

Katarzyna UCHOWICZ

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki,
Pracownia Dokumentacji Architektury XX wieku

CZASOPRZESTRZENNA. ARCHITEKTURA TEATRALNA GRUPY PRAESENS

Czasoprzestrzeń

„Ruch jest obliczem naszej epoki. Nie bezmyślne kręcenie się w kółko, ale świadome, celowe przezwyciężanie **czasu i przestrzeni**. Wszystko, co stałe, niezmiennie, sztywne, nieruchome, jest martwe i nie interesuje nas.”¹

Szymon Syrkus

Przywołany powyżej cytat odnosił się – biorąc pod uwagę profesję Szymona Syrkusa, założyciela grupy modernistów Praesens – do architektury, która zgodnie z programowymi hasłami tej formacji miała dynamicznie się rozwijać i dominować w interdyscyplinarnym tyglu nad malarstwem i rzeźbą. Mógłby on jednocześnie posłużyć za motto badacza interpretującego pełną zwrotów i niuansów historię kształtowania przestrzeni w dwudziestym wieku. W przypadku powszechnie znanego projektu Teatru Symultanicznego (opracowanego przez Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszkę przy udziale Zygmunta Leskiego w 1928 roku) to właśnie kanoniczne miejsce tego

obiektu w historii dwudziestowiecznej architektury stanowiło asumpt do podjęcia krytycznej analizy dostępnych źródeł i sformułowania na nowo problemów badawczych przy założeniu, że „wszystko, co stałe, niezmiennie, sztywne, nieruchome, jest martwe i nie interesuje nas.” Posłużyło to ukazaniu nowatorskiej koncepcji teatralnej z perspektywy architektoniczno-artystycznego dwugłosu oraz omówieniu procesu kształtowania nowej wizji sceny teatralnej w świetle autokomentarzy oraz w konfrontacji z biografiami twórców. Powracające w wypowiedziach Syrkusa i Pronaszki terminy takie jak czas, przestrzeń oraz czasoprzestrzeń zawarto w tytule niniejszego tekstu. Definicja czasoprzestrzeni – ze względu na lapidarną formę artykułu – została zarysowana jedynie szkicowo, a sam tekst stanowi przyczynek do szerszych badań nad działalnością teatralną grupy Praesens. Dla porządku należy przypomnieć, że czasoprzestrzeń, uznawana za czwarty wymiar, to termin wykorzystany przez Alberta Einsteina w *Teorii względności (Szczegółowej teorii względności, 1905)*, dotyczący relacji masy i przestrzeni w powiązaniu z ruchem. W odniesieniu do architektury czwartym wymiarem określano czas, ale był on nierozzerwalnie związany z komponowaniem przestrzeni.

Architektura nie jest tylko sztuką wyzyskania miejsca, ale sztuką KOMPONOWANIA miejsca, sztuką ARCHITEKTONIZACJI I FUKCJONALIZACJI PRZEKROJÓW WNEŹTRZA BRYŁY. Przekroje pionowe i poziome (rzuty), wynikające z dwóch czynników architektury, z przestrzeni i z czasu, stają się kompozycją wnętrza bryły i ruchu w tym wnętrzu. (...) Projektowanie kieruje się logiką utylitarnych celów, jakim budowla ma służyć, ale jest jednocześnie bezinteresowną grą poszczególnych elementów, wyrażającą się w kontrastach, zestawieniach i stosunkach części do całości, w jakości zużytego czasu, w ilości przestrzeni i w nowych regułach, rządzących kompozycją. (...) Czas jest w architekturze czwartym wymiarem.²

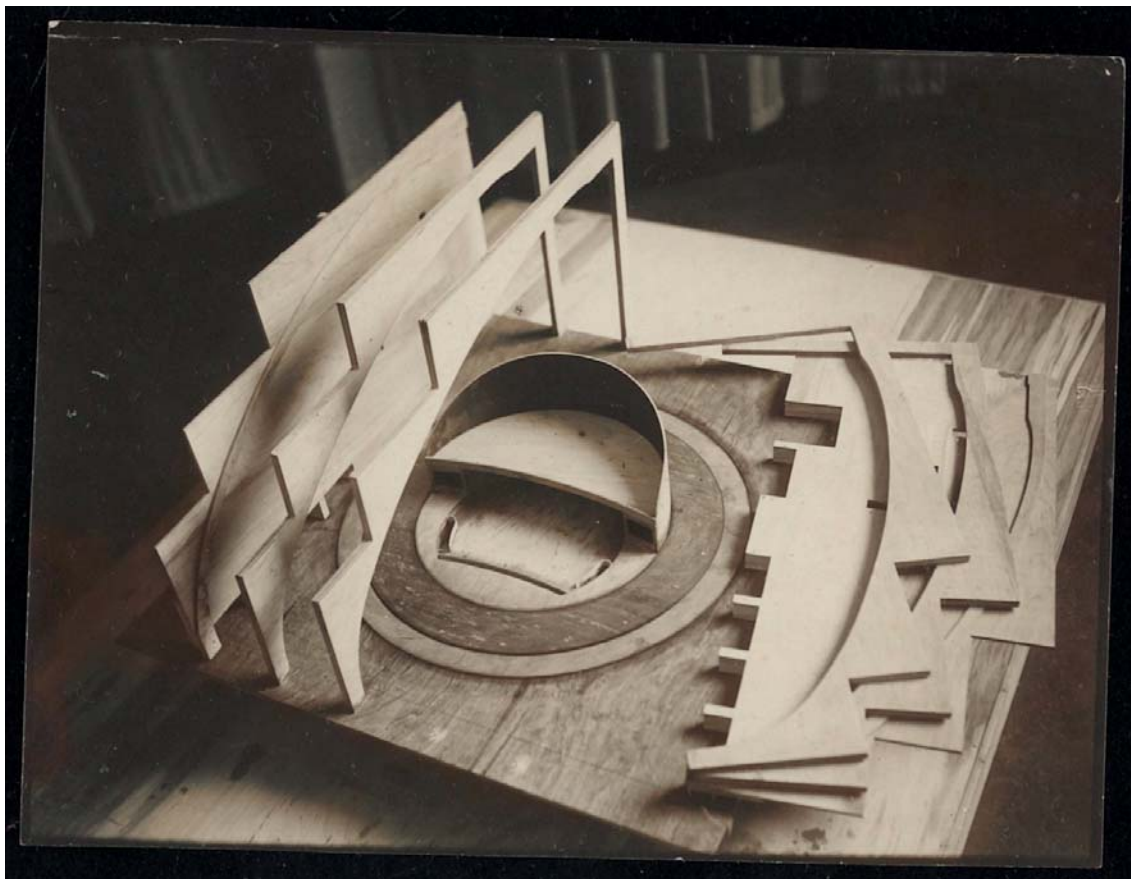
W przypadku wizji nowoczesnego teatru wyzwaniem stanowiło zakomponowanie przestrzeni w powiązaniu z czwartym wymiarem (czasem) oraz ruchem (nieruchoma widownia *versus* ruchoma scena).³

