowskiego. Oklaskiwany, jak rzadko, przy otwarciu kurtyny Daszewski, dzielił sprawiedliwie zasługi. Piękne, barwne dekoracje łączyły w sobie wyobrażenia budy jarmarcznego teatru na placu publicznym z jakimś fantazyjnym domkiem na kurzej łące. I zapewne Daszewski był autorem dowcipnego rozwiązania intrygi. Nie zjawiał się oficer gwardii królewskiej (...), ale zabawne koło ratunkowe z kukielką króla Francji i Nawarry spływało na parodystyczną konstrukcję domu Orgona i ocalało go”. (Kraśniński).

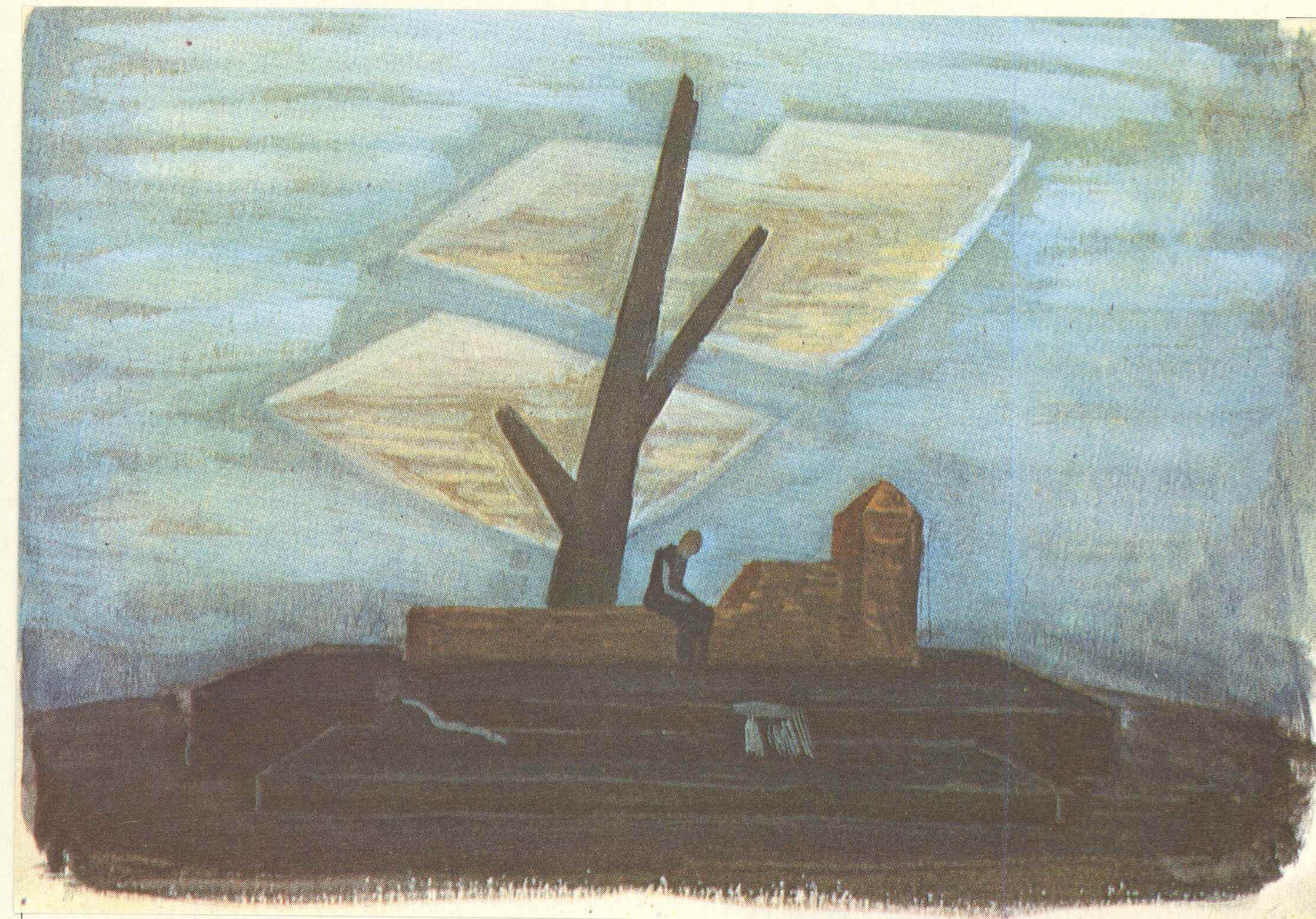
30 IX R. B. Sheridan *Szkoła obmowy*. Reż. A. Zelwewicz.

„Wspaniałe i dowcipne dekoracje stworzył Daszewski” (Strzelecki).

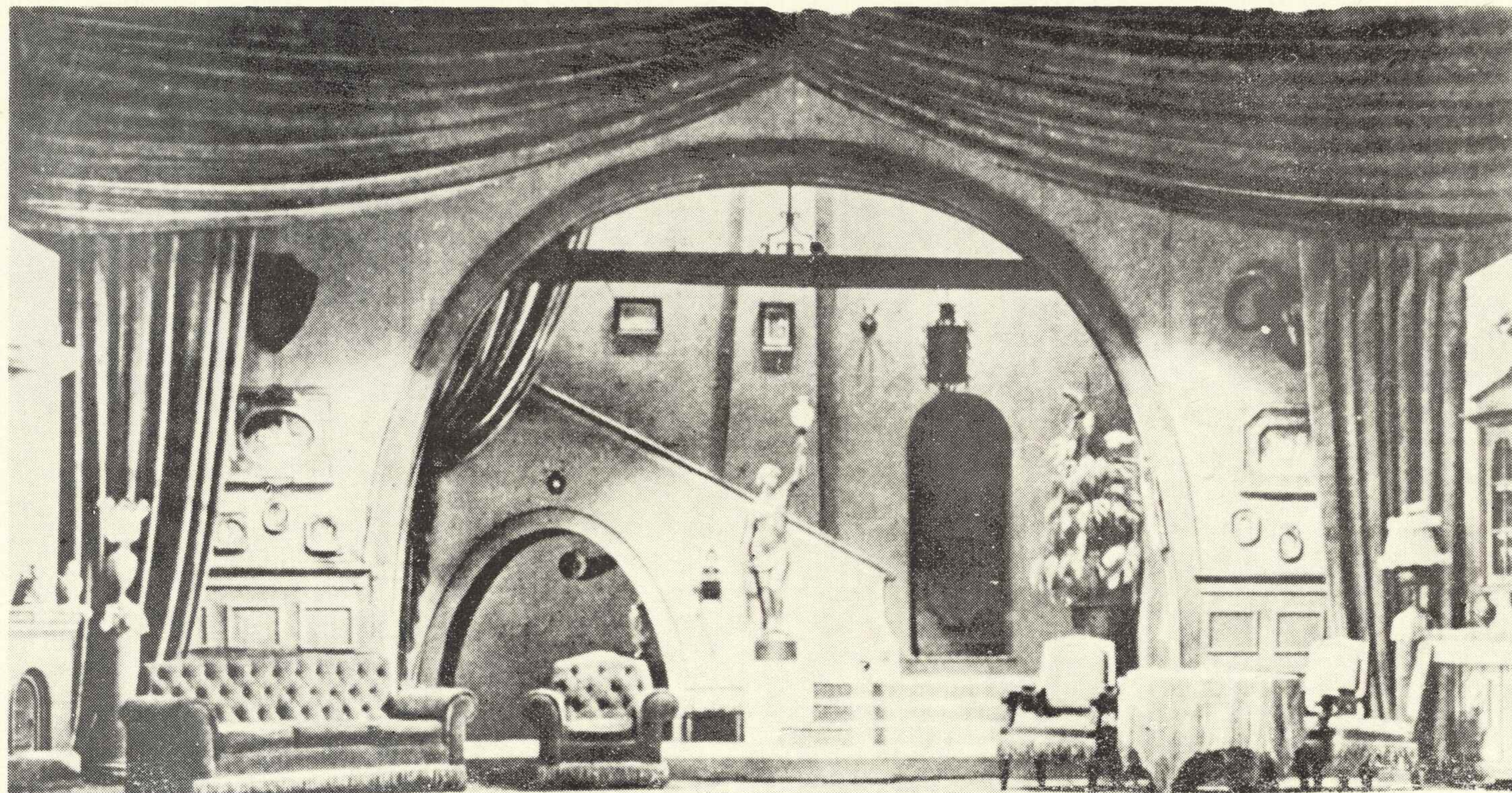
9 X W. Szekspir *Burza*. T. Żydowski w Łodzi (następnie przeniesiona do Warszawy). Insc. i reż. L. Schiller, choreografia T. Wysocka.

