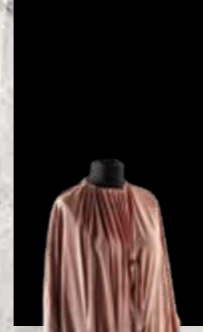


zbiory cricoteki

kostiumy

tadeusz kantor



katalog prac

tadeusz kantor

zbiory cricoteki

kostiumy



REDAKCJA NAUKOWA

Małgorzata Paluch-Cybulska

OPRACOWANIE

Małgorzata Paluch-Cybulska, Paweł Panic, Tomasz Pietrucha, Bogdan Renczyński

FOTOGRAFIE

Dominik Matyas, Marek Święch / Regionalna Pracownia Digitalizacji Małopolskiego Instytutu Kultury w Krakowie

REDAKCJA I KOREKTA

Magdalena Petryna

PROJEKT GRAFICZNY

Zbigniew Prokop / Creator s.c.

Opracowanie tekstów alternatywnych wybranych kostiumów – Stowarzyszenie Dobrze

Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora

WYDAWCA

**Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA
ul. Nadwiślańska 2–4, 30-527 Kraków**

cricoteka

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



ISBN

978-83-61213-86-4

PARTNER

**Regionalna Pracownia Digitalizacji
Małopolskiego Instytutu Kultury w Krakowie**



INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

k
a
t
a
l
o
g

p
r
a
c

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r

k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



- 11 NATALIA ZARZECKA
Katalog zbiorów Cricoteki
- 13 MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA
**Wprowadzenie do kolekcji kostiumów
Tadeusza Kantora**
- 25 KATARZYNA FAZAN
(Ostatnie?) Role kostiumów
- 38 JADWIGA ROŻEK-SIERACZYŃSKA
**Teatralne „portrety pamięciowe”
Drogich Nieobecnych (*Wielopole,
Wielopole; Dziś są moje urodziny*)**
- 47 MACIEJ GUZY
**Kostiumy Kantora? Przyczynek
do dyskusji o materialności kostiumów
Teatru Cricot 2**
- 56 **Bibliografia – wybór**
- 60 **Katalog prac**





NATALIA ZARZECKA

Katalog zbiorów Cricoteki

Publikacja piątego tomu dzieł Tadeusza Kantora pod redakcją Małgorzaty Paluch-Cybulskiej to zwieńczenie wielu lat pracy – zarówno tej koncepcyjnej, jak i inwentaryzatorskiej – nad ogromnym zasobem znajdującym się w kolekcji Cricoteki.

Cricoteka od lat kontynuuje misję systematyzowania i upowszechniania spuścizny Tadeusza Kantora w formie katalogów muzealnych. Wydaliśmy już tomy prezentujące dzieła artysty w zbiorach publicznych w Polsce (głównie malarstwo i rysunki), Kolekcję A (największą prywatną kolekcję prac rysunkowych artysty), obiekty z kolekcji Cricoteki oraz scenografie do teatrów oficjalnych. Dwa ostatnie są szczególnie istotne z perspektywy instytucji. Tom poświęcony obiektom, podobnie jak ten, który obecnie oddajemy w Państwa ręce, stanowi szczegółowe opracowanie zbioru zgromadzonego w Cricotece. Z kolei tom dotyczący scenografii Kantora dla teatrów oficjalnych ze względu na bliskość przedmiotu badań nawiązuje wyjątkowy dialog z najnowszą częścią. Szczególnie interesujące w tym kontekście staje się spojrzenie redaktorki tych publikacji – historyczki sztuki wchodzącej w obszar teatru, by analizować scenografie i kostiumy jako znaczące elementy spektakli. Zacieranie granic pomiędzy sztukami wydaje się mechanizmem nierozzerwalnie związanym z twórczością Kantora i badaniami nad nią, które w takim ujęciu dają zawsze niezwykle efekty. Także i tym razem taki jest rezultat badań nad poszczególnymi etapami rozwoju kostiumu w Teatrze Cricot 2, przeprowadzonych przez tę znaną twórczości Kantora i zaproszonych przez nią badaczy. Poza czterema wnikliwymi tekstami problemowymi na książkę składają się, poprzedzone pogłębioną kwerendą dokumentacyjną, szczegółowe opisy każdego elementu zbioru, oraz precyzyjna dokumentacja fotograficzna, wykonana dzięki współpracy z Regionalną Pracownią Digitalizacji Małopolskiego Instytutu Kultury. Publikacja jest więc również zwieńczeniem długiego procesu porządkowania informacji towarzyszącej instytucjonalnym zbiorom – mozolnego tworzenia ich opisów inwentaryzacyjnych z myślą o ułatwieniu przyszłej pracy badaczom twórczości artysty. Jako dyrektorka Cricoteki pragnę wyrazić swoje uznanie i serdecznie podziękować członkom zespołu Muzeum Tadeusza Kantora za realizację zadania opisu tej drugiej co do liczebności grupy obiektów w zbiorach instytucji. Tak bogatą treść spina w całość spójna również z pozostałymi elementami serii szata graficzna autorstwa Zbigniewa Prokopa.

Warto wspomnieć, że pracy nad tym tomem towarzyszyły idee skoncentrowane wokół kostiumu, zmaterializowane w formie wystaw. Na kuratorowanej przez Małgorzatę Paluch-Cybulską i Michała Kobiątkę wystawie *Kantor. Widma*, a następnie *Widma. Korekta* ważnym komponentem ekspozycji jest swoista „chmura” z zawieszonych kostiumów. Z kolei ekspozycja *Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*, kuratorowana przez Justynę Droń i Bogdana Renczyńskiego, była pierwszym tak dużym projektem poświęconym wyłącznie tej części zbiorów Cricoteki i otworzyła instytucję na głęboki namysł nad personalnym, podmiotowym aspektem kostiumów.

k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
it
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r

Zawarte w tomie cztery niezwykle teksty, autorstwa Katarzyny Fazan, Macieja Guzego, Małgorzaty Paluch-Cybulskiej i Jadwigi Rożek-Sieraczyńskiej, prezentują nowe spojrzenia na temat kostiumów, a wraz z tymi opublikowanymi w katalogu wystawy *Osobiste* składają się na wieloaspektowe ujęcie tego inspirującego zagadnienia. Podczas lektury esejów szczególną uwagę zwraca możliwość kontynuowania ciągłej merytorycznej dyskusji nad tematem, pomimo upływu blisko trzydziestu lat odkąd kostiumy przestały pełnić swoje pierwotne funkcje. Możemy zatem śmiało uznać, że żyją one już kolejnymi zyciami w świadomości znawców, zwiedzających, a teraz także czytelników sięgających po niniejszy katalog.



MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA

Wprowadzenie do kolekcji kostiumów Tadeusza Kantora

Zbiór kostiumów jest – obok kolekcji obiektów teatralnych ze spektakli Teatru Cricot 2, dzieł plastycznych Tadeusza Kantora i obszernego Archiwum artysty – jednym z najcenniejszych zasobów Muzeum Tadeusza Kantora w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie. Kolekcja ta pochodzi z bardzo szerokiego przedziału czasowego, począwszy od realizacji inicjujących powstanie Teatru Cricot 2 w Domu Plastików w Krakowie w 1956 roku, poprzez spektakle Kantora inspirowane dramatami Witkacego, po realizację Teatru Śmierci – od legendarnej *Umarłej klasy* po ostatni spektakl *Dziś są moje urodziny*. Prócz kostiumów zaprojektowanych przez Tadeusza Kantora do spektakli Teatru Cricot 2, w kolekcji Muzeum znajdują się także kostiumy zaprojektowane przez Marię Jaremę do dwóch wyreżyserowanych przez Kantora spektakli, zrealizowanych w fazie powstawania Cricotu. Ponadto w kolekcji Muzeum znajduje się pięć kostiumów zaprojektowanych przez Kantora do realizacji dla tzw. teatrów oficjalnych. Kantor w swoich wypowiedziach odnosił się krytycznie do scenografii konwencjonalnej, uznając ją za nudną, operującą powtarzalnymi schematami, z przewagą procesu produkcji nad aktem twórczym. Pomimo to, po zakończeniu eksploatacji spektaklu *Nosorożec* w Państwowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (premiera w 1961 roku), podjął decyzję o włączeniu kilku kostiumów do zbiorów Ośrodka Teatru Cricot 2. Kostiumy te uznał za swoje autonomiczne dzieła sztuki, ze względu na zastosowanie w nich warsztatu malarstwa tasztowskiego¹.

Kolekcja kostiumów jest niezwykle cenną dokumentacją wszystkich etapów pracy Kantora w Teatrze Cricot 2 oraz swoistym zapisem przemian, które poprzez medium kostiumu zachodziły w tym teatrze, wraz z kolejnymi okresami twórczości artysty, zarówno teatralnej, jak i na polu sztuk wizualnych. Kolekcja kostiumów jest także rejestrem prądów pojawiających się w sztuce światowej, którymi Kantor się inspirował, a następnie w autorski sposób symultanicznie przetwarzał we wszystkich uprawianych przez siebie dyscyplinach: teatrze, malarstwie, rysunku, w pismach teoretycznych. W pewnym sensie kostiumy pełnią funkcję archiwum historii sztuki i teatru. Nie pozostają też wolne od doświadczeń przez artystę przemian społecznych i kulturowych oraz wpływu historii powszechnej XX wieku – stąd wpisana w kostiumy skłonność artysty do operowania deformacją, ciałem okaleczonym, śmiertelnym, dokonywanie operacji na kompozycji, graniczność.

Dla samego artysty kostiumy, podobnie jak obiekty teatralne i rekwizyty, a także niezwykle różnorodna kolekcja archiwaliów – miały taką samą artystyczną rangę i stanowiły trzon założonego przez niego w 1980 roku Ośrodka Teatru Cricot 2 przy

¹ Zob. *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych. Katalog prac*, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2006 oraz rozdział *Scenografie konformistyczne czyli śladem ręki innego ja*, [w:] Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 343–393. Określenie „teatrów oficjalnych” za konsultantem merytorycznym tomu – Zbigniewem Osińskim – jako alternatywa dla określeń: teatry państwowe czy repertuarowe.

ul. Kanoniczej 5 w Krakowie². Starannie zaprojektowana przez twórcę struktura i misja Ośrodka uwzględniały sposób funkcjonowania po śmierci artysty, co miało zapewnić przetrwanie świadectw twórczości Kantora i Teatru Cricot 2 dla następnych pokoleń: „Uważam, że jest nieodzownym dla rozwoju kultury teatralnej, aby idee były zachowywane nie w martwym systemie bibliotekarskim lecz w umysłach i wyobraźni następnych pokoleń”³. Specyfika zbiorów oraz priorytetowych działań została przez Kantora obudowana szeregiem pism intencjonalnych, oświadczeń woli, listów do Ministra Kultury i Sztuki, Prezydenta Miasta Krakowa, kolejnych Dyrektorów Ośrodka oraz kręgu przyjaciół⁴. Już w Zarządzeniu Prezydenta Miasta Krakowa z 1981 roku w sprawie utworzenia Ośrodka Teatru Cricot 2 sprecyzowano główne zadania Ośrodka, a wśród nich między innymi: zbieranie wszelkich materiałów dokumentujących dotychczasową działalność Teatru Cricot 2 i gromadzenie przedmiotów artystycznych wiążących się z działalnością Teatru Cricot 2⁵. W lipcu 1982 roku w liście do Janusza Warmińskiego Kantor precyzuje priorytety Ośrodka: „Nie wiem jak długo jeszcze będzie ta Wędrówka trwać. Zbliża się ku końcowi. I dlatego od kilku lat poświęcam wiele pracy i energii tworzeniu i funkcjonowaniu CENTRUM TEATRU Cricot 2, które nazwałem ŻYWYM ARCHIWUM. Jest to już dziś wedle opinii historyków teatru światowego, jedno z najważniejszych Archiwów tego typu. Jest żywe, ponieważ studium w nim młodzi ludzie z całego świata piszący swoje doktoraty i tezy uniwersyteckie na temat Teatru Cricot 2 i mojej twórczości. Jest ich bardzo, bardzo wielu”⁶.

W roku 1986 Kantor doprecyzowuje rolę Ośrodka Teatru Cricot 2, który ma funkcjonować w podwójny sposób: jako muzeum i instytut naukowy. Jego rolą było zbieranie i zachowanie pełnego materiału dokumentacyjnego i całej twórczości Tadeusza Kantora, opracowywanie ich, ekspozycje na wystawach⁷ – jako „jedyny gwarant przetrwania tej twórczości, utrwalenia jej w świadomości społecznej, przekazania jej w stanie dynamicznym następnemu pokoleniu”⁸. W piśmie do Biura Ośrodka Teatru Cricot 2 na przełomie 1984 i 1985 roku artysta opracowując szczegółowe wytyczne dla zespołu Ośrodka, związane z pracą nad nowym spektaklem (*Niech szczerą artysty*), podkreśla doniosłość i trudność pracy teatralnej; zwraca także uwagę na rolę obiektów teatralnych: „Przedmioty i kostiumy muszą być *dziełami sztuki*, a nie *dekoracją*, wyrzucaną po użyciu na złom”⁹. Wedle artysty jest to jedna z cech, która „czyni teatr Cricot 2 unikalnym i czysto ARTYSTYCZNYM zjawiskiem”¹⁰. W rok później Kantor powołał komisję, która uznała te obiekty za dzieła sztuki. Mają one być ekspozowane na wystawach „jako realny wyraz idei teatru Cricot 2”, winny one także – wedle woli artysty – tworzyć stałą ekspozycję Ośrodka Teatru Cricot 2. W 1987 roku Kantor domaga się stałej opieki nad kolekcją przedmiotów, stworzenia im warunków wymaganych przez muzea, troskliwego i specjalnego przechowywania, restaurowania, konserwowania i rekonstruowania. Dlatego postanawia, że kolekcja tych „dzieł sztuki” staje się integralną częścią Archiwum. Praca rekonstrukcyjna ma być prowadzona pod artysty

2 W 1989 roku nazwa Ośrodek Teatru Cricot 2 otrzymała oficjalnie człon: Cricoteka. W 1993 roku zaś instytucja zmieniła nazwę na obecną: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.

3 Tadeusz Kantor, maszynopis bez tytułu w zbiorach Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

4 W zbiorach Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

5 Zarządzenie nr 14/81 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 16 [marca] 1981 roku, w zbiorach Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

6 Tadeusz Kantor, fragment listu do Janusza Warmińskiego, VII 1988, w zbiorach Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

7 Tadeusz Kantor, [misja Cricotekii], 1986, w zbiorach Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

8 Ibidem.

9 Tadeusz Kantor, do: „Biuro Ośrodka Teatru Cricot 2”, [1984/1985], w zbiorach Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

10 Ibidem.

bezpośrednim nadzorem, sprawa kolekcji przedmiotów ma zaś stać w hierarchii ważności w Ośrodku Teatru Cricot 2 na pierwszym miejscu. Na liście 24 dzieł znalazły się także dwa kostiumy¹¹. Pierwszy z nich to kostium Nieletniej ze spektaklu *Nadobnie i koczkodany* (1973). Jak pisał o nim Kantor: „Nie jest to kostium autentyczny, lecz rzeźba wykonana w płótnie, w roku 1978. [...] Przedmiot ten jest rzeźbą”¹². Drugim kostiumem jest Logik ze spektaklu *Nosorożec* – określany mianem taszystowskiego obrazu, przez zewnętrzną powłokę farby akrylowej nałożonej na tkaninę¹³. W 1988 roku zainaugurowano Muzeum Teatru Cricot 2 pierwszą wystawą późnych dzieł malarskich Kantora, zestawionych z obiektami teatralnymi – przedmiotami sztuki. Ekspozycja została osobiście przez Kantora zaprojektowana wraz z podpisami obiektów, słupkami z linami, aranżacją¹⁴. Prócz tego gestu, przypieczętowanego muzealny charakter obiektów i kostiumów, niezwykle ważne jest to, że były one wprawiane przez artystę w ekspozycyjny ruch już od *Antywystawy*, zaprezentowanej w 1963 roku w Krzysztoforach, gdzie artysta urządził wielowarstwową instalację przestrzenną, skomponowaną z obiektów, kostiumów i archiwaliów. Do samej śmierci Kantor był kuratorem większości wystaw swojej twórczości, jedną z naczelnych strategii kuratorskich artysty była zaś prezentacja idei, tematu czy czasokresu poprzez jak najpełniejszą siatkę referencji między malarstwem, teatrem, rzeźbą a archiwaliami, częstokroć podnoszonymi przez twórcę do rangi dzieł sztuki (ramowanie, werniksowanie lica, sygnowanie itp.).

Niezależnie od praktyk stosowanych ówczesznie w innych teatrach, gdzie elementy składające się na spektakl „ulegały smutnemu losowi nieużytecznych rekwizytów, to znaczy zniszczeniu”¹⁵ – dzięki staraniom Kantora, a następnie dzięki wykształconemu przez artystę zespołowi Ośrodka – kostiumy, podobnie jak obiekty i rekwizyty teatralne, zostały pieczołowicie zinwentaryzowane i zabezpieczone. W przeznaczony dla nich księdze inwentarzowej działu VI wypełniają 272 pozycje inwentarzowe, jednak poszczególnych elementów składających się na pełne komplety inwentarzo- we jest aż 1399.

Specyfika kolekcji. Aspekt muzealny vs. wyjście z magazynu zbiorów

W zgromadzonej w Muzeum Tadeusza Kantora kolekcji kostiumów przechowywane są wszystkie kostiumy, które były na stanie Cricoteki w trakcie eksploatacji spektakli Teatru Cricot 2. Jednak narracja wokół Kantorowskich kostiumów w niniejszym tomie nie jest pełna. Opowieść o kostiumach jest tu zawężona do tych włączonych do inwentarza Muzeum, zgodnie z wolą artysty. W *oeuvre* Kantora kostium daje się jednak zmapować w znacznie szerszym kontekście.

Nie zachowała się dekoracja z pierwszej realizacji teatralnej Kantora z czasów studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W pierwszej połowie 1937 roku, w Klubie Studentów krakowskiej ASP Kantor wystawił wraz z kolegami *Śmierć Tintagilesa* według dramatu Maurice’a Maeterlincka, gdzie użyto wysokich na 50–60 cm

11 Kantor miał w planach poszerzenie listy obiektów i kostiumów ze spektakli Teatru Cricot 2 i nadanie im szczególnej rangi dzieł sztuki – instalacji.

12 Nr inw. kostiumu: CRC/VI/017. Tadeusz Kantor, *Komentarz*, 1987, [cyt. za:] idem, *Pisma, tom 3, Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków–Wrocław 2004–2005, s. 433.

13 Numer inw. kostiumu: CRC/VI/008. Realizacja w Państwowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (premiera 1961).

14 Dział kolekcji obiektów, kostiumów i rekwizytów nie wchodzi w skład kolekcji archiwaliów, lecz odrębnego działu – zbiorów i wystaw.

15 Tadeusz Kantor, *Komentarz*, op. cit.

marionetek, a czarownice wykonano ze złomu. Dała o sobie tutaj znać fascynacja Kantora eksperymentalną sceną Bauhausu, twórczością Oskara Schlemmera, myślą Edwarda Gordona Craiga czy konstruktoryzmem rosyjskim. Tu wprowadził element marionetyzacji, a także psychologizmu, obudowując aktorów zgeometryzowanymi, abstrakcyjnymi, przestrzennymi kostiumami¹⁶. Wizja sztucznej postaci mającej zastąpić człowieka i problem zamiany żywego aktora na kukłę, robota, nadmarionetę powróciły w dwóch realizacjach Podziemnego Teatru Niezależnego (*Balladyna* wg Juliusza Słowackiego, 1943; *Powrót Odysa* wg Stanisława Wyspiańskiego, 1944), do których także nie zachowały się ani obiekty, ani kostiumy¹⁷. Atrofia dotyczy również niemal wszystkich obiektów i kostiumów do tzw. cricotaczy, realizowanych przez Kantora w drugiej połowie lat 80. poza strukturą Cricot 2, w ramach pracy artysty ze studentami i młodymi aktorami. Cricotaż *Ślub w manierze konstruktoryzmu i surrealistycznej* zaprezentowany został w 1986 roku w Piccolo Teatro w Mediolanie jako plon pracy warsztatowej i teoretycznej Kantora ze studentami Civica scuola d'arte drammatica. Następnie – pokazywana kilkakrotnie w Europie *Maszyna miłości i śmierci*, której premiera miała miejsce w Schauspielhaus w Kassel, 13 czerwca 1987 roku, w ramach Documenta 8. Rok później twórca zrealizował warsztat w Charleville – Mézières w Institut International de la Marionnette, zakończony pokazem spektaklu *Bardzo krótka lekcja*. Wreszcie ostatni cricotaż *Cicha noc* powstał w Avignonie w 1990 roku w Institut Supérieur des Techniques du Spectacle. Wyjątek stanowi tu scenografia ze spektaklu *Maszyna miłości i śmierci*, który był jedynym dziełem scenicznym Tadeusza Kantora w całości wyprodukowanym przez Centro Ricerche Teatrali CRT w Mediolanie. Producent zadbał o zachowanie materialnych elementów spektaklu: obiekty podarował Międzynarodowemu Muzeum Marionetek (Museo Internazionale delle Marionette) w Palermo, a kostiumy, czyli kompletne elementy garderoby, należące do 12 postaci przechowywane są nadal w mediolańskiej kolekcji Franco Laery – dyrektora CRT. Dużo bardziej efemeryczny status miały kostiumy wykorzystywane w happeningach, w których narracja wokół ubrania jest kluczowa. Kostium wpisywał się w rytm konstrukcji jako opakowanie (w happeningach z 2. poł. lat 60. artysta kilkakrotnie tworzył „ambalaż ludzki”, opakowując ciało Marii Stangret wstęgami papieru toaletowego) i destrukcji – jako penetracja (happening *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* z 1968 roku, gdzie Kantor w wiwiskcyjnym geście rozciął nożyczkami ubranie żywego modela w poszukiwaniu resztek, skrywanej zawartości kieszeni, tajemnicy)¹⁸. Nie zajmujemy się tutaj elementami garderoby stosowanymi przez Kantora w jego późnym malarstwie, gdzie przedłużeniem obrazu bywały atrapy części ciała ludzkiego, obleczone w ubranie (cykl obrazów *Dalej już nic*, 1987–1988). Wreszcie ostatnim nieobecny tu obszarem eksploatowanym przez Kantora w dziedzinie kostiumologii są kostiumy zaprojektowane przez twórcę do teatrów oficjalnych¹⁹. Podkreślić także należy, że w twórczości teatralnej Kantora w kategorii kostiumu należy rozpatrywać także zewnętrzną powłokę manekinów: ich ubrania i towarzyszące im akcesoria – a te z kolei przypisane są do działu

16 Zob. Małgorzata Paluch-Cybulska, *Kantor – Schlemmer: zdrada*, [w:] *Schlemmer/Kantor*, [katalog wystawy] red. Małgorzata Leyko, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2016, s. 205–243.

17 W latach 80. artysta rekonstruował jedynie wybrane obiekty ze spektakli.

18 Zob. Krzysztof Pleśniarowicz, *Kostium, ambalaż, forma bio-obiektu...*, [w:] *Kantor. Fantomy rzeczywistości*, katalog wystawy zorganizowanej w ramach III Górnosląskiego Festiwalu Kameralistyki w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, 1994, s. 9. O *Lekcji anatomii wedle Rembrandta*: Katarzyna Fazan, *Fantom anatomii versus cielesność krytyczna*, [w:] eadem, *Kantor. Nieobecność*, op. cit., s. 295–305.

19 Projekty kostiumów zebrano w: *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych...*, op. cit. Natomiast wybrane kostiumy zaprezentowane zostały na wystawach: *Krakowskie scenografie*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 1999/1997, *Tak zwane dekoracje*, Centrum Scenografii Polskiej, Katowice 1998.

VII inwentarza muzealnego i upublicznione zostały w poprzednim tomie z niniejszej serii²⁰. Podobnie jak w przypadku bioobiektów, w obrębie których ciało aktora zespolone jest hybrydycznie z obiektem teatralnym na równi z kostiumem.

Podsumowując: zabezpieczona w magazynach muzealnych kolekcja Cricoteki to przede wszystkim kostiumy ze spektakli Teatru Cricot 2 od momentu, gdy były tworzone w Galerii Krzysztofory w Krakowie. Z wcześniejszych dwóch realizacji powstałych w Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej, zaliczanych do tzw. Początków Teatru Cricot 2 (*Mątwą*, 1956; *Cyrk*, 1957) zachowało się tylko sześć kostiumów zaprojektowanych przez Marię Jareme²¹.

Doprecyzowana wyżej kolekcja porównana z detalicznymi informacjami na temat kostiumów, zaczerpniętymi z programów spektakli, w których brały udział, z ich wideorejestracji i dokumentacji fotograficznej daje następujące obserwacje natury fizykalno-technicznej:

1. Nie zachowały się wszystkie kostiumy ze spektakli, szczególnie z realizacji „witkacowskich”, poprzedzających *Umarłą klasę*. Kostiumy te mogły ulec rozproszeniu w okresie, gdy Kantor nie należał jeszcze na bezwarunkowe włączanie wszystkich artefaktów po spektaklach do kolekcji instytucji.
2. Kostiumy migrowały między aktorami prezentującymi ten sam, najczęściej zbiorowy typ postaci. Jak widać na oznaczeniach elementów kostiumów w postaci napisów, naszywek lub metek z imionami i/lub nazwiskami aktorów – kostium przypisany konkretnemu aktorowi był jednocześnie używany przez innych²².
3. Zdarzało się, że kostiumy przechodziły ze spektaklu do spektaklu. Pociągało to za sobą dezintegrację pozycji inwentarzowych, ponieważ kostium grający w pierwotnym spektaklu jest przypisany w inwentarzu do późniejszej realizacji, w której zakończył eksploatację. Na przykład purpurowe szaty Kardynałów ze spektaklu *Gdzie są niegdyś sniegi* zostały przez Kantora wykorzystane prawie 10 lat później w *Nigdy tu już nie powrócę* jako kostiumy Biskupów. W inwentarzu zaś przy Kardynałach zostały tylko szycowne buty, zastąpione w późniejszym spektaklu „baletkami” do tańca.
4. Ponieważ zdarzało się, że w spektaklach jeden aktor grywał dwie role, w inwentarzu elementy kostiumu takie jak buty czy spodnie wykorzystywane w obu wcieleniach były przypisywane tylko jednemu kompletowi kostiumu, a drugi komplet noszony przez tego samego aktora występuje w inwentarzu bez tamtych elementów. Np. Andrzej Wełmiński grający w *Niech szczeną artyści* Właściciela knajpy i Wita Stwosza w obu rolach nosił te same buty, przypisane inwentarzowo tylko jednej z nich.
5. Pomimo dużej staranności artysty przy opracowywaniu kolejnych programów spektakli (spis sekwencji spektaklu obudowany tekstami teoretycznymi, wskazanie nazwisk aktorów grających konkretne postaci) – niektóre role, do których powstały kostiumy nie zostały w programach wymienione. Są to zwykle postaci doprecyzowane przez Kantora stosunkowo późno, czasem po dacie premiery spektaklu. Wynika z tego, że spektakl od momentu wydania programu ewoluował i program nie był aktualizowany w trakcie kolejnych pokazów.

20 *Tadeusz Kantor. Obiekty / przedmioty, Zbiory Cricoteki. Katalog prac*, opracowanie Anna Halczak, Bogdan Renczyński, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2007.

