

Alla Dmytrenko

Lwowska Narodowa

Akademia Sztuk

**LWOWSKA KOLEKCJA
SZKICÓW TEATRALNYCH
ANDRZEJA PRONASZKI –
PROBLEM ATRYBUCJI**

Słowa kluczowe: A. Pronaszko | awangarda | kostium teatralny | scenografia | Teatr Wielki | Teatr im. W. Bogusławskiego

Alla Dmytrenko: pracuje jako wykładowca (Katedra Designu Kostiumu). Prowadzi zajęcia z historii kostiumu i mody. Zainteresowania: sztuka, teatr, moda początku XX wieku. Zajmuje się również malarstwem oraz grafiką. E-mail: alladmytrenko@gmail.com.

Kulturę artystyczną początku XX w. charakteryzują nie tylko kierunki Kawangardowe. Szczególne miejsce zajmują w niej style wywodzące się z tradycji kultury klasycznej. Jednak właśnie awangarda – dzięki swojemu bezwarunkowemu łamaniu tradycyjnych norm i metod estetycznych, niezliczonym innowacjom oraz sięganiu po najnowsze osiągnięcia naukowo-techniczne – otworzyła drogę ku zmianie całego systemu środków ekspresji artystycznej XX w. Pod wpływem awangardy rewolucyjnym przeobrażeniem uległ także teatr początku XX w. Reżyser i artysta stali się głównymi reformatorami „nowego” teatru, zrodziło się pojęcie „scenografii”, a scena przekształciła się w laboratorium, w którym próbom poddawane były teoretyczne idee i propozycje awangardowych artystów. Reforma teatru została przeprowadzona przez europejskich (E.G. Craig, A. Appia, G. Fuchs), polskich (J. Osterwa, L. Schiller), ukraińskich (Ł. Kurbas, M. Terezszczenko) oraz rosyjskich reżyserów (W. Meyerhold, A. Tairow).

Teatr artysty rozpoczął się od eksperymentów artystów awangardzistów: kubistów, do których należała propozycja wprowadzenia trójwymiarowej

scenografii, symultanizmu (A. Ekster) oraz zasad kolażu (P. Picasso); dadaistów, którzy zaproponowali wykorzystanie fotomontażu oraz tzw. gotowych elementów i rzeczy, happeningów (teoria Kurta Schwittersa); futurystów, których idee polegały na zamianie aktorów na maszyny, marionety oraz na wykorzystaniu masek (dramaty Marinettiego itp.); polskich futurystów (B. Jasiński, S. Młodożeniec, T. Czyżewski); abstrakcjonistów, którzy wprowadzili abstrakcyjne kompozycje sceniczne (teoria Kandinskiego) oraz konstruktywistów, dzięki którym wprowadzona została zasada funkcjonalności i celowości (L. Popowa, W. Meller, A. Petrycki, O. Chwostenko-Chwostow, projekty A. Pronaszki, S. Śliwińskiego). Takie pojedyncze eksperymenty najczęściej stanowiły kontynuację teoretycznych i twórczych poszukiwań artystów i miały przede wszystkim charakter manifestacyjny i ekscentryczny, jednak stały się one punktem wyjścia do kształtowania się nowoczesnych zasad scenografii II połowy XX w.

Koncepcja awangardowych rozwiązań dotyczących spektaklu początku XX w. przewidywała również zmianę funkcji ubioru teatralnego. Kostium stał się samodzielną sztuką, jednym z podstawowych elementów organizacji przestrzeni scenicznej, wywierającym bezpośredni wpływ na całość scenografii oraz jej integrację z ciałem aktora. Na miejsce XIX-wiecznego naturalistycznego mimetyzmu zauroczonego historycznymi szczegółami kroju awangardyści zaproponowali stylizację, abstrahowanie form i kształtów. Oprócz funkcji socjalizacyjnej, polegającej na ujawnieniu wieku, płci, charakteru czy zawodu każdej postaci, kostium miał zwrócić uwagę na indywidualność bohatera lub wręcz przeciwnie, uogólnić go. Strój w przedstawieniu teatralnym stał się cechą szczególną postaci, wyróżniającym ją znakiem, a jednocześnie środkiem, który pozwalał na *déguisement*, wcielenie się w inną osobę. Stosowanie inscenizacji pozwalało określić zasady rozwoju wewnętrznej kompozycji kostiumowej w ciągu przedstawienia teatralnego: wzajemne współdziałanie pod względem kroju, kształtu, koloru (zbudowane na zasadzie kontrastu czy niuansu) oraz ewolucję znaczenia każdego ze strojów. Kostium teatralny stał się przedmiotem-nosicielem znaczeń, które promieniują również na inne elementy przedstawienia teatralnego (sytuację, akcję)¹. A więc spójność wszystkich elementów rozwiązania artystycznego zastosowanego w przedstawieniu pozwalała na wyraźne uczytelnianie koncepcji reżyserskiej dzieła.

¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 259–261.

Podobne eksperymenty w zakresie przestrzeni scenicznej i kostiumu przeprowadzane były w polskim teatrze na początku XX w. przez wybitnego twórcę Andrzeja Pronaszkę (często przy udziale brata Zbigniewa). Dzięki współpracy z utalentowanymi reżyserami – Leonem Schillerem, a później z Wilamem Horzycą – Pronaszkwie mogli realizować liczne wizje scenograficzne oraz przeprowadzić awangardowe eksperymenty na polskiej scenie. Artyści byli w nich razem z reżyserem współautorami inscenizacji. Zdarzało się nawet, że realizacja wizji reżyserskiej zależała od zaproponowanego przez scenografa rozwiązania artystycznego, na co często wskazywali współcześni Pronaszce recenzenci.

Już w sztukach *Bolesław Śmiały* S. Wyspiańskiego (1921 r.) i *Opowieść zimowa* W. Shakespeare’a (1924 r.) Andrzej Pronaszko próbuje wykorzystywać nowe metody projektowania kostiumów scenicznych, które – jego zdaniem – powinny stanowić dzieło sztuki. Artysta rozpatruje ubranie aktora jako ważny element scenografii – ruchomą rzeźbę; uważa, że ma ono w kontekście przedstawienia odgrywać szczególną rolę. Kostium, który pozbawiony jest cech etnograficznych i cech codzienności, nabiera z kolei obrazowości i symbolicznego znaczenia w ogólnej koncepcji projektowania artystycznego. Pod wpływem idei awangardowych, szczególnie koncepcji „reformy teatralnej” G. Craiga (1872–1966)², artysta opracowuje własny system i zaczyna *organizować przestrzeń, poczynając od podłogi scenicznej, organizować ruch, poczynając od kostiumu aktorskiego*³.