2 XII R. Ferdinand *Kupiec i poeta*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

Kordian, J. Słowacki, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. E. Axer, 1956





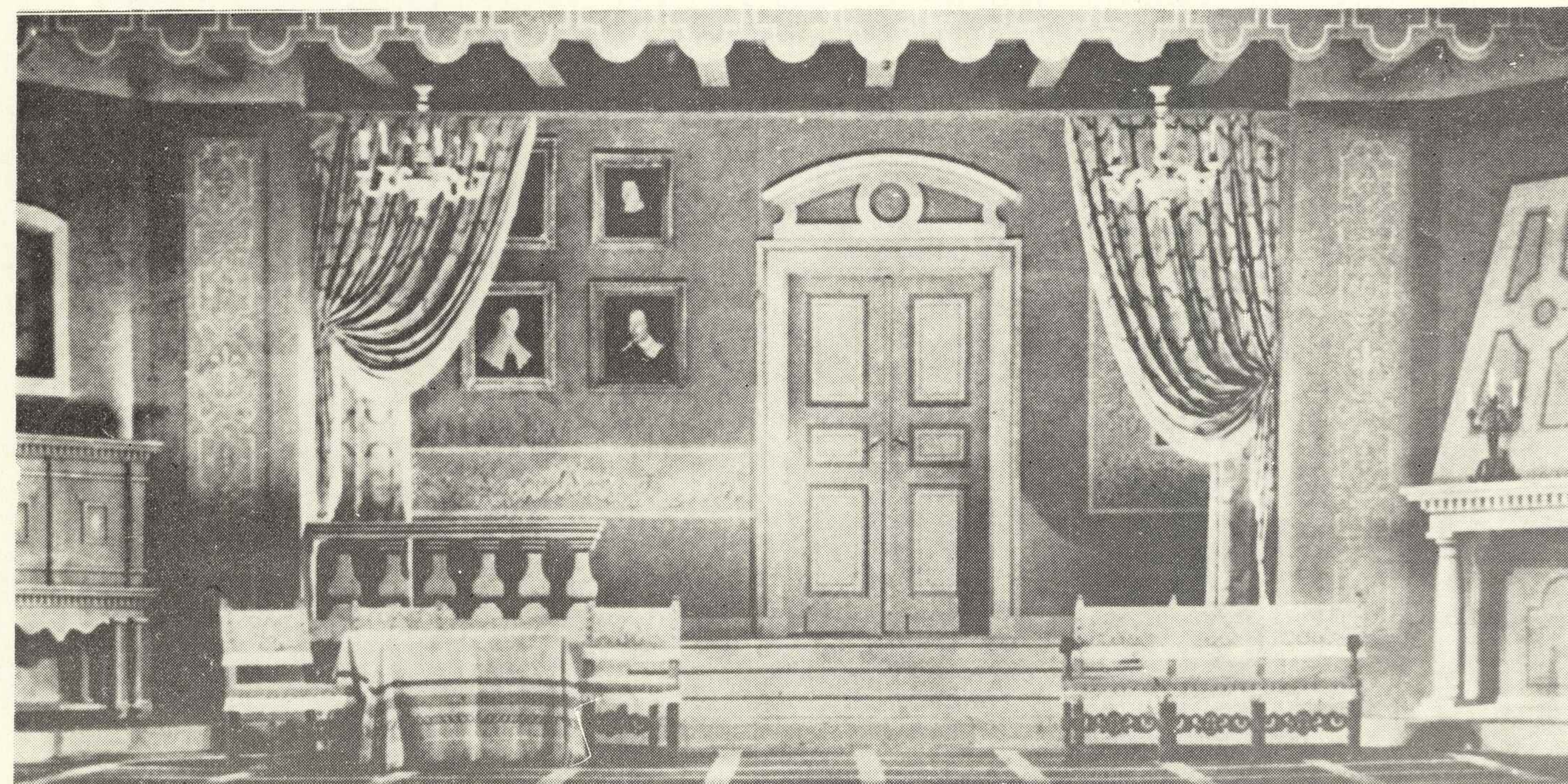


Jegor Bułyczow i inni, M. Gorki, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. W. Krasnowiecki, 1949 (dekoracja)

Tartuffe czyli Świętoszek, Moliere, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. St. Perzanowska, 1950 (projekt kostiumu)



Tartuffe czyli Świętoszek, Moliere, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. St. Perzanowska, 1950 (dekoracja)

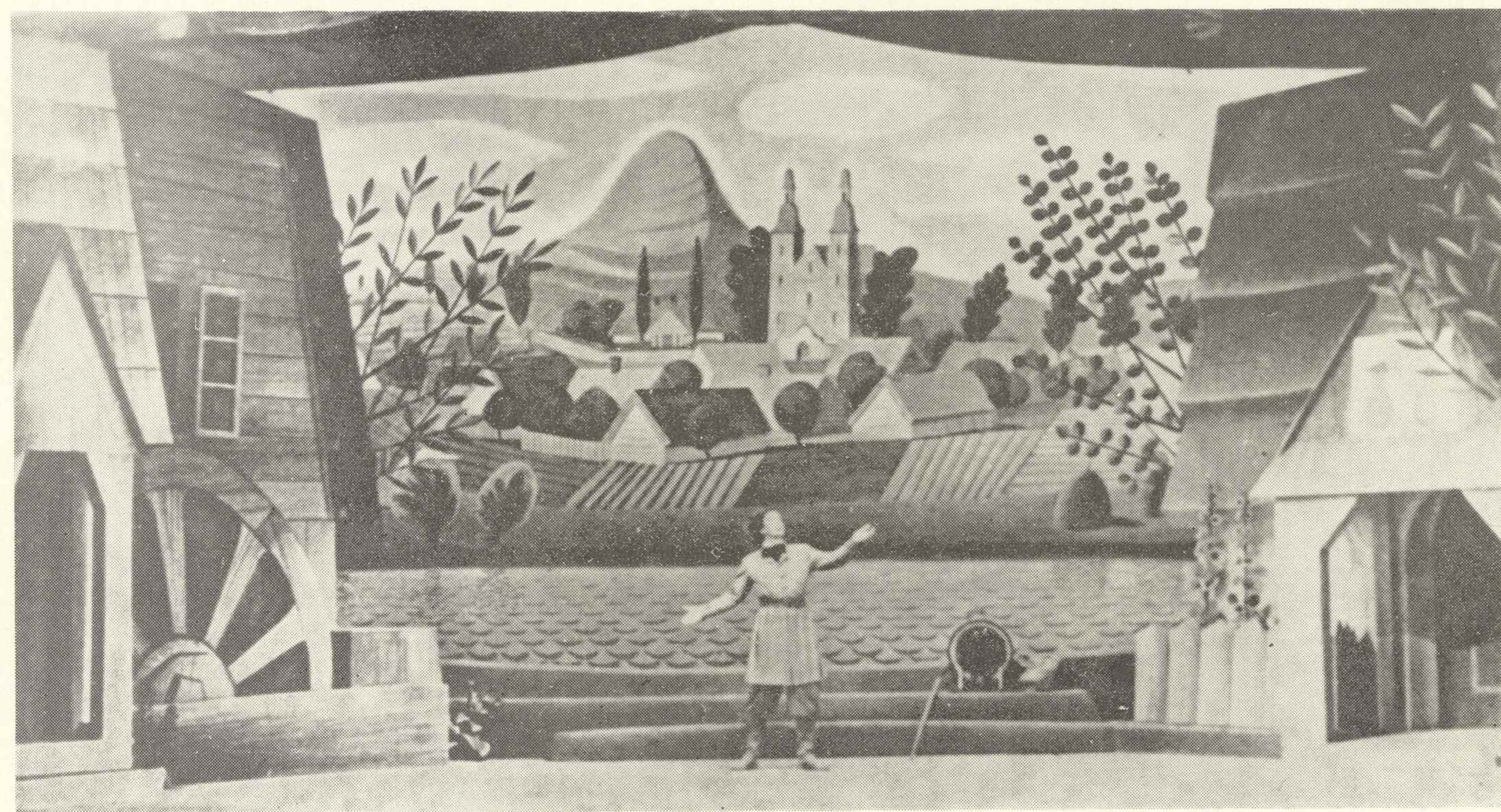






Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale, W. Bogusławski, Teatr Narodowy w Warszawie, 1950 (szkic plakatu)

Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale, W. Bogusławski, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. L. Schiller, 1950



## 1939

19 I J. Szaniawski *Dziewczyna z lasu*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„(...) okno pokryte mrozem (...) ściana lasu pięknie malowana przez Daszewskiego” (B. Korzeniewski, *Skamander* 1939, t. 13).

4 IV W. Szekspir *Hamlet*. T. Polski w Warszawie. Reż. A. Węgierko.

„Przedstawienie *Hamleta* w T. Polskim powinno było rozpętać burzliwą dyskusję nad różnymi «izmami», od których roi się w teatrze dzisiejszym. Rusztowania, pomosty i schody spiętrzone z takim rozmachem w tym widowisku przypominały, że teatr jest jeszcze pod silnym wpływem konstruktywizmu” (B. Korzeniewski *Skamander* 1939, s. 189).

„*Hamlet* (...) niezbyt się Daszewskiemu udał. Zasadnicza konstrukcja dekoracji oparta była na schemacie sceny szekspirowskiej, to znaczy posiadała dwa poziomy. Pomost biegł na wysokości dwóch metrów, aby można było pod nim przejść i opierał się na dwóch bocznych ażurowych wieżach. Dodatkowe elementy: schody, ściany z wejściami, chorągwie precyzowały w pewnym stopniu miejsce akcji (...) Cała konstrukcja była jakby drewniana, bejcowana na ciemny brąz (...), kostiumy szarawe — wszystko tworzone bez pasji” (Strzelecki).

4 IV P. Beaumarchais *Cyrulik Sewilski*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„Daszewski, podobnie jak Perzanowska, utrafił od razu w ton komedii. Dekoracje osnute na motywie sceny XVIII w. odznaczały się bardzo szlachetną prostotą i celowością” (B. Korzeniewski, *Wiadomości Literackie* 1939 nr 18).

9 VI Ch. Morgan *Lśniący strumień*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. K. Borowski.

25 VII B. Shaw *Genewa*. T. Polski w Warszawie (ostatnia przed wojną premiera teatru). Reż. W. Ziemiński.

„Scenografia była (...) lekka, dowcipna i satyryczna (...) Plakat Daszewskiego reklamujący ten spektakl przedstawiał Shawa z kukłami Hitlera i Mussoliniego” (Strzelecki).

11 VIII R. Ruskowski *Wesele Fonsia*. T. Narodowy w Warszawie (ostatnia przed wojną premiera teatru). Reż. K. Borowski.

„Najlepszą częścią przedstawienia były dekoracje Daszewskiego. Daszewski wyrzekł się tutaj ulubionego zwyczaju interpretowania sztuki przez symboliczne dodatki (...). Swoją skłonność do ironii zaspokoił (...) przedrzeźniając dyskretnie system dekora-

cji XIX w. Drzewa zawieszane na siatkach, pokój z malowanymi na ścianach przedmiotami budzą istotnie uśmiech” (B. Korzeniewski *Wiadomości Literackie* 1939, nr 36).