21 Kostiumy te zostały przejęte od Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska” w 1979 roku.

22 Dla przykładu: Generalowie w spektaklu *Niech szczeną artyści*. W programach spektaklu do konkretnych aktorów przypisane są numerowane postaci generatorów, a opisy części garderoby mówią o tym, że wielu aktorów nosiło te same ubrania (pojawiają się na odzieży także nazwiska aktorów, którzy nie są wymienieni w programach spektaklu).

6. Niektóre atrybuty aktorów, budujące postać, a więc oscylujące wokół kategorii kostiumu – zostały w inwentarzu Muzeum przypisane do działu VII, w którym mieszczą się obiekty i rekwizyty teatralne, np. Korona cierniowa Matki Helki ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (nr inw. CRC/VII/251).

W trakcie prac nad katalogiem metryki wszystkich kostiumów zostały zaktualizowane. Każdy element – czy to pojedynczy, czy składający się na bardziej rozbudowany komplet – został starannie opracowany (technika, wymiary, napisy, metki producentów, szczegółowa lokalizacja w magazynie zbiorów). Kostiumy zostały też ze szczegółami sfotografowane do plików w bardzo wysokiej jakości (każdy element kostiumu, wszystkie detale, często ze wszelkich stron). Wybrane komplety kostiumów scyfryzowano na manekinach do modeli 3D. Zostały zatem niemal prześwietlone na wylot, a przez to jeszcze lepiej osadzone w kolekcji, jeszcze staranniej doprecyzowane w inwentarzu, jeszcze skrzętniej zabezpieczone na muzealnych wieszakach i półkach.

Obserwując ten proces, zdałam sobie sprawę z tego, że kostiumy przechowywane w magazynie, ich źródłowe funkcjonowanie w spektaklach i narracje budowane wokół na wystawach niosą odrębne znaczenia. Będące przedmiotem niniejszego tomu kostiumy dryfują na granicy pomiędzy typowymi, objętymi skrupulatną ochroną muzealiami a dziełami sztuki wymykającymi się prostym przynależnościom. Przyjrzyjmy się tej labilności.

Jednym z budulców materialności kostiumów jest odcisnięty w nich ślad aktorów. Kostium jawi się jako rejestr ruchów człowieka (powtarzalność zestawu gestów), powodowanych przez niego zabrudzeń i ubytków, które z czasem stają się integralną częścią materiału. W tym sensie kostiumy są hybrydą reprezentacji pewnych zamierzonych przez artystę estetycznych założeń oraz postępującej entropii, wprowadzanej przez: wypchnięcia materiałów na kolanach czy łokciach, naciągnięcia i pęknięcia w konkretnych miejscach wywołane przez konkretny układ kostny, deformacje spowodowane konkretnym sposobem poruszania się przez konkretnego użytkownika. Fuzja estetyki kostiumów, opierającej się na celowych zabiegach obniżania kondycji i zużyciu w trakcie eksploatacji spektakli sprawia, że są one emanacją rzeczywistości najniższej rangi i manifestacją ubrania zużytego, z dziurami, ubytkami, rozdarzami i poszarpaniami, w odniesieniu do której narzucające się wołanie o naprawienie nie będzie mogło być usłyszane. Ranga muzealium wyklucza bowiem jakiegokolwiek zaburzenie ich kondycji, konserwacji/naprawy choćby o milimetr dalej, niż jest to niezbędne, po to by zatrzymać „w kadrze” ostatniego użycia na scenie po długim okresie eksploatacji.

Z jednej strony kostium to produkt spektaklu, symbiotyczny element jego struktury, przenikający się na równi z obiektami, światłem, dźwiękami i częścią wielogłosu komponującego dzieło sceniczne. Ale z drugiej – obiekt kultury, artefakt, muzealium zakodowane w ciągu inwentarza. Pomimo zaklasyfikowania i zamknięcia w magazynach – kostiumy nie przestają być natrętne w narracjach, poszukując nowych kontekstów, oddziałują wielostronnie, unikają odpowiedzi na pytania, czym są, a czym nie.

Ileokroć kostiumy opuszczały magazyn, ulegały bądź były wprawiane w proces narratywizowania, przekierowywania ich zastanej formy w inne obszary niż tradycyjna muzealna prezentacja. Jak pisałam wyżej sam Kantor już od 1963 roku wystawiał



kostiumy jako instalacje, trójwymiarowe rzeźby na metalowych stojakach²³. Początku takiej prezentacji należy upatrywać w wystawie prac Marii Jaremy w Galerii Krzysztofora w 1962 roku. Komisarzem tej wystawy był Ryszard Stanisławski, projekt ekspozycji wykonał zaś Tadeusz Kantor. Wypchane kostiumy Jaremiarki upozował artysta w teatralnych gestach niczym marionetki na drewnianych stelażach z krzyżakiem nad ich głowami. Dopiero po przejściu kilku kostiumów Jaremy od Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska” na wystawę *Idee Teatru Cricot 2* w Ośrodku Teatru Cricot 2 przy ul. Kanoniczej 5 w 1979 roku, Kantor zaprojektował dla nich funkcjonujący do dziś, prosty wieszak oraz nienachalny system wypełnienia kostiumu. Poprzez autorski gest Kantora, wpisany w system ekspozycyjny kostiumy te stały się bardziej obiektami wystawowymi niż muzealnymi kostiumami. W cztery lata po śmierci Kantora kostiumy w szerokim zestawie zostały zaprezentowane na wystawie *Kantor. Fantomy rzeczywistości* w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, a następnie na przełomie 1994 i 1995 roku w Galerii Krzysztofora oraz w 1996 roku w BWA we Wrocławiu²⁴. Kluczowy jest tutaj koncept eksponowania kostiumów – został dla nich stworzony system metalowych wieszaków – stelaży, które formowały kostium od wewnątrz i pozwalały na dodawanie do niego – jako do zwartej, jednolitej bryły – nakryć głowy, obuwia czy rekwizytów. Tak zaprezentowany kostium był – idąc za Kantorowską nomenklaturą – rzeźbą, obiektem przestrzennym, który można upozować w sposób dramaturgiczny, szczególnie w przypadku masowej instalacji kostiumów (np. pochodz grupy Generatów ze spektaklu *Niech szczepną artyści*). Ważkość gestu upozowania kostiumów wzmocniona była poprzez dobór osób odpowiedzialnych za aranżację katowickiej wystawy, wśród których znaleźli się dyrektor Cricoteki i znawca twórczości Tadeusza Kantora, prof. dr hab. Krzysztof Pleśniarowicz oraz aktorzy Teatru Cricot 2: Andrzej Kowalczyk, Tomasz Dobrowolski, a później też Roman Siwulak i Bogdan Renczyński – przy technicznym wsparciu Eugeniusza Bakalarza, lalkarza Kantora. Chociaż koncept kostiumów-rzeźb na stelażach prezentowanych obok obiektów teatralnych, malarstwa czy rysunku Kantora eksploatowany był na wielu wystawach kuratorowanych głównie przez Marka Rostworowskiego (m.in. *Tańczyli na moście wiek cały*, Kraków 1995; *Osoba, dzieło, fascynacje*, Kraków 1997) i Lecha Stangreta (większość wystaw w Polsce i za granicą w latach 90., aż do ok. roku 2004) – koncepcja ta pochodzi od samego Kantora. W 1988 roku wykonał on z myślą o eksponowaniu na wystawach rzeźbę Wuja Stasia – Zestańca z Sybiru, ubierając kostium Lili Krasickiej, grającej tę postać w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, na druciany stelaż obszyty płótnem i osadzając go na drewnianym, pomalowanym akrylem podeście. Górne kończyny stwarzają iluzję ruchu/sprawczości, trzymając spektaklowe akcesoria: kulę ortopedyczną oraz drewniane skrzypce – katarynę²⁵. Obiekt pokazany był jako przestrzenna instalacja na „ustawianej” przez Kantora wystawie *Tadeusz Kantor. Przedmioty, klisze pamięci* we Wrocławiu²⁶. Kantor nawiązał tu do muzealnego obiektu wykonanego przez niego na przełomie 1967 i 1968 roku *Edgar Wałpor – Człowiek z walizkami* (kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi), na który składa się konstrukcja prętów metalowych, obleczona jednolitą monochromatyczną

23 Prócz *Antywystawy* także m.in. wystawy *Bild und Bühne*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1966; *Peinture Moderne Polonaise*, Musée Galliera, Paryż, 1969; *Emballages*, Muzeum Sztuki w Łodzi i Kulturhuset w Sztokholmie, 1975.

24 *Kantor. Fantomy rzeczywistości*, wystawa przygotowana przez Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie i Instytucję Kultury Ars Cameralis Silesiae Superios w Katowicach, prezentowana w ramach III Górnośląskiego Festiwalu Kameralistyki w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, komisarz wystawy i autor scenariusza Lech Stangret, 1994. Następnie: Galeria Krzysztofora: XII 1994–II 1995 i Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu w 1996.

25 Obiekt przechowywany jest w Muzeum Tadeusza Kantora pod nr inw. CRC/VII/583/1-8, 246, 160/1-2.

26 Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, 10.09.–14.10.1990.

dywetyną, układająca się w postać ludzką odzianą w płaszcz i kapelusz, z monstrualną walizką na plecach i mniejszą, do której się pochyla. Ten sam koncept wykorzystywany był przez twórców *Fantomów realności* oraz wielu kolejnych kompilacji wystawienniczych, kiedy kostium prezentowany był jako przestrzenna instalacja, często dynamizowana układem stelaża, prezentująca postaci w zawieszonym ruchu, który nawiązywał do źródłowego dzieła teatralnego – tak jak tam siedzą, niosą rekwizyty, demonstrują ekspresję postaci. Ich status jednak znów nie jest jednoznaczny. Z jednej strony zarówno w obiekcie zaprojektowanym przez Kantora, jak w nawiązujących do niego prezentacjach kostiumów na stelażach – kontekst teatralny jest silnie uchwytany; poprzez upozowanie czy obudowanie rekwizytami kostium jest tu bowiem echem wycinka dzieła scenicznego. Z drugiej zaś strony w zaaranżowanych kostiumach uchwytana jest emanacja skumulowanego w nich napięcia wewnętrznego i siły wyrazu; są przeznaczone tak jak *Edgar Wałpor* do oglądania z każdej strony, nie tylko jako kostiumy będące dość wąską, niemal specjalistyczną kategorią, ale jako dzieła sztuki, do których kategorii się nie odnoszą.

Silny gest kuratorski obecny jest także w ekspozycji kostiumów w Cricotece na wystawie statej Tadeusza Kantora *Widma*²⁷, poświęconej zagadnieniu trudnej przeszłości w twórczości artysty, zarówno w rozumieniu historycznym, jak i osobistym. Jednym z celów wystawy jest sprowokowanie pytań dotyczących tego, w jaki sposób historia powszechna, Holocaust, I i II wojna światowa, przeobrażenia społeczno-polityczne wpłynęły na twórczość i biografię artysty, a także jak historia determinuje rozwój sztuki i w jaki sposób sztuka reprezentująca trudną przeszłość czy poczucie zagrożenia determinuje metody jej wystawiania w przestrzeni muzealnej. Dialogujące z trudną pamięcią kanony estetyki odzwierciedla kształt wystawy, która buduje napięcia przez zagęszczenie obiektów, przedmiotów i kostiumów ze spektakli Teatru Cricot 2, w nawiązaniu do pejzażu ruin, krajobrazu bliskiego katastrofie. Ważny komponent wystawy stanowi zawieszona w powietrzu „chmura” kostiumów odnoszących się do wydarzeń historycznych, tak chętnie przetwarzanych przez Kantora w sztuce. Mundury żołnierzy z różnych spektakli, płaszcze Enkawudystów, Himmlera, ludzi-pomników – utrwalaczy władzy oglądamy z pewnego dystansu, w natłoku, wytapując je z mroku, budującego ich niedoprecyzowanie. Ponownie nie chodzi tu o prezentację kostiumu, ale jego masowe znarratywizowane oddziaływanie na widza, generowanie nowych kodów znaczeniowych, wytwarzanie metafizyki rozmowy o kategoriach „na styku”.

Koncept kostiumów lewitujących na *Widmach* został spotęgowany na wystawie *Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*²⁸. Niemal wszystkie kostiumy z kolekcji Cricoteki zaanektowały wnętrze sali wystawowej według „osobistego” klucza Bogdana Renczyńskiego – aktora Teatru Cricot 2 i współpracownika Kantora w aspektach technicznych, związanych z rekwizytami i kostiumami teatralnymi. Stworzona tu została swoista instalacja *site-specific*, zbudowana głównie przez szeroki „welon” utkany z kostiumów i ciągnący się nad głowami widzów coraz wyżej ku sufitowi. Zawieszona nisko na ścianach kostiumy były pewną kotwicą dla unoszącej się kompozycji i pozwalały się jeszcze obejrzeć z bliska. Rozbudowana konstrukcja zawieszonych kostiumów ujawniała antagonizm: kostiumy nakładały się na siebie, rywalizowały o swoje autonomiczne pola, ale także w pulsującej masie opowiadały o wpisany

27 Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków, od 12.06.2023; obecnie prezentowana w zmodyfikowanej wersji jako *Widma. Korekta*, kuratorzy Małgorzata Paluch-Cybulska, Michał Kobiałka.

28 Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków, 6.07.2022–12.02.2023, kuratorzy Bogdan Renczyński, Justyna Drofi.

w nie kalejdoskopie założeń estetycznych ich twórcy: zużycie i wyświechtanie, monochromatyczność (cieliste beże, szarości, czerń), kontrasty bieli i czerni i znów ton żałoby rzucający cień na wszystkie segmenty tego układu. W taki pokaz kostiumów wpisana jest dekonstrukcja utartych wyobrażeń – kostiumy wyjęte z muzealnego systemu wchodzą ze sobą w relacje, dialogi, wielogłosy. Podobnie jak na wystawie *Druga skóra / Second Skin*²⁹ gdzie „obiekty przekraczają granicę pomiędzy tym, co somatyczne i tekstylne, pozwalając sączyć się niewygodnym doświadczeniom”³⁰. „Prowadzona tu gra z tkaniną nosi znamiona seansu spirytystycznego z udziałem obiektów z kolekcji. Wydobyte przez artystów szczegóły, takie jak struktura plam po różnego rodzaju cieczach czy osiadający na tkaninach kurz, powoli uruchamiają pracę pamięci, cofają w przeszłość”³¹. Wejście na wystawę *Osobiste*, podobnie jak na *Widma* – to jak wejście do wnętrza organizmu, podzielonego według nieznanych zasad, dusznego, ciasnego. Doświadczamy rozpadu wystawy muzealnej i magazynowej klasyfikacji. Doświadczamy niewygodny – na jednej i na drugiej wystawie nie ma gdzie usiąść, trzeba zadzierać głowę, wyteżać wzrok; jesteśmy zwodzeni i nęceni: niektóre kostiumy/obiekty są namacalne, zaspokajają ciekawość widza, inne są pociągające przez niedostępność, zawieszane lub ustawione w zbyt dużej odległości. Taki sposób współczesnego przepracowywania kostiumów ma większą siłę wyrazu niż narracja związana wyłącznie ze spektaklem teatralnym – zamkniętym, martwym, nieruchomym, nieodwracalnym.

Domaganie się przez kostiumy nowych narracji znalazło wreszcie swoje ucieleśnienie w trakcie prac nad digitalizacją całej kolekcji kostiumów do niniejszego tomu. Kostiumy zostały scyfryzowane najpierw na płasko, po ich starannym rozłożeniu, dzięki czemu ich fotografie zyskały status „obiektywnych”, prezentujących w neutralny sposób kostiumy takimi, jakimi są. Do tworzenia modeli 3D musiały one zostać nałożone na manekiny. Poprzez ten zabieg status wybranych do trójwymiarowej cyfryzacji kostiumów uległ zmianie. Na manekinach – nieco inaczej niż na stelażach w przestrzeni wystawienniczej – korekcie została poddana ich powierzchność. W inny sposób układały się one w spektaklach na ludzkich ciałach – specyficznych, często atypowych; inaczej na smukłych manekinach o wzorcowych proporcjach. Z jednej strony zabieg ten pozwolił na optymalne zabezpieczenie wizerunków kolekcji i zasugerowanie widzowi, jak kostiumy mogły wyglądać na sylwetce ludzkiej, z drugiej strony wyidealizował je, zatępił specyficzność każdego z osobna. W moim przekonaniu odbywa się tutaj – w sposób zupełnie niezamierzony przez twórców katalogu – typowe dla kostiumów poza ich bytnością w magazynie przekraczanie granic i znaczeń. Wydaje się, że umieszczenie kostiumów na manekinach, czy jak na wcześniejszych wystawach: na stelażach – uniemożliwia badanie biografii osób, które używały kostiumu. Jednak u Kantora kostiumy bardzo często przemieszczały się z aktora na aktora, zmieniały ciała, są więc rejestrem pewnej wspólnoty. Niezależnie od sposobu prezentacji kostiumów pojawia się pytanie, czy snucie fantazji o dawnych właścicielach jest nadal możliwe? Czy kostiumy jako substytuty ciał są nadal, poza źródłowym kontekstem, uwikłane w prywatne i zbiorowe rytuały?

29 Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 19.05–03.09.2023, kuratorka Marta Lisok. Dziękuję Kamilowi Kuitkowskiemu za opowiedzenie o wystawie i inspirację.

30 Marta Lisok, tekst kuratorski do wystawy *Druga skóra*, dostępne online: <https://cmwl.pl/public/informacje/druga-skora,306> (dostęp 18.01.2024).

31 Ibidem.

Czym kostium nie jest

Kategoria Kantorowskiego kostiumu jest na wielu polach nieprecyzyjna, wymyka się jednoznaczniemu nazwaniu, zakwalifikowaniu. Zarówno sam Kantor w swoich tekstach teoretycznych czy wypowiedziach dotyczących kostiumu, jak i zajmujący się tym zjawiskiem nieliczni badacze³² – meandrują między znaczeniami, wprawiają kostium w ruch destabilizacji, kiedy jedno/to samo staje się za chwilę czymś innym.

Jeśli chodzi o Kantora – dla przykładu – odrzuca on w teatrze imitowanie czy przedstawianie fikcji rzeczywistości. Oprócz rekwizytu, dekoracji, układów estetycznych, neguje także pojęcie kostiumu uformowanego fikcją czy „formę plastyczną kostiumu”³³. Pragnie zrezygnować całkowicie z wartości estetycznych oraz budowania iluzji, czasem łaknie odbierać aktorom kostiumy (bo tylko przypadkowość i błąd może sprowokować kreatywny konflikt)³⁴, to znów neguje „używalność życiową kostiumu” i postuluje zlanie się materii ciała ludzkiego z formą sceniczną³⁵. W tekście *POWSTANIE TEATRU Cricot 2 Rok 1955* Kantor opisuje nową funkcję kostiumu: „Kostium staje się ruchomą, wyzwoloną formą, traci starą konwencjonalną, śmieszoną rolę, posiada własną «anatomie» i symbolikę. W stosunku do żywego organizmu aktora, spełnia nowe zupełnie funkcje, jest rezonatorem i pułapką, uwikłaniem i spotęgowaniem, również hamulcem, może być jego katem i ofiarą, może istnieć obok aktora i stać się przedmiotem jego żonglerki”³⁶. W innym miejscu podkreśla, że kostium bywał niezależnym od aktora bytem: „Kostiumy były też formami. Oczywiście ruchomymi”³⁷. Wraz z kolejnymi fazami Teatru Cricot 2, kostium widziany był przez Kantora analogicznie do programowego założenia danego etapu. W Teatrze Informel operował destrukcją, aktorzy mieli być gnienieni w stanowiącej centrum akcji szafie, przetasowani z martwymi przedmiotami – workami: „Ideałem staje się tendencja, aby np. forma kostiumu / powstawała sama, przez / zużycie, wytarcie, zniszczenie, destrukcję, / gdzie resztki, / relikty, / «to, co ostało, przetrwało», / ma wystarczające szanse / stania się formą!”³⁸. W Teatrze Happeningowym: „Cała trupa aktorów[...] jest trupą «wiecznych wędrowców», których kostiumy, szczelne i skomplikowane, wielowarstwowe «opakowania» zrosnięte są z masą walizek, worków, plecaków, tobołków”³⁹. W Teatrze Zerowym „KOSTIUM przestaje demonstrować swoje splendory i malownicze uroki, / staje się / odartym z zewnętrznej «dekoracyjnej» warstwy, / biednym, anatomicznym MODELEM ubrania / z jego arteriami, przewodami, organami i chorobami...”⁴⁰. W opisanych etapach, podobnie jak w tekstach dotyczących happeningów, pojawia się u Kantora kostium hybrydyczny, zespolony z aktorem dualistycznie (kostium aktorem, cielesność kostiumem). Teatr Śmierci przyniósł zaś zagadnienie manekina. Pracując nad *Umartą klasą*, Kantor pisze: „W pewnej szczęśliwej chwili wpadam na myśl połączyć aktorów, staruszków, którzy powracają do swojej klasy szkolnej, chcąc odnaleźć swoje

32 Zob. Bibliografia.

33 Tadeusz Kantor, *Iluzja i konkretna rzeczywistość. Eliminacja konwencjonalnych elementów teatru*, [cyt. za:] Pisma, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004–2005, s. 48–59, 129.

34 Tadeusz Kantor, m.in. *Powrót Odysa*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 62.

35 Tadeusz Kantor, *MOJA IDEA TEATRU Z programu teatralnego do „Nosorożca”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 216–218.

36 Tadeusz Kantor, *POWSTANIE TEATRU Cricot 2 Rok 1955*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 132–133.

37 Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne*, [cyt. za:] idem, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004–2005, s. 365.

38 Tadeusz Kantor, *Teatr Informel, 1961*, [cyt. za:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 171.

39 Tadeusz Kantor, *OD AMBALAŻU DO ODEI PODRÓŻY*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 318.

40 Tadeusz Kantor, *IV. TEATR ZEROWY. 1963*, [cyt. za:] idem, *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 422.

dzieciństwo, z figurami woskowymi dzieci, ubranych w mundurki szkolne, połączyć dosłownie i na zawsze. Rysuję pierwsze projekty, na których te figury dzieci «wyrastają» z kostiumów staruszków lub «wrastają» w nie... Kostium jest niemal wspólny”⁴¹. Powłoka manekina jest tutaj kostiumem tak samo jak powłoka aktora, a co za tym idzie w kolejnych realizacjach Teatru Śmierci dokonuje się rozgrywka przeróżnych duplikacji: aktor – aktor, aktor – manekin na wzór aktora, aura żywego dominująca nad aurą martwego, żywy zdominowany przez martwego itd. Następuje także utrwalenie schematów jeszcze sprzed *Umartej klasy*, które będą się do końca układać w przeróżne kompilacje, w których obserwujemy opozycję ciała aktora względem kostiumu, to znów uwięzienie aktora w kostiumie – w bio-objekcie, ambalażu, w relacji z manekinem, przedmiotem, maszyną.

Także w metodzie pracy Kantora trudno o jednoznaczną definicję kostiumu. W trakcie jednej z prób do spektaklu *Dziś są moje urodziny* artysta żali się, że „Każdy najgłupszy reżyser [...] to ma tak: ma dekoratora, ma kostiumera, ma te... Ja nie mam nikogo!”, ale jednocześnie obserwowany choćby w trakcie prób niezwykle sposób operowania przez Kantora kostiumem i aktorem wymyka się utartym „kostiumerskim” regułom czy stylom pracy. Dla przykładu – Stanisławowi Michnie następująco ustawił jego sposób bycia poprzez kostium: „Nie, nie! No, no, no! Panie Michno, pan wychodzi, jeszcze pan nie ma nic w głowie! Dobrze? Nic w głowie pan nie ma! Tylko wychodzi pan ze swoim kostiumem! To wystarczy!”⁴².

Innym, wymagającym koniecznie zbadania, zagadnieniem związanym z kostiumem u Kantora jest nierozstrzygalność w orbicie płci, manifestowana w kostiumie między innymi poprzez elementy nagości. Artysta zanegował w swoim teatrze czynności przypisane kulturowo danej płci, przydzielając mężczyznom role oraz cechy kobiece i na odwrót. Operowanie przez Kantora nagością odbywa się niedostownie – właśnie poprzez kostium: części ciała czy zaakcentowane przez artystę narządy (genitalia, piersi) prezentowane są poprzez ubranie lub atrapy.

Kostium u Kantora z jednej strony bywał opresyjny, silnie uwypuklający osobiste cechy aktora bądź bezpośrednio oddziałujący na jego komfort. Z drugiej – poprzez zużycie, wytarcie, monochromatyczność – ubrane tak postaci są zarówno indywidualne, jak „randomowe”, mało charakterystyczne, łatwo zanikające na tle ukochanej przez artystę czerni – czerni czeluści, czerni śmierci. Wydaje się także, że stosowaną przez Kantora zasadą było dookreślanie, czy właściwie stymulowanie, symbiotycznego ruchu na scenie postaci o podobnej randze, odzianych w tożsamy sposób – poprzez pojawianie się eleganckich czarnych ubrań, połączonych z białymi gorsetami, mankietami, należących do postaci, które według mnie wprowadzają ramy akcji, ramy biografii lub ramy szerszego ponadindywidualnego kontekstu. Takim kostiumem jest także strój samego autora, pojawiającego się na scenie jako najważniejsza wskazówka – prądnik treści autobiograficznych i prywatnych tych spektakli.

Na końcu każdego spektaklu Teatru Śmierci aktorzy w swoich kostiumach, z określającymi ich rekwizytami, często w hybrydycznym zespoleniu z przedmiotami czy manekinami, poruszają się po teatralnej scenie po okręgu, w nawiązaniu

41 Tadeusz Kantor, *Umarła klasa. Z notatnika reżyserskiego. 1974 r.*, [cyt. za:] idem, *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 51–52.

42 Oba cytaty: transkrypcja próby spektaklu *Dziś są moje urodziny*, z dnia 21.11.1990, zbiory Muzeum Tadeusza Kantora w Krakowie.

do przedstawionego środkami malarskimi ruchu postaci na obrazie Jacka Malczewskiego *Melancholia* (1890–1894)⁴³. Ich hipnotyczny wielokrotny przemarsz spaja w amalgamat wcielenia aktorów prezentujących wątki historyczne (np. żołnierze), obyczajowe (np. ksiądz, członkowie rodziny), kulturowe (Wit Stwosch, postaci z Ołtarza Mariackiego w Krakowie) z galerią Kantorowskich indywiduów i przedstawicieli kategorii „nobody”. Ta ostatnia kategoria wydaje się kluczowa – poprzez wspólną cechę estetyczną biednych, szmatławych strojów rzuca cień na pozostałe: (jak pisałam wyżej, zarówno indywidualne, jak przypadkowe) kostiumy te nie należą do nikogo vs. mogą być kostiumem każdego. Specyficzny uniwersalizm Kantora, który grał swoje spektakle na całym świecie w języku polskim, bo jak twierdził: nie ważne, aby zrozumieli, ważne aby się wzruszyli, przekłada się tutaj w sposób, który można by określić sloganem funkcjonującym dziś tak chętnie w pop kulturze: „Nobody is perfect. My name is Nobody”. Czy w związku z tym nie miał racji Jan Kłossowicz, pisząc: „nie są to dosłownie kostiumy, tylko wszystko, co Kantor robił zamiast nich?”⁴⁴.