Okres lwowski, czyli lata 1932–1937, gdy Andrzej Pronaszko pracował jako scenograf Teatru Wielkiego we Lwowie, jest uważany za jeden z najbardziej owocnych w biografii artysty. Podczas tych kilku lat artysta stworzył ok. 52 projektów scenograficznych do sztuk wybitnych dramaturgów: Eurypidesa, W. Shakespeare’a, A. Mickiewicza, B. Showa, J. Słowackiego, F.T. Marinettiego, G.K. Cherstertona⁴. Kontynuował swoje metody апробowane wcześniej na lwowskiej scenie, dopełniając rozwiązania konstruktywistyczne coraz to innym walorem artystycznym. Zdaniem badaczy twórczości A. Pronaszki ten okres jego działalności można rozpatrywać w historii scenografii jako *wybitne osiągnięcia awangardy teatralnej ostatniego ćwierćwiecza*⁵.

² A. Pronaszko, *Mój życiorys artystyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 35.

³ Tegoż, „Pierwszy sezon” w teatrze. *Łódź 1917–1918*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 45.

⁴ О. Ного, *Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 років*, Львів 2006, s. 24.

⁵ W. Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 85.

W niniejszym artykule dokonano właśnie próby zapoznania się z dorobkiem twórczym słynnego artysty. Jego ślady materialne przechowywane są w zbiorach różnych muzeów lwowskich, sama zaś twórczość Pronaszki pozostaje w teatrologii zjawiskiem mało znanym.

KOLEKCJA SZKICÓW A. PRONASZKI W MUZEUM ETNOGRAFII I RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO INSTYTUTU NARODOZNAWSTWA NARODOWEJ AKADEMII NAUK UKRAINY

Lwowska kolekcja liczy 11 szkiców do inscenizacji *Achilleis* S. Wyspiańskiego w reżyserii Leona Schillera (Teatr im. Bogusławskiego, 1925), która miała duże znaczenie zarówno dla twórczości interesującego nas artysty, jak i dla całej historii teatru. Stworzenie kolekcji poprzedzone było okresem aktywnych twórczych poszukiwań i eksperymentów w zakresie „poszerzenia” przestrzeni scenicznej i tworzenia nowej metody projektowania kostiumów teatralnych.

W toku pracy nad niniejszym tekstem niezwykle istotny okazał się dla nas artykuł znanego lwowskiego historyka sztuki Romana Jaciwa, w którym po raz pierwszy zaprezentowano kolekcję kostiumów teatralnych ze zbiorów graficznych zgromadzonych w Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Музей етнографії та художнього промислу НАН України). Według ustaleń badacza znalezione dzieła stanowią część zachowanej kolekcji Muzeum Teatralnego w Warszawie. Szkice dekoracji i projekty kostiumów do znanej sztuki *Achilleis* S. Wyspiańskiego i komedii *Cyruлик sewilski* Beaumarchais’go stworzone zostały przez Andrzeja Pronaszkę i jego brata w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie w sezonie 1925/1926⁶. Dzieła te uważano za zaginione. Wspominał o tym w swoich pamiętnikach nawet sam A. Pronaszko⁷ oraz badacz E. Szwankowski, który zajmował się porządkowaniem kolekcji Muzeum Teatralnego w Warszawie⁸.

Należy zaznaczyć, że pojawienie się dzieł w zbiorach Muzeum we Lwowie nie jest przypadkowe – znany jest bowiem lwowski okres w biografii artysty, gdy pracował on jako scenograf Teatru Wielkiego. Do Lwowa An-

⁶ P. Яців, *Сценографічні шкци Пронашків: львівська колекція*, „Просценіум” 2003, nr 2, s. 9.

⁷ A. Pronaszko, *Mój życiorys artystyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 12, 24.

⁸ E. Szwankowski, *Projekty kostiumów do „Achillies” i „Złotego płaszcza”*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 47.

drzej Pronaszko przyjechał na zaproszenie znanego reżysera oraz dyrektora teatrów lwowskich Wilama Horzycy. Po przyjeździe Pronaszko przygotował specjalną wystawę scenograficzną w Miejskim Muzeum Przemysłowym we Lwowie (otwarcie 5 maja 1932 r.)⁹. R. Jaciw przypuszcza, że do zorganizowania takiej wystawy A. Pronaszkę mógł namówić W. Horzyca, który chciał, aby awangardowe dzieła teatralne artysty zostały przedstawione szerokiej lwowskiej publiczności. Zdaniem badacza lwowska kolekcja projektów teatralnych stanowiła część kolekcji prezentowanej na wystawie w 1932 r.¹⁰ Później część dzieł, która pozostała w Miejskim Muzeum Przemysłowym, odziedziczyło Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie. W okresie funkcjonowania ideologii komunistycznej zbiorom udało się przetrwać tylko dzięki temu, że *przechowywane były w masie zbiorów biblioteki*¹¹.

Kolekcja *Achilleis* S. Wyspiańskiego składa się ze szkicu do scenografii sceny oraz z 10 rysunków kostiumów. Szkice wykonane zostały ołówkiem i akwarelą na papierze, wszystkie one zawierają sygnatury *A.Z.P.*, *A.* i *Z.P.*, co potwierdza opinię R. Jaciwa o udziale obu braci w realizacji projektu¹².

Zachował się szkic do scenografii oraz 10 rysunków kostiumów bohaterów, wśród których są: *Fala X*, *Fala VII*, *Tancerka V*, *Trojanka IX*, *Trojanin*, *Chryzeida* [?], *Wysłannik II*, *Lajkonik IV*, *Ofiarnik I*, *Sobiken* (? – nieczytelne). Zdaniem R. Jaciwa identycznych projektów nie było, a „warszawski zbiór” zawiera szkice do kostiumów bohaterów o tej samej nazwie (różnią się tylko numeracją)¹³.