Czas

Szczegółowy „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego” autorstwa Heleny i Szymona Syrkusów, zilustrowany rzutami poszczególnych kondygnacji, przekrojami oraz fotografiami modelu opublikowano na łamach drugiego numeru czasopisma *Praesens* (1930).⁴ Ta detaliczność przekazu, która pozwala obecnie w dowolnej chwili stworzyć model teatru, wiązała się z faktem zamówienia projektu gmachu teatralno-operowego na 3000 miejsc przez magistrat m.st. Warszawy. W przywołanym tekście wyraźnie wskazano inspirację dla opracowanej koncepcji, a mianowicie Totaltheater Waltera Gropiusa z 1927 roku, zaprojektowany dla Erwina Piscatora i jego teatru otwartego/politycznego (w artykule Syrkusów zamieszczono rzut i przekrój przedrukowane z publikacji Piscatora *Das Politische Theater*, 1929). I chociaż z dzisiejszej

perspektywy Teatr Symultaniczny można ukazać w szerszym kontekście, zestawiając np. z eksperymentalną sceną *Osvobozené divadlo* (Teatr Wyzwolony) założoną przez grupę Devětsil w Pradze,⁵ zapewne także znaną architektonicznemu małżeństwu Syrkusów dzięki kontaktom z Karemlem Teige i Františkem *Kalivodą*, to autorom wyraźnie zależało na zaakcentowaniu wspólnoty poszukiwań z Gropiusem. Świadczył o tym wybór języka – opis idei Teatru Symultanicznego i specyfikację siedemdziesięciu dziewięciu pomieszczeń zamieszczono w równoległych kolumnach po polsku i niemiecku. Oba numery czasopisma *Praesens* (planowanego początkowo jako kwartalnik, sprowadzonego ostatecznie do dwóch woluminów z lat 1926 i 1930) – były w przeważającej części dwujęzyczne, ale teksty przełożono wyłącznie na język francuski. W tym przypadku język zmieniono. Gropius i Syrkusowie utrzymywali już wówczas stały kontakt – w chwili opublikowania tekstu była to znajomość czysto zawodowa, związana zapewne na jednym z kongresów CIAM (*Congrès international d'architecture moderne*) zainicjowanych w 1928 roku w La Sarraz (Szwajcaria). Wkrótce miała przekształcić się w przyjacielską zażyłość trwającą kilka dziesięcioleci. Animatorką kontaktów z założycielem Bauhausu była Helena Syrkusowa, latami prowadząca korespondencję z Walterem i jego żoną Ise Gropius w imieniu swoim i męża.⁶ Architektka angażowała się (na równi z projektowaniem architektonicznym) w przekłady poezji i jest wielce prawdopodobne, że to ona wskazała Syrkusowi jeszcze jedną inspirację, a mianowicie cytowany w tekście w oryginale surrealistyczny poemat Guillaume'a Apollinaire'a *Les Mamelles de Tirésias* (Cycki Tirezjasza), w którym poeta antycypował nowoczesne formy spektakli teatralnych.

W „Opisie teatru symultanicznego ...” zabrakło jednak głosu drugiego z autorów koncepcji, Andrzeja Pronaszki. Związany z grupą *Praesens* od 1926 roku, w drugim numerze programowego czasopisma (1930) pełnił funkcję redaktora działu malarstwa, zastępując Henryka Stażewskiego (zamieścił tu krótki tekst „Barwa, architektura, obraz”).⁷ Nazwiska Pronaszki (Andrzeja i Zbigniewa) stanowiły wówczas synonim teatralnej awangardy w Polsce.⁸ Dlaczego zatem w tym po-



Szymon Syrkus, Andrzej Pronaszko, Zygmunt Leski, makieta teatru symultanicznego, 1928.
Praesens, nr 2 (1930): 146.

czytym w kręgu modernistów wydawnictwie nie ma komentarza scenografa do rewolucyjnej koncepcji, której był współautorem? Być może z prozaicznego powodu, gdyż pisać nie lubił: „Unikam, jak mogę wszystkiego, co może mnie, chociaż na krótko, związać z piórem i biurkiem, unikam jak ognia własnych występów literackich, a nade wszystko unikam wspomnień” – wyznawał w odpowiedzi na zaproszenie czasopisma *Głos plastyków* w 1938 roku, związane z planami wydania specjalnego numeru poświęconego formizmowi.⁹ Trzeba jednak przypomnieć, że w roku 1928, kiedy Syrkus i Pronaszko rozpoczęli prace nad projektem Teatru Symultanicznego, drugi z wymienionych wygłosił referat *O teatr przyszłości*, w którym przekonywał: „Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd. Nowych złudzeń. (...) Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem. Teatr – to nie kołyska z kwilącym niemowlęciem, nie trumna, to piekielna myśląca maszyna, która bu-

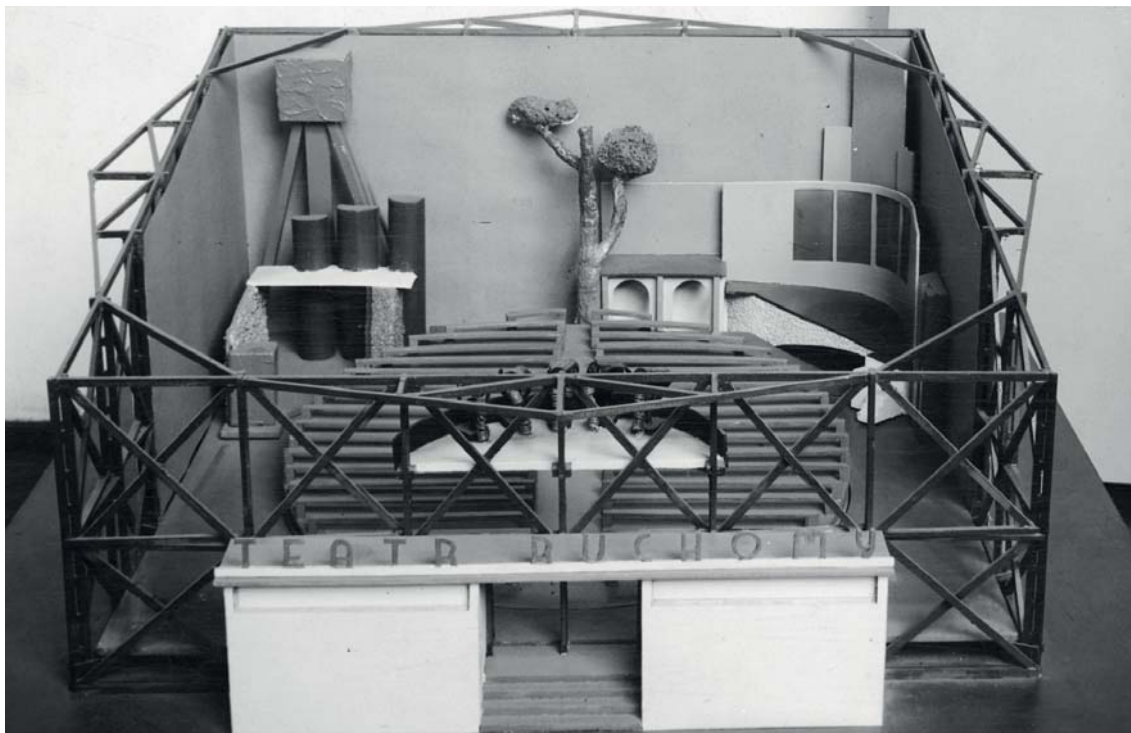
rzy w schwyconym w swoje tryby człowieku równowagę i dynamizuje go. (...) Teatr – to wielka centrala telegraficzna, wiecznie czujna, wiecznie podsluchująca i podpatrująca, chwytająca w lot problemy, które już nadchodzą, które już są we krwi pulsującego życia. Teatr – to wrota, poza które wprowadza się nową prawdę, to maszyna robiąca szybki rozrachunek pomiędzy umarłymi problemami a tymi, które pozostają. Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, chwytanie i objawianie tej siły, która mu pęd nadaje.”¹⁰ Pęd czyli ruch. Jak napisze dwa lata później Syrkus w manifestie *Tempo architektury*: „Ruch jest obliczem naszej epoki.”