43 Oficjalnie Kantor użył tego porównania w *Przewodniku po spektaklu „Niech szczeną artyści”* (1985).

44 Jan Kłossowicz, *Zamiast kostiumu*, [w:] *Kantor. Fantomy realności*, op. cit. s. 13.

(Ostatnie?) Role kostiumów

Przemiana dokonująca się w aktorze jest jednym z istotnych momentów teatru. Wszystkie wielkie epoki teatru: antycznego, mimu, komedii dell'arte, teatru chińskiego spełniały tę przemianę w sposób gwałtowny i zasadniczy przez deformację, zmianę proporcji, metamorfozę. Celem kostiumu jest spotęgowanie działania aktorskiego.

Tadeusz Kantor, *Maria Jarema 1908–1958*¹

1. Kostiumy wychodzą z magazynu

Przestrzeń katalogu jako scena ostatnich występów kostiumów teatralnych to zarazem teren prowokacji: kostiumy Teatru Cricot 2 zostają ukazane, a zarazem oddzielone od ciał aktorów, dramaturgii, światła oraz muzyki. Praca archiwum polega na sprawdzeniu ich stanu, sporządzeniu dokumentacji fotograficznej i uzupełnieniu jej szczegółowymi opisami. To działania praktyczne, a nie artystyczne. Kostiumy można przeliczyć, posegregować tematycznie i zabezpieczyć, jednak jak uczynić je widzialnymi, jak sprawić, by ponownie „weszły do gry”, jak odtworzyć aurę ich oddziaływania? Muzealna kolekcja, która zgromadziła w spadku po Cricot 2 dwieście kilkadziesiąt ubiorów, jest przypadkiem wyjątkowym, podobnie jak wynikający z programu i testamentu Tadeusza Kantora zbiór przedmiotów z jego spektakli – od rekonstruowanych obiektów Podziemnego Teatru Niezależnego (1939–1945) do ostatnich inscenizacji Teatru Śmierci (1975–1990). Obiekty te przypomniane na wystawach i na fotografiach w albumach zyskują nowe życie².

Z kostiumami jest jednak inaczej, bo choć były pokazywane i aranżowane materialnie, ich status wydaje się dużo bardziej niepewny, a ich pozasceniczna funkcja to problem i wyzwanie dla Muzeum-Archiwum Tadeusza Kantora. Zakładane na manekiny, wieszane na wieszakach, zaaranżowane w skonstruowanych przebieralniach czy szatniach – prezentują zarazem nieobecność ciała, stają się obrysem powidoku³. Po-teatralne egzystowanie kostiumu skazuje go na dwie formy obecności. Jedną jest fetysz, drugą obraz. Katalog z konieczności sięga do obrazu, czyli fotografii, która w archiwum funkcjonuje także na ekranie komputera i przenosi nas w świat cyfrowej obróbki. W tym przypadku pracownicy Cricoteki i zatrudnieni fotografowie posłużyli się zdjęciem 3D, co pozwoliło stworzyć wrażenie naoczności. Obrazy kostiumów zostały wyposażone w techniczne opisy

1 Tadeusz Kantor, *Maria Jarema 1908–1958*, [w:] [katalog] *Polskie dzieło plastyczne w XV lecie PRL. Wystawa scenografii*, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, listopad-grudzień 1962, [cyt. za:] *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2013, s. 125–126.

2 O misji Cricoteki pisała Anna Halczak, *Cricoteka – „konieczność przekazywania”*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan, Kraków 2014. Na temat obiektów, ich muzealnej ekspozycji, pisałam w *Maszyny i obiekty w przestrzeni muzeum*, [w:] *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019. Obiekty zostały przedstawione [w:] *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, oprac. Anna Halczak, Bogdan Renczyński, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2007. Były też liczne wystawy obiektów, ostatnio przede wszystkim w IV odsłonach Cricoteki (2013–2019), oraz na wystawie *Widma*, 2019–2025, której kuratorami są Małgorzata Paluch-Cybulska i Michał Kobiółka.

3 Wystaw, na których eksponowano kostiumy było wiele (na ich temat zob. M. Paluch-Cybulska, s. 13–24). Ostatnio na wystawie w Cricotece: *Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*. 2022–2023, jej kuratorami byli Justyna Droń oraz Bogdan Renczyński.

i za sprawą kliknięć odślaniały się na ekranie komputera. Można było oglądać kostium na manekinie z różnych stron, a uzyskany obraz skonfrontować ze zdjęciem rozciągającym go na płaskiej powierzchni. W taki sposób doświadczyłam re-kreacji kostiumu: zaaranżowanej na fotografii, przeniesionej do cyfrowych folderów.

Moje pierwsze wrażenie – osoby pamiętającej spektakle, nagrania i zdjęcia aktorów w rolach – to poczucie obcości. Nie są to te ubiory-kreacje, które należą do przeżywanego sceny teatru jako ważne dookreślenie postaci na ciele aktora. Doświadczenie takie wiąże się z poczuciem straty: gdy archiwum porzuca jedność wykonawcy i kostiumu w zasadzie utrwała śladowość i słabość aktorskiego ubioru⁴. Drugie odczucie wiązało się z silnym oddziaływaniem formy martwego przedmiotu, oddalonego przez obrazowe zapośredniczenie, pozbawionego dotykanej faktury. Wychodzę zatem z założenia, że kostium jako fotografia cyfrowa staje się zaledwie śladem teatru i jego wzmocnienie może zaistnieć albo poprzez uczynienie z niego rzeczy poddanej nowym procesom interpretacyjnym, albo poprzez pobudzenie relacji z utraconą realnością teatralną. Potraktowałam skatalogowanie kostiumów jako przygodę poznawczą pozwalającą na przenikanie się tych dwóch perspektyw: zamierzam zaproponować dialektyczny układ własnej pamięci, wspomaganą ideami Teatru Cricot 2, oraz efekt ekshumacji kostiumów przeniesionych z magazynowych szaf do zdjęć.

2. Cyfrowy wybieg teatralnej mody

Spróbujmy najpierw zobaczyć kostiumy w tym drugim znaczeniu: wyprowadzone na „cyfrowy wybieg”. Zachowana w serii zdjęć chronologia jako pierwsze sytuuje na ewolucyjnej drodze Cricot 2 kostiumy zaprojektowane wcale nie przez Kantora, lecz współpracującą z nim we wczesnym okresie teatru, Marię Jaremę. Najwcześniejsze kostiumy z 1956 roku, z *Mątwy* (Matrony, Alice, Papieża, zob. s. 61–62) oraz z *Cyrku*, noszą cechy awangardowe, odwołują się do doświadczeń artystki z czasu Cricot Józefa Jaremy sprzed 1939 roku z silną korektą wojenną: tracą swe konstrukcyjne, geometryczne cechy na rzecz obłych, obwisłych form⁵. Kostiumy Jaremi Kantor wyniósł do rangi dzieła sztuki i dbał o ich ekspozycyjny charakter⁶. Żółty strój Papieża, występującego jako żywa mumia, owinięta czarnymi paskami, zetlał, a różowe body – ubiór martwej Alice, w inscenizacji spoczywającej na katafalku – odślania przetarcia. Siła abstrakcyjnego przepracowania sylwetki, charakterystyczna dla warsztatu Jaremi, sygnalizuje nierealistyczną konwencję oraz grę z ciałem, jednak w takim obrazie „sflaczały” kostium staje się przede wszystkim garderobą zdekapitowanego korpusu albo jest zawieszony jako *pars pro toto* aktora. Tylko w jednym ujęciu zdjęcie pokazuje, jak nogawka zostaje naciągnięta na nogę manekina, która wypełnia wnętrze materiału. Akt analizy takiego obrazu to skazana na porażkę próba reanimacji kostiumu: autonomiczny i autoteliczny zwraca uwagę na swą reprezentację fotograficzną, która ujmuje także destruowaną przez czas materialność i odślania szczegóły albowiem dzieła tu Barthesowskie punktum i studium. Oprócz oglądu całości jako domyślnej

4 Zarówno pojęcie „słabość”, jak i „śladowość” nie ma charakteru wyłącznie negatywnego. W odniesieniu do sztuki i myśli pojawia się w refleksji nad późną nowoczesnością m.in. w refleksji Gianniego Vattimo, zob. *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, tłum. Monika Surma, Andrzej Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 124–136. W tym przypadku „słabość” i „śladowość” to także oddalenie od pierwotnej funkcji artystycznej i zapośredniczenie przez przekaz.

5 Kostiumy Marii Jaremy oraz kurtyna jej projektu były prezentowane ostatnio na wystawie: *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2018–2019, kuratorkami były: Ania Batko, Ada Grzelewska.

6 Na ten temat szczegółowo pisze M. Paluch-Cybulska, s. 17, 19.

kompozycji sylwetki postaci uwagę przyciągają ukryte detale takie jak podszewki, metki, kieszenie, cięcia, szwy i zgniecenia. Kostium „popisuje się” także zetlałym bądź zmienionym kolorem. Ubiór konkretnego bohatera scenicznego widziany w serii innych, traci na wyjątkowości, a zarazem ukazuje technikalnia.

Kostiumy Jaremi wpłynęły na koncepcje Kantorowskich postaci aczkolwiek zmieniła się kolorystyka ubiorów – co nawet po czasie staje się zauważalne. Jej stroje były nasycone barwą: żółte, czerwone, różowe, niebieskie. Z kolei Kantorowskie projekty, czyli cała seria kostiumów z lat 1963–1973 do spektakli *W małym dworku*, *Wariata i zakonnicy*, *Kurki wodnej*, *Nadobniś i koczokodanów* – odślaniają upodobanie do barw zgaszonych lub złamanych, barw ziemi. Pojawia się bogata paleta beżów: jasne ecru, odcienie cielesne, musztardowe i chłodne taupe. Zaznaczają się mocniejsze walory brunatne aż do głębokiej czerni i w końcu, w Teatrze Śmierci pojawiają się silne kontrasty czerni i bieli. Artysta – jak wielu scenografów tego czasu – po malarsku traktuje efekt zaplanowanego wrażenia kolorystycznego. Kolor – jak pisał twórca Cricot przedwojennego Józef Jarema – to silny faktor optyczny inscenizacji. Kantor jako spadkobierca awangardowej tradycji teatru plastyków dwudziestolecia trzyma się tej zasady, jednak zmienia charakter palety. Artysta dba o optyczne walory kompozycji i wybiera stonowane odcienie. Tworzą one monochromatyczną bądź kontrastową organizację wizualną obrazów scenicznych poruszonych dynamiką ciał aktorów.

Charakterystyczne są także wybrane tkaniny o różnych splotach i fakturach: len, dzianina, płótno, flanela, bawełna, popelina, filc, ryps, sporadycznie satyna czy atlas. Materiały te często wprowadzały naturalną barwę. Z czasem będą uzupełniane lateksem lub innymi tworzywami sztucznymi, takimi jak plastik, guma, derma, gąbka, papier impregnowany. Gdy jednak przejrzeć opisy, to materie naturalne przeważają, a uzupełnienia – takie jak plastikowe guziki, metalowe sprzączki, haftki, klamerki, buty (sporadycznie wykonane z tworzyw sztucznych), nawet na fotografii nie przetałmują poczucia, że kostiumy odzwierciedlają charakter ludzkiej garderoby drugiej połowy XX wieku, szytej z naturalnych tkanin, do której stopniowo wkraczały tworzywa sztuczne. Tych ostatnich Kantor zdecydowanie unikał, dbając o szlachetny lub zgrzebny charakter „skóry” swego teatru, uzyskiwany przez włókna organiczne, jednak nie znaczy to, że ich w tym teatrze nie było. Kantor i jako projektant, a często jako wykonawca, malarz czy rzemieślnik, korzystał zarówno w swoim teatrze, jak i w kostiumografii teatrów oficjalnych⁷ z lateksu i polichloru winylu, pozwalającego dodatkowo formować kostium, uzyskiwać efekt „łania się” tkaniny czy też stwarzać możliwość malowania na niej struktur i form, najczęściej informelowych – wzorów o ciekawej gamie kolorystycznej, dziś podlegającej zmianom. Parę takich kostiumów znalazło się w magazynach Cricoteki: na przykład cztery kostiumy z *Nosorożca* (Stary Teatr, 1961, zob. s. 65–69)⁸, które Kantor włączył do swoich archiwaliów, oraz bardzo interesujący kostium Panny Młodej z *Nigdy tu już nie powrócę*. W doborze tworzyw bywają zatem wyjątki: ustępstwa w estetyce teatru kreują ciekawe, a nawet zaskakujące efekty.

Syntetyczne barwniki oraz farby olejne pojawiają się w przemalowywanych częściach garderoby – będą nimi różne dodatki i przede wszystkim buty. Wśród butów znajdziemy zarówno szlachetne obuwie na rzadkich dziś skórzanych podszewkach, rzemieślniczo opracowywane półbuty (w przypadku *Wielopola*, *Wielopola* będzie

7 Dokumentacja prac z teatrów instytucjonalnych, w których Kantor projektował scenografie i kostiumy w latach 1945–1972 została zebrana w publikacji *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych*, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2006. Tematowi temu poświęciłam obszerny rozdział *Scenografie „konformistyczne”, czyli śladem ręki innego „ja”*, [w:] Kantor. *Nie/Obecność*, op. cit.

8 Kantor dołączył do swej kolekcji kostiumy: Paniusi (Hanna Smólska), Logjka (Jerzy Sopoćko), Starszego Pana (Czesław Łodyński), Jana (Wiktor Sadecki).

to seria zakupionych we Włoszech egzemplarzy), jak i szmaciane łapcie na tekstylnej podszewie, baletki używane do ćwiczeń, przemalowywane najczęściej na czarno, zakomponowane zgodnie z kolorystyką ubioru, tak aby sylwetka uzyskiwała jedność barwnych walorów. Są także wyjątki kolorystyczne. Najstynniejsze to ubiory białe, wykonane z pokrytego sztucznym tworzywem papieru, uzupełnione o – wyjątkowe w wyobrażeniach Kantora – niezwykle dekoracyjne stroje czerwone z *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*⁹ (zob. s. 125–135). Kostiumy kardynałów z Kantorowskiego cricotażu zniknęły jednak z serii dokumentacyjnej dotyczącej tego spektaklu i znalazły się w *Nigdy tu już nie powrócę*, co pokazuje, że kostiumy bywają przejmowane przez spektakle, ubiory, podobnie jak postacie, wędrują ze spektaklu do spektaklu i podlegają recyklingowi. Ciekawe jednak, że przeniesione kościelne infuły i ceremonialne szaty zostały w *Nigdy tu już nie powrócę* z 1987 roku skompletowane z innym obuwiem (zob. s. 128, 234–235). W pierwszym przypadku (i te buty zostały w pliku dokumentacyjnym z kostiumami do *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*) były to skórzane karmazynowe czółenka na obcasie, z paskiem i klamerką; w drugim pomalowane na czerwono baletki do ćwiczeń. Nawet dostrzeżona na ekranie zamiana podsuwa pytania. Czy chodziło o wygodę aktorów, czy o inny efekt tańca, a także dźwięku, który tango mogło wywoływać, odmiennie oddziałując na ruch braci Janickich odtwarzających te role?

Zmieniają się też kształty i charakter ubiorów, choć zmiany nie będą postępować „raz na zawsze”, mimo sugerowanych przez Kantora w komentarzach i manifestach decyzjach porzucania jednej formy teatru dla innej. W *Wariacie i zakonnicy* dominują ubiory „nierealistyczne”: Przeorysza Barbara była odziana w habit, przypominający wór pokutny, obwieszony sznurami z pętlami, jednak w kolekcji zabrakło kostiumu Wariata. Jak zapisał Kantor był on w stroju, „na który składała się masa czarnych woreczków”¹⁰. W kostiumach antywerystycznych pojawiają się więc formy wymyślne, należące do garderoby stricte teatralnej: cielesne, abstrakcyjne, nakładane jak tuniki, kombinezony, body, przekształcane uzupełnieniami, wyolbrzymiane dodatkami przedmiotowymi.

Odkrywamy jednak i odmienne decyzje artystyczne: z *Kurki Wodnej* udało się zachować bogatą serię ubrań realistycznych, niejako wyjętych z przeciętnej garderoby lat 60. Znajdą się tam płaszcze – trencze, kurtki, marynarki, żakiety, zwykłe spodnie. Kolorystyka większości ubrań utrzymana została w jasnych musztardowych barwach, co warto podkreślić albowiem ze spektaklu zachowały się czarno-białe zdjęcia i jedno czarno-białe nagranie filmowe¹¹. Metki świadczą o tym, że ubiory były kupowane w domach towarowych i czasem przerabiane. Zdarza się, że odzież została związana poprzez płócienne naszywki na podszewkach z konkretnymi postaciami, a zarazem aktorami (np. Korbowa-Korbowski – Stanisław Rychlicki). Jednak kostiumy w dokumentacji odkrywają przed widzem zmiany obsadowe: Kurka Wodna – Zofia, grywana była przez dwie aktorki¹², jako postać sceniczna została wyposażona w niezwykle elegancki płaszcz dwurzędowy z paskiem z naszytymi kieszeniami i sprzączkami z przodu oraz głębokim rozcięciem z tyłu. Ale i tu pojawia się dylemat: dla Kurki Wodnej przygotowano dwa różne płaszcze – być może dla dwóch wykonawczyń, a może były zmieniane, jako że Kurka Wodna była topiona w wannie

9 Papier syntetyczny, z którego wykonano kostiumy do spektaklu można było zobaczyć i dotknąć na wystawie *Osobiste. Kostiumy Tadeusza Kantora*. Sceniczno-malarskiego potraktowania pary kardynałów dowodzi ich transpozycja do obrazów Kantora. Inaczej postąpił z Infantką z ostatniego spektaklu, która z obrazu przeszła na scenę.

10 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 34.

11 Zdjęcia ze spektakli to osobne działy w archiwum Cricoteki. Nagranie *Kurki Wodnej* z Edynburga odkryto niedawno (w 2014 roku), o czym pisała Justyna Michalik w „Teatrze” nr 4/2015, zob. J. Michalik, *Przeżycie niebywałe*, dostępne online: <https://teatr-pismo.pl/5500-przezycie-niebywale/> (dostęp 18.11.2023).

12 W rolę Elżbiety Flocke-Prawackiej wcieliły się Zofia Kalińska i Mira Rychlicka.

z wodą, a potem z niej wyciągana (zob. s. 75–76). Dwa rozmiary kostiumów i butów będą służyły dwóm aktorkom, o różnych sylwetkach i aparycjach, odtwarzającym jedną postać Matki-Helki w *Wielopolu, Wielopolu* – Teresie Wełmińskiej oraz Ludmile Rybie (zob. s. 144). Ponadto w niektórych kompletach kostiumów do spektaklu długo granych odkrywamy wiele ubiorów zapasowych.

Z serii zdjęć związanych z *Nadobniami i koczkodanami* wyłaniają się ubiory ekstrawagancko-surrealistyczne, przesywane i przekształcane w taki sposób, by stworzyć wrażenie człowieka uzupełnionego o dodatkową część ciała lub o przedmiot (np. głowę lub deskę, która staje się fragmentem kostiumu). Archiwum natrafia tu na aporię: jak je przedstawić – czy plastyczny dodatek wyglądający jak fragment manekina to jeszcze kostium czy już rekwizyt? O ile *Nieletnia z Nadobni i koczkodanów* ma kombinezon z naszytymi piersiami-atrapami, to ubiór Tarkwiniusza Pempkowicza (Jana Güntnera) został uchwycony w dwóch wariantach: na jednym zdjęciu widzimy same spodnie – dziwnie wyglądające, albowiem w kroczu mają wszyte poły marynarki, z których na drugiej fotografii, w innym ujęciu, sterczy głowa. Zdjęcia odślaniają szczegóły i niewidoczne z widowni rozwiązania: pokazują, jak wyglądają mocowania na dodatki przedmiotowe, w postaci specjalnych szelek i pasów, które łączyły aktora z przedmiotem, a także (nie tylko w *Umarłej klasie*) z manekinem. Elementem ubioru zaprojektowanego dla postaci staje się pas przytwierdzający aktora do łóżka (*Wielopole, Wielopole*), a także drewniane genitalia oraz koszula służąca za okrycie zakulisowe aktora grającego Szczura w *Nigdy tu już nie powrócę*, gdy obnażony do połowy i wyposażony w sztuczne przyrodzenie czekał na swój numer sceniczny. W opisie czytamy: „Majtki z genitaliami. (...) materiał na rajstopy, gąbka (wypełnienie), guma (wzmocnienie talii), drewno (napletek), nici” oraz „Koszula do osłony ciała przed wejściem na scenę. Flanela, tworzywo sztuczne (rzepy), nici”.

Kostiumy od *Umarłej klasy* i *Wielopola* stają się szczegółowe, wzbogacone o rekwizyty i dodatki galanteryjne, na przykład pasy skórzane, detale mundurowe, nakrycia głowy, choć same formy kostiumów bywały uproszczone lub poddane sugestywnym stylizacjom. Stylizacja wyraźnie wyodrębnia przebrania ukazujące społeczny czy zawodowy status postaci. Kostiumy quasi-realistyczne, stylizowane to na przykład ubiory Księdza, Rabinka, Marszałka, żołnierzy. Zdjęcia i opisy odślaniają różnice jakościowe. Torebki na naboje dla szarej piechoty, wytworzone we Włoszech są niezwykle szlachetne: to skóra obszyta grubym płótnem; z kolei wykonane w Polsce w latach 80. (w czasie niedoborów sklepowych) obleczone zostały zwykłą flanelą, która tylko z daleka wyglądała podobnie, a wykorzystywana na scenie zużywała się zapewne szybciej (zob. s. 165).

Te drobne odkrycia cieszą, jednak nie tłumią poczucia, że ubiory pokazane na manekinach i zdjęciach skupionych na szczegółach garderoby niewiele mówią o teatrze. Potwierdza to zaskakujący obraz kostiumu Marii Stangret – czyli Kobiety z kotyską z *Umarłej klasy*, dobrze zapamiętany dzięki filmowi Andrzeja Wajdy, utrwalony ponadto na wielu zdjęciach z różnych okresów. Sukienka założona na wysoki i szczupły manekin gubi znane, drobne proporcje ciała aktorki i nie tylko brakuje jej nieco kanciastych ruchów postaci, ale także wyrazu twarzy z mocnym makijażem. Ponadto suknie były dwie – postać ta zmieniała je w trakcie gry, co z kolei nie zawsze udawało się zauważyć na scenie czy ekranie (zob. s. 94–95). Ze zdziwieniem obejrzałam też kostium Panny Młodej z *Nigdy tu już nie powrócę*. Przypomniałam sobie wrażenie, jakie zrobił na aktorze Marii Vayssièrre, zwierającej się po latach, że Kantor obiecałszy piękny strój dla jej postaci (jak widać ironicznie), przyniósł okropne body

topieliicy-płetwonurka¹³ (zob. s. 222–223). Dziś jasny kostium zbrązował i jest nie do poznania, jeszcze mocniej podkreśla trupi charakter bohaterki-zjawy, a także widmowego charakteru scen teatru, których już nie ma.

Szczególnie kostiumy znaczące – związane z przeformowaniem cielesności – źle wyglądają na fotografiach. Były szyte dla konkretnych aktorów, wcześniej Kantor niejednokrotnie wykonywał szkic postaci i rysunek jako sugestię przynosił artystom w czasie prób, a wspólne poszukiwania sukcesywnie rozwijały koncepcję bohatera/ki. Czasem kostium dołączał do zespołu w niegotowej postaci (co widać na filmowych rejestracjach prób), najwcześniej wynikał z improwizacji i był markowany przez aktorów posługujących się inną odzieżą, zastępnikami poszukiwanej później formy. Kostium używany na próbach, na którego ostateczny kształt wpływali także wykonawcy ról, sprzyjał budowaniu dramaturgii i odnajdowaniu charakteru postaci. Często sprowadzony z pracowni krawieckiej był przez Kantora oraz/lub przez aktorów poprawiany i dopasowywany bądź zmieniany.

W serii anonimowej (tylko podpisy podpowiadają imiona postaci i nazwiska aktorów) ubiory tracą personalny wymiar. Kostium tak ukazany staje się inną osobą, jeśli przyłożyć doń kategorie humanistyczne. W zestawie fotografii obejmujących długą drogę artystycznych poszukiwań Cricot 2 widać jednak wyraźnie procesy zmian: na przykład przejście od kostiumów abstrakcyjnych, uogólniających albo wręcz zaburzających jednoznaczność charakterystykę postaci, do kostiumów historycznych. Wydaje się jednak, że transformacja tak określona nie jest najważniejsza cechą poszukiwań Kantora kostiumografa-farbiarza, porzucającego uniwersalne konstruktywistyczno-rzeźbiarskie walory scenicznych ubiorów i zmierzającego ku formom pamięci. Historyczność i współczesność, abstrakcyjność lub weryzm podporządkowane zostały nade wszystko sile wyrazu, jaką nadawała im aktorska metamorfoza.

3. Ciało-kostiumy

Powrót do scen inscenizacji i funkcji kostiumu w teatrze Kantora wywołuje asocjacje z kontekstem dramaturgicznym, ukrywanym w fascynacjach lekturowych artysty¹⁴. Rola krawca czy kreatora mody dzięki *Operetce* Witolda Gombrowicza i *Krawcowi* Sławomira Mrożka – autorów ważnych dla Kantora – zyskała w polskiej tradycji teatralnej szczególnie, figuratywne znaczenie. Fior oraz Krawiec uprawiali na różne sposoby ingerencje w powoływanie nowej postaci człowieka. W złożonych i wieloznacznych konstrukcjach tych dramatów ubiór jako narzędzie sterowania rolami społecznymi, instrument demistyfikacji, deformacji a nawet forma maski skonfrontowany z nagością to równocześnie aktywna powłoka procesów kulturowych i społecznych. I o ile Krawiec Mrożka czy dyktator mody Fior Gombrowicza narzucają styl otoczeniu – Kantor poprzez styl próbuje odkryć i nazwać obserwowane historycznie procesy, dotykające ludzkiej tożsamości. Artysta Cricot 2 jako wytwórca koncepcji kostiumu, do którego przywiązywał ogromne znaczenie, sterował percepcją widza i wytwarzał silne naciski na grę aktorską. Ostatecznie też mimo zmian i wolt estetycznych wykreował własny styl, który warto dookreślić. Jest to styl silny, ekspresywny, rozpoznawalny, ściśle powiązany z estetyką Teatru Śmierci.

13 Wspomnieniem tym podzieliła się Marie Vayssière w czasie debaty, która odbyła się w kwietniu 2015 roku w Théâtre Garrone w Tuluzie przy okazji sympozjum zatytułowanego *Kantor portrait multiple. Polyphonies, inspirations, renaissances* (Kantor portret wielokrotnie. Polifonie, inspiracje, odrodzenie).

14 O zainteresowaniach Kantora dramaturgią, m.in. Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożka, pisze Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, Wielka Litera*, Warszawa 2018, s. 119.