Szkic do scenografii prezentuje umowną przestrzeń, której kompozycja to zestawienie kilku różnych płaszczyzn stanowiących tło dla akcji:

[...] *same płaszczyzny i bryły bądź stwarzały konstrukcję przestrzenną, [...] bądź były ekranami dla efektów świetlnych*¹⁴.

Umowna geometryczność tła, neutralne i zimne kolory podkreślały abstrakcyjne, podobne do rzeźb kostiumy. Ubrania w granatowo-czerwonych barwach, z elementami w odcieniach ochry, kontrastowały z tłem albo zlewały się z nim. Mówiąc o sztuce, krytyk W. Zawistowski wspomina:

⁹ *Ukrainian Art Exhibitions in Lviv 1919–1939: Reference Book. Anthology of Art Critique Thought*, author-compiler R.M. Yatsiv, Lviv 2011, s. 29.

¹⁰ Р. Яців, *Сценографічні шкци Пронашків...*, s. 10.

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² Tamże, s. 11.

¹³ Р. Яців, *Сценографічні шкци Пронашків...*, s. 12.

¹⁴ E. Csato, *Leon Schiller – twórca monumentalnego teatru polskiego*, Warszawa 1966, s. 37.

punkt ciężkości czynnika dekoracyjnego przyniesiony był zresztą na kompozycję postaci: tu reżyseria najsilniej zlewała się z czynnikiem plastycznym, kostium i charakteryzacja określały w sposób zmysłowy funkcjonalną wartość każdej postaci bądź też przychodziły z pomocą w komponowaniu zespołów i mas¹⁵.

W projektach kostiumów Pronaszko asocjatywnie wykorzystywał motywy starożytne, jeśli chodzi o kształt, krój, drapowania i fałdy w konstrukcjach. Artysta świadomie unikał jednak dokładnego naśladowania historycznych wzorów ubioru. Kostiumy według jego pomysłu były niby *ożywione rzeźby polichromowane, fantazje rzeźbiarsko-malarskie, oparte jednak mocno na rzeźbach artystycznych*¹⁶. Uważamy, że w szkicach do *Achilleisa* Pronaszko udało się przekazać ducha antycznej Grecji, majestatyczność i monumentalność dramatycznej fabuły. Środowisko scenografii, podkreślające rzeźbione sylwetki postaci, odzwierciedla antyczne pojmowanie piękna figury ludzkiej w przestrzeni naturalnej. Przekształcając formy kostiumu antycznego, artysta wypełnia je harmoniczną dynamiką barw czerwieni i granatu (il. 1). Tworzy on uogólniony, monumentalny obraz antyczności, który wypełniają namiętni bohaterowie dramatu S. Wyspiańskiego.

W aspekcie stylistycznym szkiców można odczytać paralele z greckim czerwonofigurowym malarstwem wazowym: uproszczenie w sposobie ukazywania postaci, wizerunek wszystkich twarzy w profilu z okiem na wprost. Obrazy kostiumów to malarsko-rzeźbiarskie traktowanie antycznych form ubrań: chitonu, chlamidy, tuniki. Podstawowa cecha ubrania antycznego to drapowanie ukazane w rytmach metrycznych fałd, płaszczyzn, ornamentów. W kostiumach żeńskich równomierne fałdy chitonu owijają sylwetkę niby kanelury na filarach, dodając jej ogólnej smukłości i wyrazistości (il. 2). Analizie cech kompozycyjnych i stylowych ubiorów z kolekcji muzeum poświęcony jest artykuł *Teatralne dziedzictwo A. i Z. Pronaszków: z lwowskich zbiorów muzealnych*¹⁷.

W odróżnieniu od znanego spektaklu *Achilleis* komedia *Cyrułek sewilski* Beaumarchais'go w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza (premiera 7 maja 1926 r.) nie zyskała takiego rozgłosu i pozytywnych recenzji. Krytyka do-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ A. Pronaszko, *Mój życiorys artystyczny*, s. 22.

¹⁷ A. Dmytrenko, *Teatralne dziedzictwo A. i Z. Pronaszków. Z lwowskich zbiorów muzealnych*, [w:] *Retrospekcja i ochrona dziedzictwa kulturowego*, red. S. Kowalska, Poznań–Kalisz 2015, s. 274–289.



Il. 1. A. Pronaszko. Projekt kostiumu *Ofiarnik I. „Achilleis”* za S. Wy-
spiańskim, 1925 r. Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego In-
stytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, *zbiór*
grafiki i plakatu, nr 3056b. Fot. A. Dmytrenko.



Il. 2. A. Pronaszko. Projekt kostiumu *Chryzejda?* „Achilleis” za S. Wyspiańskim, 1925 r. Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, *zbiór grafiki i plakatu*, nr 3056д. Fot. A. Dmytrenko.



Il. 3. A. Pronaszko. Projekt dekoracji „Cyrylik Sewilski” za Beaumarchais, 1926 r. Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, zbiór grafiki i plakatu, nr 3050. Fot. A. Dmytrenko.

tyczyła pracy reżysera, która ustępowała przed *formistycznymi dekoracjami braci Pronaszków*¹⁸. Pomijając kwestie teatroznawcze, skupmy się jednak na wartości artystycznej zachowanych utworów.

We lwowskim zbiorze zachowały się dwa szkice scenografii i 12 projektów bohaterów komedii (dwa rysunki są na odwrotnej stronie szkiców kostiumów). Wszystkie mają sygnaturę *A.Z.Pron.*, która wskazuje na autorstwo obu braci. Technika wykonania jest podobna do techniki szkiców do spektaklu *Achilleis*: ołówek i akwarela.

Na pierwszym szkicu – podpisanym na rewersie *Cyrylik sewilski. I koncepcja* (il. 3) – przedstawiono na neutralnym tle kolorowe elementy architektoniczne – czerwone drzwi, łuk, płaszczyzna schodów prowadzących do umieszczonego po środku żółtego budynku z balkonem. Samotna sylwetka żeńska na balkonie jest aluzją do znanego werońskiego „balkonu Julii”.