Dlaczego więc Pronaszko nie dopisał niczego do tekstu poświęconego Teatrowi Symultanicznemu? Być może dlatego, że zagadnienie przynależało w *Praesensie* do tematów architektonicznych, które redagował Syrkus (opis Teatru Symultanicznego rozpoczynał część zatytułowaną „teatr, film, poezja, fotografia, wystawy, kro-

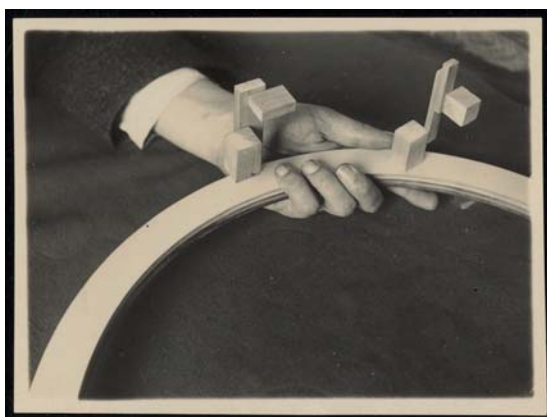
nika”). Ten podział na dyscypliny był odbiciem coraz silniej akcentowanej solidarności zawodowej, co w przypadku Praesensu znalazło finał w zmianie struktury ugrupowania. Z interdyscyplinarnego kręgu modernistów przekształciło się ono w kolektyw złożony wyłącznie z architektów i inżynierów – konstruktorów, inżynierów sanitarnych oraz statyków.¹¹ Projekt architektoniczny stworzony nie przez zawodowego architekta, a plastyka (w tym wypadku Pronaszkę), stanowił mógł dla profesjonalistów „zagrożenie”. Konieczna okazała się zatem konsolidacja środowiska i stworzenie – posługując się współczesną nomenklaturą – silnego *lobby*. Ten aspekt działalności awangardy przeanalizowała ponad dekadę temu Joanna Sosnowska.¹² Przywołany problem znalazł odbicie w zachowanych wypowiedziach architektów i malarzy. Na brak kierunkowego wykształcenia Mieczysława Szczuki wskazywał architekt Bohdan Lachert w studium *Szczuka jako architekt*, co świadczy o tym, że zagadnienie mogło być dyskutowane w kręgu artystów Praesensu, do którego należał.¹³ I odwrotnie – to właśnie Mieczysław Szczuka krytycznie, a nawet wręcz obraźliwie, pisał o malarskich projektach Syrkusa, z wykształcenia architekta.¹⁴ Pronaszko był malarzem, scenografem, pedagogiem, ale nie architektem. Może dlatego pozostał (i pozostaje) w cieniu Syrkusa w historii nowoczesnej architektury (ale nie historii teatru czy badań nad scenografią). Dzięki niemu ta nowatorska koncepcja architektoniczna w ogóle mogła powstać, gdyż – jako praktyk i scenograf o znaczącym w 1928 roku dorobku wiedział, jak działają mechanizmy sceniczne: „Zobaczyłem jak na dłoni, że nie mam zielonego pojęcia o stronie technicznej teatru. Sceno-technika! (...) Nie znałem nawet tego terminu (...). Zacząłem wstawać o szóstej rano, tak aby już przed ósmą być w teatrze przy rozmontowywaniu poprzednich i markowaniu nowych dekoracji. Pilnowałem zamykania sceny, oglądałem dokładnie podscenie i sznurownię, badałem urządzenia świetlne (...)” – wspominał lata 1917–1918.¹⁵

Ruch

Warto postawić zatem pytanie: czym dla Pronaszki był teatr określony jako symultaniczny, o którym we wspomnianym tekście nie pisał? Nazwa „teatr symultaniczny” uchodzi dzisiaj za nazwę własną i budzi jednoznaczne skojarzenia. Dla Pronaszki stanowił jedynie rodzaj teatru, który przeciwstawiał teatrowi pudełkowemu. I to on pierwszy – a nie Syrkus – zaproponował dla symultanicznej narracji teatr ruchomy, którego konstrukcję opracował w 1927 roku (siedem lat później ponownie sięgnie po ten projekt). Był to teatr mobilny w dwójnasób: z okrągłą obrotową widownią oraz obwoźny: rozkładany na miejscu, nakryty dachem-namiotem. W 1927 roku Pronaszko określił właśnie ten teatr mianem symultanicznego: „(...) mój zarys Teatru Symultanicznego, który był zapoczątkowaniem prac nad makietą *Teatru Symultanicznego* (...) jeżeli chodzi o kolejność w czasie, zajmuje miejsce pierwsze.”¹⁶ Nazwa *symultaniczny*, wywodząca się od *décor simultané*, czyli dekoracji teatralnej wykonywanej na wielkoformatowych płótnach towarzyszących w określonym porządku wszystkim epizodom przedstawienia, była zapewne także pomysłem Pronaszki. Ta konstatacja o pierwszeństwie nie byłaby być może tak istotna, gdyby nie pewne ważne praktyki właściwe awangardzie. Architektura (sztuka) modernizmu stanowiła w znaczącej części efekt teoretycznych dysput i artystycznych dialogów, ale także wyścigu na czas – walki o prymat w sieci wpływów, inspiracji i zawłaszczeń, o znalezienie się „w szpicy.” Przykładem może być historia idei krzesła podwieszonego, zaprojektowanego przez Martę Stama. Ten holenderski architekt pierwszy opracował ergonomiczną konstrukcję mebla z chromoniklowanych giętych rurek, ale niewzmocniony materiał siedziska pękał pod ciężarem człowieka. Natomiast wzmocniony metalową nicią został wykorzystany przez Ludwiga Miesa van der Rohe w projekcie krzesła opartego na pomysle Stama. W krótkim czasie Mies van der Rohe opatentował mebel pod nazwą MR10 dwukrotnie – w Stanach Zjednoczonych i Europie – urzędowo potwierdzając autorstwo na obydwu kontynentach. Krzesło do dzisiaj stanowi ikonę modernistycznego designu, podczas gdy mebel Stama



Andrzej Pronaszko, Stefan Bryła, makieta teatru ruchomego, 1934.
AS. *Ilustrowany Magazyn Tygodniowy*, nr 17 (1935): 6.



Szymon Syrkus, Andrzej Pronaszko, Zygmunt Leski, makieta teatru symultanicznego, 1928. *Praesens*, nr 2 (1930): 141

o nieco ostrzejszych profilach, chronologicznie (i koncepcyjnie) pierwszy, pozostaje praktycznie nieznan. Plasowaniu się w awangardzie służyła promocja własnych dokonań. Grupa Praesens promowała swoją działalność za pośrednictwem dwujęzycznego czasopisma o oryginalnej szacie graficznej stworzonej przez Henryka Stażewskiego. Wykorzystywała fotografie, rozsyłając je do zagranicznych redakcji, organizowała wystawy i odczyty. W nurcie tzw. medialnego modernizmu mieści się m.in. seria zdjęć – w tym także makiety teatru symultanicznego – przesłana do założyciela holenderskiej grupy De Stijl Theo van Doesburga

(są to te same ujęcia, które zamieszczono w „Opisie teatru symultanicznego ...” pióra Syrkusów).¹⁷ Zarówno pojęcie medialnego modernizmu, jak i sam aspekt promowania modernistycznej architektury za pośrednictwem środków masowego przekazu, takich jak m.in. fotografia, zostały opisane przez Beatriz Colominę ponad ćwierć wieku temu w publikacji „Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.”¹⁸

Pronaszko wygłosił kilka odczytów połączonych z demonstracją makiety teatru symultanicznego (teatru ruchomego) siedem lat po pierwszych próbach, demonstrując model opracowany wspólnie ze Stefanem Bryłą w Warszawie oraz we Lwowie i Krakowie. Dodatkowo idea teatru została przez niego szerzej skomentowana w wywiadzie przeprowadzonym przez Mieczysława Bronclę i zatytułowanym *Zabieram cały gmach!*:

Profesor Andrzej Pronaszko dobiera należyta kolejność dla fotografii makiety ruchomego teatru – najnowszego pomysłu i najnowszej pasji zamiłowanego dekoratora, człowieka teatru i malarza. Więc najpierw fotografia samej konstrukcji,

następnie – teatr widziany od strony wejścia, teatr widziany z góry (**il. 2**), fragment dekoracji, platforma reflektorów – z kilku zdjęć wybieramy na koniec jedno, mające dać obraz projektowanego teatru, reszta zaś pozostaje na stoliku, przykryta dłonią Pronaszki. Ta dłoń, to jakby kurtyna odsłaniająca widowisko (...).