Wydaje się, że był Kantor przede wszystkim kreatorem „mody szmatławej”, odrzucał wszelkie pojawiające się w teatrach zasady *haute couture*, jednak od *Umartej klasy*, od czasu wykrystalizowania się koncepcji Teatru Śmierci, widać upodobanie artysty do dobrze wykalkulowanego wrażenia niedbałości czy zużycia, do elegancji przenieconej. Tak jak w przedmiotach, tak i w kostiumach inscenizacji Teatru Śmierci „przemawiały” zniszczeniem starannie zaprojektowanym, co podkreśla stylistyczną jedność estetyki teatru. Kantorowska korekta na *ready-made*, wynalazku awangardowym, porzucała – zarówno w kostiumie, jak i w rekwizycie czy obiekcie – znalezione materiały, korzystając z rzemieślniczo wypracowanych rzeczy. A zatem wbrew temu, czego życzył sobie artysta i co manifestował w pismach i komentarzach, upragnione i poszukiwane realne bywało iluzją czy raczej świadomą manipulacją materialną. Nawet ubiory *second hand* (często dziś używane w kostiumografii) były poddawane przeróbkom. Wybór formy wykorzystywał dostępne wówczas metody reprezentacji, która równocześnie reprezentacją być nie miała, wedle założeń artysty. Teatr pokazywał przeszłość, wykorzystując ubiory, które wyglądały jak wyciągnięte z lamusa, znalezione na strychu, zakupione na targu staroci (choć czasem rzeczywiście były to zdobycze z lombardów), które najczęściej wytwarzały iluzję autentyczności, a bywały podrasowane, co nie wynikało jedynie z upodobania do *vintage look*. Odkrycie artystycznej funkcji destrukcji, poddającej działaniu świat rzeczy i ludzi, aktów niszczenia ważnych dla malarskich i teatralnych procesów twórczych, pojawiło się w świadomości artysty zaraz po wojnie, w latach 50. Do tego tematu artysta wracał także w latach 80., gdy rekapitulował różne fazy swej twórczości i dokonywał eksperymentów na pamięci. O kostiumie pisał wielokrotnie, pogłębiał także refleksję o *conditio humana* – zwracając czujną uwagę na dokonujące się w obrazie człowieczeństwa zmiany. Jak zatem określić owe sygnowane kostiumem transformacje?

Efekt kwerendy obrazowej, wspomaganą pismami artysty, kieruje ku konkretnym rozpoznaniom: chciałabym zwrócić uwagę na dwa słowa, które pojawiają się w kręgu autokomentarzy w tych skrajnych momentach biografii Kantora – na pojęcie *metamorfozy i destrukcji*. Słowa te działają w tandemie, można odnieść je zarówno do materialności teatru, jak i ludzkich figur. Choć w tym przypadku należałoby skierować się ku Kantorowskiej kostiumografii scenicznej: poprzez kostium aktor zostaje włączony do formowania poszukiwanego i koniecznego wizerunku człowieka, portretu pełnowymiarowego, co oznacza, że nie tylko twarz (odpowiednio przeobrażona makijażem), lecz także kostium staje się maską ciała, jest zewnętrzną tkanką osoby włączoną w metamorficzny system wyobrażeń, bardzo często ukierunkowanych w stronę procesów destrukcyjnych. Nawet w „przezroczystej” czy neutralnej postaci kostiumy są ważne jako kryptogram zmiennych i niszczących procesów życia, reakcji złożonych, długotrwałych i zapisujących człowieczeństwo nie tylko jako akt heroicznego trwania, oporu, lecz także obumierania, stanów zrastających się z (naturalną) materią ubiorów, z czasem rzeczywiście coraz bardziej zniszczonych i zużytych.

Temat tak pojętego człowieczeństwa zrodził się w obszarze transformacji i poszukiwań malarskich. W *Komentarzach intymnych do rysunków okresu metaforycznego*, z perspektywy czasu Kantor zaznaczył:

Wyobrażenia moja obraca się nieustannie wokół postaci. Oczywiście ludzi.

Przeważnie jest to jedna postać. Chcę uniknąć w ten sposób procederu „komponowania”. To mnie nie interesuje. Nie chcę używać postaci ludzkiej do manipulacji estetycznych. Mam ważniejszy cel i kłopot: z czego zrobić człowieka...¹⁵

15 Tadeusz Kantor, *Komentarze intymne do rysunków okresu metaforycznego*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 119.

Zapis odnosi się do etapu poszukiwań, związanego z porzuceniem przez artystę geometrii i przejściem do bezformia w plastyce. Zrodzona tym samym malarska idea wpłynęła na estetykę teatru, jako że dowartościowany kostium, dzięki oryginalnej koncepcji aktorstwa, brał aktywny udział w poszukiwaniu i opracowywaniu tego, z czego „robi się człowieka”. Razem z odrzuceniem „przedmiotu artystycznego” i poszukiwaniem „przedmiotu realnego” dochodzi w praktyce Kantora do przeobrażenia „uformowanego fikcją kostiumu”¹⁶, choć jak widać z procesu, który nazwałam uzyskiwaniem wrażenia autentyczności i manipulowaniem iluzją realności nie było to takie oczywiste, a zapiski Kantora to niejednokrotnie narzucane odbiorcy akty deklaratywne i manifestacje intencji. Artysta, rekapitulując najwcześniejsze inwencje Cricot 2, wiązał je z usunięciem „racji naśladowczych” i z „wyprowadzeniem aktora z realności widowni”, co najsilniej udało się w *Kurce Wodnej*, bo już w *Nadobniach i koczkodanach*, w których stematyzowany został ubiór ludzki poprzez wykorzystywanie szatni jako przestrzeni gry, to raczej publiczności odbierano wierzchnie okrycia, by ją następnie przebierać za Mandelbaumów.

Z jednej strony Kantor odrzucił awangardowy kostium – bo ten za bardzo zmierzał do tego, by „zorganizować” i skonstruować scenicznie człowieka – aczkolwiek nie robił tego konsekwentnie i rozwijał abstrakcyjne koncepcje Jaremiarki, ponieważ pozwalały mu odstaniać ludzką amorfie. Z drugiej jednak strony kostium „dzieje się” w materii przedmiotowej oraz wiąże z dynamiką organicznego ciała i nie może w związku z tym być całkowicie „przezroczysty” czy bez-postaciowy (choć tak go dziś na zdjęciach oglądamy). Stawał się konkretnym zadaniem, włączonym w procesy analizy powojennej kondycji ludzkiej – kondycji bardzo często widzianej w pesymistycznych kategoriach, której ukazanie było możliwe dzięki transformacji aktorskiej, syntezy ciała i materii. Nie darmo zresztą Kantor związał się tak silnie z dramatem i ideami katastrofisty-Witkacego. Przy okazji niekonwencjonalnego usceniczniana jego utworów zarzucano mu (jak sam wspominał) „deformację deformacji”¹⁷, a zarzuty te odpierał, analizując własną reinterpretację *dramatis personae* sztuk twórcy idei Czystej Formy. Uważał, że Witkacy stosował „przebieranie” postaci, by demaskować fałsz konwencjonalnej rzeczywistości, wybierał elementy sztuczne, prowokacyjnie wyrażał poważne problemy przez karnawałowe „maski i fatałaszkę”¹⁸. Natomiast poszukiwanie w latach 1956–1975 nowego kostiumu to także „rozbieranie Witkacego”. Jeśli Witkacy przebiera swe postaci, to Kantor te postaci najpierw neglizuje (odziera z masek i przebrań – jak pisze – „cyganeryjnych”) i zmierza do innych materializacji, dzięki czemu na przykład Papież z *Mątwy* jest jak mumia, „biologiczny rozpad”, Hyrkan to „ponury asambłaż militarnych rekwizytów”, w *Kurce Wodnej* aktorzy to grupa nomadów-włóczęgów, a ansambl postaci z *Tumora Mózgowicza* zostaje przebrany w ubiory postaci *Umarłej klasy*: wyłowione z przeszłości figury – wedle różnych interpretacji – zasiadające w szkolnych ławkach cienie ofiar Zagłady¹⁹.

W fazie eksploatacji dramatów Witkacego, Kantora pociąga bezforemność i destrukcja, jako że materia płamiona, nicowana, gnieciona, moczona, rozrywana, może odstąpić to, w jaki sposób człowiek poddany jest procesom trawiącym jego kondycję, jak ulega przypadłościom oraz działaniom destrukcyjnych przypadków

16 Tadeusz Kantor, *Powstanie Teatru Cricot 2*, 1955, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, op. cit., s. 129.

17 *Partytura „Mątwy” S. I. Witkiewicza*, 1956, [w:] ibidem, s. 137.

18 Ibidem, s. 141.

19 W takim trybie na temat wyobrażeń o postaciach z *Umarłej klasy* pisał Zygmunt Greń [w:] *Nie pogrzebani*, „Życie Literackie” 1977, nr 26. Klisze ofiar Zagłady w postaciach innych spektakli (*Kurki Wodnej*, *Nadobni* i *Koczkodanów*) zobaczył Grzegorz Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013.

losu związanych z prywatnymi i historycznymi wydarzeniami. Co paradoksalne (jak często u tego artysty) akty pozbawiania trwałości materii konstruującej człowieka, towarzyszące poczuciu, że proces ten odstania dramatyczne przypadki ludzkiej egzystencji, szły w parze z wysiłkiem przeciwnym: z aktem chronienia, czyli „ambalowania”. Kostium będzie w teatrze Kantora pełnił funkcję podwójną, zrosniętą z ludzką tożsamością: może być zarówno jej ochroną, jak i demaskacją zniszczeń trawiących osobę ludzką, może ukrywać, jak i wydobywać na światło dzienne wstydlive czy tabuizowane procesy wewnętrzne, może dotyczyć fizjologii i psychologii. W tym sensie będzie ten teatr – postrzegany niejednokrotnie jako formalny, plastyczny, nie-ludzki, sztuczny i a-psychologiczny – teatrem *ludzkiej formy*²⁰.

4. Destrukcyjna kondycja kostiumu

Kostium wywiedziony ze świata realności dopiero w efekcie tworzenia postaci przez aktora aktywizuje się jako jego druga skóra i pomaga mu w zdobyciu tożsamości. W Cricot 2 metamorfozy poprzez kostium rejestrowały nie tyle stawanie się skonstruowaną czy wykryształizowaną osobowością, ile portretowały *klopotliwosc* bycia osobą, rejestrując jej upadki, klęski, nawyki, przypadłości. Ta druga skóra to czasem materia „trudna w obsłudze”, w założeniach wspomagająca reakcje na procesy psycho-fizyczne czy przypadki losu. Aktorów w poszukiwaniu tych stanów kierowały reżyserskie nakazy redukcji, obnażania niemocy, bezsilności, destrukcji i autodestrukcji, a także transformacyjne akty prowadzące do wizerunków utrwalających bezsilność, okaleczenie, psychiczny lub biologiczny wstrząs, a nawet rozpad (*W małym dworku*, *Wariat i zakonnica*, *Niech szczęzną artyści*). Kondycjom osiagającym „stan zero” Kantor nakazywał „ratowanie się”²¹. Role zapisane w dekonstruowanych dramatach obsadzał ludźmi-atrapami, bądź aktorami przedrzeźniającymi autentyczne pierwowzory poniżane między innymi przez kostiumowe formy (*Wielopole*, *Wielopole*). W pismach, w języku opisu, akty degradacyjne wyrażał przez systemy metafor, a jak wiadomo metafora często dokonuje silnej metamorfozy sensualnej, np. scalając kondycję ludzką z przedmiotową lub zwierzęcą. Teatr ten tworzył systemy płynnych bytów transformujących, w których człowiek stawał się *innym*, niepodobnym do samego siebie, wygnanym z własnej tożsamości. Być może dlatego tak interesował Kantora dosłowny – z czasem nieco romantyzowany – los bezdomnych i włóczęgów, ryzyko i niepewność życia wygnańców.

Mimo że Kantor (podobnie jak Witkacy) w deklaracjach zrywał z teatrem psychologicznych „bebechów”, bebechy te jednak przerzucał na zewnątrz i zamieniał w akty materializowanych odruchów czy afektów: mogły to być kompulsywne gesty, działania na przedmiotach, ale także relacje z naroślami kostiumowymi. Temat ten w jeszcze innej odstonie zaistniał w inscenizacji, w której Kantor był scenografem, w *Nosorożcu* Ionesco. W spektaklu Starego Teatru siła oddziaływania kostiumowej formy plastycznej (na ogół negatywnie przyjęta przez recenzentów, a niezwykle ceniona przez autora) zdominowała aktorów i reżyserię, a proces wewnętrzny zniewolenia i degradacji postaci, uwikłanych w działanie politycznego reżimu, został przerzucony na zewnątrz. Metaforę dramatu Kantor potraktował dosłownie i nosorogaciznę jako rodzaj skrupy, warstwy zewnętrznej ciała, zasugerował przez kostium. Kostium wyobrażał

20 W opozycji do tytułu monografii Krzysztofa Pleśniarowicza, *Teatr Nie-ludzkiej Formy*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1994.

21 Tekst *Teatr Zerowy* (w nim szczególnie fragment pt. *Granie pod przymusem*) oraz partytura *Wariata i Zakonnicy* [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1, op. cit.

przemianę zniewolonego doktryną polityczną osobnika w konstrukt zwierzęco-nieludzki, co w Polsce powojennej – poprzez aluzje dramatu – wiązano z zaprzęciem się władzy sowieckiej. Kostiumy bywały uwikłane w przestania historyczno-polityczne. Kantor poddawał procesowi redukcji i degradacji także usposobienia postaci symboliczno-narodowych – o czym przekonuje kostium Piłsudskiego (Maria Stangret w *Niech szczerą artyści*) czy rewelacyjne, obrazoburcze dzieło sztuki – kostium Teresy Wełmińskiej – Prostytutki-Anioła Śmierci²².

W kontekście kostiumu odstaniającego metamorfozy warto przywołać wypowiedzi artysty, które zapisują nie ambicję konstruowania tożsamości, a potrzebę rejestrowania osobowej płynności, zmienności, nieobliczalności. Domeną tych stanów staje się niejednokrotnie przepływ energii między ciałem ludzkim (aktorem) i jego kostiumową formą zmysłową. Artysta, odkrywając oryginalne określenie kapryśnej, zmiennej i szalonej materii, zmierza w stronę nowego wizerunku człowieka wraz z jego skrajnymi stanami²³. Kantor pisze: „należałoby zbadać ból, obłąd, szaleństwo, stany gorączkowe, deliryczne, halucynacyjne, majakalne”²⁴. Snuje poetycko zapisywane refleksje o metamorficznych bytach:

Postać ludzka
kształtuje się na pograniczu
żywego,
cierpiącego
organizmu –
i mechanizmu,
funkcjonującego automatycznie
i absurdalnie.
Obowiązują prawa
metamorfozy.
Postać ludzka podlega
transformacjom.
skrzyżowaniom
i transplantacjom.²⁵

Kostiumy w repertuarze Teatru Śmierci sugerują metamorfozy, odstaniają radykalnie inną tożsamość jakby ze świata halucynacji, kreują przeobrażenia dokonywane przez rodzaj plastycznej transplantacji, sugerowane kalektwo, odmienność, a także odmienność (Tadzio – Maria Stangret, Lady Angielska – Stanisław Rychlicki z *Kurki wodnej*), czy wręcz ludzko-nie-ludzka formę (np. poprzez hybrydy cielesno-przedmiotowe). Stosując ten typ ekspresji formalnej, Kantor chętnie odwołuje się do kategorii cyrku, który łączy z zabawą, ale też z monstrialnością istnienia. Można jednak spojrzeć na jego praktykę nie tylko poprzez grę z tak wskazaną tradycją, lecz także jako wynik poszerzania pola widzenia, dostrzeżenia tego, w jaki sposób procesy transformacyjne odzwierciedlają przekształcenia tożsamościowe i jak obrazują gwałtowny akt przemiany człowieka w „innego”, co nie jest wyjątkiem, a staje się zdarzeniem powszechnym. Kostium w swym bezpośrednim, naocznym i dotykającym formacie sprzyjał w Teatrze Śmierci wyrażaniu ludzkiej liminalności. Zainteresowanie tematami śmierci, problematyką przemijania, starości, zagrożeniami chorób (*Niech*

22 Co ciekawe najważniejszy element kostiumu: Skrzydła Anioła Śmierci, wykonane z deseczek lakierowanego drewna znalazły się w dziale przedmiotów i obiektów Teatru Śmierci (nr inw. CRC/VII/333).

23 *Litania sztuki informel* [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1., op. cit., s. 178.

24 Ibidem.

25 *Notatki w katalogu wystawy Malarstwa Lausanne 1964 [fragmenty]*, ibidem, s. 174.

szczerą artyści), prowadziły do kreowania istnień traumatycznych, poddanych demencji, afazji, sklerozie, uszkodzeniom fizycznym – trudnych, a nawet wstydlivych w konwencjach życia, jednak rejestrowanych i sankcjonowanych w ambicjach poszukującej sztuki. Tak pojęta kondycja metamorficzna nie diagnozowała stanu zastygłej wegetacji, lecz wnikliwie studiowała dramatyzm sposobu bycia, zderzonego ze złożonością wyzwań egzystencji natrafiającej na rafa życia jednostkowego i tragiczne konsekwencje historycznych zdarzeń²⁶.

Odkrycie Kantora, metamorficzny typ kostiumo-postaci można związać z obrazowym i sugestywnym myśleniem Catherine Malabou, która w swych koncepcjach filozoficznych zwraca się do maski i kostiumu oraz do wyobrażeń sztuki i literatury, na przykład w analizie Gregora Samsy z *Przemiany* Kafki i odniesień do obrazu starości jako przebrania w *Poszukiwaniu straconego czasu*²⁷. Filozofka skonstruowała pojęcie plastycznej, wybuchowej destrukcji jako określenia ludzkiej nie-tożsamości, osobowości, która odnajduje się nagle w obcym sobie istnieniu i jest niepodobna do siebie z przeszłości, albowiem – jak pisze – „tożsamość «normalna» jest od samego początku istnością podległą zmianom i przekształceniom, zawsze zdolną pożegnać się z samą sobą i samą siebie zdolną zdradzić”²⁸. Zwróciła tym samym uwagę na szczególnie stan zerwania: wyrwy tożsamościowej. Ten rodzaj paradoksalnego doświadczenia – przebudzenia siebie w odmiennym, obcym ciele – Kantor zadawał aktorom jako osobliwe zadanie kreacyjne. Powroty do przeszłości ukazywał jako niemożliwe, hybrydujące cielesność poprzez formę kostiumu-narośli. Tą naroślą mógł być manekin lub przedmiot zmieniający kondycję nie do poznania, zmuszający ją do psycho-fizycznego wstrząsu, czasem regresu, a czasem tego, co Malabou nazywa autoabsencją i plastyczną destrukcją²⁹. Kondycję tę wytwarzał na przykład związany z sytuacją wojenną mundur żołnierzy, kostium rekrutów z czasów I wojny światowej, którzy w przebraniu historycznym zostali zdaniem Kantora przetruceni za granice śmierci. Pozornie było to odczłowieczenie, zbliżenie do tożsamości metamorficznej, w języku opisu przypominającej Kantorowi byt nieludzki, zwierzęcy lub upodabniający się do przedmiotu (np. w *Wielopolu, Wielopolu* Ojciec Marian w mundurze w scenie zaślubin szczeka jak pies, co Kantor zaznacza w partyturze). Jednak gra z realnym w owej surrealnej transpozycji pokazywała niemożliwe formy człowieczeństwa jako istniejące i prawdziwe, jako głęboko diagnozujące deformację osobową, włączoną do świata sztuki i ukazaną jako proces przemiany. Teatr ten respektował i przedstawiał ludzką kondycję jako kruchą i niepewną, zagrożoną przez to, co zewnętrzne i wewnętrzne, także przez „ja”, które w stanach liminalnych, bywa wrogiem samego siebie.

26 Tematy te, podejmowane przez nowoczesną sztukę, zyskują rangę propozycji kreacyjnych spełnianych nie przez akty mimetyczne a inkluzywne, co w tamtym czasie nie było możliwe. Z taką ideą były związane prace Artura Zmijewskiego *Oko za oko*, 1998 (film i zdjęcia osób kalekich wspomaganymi sprawnymi ciałami) włączone do wystawy zderzającej Kantora z artystami młodszego pokolenia: *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Koziry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Zmijewskiego*, red. Sabine Folie, Jolanta Pieńkos, Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki – Kunsthalle Wien, Warszawa–Wien 2006. Dziś temat ten wiąże się z dyskusjami wokół praktyki autoreprezentacji w sztuce osób z niepełnosprawnościami, o innej motoryce czy innej neurobiologicznej kondycji.

27 Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, tłumaczył i postawieniem opatrzył Piotr Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 31. Jak pisze autorka w dalszym fragmencie: „Starcy z Proustowskiej sceny są zarazem przebrani w to, czym są, i przekształceni w zupełnie inne postacie; są zarazem swoją własną stop-klatką i momentem absolutnej metamorfozy”, s. 87. Na temat maski pisała Catherine Malabou [w:] *Plastyczność u zmierzchu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, tłum. Piotr Skalski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

28 Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości...*, op. cit., s. 51.

29 „Nikt nie myśli spontanicznie o plastycznej sztuce destrukcji. Ale owa destrukcja nadaje również kształt. Zdeformowana przez rany twarz pozostaje wciąż twarzą; kikut pozostaje pewną formą; dotknięta traumą *psyche* pozostaje wciąż *psyche*. Destrukcja dysponuje własnym rzeźbiarskim diutem”, ibidem, s. 11.

5. Skrytość martwej materii

Jak uważa Malabou deformacja kondycji to nie tyle stan wyjątkowy, ile powszechne zdarzenie metamorfozy. Na swej drodze może je napotkać każde istnienie, a szczególnie istnienie traumatyzowane wojną, śmiercią, chorobą, zarówno naruszającą to, co psychiczne, jak i fizyczne. W sytuacjach dramatycznych powstają „dziwne figury”, rodzące się „ze zranienia, albo i z niczego, z oderwania od wcześniejszego stanu; figury, które nie wynikają ani z nieuregulowanego konfliktu infantylnego, ani z nacisku treści wypartych, ani z niespodziewanego powrotu jakiegoś fantomu. Istnieją przekształcenia, które są zamachami”³⁰. Nie odrywając się zasadniczo od kategorii Teatru Śmierci, można zastosować pojęcie destrukcji w obszarze namysłu nad kostiumem i zastanowić się, w jaki sposób Kantor i aktorzy stali się wynalazcami nie tyle kostiumu tanatologicznego, ile kostiumu zaznaczającego destrukcyjną plastyczność. Plastyczność destrukcyjna – dla której pojęcie formy ma ogromne znaczenie – jako pojęcie antropologiczno-filozoficzne to kształt bytu poddanego aktom przemijania oraz wstrząsom wyrw tożsamościowych, w których „forma nie jest ubraniem, które można porzucić”³¹, jednak właśnie w teatrze owo ubranie może ją wyrażać. Takie myślenie wprowadza kostiumy na drogę stawania się osobami, gdy grają nimi/w nich ludzie. Tak mogły być odbierane w inscenizacjach lub poprzez nagrania a czasem znakomite zdjęcia aktorów w rolach.

Dziś jednak, dzięki skatalogowaniu całej kolekcji, mimo precyzji i wierności dokumentacji, mimo działania cyfrowego aparatu fotograficznego (który podobnie jak aparat Pana Daguerre’a zapewne też jest narzędziem śmierci o czym przekonywał Kantor w *Wielopolu*, *Wielopolu* oraz w *Nigdy tu już nie powrócę*) – kostiumy te wyglądają martwo i obco. Mimo wszelkich wysiłków konserwatorskich oraz kuratorskich, stają się oddaloną od ekspresji ludzkiej r e s z t k ą. Posthumanistycznemu widzeniu odrywającemu kostium od osób lepiej odpowiadają ubiory poziomo rozpostarte na płaszczyźnie, konturujące siebie w nieludzkim wyplaszczeniu, odłożone następnie do magazynu i żyjące tajemniczą formą „martwej natury”, która tylko dzięki człowiekowi wchodzi w relację z pamięcią i symbolicznością³². Pamięć i symboliczność są dla mnie ważne jako sfera teatru ludzkiej aktywności, teatru ludzkiej formy. W takim horyzoncie myślenia kostiumy istnieją na sposób „edypalny”, wchodzi w relację z ich „rodzicami”, którzy je opuścili³³: uznaję, że tymi, rodzicami są i Kantor (ojciec założyciel teatru), i aktorzy jako zespół współtworzący na próbach i na scenie egzystencjalne wymiary Teatru Cricot 2.

Kostiumy, podobnie jak ludzie – nawet te w dobrej kondycji – trwają w stanie zagrożenia, choć przedstawione zostały jako gotowe do ekspozycji. Były przecież często wykorzystane w grze scenicznej (czasem po kilkadziesiąt razy), są naznaczone reperacjami, a także złożonymi losami kolekcji, magazynowym życiem w różnych warunkach składowania. Mianem ryzykownego (prze)trwania określe zarówno ich teatralne, jak i postteatralne funkcjonowanie/bytowanie. Kostium starzeje się jak ludzka skóra, choć materia ubioru bywa trwalsza niż życie, co znamy z własnych

30 Ibidem, s. 9.

31 Ibidem.

32 W jakimś sensie to myślenie jest dziś w defensywie, na przykład zdaniem Andrzeja Marca, krytyka korelacionizmu (powołującego się na teoretyków i filozofów nowego materializmu), świat istnieje bez pośrednictwa ludzkiego, a przedmioty pozostają w antropocieniu, „stają się więziami ludzkiego doświadczenia”. Zob. Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, PWN, Warszawa 2021, s. 172.

33 Podkreślę tym pojęciem własną perspektywę, choć wiem, że szczególnie osobom odciętym od doświadczenia obecności Kantora i jego inscenizacji trudno odkrywać znaczenia kostiumów i przedmiotów Teatru Śmierci jako pamiątek po teatrze, żałobnych śladów po jego autorze, czy też reminiscencjom ról.

doświadczeń. Przeżywanie odejścia teatru jest jak zerwanie związane ze śmiercią, jeśli uznajemy, że ubrania te należały do ludzi. Zagospodarowanie ich – podobnie jak w sytuacjach prywatnych – może prowadzić do likwidacji jako przedmiotów nieużytecznych lub do przechowywania jako materialnych pamiątek. W tym przypadku kostiumy należą do rzeczy, „których nie wyrzuciliśmy”³⁴, bo tak chciał ich ojciec-Kantor i realizująca jego program Cricoteka. Jednak poza bezpośrednio działającym wspomnieniem zaczynają one uprawiać pozaludzkie strategie przetrwania. Jeszcze inaczej bowiem udaje się pomyśleć o owej garderobie, tracącej formę ludzką, czyli o kostiumach-resztkach, strzępach i łachach jako o „rzeczach dzikich”³⁵. Dzika rzecz dryfuje w stronę dewastacji. Dzikimi rzeczami stają się także Kantorowskie urządzenia sceniczne, które przestają działać, zacinają się, okazują się felerne, psują się bezpowrotnie i niszczej. Rzeczy dzikie mają swą antybiografię, jej częścią staje się użycie, zużycie, a także los odpadu, destruktu, formy niepotrzebnej i nieważnej. Wówczas dziwna postać kostiumów na fotografiach, a także stan wynikający z zamknięcia w niewidocznym magazynie, odseparowuje je radykalnie od ludzkiego poznania. Jako podmiot ludzki od procesów tych zostaje odcięta, moje domysły zatrzymują się na granicy ich osobliwej (nie)mowy, milczenia i bezruchu, która – gdy sięgnąć do angielskiego czy niemieckiego terminu odnoszonego do martwej natury (*still life*, *stilleben*) – jest też skrytością. Mroczność tej ostatecznej zmiany należy do ciszy. Jestem po stronie straty, przygoda poznawcza związana ze zmianą kostiumu w rzecz lub obraz jest dla mnie formą żałoby.