Drugi szkic dekoracji sceny – *Koncepcja II* – jest wykonany w swobodnej manierze malarskiej. Pronaszko kreuje optymistyczny, barokowy obraz

¹⁸ P. Яців, *Сценографічні шкiци Пронашків...*, s. 14.

architektury miejskiej. Względne płaszczyzny prostokątne ścian budynków podtrzymane są liniami falistymi dachów, balkonu, drzew. Kolorystyka szkiców tworzona jest poprzez połączenie kontrastowych barw: czerwieni z zielenią i granatu z żółcią. Przestrzeń sceny zaaranżowana została w stylu awangardowym z wykorzystaniem elementów barokowych – dynamiki aktywnych kolorów, kontrastów światła i cienia, faktur i materiałów – jednocześnie pozostaje miejscem dla gry aktorskiej.

Szkice scenografii znajdujące się na odwrotnej stronie kostiumów bohaterów są wykonane ołówkiem, płaszczyzny są częściowo pokryte akwarelą, nie są podpisane. Przedstawiono na nich różne elementy architektoniczne kompozycji. Domyślamy się, że szkice prezentują różne wariacje wstępnych poszukiwań.

Ubiory bohaterów kreowane są w ogólnej, „barokowej” koncepcji scenografii, wśród nich zachowały się projekty kostiumów: służącego Figara (il. 4), hrabiego Almagviva, nauczyciela muzyki Bazylia, sędziego Alkada, doktora Bartola i innych (podpisy nieczytelne).

Autorzy w ostrej formie groteskowej interpretują europejski strój historyczny z XV–XVII w., powstały pod wpływem sztuki baroku, dla którego charakterystyczną cechą jest monumentalność form, bogactwo ozdób, stosowanie kontrastów materiałów i kolorów. Kostiumy pełne były elementów dekoracyjnych, różnych faktur, kolorów („wizytówka” barokowej estetyki), jednak bracia interpretują to w sposób teatralny, pozbawiony naturalistycznych szczegółów i rzetelności. W obrazach postaci względność przeplata się z przesadą i hiperbolizacją form, kontrastem skali oraz kolorów.

Kostiumy męskie składają się z koszuli, na którą wkładany jest krótki obcisły kolet, o szerokich bufiastych rękawach. Krótki wierzch ubrania podtrzymują spodnie-pończochy, które obciskają nogi i przydają sylwetce smukłości. Niektóre postacie mają włożone na nie krótkie spodnie *rhingrave*. Uzupełnieniem kostiumów męskich są płaszcze o różnej długości, które swobodnie spadają z pleców. Całości dopełniają akcesoria: kapelusze o różnej formie, kokardy, falbany, sztywne, fałdowane kołnierze.

Satyra i groteska widoczne w kostiumach oraz twarze przypominające maski kojarzą się z estetyką włoskiej komedii *dell'arte*. Takie skojarzenie nie jest bezpodstawne, ponieważ zarówno tradycyjne obrazy postaci-masek komedii włoskiej, jak i postać satyryczna zmyślnego służącego Figara, która pojawiła się w teatrze francuskim w XVIII w., kontynuują historię rozrywkowych widowisk teatru „ludowego”.



Il. 4. A. Pronaszko. Projekt kostiumu *Figaro*. „Cyrulik Sewilski” za Beaumarchais, 1926 r. Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, zbiór grafiki i plakatu, nr 30546. Fot. A. Dmytrenko.

W stworzonych obrazach postaci, które są harmonijnie związane z projektem scenograficznym, dominuje podstawa malarska. Artyści za pomocą kontrastów formy, faktury, koloru kreują obrazowo-plastyczny świat dramaturgii obyczajowo-społecznej Beaumarchais'go.

Projekty Pronaszków do *Cyrulika sewilskiego* nie spotkały się z uznaniem recenzentów; krytykowano reżysera, który zgodził się na formistyczne dekoracje braci Pronaszków¹⁹. Także konceptualne i nowatorskie scenografie do *Opowieści zimowej* i *Achilleis* nie ustrzegły się krytyki. Pronaszce zarzucano, że:

*nie czuje realizmu codziennego, żyje w świecie swych własnych elementów barwnych i przekształceń architektonicznych, [...] które górowały nad aktorem, przylatczały go uwypukleniem elementów plastycznych na scenie, gubiły słowo w barwach i liniach*²⁰.

Zachowane szkice z kolekcji lwowskiego muzeum mają nie tylko dużą wartość artystyczną, ale są też dowodem poszukiwań awangardowych, pozwalają śledzić różnorodność stylistyczną artystów widoczną w pracy nad różnym materiałem dramaturgicznym. Przypuszczamy, że u źródeł przywołanych wyżej głosów krytyki leżał przede wszystkim stosunek recenzentów do polityki reżyserskiej Schillera w Teatrze im. Bogusławskiego, a praca Pronaszków stała się tylko pretekstem dla tych, którzy chcieli zamknąć teatr. Znany jest fakt, że L. Schiller – jako dyrektor teatru – obiecał władzom miejskim stworzenie teatru popularnego, orientowanego na publiczność roboczą. Jednak reżyser-nowator *miał własną koncepcję teatru popularnego, która różniła się od potocznych wyobrażeń*²¹. Wierzył w rolę wychowawczą teatru w życiu społecznym i wcielał koncepcje awangardowe na scenie warszawskiej, nie potrafiąc przekształcić teatru w *instytucję dostarczającą masowej i taniej rozrywki*²².

Właśnie lwowski zbiór szkiców Pronaszków z muzeum etnograficznego składa się z prac pochodzących z okresu nowatorskich eksperymentów artystów, przejścia od malarstwa dekoracyjnego w kierunku scenografii architektonicznej i przestrzennej. Kolekcję wyróżniają takie cechy, jak: zwartość stylistyczna, ciekawa maniera twórcza, jedność metod oraz technik wyko-

¹⁹ Tamże.

²⁰ F. Siedlecki, *Malarstwo sceniczne na wystawie teatralnej*, [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910–1929*, Wrocław 1991, s. 190.

²¹ E. Csato, *Leon Schiller...*, s. 39.

²² Tamże, s. 38.

nia. Wszystkie prace mają czytelną sygnaturę. Zachowana kolekcja szkiców posiada dużą wartość artystyczną w kontekście eksperymentów awangardowych w historii polskiej oraz europejskiej scenografii początku XX w.