## 1940—41

Uczestniczy w Radzie Artystycznej teatrów Lwowa (wraz z Janem Kreczmarem, Wł. Krasnowieckim, B. Dąbrowskim i W. Wasilewską) oraz pracuje jako główny scenograf Polskiego Teatru Dramatycznego (kier. artyst. Wł. Krasnowiecki, kier. lit. W. Wasilewska). Opracowuje tu osiem sztuk:

1940 A. Kornijczuk *Zagłada eskadry*. Reż. E. German. 14 IX A. Arbuzow *Tania*. Reż. B. Dąbrowski na inaugurację nowej sceny przy ul. Jagiellońskiej 11.

24 IX J. Prut *Pociąg pancerny*. Reż. E. German.

4 X A. Fredro *Zemsta*. Reż. Wł. Krasnowiecki.

26 XI *Widowisko Książka Adama Mickiewicza*. Oprac. literackie W. Wasilewska. Reż. B. Dąbrowski.

„Wydarzeniem sezonu stała się *Książka Adama Mickiewicza* (...) Postanowiłem podzielić spektakl na dwie części: pierwsza odbywała się w salonie biedermeirowskim, przy blasku świec i z klawesynem na tle czarnych kotar (...) Druga część utworu odbywała się wokół długiego stołu okrytego czerwonym sukniem nad którym wisił dagereotyp Mickiewicza” (Dąbrowski *Na deskach świata oznaczających*).

„Malarz W. Daszewski dał piękną oprawę dekoracyjną tej *Książki Adama Mickiewicza*” (Boy Nowe *Wiadomości* 1941 nr 1).

7 II M. Bałucki *Dom otwarty*. Reż. A. Bardini.

25 III W. Wasilewska *Opowieść o Bartoszu Głowackim*. Reż. Wł. Krasnowiecki.

31 XII R. Fauchois *Ostrożnie, świeżo malowane*. Reż. B. Dąbrowski.

Po wkroczeniu Niemców do Lwowa Daszewski ukrywa się, następnie wraca do Warszawy.

## 1945

Scenograf T. Wojska Polskiego w Łodzi (do 1 IX 1949).

12 IX pierwsza po wojnie scenografia: W. Perzyński *Lekkomyślna siostra*. Reż. S. Daczyński.



„Secesyjny salon Topolskich nadał ton przedstawieniu. Świetnie dobrane barwy uwypuklały aktorów. Jedno zastrzeżenie: dwa wielkie portrety fotograficzne wydały mi się zanadto nowoczesne” (J. Kott *Jak wam się podoba*, 1955).

**1946**

1 VI G. B. Shaw *Uczeń diabła*. T. Wojska Polskiego w Łodzi. Reż. Wł. Krasnowiecki.

30 XI W. Bogusławski *Krakowiacy i Górale*. T. Wojska Polskiego w Łodzi. Reż. i insc. L. Schiller (na przestrzeni następnych 20 lat powtórzone ze zmianami i w różnych reżyseriach 9 razy).

„Akty I, II, IV — niewielki placyk przed karczmą umieszczono po prawej stronie, niżej na pierwszym planie (...) wierzba, po lewej (...) chatupa Bartłomieja, zza której na drugim planie wytaniała się przednia ściana młyna z wielkim kołem. Chatupę i karczmę wysunięto na scenę tylko tyle by były widoczne ganki (...). Wisła zaznaczona była na prospekcie (...), który dawał pozór przedłużenia dekoracji. Za Wisłą, na horyzoncie widoczny był kopiec Wandy, zalesione wzgórza i rozsypane na nich chatupy Mogiły. Akt III: w głębi, na środku wznosi się pagórek z kamieni, na nim paludamenty zaznaczają gęstość lasu. Przed pagórkem (...) symetrycznie rozstawione płaskie krzaczki. Dekoracja ta daleka od opisowości jaką zaleca Bogusławski utrzymana jest w granicach realizmu a równocześnie nawiązuje do konwencji XVIII-wiecznej” (B. Kilkowska *Pamiętnik Teatralny* 1955, z. 3/4).

„Można powiedzieć, że jest to rekonstrukcja dekoracji XVIII wieku w duchu XX wieku. Zestawienia kolorystyczne, graficzność (...) są wyraźnie z estetyki dzisiejszej (...). To samo powiedzieć można o kostiumie” (Z. Strzelecki *Teatr* 1953, nr 20).

**1947**

7 V S. Marszałk *Dwanaście miesięcy*. T. Wojska Polskiego w Łodzi. Reż. R. Kowalewska.

24 V F. Rojas *Celestyna* wg adapt. P. Acharda. T. Wojska Polskiego w Łodzi. Insc. i reż. L. Schiller.

„Nie dostrzega się konwencji teatralnych jakiegoś stylu historycznego, wyraźne są natomiast (...) konwencje współczesne (...) Tutaj objawiają się one w zastosowaniu dla całego dramatu jednolitej konstrukcji: dwóch bocznych arkad piętrowych połączonych podestem i bramą. W tym układzie rozwiązuje Daszewski wszystkie miejsca akcji (...) Dekoracja była utrzymana w zasadniczym kolorze złotych ugrów (...) Na tym tle pięknie rysowały się barwne kostiumy” (Z. Strzelecki).

„Jak zwykle zaczęto się od wielu rozmów na temat myślowych założeń inscenizacji (...) Postulat szybkich zmian w trudnych warunkach prymitywnej sceny — stąd mój pomysł jednej konstrukcji — «bramy» ze zmianą fragmentów, detali, mebli” (List Wł. Daszewskiego do St. Mrozińskiej, publ. *Pamiętnik Teatralny* 1968, z. 4).

19 VII W. Szekspir *Burza*. T. Wojska Polskiego w Łodzi. Insc. i reż. L. Schiller. I nagroda na Festiwalu Sztuk Szekspirowskich.

„Mapa-prospekt wskazuje, że akcja dzieje się na wyspie (...). Lecz żeby widz nie przyjął jej jako autentycznej mapy (...) napis na niej głosi: Totus mundus agit histrionen (...) Dwie kulisy boczne stanowią tło dla elementów dekoracyjnych: chaty Prospera i jaskini Kalibana. Poziomy podest jest miejscem postaci niewidzialnych. Jedna gałąź oznacza las inna gałąź miejsce w lesie (...) Prolog sztuki (...) jest wyraźnie odcięty od akcji zasadniczej ramą zodiakalną, z okrągłym wycięciem. Jest to jakby przekrój statku, ale raczej scena niż realistyczna konstrukcja (...). Prospero miał kostium Szekspira (...), ukazujące się potworki, wzorowane były na malarstwie Boscha. Kaliban miał kostium skomponowany z liści” (Z. Strzelecki).

16 X J. Giraudoux *Amfitrion* 38. T. Kameralny w Łodzi. Reż. E. Axer.

„Francuskość czy raczej paryskość sztuki wydobywał Daszewski trójkolorem (na klatce dla gołębi) i fragmentem Łuku Triumfalnego, który tkwił pośród stylizowanych szczątków greckich kolumn, obok zodiakalnej Ryby i antycznego Faetona. To samo wymieszanie akcentów zaznaczono i w kostiumach. Jowisz i Merkury nosili wymyślne płaszczki, laseczki i monokle”. (H. Kaszyński).

**1948**

4 V A. Ważyk *Bankierzy ruin*. T. Wojska Polskiego (T. Placówka) w Łodzi. Reż. S. Perzanowska.

1 XI T. Rattigan *Kadet Winslow*. T. Kameralny w Łodzi. Reż. E. Axer.

**1949**

Profesor (od 1964 dziekan) Wydziału Scenografii w warsz. ASP. Od 1 IX stały scenograf T. Narodowego w Warszawie (od grudnia 1950 r. także kierownik artystyczny. Funkcję scenografa tego teatru pełni przez 14 lat.



Kordian, J. Słowacki, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. E. Axer, 1956 (projekt kostiumu Czarownicy)



Kordian, J. Słowacki, Teatr Narodowy w Warszawie, reż. E. Axer, 1956 (szkic dekoracji i kostiumów)





Czekając na Godota, S. Beckett, Teatr Współczesny w Warszawie, reż. J. Kreczmar, 1957



Czekając na Godota, S. Beckett, Teatr Współczesny w Warszawie, reż. J. Kreczmar, 1957 (projekt kostiumu Gogo)

16 I E. Pietrow *Wyspa pokoju*. T. Kameralny w Łodzi. Reż. E. Axer.

17 I E. Pietrow *Wyspa pokoju*. T. Kameralny w Warszawie. Reż. H. Szletyński.

29 IX A. Fredro *Zemsta*. T. Wielki we Wrocławiu. Reż. H. Szletyński.

„Dekoracje i kostiumy budziły zachwyt. Daszewski jest wielkim czarodziejem. Nikt z naszych dekoratorów nie może równać się z jego scenicznym dowcipem. Wszystko było świetne: i amerek u Cześnika, i sowa u Rejenta, i kolory kostiumów”. (J. Kott, *Jak Wam się podoba*, 1955).

13 XII M. Gorki *Jegor Bułyczow i inni*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. Wł. Krasnowiecki. I nagroda na Festiwalu sztuk rosyjskich i radzieckich.

„Dekoracja nie jest tu przystawką, którą można zmieniać na inne wnętrza mieszczańskiego domu. Jest właśnie wnętrzem Bułyczowych, ich ciemnych dusz (...). Dekoracja do Jegora Bułyczowa uczy czym jest realizm w odróżnieniu od naturalizmu i jakimi środkami artystycznymi jest osiągnięty. Realizm wymaga podporządkowania szczegółów, wyboru a więc kompozycji (...), nie jest odfotografowaniem (...). Dekoracja Daszewskiego jest realistyczna i bardzo twórcza” (T. Borowy *Teatr* 1950, nr 2).

Tego roku otrzymuje Sztandar Pracy II kl.

#### 1950

10 IV Molier *Tartuffe czyli Świętoszek*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. S. Perzanowska.

„W roku 1938 ... cała inscenizacja plastyczna obfitowała w pomysłowe żarty. Teraz Daszewski zastosował szablonowe realistyczne ujęcie francuskie molierowskiego wnętrza, jedynie kolor i pewne graficzne właściwości wysubtelniając po swojemu” (H. Szletyński *Dialog* 1972 nr 1).