34 To aluzja do książki, która w języku literatury pokazuje jak intymny stosunek do rzeczy zakłada konieczność przechowywania: Marcin Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

35 Tak nazywa rzeczy uprawiające własne strategie przetrwania Andrzej Marzec, *rzeczy dzikie to przedmioty autonomiczne i niezależne od ludzkiej woli, wydobyte z antropocienia*.

JADWIGA ROŻEK-SIERACZYŃSKA

Teatralne „portrety pamięciowe” Drogich Nieobecnych (*Wielopole, Wielopole; Dziś są moje urodziny*)

To jest moja Babka,
matka mojej matki – Katarzyna.
To jej brat Ksiądz.
Nazywaliśmy go wujem.
Za chwilę umrze.
Tam siedzi mój Ojciec.
Pierwszy z lewej.
Z tyłu na tym zdjęciu
przesyła pozdrowienia.
Data: 12 września 1914 roku.
Za chwilę wejdzie Matka-Helka.
Reszta to Wujowie, Ciotki.
Wszystkich gdzieś tam w świecie zastała w końcu śmierć.
Leżą w tym pokoju teraz, jak odcisnięci w pamięci:
Wuj Karol... Wuj Olek... Ciotka Mańka... Ciotka Józka...

Tadeusz Kantor, Partytura spektaklu *Wielopole, Wielopole*¹

Postaci sceniczne *Wielopola, Wielopola* Kantor określa wprost jako członków swojej rodziny, figury rodziców czy wujostwa pojawiać się będą też we wszystkich jego późniejszych przedstawieniach². Uczynienie z osobistej historii materiału artystycznej kreacji można tłumaczyć naturalną predyspozycją wieku dojrzałego, powrotami do dzieciństwa i czasów młodości³, rozpatrywać w perspektywie budowania i utrwalania indywidualnego mitu. W dziele Kantora, co istotniejsze, sięgnięcie do własnej biografii ściśle wiąże się z odkryciem formuły Teatru Śmierci i z jej dalszym rozwojem, z kluczowymi dla tych poszukiwań terminami, jak „wiwisekcja wspomnień”, „klisza/maszyna pamięci”, „rytuał powtórzenia”.

1 Tadeusz Kantor, Partytura spektaklu *Wielopole, Wielopole*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004, s. 206.

2 W kolejnych po *Wielopolu, Wielopolu* przedstawieniach pojawiają się: Mama w *Niech szczerzą artyści*, Ojciec, Zesłaniec z Sybiru, Ksiądz z *Wielopola w Nigdy tu już nie powrócę*, Matka, Ojciec, Osobnik Który Sobie Przywłaszczył Twarz Ojca, Wuj Stasio w *Dziś są moje urodziny*.

3 Zob. Douwe Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010; także (recenzja) Tomasz Kruszewski, *Psychologia pamięci i terapia reminiscencyjna*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, nr 1 (12), 2014, dostępne on-line: <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/2323/TSB.2014.010%2CKruszewski.pdf?sequence=1> [dostęp: 13.11.2023].

„Po wielu latach i doświadczeniach a n e k t o w a n i a r e a l n o ś c i (życia), uznawaniu jej radykalnej interwencji w strukturę dzieła sztuki, w happeningach, akcjach i manifestacjach — REALNOŚĆ zaczęła mi ciążyć swoją materialnością. (...) W swoim czasie, nie wierząc zbyt w ortodoksję, mówiłem, że realność nie może istnieć sama, że musi mieć swoje zagrożenie:

iluzję.

Teraz spostrzegłem coś więcej — że ILUZJA poza swoją konwencjonalną opinią posiada stronę m e t a f i z y c z n ą.

Że przypisywana jej prymitywnie funkcja wypływająca z serwilizmu wobec natury i rzeczywistości życiowej wcale nie jest jej istotą.

Tą m e t a f i z y c z n ą stroną iluzji,
n i e z a u w a ż o n ą dotychczas, jest

P O W T Ó R Z E N I E.

Niemal rytuał”⁴.

Niematerialność wspomnienia zderzona z próbą jego teatralnej konkretyzacji, obliczenia w realny kształt oraz z góry przewidywana nieskuteczność takich wysiłków, ujawniły ciekawą przestrzeń eksploracji pomiędzy niemożliwą iluzją powrotu przeszłości a dojmującą realnością materii teatralnej rzeczywistości. „Nic nie da się wiernie z przeszłości powtórzyć. (...) W końcu sztuka jest zawsze falsyfikatem” pisał Kantor w partyturze *Wielopola, Wielopola*. Wizerunki bliskich, przywoływane w podejrzanych scenicznych rytuałach powtórzeń, okazały się niezwykle wdzięcznym materiałem do takich teatralnych operacji.

Wysiętek przywołania tego, co nieobecne, integruje pracę pamięci i wyobraźni⁵. Tworzenie wspomnień jest swoistym aktem kreacji, inicjowanym niekiedy przez kontakt z materialnym śladem przeszłości – dokumentem, zdjęciem. Prywatne fotografie bywały przywoływane i jawnie wykorzystywane przez Kantora w trakcie teatralnej pracy. Przysłane przez ojca zdjęcie z frontu, ożywiane w scenicznych sekwencjach *Wielopola, Wielopola*, czy rodzinne zdjęcie z 1912 roku, wyeksponowane na biurku w *Dziś są moje urodziny* stanowią dość zaskakujące punkty odniesienia dla scenicznych wizerunków rodziców artysty. Spodziewane podobieństwo zostaje wyparte przez efekt zaskoczenia i kontrastu, a samo zdjęcie staje się nie tyle testerem wierności wobec oryginału, co świadectwem daremności wszelkich teatralnych wysiłków przywołania, powtórzenia czy ożywienia nieruchomych figur z przeszłości.

Kantorowskie „portrety pamięciowe” to zatem osobliwe konstrukcje znoszące reżim iluzyjnej wierności, łączące efekt indywidualnej anamnezy z określonymi artystycznymi strategiami, z koncepcjami i ideami przepracowywanymi przez artystę w teatrze. Na istotne w tworzeniu scenicznych wizerunków bliskich procesy i zjawiska wskazywał sam Kantor w tekstach i autokomentarzach. Prócz wielokrotnie przez niego przywoływanej nieruchomości, streszczonej między innymi w metaforze fotografii-śmierci i znaku aparatu-karabinu, wspomnienie cechuje swoista redukcja. „W dziecięcej pamięci zachowuje się zawsze tylko jedna cecha postaci, sytuacji i czasu”⁶. Eliminacyjna skłonność pamięci stała się w *Wielopolu, Wielopolu* podstawą scenicznych wyglądów i działań. Wspomnienia bezpośrednie (pogrzebów, rodzinnych wizyt, pożegnań i powrotów) i, równie tu ważne, wspomnienia

4 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 340.

5 „(...) wspólną cechą wyobraźni i pamięci jest obecność tego, co nieobecne, zaś cechą różnicującą – z jednej strony, zawieszenie wszelkiej pozycyjności rzeczywistości i to, że widzimy to, co nierzeczywiste; z drugiej – pozycyjność uprzedniej rzeczywistości”. Paul Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 62; o wzajemnych zależnościach pamięci i wyobraźni tamże, rozdział *Pamięć i wyobraźnia*, s. 15–76.

6 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2, op. cit. s. 360.

zapośredniczone (związane ze ślubem rodziców) ujmują rodzinne aktywności w rytmy określonych ceremonii, sprowadzają poszczególnych uczestników tych wydarzeń do jednego kostiumu: ślubnej sukni z welonem, munduru, sutanny, siermięgi, stroju wizytowego/żałobnego. Postaci bliskich Kantora są więziami jego pamięci-wyobraźni, przypisanymi określonym sytuacjom, zamkniętymi w wizerunkowych schematach, skazanymi na określoną przez kostium „rolę”: panny młodej, rekruta, duchownego, umierającego, zesańca, żałobnika. Tak zredukowane portrety poddawane są dalszym procesom śmiertelnych stygmatyzacji. Jako powracający z zaświatów zmarli, bezskutecznie ożywiani w teatralnym rytuale, uwikłani w powtarzalność sytuacji, słów, gestów, pojawiali się z woskowymi, niczym pośmiertne maski, twarzami, nieruchomymi, zastygłymi, ograniczonymi do kilku zaledwie grymasów. Ich stroje, naznaczone przez upływający czas, ujawniały efekty powolnego rozkładu materii, ubytki i deformacje – zbrudzenie i zażółcenie bieli ślubnego stroju, dziury widoczne na matczynej sukience i welonie, zszarzenie czerni, przetarcia sutanny i wizytowych strojów, wyświecenia kołnierzy i podarcia mankietów, plamki rdzy na zdefasonowanych żołnierskich czapkach i znoszonych mundurach, odbite od metalowych guzików.

Wysiłki uobecnienia obrazów z przeszłości, przywołania postaci bliskich w teatrze Kantora skutecznie niweczone są przez celową nietożsamość ich kolejnych pojawień. Niejako wbrew identyfikującej zasadzie pamięci, rozpoznającej w powtarzanej odsonie „to samo”, rozdźwięk między pierwotnym wspomnieniem a jego obecnym przywołaniem stał się zasadą artystycznej kreacji. Kantor opisał ją jako „podejrzany”, „niezbyt czysty” proceder podszywania się pod nieobecnych, praktykowany przez teatr zmieniony w „Zakład Wynajmu Drogich Nieobecnych”⁷. Zgodnie z fenomenologicznym spostrzeżeniem, że „odtworzyć to nie to samo, co przedstawić coś samo w sobie”, a „być danym ponownie, to nie to samo, co być po prostu danym”⁸ koncepcja Kantora zakładała „odgrywanie ról” bliskich przez postaci/aktorów o niejasnej proveniencji, nieuprawnionych i niepotrafiących zamaskować rozmaitych dotkliwych różnic. Wizerunek bliskiego jest niczym niedopasowany, szyty na inną miarę kostium, odstaniający miejscami rażące niezgodności, nieadekwatności sylwetki. Niska konduita udających drogie postaci (ojciec-podejrzany typ, matka-dziewka uliczna, wuj zesańca-domokrażca etc.), niestosowność ciał („pokurczone”, „chorowite”), środków użytych do metamorfozy („źle ubrane”, „podle ucharakteryzowane”) obnażają nieudolność próby przemiany, każą przyglądać się jej z wielką podejrzliwością. Tak spiętrzona konstrukcja teatralnych wizerunków bliskich, pod które podszywają się osoby tego niegodne, nabiera dodatkowo znamion ekscesu, przekroczenia, profanacji.

Najsilniejsze wrażenie, towarzyszące oglądaniu z bliska kostiumów krewnych Kantora z *Wielopola*, *Wielopola*, wywołują wyraziste oznaki częstego użytkowania, stopień ich zużycia. Sukienki, marynarki, spodnie, kamizelki szyte na specjalne zamówienie lub przyniesione na scenę jako kostiumowe *ready mades*, sutanny czy buty wojskowych, celowo niszczone i malarsko podrasowane kolorystycznie lub fakturowo, podlegały dalszym przekształceniom, wynikającym z teatralnej eksploatacji. Widoczne defekty stroju są niczym ślady pozostawione przez teatralną postać: przeszycia, łaty, ręczne fastrygi, fragmenty dosztukowanych materiałów, oznaki poszerzeń czy przedłużeń. Szczególną uwagę zwracają buty – zdeformowane, odkształcone, z licznymi ubytkami, pęknięciami czy obiciami skóry. Powierzchnia w niektórych

7 Ibidem, s. 209.

8 Paul Ricoeur, op. cit., s. 52.

przypadkach pokryta została akrylową farbą, podkreślającą nierówności faktury czy, jak w ciężkich wojskowych butach, imitującą efekt zbrudzenia, schłapania błotem. Kobięce pantofle mają poobijane czubki i, często, ścięte obcasy. Z kształtów zniszczonego obuwia wyczytać można sposób ich scenicznego użytkowania, obdarte obcasy ślubnych pantofli Matki-Helki są efektem wleczenia postaci przez scenę. Dodatkowe zbrudzenia ubrania i obuwia powstawały już w czasie spektaklu poprzez kontakt z deskami sceny, na które wysypywana była ziemia, oraz innymi elementami przestrzeni, surowymi, celowo niedoczyszczanymi. Niemożliwe jest już precyzyjne prześledzenie wyglądu kostiumu od pierwszego przedstawienia po ostatnie, przyrzenie się stopniowym zmianom jego kondycji. Nie tylko ciało aktora, jego zmieniająca się w czasie fizyczność, ale choreografia roli, specyfika powtarzanych scenicznych zachowań i ruchów odciskały w kostiumie kształt życia scenicznej postaci. Kostium stawał się przez to wizualnym znakiem fenomenu teatralnego istnienia, materialną formą innego, zgodnie z formułą Kantora „cudzego” życia.

Zastanawiając się nad podejmowanymi przez Kantora gramami z pamięcią oraz strategiami kształtującymi teatralne wizerunki członków rodziny, nie sposób pominąć kwestii emocjonalnego stosunku twórcy do własnej przeszłości i swoich najbliższych. Sam Kantor nie podsuwa odpowiedzi na intrygujące pytania, czy i w jaki sposób uruchomione przez wspomnienie matki czy ojca uczucia wpływały na kształt scenicznych wizualizacji Drogich Nieobecnych. Koncepcja zapośredniczonej obecności, podejrzanej, podwójnej niejako tożsamości przywoływanych z przeszłości figur, proceder dwuznacznego „podszywania się” pod bliskie postaci, jako zabieg dystansujący, eliminował łatwe identyfikacje, osłaniał przed angażowaniem osobistych emocji. Podobnie sceny ośmieszania czy profanacji scenicznych bohaterów (lżenie Matki-Helki w *Wielopolu*, *Wielopolu*), groteskowe modyfikacje (twarze-maski, mechaniczne ruchy), multiplikacje ich teatralnych wizerunków (sobowtóry, atrapy, manekiny) czy w końcu degradujące animalistyczne porównania (Babka Katarzyna w *Wielopolu*, *Wielopolu* niczym „potworny szczerbiak świerszcz” czy rodzinna grupa z *Dziś są moje urodziny* „rozłaząca się jak szczury”) świadczyłyby raczej o chłodnym stosunku Kantora do przywoływanych postaci.

Wydawać się może zatem, że wspomnienia były dla twórcy wyłącznie frapującym, uwolnionym od sentymentalizmów materiałem teatralnego eksperymentu. Kantor znajdował jednak i dla siebie miejsce w tych scenicznych portretach rodzinnych. Jego udział w przedstawieniach – realna obecność w *Wielopolu*, *Wielopolu* jako postaci o szczególnym statusie: kreatora, demiurga, mistrza ceremonii, a w ostatnim spektaklu *Dziś są moje urodziny* już tylko we wspomnieniu, nagraniu głosu (Właściciel Biednego Pokoju Wyobraźni), a także w dalszym rozszczepieniu jego roli na dwie sceniczne wersje (Autoportret i Cień Właściciela Biednego Pokoju Wyobraźni) – może być traktowany jako aranżacja ponownego, niemożliwego poza sferą sztuki, spotkania z rodziną, osobliwa potrzeba ponownej konfrontacji i określenia siebie wobec wywoływanych z przeszłości bliskich. Wyjątkowym świadectwem osobistego zaangażowania Kantora w kreowaną rzeczywistość i chęci wpisywania się w sieć ustawianych na nowo rodzinnych relacji jest wspomnienie Teresy Wełmińskiej:

Rozpoczęłam pracę nad postacią matki Helki (czyli matki Kantora) w *Wielopolu* i po dwóch miesiącach okazało się, że jestem w ciąży. Z jednej strony byłam bardzo szczęśliwa, a z drugiej – miałam świadomość, że mogę utracić tę pracę, tę rolę. Chciałam być lojalna wobec Kantora i od razu, po zorientowaniu się w sytuacji, chciałam mu o tym powiedzieć, aby, jeśli zechce, zdążył zmienić aktorkę, ustosunkował się do zaistniałej

sytuacji tak, jak będzie chciał. Poprosiłam Andrzeja, żeby porozmawiał z Tadeuszem, wcześniej, przed próbą, żeby Kantor mógł się wypowiedzieć, czy chce ze mną dalej pracować. Tadeusz przyszedł na próbę, objął mnie tak przyjaźnie i powiedział – „To nic, to bardzo dobrze, to jest bardzo dobry obrót sprawy. To teraz ja tam jestem w środku, bo Ty grasz moją matkę. Zobaczysz, pokażemy im wszystkim, pokażemy tym krytykom, zobaczymy jak oni sobie poradzą z tym faktem, że panna młoda jest w ciąży”⁹.

W tak cenionym przez Kantora zjawisku nagłego wkroczenia rzeczywistości w sferę sztuki istotny okazał się także walor ekscesu, efekt zaskoczenia wywołany widokiem ciężarnej panny młodej.

Z matką łączyły Kantora więzi szczególne, sam określił ją „najdroższą osobą”¹⁰. Jego poruszające wspomnienie z dzieciństwa wiąże się z dłuższymi wyjazdami matki, obserwowaniem przez okno jak znika w głębi ulicy za zakrętem, „który był KOŃCEM ŚWIATA”. Czułe gesty świadczące o wyjątkowym przywiązaniu do niej artysta wykonywał poza teatrem. W zbiorach łódzkiego Muzeum Sztuki znajduje się assemblaż Kantora poświęcony Helenie Berger-Kantorowej. Sześć wypełnionych ryżem, płóciennych woreczków z nadrukami jej sześciu fotograficznych portretów, z różnych okresów życia, ułożonych zostało równo w otwartej, drewnianej skrzyni-trumnie, nad którą zawisło duże zdjęcie pierwszego grobu ziemnego matki¹¹. W 1987 roku na późniejszym grobie matki na krakowskich Rakowicach Kantor ustawił rzeźbę – figurę Chłopca w szkolnej ławce ze swojego najstynniejszego spektaklu; w grobie tym, zgodnie ze swoją wolą, został pochowany w 1990 roku.

Teatralny wizerunek Helki z *Wielopola, Wielopola* kontrastował z potocznymi wyobrażeniami o zachowywaniu i utrwalaniu pamięci o zmarłej matce¹². Wieczna panna młoda (w niektórych przedstawieniach ciężarna), pojawiała się w powyciąganej, podziurawionej sukience, w przybrudzonej, dziurawym jak sito, tiulowym welonie i zniszczonych, poobijanych ślubnych pantoflach (zob. s. 143–144). Z nieruchomą, nienaturalnie białą twarzą mechanicznie recytowała treść swojej życiowej roli – ślubną formułkę. Wyobrażony lub zapamiętany ze ślubnej fotografii rodziców strój przenicowany został przez późniejsze wspomnienia Kantora i skażony śmiercią nosił widoczne ślady jej destrukcyjnego działania. Porzucona przez męża Matka-Helka popychana, wleczone, stawała się obiektem agresji. W scenie „lżenia” – zbiorowego gwałtu przez grupę żołdaków – aktorkę zastąpił sobowtór-manekin; zabieg ten miał zapewne łagodzić nieco i tak mocno dotykający teatralny obraz. Wśród rodzinnych lamentów, w założonej na welon cierniowej koronie, Matka-Helka wyrastała na pokorną i niewinną ofiarę. Zgodnie z koncepcją Kantora tragedia indywidualnego losu i surowe wzruszenie ocaleć mogą jedynie poprzez gesty zaprzeczeń, dzięki grotesce, clownadzie, świętokradztwu. Postać Matki powracała w *Dziś są moje urodziny* w zupełnie odmiennej odstonie. Jako niezwykle elegancka starsza pani w prostej sukience z czarnego atłasu, inkrustowanej koronkową stójką i mankietami, w czarnym otoku z żałobną woalką, pojawiała się na ceremonii urodzin-pogrzebu syna jako członkini żałobnego konduktu, sama będąc odległym powidokiem utrwalonego na rodzinnej fotografii wizerunku (zob. s. 279).

9 Teresa Welmińska, *Słotny wieczerz jesienny*, [w:] *Zostawiam światło, bo zaraz wrócę*, red. Jolanta Kunowska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2015, s. 543–545.

10 Cyt. za: Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 15.

11 Instalacja datowana na 1976 rok, nr inwentarzewy MS/SN/R/269; <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/349> [dostęp: 14.11.2023].

12 Świadczy o tym między innymi wypowiedź ks. J. Śmietany po prezentacji *Wielopola, Wielopola* w 1983 roku w miejscowym kościele: „Moi parafianie nie zrozumieli przedstawienia i za złe mieli Mistrzowi, że tak ośmieszyl swoją rodzinę (...)”, cyt. za: Krzysztof Pleśniarowicz, op. cit., s. 239.

Postać ojca, wskrzeszona przez pamięć Kantora w *Wielopole, Wielopole*, zredukowana została do obrazu munduru i, mocno utrwalonego w dziecięcej pamięci, żołnierskiego „dziwnego chodu” – maszerowania. Na wielokrotnie przywoływanym w kontekście pracy nad spektaklem zbiorowym zdjęciu rekrutów, przesłanym przez Mariana Kantora rodzinie i opatrzonym datą 12 września 1914 roku, rozpoznawalna jeszcze sylwetka (ojciec na dole, pierwszy od lewej) wtapiała się już w rytmiczny układ identycznie umundurowanych korpusów. W teatralnym obrazie Ojciec-Marian nie odróżniał się niczym od innych postaci w żołnierskich bluzach, czapkach, z pełnym wyposażeniem z czasów I wojny światowej (zob. s. 145). Wizualnie zrównany z innymi rekrutami, tworzył wraz z nimi jednolicie poruszający się, zbiorowy sceniczny organizm – wojsko. Ten „inny gatunek ludzi”, poddanych charakterystycznym rygorom zachowań i dyscyplinie ruchów, wyrwanych codzienności i przeznaczonych śmierci, fascynował Kantora jako odmienna forma istnienia, jako budząca niepokój figura wykorzystująca dialektykę podobieństwa i odmienności, znakomicie realizująca koncepcję jego teatru¹³.

Wykorzystana przez Kantora w teatralnym obrazie wojskowa uniformizacja łączyła się z zacieraniem indywidualnych cech fizjonomii. Ograniczona do kilku groteskowych grymasów twarz ojca, podobnie jak innych rekrutów, z mocno zaznaczonym scenicznym makijażem, przypominała pośmiertną maskę, utrudniającą rozpoznanie. Temat twarzy ojca pojawił się także w ostatnim spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny*. Dwie sceniczne postaci: Ojciec oraz Osobnik Który Ukradł Twarz Mojego Ojca, grane przez bliźniaczych, identycznie ubranych w eleganckie czarne garnitury i lśniące lakierki aktorów, przedstawiały groteskową scenę *qui pro quo*, w której na zmianę, jako okradziony i złodziej, powtarzały sekwencje pościgu i ucieczki (zob. s. 276–278). Podejrzanie utraty czy kradzieży twarzy sugeruje tu możliwość oszustwa, podmiany czy mylnej identyfikacji. Funkcjonowanie wspomnień w badaniach nad pamięcią autobiograficzną związane jest z procesem „blednięcia afektywnego”. Według zauważonej prawidłowości, zmiana emocjonalnej intensywności wspomnienia zależy między innymi od rodzaju związanych z nim uczuć – pozytywnych lub negatywnych¹⁴. W Kantorowskich teatralnych grach z pamięcią zjawisko silnych relacji wspomnień i emocji zaznacza się w sposób szczególny. Ojciec nieobecny i nieutrzymujący żadnych kontaktów z porzuconą rodziną, w teatrze syna skazany jest na porażki „niefortunnej pamięci”¹⁵. Jego teatralne portrety bądź tracą cechy indywidualne (*Wielopole, Wielopole*), bądź zmultiplikowane, zakładają porażkę błędnej identyfikacji (*Dziś są moje urodziny*). Wiarygodność teatralnych wizerunków ojca podważana może być w końcu także poprzez nieobecność jego twarzy we wspomnieniach syna: „Jego ślad./ Wzrokiem nie sięgałem wysoko./ Więc tylko:/ buty/Wysokie, do kolan/ Wrażliwy słuch/ chwytął/ niezrozumiałe/ przekleństwa ojca./ I dziwny chód/ raz, dwa, raz dwa (...)”¹⁶.

Prócz Matki-Helki i Ojca-Mariana w spektaklu *Wielopole, Wielopole* pojawiały się postaci rozpoznawane jako członkowie rodziny Kantora ze strony matki: Ksiądz Józef Radoniewicz, proboszcz wielopolskiej parafii, jego przyrodnia siostra, babcia Kantora,

13 Zob. *Wielopole, Wielopole. Notatki reżyserskie*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 271–286.

14 Tomasz Maruszewski, Michalina Gawinecka, Joanna Wojciechowska, *Blednięcie afektywne wspomnień autobiograficznych*, „Czasopismo Psychologiczne”, T. 15, 2009 r., nr 1, s. 43–55; dostępne on-line <http://czasopismopsychologiczne.pl/files/articles/2009-15-blednicie-afektywne-wspomnie-autobiograficznych.pdf> [dostęp: 13.11.2023].

15 Paul Ricoeur określa „pamięć fortunną” „gwiążdzą przewodnią całej fenomenologii pamięci”, zob. *Pamięć, historia...*, op. cit., s. 653.

16 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 182.

Katarzyna z Mateckich Bergerowa, jej syn Stanisław, dwie córki wraz z mężami – Maria i Karol (Pec), Józefa i Aleksander (Milan) oraz kuzyn Kantora Adam (Milan). W pierwszych sekwencjach zapisu filmowego przedstawienia autorstwa Andrzeja Sapii¹⁷ ukazują się archiwalne fotografie większości wymienionych osób. Realizatorzy nagrania uznali za istotne powiązanie teatralnych postaci z wizerunkami osób obecnych w przeszłości w życiu Kantora. Stosunek scenicznych bytów do tak pojmowanych pierwowzorów jest jednak co najmniej zastanawiający, całkowicie odległy od wszelkich powierzchownych, wizualnych analogii. Podobnie jak w przypadku figur rodziców, w teatralnych wyglądach krewnych zauważalna jest właściwa wspomnieniom redukcja – do jednego charakterystycznego kostiumu, jego elementu-rekwizytu, do określonej, dominującej właściwości, cechy postaci ujawniającej się w scenicznych gestach, działaniach, wypowiedziach kwestiach. W didaskaliach sceny „Adaś zmobilizowany” znajduje się krótki opis biorących w niej udział postaci: „Wuj Karol – patriota, Wuj Olek – stary dekownik, Ciotka Józka – bez szacunku dla bohaterskiej śmierci, Ciotka Mańka – zna dobrze Apokalipsę”¹⁸. Nie sposób jednak stwierdzić, czy określenia te są w jakikolwiek sposób dyktowane wspomnieniami Kantora, czy też są wyłącznie wynikiem jego inwencji w rozpisywaniu sceny rodzinnej sprzeczki na polifonię rozbieżnych postaw.