KOLEKCJA SZKICÓW A. PRONASZKI W LWOWSKIEJ NARODOWEJ NAUKOWEJ BIBLIOTECE UKRAINY IM. W. STEFANYKA

Jeszcze jedną kolekcję prac Pronaszki przechowuje Instytut Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. W. Stefanyka (Інститут дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівська Національна Наукова бібліотека України імені В. Стефаника). Autorka artykułu nie posiada informacji o publikacjach o tej kolekcji, niezbadana pozostaje historia jej pojawienia się w zbiorach. Szkice te powstały w tzw. lwowskim okresie twórczości artysty, czyli w sezonie 1932/1933. Eksperymenty twórcze przeprowadzone na warszawskiej scenie Pronaszko kontynuował na scenie Teatru Wielkiego we Lwowie. Krytycy teatru uważają ten okres za najbardziej płodny i dojrzały w scenograficznej twórczości artysty (zrealizował prace do ok. 52 sztuk).

Kolekcja zawiera szkice scenografii do *Kleopatry* C. Norwida (1933 r.) oraz szkice kostiumów do sztuk: *Sen nocy letniej* W. Shakespeare'a (1932 r.), *Sen srebrny Salomei* J. Słowackiego (1932 r.) oraz *Orfeusz w piekle* J. Offenbacha (1932 r.). W przeciwieństwie do kolekcji z Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie w przypadku części kolekcji przechowywanej w bibliotece autorstwo Andrzeja Pronaszki nie jest pewne ze względu na brak sygnatury autora (tylko niektóre z prac są sygnowane – nieczytelnie) oraz różnice w stylu i technice wykonania.

Tematem wiodącym w trzech „konstruktywistycznych” szkicach scenografii do *Kleopatry* C. Norwida (1933 r.) w reżyserii K. Tatarkiewicza jest temat starożytności. Zastosowano tu jednakowe rozwiązania artystyczne i stylistyczne. Szkice wykonane zostały na arkuszach papieru o rozmiarze (21,9 × 30,1 cm), techniką gwaszu. Nie mają one sygnatur, lecz tylko komentarze i uwagi autora (napisane ołówkiem) dotyczące materiału do dekoracji (*gruba faktura, cienka faktura, lakier*). Prace utrzymane są w kolorystyce achromatycznej (biały–szary–czarny), przełamanej pojedynczymi akcentami w kolorach terakoty oraz w błękicie i różu.

Dzięki zastosowaniu awangardowej koncepcji nadania przestrzeni abstrakcyjności i monumentalności, artyście udało się za pomocą pojedynczych

elementów nawiązać z jednej strony do sytuacji historycznej, a z drugiej – nie utracić więzi ze współczesnym rytmem epoki. Umiejętne wykorzystanie stylizowanych ornamentów wskazuje poprzez obecność symboli na tło historyczne akcji (starożytny Egipt).

Szczególną uwagę współcześni artyści krytycy poświęcili w *Kleopatrze* oprawie kostiumowej. Jak zaznaczył jeden z recenzentów, napięcie będące składnikiem akcji dramatycznej zbiegało się tu z różnorodnością form i kształtów ubiorów mieszkańców:

*Egipcjanie w długich, pofałdowanych, pasiastych szatach przypominają ledwo poruszające się mumie [...], Rzymianie w krótkich, grubo pikowanych tunikach i szerokich płaszczach wyglądają na roślących, barczystych, silnych herosów życia*²³.

W zbiorze nie ma projektów kostiumów, zachowało się natomiast siedem szkiców z pierwszej inscenizacji Pronaszki do komedii *Sen nocy letniej* W. Shakespeare'a (1932 r.) w reżyserii Edwarda Wiercińskiego, wystawionej we Lwowie. Prace wykonane są w jednakowym formacie, nie zawierają one podpisów autora, lecz tylko napisy ołówkiem dotyczące: nazwisk aktorów (A. Wojdan, J. Woszczerowicz, M. Peliński, J. Konradt itd.), nazw postaci (*Pigwa*, *Tezeusz* (il. 5), *Głodniak* [?], *Dudek-Tyzba* (il. 6), *Demetriusz*, *Filostrat*, *postać z orszaku Tezeusza*), kolorów oraz wymiarów tkaniny. Stylistycznie wszystkie projekty bohaterów łączy jednakowa maniera (współpraca ze Zbigniewem Pronaszko [?]) oraz technika wykonania (ołówki, gwasz na papierze). Sylwetki postaci wyglądają jak przekalkowane, odrysowane ołówkiem z jakiegoś rysunku, gwaszem zaznaczono tylko kolorowe plamy ubrań. Można przypuścić, że nie były to szkice podstawowe, a jedynie duplikaty przeznaczone do wykorzystania w warsztatach krawieckich.

Formy odzieży postaci kojarzą się z kształtami i elementami antycznymi (chiton, płaszcz-chlamys). Kolorystyka ubrań opiera się na połączeniu stonowanego koloru (róż, błękitny, żółty, zielony) z popielatym. Twarze głównych bohaterów zostały lekko zindywidualizowane (zaznaczono fryzury, brody).

Krytycy uznali, że omawiana inscenizacja to *eksperyment*, który wysuwa się *na czoło współczesnych wysiłków reformatorskich w dziedzinie teatru*. Podkreślali spójność wątku artystycznego i dramaturgicznego oraz fakt, że *trójwymiarowy układ sceny cudownie godził się z dwuświatowością sztuki*²⁴. Recenzent T. Terlecki zaznaczył, że artyście udało się pozbyć operowej ma-

²³ Z. Polanowski, *Kleopatra*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 4, s. 79.

²⁴ F. Pawliszak, *Sen nocy letniej*, „Gazeta Lwowska” 1932, nr 37, s. 6.



Il. 5. A. Pronaszko. Projekt kostiumu *Tezeusz*. „Sen nocy letniej”, W. Shakespear, 1932 r. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, *Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki*. nr 44838. Fot. A. Dmytrenko.



Il. 6. A. Pronaszko. Projekt kostiumu *Dudek-Tyzba*. „Sen nocy letniej”, W. Shakespear, 1932 r. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, *Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki*. nr 44840. Fot. A. Dmytrenko.

lowniczości i sztuczności naśladowania – stworzył on wieloplanowy, funkcjonalny organizm sceny, co pozwoliło rozwinąć akcję zarówno w poziomie, tak i w pionie. Terlecki pisał: *żywy, dynamiczny człowiek przestaje być plamą barwną, przylegającą do płaskiego, sztalugowego podłoża, odzyskuje życie bryły, formy plastycznej*²⁵. Dodatkowo akcentował on zasługi artysty jako *projektodawcy kostiumów*, który stworzył rzeźbiarsko-malarskie ubrania *swój sens plastyczny, brylowaty utrzymujących stale*²⁶.