– Pomyślałem, że należałoby zabrać cały gmach teatralny.

– To byłyby najlepiej, ale jak?

– Właśnie na to przeróżnych szukałem odpowiedzi. Zdaje się, że daje dobrą ta makietą. (Pronaszko cofnął rękę z fotografii i pokazuje pierwsze zdjęcie). Mój teatr ruchomy jest liliputem, ale może pomieścić 360 osób. Tworzy on pudełko o wymiarach 18 metrów na 18 metrów. Konstrukcję żelazną opracował inżynier Bryła w ten sposób, żeby każdy element był samodzielny, całą konstrukcję rozbiera się, a przy składaniu ześrubowuje i umacnia linami.

– Teatr wygląda jak wielka pusta sala. Gdzie tu jest scena?

– Każde miejsce, każdy kącik teatru jest sceną. Ponieważ scena pudełkowa, to znaczy taka, jaka normalnie jest w teatrze, nie pozwala na liczne zmiany dekoracji, musiałem ją odrzucić. Sceny obrotowej także nie można było założyć – wymaga dużej przestrzeni i obszernych kulis. Zatem – odwróciłem porządek rzeczy. Teatr ma obrotówkę, tylko że na niej umieszczona jest nie scena, ale widownia. Obrotówka, jak cały teatr, małeństwo, w średnicy ma 13 metrów, podczas gdy scena Teatru Polskiego ma 17 metrów średnicy. Jednak, słowo się rzekło! – 360 widzów siedzi na niej wygodnie. Na każdego widza wypada w krzesłach 50 cm miejsca, a przejścia mają 60 cm szerokości. Dekoracji nie trzeba zmieniać, dekoracja ustawiona jest od razu do wszystkich aktów czy odsłon. Zmiana odbywa się w ten sposób, że talerz obrotowy widowni zwraca się w tę stronę, gdzie rozgrywa się akcję. Razem w obrotowej widowni światło reflektorów przesuwają się także w odpowiednie miejsce.

– Więc teatr bez kurtyny, o nieprzerwanej ciągłości akcji?

– Tak, kurtynę zastępuje ruchomość widowni i światła reflektorów. Teatr pogrążony jest w ciemności, reflektor wyświecła tylko miejsce akcji.¹⁹

W odniesieniu do przytoczonego fragmentu warto wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie funkcjonowania awangardy. Moderniści przywiązywali dużą wagę do oryginalnych nazw nadawanym grupom i programowym czasopismom. Miały być krótkie, manifestować – o ile było to możliwe – program, aspiracje oraz posiadać międzynarodowe brzmienie. Taki zabieg przyczyniał się do szybszego wniknięcia w europejskie kręgi artystyczne. *Praesens*, czasopismo o oryginalnej szacie graficznej współtworzyło międzynarodową sieć wydawniczą awangardy obok m.in. szwajcarskiego *ABC*, niemieckich *G* i *Merz*, włoskiego *Noi*, holenderskiego *De Stijl*, belgijskiego *7 Arts*, węgierskiego *Ma*, czeskich *Stavby* i *Pasma* oraz radzieckiego *Wieszcz*, *Objet*, *Gegenstand* (wszystkie tytuły zostały wymienione na stronie redakcyjnej pierwszego numeru *Praesensu* z 1926 roku). Nazwę „praesens” (od łacińskiego określenia czasu teraźniejszego *tempus praesens*) zaproponowała Helena Syrkus. W tekstach poświęconych nowoczesnej architekturze „praesens” zamieniano niekiedy na teraźniejszość, jak ma to miejsce w tytule artykułu „Teraźniejszość w architekturze i malarstwie” Syrkusa i Władysława Strzemińskiego z 1928 roku. W przypadku teatru określenie *symultaniczny* miało wydźwięk międzynarodowy, gdyż w każdym europejskim języku brzmiało podobnie. W Polsce używano niekiedy zamiennie określenia „jednoczesny” (tak określał go czasem Pronaszko). Nazwa „teatr ruchomy” w żaden sposób nie byłaby czytelna poza granicami kraju, a zatem także z tego względu nie miała promocyjnej siły ani w momencie, gdy się narodziła (1927), ani wtedy, gdy Pronaszko dopracował projekt we współpracy ze Stefanem Bryłą w 1934 roku, pomimo niewątpliwie nowatorskiego charakteru.

Redaktor przeprowadzający wywiad z Andrzejem Pronaszką zanotował nie tylko wypowiedziane przez scenografa słowa, ale także

opisał gestykulację (dla której najodpowiedniejszym określeniem wydają się być teatralne gesty). W prywatnych archiwach wielu dwudziestowiecznych twórców zachowała się pewna liczba fotografii przedstawiających dłonie. W kadrach dokumentujących działalność architektów zatrzymano sposób kreślenia projektów, gesty towarzyszące wypowiedziom o architekturze (jak w serii zdjęć Franka Lloyd Wrighta) oraz momenty prezentacji makiet. Na jednym z serii zdjęć dokumentujących Teatr Symultaniczny widoczna jest dłoń (Syrkusa? Pronaszki?), trzymająca wykonaną z drewna obręcz imitującą pierścień obrotowej sceny z elementami dekoracji w geście sugerującym ruch. Do najlepiej znanych ujęć tego typu należy кадр z dłonią Le Corbusiera wskazującą makietę planu nowoczesnego Paryża znanego jako plan Voisin (od nazwiska zleceniodawcy Gabriela Voisina).²⁰

Teatr-makieta

Ani Thotalteater Waltera Gropiusa, ani teatr ruchomy Pronaszki i Bryły, ani Teatr Symultaniczny Syrkusa, Pronaszki i Leskiego nie zostały zrealizowane. Gdy powstawał zamieszczony w *Praesensie* tekst Heleny i Szymona Syrkusów także nie było ku temu żadnych przesłanek. Pewnym wyjściem okazało się skonstruowanie makiety i udokumentowanie jej przy pomocy aparatu fotograficznego. Wszystkie wspomniane koncepcje pozostały więc papierowo-tekturowo-drewnianymi modelami. Makieta teatru symultanicznego, sfinansowana przez warszawski magistrat, podróżowała. Była eksponowana na wystawie Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1928 roku. Rok później na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Ostatnio – na wystawach *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* (2018) oraz *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (2019/2020) w warszawskiej Zachęcie.