30 IV W. Bogusławski *Krakowiaczy i górale*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. L. Schiller.

22 VII Państwowa Nagroda Artystyczna I stopnia za całokształt twórczości, a w szczególności za plastyczne opracowanie sztuk *Jegor Bułyczow* Gorkiego oraz *Krakowiaczy i Górale* Bogusławskiego.

Symptomatyczny artykuł Daszewskiego w nr 7 *Teatru*: „Nie realizm socjalistyczny należy winić w przypadku niedoskonałej sztuki scenicznej (...). Przyczyny tej należy szukać w ułomnym,

jednostkowym warsztacie artysty (...). Wyszukanej, spośród wielu, treści odpowiadać musi pracowicie wyszukana nie zaś jakakolwiek forma. (U progu realizmu socjalistycznego).

#### 1951

13 VII M. Gorki *Mieszczanie*. T. Współczesny w Warszawie. Reż. E. Axer.

„dekoracje... oparte na planie prostokąta, jak w prawdziwym mieszkaniu. A jednak i tu nie może być mowy o jakimkolwiek naturalizmie dzięki opracowaniu graficznemu, jednolitości gamy kolorystycznej” (Strzelecki).

18 XI A. Świrszczyńska *Odezwa na murze*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. S. Perzanowska. Insc. W. Daszewski, scen. R. Nowicki.

#### 1953

25 IV A. Fredro *Zemsta*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. B. Korzeniewski.

„(...) Sądząc po dekoracjach *Zemsta* była dramatem niemal naturalistycznym (...). A przecież dekoracja budzi podziw precyzją kompozycji, wykończeniem każdego detalu (...) delikatnością zestawień kolorystycznych” (Strzelecki).

Wiosną — podróż do Wiednia, Mediolanu i Paryża (w towarzystwie A. Szyfmana, B. Pniewskiego, Wł. Jotkiewicza) w sprawie skonsultowania planów architektonicznych T. Wielkiego w Warszawie.

22 VII Państwowa Nagroda Artystyczna II stopnia (w zespole) za oprawę scenograficzną *Zemsty* Fredry w Teatrze Narodowym w Warszawie.

#### 1954

22 X M. Pogodin *Człowiek z karabinem*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. B. Korzeniewski.

„W Teatrze Narodowym mieliśmy dekoracje ogromnie staranne i wierne, ale statyczne i chłodne. Nie dają one kwintesencji sztuki. (...) Historyczna ścisłość jest w tym wypadku mniejszą prawdą niż ta, która polega na znalezieniu artystycznego skrótu, będącego wyrazem sedna zdarzeń”. (J. Ludawska, *Teatr* 1955 nr 24).

#### 1955

27 IV M. Sałtykow-Szczedrin *Śmierć Pazuchina*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. J. Rakowiecki.



1 VI W. Bogusławski *Krakowiacy i górale*. T. im. S. Jarczaca w Łodzi. Reż. B. Kilkowska i T. Cygler.  
Zostaje odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I kl.

#### 1956

25 II F. Rojas *Celestyna*. T. Powszechny w Łodzi. Reż. J. Chojnacka.

22 IV J. Słowacki *Kordian*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. E. Axer.

„Daszewski skomponował otoczenie sceniczne rezygnując z wysokości i dając chłodne, niezmiernie powściągliwe tło bez jakichkolwiek efektów plastycznych. Tło rozplanowano poziomo z sugestią dali i przestrzeni”. (T. Kudliński *Pod teatralną szmirką*, 1957). „Po raz pierwszy chyba w dziejach scenicznych *Kordiana* nie dano (w scenie na Mont Blanc) żadnej próby konstruowania wysokości. Poza *Kordianem* rozciąga się «do białości rozżarzony horyzont»” (W. Natanson *Teatr*)

„Żadnej sugestii jakiejś wielkiej przestrzeni poza przestrzenią sceny, żadnej wysokości poza wysokością niskiego, dwustopniowego podestu (...) Miejsca akcji — zamarkowane — są kilkoma elementami (...) Te elementy dekoracyjne są najprostsze, doprowadzone do form geometrycznych (...) wszystkie formy określone są liniami prostymi” (Strzelecki).

#### 1957

25 I S. Beckett *Czekając na Godota*. T. Współczesny w Warszawie. Reż. J. Kreczmar.

„Chyba dopiero w scenografii do sztuki Samuela Becketta (...) odnajdujemy dalszy ciąg wspaniałej i oryginalnej plastyki Daszewskiego (...). Kostiumy i charakteryzacja klaunów. Gogo ma ubranie za długie, Dick zbyt krótkie (...) marynarka Gogo w paski podłużne, Dick — w poprzeczne, spodnie w kraty i pasy, buty zbyt duże (...) czarne meloniki i słomkowe kapelusze (...). Sytuacje są komponowane plastycznie (...) do kompozycji włączona jest dekoracja (...) to znaczy podesty-postumenty i drzewko, które stanowią tutaj oś symetrii” (Strzelecki).

20 VII H. de Montherlant *Mistrz zakonu Santiago*. T. Współczesny w Warszawie. Reż. J. Kreczmar.

#### 1958

23 II S. Wyspiański *Wyzwolenie*. T. Narodowy w Warszawie. Insc. i reż. W. Horzyca, II nagroda w konkursie inscenizacji Dramatów Wyspiańskiego.

„Horzyca i Daszewski w wizji kompozycji sceny kierowali się wskazówkami Wyspiańskiego (...) mamy przed sobą nie aluzję do katedry Wawelskiej, ale ją samą wyraźną i łatwą do poznania choć oczywiście skomponowaną w sposób teatralny. Perspektywa jest przy tym ujęta w sposób jakby spłaszczony, graficzny co zaczynamy w pełni rozumieć i oceniać, kiedy katedra zaczyna zaludniać się postaciami. Wówczas wszystko jest jak na obrazie *Matejki*” (E. Csató *Teatr* 1958, nr 8).

„Daszewski znowu okazał się wielkim mistrzem scenografii. Jest to *Matejko* ale *Matejko* zobaczony przez Wyspiańskiego, *Matejko* najwspanialszy, *Matejko* z *Kazania Skargi*. Dominują czernie, szarości i brązy, a wśród nich dwie wspaniałe czerwone plamy: jasna — Prymasa i ciemna rektorskiej togi. W górze zarys gotyckiego sklepienia i spływające krzyżackie sztandary. I wspaniałe, nasycone granatem witraże (...) (J. Kott *Miarka za miarkę*, 1962).

26 XI W. Perzyński *Lekkomyślna siostra*. T. im. S. Jarczaca w Łodzi. Reż. K. Borowski.

„Reżyser (...) wyeksponował to co już dawniej uwypuklano: obrachunek z konwencją moralną mieszczaństwa. W. Daszewski spotęgował tę myśl inscenizacji w dekoracjach o tonacji szarej i żółtej” (Kaszyński).

29 XI J. Potocki *Parady*. T. Dramatyczny w Warszawie. Reż. E. Bonacka.

„Widzowie bawią się równie świetnie jak zespół. Czymże jak nie pysznym żartem jest okręt Władysława Daszewskiego w *Kalendarzu starych mężów* czy w *Podróży do Indii różowe i niebieskie kolorki* (...). Czymże jak nie uśmiechem scenografa nazwać wypada pasterski stroik *Zerzabelli* i oprawę à la Watteau w *Gilu zakochanym*? Trójkąt związku rokoka, komedianckiej budy i plastyki roku 1958 jest szczęśliwy jak rzadko” (G. Sinko *Nowa Kultura* 1959, nr 1).

#### 1959

6 IV na życzenie zespołu mianowany po śmierci W. Horzyca dyrektorem T. Narodowego (do objęcia dyr. przez K. Dejmka 1 I 1962). Od 1 I 1962 do 1 IX 1963 stały scenograf teatru.

„Dyrekcja (...) Daszewskiego w l. 1959—1961 przyniosła inicjatywę sceny popularnej o aspiracjach artystycznych a zarazem atrakcyjną dla masowego widza lubiącego w teatrze humor i wartką akcję” (St. Marczak-Oborski *Życie teatralne w latach 1944—1964*, 1968).

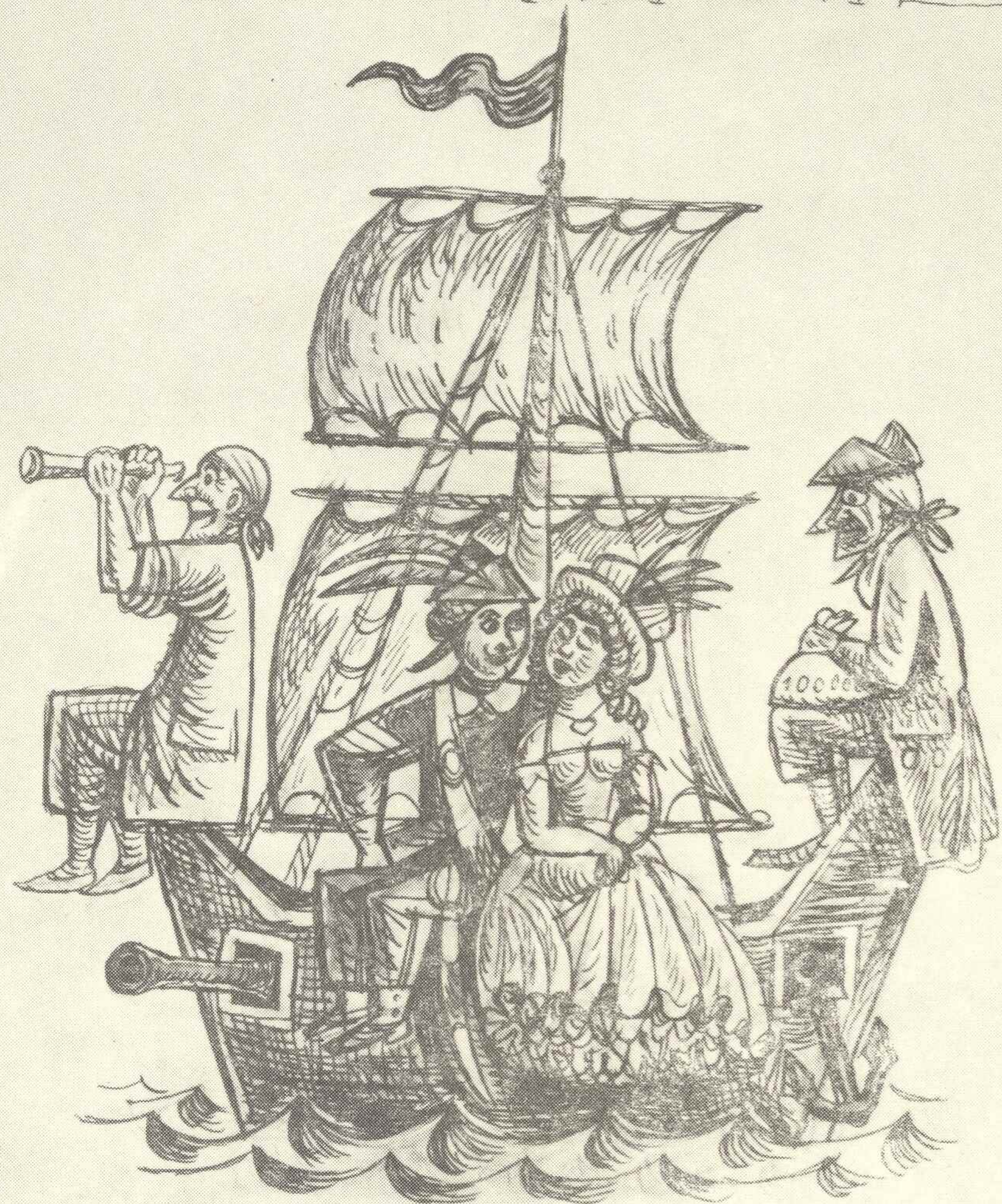
14 VI G. Figueiredo *Lis i winogrona*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. E. Bonacka.