Porównując szkice pod względem stylistycznym, możemy zobaczyć paralele między pracami do *Achilleis* i *Snu nocy letniej*. Artysta wykorzystał wypróbowaną metodę konstruktywną – kontrast abstrakcyjnego, geometrycznego tła i plastycznych rzeźbiarskich kostiumów postaci. W podobnym ujęciu Pronaszko realizował tematy antyczne w następnych lwowskich przedstawieniach: w *Powrocie Odysa* S. Wyspiańskiego (1932 r.), w *Bachantkach* Eurypidesa (1933 r.) i *Kleopatrze* C. Norwida (1933 r.).

Kolejna część kolekcji prac autorstwa Andrzeja Pronaszki dotyczy romanisu dramatycznego *Sen srebrny Salomei* J. Słowackiego w reżyserii L. Schillera (1932 r.). Składa się ona z sześciu szkiców kostiumów postaci. Rysunki wykonane są ołówkiem i akwarelą w swobodnej manierze, na różnych formatach papieru (bez sygnatur). Obok wizerunków bohaterów widnieją napisy ołówkiem dotyczące nazwisk aktorów (*Strzelecki, Jaśkiewicz, Sklodanek*), postaci (*Sawy, Regimentarza* i innych, bez tytułu), liczb (wymiarów tkanin?) oraz kolorów tkanin (*czerw., gran., z białego atlasu*). Indywidualizowane są tylko szkice przedstawiające szlachciców – mają oni zróżnicowane rysy twarzy, czapki, ubrani są w stroje szlacheckie. Stylistyka kostiumów opiera się na formach oraz elementach stroju historycznego polskiej szlachty (kontusz, żupan, luźne spodnie, pas, konfederatka) (il. 7). Kolory ubrań przeważnie wzorowane na historycznych – czerwień, granat, zieleń. Rysunki postaci szlachciców wykonano w szybkiej manierze szkicowej, stosując swobodne kreskowanie różnoległymi, kolorowymi liniami. Szkice przedstawiające inne, nieznanne postaci pozwalają przypuścić, że są to uczestnicy scen masowych (schematyczne kostiumy i twarze-maski – il. 8). Ogólnie rzecz biorąc, brak pewności co do całościowego charakteru serii pod względem artystycznym i stylistycznym oraz osobistego udziału w procesie tworzenia Andrzeja Pronaszki (może prace przebiegały pod jego kierownictwem?) i współpracy z bratem, Zbigniewem Pronaszką.

²⁵ T. Terlecki, *Inscenizacja „Snu nocy letniej”*, „Gazeta Lwowska” 1932, nr 45, s. 7.

²⁶ Tamże.



Il. 7. A. Pronaszko. Projekt kostiumu Sawa. „Sen srebrny Salomei”, J. Słowacki, 1932 r. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki. nr 44843. Fot. A. Dmytrenko.



Il. 8. A. Pronaszko. Projekt kostiumu postaci. „Sen srebrny Salomei”, J. Słowacki, 1932 r. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, *Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki*. nr 44845. Fot. A. Dmytrenko.

Recenzent dr J. Gamska-Łempicka określiła nastrój wystawy jako *złudzenia senne*, gdzie *na tle surowej, niestety, znów wypranej z przyrody dekoracji przesuwają się ucielenione zjawy senne*. Scenografia Pronaszki odpowiadała koncepcji Schillera, który patrzył na rozgrywającą się między szlachtą a hajdamakami tragedię *oczyma poety*²⁷. Wizja reżyserska inscenizacji J. Słowackiego została skrytykowana przez współczesnych teatroznawców. Prasa oskarżyła Schillera o „proukraińskie” poglądy; pisała o nieodpowiednim traktowaniu materiału dramaturgicznego oraz nagłośniła wśród publiczności informację o *aferze Schillera*²⁸. Pomijając tło historyczne, trzeba pokreślić artystyczną wartość dzieła, w którym Pronaszko odzwierciedlił kontrast między idyllą środowiska naturalnego a dramatem nienawiści klasowej.

Pozostała część kolekcji to szkice do operetki J. Offenbacha *Orfeusz w piekle* (1932 r.) w reżyserii A. Dolżyckiego, A. Uluchanowa. Zachowały się następujące wizerunki postaci: *Jowisz, Jowisz pod postacią muchy* (il. 9), *Orfeusz, Mars, Merkury, Sędziowie* (il. 10). Szkice wykonane są techniką mieszaną akwarelą i kredką, z zapisanymi ołówkiem nazwiskami aktorów (*Bolko, Palewicz, Frenel*), nazwami postaci, szczegółami wykończenia. Zostały one opatrzone sygnaturą, która nie jest charakterystyczna dla Pronaszki (w porównaniu z podpisami *A.Z.P.* lub *A. i Z.P.* na szkicach przechowywanych w zbiorach Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego).

Spośród pozostałych prac kolekcji szkice te wyróżnia zastosowanie wyjątkowo ciekawych rozwiązań dotyczących wizerunku bohaterów operetki i mistrzowski, swobodny styl rysowania. Postacie ukazane są w sposób satyryczny, z dbałością o szczegóły charakteryzacji i kostiumów. Styl wykonania szkiców różni się (w przeciwieństwie do poprzednich, bardziej graficznych rozwiązań Pronaszki) zastosowaniem malarsko-groteskowej manieri przedstawiania, połączenia w rysunku wyrazistych linii z miękkim lawowaniem. Można przypuścić, że są one dziełem innego autora, na przykład J. Wodyńskiego, którego nazwisko ukazało się na afiszu informującym o premierze operetki J. Offenbacha *Orfeusz w piekle* w Teatrze Wielkim w dn. 30 października 1932 r.