Dwie siostry matki Kantora oraz ich mężowie w teatralnych układach stanowią pary, których wizerunki konstruowane są na zasadzie analogii i kontrastu. Ciotka Józka i Ciotka Mańka noszą podobne bawełniane, sfatygowane sukienki w odcieniach wypłowiałych szarości i beżów oraz nieznacznie odmienne nakrycia głowy – czarne kapelusze z małymi rondami (zob. s. 146, 150). Różnią się sylwetką i przynależnymi rekwizytami. Wyższa, szczuplejsza, małomówna Józka nosi ze sobą niewielkie lustro, w którym się uporczywie przegląda. Ciotka Mańka to postać teatralnie znacznie bardziej rozbudowana, niższa, bardziej krępa, powtarza w kółko zapamiętane fragmenty Pisma św. Jej skłonność do religijnych uniesień uwidoczniła wielki krzyż z surowego drewna, który nosi na piersi i który raz po raz wyciąga przed siebie w egzorcyzmującym geście¹⁹.

Dwaj wujkowie Karol i Olek są wizualnie identyczni, a wszelkie drobne różnice fizjonomii zakrywa mocny biały makijaż. Strój podobnie, z pozoru jednakowy, skrywa detaliczne odmienności, dostrzegalne wyłącznie z bliskiej perspektywy – jak sposób patynowania płóciennych płaszczy, zaznaczone malarsko jasne przebarwienia wokół szyi na kołnierzach i brzegach wypuszczanych kieszeni, brak guzika (płaszcz Wuja Karola), postrzępienia nogawek, łąta (spodnie Wuja Olka), różny stopień zniszczenia i przybrudzenia eleganckich niegdyś kapeluszy i lakierowanych butów (zob. s. 151–155). Obie postaci, co tłumaczył Kantor w partyturze, noszą płaszcze i kapelusze – „Być może jest to cecha wynikła z braku stabilizacji i ciągłych przeprowadzek. Czują się stale jakby w podróży i w każdej chwili gotowi są do opuszczenia domu”²⁰. Optyczne złudzenie rozdwojenia czy zdublowania postaci potęguje fakt, że Wuj Karol i Wuj Olek wypowiadają zazwyczaj podobne frazy, podejmują te same działania, ale w przeciwnej kolejności lub odwrotnym układzie. Uwidoczniła to scena, określona w partyturze spektaklu jako „Elementarz ubierania”. W równoległym wykonywaniu odwrotnych czynności obaj zakładają/ściągają części swoich kostiumów: kapelusze, palta, kamizelki. Ta sceniczna

17 Andrzej Sapia, zapis filmowy spektaklu Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole*, 1983 r., płyta DVD, Cricoteka, 2006.

18 Tadeusz Kantor, Partytura spektaklu *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 252.

19 W trakcie spektaklu Ciotka Mańka przechodzi dwie sceniczne metamorfozy – pojawia się w wojskowej czapce i szynelu jako Wiadomo Kto – Himmler, na końcu w jarmutce z pejsami i w tałesie staje się figurą Rabinka.

20 Tadeusz Kantor, Partytura spektaklu *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 240.

sekwencja powtarza się kilkakrotnie w komicznym zapętleniu. Gesty ubierania i rozbierania się ukazują postaci jako swoiste sceniczne ambalaże, a zainicjowane tak „odpakowywanie” obnaża warstwy spodnie ich wizerunków, ukryte pod płaszcami elementy. Identycznie jak starsi wujowie, jednak bez palta i kapelusza, ubrany jest Adaś – *puer aeternus*, najmłodszy z rodziny, zatrzymany w kliszy pamięci u progu dorosłego życia: „Biedny, w nowym czarnym ubraniu maturalnym, w białym sztywnym kołnierzyku i krawacie, po raz pierwszy w długich spodniach”²¹.

Umieranie Księdza-wujka, gromadzące wokół śmiertelnego łoża całą rodzinę, jest jednym z głównych tematów *Wielopola, Wielopola*. Na plebanii księdza Radoniewicza Kantor spędził wczesne dzieciństwo, był najprawdopodobniej świadkiem jego śmierci w 1921 roku. Postać Księdza pojawia się w dwóch wersjach – jako aktor i manekin – zamianom ulega też jego kostium. Raz to prosta, znoszona sutanna, zniszczony biret, czarna stuła i krótka laska, innym razem długa do kostek śmiertelna koszula z szarego zgrzebnego płótna, szyta zmarłym do trumny (zob. s. 138–141).

Z księdzem połączona jest postać Babki Katarzyny, gospodyni na plebanii; w czarnej żałobnej sukience, wypłowiałej peruce i z nieodłącznym basenem w ręce krząta się wokół umierającego (zob. s. 142). Pod tę kobiecą postać „podszywa się” mężczyzna, co wprowadza w sceniczny obraz pewien dysonans, jakby starość była w dziecięcych wspomnieniach Kantora odmiennym stanem istnienia, wymagającym wzmocnienia poczucia dystansu, dodatkowej protezy obcości.

W rodzinnym panoptikum *Wielopola, Wielopola* wyróżnia się figura Wuja Stasia-Zestańca. O tym, że w sposób szczególny angażowała wyobraźnię Kantora, świadczyć mogą zarówno poświęcone jej szkice koncepcyjne, datowane na rok 1979, a więc na sam początek pracy nad przedstawieniem, jak i jej pozateatralna wersja w formie obiektu-instalacji. Historii Stanisława Milana poświęcił Kantor, wyjątkowo, osobny komentarz w scenicznej partyturze *Wielopola, Wielopola*. Wzięty do niewoli rosyjskiej jako austriacki oficer, wuj Stanisław powrócił w 1921 roku z Taszkientu, „zawszony z żoną Rosjanką”²². W teatralnej figurze Wuja Stasia-Zestańca pamięć o kondycji powracającego więźnia, wspomnienie jego artystycznych talentów (malarskich i muzycznych) łączyło się z ugruntowanym w zbiorowej wyobraźni toposem zsytki, z literackimi i malarskimi przedstawieniami sybiraka i katorżnika. Andrzej Wetmiński wspominał, że jedną z inspiracji w opracowywaniu scenicznego wizerunku zestańca było tu malarstwo Ilii Riepina, w szczególności obraz *Nieoczekiwany gość*²³. Wuj Stasio-Zestaniec pojawiał się w zniszczonym, poprutym, długim wojskowym szynelu z wysokim sztywnym kołnierzem, z widocznie odrywającym się prawym rękawem, w dużej, zdefasonowanej i dziurawej żołnierskiej czapce z daszkiem. Koloryt brudu lichego odzienia i całkowicie zużytego obuwia, przypominające szmaty owijające uwidoczniły nędzę, ale i wyjątkową malarskość tak precyzyjnie, barwnie i fakturowo skomponowanej figury. Odbitą w materii degradację zestańca podkreślały kule i sama surowa fizyczność aktorki (!) wyeksponowana w sposób zacierający różnice płci. Nieodłącznym elementem wizerunku było drewniane, zniszczone pudło, futerał na skrzypce, kryjące w sobie domniemany mechanizm dźwiękowy. Wuj Stasio artysta-muzyk, nie posiadał instrumentu, a rozklekotaną katarynę, uruchamiającą

21 Ibidem, s. 250.

22 Tadeusz Kantor, Partytura spektaklu *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 231.

23 Andrzej Wetmiński, *Między Umarłą klasą a Wielopolem, Wielopolem*, [w:] *Teatr Pamięci Tadeusza Kantora. Wypisy z przeszłości*, red. Józef Chrobak, Marek Wilk, Muzeum Regionalne w Dębicy, Cricoteka, Dębica–Kraków 2008, s. 32.

melodię znanej kolędy²⁴. Tandetny instrument, nieczysty dźwięk miały kontrastować z solennością obrazu, podważać powagę romantycznej figury, kazały, zgodnie z intencją Kantora, podejrzliwie spojrzeć na „podszywającego się” pod zesańca hochsztaplera – domokrążcę. Wuj Stasio powrócił w teatrze Kantora raz jeszcze, w spektaklu *Dziś są moje urodziny*, jako jeden z bohaterów wyeksponowanego na scenie rodzinnego zdjęcia. Artysta-wirtuoz, pojawiał się tu, ubrany stosownie do inscenizowanej uroczystości urodzin-pogrzebu artysty, w eleganckim garniturze, w nienagannie białej koszuli i błyszczących lakierkach.

Teatralne kostiumy postaci nazwanych imionami bliskich Kantora wizualnie wydają się mniej atrakcyjne od fantastycznych, bogatych formalnie, abstrakcyjnych figur z jego teatru z czasów „gier z Witkacym” czy – w niektórych przypadkach – od jego prac kostiumowych dla teatrów instytucjonalnych. Pozornie nieefektywne formy strojów, kojarzone z codziennym ubiorem, szyte lub kupowane, podlegały jednak analogicznemu, wielostopniowemu procesowi „teatralizacji”. Zmiany, deformacje, przekształcenia zmierzające do tego, by kostium funkcjonował „wbrew” postaci, przeszkadzał w jej rozpoznaniu, były tu jednak subtelniej przeprowadzane, delikatniej markowane. Świadczą o tym wszelkie precyzyjne ślady patynowania, podmalunki, poprucia, przetarcia, przeszycia, które, niekiedy może niewidoczne z perspektywy widza, sugestywnie oddziaływały w całościowym obrazie „wskrzeszanych” w Teatrze Śmierci postaci. Na te plastyczne, odrealniające figury działania Kantora nakładają się jego teatralne „gry z pamięcią”. Sceniczne wizerunki swoich bliskich artysta wymyślał i komponował niejako na nowo, a próby tropienia cząstek wmontowanych w te projekty wspomnień, prawdy emocji i poruszeń, skazane są na, nieweryfikowalne już, intuicyjne spostrzeżenia i subiektywne interpretacje. Sam twórca niechętnie dzielił się ze swoimi współpracownikami szczegółami dotyczącymi historii rodzinnych²⁵. Zdecydowanie przekreślał wszelkie proste odniesienia czy analogie: „W *Wielopolu* nie chciałem oczywiście przedstawić życiorysów swojej rodziny, bo to nikogo nie obchodzi. Rodzina posłużyła mi jako pewna materia realna”²⁶. Innym razem protestował: „Ale tu nie chodzi o moją przeszłość (...). *Wielopole* to nie jest opowieść o moim dzieciństwie, to nie jest historia biograficzna... Mnie to dzieciństwo nie obchodzi, nikogo nie obchodzi. Ja tylko używam tej książki, (...) która trwa w mojej pamięci, (...) aby stworzyć coś, co jest prawdą”²⁷. Wizerunki postaci jawią się zatem jako specyficzne ambalaże pamięci, wielowarstwowe, maskujące prawdę o minionym życiu Drogich Nieobecnych. Charakter i właściwości ich wzajemnych połączeń i odniesień, jak w konstrukcji ambalażu, pozostają niewidoczną i intrygującą wartością – ważną osobiście dla Kantora i niezbędną mu w uruchamianiu procesu twórczego²⁸.

24 Dokładnie Scherzo h-moll Fryderyka Chopina z motywem kolędy *Lulajże Jezuniu*, zob. Tadeusz Kantor, *Partytura spektaklu Wielopole*, *Wielopole*, op. cit., s. 231 (w przypisie).

25 „Otóż nikt spośród najbliższych współpracowników i wieloletnich przyjaciół Kantora nie umie na ten temat powiedzieć niczego określonego”, Jan Kłossowicz, *Kantor w teatrze pamięci*, [w:] *Teatr Pamięci Tadeusza Kantora...*, op. cit., s. 20.

26 Cyt. za: Jacek Poprzeczko, *Powrót utraconego czasu*, „Polityka”, 24.12.1983.

27 Cyt. za: Krystyna Świerczewska, „Wielopole, Wielopole”, „Nowiny”, Rzeszów, 13.12.1983, nr 293.

28 Autorka korzystała z archiwalnych nagrań przedstawień, znajdujących się w zbiorach Cricoteki: *Wielopole, Wielopole*, zapis filmowy Andrzej Sapija, produkcja Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, 1984 oraz *Dziś są moje urodziny*, realizacja Stanisław Zajączkowski, TVP Kraków 1991.

MACIEJ GUZY

Kostiumy Kantora? Przyczynek do dyskusji o materialności kostiumów Teatru Cricot 2

Ze stopy aktorki zsuwa się but. Tadeusz Kantor – jak wiadomo niemal zawsze obecny na scenie podczas spektakli Cricot 2 – zbliża się, podnosi niepokorny element kostiumu i podaje go właścicielce. Ta historia, jak zaświadcza jej bohaterka Teresa Wełmińska¹, miała miejsce podczas jednego z pokazów *Wielopola, Wielopola*, ale z pewnością – przy dynamice teatru Kantora – mogła wydarzyć się wielokrotnie. Zresztą nie tylko z butem: niedowiązany krawatem, melonikiem, welonem czy rękawiczką. Po latach myślę, że przelotny dotyk reżysera, chwytającego taki przedmiot, był dla publiczności bardziej znaczący i intrygujący niż długotrwały kontakt obiektu ze skórą aktora. Myślę o tym także wtedy, gdy chcę przesunąć dłonią po powierzchni białych mundurów z cricotażu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* – sprawdzić, czy widoczne zagięcia są głębokie, a zabrudzenia trwałe. Zastanawiam się też, czy Kantor byłby z nich niezadowolony, czy wręcz przeciwnie – uznałby je za ciekawe. Kostiumów dotknąć jednak nie mogę – ani tak, jak robił to Kantor, ani tak, jak aktorzy – widzę je bowiem jedynie na fotografii, która w swojej detaliczności pozwala zobaczyć niemal każdy szczegół kostiumu, ale dla taktylnego kontaktu z jego materią nie pozostawia przestrzeni.

1. Źródła

Niniejszy tekst, który poświęcam materialności „kostiumów Tadeusza Kantora”², wypływa z dwóch źródeł. Pierwszym z nich jest poczucie braku.

Mogłoby się wydawać, że twórczość Tadeusza Kantora – reżysera plastyka, zafascynowanego obiektem – zyskała wiele nowych odczytań wraz z rozkwitem zainteresowania materią, który stał się udziałem humanistyki u progu XXI wieku. Intuicja podpowiada przecież, że zestaw idei proponujących odejście od prostych binaryzmów ożywionego i nieożywionego, aktywnego i pasywnego czy podmiotu i przedmiotu, pozwala spojrzeć na nowo na kompleksowy projekt artystyczny twórcy Cricot 2. Tymczasem tekstów, które zestawiałyby Kantora z nurtem nazywanym zwrotem ku rzeczom³ nie ma wiele⁴.

1 W latach 1976–1990 aktorka Teatru Cricot 2. Rozmowę odbyliśmy 30 października 2023 roku.

2 W tekście stosuję cudzysłów dla tego określenia, gdyż problematyzuje przejrzystość i oczywistość tej powszechnie stosowanej nomenklatury.

3 Zob. Ewa Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce. (Ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Gospodarczych i Społecznych” 2005, t. 65, s. 7–23.

4 Por. Justyna Janik, *Intra-acting bio-object: A posthuman approach to the player-game relation*, „Journal of Gaming & Virtual Worlds” 2021, 13 (1), dostępne online: https://doi.org/10.1386/jgvw_00026_1 (dostęp: 7.12.2024); w odniesieniu do koncepcji posthumanizmu: Magda Romańska, *Body: Tadeusz Kantor and the Posthuman Stage*, [w:] *Theatermachine: Tadeusz Kantor in context*, ed. Kathleen Cioffi, Magda Romańska, Northwestern University Press, Evanston 2020.

Z czego wynika ów brak? Przecież Kantor sięgał po obiekty *ready made*, zgłębiał ich codzienność, wykonywał gesty, które – choć nie zawsze wyrażone w języku – nosiły cechy poszukiwań ściśle ontologicznych z pola zaawansowanej filozofii⁵. Być może przyczyn należy szukać zatem nie w treści, a charakterze projektu artystycznego. Powodu szczególnej wagi upatruję w wizerunku Kantora, który w historii polskiej sztuki zapisał się jako indywidualista: twórca unikalnego języka teatralnego, będącego bezpośrednią ekspresją jego osobowości, w dodatku z upływem lat cementujący swoją osobność. Badacze sztuki czerpiący z takich ujęć jak filozofia nowego materializmu czy ontologia zorientowana na przedmiot (*Object-Oriented Ontology*), podążają w przeciwnym kierunku. Szukają praktyk artystycznych o zdecentralizowanym charakterze, gdzie aktu twórczego (jak i innych tzw. zjawisk społecznych) nie sposób przypisać jednostce, bo ten rozkłada się w czasie i między wiele czynników sprawczych. Czy – nieco stereotypowe – opowieści o silnej osobowości Kantora zrażają więc przedstawicieli nowohumanistycznych teorii do korzystania z bogatego dorobku twórcy Cricot 2?

Źródło drugie to wrażenie osamotnienia.

Moje spotkanie z „kostiumami Kantora” miało kilka wymiarów. Na wystawach, zwłaszcza na zorganizowanej przez Cricotekę wystawie *Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*, był to kontakt bezpośredni. Przyglądanie się w rejestracjach przedstawień – choć ważne dla poznania mechaniki ruchu ciała obleczonego w kostium – pozostawiało niedosyt zapośredniczenia. Szczególnie uderzające były jednak dla mnie fotografie, z których znaczna część stanowi podstawę niniejszego opracowania. Obok rozpoznania profesjonalizmu fotografów i detaliczności ujęć, bezcennych z punktu widzenia archiwistyki, zwróciłem uwagę na wielorakie wyobcowanie, w jakim zdjęcia ustawiają kostiumy. Bezwzględne krawędzie kadru i jaskrawo neutralne tło oddzielają je od siebie nawzajem i od ciała ludzkiego, dla którego były przeznaczone. Na zdjęciach kostiumy trwają także w bezruchu. Jeśli za Susan Sontag utożsamiać go ze śmiercią⁶, paralelnie łączy się on z próbą jednoznacznego usytuowania czasowego ich narodzin, której archiwisci często podejmują się, chronologicznie porządkując opracowywane przez siebie zbiory. Datowanie powstania danego obiektu – widoczne również w spisie fotografii – punktowo rozstrzyga tę kwestię: stawia jasną cezurę między byciem a niebyciem kostiumu, odbierając mu dynamikę. Miałem więc wrażenie obcowania ze zbiorem zamkniętych w obrazie, statecznych artefaktów, których niezmiennie istnienie rozciąga się między powstaniem a spustem migawki. To dalekie od usieciowionych, aktywnych obiektów, o których piszą zainteresowani nowomaterialistycznymi ujęciami badacze.

W tekście podążam więc w dwóch kierunkach. Z jednej strony staram się wypełnić wspomnianą lukę i zbliżyć do siebie współczesne myślenie humanistyki o obiektach oraz twórczość Kantora. Z drugiej, przedstawiam propozycję zapoznawania się ze zgromadzonymi w tym opracowaniu fotografiami, bazującą na nowomaterialistycznych koncepcjach, przez co przypominam o zmienności i dynamiczności kostiumów Teatru Cricot 2 – medium fotografii niekiedy te wymiary maskuje. Pytam przy tym o trzy kwestie: uczasowienie, autorstwo i sprawczość kostiumu.

5 Uważam wręcz, że wiele z działań artystycznych Kantora może stanowić doskonały przykład dla zobrazowania, a nawet wyjaśnienia o wiele późniejszych koncepcji takich teoretyków jak np. Graham Harman, który w ramach swojej koncepcji realizmu bada – zupełnie jak twórca Cricot 2 – ontologiczną złożoność przedmiotów.

6 Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 23.

Czym zatem w moim tekście jest materialność kostiumu? Wbrew najprostszym skojarzeniom to nie rzut oka na tekstylną strukturę dziesiątek marynarek, płaszczy, kapeluszy i sukienek, które przewijają się przez przedstawienia Kantora. Nie zaglądam pod – w tym przypadku dosłowną – podszewkę, nie sprawdzam, czym zszywano kawałki materiałów. Choć takie ujęcie byłoby z pewnością wartościowe, materialność rozumiem szerzej, uwzględniając także te aspekty tzw. zwrotu ku rzeczom, które towarzyszą drobiazgowym analizom budulca otaczającej rzeczywistości. Trzeba bowiem pamiętać, że nieantropocentryczne projekty filozoficzne stawiają na kompleksowość i wszechstronność rewizji naszego miejsca w świecie i jego poznania, w tym także sztuki. Karen Barad, jedna z autorek patronujących tym próbom, pisze wręcz o swojej propozycji jako „etyko-onto-epistemologii”, podkreślając ścisły związek trzech, zazwyczaj separowanych dyscyplin filozoficznych⁷. Jej zdaniem poznanie jest ściśle skorelowane z byciem w świecie, co ma także swoje etyczne konsekwencje.

Patrząc więc na kostiumy⁸ jako obiekty nieoderwane od ich (wy)twórców, procesu ich powstawania, wykorzystania, starzenia się. Są one dla mnie obszarem oddziaływania wielu sił, odbiciem relacji i hierarchii oraz czynnikiem je wytwarzającym, umacniającym lub osłabiającym. Stają się fenomenem, który mówi nam o teatrze Kantora więcej, niż wyłącznie to, co Kantor sam wypowiedział – we własnej twórczości, ale i w komentarzach do niej.

2. Bez początku i końca – kostiumy wędrowcy

W ujęciach nowomaterialistycznych unika się patrzenia na obiekty jako przedmioty wydzielone z otoczenia, uchwycone w stałej, stabilnej formie. Pisze się raczej o stawianiu i ciągłym różnicowaniu się⁹ bądź o procesualności i wydarzeniach¹⁰ zamiast – po prostu – o rzeczach. Patrzenie na obiekty wymaga więc poszerzenia temporalnego horyzontu. Datowanie – ustalenie (a może narzucanie) początku istnienia danej rzeczy – staje się z tego punktu widzenia ważne a zarazem wysoce problematyczne, szczególnie w przypadku kostiumu. Jak bowiem ocenić, kiedy rzeczywiście powstał? Czy na etapie sformułowania koncepcji? Z wykonaniem pierwszych szwów? Wraz z wprowadzeniem ostatnich poprawek?

Trudność w wyborze konkretnego momentu potwierdza zbiór dokumentów¹¹, którymi Teatr Cricot 2 formalnoprawnie regulował proces kreacji kostiumów. Z archiwum można oczywiście wyłuskać pojedyncze umowy, gdzie danej osobie powierzone zostaje wykonanie określonego zadania (np. uszycie welonu przez Teresę Szrajer, trykotu przez Ludwika Witka etc.). Jednak w całościowym oglądzie z materiałów wyłania się raczej obraz chaosu i pędu niż koncepcja jasno wyrażonej procedury, opartej na następstwie fazy konceptualnej i wykonawczej. Różne etapy zachodzą na siebie i proces decyzyjny jawi się jako konglomerat wielu działań: spotkań, poleceń, uzupełnień, modyfikacji, reparacji.

7 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham, Nowy Jork–London 2007, s. 185.

8 W tym miejscu warto podkreślić, że skupiam się przede wszystkim na kostiumach z późnego okresu teatralnej twórczości Kantora, a więc lat 70. i 80. (szczególnie tzw. Teatru Śmierci), co wynika z przyjętej przeze mnie metodologii pracy. Tekst opieram bowiem w znacznym stopniu na analizie dokumentów z działalności Cricot 2 (ich liczba rośnie wraz z profesjonalizacją instytucji) oraz rozmowach z osobami, które pamiętają współpracę z reżyserem.

9 Por. Karen Barad, op. cit., s. 210. Por. Rick Dolphijn, Iris van der Tuin, *Wywiad z Rosi Braidotti*, tłum. Ada Handke, [w:] eidem, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018, s. 24.

10 Por. Tom Roberts, *From Things to Events: Whitehead and the Materiality of Process*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2014, 32(6), dostępne online: <https://doi.org/10.1068/d13195p> [dostęp 7.01.2024].

11 Dokumenty udostępniono dzięki uprzejmości Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.

Istotne świadectwo zatarcia cezury powstania kostiumu dają sami aktorzy. Wyjątkowość Teatru Cricot 2 na tle repertuarowych teatrów instytucjonalnych (ówczesnych, ale i dzisiejszych) polegała między innymi na tym, że już od pierwszych spotkań dotyczących kolejnej produkcji kostiumy towarzyszyły przyszłym występującym. Andrzej Wełmiński¹² wspomina, że wykluczone było pojawienie się na próbie w prywatnym ubraniu¹³. Rysunkowe projekty pojawiały się zatem dość szybko, a prototypy kostiumów często dostępne były już na początku prac nad sztuką. Zdarzało się też, że kostiumy wykorzystywane podczas wcześniejszych spektakli były konstytutywnym elementem pracy zespołu nad kolejnymi. *Wielopole, Wielopole* było takim właśnie przypadkiem, co aktor przywołuje w rozmowie. Teresa Wełmińska uściśla jego słowa i zwraca uwagę na swój kostium Panny Młodej, który z cricotażu *Gdzie są nigdzieś* trafił na próby do późniejszego spektaklu (zob. s. 126, 143). Na tej podstawie została wykonana nowa suknia ślubna, która – podobnie jak pierwsza wersja – nosiła ślady zniszczenia, tak jakby pochodziła z ekshumacji. W teatrze Kantora kostium jest zatem wpisany w kontinuum. Powstaje po wielokroć i gdy – pozornie – wyczerpie swoją funkcję, daje początek nowemu. Symptomatyczne, że Andrzej Kowalczyk¹⁴ rozmowę ze mną, poświęconą kostiumom, rozpoczyna od przywołania postaci tułaczy, ludzi wędrowców, przewijających się przez twórczość Kantora. Okazuje się, że podobnie wędrują kostiumy¹⁵.

Szczególnego przełomu w procesie powstawania kostiumu nie stanowi również premiera: nawet po niej nie zastygają one w nadanej im konkretyzacji. Formę wciąż powoływano do istnienia: materia pracowała, a i nad nią pracowano. Pewien paradoks tkwi w ilości pracy, jaką wkładano w przygotowanie kostiumów do spektaklu, które zgodnie z wizją Kantora wyglądać miały na niedopracowane, nadwątlone, zużyte. Roman Siwulak¹⁶ wspomina codzienny, mozolny proces krochmalenia i prostowania kołnierzyków przypinanych do koszul postaci z *Umartej klasy*. Wytarte i przepoczone nie spełniały funkcji dyscyplinującej, usztywniającej ciało aktora. Nie uderzały oczu widza bielą. Ten sam zabieg powraca także w relacji Andrzeja Wełmińskiego: „Było wiele prototypów wysokich kołnierzy ze sztywno sterzącymi do góry rogami tzw. Farermerderów. Ostatecznie najbardziej sprawdził się lniany. Aby uzyskać odpowiednią sztywność kołnierza, należało zastosować bardzo gęsty, krochmal, który wnikał w materiał”. Wnikał, a zatem stawał się elementem kostiumu, a może nawet warunkował powstanie roli. Istnienie kostiumu było więc zależne od powtarzalnej czynności garderobianej, a nie jednorazowej decyzji projektowej lub wykonawczej.

Mówiąc o uczasowionej materialności (nie tylko poddanej działaniu czasu, ale niekiedy nawet podważającej jego prawidła) „kostiumów Kantora”, powinniśmy także pamiętać o związkach, jakie pojawiały się między nimi – w ich zmiennej, rozciągniętej w czasie funkcji – a aktorami, których pracę uzupełniały. Okazuje się, że relacje te dalece wykraczają poza kontakt wyłącznie akcydentalny. Wykonawcy ról byli bowiem obecni przy tworzeniu kostiumów (w czym nierazko również uczestniczyli), rozwijali wraz z nimi przyszłe role, wielokrotnie zakładali je, wreszcie byli

12 W latach 1973–1990 aktor teatru Cricot 2. Rozmowę odbyliśmy 30 października 2023 roku.

13 Na marginesie warto zauważyć, że granica między prywatnym ubraniem a „zawodowym” kostiumem w przypadku teatru Kantora i aktorów Cricot 2 również staje się niezwykle cienka. Skoro bowiem próby trwały przez wiele miesięcy, a następnie spektakl był pokazywany wielokrotnie, często dzień po dniu, kontakt ciała aktora i kostiumu był o wiele intensywniejszy niż w przypadku repertuarowej realizacji – towarzyszył mu przez istotny fragment życia, stawał codzienną odzieżą roboczą.