*Parady*, J. Potocki, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. E. Bonacka, 1958 (projekty kostiumów)



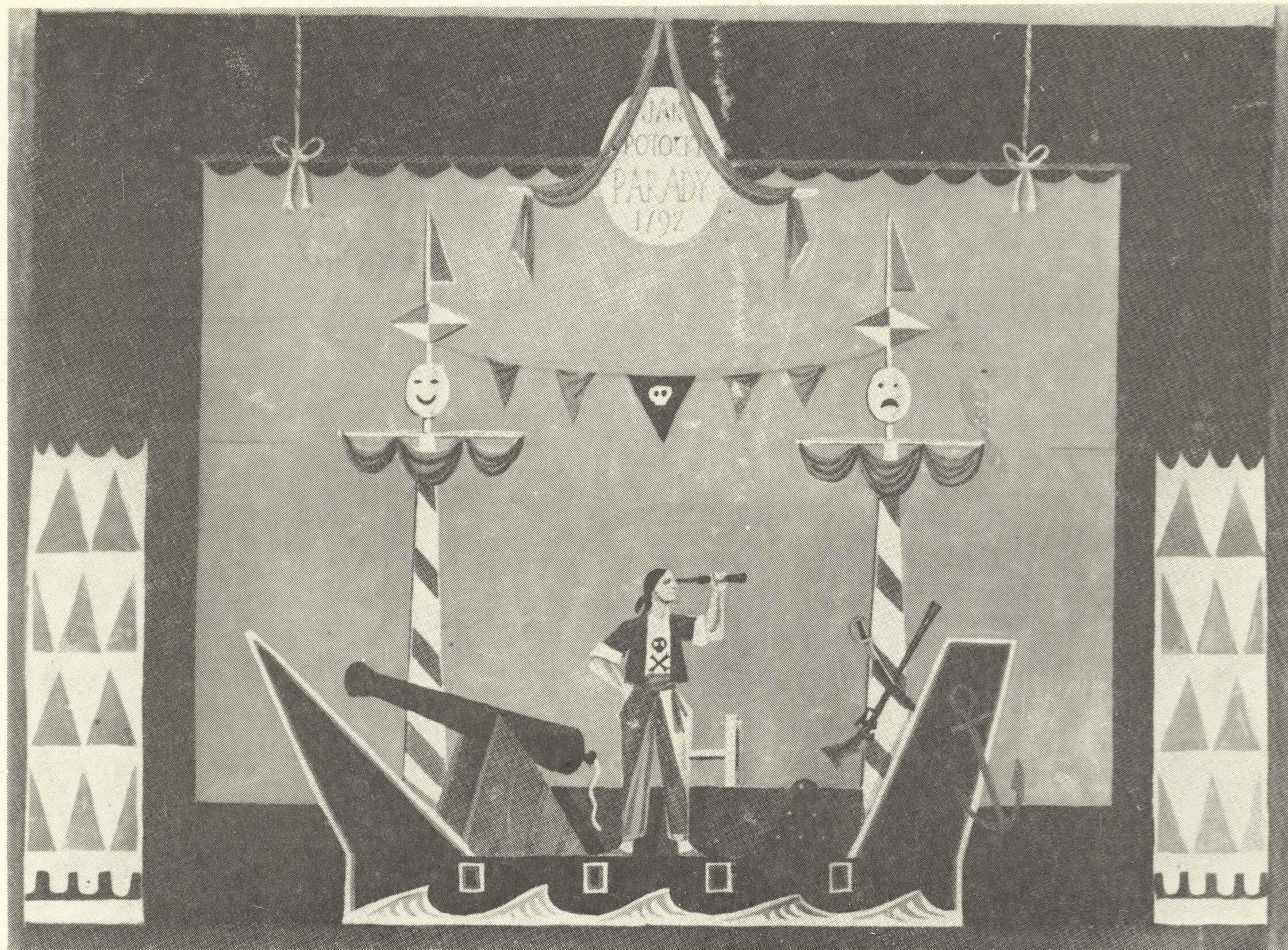


TEATR DRAMATYCZNY SALA  
PROB



JAN POTOCKI  
PARADY

Parady, J. Potocki, Teatr Dramatyczny  
w Warszawie, 1958 (szkic plakatu)



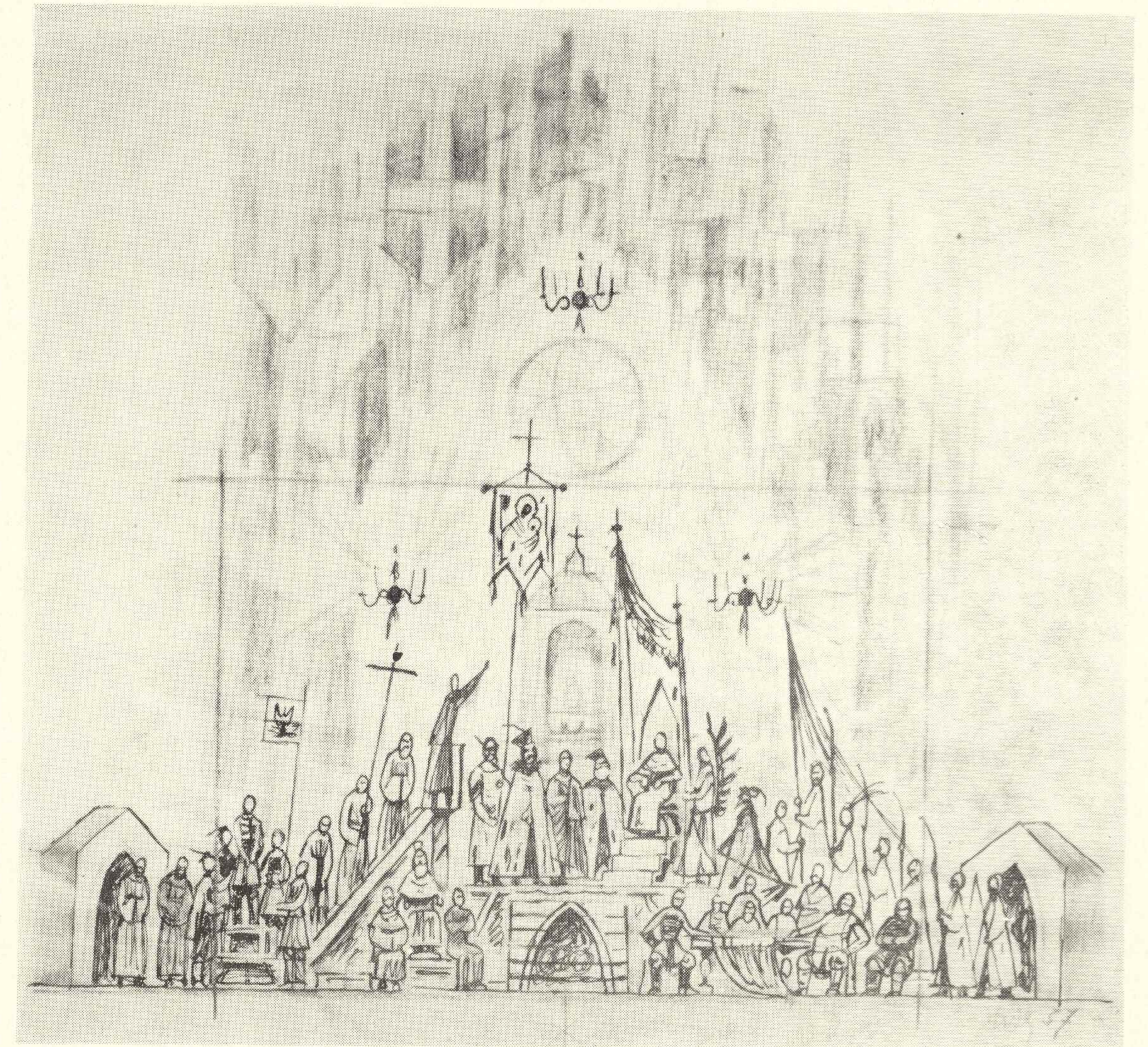
Parady, J. Potocki, Teatr Dramatyczny w Warszawie,  
reż. E. Bonacka, 1958 (projekt dekoracji)





Cyrulik sewilski, G. Rossini, Opera Łódzka,  
reż. E. Bonacka, 1959

Wyzwolenie, St. Wyspiański, Teatr Narodowy w War-  
szawie, insc. i reż. W. Horzyca, 1958  
(szkic dekoracji)





19 VII W. Hugo *Maria Tudor*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. W. Krasnowiecki. Scen. H. Głowacka przy współpracy Wł. Daszewskiego.