Przypuszczamy, że szkice kostiumów do operetki *Orfeusz w piekle* (1932 r.) przypisano Pronaszce przez pomyłkę, ponieważ wszystkie prace pochodzą z sezonu 1932/1933 i znajdowały się one w jednej teczce z pozostałymi szki-

²⁷ J. Gamska-Łempicka, *Sen srebrny Salomei*, „Gazeta Lwowska” 1932, nr 132, s. 3.

²⁸ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Ukraińskie epizody L. Schillera*, [w:] *Лесь Курбас і світовий театральний контекст*, red. Н. Корнієнко, Київ 2012, s. 17.



Il. 9. J. Wodyński (?), Projekt kostiumu *Jowisz pod postacią muchy*. „Orfeusz w piekle”, J. Offenbach, 1932 r. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, *Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki*. nr 44851. Fot. A. Dmytrenko.



Il. 10. J. Wodyński (?), Projekt kostiumów *Sędziowie*. „Orfeusz w piekle”, J. Offenbach, 1932 r. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, *Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki*. nr 44857. Fot. A. Dmytrenko.

cami (zachowane w pracowniach teatralnych?). Możliwe, że przy przekazywaniu kolekcji do zbiorów biblioteki wskazano, że w całości jest ona autorstwa Pronaszki i nie było możliwości sprawdzenia tej wersji ze względu na wydarzenia historyczne.

Ogólnie rzecz biorąc, dzieła Andrzeja Pronaszki zachowane w kolekcji biblioteki są wyjątkowo cenne, ponieważ pochodzą one z dojrzałego okresu twórczości artysty, będącego okresem awangardowych poszukiwań w zakresie reformy lwowskiej sceny i kostiumu teatralnego lat trzydziestych XX w. Czas ten ze względu na transformacje polityczne i społeczne pozostawił w historii sztuki jeszcze dużo pytań wciąż czekających na odpowiedź.

ZAWARTOŚĆ KOLEKCJI

ŹRÓDŁA

Zbiory grafiki i plakatu, Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy.

Projekty scenografii i kostiumów do wystawy Achilleis (za S. Wyspiańskim), Warszawa, Teatr im. Bogusławskiego, reż. L. Schiller. Premiera 13 listopada 1925 r.

1. Projekt dekoracji, akwarela 23,1 × 29,3 cm, sygn. A.Z.P., nr 3049.
2. Projekt kostiumu *Tancerka V*, rys. akwarela i ołówek 19,3 × 12,8 cm, sygn. A. i Z.P., nr 3055b.
3. Projekt kostiumu *Wysłannik II*, rys. akwarela i ołówek 19,3 × 13 cm, sygn. A. i Z.P., nr 3055b.
4. Projekt kostiumu *Trojanin*, rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056.
5. Projekt kostiumu *Fala X*, rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056a.
6. Projekt kostiumu *Fala VII*, rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056b.
7. Projekt kostiumu *Ofiarnik I*, rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056b.
8. Projekt kostiumu *Trojanka IX*, rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056r.
9. Projekt kostiumu *Chryzejda* [?], rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056d.
10. Projekt kostiumu *Lajkonik IV*, rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056e.
11. Projekt kostiumu *Sobikena* [?] (nieczytelne), rys. akwarela i ołówek 19,5 × 13 cm, sygn. A.Z.P., nr 3056e.

Projekty scenografii i kostiumów do wystawy Cyrulik sewilski (za Beaumarchais), Warszawa, Teatr im. Bogusławskiego, reż. A. Zelwerowicz. Premiera 7 maja 1926 r.

1. Projekt dekoracji, akwarela 20 × 34 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3050.
2. Projekt dekoracji, akwarela 20 × 30,3 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3050a.
3. Projekt kostiumu *Bazylio*, rys. akwarela i ołówek 20 × 15 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3051.
4. Projekt kostiumu *Młokos* [?], rys. akwarela i ołówek 20 × 15 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3051a.
5. Projekt kostiumu *Alkada*, rys. akwarela i ołówek 20 × 15 cm, sygn. A.Z.Pron. nr 3052.
6. Projekt kostiumu *Zywiec* [?] (nieczytelne), rys. akwarela i ołówek 20 × 15 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3052a.
7. Projekt kostiumu [?] (nieczytelne), rys. akwarela i ołówek 20 × 14,5 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3052b.
8. Projekt kostiumu *Almaviva*, rys. akwarela i ołówek 19,8 × 12,5 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3052b.
9. Projekt kostiumu [?] (nieczytelne), rys. akwarela i ołówek 20 × 12 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3053a, strona verso – szkic dekoracji, niesygn.
10. Projekt kostiumu [?] (nieczytelne), rys. akwarela i ołówek 18 × 12 cm, sygn. A.Z.Pron., nr 3053b, strona verso – szkic dekoracji, niesygn.

11. Projekt kostiumu *Rejent* [?], rys. akwarela i ołówek 20 × 12,5 cm, sygn. *And.Z.Pron.*, nr 3053B.
12. Projekt kostiumu *Agaro* [?], rys. akwarela i ołówek 20 × 14,5 cm, sygn. *A.Z.Pron.*, nr 3054.
13. Projekt kostiumu *Bartolo*, rys. akwarela i ołówek 17,7 × 12 cm, sygn. *And.Z.Pron.*, nr 3054a.
14. Projekt kostiumu *Figaro*, rys. akwarela i ołówek 17,7 × 12 cm, sygn. *A.Z.Pr.*, nr 30546.

Zbiory Instytutu Badań Bibliotecznych nad Zasobami Sztuki, Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka

A. Pronaszko, Projekty dekoracji do wystawy Kleopatra C.K. Norwida, Teatr Wielki, Lwów, reż. K. Tatarkiewicz. Premiera 19 grudnia 1933 r.

1. Projekt dekoracji, gwasz, papier, 21,9 × 30,1 cm, niesygn., nr 44832.
2. Projekt dekoracji (akt II), gwasz, papier, 21,9 × 30,1 cm, niesygn., nr 44833.
3. Projekt dekoracji (akt III), gwasz, papier, 21,9 × 30,1 cm, niesygn., nr 44834.

A. Pronaszko, Projekty kostiumów do wystawy Sen nocy letniej W. Shakespeare, Teatr Wielki, Lwów, reż. E. Wierciński. Premiera 12 listopada 1932 r.