14 W latach 1984–1998 pracownik Cricoteki, kierownik techniczny Cricot 2, a w latach 1985–1992 aktor tego teatru. Rozmowę odbyliśmy 8 listopada 2023.

15 W przypadku tzw. Teatru Śmierci ma to zresztą szczególne znaczenie: powtórzenie staje się tu przywołaniem z przeszłości, zapamiętywaniem, utrwaleniem.

16 W latach 1970–1992 aktor teatru Cricot 2. Rozmowę odbyliśmy 11 października 2023 roku.

świadkami ich degradacji. Kostiumy towarzyszą zatem aktorom na różnych etapach pracy w bardzo zmiennej kondycji, w jakimś sensie wplątują się nawet w ich życie prywatne (pozornie niezależne od aktorskich perypetii). Już po śmierci Kantora Roman Siwulak został zatrudniony przy konserwacji kostiumów w magazynie na ulicy Józefa Sarego w Krakowie. Jego doświadczenie aktorskie dopełnił kontakt z kostiumem zniszczonym, porzuconym, zdegradowanym a nawet gnijącym. Nagle z osoby, która mogła oczekiwać, że otrzyma kostium gotowy, perfekcyjnie przygotowany do występu, artysta staje się kimś odpowiedzialnym za odratowanie, na przykład dla potrzeb wystawienniczych, faktycznie – bo już nie tylko scenicznie – zbędnych obiektów. To sytuacja unikalna na tle innych teatrów. Odwołując się do neomaterializmów, należałoby jednak przyznać, że wyjątkowy w tym przypadku, bo rozciągnięty w czasie i różnorodny jako relacja, jest nie tylko kontakt aktora z kostiumem, ale również kostiumu z aktorem. Kostium rzadko bowiem bywa od wykonawcy oddzielony. Czerpie ze swojego nosiciela więcej niż kostium w teatrze instytucjonalnym, gdzie domyślną przestrzenią przechowywania jest przede wszystkim magazyn, który kostium tylko na chwilę opuszcza. Andrzej Kowalczyk mówi o tej relacji jako „kostiumie wypełnionym uczestnikiem” – jakby to dopełnienie kostiumu było celem, a nie roli aktora kostiumem. Rodzi się więc pytanie – prowokacyjne w swym ontologicznym rozważaniu – skoro istnienie kostiumów teatru Kantora jest naznaczone tego rodzaju relacyjnością, to czy w ogóle nadal mamy z nimi do czynienia, gdy pozbawione są innych składowych tego projektu teatralnego (osób, scenografii, charakterystycznej motoryki)? Być może są już innym, oderwanym od przedstawieniowości dziełem sztuki, a być może jedynie znów zmieniły funkcję – są na kolejnym etapie swojej zmiennej historii, nabierają kolejnych znaczeń, kwestionują własną niezmienność, stałość, charakter ustalony raz na zawsze.

3. Poprawek nie zgłoszono – o autorstwie

Tak jak powstanie kostiumów w teatrze Kantora zdaje się przy bliższym oglądzie rozproszone w czasie, tak i problem ich autorstwa domaga się rozwinięcia. Totalna wizja artystyczna tego twórcy skłania do językowych uproszczeń: „teatr Kantora”, „aktorzy Kantora”, „spektakle Kantora” czy wreszcie – „kostiumy Kantora”. Nie chcę w tym miejscu kwestionować kluczowej odpowiedzialności artysty za kształt strojów bohaterów jego spektakli – szereg odręcznych projektów reżysera to dowód wystarczający, a warunkująca pracę innych osób idea Teatru Cricot 2 tylko dopełnia tego obrazu. Teresa Wełmińska podkreśla jednak, że „kontrola”, jaką Kantor sprawował nad procesem twórczym, nie zawsze pokrywała się w przypadku kostiumów z pełną „decyzyjnością”. Wyznaczanie kierunków nie powinno więc oznaczać totalizacji pojęcia autorstwa.

Próbowałam już zasugerować istnienie specyficznej więzi między kostiumami a aktorami. To spostrzeżenie warto jednak pogłębić, biorąc pod uwagę rzemieślniczą naturę kostiumu. W pojęciu rzemiosła jako zbioru praktyk szczególnie bliskich materii upatruje się niekiedy szansy dla poszerzenia i pogłębienia dyskursu etyko-onto-epistemologicznego nowego materializmu. Badaczka Leigh Gruwell zaznacza, że w ogóle powinniśmy postrzegać retorykę tego nurtu jako rzemiosło, niejako ucząc się od niego. „Takie postępowanie nie tylko ukierunkowuje naszą uwagę na materialnych asamblażach, z których retoryka nowego materializmu wyływa, ale także wymusza na nas skupienie na politycznych i etycznych implikacjach takiego [nieograniczonego do jednostkowego, ludzkiego wymiaru – przyp. MG] rozumienia

sprawczości”¹⁷ – pisze. Mówiąc inaczej, pryzmat rzemiosła pozwala dostrzec, jak „materialne rzeczy i procesy wytwarzają, podtrzymują i zakłócają relacje władzy”¹⁸. Idąc tym tropem, możemy przyjąć, że w przypadku Teatru Cricot 2 forma kostiumów była efektem – przynajmniej – trójstronnej współpracy: Kantora, aktorów i krawców¹⁹. Wpływ tego pierwszego może uchodzić za oczywisty. Jakie piętno na kostiumach wywierali jednak inni?

Dominują w tym zakresie poszlaki, dające jednak pewien obraz, który reorganizuje myślenie o kostiumach jako efekcie wyłącznie inwencji twórczej Kantora. Roman Siwulak przyznaje, że o kostiumach – bądź ich projektach – dyskutowano podczas prób i wszyscy obecni mogli się wypowiedzieć. Co istotne, dotyczy to również krawców, bo i ci pojawiali się na próbach, uczestnicząc w rozmowach na temat przygotowania strojów dla poszczególnych aktorów. Dialogiczny charakter pracy nad kostiumami potwierdza analiza umów, regulujących pracę wykonawców. Uderza lakoniczność dokumentów, które ograniczają się do podstawowych informacji. Z wypowiedzi Siwulaka wynika, że ranga głosu poszczególnych osób rosła wraz ze stażem współpracy z Cricot 2. Ludwik Witek, długoletni współpracownik, jest tego najlepszym przykładem. Jego zobowiązanie z 1981 roku obejmuje – obok reparacji starszych strojów – po prostu „wykonanie nowego kostiumu”. Brak szczegółów musi oznaczać, że krawiec pozostawał w stałym kontakcie z teatrem i samym Kantorem. Instrukcje krążyły w innym obiegu niż formalnoprawny. Dalej idące przypuszczenia mogą nawet dotyczyć pogłębionego zrozumienia, które z upływem lat rodziło się między Kantorem a współpracownikami technicznymi: być może ci na tyle dobrze wypełniali swoje obowiązki, że nie narzucano im ścisłych ram wykonawczych.

Czy to oznacza, że Kantor otwierał się na inwencję współpracujących z nim osób? Oddawał w ich ręce los kostiumów? Zakres swobody z pewnością bywał różny. Zdarzały się jednak przypadki, kiedy inni, choćby aktorzy, zyskiwali znaczną decyzyjność twórczą i to zarówno w zakresie projektowania, jak i wykonawstwa. Kostium Infantki ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* został zaproponowany przez Teresę i Andrzeja Wełmińskich²⁰ (zob. s. 287–289). Kantor zaakceptował pomysł i wykonał rysunek. Jak sami wspominają, inspirację mechanizmu stelaża krynoliny stanowiła fotografia z „Vogue’a”. Być może jeszcze ciekawsza historia kryje się za postaciami Tengacha i Patakulo – Malajów z wyspy Timor z *Umartej klasy*. Tak mówi o tym Wełmiński: „Podczas jednej z rozmów z Kantorem w pracowni na Elbląskiej ustaliliśmy, że aby przedstawić postacie dzikusów z dramatu Witkacego (tej części, która wyrasta z *Tumora Mózgowicza*) w sposób nieilustracyjny, w klasie powinny pojawić się dwa nagusy – ekshibycjoniści odróżniający się radykalnie swoją nagością od pozostałych postaci ubranych w staromodne mundurki, a raczej ubrania trumienne. Ale nagość była dosyć powszechnie stosowanym chwytem epatowania publiczności, banalnym. Należało stworzyć coś bardziej przewrotnego, bardziej wyrafinowanego. I wtedy wpadliśmy na pomysł zrobienia atrap genitaliów (zob. s. 103). Z rajstop damskich w kolorze cielistym po wielu próbach udało się uszyć odpowiednią formę, która po wypchaniu watoliną dała odpowiedni rezultat. Sam koniuszek

17 Leigh Gruwell, *Making Matters: Craft, Ethics, and New Materialist Rhetorics*, Utah State University Press, Logan 2022, s. 15.

18 Ibidem, s. 30.

19 Przy czym trójstronność wciąż jest tu uproszczeniem. Zbiorowość uczestnicząca w pracach nad samymi kostiumami do danej realizacji bywała bardzo złożona i rozrastała się w zaskakujących kierunkach. Już sama lista krawców, którzy oficjalnie współpracowali z Kantorem jest długa. Niech wybrzmii przynajmniej kilka nazwisk: Ludwik Witek, Stanisława Książek, Teresa Szrajer, Tadeusz Sylwestrowicz, Barbara Nowak... Tymczasem w pracach uczestniczyły też osoby, które swoją funkcję traktowały hobbystycznie. Dotyczy to choćby rodziców Teresy Wełmińskiej: matka wykonywała kostiumy, ojciec proponował rozwiązania techniczne zagadnień, co do których zespół Cricot 2 nie mógł znaleźć metody (np. mechanizm przegubów ruchomych manekinów).

20 Przynajmniej jedna z jego wersji – kostium ten miał ich kilka.

wyprofilowany był z drewna, co umożliwiło wprowadzenie do dialogu erotycznego efektu kołatania w deseczkę. Całość połączona była z majtkami z tej samej rajstopowej tkaniny. Kantorowi bardzo spodobały się obydwa egzemplarze i zostały w spektaklu do końca a ich realizacja stała się charakterystycznym elementem spektaklu”.

Z powyższych opowieści wyłania się zatem nieco inny portret Kantora niż ten reżysera-perfekcjonisty, który po wielokroć rozpruwał uszyte dla niego kostiumy i zlecał poprawki tak, aby efekt końcowy w możliwie wysokim stopniu odpowiadał jego oczekiwaniom. Niekiedy oddawał pola, wycofywał się, oczekiwał kreatywności od swoich współpracowników, ale był także w stanie ją docenić. Niekoniecznie zachodzi tu sprzeczność. Na pierwszy plan wysuwa się raczej różnorodność sytuacji powstawania kostiumów, co tylko potwierdza ich labilną naturę. Roman Siwulak podkreśla, że rzeczywiście zdarzały się sytuacje, kiedy Kantor nalegał na zniszczenie, jego zdaniem, niedoskonałego kostiumu, lecz życzenie nie zawsze było spełniane przez krawca – wykonawcę. Swoboda twórcza i duma z efektów pracy mogła się więc przejawiać w oporze. Ciekawe w tym kontekście świadectwo przedstawia także krakowski krawiec Tadeusz Sylwestrowicz²¹, który okazjonalnie współpracował z Teatrem Cricot 2 w latach 80. Jak twierdzi, nigdy nie widział się z Kantorem, a instrukcje były mu przekazane przez jednego ze współpracowników reżysera. Co więcej, były one bardzo ogólne. Gdy pana Sylwestrowicza poproszono o wykonanie dwóch płaszczy oraz pięciu krawatów (czego sam nie pamięta, ale na co wskazuje zawarta z nim umowa), usłyszał jedynie, że mają one wyglądać, jak gdyby były już zużyte. Okazuje się więc, że w swojej pracy miał w istocie dość szeroką autonomię. Krawiec mógł stosunkowo swobodnie zinterpretować „niedoskonałość” kostiumu i efekt ten wypracować samodzielnie. Poprawek – zgodnie z tym, co pan Tadeusz pamięta – nie zgłoszono.

4. Nie tylko wyglądają, ale i działają

Pojęcia „autorstwa” kostiumów w Teatrze Cricot 2 nie podważa jedynie zakwestionowanie wyłączności Kantora w zakresie podejmowania decyzji o ich formie i jej realizacji. Filozofia zwrócona ku przedmiotom każe patrzeć szerzej niż wyłącznie na wolę określonych jednostek (czy nawet społeczności), gdy poszukujemy przyczyn powstania danych obiektów czy zjawisk. Również i materia daje o sobie znać, ingeruje w proces kreacji, nie będąc wyłącznie biernym, plastycznym i dostępnym tworzywem. Nie zawsze to jednak dostrzegamy. Bruno Latour mówi w tym kontekście o czarnych skrzynkach – ustabilizowanych stanach rzeczy, które wydają nam się na tyle oczywiste, że nie wymagają rozważenia. Ciekawie ujmuje to Krzysztof Abriszewski: „aktorzy [w rozumieniu Latoura, a więc nie tylko ludzie – przyp. MG] zamknięci w czarnej skrzynce zamieniają się w jednego aktora, zaczynają działać jak jeden”²². Teoretycy, nawet ci różniący się między sobą, zgodnie podpisują się więc pod jednym – należy patrzeć uważnie tam, gdzie dotychczas nie zwykliśmy spoglądać, aby nie przegapić zróżnicowanych – w tym materialnych – czynników sprawczych, chowających się pod pozorną jednością.

Takie podejście było bliskie Kantorowi. Artysta stawiał pytania o ontologię przedmiotów, szukając w nich „realności najniższej rangi”. Wydobywał z głębi obiektów własności nieoczywiste, ukryte za codzienną podręcznością. Samo działanie obiektów scenograficznych wykorzystywanych przez Kantora również może być dowodem

21 Rozmowę odbyliśmy 4 sierpnia 2023.

22 Krzysztof Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 63.

zainteresowania reżysera aktywnością i sprawczością tego, co nieożywione; zdolnością rzeczy do wywierania wpływu na kształtowanie świata – pozornie wyłącznie – ludzkiego. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na brak jasnej granicy między tym, co w teatrze Kantora nazywamy kostiumem i rekwizytem (elementem scenografii). Zachodzi tu ciągłość. Podobnie do maszyn (choćby aneantyzacyjnej) również i kostium niekiedy wyrywa się manipulacji i występuje przeciwko swojemu nosicielowi, ogranicza go, ale równocześnie poszerza aktorskie możliwości. Myślę tu zwłaszcza o technicznych i materialnych aspektach tego, co Kantor nazywał bioobiektem. Kostium człowieka z deską (SIR Tomasza Blaso de Liza) ze sztuki *Nadobinisie i koczkodany* nie zaskakiwał wyłącznie swoim surrealistycznym pomysłem czy konotowanymi przez siebie znaczeniami, ale również wpływem na ruch tego, który go zakładał, Bogdana Grzybowicza (zob. s. 83). Gdy spojrzymy na nagrania archiwalne spektaklu, widzimy, jak aktor usztynnia ciało powyżej pasa, zachowując swobodę i lekkość w nogach. Kostium w swej czystej fizyczności dekomponuje więc ciało: nadaje mu choreograficznego nowatorstwa, ale równocześnie rozbija, odczłowieczając.

Sceniczna aktywność kostiumów – materii, z której je wytworzono – nie budzi więc większych wątpliwości. Czy była ona jednak zdolna, aby oddziaływać na twórców teatru Cricot 2 jeszcze zanim znalazła swoją formę w przedstawieniu? Kantor był niewątpliwie wyczulony na materię. Towarzyszyła mu na co dzień jako narzędzie pracy, ale także w bardzo prozaicznych czynnościach technicznych, niekiedy zupełnie przypadkowych. Andrzej Wełmiński przypomina historię powstania kostiumów do *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*: białych ferszalunków – garniturów z syntetycznego papieru, które sprawiają wrażenie, jak gdyby nie mogły zaistnieć w dynamicznej przestrzeni sceny teatralnej ze względu na swoją nietrwałość (zob. s. 125, 127–135). Jak podaje ówczesny aktor Cricot 2, doszło w tym przypadku do odwrócenia standardowego procesu kreacji, w którym idea poprzedza dobór materiałów wykonawczych. Kantor otrzymał szpulę papieru i przechowywał go w swoim gabinecie, nie mogąc znaleźć dla niego żadnego przeznaczenia. Papier był wykorzystywany do różnych, błażych celów, między innymi jako podręczny szkicownik. Jego obecność przyniosła jednak pomysł na wyraziste kostiumy. Trudno nazwać ten proces, oscylujący między przypadkiem, intuicją i wyczuleniem artysty na określone jakości plastyczne obecnego w przestrzeni tworzywa. W najprostszy sposób należałoby powiedzieć o inspiracji, której źródłem był specyficzny materiał. Ta – często przypisywana pracy artystycznej – kategoria, skupiona na pojedynczym akcie natchnienia, pomija jednak stały, zapewne wielozmysłowy kontakt z materiałem, dostępnym przecież pod ręką i używanym od czasu do czasu przez Kantora. Ujęcia nowomaterialistyczne – starające się analizować sprawczość rzeczy – pozwalają nazwać tę sytuację w odmienny sposób. Architekt i filozof Manuel DeLanda pisze na przykład o ekspresyjności materiałów. Jego zdaniem to wyrażanie tożsamości przez materiał, które może zachodzić na wiele sposobów (od emisji chemicznych po generowanie kodu np. ruchowego czy kolorystycznego). Z tego punktu widzenia papier domagał się zauważenia i wykorzystania poprzez swoją nachalną niestandardową fizyczność. Niemal sugerował formę, którą mu później – jak się więc okazuje, nie do końca swobodnie – nadano²³.

Nie trzeba jednak na siłę poszukiwać ontologii wpływu tzw. tworzywa na jego przeistoczenie w kostium (i języka metafor zdolnego opisać tę zależność). Proces ten bywał bowiem również bardziej prozaiczny. Latour, zwracając uwagę na momenty,

23 I była to sugestia niebagatelna. Kantor unikał przecież monochromatycznej i dominującej bieli w swoich kostiumograficznych projektach, a tu następuje wyłom w jego praktyce. Trudno też zapomnieć o tym, jak barwa wspomnianych kostiumów rymuje się z kolorystyką ukrytą w tytule pracy, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*.

kiedy rzeczy szczególnie zaznaczają swoją obecność i sprawczość, pisze między innymi o awariach – sytuacjach, w których obiekty wbijają klin w swobodę przeżywania rzeczywistości przez człowieka (i jego zorganizowanych, przemyślanych działań)²⁴. Patrząc na kostiumy zgromadzone w katalogu, nie sposób nie przypomnieć o wysiłku włożonym w ich stworzenie – oporze napotykanym przez twórców. O naturze kostiumów przesądzał bowiem również brak: niedostępność potrzebnych części garderoby czy materiałów. W archiwum zachowały się dokumenty potwierdzające zmagania zespołu Cricot 2 z systemem niedoboru późnego PRL-u. Teatr niemal nieustannie otwierał się na dopływ gotowych ubrań bądź ich elementów. Ogłaszał w gazetach zapotrzebowanie i skupował fraki, meloniki, cylindry czy monokle od zupełnie przypadkowych osób, ale także pozyskiwał je od bliskich współpracowników (np. kalessony czy podkoszulki odkupiono od Stanisławy Książek, jednej z krawcowych). Równocześnie formułowano oficjalne zapytania do hurtowni, aby pozyskać tkaniny niedostępne w handlu detalicznym. I tu znów proste rzemiosło – staranie o byt kostiumu – odsłania ciekawe zależności hierarchiczne w zespole Cricot 2. W tego typu dokumentach nazwisko Kantora często podkreślano, rozbijając druk i tytułując go profesorem. Nieco przesadzony szacunek, który wyłania się z listów, sprawia wrażenie wabika, mającego zagwarantować zdobycie potrzebnych materiałów. Uznany międzynarodowo reżyser nagle – na skutek materialnych niedoborów – stawał się przedmiotem wymiany w systemie obrotu tworzywami. Sprytnie wykorzystywano jego stawę (być może nawet sam to robił), aby zapewnić ciągłość teatralnego rzemiosła: nazwisko za kawałek tkaniny, aby kostium i spektakl mogły powstać.

Czym zatem są kostiumy, które widać na fotografiach? Raczej etapem niż celem, częścią nie całością. Ich materialności, w proponowanym przeze mnie rozumieniu, poszukuję przede wszystkim w niedoskonałościach: zabrudzeniach, naderwaniach, zgnieceniach. To właśnie one zaświadczyają o witalności, która była (i wciąż jest) ich udziałem. Przypominają, że kostiumy były owocem rzemieślniczego pędu, elementem aktorskich zmagania, a także, że ich istnienie nie ograniczało się do scenicznego bytu. Patrząc na zamrożone w czasie kostiumy, staram się nie myśleć o nich jako artefaktach, w dodatkach artefaktach, przypisywalnych jednej osobie. „Kostiumy (nie tylko) Kantora” zawsze istniały w relacjach: przed laty byli to krawcy, aktorzy i sam Kantor, a także scenografie i rekwizyty, teraz – spotykają się z fotografem, odsłaniając przed nim pewne jakości, a inne ukrywając.

24 Zob. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do Teorii Aktora-Sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Arbiszewski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, s. 113–114.

Bibliografia – wybór

(układ chronologiczny)

Katalog wystawy *Kantor. Fantomy realności*, wystawa przygotowana przez Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie i Instytucję Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris w Katowicach, prezentowana w ramach III Górnośląskiego Festiwalu Kameralistyki w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, komisarz Lech Stangret, OPTY-PRESS, Katowice 1994. Zawiera następujące teksty: Lech Stangret, *Wystawa kostiumów teatralnych Tadeusza Kantora. Wstęp*, s. 3–5; Piotr Krakowski, *Kantorowskie kostiumy*, s. 6–8; Krzysztof Pleśniarowicz, *Kostium, ambalaż, forma bio-objektu...*, s. 9–10; Jan Kłossowicz, *Zamiast kostiumu*, s. 10–13.

Katalog wystawy *Tadeusz Kantor. Fantomy realności / Phantoms of Reality*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie, ul. Kanonicza 5, Galeria Krzysztofory, Kraków, ul. Szczepańska 2, XII 1994 – II 1995, komisarz Lech Stangret, Cricoteka, Kraków 1996. Zawiera wybór tekstów Tadeusza Kantora.

Katalog wystawy *Tadeusz Kantor. Fantomy realności / Les fantomes de la realite*, wystawa przygotowana przez Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie i Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, komisarz wystawy Lech Stangret, Cricoteka, Kraków 1995. Zawiera następujące teksty: Lech Stangret, *Wystawa kostiumów teatralnych Tadeusza Kantora. Wstęp / Exposition des costumes de théâtre de Tadeusz Kantor*, s. 3–9; Piotr Krakowski, *Kantorowskie kostiumy / Les costumes de Kantor*, s. 11–23; Krzysztof Pleśniarowicz, *Kostium, ambalaż, forma bio-objektu... / Costume, emballage, forme du bio-objet...*, s. 24–29; Jan Kłossowicz, *Zamiast kostiumu / A la place du costume*, s. 30–42; wybór tekstów Tadeusza Kantora, s. 71–82.

Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych. Katalog prac, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Cricoteka, Kraków 2006.

Tadeusz Kantor. Obiekty / przedmioty. Zbiory Cricoteki. Katalog prac, oprac. Anna Halczak, Bogdan Renczyński, Cricoteka, Kraków 2007.

Katarzyna Fazan, *Osoba i przedmiot: choroby ciała i kostiumu, destrukty i wynalazki*, [w:] eadem, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wypiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 340–347.

Małgorzata Paluch-Cybulska, *Kantor – Schlemmer: zdrada*, [w:] *Schlemmer / Kantor*, katalog wystawy (Cricoteka, Kraków, 14 X 2016 – 15 I 2017), red. Małgorzata Leyko, Cricoteka, Kraków 2016, s. 205–243.

Odslony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy, red. Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek i Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Katarzyna Fazan, *Fantom anatomii versus cielesność krytyczna, Scenografie konformistyczne czyli śladem ręki innego ja*, [w:] eadem, *Kantor, Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 295–305, 343–393.

Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji*; t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*; t. 3: *Wystawianie*, red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020.

Katalog wystawy *Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*, red. Magdalena Link-Lenczowska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie, ul. Nadwiślańska 2–4, 7 VII 2022 – 12 II 2023, kuratorzy Justyna Droń, Bogdan Renczyński, Cricoteka, Kraków 2023, dostępne online: https://www.cricoteka.pl/pl/wp-content/uploads/2023/02/OSOBISTE_katalog_PL.pdf [dostęp 28.02.2024]. Zawiera następujące teksty: Magdalena Link-Lenczowska i Natalia Zarzecka, *Poza triadą kurator – odbiorca – obiekt. O strategiach konstruowania podmiotu relacyjnego na wystawie „Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora”*, s. 4–10; Bogdan Renczyński, *Ambalaż*, s. 17–19; Justyna Droń i Bogdan Renczyński, *Rozmowa – Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*, s. 22–29, Karolina Sulej-Kubik, *Pod podszewką*, s. 32–43.



Wybór pism Kantora:

Ze zbioru: Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, seria Pisma, t. 1, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005

ILUZJA I KONKRETNA RZECZYWISTOŚĆ, s. 58–59,

PATOS, s. 61,

Powrót Odysa, s. 62,

POWRÓT ODYSA III, s. 63,

Eliminacja konwencjonalnych elementów teatru, s. 129,

POWSTANIE TEATRU Cricot 2 Rok 1955, s. 132–133,

MOJA IDEA TEATRU Z programu teatralnego do „Nosorożca”, s. 216–218,

SPOTKANIE Z NOSOROŻCEM DÜRERA, s. 296,

COŚ, s. 297,

UBRANIE – AMBALAŻ, s. 315–316,

OD AMBALAŻU DO IDEI PODRÓŻY, s. 318.

Ze zbioru: Tadeusz Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, seria Pisma t. 2, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków, 2004

Umarła klasa. Z notatnika reżyserskiego. 1974 r., s. 51–53,

PERYPETIE „ODYSOWE” – DALSZY CIĄG – W PUSTYM POKOJU / FORMY SYMBOLICZNE, [w:] *Miejsce teatralne*, s. 364–365,

Z TAMTEJ STRONY ILUZJI / czyli BUDA JARMARCZNA / SYMBOLIZM, [w:] *Miejsce teatralne*, s. 373

IDEA REALNOŚCI NAJNIŻSZEJ RANGI, s. 419–424,

NOWA FUNKCJA KOSTIUMU, [w:] *IDEE TEATRU Cricot 2. REWINDYKACJE*, s. 429,

MOJA DROGA DO TEATRU ŚMIERCI, s. 460.

Tadeusz Kantor, *LEKCJA 7*, [w:] *LEKCJE MEDIOLAŃSKIE*, [cyt. za:] idem, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, seria Pisma t. 3, wybrał i opracował: Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków – Wrocław 2005, s. 70–71.