G. Rossini *Cyrułik sewilski*. Opera Łódzka. Reż. E. Bonacka.

#### 1960

16 I J. Słowacki *Fantazy*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. H. Szletyński. Scen. M. Stańczak przy współpracy Wł. Daszewskiego.

29 X G. B. Shaw *Nigdy nie można przewidzieć*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. E. Bonacka. Scen. H. Głowacka, Wł. Daszewski.

15 XII L. Tołstoj *Żywy trup*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. J. Wyszomirski, dekor. R. Nowicki, kostiumy Wł. Daszewski.

„O kostiumach Daszewskiego chciałoby się powiedzieć jedno: że były bardziej melodyjne niż ilustracja muzyczna spektaklu” (R. Stróżecka *Teatr* 1960 nr 3).

#### 1961

4 III L. Tołstoj *Żywy trup*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. M. Wiercińska.

5 IV W. Bogusławski *Cud mniemany czyli Krakowiaci i Górale*. T. im. S. Jaracza. Insc. L. Schiller. Reż. F. Żukowski.

3 V W. Bogusławski *Szkoła obmowy*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. Wł. Krasnowiecki, scen. H. Głowacka przy współpracy Wł. Daszewskiego.

20 V J. Kilty *Kochany kłamca*. T. Współczesny w Warszawie. Reż. A. Bardini.

30 IX J. P. Sartre *Ladacznica z zasadmi*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. E. Bonacka.

#### 1962

14 I G. B. Shaw *Nigdy nie można przewidzieć*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. E. Bonacka, dek. H. Głowacka, kostiumy W. Daszewski.

14 IX Al. Fredro *Zemsta*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. E. Bonacka.

14 X W. Szekspir *Burza*. T. Nowy w Łodzi. Reż. J. Merunowicz.

#### 1963

16 VI G. Zapolska *Moralność pani Dulskiej*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. F. Żukowski.

#### 1964

9 IV F. Zabłocki *Fircyk w zalotach*. T. Narodowy w Warszawie. Reż. J. Wyszomirski.

22 VII Państwowa Nagroda Artystyczna I stopnia za całokształt twórczości scenograficznej.

#### 1965

7 III St. Wyspiański *Noc listopadowa*. T. Słowackiego w Krakowie. Reż. Br. Dąbrowski.

„(...) aktorska strona spektaklu nie dorównuje (...) walorom (...) rozwiązania plastycznego, bardzo spokojnego (...), raczej wyabstrahowanego w kształtowaniu przestrzeni, z rzadka operującego konkretnym detalem” (L. Jabłonkówna *Teatr* 1965, nr 8).

„Daszewski stylistykę Nocy osadził wyraźnie w latach dziewięćsetnych (...) tak dalece faworyzował Wyspiańskiego, który był — tylko i wyłącznie — z Krakowa roku 1900, że nie pokazał nawet ulicy warszawskiej i Łazienek” (Z. Greń, *Wejście na scenę* 1968).

16 V A. Camus *Caligula*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. J. Gruda. I nagroda za scenografię na VI Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, 1966.

12 XI A. Ostrowski *Pamiętnik Szubrawca*. T. Współczesny w Warszawie. Reż. G. Towstonogow.

„Daszewski musiał zaprojektować aż 5 zmian (...). Posłużył się jedynie odpowiednio modyfikowanym okotowaniem, meblami, elementami ścian. Stworzył rzecz mistrzowską. Znakomitą w kolorze (te cudowne brązy). I w ostatecznym wyrazie bardzo rosyjską” (A. W. Krall *Teatr* 1966, nr 3).

30 XI A. Fredro *Dożywocie*. T. Nowy w Łodzi. Reż. O. Koszutska.

#### 1966

3 XI R. Hochhuth *Namiestnik*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. F. Żukowski.

19 XI G. Zapolska *Panna Maliczewska*. T. Rozmaitości. Reż. J. Chojnacka.

#### 1967

23 IV C. Mauriac *Rozmowa*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. M. Kaniewska.

31 X S. Jesienin *Pugaczow i Kraina hultajów*. T. Polski w Warszawie. Reż. E. Bonacka.

Jubileusz 40-lecia pracy artystycznej.

„Władysław Daszewski -obszedł- właśnie jubileusz czterdziestolecia pracy artystycznej. (...) Scenografia Daszewskiego z tamtych wczesnych lat, zwłaszcza opowiadana słowami, może się wydać na pierwszy rzut czymś diametralnie różnym od tego, co znamy z okresu powojennego. Żaden przymiotnik określający pierwszą nie będzie pasował do drugiej. A jednak myliłby się, kto by w powojennej cenzurze upartywał źródła tej zmiany. Ostatnie prace przedwojenne wyznaczają już w pełni powojenny kierunek: odejście od ekspresjonizmu, konstruktywizmu i satyrycznego symbolizmu, nawet do symetrii, statyki, do swoistego klasycyzmu, coraz dalej idąca pasja perfekcjonistyczna, wzrastająca malarskość połączona z zawężeniem gamy kolorystycznej niemal do monodramów” (Kosiński).

#### 1968

6 XII J. Potocki *Parady*. T. im. S. Jaracza w Łodzi (scena 7<sup>15</sup>). Reż. E. Bonacka.

#### 1970

31 I T. Rittner *Głupi Jakub*. T. Ateneum w Warszawie. Reż. J. Świdorski.

„Scenografia jest dokładnie z ducha autora (...). Choć nie jest do końca wierna literze jego didaskaliów (...). Wszystko bez wydziwiania, bez uciekania się do symbolów i scenograficznych skrótów. Zadanie spełnione prosto i elegancko, z pewnym leciutkim wykwentem smaku. I jeszcze to światło!” (B. Frankowska *Teatr* 1970, nr 8).

22 IV M. Gorki *Jegor Bułyczow i inni*. T. im. S. Jaracza w Łodzi. Reż. F. Żukowski.

#### 1971

19 VI B. G. Shaw *Żołnierz i bohater*. T. Ludowy w Warszawie. Reż. K. Rudzki.

„Pogodna, bez tanich efektów jest dekoracja Wł. Daszewskiego

i tylko pamięć, że była to ostatnia jego praca scenograficzna, kładzie się tu pozateatralnym cieniem”. (G. Sinko, *Teatr* 1971, nr 18).

25 VII 1971 Wł. Daszewski zmarł w Warszawie.

„Daszewski był całą epoką w scenografii polskiej a więc i w teatrze. Z wielkością dzieła jakiego dokonał w tej dziedzinie, i jego znaczeniem można porównać twórczość najwyższej dwóch czy trzech jemu współczesnych w Polsce i bardzo nielicznych w czołówce światowej (...) Umarł w 69 roku życia. Pozostawił po sobie dzieło na zawsze utrwalone w historii teatru” (A. Grodzicki, *Życie Warszawy* 1971 nr 179).

#### 1973

16 VII—1 VIII Wystawa poświęcona pamięci Władysława Daszewskiego, Warszawa Dom Artysty Plastyka.

„Pierwsza wystawa scenografii Daszewskiego stanowi zaledwie początek prac nad jego twórczością, która nie tylko się nie zestarzała, lecz działa dziś odświeżająco, inspirując, nowe myśli i poszukiwania” R. S. (Roman Szydłowski). Scenografia Daszewskiego, *Trybuna Ludu* 1973, nr 204).

#### 1975

grudzień. Wystawa karykatur i projektów scenograficznych Władysława Daszewskiego, Warszawa Salon „Szpilek”.

„Wystawa w Galerii „Szpilek” przypomniata o ważnym zadaniu ocalenia przed zapomnieniem twórczości Daszewskiego. Może by więc zebrać to wszystko, co pozostało po Władysławie Daszewskim (a jest tego znacznie więcej niż można było pokazać na wystawie) i wydać album poświęcony jego twórczości?” (Roman Szydłowski, *Karykatura i scenografia, Trybuna Ludu* 1975, nr 286).