1. Projekt kostiumu postaci (z orszaku Tezeusza), ołówek, gwasz na papier, 25 × 16 cm, niesygn., nr 44835.
2. Projekt kostiumu *Filostat*, ołówek, gwasz na papier, 25,1 × 16,1 cm, niesygn., nr 44836.
3. Projekt kostiumu *Demetriusz*, ołówek, gwasz na papier, 23,9 × 14,9 cm, niesygn., nr 44837.
4. Projekt kostiumu *Tezeusz*, ołówek, gwasz, srebrna farba na papier, 23,9 × 14,9 cm, niesygn., nr 44838.
5. Projekt kostiumu *Głodniak* [?], ołówek, gwasz na papier, 23,9 × 14,9 cm, niesygn., nr 44839.
6. Projekt kostiumu *Dudek-Tyzba*, ołówek, gwasz na papier, 24 × 16,5 cm, niesygn., nr 44840.
7. Projekt kostiumu *Pigwa*, ołówek, gwasz na papier, 24 × 16,5 cm, niesygn., nr 44841.

A. Pronaszko, Projekty kostiumów do wystawy Sen srebrny Salomei J. Słowacki, Teatr Wielki, Lwów, reż. L. Schiller. Premiera 9 czerwca 1932 r.

1. Projekt kostiumu *Regimentarz*, kolorowy ołówek, ołówek na papier, 20,2 × 16,1 cm, niesygn., nr 44842.
2. Projekt kostiumu *Sawa*, kolorowy ołówek, ołówek na papier, 26,8 × 19,5 cm, niesygn., nr 44843.
3. Projekt kostiumu postaci, kolorowy ołówek, ołówek na papier, 25,6 × 18,2 cm, niesygn., nr 44844.
4. Projekt kostiumu postaci, kolorowy ołówek, ołówek na papier, 22,5 × 18,5 cm, niesygn., nr 44845.
5. Projekt kostiumu postaci, kolorowy ołówek, ołówek na papier, 25,6 × 18 cm, niesygn., nr 44846.

6. Projekt kostiumu postaci, kolorowy ołówek, ołówek na papier, 25,7 × 18,3 cm, niesygn., nr 44847.

J. Wodyński [?], *Projekty kostiumów do wystawy Orfeusz w piekle Offenbach, Teatr Wielki, Lwów, reż. A. Dolżycki, A. Uluchanów*. Premiera 16 lutego 1932 r.

1. Projekt kostiumu *Jowisz*, rys. akwarela i ołówek, 24,9 × 17,7 cm, sygn. Wodyński [?] (nieczytelne), nr 44848 strona verso – szkic kostiumu, niesygn.
2. Projekt kostiumu (nieczytelne), rys. akwarela i ołówek, 26,6 × 13,8 cm, niesygn., nr 44849.
3. Projekt kostiumu *Orfeusz*, rys. ołówkiem 29 × 12 cm, niesygn., nr 44850.
4. Projekt kostiumu *Jowisz pod postacią muchy*, rys. akwarela i ołówek, 26,8 × 15,3 cm, sygn. Wodyński [?] (nieczytelne), nr 44851.
5. Projekt kostiumu *Mars*, rys. akwarela i ołówek, 26,5 × 12,4 cm, niesygn., nr 44852.
6. Projekt kostiumu *Mars*, rys. ołówkiem na cienkim papierze, 30,8 × 22,2 cm, niesygn., nr 44853.
7. Projekt kostiumu *postaci* [?], rys. ołówkiem 28,9 × 22,6 cm, niesygn., nr 44854.
8. Projekt kostiumu *postaci* [?], rys. ołówkiem, gwasz 37,8 × 25,2 cm, niesygn., nr 44855.
9. Projekt 2 kostiumów *Merkury*, rys. akwarela i ołówek, 26,2 × 33,2 cm, niesygn., nr 44856.
10. Projekt 3 kostiumów *Sędziowie*, rys. akwarela i ołówek, 25 × 35,2 cm, niesygn., nr 44857.

BIBLIOGRAFIA

- Csato E., *Leon Schiller – twórca monumentalnego teatru polskiego*, Warszawa 1966, s. 37.
- Dmytrenko A., *Teatralne dziedzictwo A. i Z. Pronaszków. Z lwowskich zbiorów muzealnych*, [w:] *Retrospekcja i ochrona dziedzictwa kulturowego*, red. S. Kowalska, Poznań–Kalisz 2015, s. 274–290.
- Gamska-Łempicka J., *Sen srebrny Salomei*, „Gazeta Lwowska” 1932, nr 132, s. 3.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Ukraińskie epizody L. Schillera*, [w:] *Лесь Курбас і світовий театральний контекст*, red. Н. Корнієнко, Київ 2012, s. 12–24.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 259–261.
- Pawliszak F., *Sen nocy letniej*, „Gazeta Lwowska” 1932, nr 37, s. 6.
- Polanowski Z., *Kleopatra*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 4, s. 79.
- Pronaszko A., „*Pierwszy sezon*” w *teatrze. Łódź 1917–1918*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 45.
- Pronaszko A., *Mój życiorys artystyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 12–24.
- Ronisz W., *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 63–85.
- Siedlecki F., *Malarstwo sceniczne na wystawie teatralnej*, [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910–1929*, Wrocław 1991, s. 188–191.
- Szwankowski E., *Projekty kostiumów do „Achilleis” i „Złotego płaszcza”*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, t. 13, z. 1–2, s. 46–52.

- Terlecki T., *Inscenizacja „Snu nocy letniej”*, „Gazeta Lwowska” 1932, nr 45, s. 6–8.
- Ukrainian Art Exhibitions in Lviv 1919–1939: Reference book. Anthology of Art Critique Thought*, author-compiler R.M. Yatsiv, Lviv 2011, s. 29.
- Нора О., *Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 років*, Львів 2006, s. 24.
- Яців Р., *Сценографічні шкідці Пронашків: львівська колекція*, „Просценіум” 2003, nr 2, s. 9–16.

Summary

Lviv Collection of Theatre Sketches by Andrzej Pronaszko: the Problem of Attribution

The article is devoted to the Lviv collection of theatre sketches by Andrzej Pronaszko. The collection is currently kept in the Museum of Ethnography and Crafts in Lviv and in Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine. The article is an attempt to attribute and analyze the style indicators of sketches of theatre costumes in the context of search for European avant-garde theatre.