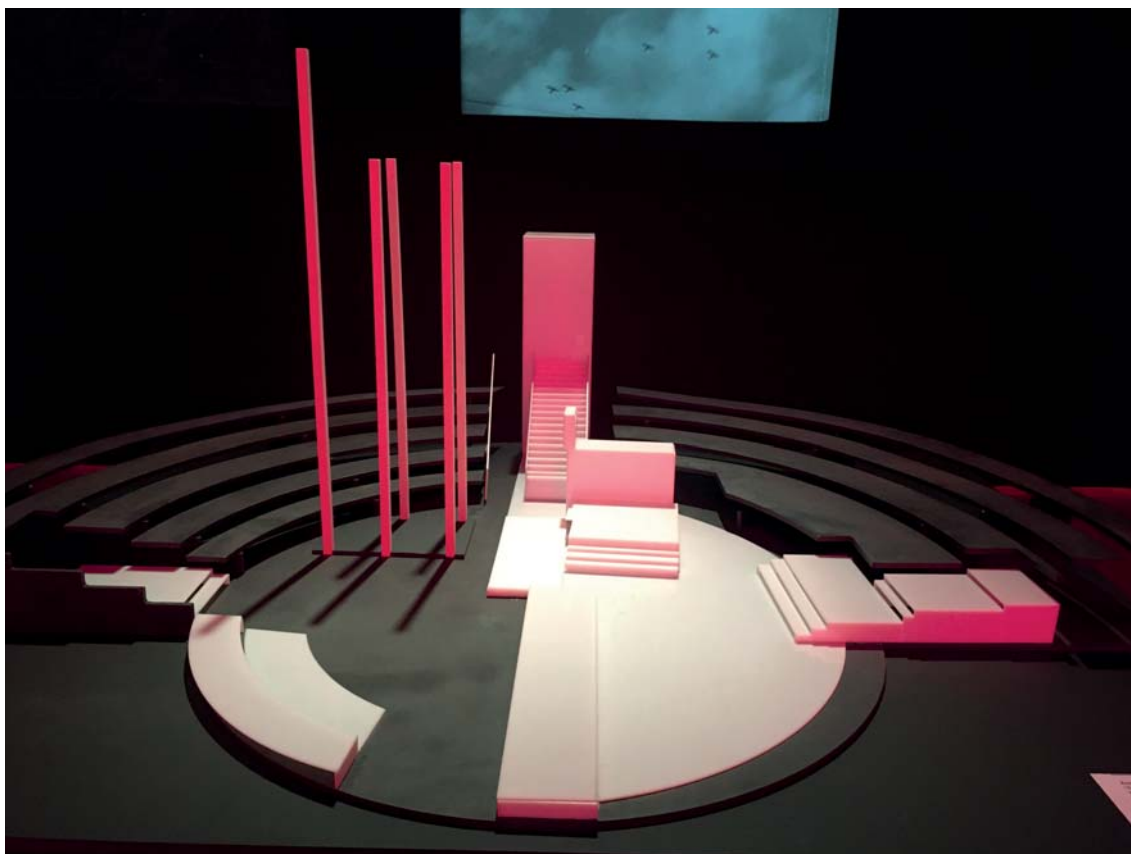
Konieczność opracowania makiety pojawiła się w obliczu braku szansy realizacji, co uwzględnili w „Opisie teatru symultanicznego ...” Syrkusowie: „nowy teatr, o którym mówił Piscator, powstał istotnie, ale tylko ... na papierze i w modelu.” W przypadku teatru symultanicz-

nego Syrkus tak nawoływał, używając retoryki przypominającej styl Le Corbusiera, znany z popularnej wśród architektów książki *Vers une architecture* (1923):

Uznając konieczność teatru, jako środka propagandy kultury wśród mas – nie możemy wyrzec się tej broni anektowania nowych terenów na mapie kulturalnego świata – i dlatego ... modele – to, na co nas stać. Nie możemy pogodzić się ze stanowiskiem tych wszystkich obrońców „ancien régime’u” w teatrze, co to dorośli już do krytykowania Wampuki w Operze,²¹ ale tej samej WAMPUKI w dramacie czy „komedii salonowej” bronią do upadłego, nie widząc, że są romantyczniejsi od samego Don Kichota, bo nie walczą z wiatrakami, ale wiatrakami bronią się przeciw nowoczesnym maszynom teatralnym – przeciw tym samym maszynom, które poruszają przemysł, handel, wojsko, rolnictwo, i t.p. – które co dzień przenoszą ich z miejsca na miejsce, dzięki którym siedząc w swoim mieszkaniu, słyszą, a jutro już może zobaczą, co się dzieje w Ameryce. Teatrowi należą się nowoczesne maszyny, które wydajność jego uwielokrotnią – maszyny, analogiczne do radia, filmu, telewizora – ażeby **istota teatru – SŁOWO-GEST w czasie i przestrzeni** [podkreślenie K.U.] mogło być tak skomponowane, jak tylko w r. 1930 skomponowane być może.²²

Symultanizm

Kilka lat po opublikowaniu tekstu Syrkusów Pronaszko w jednej z wypowiedzi nawiązał do wspólnego projektu, starając się przybliżyć sposób funkcjonowania sceny symultanicznej. Dzięki temu możliwe staje się „nadpisanie” czy też uzupełnienie studium opublikowanego w *Praesensie* w *stricte* modernistycznej formule, czyli architektoniczno-artystycznym dwugłosie.



Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Golem* Lejwika (Lewi) Halpera (Halperna) na arenie cyrku Braci Staniewskich na Okólniku w Warszawie, 1928. Makieta współczesna. Fotografia z wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku (2019/2020)*. Fot. Katarzyna Uchowicz

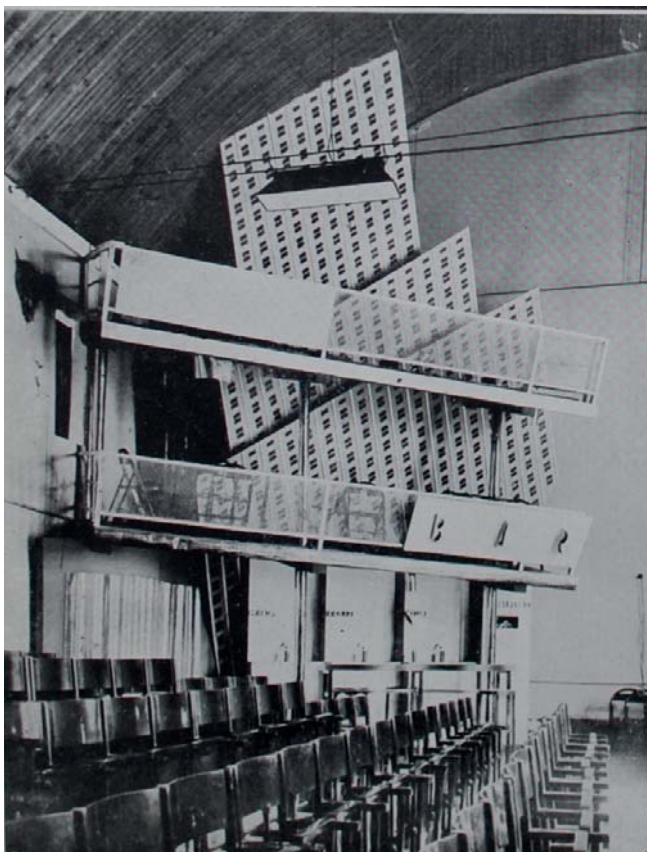
Pronaszko:

(...) scena obejmująca widownię (jej parter) dwoma pierścieniami, wyposażonymi zapadniami i małymi obrotówkami, a mająca jeszcze na przodzie i w głębi miejsca gry, daje pełną możliwość pokazania jednoczesnego kilku akcji naraz, a oprócz tego, przez uruchomienie jej pierścieni i wszystkich urządzeń wewnętrznych umożliwia wydobycie ruchu wielopostaciowego, w różnych kierunkach, i zajębienia się akcji i – form. Jeżeli dodamy do tego możliwość usuwania wybranych terenów poza pole widzenia i łatwe, dzięki głębokości sceny, operowanie nasileniem kontaktu, musimy stwierdzić, że elastyczność tej sceny nie pozostawia nam nic do życzenia.²³

Syrkus:

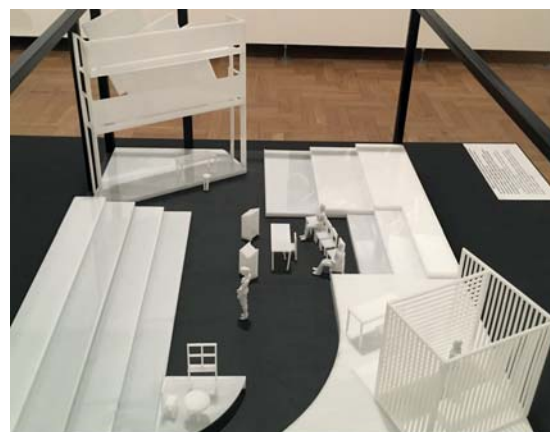
[Teatr Jednoczesności wyróżniają] scena, dająca pełnię możliwości różnokierunkowych ruchów dla otrzymania już nie tylko szybkich i sprawnych *kolejnych* zmian dekoracji, ale, analogicznie do przejawów życia współczesnego: filmu, fotografii, radia, telewizora etc. – dla umożliwienia *jednoczesnego* pokazania różnych przekrojów akcji dramatycznej – czynnik psychologiczny – wynikający z tendencji demokratyzacji sztuki: [obejmujący] jak najściślejsze zespolenie sceny z widownią, obliczoną na ogromne masy, które w teatrze tym znalazłyby bezpośredni kontakt z nowoczesną sztuką, której socjalne znaczenia i konieczność co dzień wzrasta.²⁴

Rolę łącznika pomiędzy sceną (przedstawieniem) i widownią w teatrze symultanicznym miało wg Syrkusa pełnić światło:



Helena Syrkus, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a* w Teatrze Eksperymentalnym Ireny Solskiej na Żoliborzu, 1933. *Quadrante*, nr 11 (1934): 37.

Helena Syrkus, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a*, 1933. Makieta współczesna. Fotografia z wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku (2019/2020)*. Fot. Katarzyna Uchowicz



Światło występować może w teatrze tym również jako pełnowartościowy i samodzielny element. Tylko światło dzieli scenę od widowni albo widownię ze sceną łączy (nie ma kurtyny): tylko światło wyznacza widzowi miejsce, na które ma zwrócić uwagę – wyobrażam sobie sztukę, w której światło i głos grać będą na małym wycinku scenki obrotowej lub na rozmaitych punktach i różnych poziomach ogromnego aparatu scenicznego jakąś nową kompozycję JEDNOCZESNOŚCI. Scena nasza daje reżyserowi wszelkie możliwości: podkreśla swoją budową dynamiczną trzy zasadnicze kierunki przestrzeni – i tem samem daje możliwość zelementaryzowania – t.j. rozłożenia wg systemu koordynat Kartezjusza już nie tylko malarskiej czy rzeźbiarskiej dekoracji, ale i ruchu, gestów, dźwięków, i z tych zelementaryzowanych czynników stworzenia na nowo JEDNOCZESNEJ KOMPOZYCJI, w której dekoracje i gest

działać będą w czasie, a słowo i muzyka – w przestrzeni.²⁵

Teatr symultaniczny, określany także jako teatr jednoczesności, opierać się miał zatem przede wszystkim na nowocześnie rozwiązanej scenie, stąd bez Pronaszki, który wiedział, jak działa jej mechanizm, koncepcja byłaby trudna do opracowania.

Sceno-techniki

W 1926 roku grupa Praesens za pośrednictwem Szymona Syrkusa nawiązała kontakt z nowojorskim czasopismem awangardowym *The Little Review*, redagowanym i wydawanym przez Jane Heap i Margaret Anderson. Haep była także współorganizatorką Międzynarodowej Wystawy Teatralnej (*International Theater Exposition*) w Nowym Jorku (1926), w której brali udział polscy twórcy związani z Praesensem – Jan Golus,

Karol Kryński, Katarzyna Kobro, Maria Nicz-Borowiakowa, Andrzej i Zbigniew Pronaszowie, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Szymon Syrkus i Stanisław Zalewski. W tym samym roku odbyła się także pierwsza monograficzna wystawa grupy Praesens, na której projekty scenograficzne ekspozował Andrzej Pronaszko. W 1927 roku opracował on koncepcję teatru ruchomego. Rok później wspólnie z Syrkusem i Leskim stworzyli teatr symultaniczny. Równocześnie duet architekta i malarza zaprojektował scenografię dla teatru arenowego (określenie Pronaszki) do *Golema* czyli „misterium dramatycznego” Lejwika Halpera (Lewiego Halperna) w reżyserii Andrzeja Marka (Marka Arensteina) i Jerzego Waldena. 26 maja 1928 roku wystawiono je na arenie cyrku Braci Stanińskich na ul. Okólnik w Warszawie. Sceniczną dekorację zakomponowano w taki sposób, aby optymalnie zatrzeć wrażenie cyrkowej areny poprzez wyeksponowanie konstrukcyjnej struktury, która całkowicie wypełniła okrągłą arenę i przysłoniła wejście dla cyrkowców.²⁶

W 1933 roku Syrkus stworzył scenografię do teatru zlokalizowanego w pomieszczeniach kotłowni Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu (ul. Suzina 4, obecnie 6–8), wzniesionej według projektu Brunona Zborowskiego i inżyniera Ludwika Merkela (1928–1929). Jakiś czas wcześniej rozpoczęto adaptację pomieszczeń kotłowni na kinoteatr z salą „teatralno-koncertowo-odczytową” według koncepcji Syrkusa. W 1933 roku z inicjatywy Ireny Solskiej krótko działało tu eksperymentalne Studio Teatralne im. Stefana Żeromskiego. Inauguracyjnym przedstawieniem był *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume’a* na podstawie dramatu Bernharda Blume’a *W imieniu ludu*, wyreżyserowany przez Michała Weichert (który wystąpił pod pseudonimem Michał Brandt). Spektakl przypominał toczący się w Bostonie w latach 1920–1927 proces dwóch włoskich robotników, Nicola Sacco i Bartolomea Vanzettiego, skazanych przez ławę przysięgłych na karę śmierci pomimo silnych protestów środowisk lewicowych. Reportaż sceniczny został wystawiony 31 maja 1933 roku w „ukształtowaniu przestrzennym” Szymona i Heleny Syrkusów (na plakacie autorzy posłużyli

się pseudonimem Urban Bach).²⁷ Za określeniem „ukształtowanie przestrzenne” krył się w istocie teatr symultaniczny – artystyczna odpowiedź na faktomontaż *Bostonu*. Akcja reportażu scenicznego toczyła się bowiem w 15 miejscach i architekci, we współpracy z reżyserem, zdecydowali się na kilka nowatorskich rozwiązań: zniesienie sceny i kurtyny, odgrywanie kilku scen równocześnie w różnych miejscach sali (jednoczesność czasu i przestrzeni), zniesienia granicy pomiędzy aktorami a widownią (rzędy dla widzów zaadaptowano na ławę przysięgłych), sprowadzenie rekwizytów do symbolu (krzesło i stolik służyły za gabinet, a za okno – przeszklona ściana z doniczką).²⁸ Koncepcja Syrkusów opierała się na elementach ruchomych (mobilne podesty i system zapadni), wykorzystaniu przedmiotów użytkowych oraz ściśle określonej reżyserii ruchu aktora i percepcji widza, którego wzrok, sprowokowany punktowym oświetleniem, kierowany był w konkretne miejsca sceny. Scenografia objęła przestrzenne struktury i ramowe konstrukcje o nieokreślonym przeznaczeniu (pod względem formy przypominały system rusztowań, co zbliżało je do teatralnych konstrukcji zaprezentowanych przez Fredericka Kieslera na *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* w Wiedniu w 1924 roku), tworząc w ten sposób schematyczną wizję tytułowego amerykańskiego miasta z ulicznymi sztyldami oraz hotelem Carlton. Scenografię wykreowaną przez Syrkusów udokumentowano na kilku fotografiach i rzutach rozplanowania sali wraz z planem reżyserii ruchu aktorów.²⁹ O efekcie, jaki udało się osiągnąć, świadczyła hipotetyczna rozmowa entuzjasty sztuki *Boston* [Jana] z interlokutorem o odmiennym poglądzie [Zygmunt] zamieszczona na łamach *Tygodnika Ilustrowanego*:

Zygmunt: Włosi? Ależ byli oni najzwyczajszymi pionkami. Rozumiesz: jeśli ma być reportaż – niechaj mi daje pełne światła. Niechaj oświetla motywy czynów.