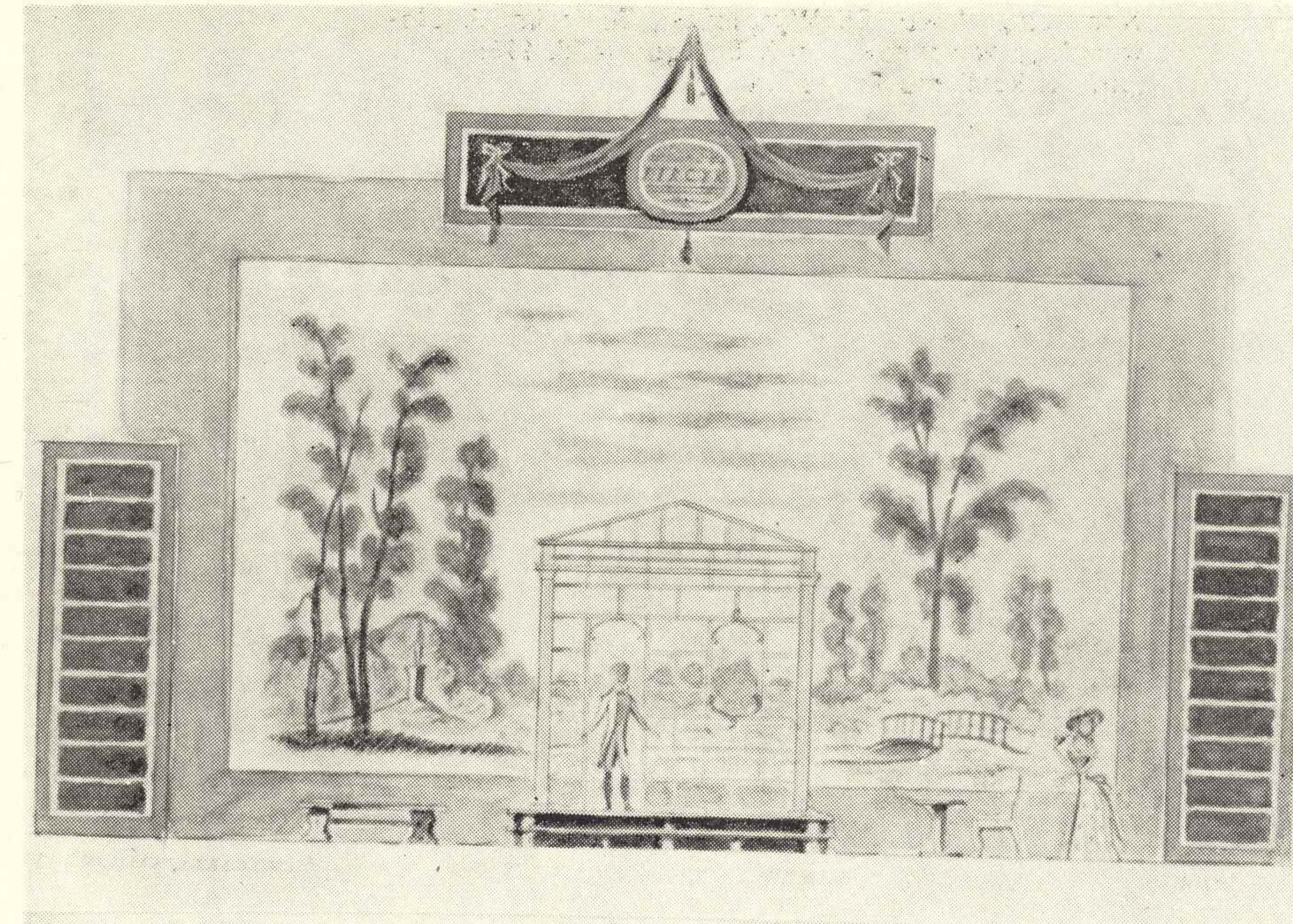
Opracowała Marta Fik



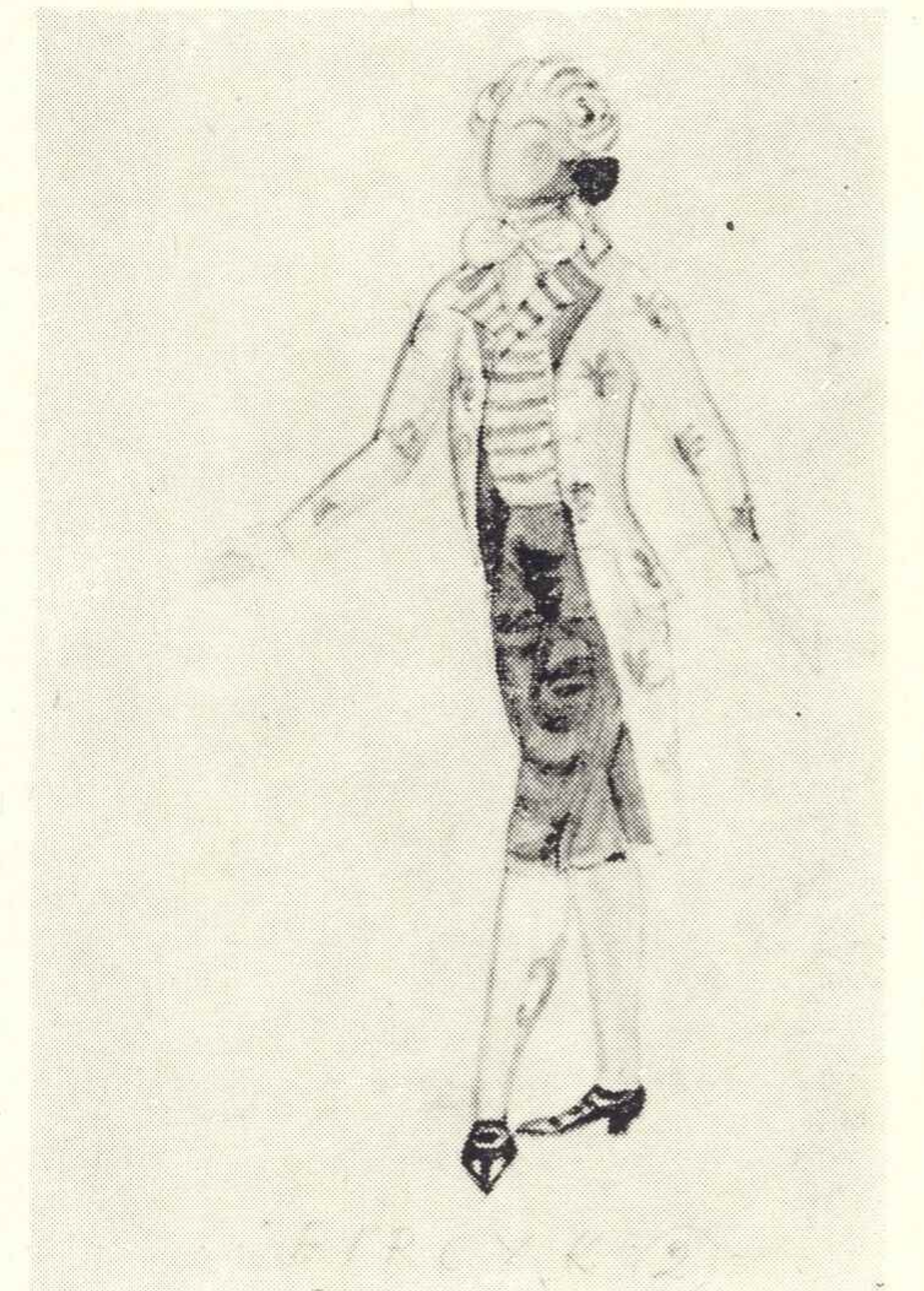
Zemsta, A. Fredro, Teatr Narodowy w Warszawie,  
reż. E. Bonacka, 1961  
(projekt kostiumu Cześnika)



Tradycja dowcipem załatwiona, M. Kamieński, Teatr  
Narodowy w Warszawie, reż. J. Wyszomirski, 1964  
(projekt kostiumu)



Fircyk w załotach, F. Zabłocki, Teatr Narodowy w  
Warszawie, reż. J. Wyszomirski, 1964  
(projekt dekoracji)



Fircyk w załotach, F. Zabłocki, Teatr Narodowy w  
Warszawie, reż. J. Wyszomirski, 1964  
(projekt kostiumu Fircyka)





Noc listopadowa, St. Wyspiański, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, reż. B. Dąbrowski, 1965 (projekt kostiumu Pallas Ateny)



Noc listopadowa, St. Wyspiański, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1965 (projekty kostiumów)



Pugaczow — Kraina hultajów, S. Jesienin, Teatr Polski w Warszawie, reż. E. Bonacka, 1967 (projekt kostiumu Pugaczowa)



Amfitrio, F. Zabłocki, Teatr TV reż. E. Bonacka, 1968 (projekt kostiumu Rotmistrza)



Głupi Jakub, T. Rittner, Teatr Ateneum w Warszawie, reż. J. Świdorski, 1970 (projekt kostiumu Doktora)



WYKAZ SKRÓTÓW

- Daszewski = Wł. Daszewski *Pierwsze próby. „Pamiętnik Teatralny”* 1955 z. 3/4  
 Kaszyński = S. Kaszyński *Teatr Łódzki w latach 1945-1962.* Łódź 1970  
 Kosiński = J. Kosiński *Kształt teatru*, Warszawa 1970  
 Krasiński = E. Krasiński *Teatr Jaracza „Ateneum” 1928-1939.* Warszawa 1970  
 Sterling = M. Sterling *Inscenizacje plastyczne Władysława Daszewskiego.* Arkady 1937 nr 6  
*Słowo Pol.* = *Słowo Polskie*  
*Kur. Por.* = *Kurier Poranny*  
 T. = *Teatr*

WYKAZ PRAC  
 EKSPONOWANYCH NA WYSTAWIE

1. *Wojna wojnie.* A. Nowaczyński  
 Teatr Polski, Warszawa, 1927, reż. L. Schiller  
 2 projekty dekoracji  
 wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
 15 projektów kostiumów  
 wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa
2. *Wieczór trzech króli.* W. Szekspir  
 Teatr Rozmaitości, Lwów, 1931, reż. E. Wierciński  
 fotografia dekoracji
3. *Miarka za miarkę.* W. Szekspir  
 Teatr Polski, Warszawa, 1933, reż. J. Warnecki  
 fotografia dekoracji
4. *Ptaki.* B. Zimmer wg Arystofanesa  
 Teatr Polski, Warszawa, 1933, reż. A. Węgierko  
 dekoracje S. Śliwiński  
 15 projektów kostiumów  
 wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
 fotografie
5. *Zbrodnia i kara.* F. Dostojewski — L. Schiller  
 Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. L. Schiller  
 fotografia dekoracji
6. *Rozkoszna dziewczyna.* R. Benatzky  
 Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. J. Warnecki  
 kostiumy I. Lorentowicz
7. *Sen nocy letniej.* W. Szekspir  
 Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. L. Schiller  
 dekoracje S. Śliwiński  
 15 projektów kostiumów  
 wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa
8. *Zemsta.* A. Fredro  
 Teatr Wielki, Lwów, 1934, reż. K. Tatarkiewicz  
 fotografia dekoracji
9. *Wyzwolenie.* S. Wyspiański  
 Teatr Wielki, Lwów, 1935, insc. W. Horzyca reż. K. Tatarkiewicz  
 fotografia dekoracji
10. *Marcowy kawaler.* J. Bliziński  
 Teatr Ateneum, Warszawa, 1935, reż. S. Perzanowska  
 fotografia
11. *Majster i czeladnik.* J. Korzeniowski  
 Teatr Ateneum, Warszawa, 1935, reż. S. Perzanowska  
 fotografia
12. *Cyd.* P. Corneille  
 Teatr Narodowy, Warszawa, 1935, reż. K. Borowski  
 fotografia
13. *Klub Pickwicka.* K. Dickens — N. Wegstern  
 Teatr Polski, Warszawa, 1936, insc. i reż. A. Węgierko  
 fotografia