Jan: Za dużo wymagasz od tej formy widowiska. Chciałbyś mieć studium człowieka i sprawy; ujrzyć tajne korytarze, w których jednostka bezsilnie błąka się i rozbija... A w Bostonie dają ci pośpiesznie kręcony

film, zaprawiony tendencją przeciwko sądom amerykańskim. Całość jest żywa i nie nudna.³⁰

W tym miejscu warto oddać głos Pronaszce, który w swojej wypowiedzi na temat scenografii stworzonej do *Bostonu* podał szereg szczegółów dotyczących osiągniętych efektów:

Cała jej widownia (sala teatralna) to synteza przestrzeni, w której odbywa się akcja sztuki. Nie ma sceny w jednym końcu sali ... nie ma miejsca, które by było specjalnie dla sceny przeznaczone ... Każda sztuka wymaga innej sytuacji ... toteż jako najdalej idącą możliwość byłby dla każdej sztuki nowy budynek teatralny, a jako najbliższa możliwość ten tymczasowy teatr, którego przestrzeń dla każdej sztuki musi być inaczej zorganizowana ... Podłoga (sali teatralnej) podzielona jest na ruchome podia, które mogą być podnoszone i opuszczane ... Możemy mieć scenę jedną, możemy mieć scen kilkanaście.³¹

Dwugłos

Zakończenie niniejszego tekstu stanowią – zestawione w formule charakterystycznego dla modernizmu dwugłosu – fragmenty odnalezionych w archiwach życiorysów Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki, w których omawiają indywidualną bądź wspólną działalność teatralną:

[Szymon Syrkus, 1963]

Teatr
Pracuję również nad zagadnieniem unowocześnienia teatru. W r. 1926 biorę udział w dyskusji o nowoczesnym teatrze, zorganizowanej przez International Theatre Exposition w New Yorku, wystawiając tam **makiety teatru**.³² Współ z Andrzejem Pronaszką projektuję scenografię sztuki *Golem* na arenie cyrku warszawskiego. Następnie na zlecenie Magistratu Warszaw-

skiego projektuję z Andrzejem Pronaszką Gmach Teatru Symultanicznego na 3.000 widzów. Teoretyczne zasady tego teatru opracowuję wspólnie z Heleną Syrkus (Praesens Nr 2). Następnie dla Ireny Solskiej realizuję na WSM na Żoliborzu salę o ruchomej podłodze i opracowuję scenografię dla sztuki „Boston” i innych. Referat o tym teatrze p.t. „Nueva Theoria di Teatro” publikuję w włoskim czasopiśmie *Quadrante* w r. 1934. Teatr ten reprodukuje i omawia Mgr. Frankowska w *Pamiętniku Teatralnym* Nr 2/1962 oraz Jacques Polieri w pracy „La scénographie nouvelle” 1963.³³

[Szymon Syrkus, 1963]

Od r. 1925 pracowałem nad unowocześnieniem teatru. Wspólnie z Andrzejem Pronaszko – po próbach wykorzystania areny cyrkowej dla stworzenia t.zw. „Theatre en rond” – zaprojektowaliśmy Teatr Symultaniczny dla 3.000 widzów, którego cechą charakterystyczną były dwie olbrzymie ruchome sceny pierścieniowe, okalające widownię i umożliwiające nowoczesną inscenizację wielkich widowisk (patrz artykuł H. I S. Syrkusów w Nrze 2 „Praesens”). Następnie wykorzystałem sposobność przebudowy na teatr byłej kotłowni WSM na Żoliborzu. Stworzyłem tam salę teatralną o ruchomej podłodze, złożonej z kilkudziesięciu zapadni, które pozwoliły na swobodne kształtowanie „topografii” i umieszczenie w dowolnym miejscu sceny czy kilki scen, na których akcja mogła odbywać się jednocześnie lub kolejno (patrz *Quadrante No.11*, 1934). Projekty obu tych teatrów publikowane były w latach trzydziestych w zagranicznej prasie fachowej – obecnie Jacques Polieri w swej pracy p.t. „La Scénographie nouvelle” powraca do nich. Omawiając je w rozdziale p.t. „Les promoteurs de la scénographie nouvelle”. Ideę teatru symultanicznego staram się dalej pogłębić w pracy ze studentami.³⁴

[Andrzej Pronaszko, 1956]

W scenografii dążyłem zawsze do znalezienia scenicznej prawdy. (...) Chodzi więc o ideę rzeczy, a nie o kopię rzeczy. Dążąc do poznania prawdy osiągam jej prawdopodobieństwo. To co „prawdopodobne” jest, inaczej mówiąc, dzięki swej sile sugestywnej „wiarygodne”. Scenograf powinien być równocześnie malarzem sztalugowym. Bez umiejętności rozwiązywania płaszczyzny obrazu, bez stałego badania współzależności formy i koloru, trudnym staje się rozwiązanie przestrzeni trójwymiarowej, a jeszcze trudniejszym, gdy dołącza się do niej czwarty wymiar, **wymiar czasu**, jak się to dzieje, kiedy obrotówkę obracamy na oczach widowni. Scenograf, chociaż z grubsza, powinien obznajomiony być z architekturą oraz posiadać wrażliwość muzyczną. Bez niej zadaniem nieosiągalnym staje się rytmizacja form przestrzennych, zwłaszcza gdy dochodzi do nich czwarty **wymiar – czasu**. (...) Moim mistrzami byli: Giotto i Wyspiański, duży wpływ wywarła na mnie działalność Gordona Craiga. Od początku moich prac scenograficznych męczyła mnie ciasnota sceny i docięcie jej od widowni „teatru pudełkowego”. Z inspiracji *Dziadów*, które Mickiewicz marzył wystawić w „Cyrku Olimpijskim” i „Teatru Ogromnego” Wyspiańskiego na stokach Wawelu, pozostało we mnie pragnienie związania w jedną całość widowni i sceny, z pominięciem ramy prosceniowej i kurtyny. Nim jednak skonstruowałem z Szymonem Syrkusem „Teatr symultaniczny”, a z inż. Stefanem Bryłą „Teatr Ruchomy”, szukałem rozwiązań w budowaniu tak zwanych przeze mnie „terenów gry” i dekoracji na proscenium, przed ramą prosceniową.³⁵

Przytoczony fragment życiorysu Pronaszki dopełnia omówioną przez Syrkusów na łamach czasopisma *Praesens* koncepcję teatru symultanicznego, poszerzając zakres inspiracji do rodzimych twórców. Pronaszko celowo zamyka ni-

niejszy tekst – nie mający dotychczas monografii, w historii architektury modernizmu pozostający w cieniu Syrkusa ze względu m.in. na lansowany wówczas prymat architektury nad innymi dyscyplinami sztuk (a więc architektów nad malarzami i scenografami), niezaprzeczalnie pozostaje artystyczną osobowością, bez której nie da się wyczerpująco mówić o teatrze symultanicznym, niezależnie do czasu i przestrzeni.³⁶