14. *Szkoła żon*. J. B. Molier  
Teatr Ateneum, Warszawa, 1936, reż. S. Perzawska  
fotografia
15. *Wieczór trzech króli*. W. Szekspir  
Teatr Polski, Warszawa, 1936, reż. K. Borowski  
fotografia
16. *Genewa*. G. B. Shaw  
Teatr Polski, Warszawa, 1939, reż. W. Ziemiński  
3 projekty dekoracji  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
fotografia plakatu
17. *Lekkomyślna siostra*. W. Perzyński  
Teatr Wojska Polskiego, Łódź, 1945, reż. S. Daczyński  
2 projekty dekoracji i  
9 projektów kostiumów  
wł. Muzeum Historii Miasta Łodzi
18. *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale*. W. Bogusławski i J. Stefani.  
Teatr Wojska Polskiego, Łódź, 1946, insc. i reż. L. Schiller  
4 projekty kostiumów  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
szkice i projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
prospekt — odtworzenie w skali 1:1.
19. *Uczeń diabła*. G. B. Shaw  
Teatr Wojska Polskiego, Łódź, 1946, reż. W. Krasnowiecki
20. *Celestyna* F. de Rojas — P. Achard  
Teatr Wojska Polskiego, Łódź, 1947, insc. i reż. L. Schiller  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
Plakat  
wł. E. Bonackiej
21. *Burza*. W. Szekspir  
Teatr Wojska Polskiego, Łódź, 1947, reż. L. Schiller  
4 projekty dekoracji i  
15 projektów kostiumów  
wł. Muzeum Historii Miasta Łodzi  
szkice i projekty dekoracji i kostiumów,  
wł. E. Bonackiej  
prospekt — odtworzenie w skali 1:1
22. *Amfitrion* 38. J. Giraudoux  
Teatr Kameralny, Łódź, 1947, reż. E. Axer  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
23. *Opowieści Hoffmanna*. J. Offenbach  
Opera Poznańska, Poznań, 1947  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
24. *Wyspa pokoju*. A. Pietrow  
Teatr Kameralny, Warszawa, 1949, reż. H. Szeptyński  
2 projekty dekoracji i
- 8 szkiców  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa
25. *Jegor Bułyczow i inni*. M. Gorki  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1949, reż. W. Krasnowiecki  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
projekty dekoracji wykonane przez asystentów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
makieta w skali 1:25  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
26. *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale*. W. Bogusławski i J. Stefani  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1950, insc. i reż. L. Schiller  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
szkice dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
projekty kostiumów  
wł. Muzeum Miasta Wrocławia  
5 kostiumów  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
fragmenty kostiumów  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
plakat  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
27. *Świętoszek*. J. B. Molier  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1950, reż. S. Perzawska  
1 projekt dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
5 projektów kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
28. *Mieszczanie*, M. Gorki  
Teatr Współczesny, Warszawa, 1951, reż. E. Axer  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
29. *Zemsta*, A. Fredro  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1953, reż. B. Korzeniowski  
3 projekty dekoracji  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa
30. *Śmierć Pazuchina*, M. Sałtykow-Szczedrin  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1955, reż. J. Rakowiecki  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
31. *Kordian*. J. Słowacki  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1956, reż. E. Axer  
3 projekty dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
szkice i projekty dekoracji  
wł. E. Bonackiej  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej
32. *Czekając na Godota*. S. Beckett  
Teatr Współczesny, Warszawa, 1957, reż. J. Kreczmar  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
fragmenty kostiumów  
wł. Teatru Współczesnego, Warszawa



33. *Parady*. J. Potocki  
Teatr Dramatyczny, Warszawa, 1958, reż. E. Bonacka  
2 projekty dekoracji  
depozyt Muzeum Teatralnego, Warszawa  
szkice i projekty dekoracji oraz szkic plakatu  
wł. E. Bonackiej  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
plakat  
wł. Muzeum Plakatu, Warszawa-Wilanów
34. *Wyzwolenie*. S. Wyspiański  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1958, insc. i reż. W. Horzyca  
1 projekt dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
1 szkic dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
1 projekt dekoracji wykonany przez asystentów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
1 szkic dekoracji  
wł. Muzeum Teatralnego, Warszawa  
szkice i projekty dekoracji  
wł. E. Bonackiej  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
szkice projektów kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
plakat  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
35. *Cyrulik Sewilski*. G. Rossini  
Opera Łódzka, Łódź, 1959, reż. E. Bonacka  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
36. *Lis i winogrona*. G. Figueiredo  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1959, reż. E. Bonacka  
3 projekty dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
6 projektów kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
szkice dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
kurtyna, odtworzenie w skali 1:1
37. *Żywy trup*. L. Tołstoj  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1960, reż. J. Wyszomirski, dekoracje R. Nowicki  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej
38. *Nigdy nie można przewidzieć*. G. B. Shaw  
Teatr Narodowy, 1960, reż. E. Bonacka  
dekoracje H. Głowacka (Ł. Kossakowska)  
kopie kostiumów  
wł. Ł. Kossakowska
39. *Ladacznica z zasadami*. J. P. Sartre  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1961, reż. E. Bonacka  
szkice dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
2 projekty dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
40. *Zemsta*. A. Fredro  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1962, reż. E. Bonacka  
szkice dekoracji  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
projekt prospektu  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
41. *Fircyk w zalotach*. F. Zabłocki oraz *Tradycja dowiecipem załatwiona*. M. Kamieński  
Teatr Narodowy, Warszawa, 1964, reż. J. Wyszomirski  
4 projekty kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa  
szkice i projekty dekoracji  
wł. E. Bonackiej  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
2 kostiumy Podstoliny  
wł. E. Barszczewskiej  
1 kostium Fircyka  
wł. W. Glińskiego  
fragmenty kostiumów  
wł. Teatru Narodowego, Warszawa
42. *Dożywocie*. A. Fredro  
Teatr Nowy, Łódź, 1965, reż. O. Koszutska  
7 projektów kostiumów  
wł. Muzeum Historii Miasta Łodzi  
2 szkice dekoracji  
wł. Muzeum Historii Miasta Łodzi
43. *Noc listopadowa*. S. Wyspiański  
Teatr im. J. Słowackiego, Kraków, 1965, reż. B. Dąbrowski  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. Teatru im. J. Słowackiego
44. *Amfitrio*. F. Zabłocki  
Telewizja, Warszawa, 1965, reż. E. Bonacka  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej
45. *Caligula*. A. Camus  
Teatr im. S. Jaracza, Łódź, 1965, reż. J. Gruda  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
46. *Pamiętnik szubrawca*. A. Ostrowski  
Teatr Współczesny, Warszawa, 1965, reż. G. Towstonogow  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
47. *Namiestnik*. R. Hochhuth  
Teatr im. S. Jaracza, Łódź, 1966, reż. F. Żukowski  
szkice i projekty dekoracji  
wł. E. Bonackiej  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej
48. *Panna Maliczewska*. G. Zapolska  
Teatr Rozmaitości, Warszawa, 1966, reż. J. Chojnacka  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
49. *Pugaczow i Kraina hultajów*. S. Jesienin  
szkice i projekty kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
fragmenty kostiumów  
wł. Teatru im. J. Słowackiego, Kraków



- Teatr Polski, Warszawa, 1967, reż. E. Bonacka  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
4 kostiumy  
wł. Teatru Polskiego, Warszawa
50. *Wesołe kumoszki z Windsoru*. O. Nicolai  
Państwowa Opera Objazdowa, 1967, reż. T. Laskowski  
projekty dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej
51. *Głupi Jakub*. T. Rittner  
Teatr Ateneum, Warszawa, 1970, reż. J. Świdorski  
szkice dekoracji i kostiumów  
wł. E. Bonackiej  
projekt kostiumu (Doktor)  
wł. Ł. Kossakowskiej  
kostium Marty  
wł. Teatru im. W. Horzycy, Toruń  
kopia kostiumu Hani wykonana przez M. T. Jan-  
kowską  
wł. Teatru im. W. Horzycy, Toruń  
fotel i krzesło  
wł. Teatru im. W. Horzycy, Toruń  
plakat  
wł. E. Bonacka
52. *Żołnierz i bohater*. G. B. Shaw  
Teatr Ludowy, Warszawa, 1971, reż. K. Rudzki  
projekty dekoracji i kostiumów  
depozyt Muzeum Teatralnego, Warszawa
53. Rysunki satyryczne — *Cyrułik Warszawski*, 1926—  
—1928
54. Karykatury

55. Akwarele, szkice, pejzaże, rysunki drzew  
wł. E. Bonackiej
56. Ilustracje: *Lalka*. B. Prusa, *Kordian* i *Cham*.  
L. Kruczkowskiego, *Nowele*. H. Sienkiewicza, *Jar-*  
*mark rymów*. J. Tuwima, *Bajka o rybaku i rybce*.  
A. Puszkina

Scenariusz wystawy: Łucja Kossakowska

Komisarz wystawy: Łucja Kossakowska

Projekt ekspozycji w Łodzi i Warszawie:  
Tadeusz Błażejowski i Witold Błażejowski

Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu:  
Zenon Januszewski

Opracowanie i redakcja katalogu:  
Barbara Mitschein i Elwira Sarosiek

Zdjęcia barwne: Anna Pietrzak-Bartos

Zdjęcia czarno-białe:

Pracownia Fotograficzna CBWA —

Anna Pietrzak-Bartos, Tadeusz Kaźmierski, Franciszek Myszkowski

Zdjęcie Wł. Daszewskiego: Franciszek Myszkowski

Zdjęcia reprodukowane z: *Arkady* 1937 nr 6 i Teatr Narodowy w Warszawie 50 premier  
wyd. Teatr Narodowy i Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962

Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek

Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie

Na plakacie:

*Kordian*, J. Słowackiego, reż. E. Axer. Teatr Narodowy w Warszawie 1956 (szkic dekoracji)

Na okładce:

*Celestyna*, F. Rojas wg adapt. P. Acharda. Insc. i reż. L. Schiller Teatr Wojska Polskiego  
w Łodzi 1947 (projekty kostiumów)



cena: zł 60,—

Zakłady Graficzne w Toruniu — Zam. 896 — Z-3



Cena zł 60.—