Przypisy

- ¹ Szymon Syrkus, „Tempo architektury,” *Praesens*, nr 2 (1930): 32.
- ² Szymon Syrkus, „Preliminarz architektury,” *Praesens*, nr 1 (1926): 14–15.
- ³ Por. Małgorzata Jabłońska, „Ruch przestrzenny odbywający się w czasie,” *Polish Theatre Journal*, [pdf], dostępny 12.05.2020, <https://www.academia.edu/38352626/>.
- ⁴ Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego,” *Praesens*, nr 2 (1930): 141–152.
- ⁵ Zob. Jakub Kleczek, „Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów,” *Polish Theatre Journal*, [pdf], dostępny 11.05.2020, <https://www.academia.edu/41619825/>; Jakub Kleczek, „»Myśląca maszyna« – Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce,” *Didaskalia*, nr 139 (2017): 140.
- ⁶ Zob. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red., *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus* (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019).
- ⁷ Andrzej Pronaszko, „Barwa, architektura, obraz,” *Praesens*, nr 2 (1930): 105.
- ⁸ Lech Niemojewski, „Pronaszkiowie jako krzewiciele prawdy scenicznej,” *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1925): 2.
- ⁹ Cyt. za: Jerzy Timoszewicz, oprac., *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 9.
- ¹⁰ Andrzej Pronaszko, „O teatr przyszłości. Autoreferat,” 1928. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 228.
- ¹¹ „Zespół architektów „Praesensu” podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów,” *Praesens*, nr 2 (1930): 190. Zob. także: Helena Syrkus, „Kolektywizacja pracy architekta,” w *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, red. Barbara Kalisz (Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000), 53.
- ¹² Joanna Maria Sosnowska, „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?” w *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009), 125.
- ¹³ Bohdan Lachert, „Mieczysław Szczuka w roli architekta,” w Anatol Stern i Mieczysław Berman, oprac., *Mieczysław Szczuka* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965), 55–56.
- ¹⁴ „Czyżby winić tu (...) grafomana – architektkę p. Syrkusa – którego osobiste kwalifikacje nie upoważniają do stawiania na czele grupy artystów i to w dodatku nowatorów,” cyt. Mieczysław Szczuka, [ocena kawiarni Perskie Oko w Warszawie], *Dźwignia*, nr 1 (1927): 55.
- ¹⁵ Andrzej Pronaszko, „Pierwszy sezon w teatrze, Łódź 1917–1918.” Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 79.
- ¹⁶ Andrzej Pronaszko, „Odrodzenie teatru.” 1934. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 247.
- ¹⁷ Fotografie przechowywane są w Archiwum van Doesburgów w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Netherlands (RKD) w Hadze.
- ¹⁸ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996).
- ¹⁹ „Zabieram cały gmach! Wywiad Mieczysława Broncla,” 1935. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 253–254
- ²⁰ Fotografia to w rzeczywistości scena z filmu *Architecture d'aujourd'hui* Pierre’a Chenala z 1930 roku, do którego scenariusz napisał *Le Corbusier*.
- ²¹ Wampuka to określenie parodii opery natrzęsającej się ze sztuczności i konwencji klasycznych przedstawień operowych, a potocznie to coś bezwartościowego i pretensjonalnego.
- ²² Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego,” *Praesens*, nr 2 (1930): 144–145.
- ²³ Andrzej Pronaszko, „Odrodzenie teatru,” 1934. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 242.
- ²⁴ Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego,” *Praesens*, nr 2 (1930): 145
- ²⁵ *Ibidem*, 146.
- ²⁶ *Encyklopedia teatru*, dostępny 13.01.2020, <http://encyklopediateatru.pl/kalendarium/1914/golem-wcyrku-na-okolniku>.
- ²⁷ Zob. Paulina Kubas, „Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego »Boston« w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego,” dostępny 13.01.2020, <http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc>.
- ²⁸ Szczegółowy opis sztuki *Boston* zob. Szymon Syrkus, „Teoria,” *Boston: biuletyn informacyjny Studia Teatralnego im. Stefana Żeromskiego* (1933): 1–2.

- ²⁹ Szymon Syrkus, „Nuova teoria di teatro,” *Quadrante: rivista mensile*, nr 11 (1934): 36.
- ³⁰ „Rozmowa o »Bostonie«,” *Tygodnik Ilustrowany*, nr 26 (1933): 519.
- ³¹ Andrzej Pronaszko, „Teatr Syrkusa na Żoliborzu.” Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 244.
- ³² Nie wiadomo niestety, o jaką makietę dokładnie chodzi.
- ³³ „Życiorys i spis prac Szymona Syrkusa dla Stacha Tołwińskiego” (dat. 17.II.1963), 4 w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, sygn. III-185-391, materiały Stanisławą Tołwińskiego.
- ³⁴ Szymon Syrkus, „Charakterystyka prac twórczych, technicznych i naukowo-publicystycznych z lat 1925–1963,” w Archiwum Polskiej Akademii Nauk APAN, sygn. III-185-391, materiały Stanisławą Tołwińskiego.
- ³⁵ Andrzej Pronaszko, „Mój życiorys artystyczny,” 1956. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 36. Jeden z maszynopisów życiorysu przechowywany jest w Pracowni Słownika Artystów Polskich Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, w teczce z materiałami Andrzeja Pronaszki.
- ³⁶ „Z Przemysławem Strożkiem, kuratorem wystawy Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi rozmawia Bogna Świątkowska,” dostępny 11.05.2020, <https://issuu.com/becziana/docs/notes112-internet>.

Bibliografia

- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- Jabłońska, Małgorzata. „Ruch przestrzenny odbywający się w czasie.” *Polish Theatre Journal*, [pdf]. Dostępny 12.05.2020. <https://www.academia.edu/38352626/>.
- Kędziołek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.
- Kleczek, Jakub. „»Myśląca maszyna« – Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce.” *Didaskalia*, nr 139 (2017): 140.
- Kleczek, Jakub. „Oswożenie divadła i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów.” *Polish Theatre Journal*, [pdf]. Dostępny 11.05.2020. <https://www.academia.edu/41619825>.
- Kubas, Paulina. „Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego »Boston« w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego.” Dostępny 13.01.2020. <http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc>.
- Niemojewski, Lech. „Pronaszkiowie jako krzewiciele prawdy scenicznej.” *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1925): 2.
- Pronaszko, Andrzej. „Barwa, architektura, obraz.” Praesens*, nr 2 (1930): 105.
- Sosnowska, Joanna Maria. „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?” *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska, 125. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Syrkus, Helena. „Kolektywizacja pracy architekta.” W *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, red. Barbara Kalisz, 53. Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000.
- Syrkus, Szymon. „Preliminarz architektury.” *Praesens*, nr 1 (1926): 14–15.
- Syrkus, Szymon. „Tempo architektury.” *Praesens*, nr 2 (1930): 32.
- Syrkus, Szymon, Helena Syrkus. „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego.” *Praesens*, nr 2 (1930): 141–152.
- Syrkus, Szymon. „Nuova teoria di teatro.” *Quadrante: rivista mensile*, nr 11 (1934): 36.
- Syrkus, Szymon. „Teoria.” *Boston: biuletyn informacyjny Studia Teatralnego i Boston m. Stefana Żeromskiego* (1933): 1–2.
- Timoszewicz, Jerzy, oprac. *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- „Z Przemysławem Strożkiem, kuratorem wystawy Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi rozmawia Bogna Świątkowska.” Dostępny 11.05.2020. <https://issuu.com/becziana/docs/notes112-internet>.
- „Zespół architektów »Praesensu« podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów.” *Praesens*, nr 2 (1930): 190.