Tadeusz Kantor, *Kostjum (1972)*, rękopis w zbiorach prywatnych, [cyt. za:] katalog wystawy *Kantor. Fantomy realności*, op. cit., s. 42–43.



W katalogu obowiązuje układ chronologiczny – według dat premier spektakli. W obrębie spektakli obowiązuje układ według inwentarza działu VI Muzeum Tadeusza Kantora: Kostiumy.

Tytuły spektakli oraz nazwy postaci pochodzą przede wszystkim z programów spektakli. W przypadku braku postaci w programie – nazwy oparto na tekstach artysty zawartych w przewodnikach po spektaklach. W innych przypadkach podano źródło nazwy postaci.

Kolejne elementy składające się na numer inwentarzowy wymieniono zgodnie z przypisaniem do inwentarza.

W oznaczeniu techniki pierwszy wymieniony materiał jest materiałem wiodącym.

Wymiary określono po rozłożeniu obiektów „na płasko”, zmierzono je w najszerszym/najwyższym miejscu, chyba że w spisie doprecyzowano inaczej.



„MĄTWA, czyli «HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD»” (St. I. Witkiewicz)

Reżyseria Tadeusz Kantor

Kostiumy Maria Jarema

Premiera 12 V 1956

Dom Plastyków w Krakowie



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Matrona II: Maria Jarema

CRC/VI/001/1-3

Maska
wysokość 65 cm, średnica 35 cm
len, len pokryty klejem (kokarda, ozdoba w kształcie ust), metal
(druć usztywniający konstrukcję), karton (wypełnienie runda), nici

Bluza z rajstopami
wysokość 160 cm, szerokość 30 cm, głębokość 17 cm, długość
rękawa z rękawiczką 88 cm
dzianina, len (wypustki na piersiach), bawełna (rękawiczki), taśma
rypsowa (wzmocnienie okolic kołnierza i zapięcia na plecach),
plastik (guziki), nici

Zewnętrzna lniana część kostiumu
wysokość 90 cm, szerokość 35 cm
len, metal (druć usztywniający konstrukcję), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Posąg Alice d'Or: Jadwiga Marso

CRC/VI/002

wysokość 153 cm, szerokość 40 cm, głębokość 18 cm, długość rękawa 68 cm
dzianina, len (konstrukcja i poszewki piersi), gąbka (wypełnienie piersi), plastik (guziki), nici



Papież Juliusz II: Marian Stojkowski

CRC/VI/003

wysokość 183 cm, szerokość 49 cm, głębokość 23 cm, długość rękawa z rękawiczką 96 cm
dzianina, bawełna (pasek okalający korpus, rękę i nogę), plastik (guziki), nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r

„CYRK. HISTORIA SENTYMENTALNA”

(Kazimierz Mikulski)

Reżyseria Tadeusz Kantor

Kostiumy Maria Jarema

Premiera 13 I 1957

Dom Plastyków w Krakowie

k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Małgorzata: Wanda Kruszewska

CRC/VI/004/1-2

Bluza z rajstopami
wysokość 149 cm, szerokość 46 cm, głębokość 17 cm, długość rękawa z rękawiczką 74 cm
dzianina, flanela (fragment naszytego materiału), metal (zatrzaski, haftki), nici

Zewnętrzna lniana część kostiumu
wysokość 131 cm, szerokość 45 cm
len, nici





Anastazy żongler: Jerzy Nowak

CRC/VI/005/1-2

Bluza z rajstopami
wysokość 151 cm, szerokość 50 cm, głębokość 23 cm, długość
rękawa z rękawiczką 74 cm
dzianina, flanela (fragment naszytego materiału), wełna (fragment
naszytego materiału), metal (haftki), nici

Zewnętrzna lniana część kostiumu
wysokość 130 cm, szerokość 63 cm
len, nici



August Klaun: Stanisław Gronkowski

CRC/VI/006/1-3

Bluza z rajstopami
wysokość 157 cm, szerokość 40 cm, głębokość 27 cm,
długość rękawa z rękawiczką 83 cm
dzianina, płótno (fragment naszytego materiału),
dzianina (fragment naszytego materiału), metal (zatrzaski),
satyna (wzmocnienie zapięcia), nici

Zewnętrzna lniana część kostiumu
wysokość 108 cm, szerokość 50 cm
len, płótno, metal (druć usztywniający konstrukcję), nici

Nogawka
wysokość 84 cm, szerokość 28 cm
len, metal (druć usztywniający konstrukcję), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



**„NOSOROŻEC” (Eugène Ionesco,
przekład Adam Tarn)
Reżyseria Piotr Pawłowski
Inscenizacja plastyczna
Tadeusz Kantor
Premiera 25 II 1961
Państwowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej,
Teatr Kameralny, Kraków**

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
.
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Paniusia: Hanna Smólska

CRC/VI/007

wysokość 141 cm, szerokość pod pachami 35 cm,
szerokość z rozpostartą bluzą 88 cm, długość rękawa
z rękawiczkami 69 cm, głębokość 6 cm
elastan, lateks (piersi), watalina (wypełnienie
piersi), filc (spody stóp, naszyty fragment materiału),
metal (haftki, zatrzaski, zamek), nici





Logik: Jerzy Sopoćko

CRC/VI/008/1-3

Kotnierz

wysokość 40 cm, szerokość 38 cm, głębokość 5 cm
 płótno z nadrukiem wypełnione watiną, metal (zatrzaski, plomba), akryl (malowanie na fragmentach kotnierza), nici
 oznaczenia: nalepka „stedelijk van abbe-museum eindhoven”

Bluza

wysokość 100 cm, szerokość 47 cm, długość rękawa z rękawiczką 86 cm
 płótno z nadrukiem naszyte na dzianinę, juta, metal (zatrzaski, plomba), plastik (guzik), tasiemki bawełniane (pętelki do guzików), filc (wewnętrzne wzmocnienie kostiumu), akryl (malowanie na fragmentach kostiumów: palce rękawic, część przednia kostiumu), nici
 oznaczenia: wydrukowany numer „3029. TEATR STARY”

Spodnie ze stopami

wysokość 136 cm, szerokość w biodrach 47 cm, szerokość w pasie 41 cm
 dzianina, płótno z nadrukiem, filc (spody stóp), metal (plomba), plastik (guzik), guma krawiecka (w pasie), nici
 oznaczenia: wydrukowany numer „3029. TEATR STARY”





Jan: Wiktor Sadecki

CRC/VI/010

wysokość 98 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa z rękawiczką 77 cm
dzianina i bawełna pokryte lateksem, metal (zatrzaski, haftki, zamek), satyna (wzmocnienie ramion od wewnątrz), plastik (guziki), watalina (fragmentaryczne wypełnienie lateksu), nici
oznaczenia: wydrukowany numer [Starego Teatru] „3030”

Starszy Pan: Czesław Łodyński

CRC/VI/009

wysokość 118 cm, szerokość 42 cm, długość rękawa 66 cm
dzianina pokryta lateksem, flanela, metal (zamek, haftki), watalina (fragmentaryczne wypełnienie lateksu), nici
oznaczenia: wydrukowany numer [Starego Teatru] „3027”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**„WIĘZIEŃ” (Luigi Dallapiccola),
opera w 1 akcie z prologiem
Kierownictwo muzyczne
Bohdan Wodiczko
Reżyseria Aleksander Bardini
Scenografia i kostiumy
Tadeusz Kantor
Premiera 16 II 1963
Państwowa Opera, Warszawa**



Więzień: Zdzisław Klimek

CRC/VI/248

wysokość 168 cm, szerokość 39 cm, długość rękawa z rękawiczką 77 cm, szerokość fartucha 173 cm, wysokość fartucha 68 cm
dzianina, skóra naturalna (fartuch), watolina (część fartucha), juta (część fartucha), bawełna (część fartucha), lateks (część fartucha), metal (suwak zamka), plastik (zamek), nici
oznaczenia: „Klimek”, pieczętka z napisem „69-3 / T.W. WIĘZIEŃ”

tadeusz
kantor



**„wariat i zakonnica”
(St. I. Witkiewicz)
Reżyseria Tadeusz Kantor
Premiera 8 VI 1963
Galeria Krzysztofory, Kraków**

kostiumy
zbiory
cricoteki

Siostra Barbara Przeorysza: Maria Stangret

CRC/VI/011

wysokość 150 cm, szerokość 101 cm
bawełna, konopie (sznur), plastik (pasek umieszczony wewnątrz kostiumu), metal (klamra i ozdoby paska), tasiemka (wiązanie kostiumu), nici





„Kurka wodna” (St. I. Witkiewicz)
Reżyseria Tadeusz Kantor
Premiera 28 IV 1967
Galeria Krzysztofor, Kraków



**Alfons, Korbowa-Korbowski, recte Maciej Wiktoś:
Stanisław Rychlicki**
CRC/VI/012

Płaszcz
wysokość 110 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 61 cm
popelina, bawełna (paski do zapinania, podszewka, wzmocnienie
koltnerza, ścierka kuchenna na plecach od wewnętrznej strony),
metal (klamerki, okucia dziurek pasków), plastik (guzik), nici
oznaczenia: „RYCHLICKI”



**Człowiek z plecakiem, Człowiek z walizkami:
Bogdan Grzybowicz**
CRC/VI/013

Płaszcz
wysokość 114 cm, szerokość 48 cm, długość rękawa 55 cm
popelina, bawełna (podszewka, wzmocnienie koltnerza), metal
(klamerki, okucia dziurek, sprzączki), nici
oznaczenia: „HANKA” i metka producenta „Gallix / STOŁECZNE ZAKŁ.
WYROBÓW RÓŻNYCH / SZWRPT / PRZEM. TEREN. / WARSZAWA”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



**Kurka wodna, Elżbieta Flocke-Prawacka: Zofia
Kalińska, Mira Rychlicka**

CRC/VI/014/1-4

Płaszcz z paskiem
wysokość 138 cm, szerokość 44 cm, długość rękawa 58,5 cm
popelina, metal (sprzączki, okucia dziurek), taśma rypsowa
(wzmocnienie tyłu płaszcza), nici

Spodnie
wysokość 93 cm, szerokość w biodrach 57 cm,
szerokość w pasie 50 cm
płótno, bawełna (taśma w pasie), nici
oznaczenia: „RYCHLICKI”

Buty
wysokość 25,5 cm, szerokość 8 cm, długość 24 cm
płótno, metal (okucia dziurek, gwoźdźki w obcasie), skóra
naturalna (wkładka, podeszwa, wewnętrzne usztywnienie cholewy,
obcas), sznurówki, nici

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Kurka wodna, Elżbieta Flocke-Prawacka:
Zofia Kalińska, Mira Rychlicka**

CRC/VI/016/1-3

Płaszcz
wysokość 117 cm, szerokość 42 cm, długość rękawa 59 cm
popelina, bawełna (paski do zapinania, podszewka tylnej części
płaszczka, wzmocnienie kołnierza), metal (klamerki, sprzączki,
okucia dziurek pasków), nici
oznaczenia: „MIRA”

Buty
wysokość 26 cm, szerokość 8,5 cm, długość 23 cm
płótno, bawełna (wyściółka), metal (okucia dziurek, gwoźdźki
w obcasie i podszewie), skóra naturalna (wkładka, podszewa,
wewnętrzne usztywnienie cholewy, obcas), sznurówki, nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Ojciec: Tadeusz Walczak

CRC/VI/015

Kapelusz
wysokość 13 cm, średnica 34 cm
popelina, metal (sprzączka), nici
oznaczenia: „OJCIEC”



Buty zapasowe, 2 pary

CRC/VI/266/1-4

wysokość 9; 24,5 cm, szerokość 9-10 cm, długość 27 cm
płótno, metal (zamek błyskawiczny, gwoźdźki w obcasie, obszycia
dziurek), skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podszewa,
obcas), nici



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
·
c
r
i
c
o
t
e
k
i



NADOBNISIE I KOCZKODANY

„NADOBNISIE i KOCZKODANY”
 (St. I. Witkiewicz)
 Reżyseria Tadeusz Kantor
 Premiera 4 V 1973
 Galeria Krzysztofory, Kraków



Nieletnia: Barbara Kober
 CRC/VI/017

wysokość 156 cm, szerokość 43 cm, głębokość 7,5 cm
 płótno, bawełna (poszewki piersi), wata (wypełnienie piersi),
 metal (klamerki, okucia dziurek), plastik (guzik), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Nieletnia: Mira Rychlicka
 CRC/VI/018

wysokość 153 cm, szerokość 47 cm, głębokość 8 cm
 płótno, bawełna (nogawki, poszewki piersi), wata (wypełnienie piersi), wełna (podszewka), metal (klamerki, okucia dziurek), plastik (guzik), nici

k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
·
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Tarkwiniusz Pępkowicz: Jan Güntner
 CRC/VI/019/1-4

Płaszcz
 wysokość 141 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 60 cm
 płótno, tkanina usztywniająca (podszewka pół), plastik (guziki obszyte płótnem), nici

Spodnie
 wysokość 175 cm, szerokość w biodrach 54 cm, szerokość w pasie 50 cm
 płótno, metal (okucia dziurek, zamek błyskawiczny, klamerki), plastik (guzik), guma krawiecka, taśma rypsowa (podszewka zamka błyskawicznego), nici

Buty
 wysokość 30 cm, szerokość 11 cm, długość 31 cm
 płótno, plastik (podeszwa, guziki), guma krawiecka (pętka do guzika)



SIR Grant blaguewell-padlock, Człowiek ze śmiercią: Stanisław Gronkowski

CRC/VI/020/1-2

Płaszcz
wysokość 148 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 75 cm
płótno, satyna (podszewka), metal (guziki obszyte płótnem),
bawełna (wewnętrzna kieszeń), nici

Spodnie
wysokość 102 cm, szerokość w biodrach 51 cm, szerokość
w pasie 40 cm
płótno, plastik (guziki), nici

SIR Tomasz Blaso de Liza, Człowiek z deską: Bogdan Grzybowicz

CRC/VI/021

Płaszcz z przyszytą do pleców „deską” i szelkami mocowanymi
wewnątrz płaszcza
wysokość 144 cm, szerokość pod pachami 60 cm, szerokość dołu
płaszczka 75 cm, długość rękawa 56 cm, szerokość deski 21 cm,
długość deski 97 cm, grubość deski 3 cm
płótno, satyna (podszewka), guma krawiecka (troczki), plastik
(guzik), metal (guziki obszyte płótnem), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**SIR Tomasz Blaso de Liza, Człowiek z deską:
Bogdan Grzybowicz**

CRC/VI/246

Kombinezon z przyszytą do pleców „deską”
wysokość 192 cm, szerokość 45 cm
bawełna, metal (guziki), nici



**GRAF andrzej władimirowicz czubinin zalatajew,
człowiek-samobójca: Kazimierz Mikulski**

CRC/VI/022/1–4

Czapka
wysokość 12 cm, szerokość 25,5 cm, głębokość 28,5 cm
płótno, metal (stelaż ronda i guziki)

Uniform-kombinezon
wysokość 133 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 57 cm
płótno, bawełna (wewnętrzne wzmocnienie pasa), metal
(zamek błyskawiczny), taśma rypsowa (podszywka zamka
błyskawicznego), nici

Sztylpy
wysokość 50 cm, szerokość 22 cm, głębokość 3,5 cm
płótno, plastik (guziki)

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



**GRAF andrzej władimirowicz czubinin zalatajew,
człowiek-samobójca (kostium zapasowy):
Kazimierz Mikulski**

CRC/VI/023/1–3

Uniform-kombinezon
wysokość 129 cm, szerokość 62 cm, długość rękawa 54 cm
płótno, metal (zamek błyskawiczny), taśma rypsowa (podszywka
zamka błyskawicznego), plastik (guzik), nici

Sztylpy
wysokość 51 cm, szerokość 20 cm, głębokość 2,5 cm
płótno, metal (stelaż ronda i guziki)

k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i





Oliphant Beetle MILIARDER: Wiesław Borowski

CRC/VI/024/1-2

Marynarka

wysokość 104 cm, szerokość 51 cm, długość rękawa 64 cm
płótno, satyna (podszewka pół), metal (guzik oklejony
płótnem), nici

Spodnie

wysokość 101 cm, szerokość w biodrach 50 cm,
szerokość w pasie 36 cm
płótno, plastik (guziki), nici



Spodnie zapasowe

CRC/VI/025

wysokość 104,5 cm, szerokość w biodrach 51 cm,
szerokość w pasie 40 cm, szerokość w pasie
z doszytym pasem zapinanym na guziki 48 cm
płótno, plastik (guziki), guma krawiecka
(mocowanie nogawek do buta), nici



k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r

Mandelbaum

CRC/VI/026-036

Chałaty, 11 szt.

wysokość 147-159 cm,
szerokość 70-75 cm,
długość rękawa 77-87 cm
satyna, plastik (guziki), nici





tadeusz kantorr



kostiumy z biorycricoteki



Mandelbaum

CRC/VI/037

Chaląt z atrapą garbu
wysokość 161 cm, szerokość 75 cm, długość rękawa 70 cm
satyna, bawełna (poszewka poduszki na atrapę garbu), siano
(wypełnienie atrapy garbu), plastik (guziki), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Wypełnienie kostiumu Mandelbaumów, 3 szt.

CRC/VI/264/1-3

Atrapa garbu i brzucha
wysokość 110 cm, szerokość 40 cm, głębokość 6 cm
wełna i bawełna, satyna (obszycie tylnej części), wataolina
(wypełnienie), bawełna (tasiemki), metal (agrafki), nici

Atrapa garbu
wysokość 37 cm, szerokość 54 cm, głębokość 10 cm
wełna i bawełna, satyna (obszycie tylnej części),
wataolina (wypełnienie), bawełna (tasiemki), nici

Mała atrapa
wysokość 23 cm, szerokość 31 cm, głębokość 6,5 cm
len, siano (wypełnienie), nici



U
M
A
R
Ł
A

K
L
A
S
A

„UMARŁA KLASA”

Reżyseria Tadeusz Kantor

Premiera 15 XI 1975

Galeria Krzysztofor, Kraków

**Kobieta z mechaniczną kołyską:
Maria Stangret-Kantor**

CRC/VI/038/1-4

Suknia
wysokość 134,5 cm, szerokość w pasie 44 cm, szerokość spodu sukni 98 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, atlas (podszywka kołnierza i mankietów), metal (zamki przy rękawach, zapięcie zamka na plecach, haftki), plastik (zamek na plecach), nici

Pejcz
wysokość 3 cm, szerokość 3 cm, długość 95 cm,
skóra naturalna, płótno, metal (zapinka), nici

Buty
wysokość 6 cm, szerokość 7,5 cm, długość 23 cm
płótno lakierowane, skóra, guma (podeszwa), watalina, nici
oznaczenia: nadruk na wkładce „MANMADE UPPER AND SOLD.
Young Lady. MADE IN TAIWAN 3”

**Kobieta z mechaniczną kołyską (zapasowy
element kostiumu): Maria Stangret-Kantor**

CRC/VI/059

Suknia
wysokość 145 cm, szerokość w pasie 47 cm, szerokość spodu sukni 110 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, taśma rypsowa (usztywnienie dolnej części sukni), atlas (podszywka kołnierza i mankietów), metal (zamki przy rękawach, zapięcie zamka na plecach, guziki, haftki), plastik (zamek na plecach), nici

**Kobieta z mechaniczną kołyską:
Maria Stangret-Kantor**

CRC/VI/039

Suknia
wysokość 132 cm, szerokość w pasie 44 cm,
szerokość dołu sukni 86 cm
dzianina bawełniana, nici





**Prostytutka-lunaticzka: Ewa Janicka,
Zofia Kalińska, Celina Niedźwiecka**

CRC/VI/040/1-3

Suknia
wysokość 140 cm, szerokość w pasie 41 cm,
szerokość dołu sukni 74 cm, długość rękawa 61 cm
bawełna, metal (zapięcia zamków), plastik (zamki), nici

Buty
wysokość 4 cm, szerokość 8 cm, długość 25 cm
sztuczna skóra, plastik (podeszwa), płótno (wyściółka, wkładka)
oznaczenia: „E”, „UMARŁA KLASA / PROSTYTUTKA LUNATICZKA
/ EWA JANICKA”

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Prostytutka-lunaticzka (zapasowy element kostiumu):
Ewa Janicka, Zofia Kalińska, Celina Niedźwiecka**

CRC/VI/057

Suknia
wysokość 139,5 cm, szerokość w pasie 42 cm,
szerokość dołu sukni 115 cm, długość rękawa 56 cm
bawełna, atlas (podszywka kołnierza i przedniej części sukni),
metal (zamek z przodu sukni, zapięcia zamków, haftki), plastik
(zamki na plecach i rękawach), nici



Markietanka: Teresa Wełmińska

CRC/VI/041/1-6

Płaszcz

wysokość 135 cm, szerokość 47 cm, długość rękawa 58 cm
wełna, satyna (podszewka ramion i górnej części pleców),
bawełna (wzmocnienie kołnierza), metal (guziki), nici

Spodnie

wysokość 102 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość
w pasie 31 cm
flanela, plastik (guziki), nici

Buty

wysokość 19,5 cm, szerokość 9 cm, długość 25 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), filc naklejony na płótno
(wyściółka buta), metal (zamek)

Owijacze, 2 szt.

szerokość 10,5-12 cm, długość 264-308 cm, grubość 1 cm
wełna, tasiemka i sznurówka (troczki)



Staruszek z rowerkiem: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/042/1-7

Czapka

wysokość 17 cm, szerokość 19 cm, głębokość 15 cm
filc, skóra (wzmocnienie ronda od wewnątrz), bawełniana taśma
(wzmocnienie ronda od wewnątrz, lamówka), nici

Marynarka

wysokość 77 cm, szerokość 46 cm, długość rękawa 57 cm
bawełna, satyna (podszewka), metal (guziki), płótno (obszycie
guzików), nici

Koszula

wysokość 76 cm, szerokość 53, długość rękawa 25 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Spodnie

wysokość 90 cm, szerokość 60 cm
bawełna, satyna (wewnętrzna strona pasa), plastik (guziki), nici

Buty

wysokość 8 cm, szerokość 9 cm, długość 28 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka), guma
(podeszwa), sznurówki, nici
oznaczenia: „A. W”, „UMARŁA KLASA / STARUSZEK Z ROWERKIEM
/ A. Wełmiński”

Krawat

szerokość 42,5 cm, długość 44,5 cm, grubość 0,8 cm
płótno, plastik (guzik), nici





Kobieta za oknem: Zbigniew Gostomski

CRC/VI/043/1-5

Suknia
wysokość 148 cm, szerokość w pasie 49 cm, szerokość dołu sukni 112 cm, długość rękawa 62,5 cm bawełna, metal (zamki przy rękawach, haftka, zapięcia zamków), plastik (zamki), nici

Pantofle
wysokość 5 cm, szerokość 15 cm, długość 26 cm płótno i guma krawiecka pokryte farbą olejną, sztuczna skóra (podeszwa), watolina, karton (wkładka)

Buty zapasowe
wysokość 8 cm, szerokość 9,5 cm, długość 29 cm sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), metal (sprzączka), nici oznaczenia: „P. Gostomski”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Staruszek w W.C-ecie / Staruszek w W.C.:

Mira Rychlicka

CRC/VI/044/1-7

k
o
s
t
i
u
m
y
.

Buty
wysokość 8 cm, szerokość 8 cm, długość 24,5 cm sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), guma (podeszwa), sznurówki oznaczenia: „MIRA”, „UMARŁA KLASA / STARUSZEK W W.C.-ECIE / MIRA RYCHLICKA”

Krawat
szerokość 3,5 cm, długość 108 cm, grubość 1,5 cm płótno, plastik (guzik), metal (zatrzask), nici

z
b
i
o
r
y

Koszula
wysokość 80 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 25 cm bawełna, plastik (guziki), nici

Pas z szelkami do przytwierdzania do siebie manekinów
wysokość 31 cm, szerokość 87 cm, grubość 1 cm len, bawełna i satyna (wzmocnienie pasków), metal (guziki obszyte bawełną, wewnętrzne zapinki), plastik (guzik), nici oznaczenia: „PAI / RYCHLICKA/A”

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Buty (I wersja)
wysokość 6,5 cm, szerokość 9,5 cm, długość 26,5 cm skóra naturalna, guma (podeszwa, obcas), sznurówka, nici oznaczenia: „RYCHLICKA”





Staruszek Podofilemiak: Roman Siwulak

CRC/VI/045/1-8

Marynarka

wysokość 78 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, satyna (podszewka), metal (guziki), nici

Koszula

wysokość 64 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 24,5 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Krawat

szerokość 37,5 cm, długość 50,5 cm, grubość 0,8 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Spodnie

wysokość 92 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 41 cm
bawełna, satyna (wewnętrzne wzmocnienie pasa), len
(mocowanie wewnętrznego wzmocnienia pasa),
plastik (guziki), nici

Buty

wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra (wyściółka, wkładka),
guma (podeszwa), sznurówki
oznaczenia: „S.R.”, „UMARŁA KLASA / STARUSZEK
PODOFILEMIAK / ROMAN SIWULAK”

Majtki z genitaliami

wysokość 22 cm, szerokość 27 cm, głębokość 8 cm
rajstopy z poliamidu, bawełna (klin rajstop), gąbka (wypełnienie),
guma (wzmocnienie talii), drewno (napletek), nici

Pas z szelkami do przytwierdzania do siebie manekinów

wysokość 40 cm, szerokość 80,5 cm, grubość 1 cm
len, bawełna i satyna (wzmocnienie pasków),
metal (guziki obszyte bawełną, wewnętrzne zapinki),
plastik (guziki), nici
oznaczenia: „Siwulak”





Staruszek z sobowtorem: Wacław Janicki

CRC/VI/046/1-6

Marynarka
wysokość 78 cm, szerokość 47 cm, długość rękawa 55 cm
bawełna, satyna (podszywka), metal (guziki), płótno
(obszycie guzików), nici

Koszula
wysokość 84 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 26 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Krawat
szerokość 6,5 cm, długość 57,5 cm, grubość 1 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Spodnie
wysokość 117 cm, szerokość w biodrach 52 cm,
szerokość w pasie 44 cm
bawełna, płótno, plastik (guziki), nici

Buty
wysokość 11 cm, szerokość 10 cm, długość 29,5 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra (wyściółka, wkładka),
guma (podeszwa), sznurówka
oznaczenia: „JANICKI W.”



Sobowtór: Lesław Janicki

CRC/VI/047/1-7

Marynarka
wysokość 80 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, satyna (podszywka), metal (guziki), nici

Koszula
wysokość 82 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 26 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Krawat
szerokość 7,5 cm, długość 67,5 cm, grubość 1,7 cm
płótno, sznurówka, nici

Spodnie
wysokość 112 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 45 cm
bawełna, guma krawiecka (wewnątrz pasa), nici

Spodenki
szerokość 55 cm, wysokość 43 cm, grubość 0,1 cm
bawełna, guma krawiecka, nici

Buty
wysokość 11 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra (wyściółka, wkładka),
guma (podeszwa), sznurówka
oznaczenia: „J.L.”, „UMARŁA KLASA / SOBOWTÓR / LESŁAW JANICKI”



Staruszek nieobecny z pierwszej ławki:

Lila Krasicka

CRC/VI/048/1-8

Kapelusz
wysokość 15 cm, średnica 24 cm
filc, taśma bawełniana (wzmocnienie ronda od wewnątrz)

Marynarka
wysokość 67 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 55 cm
bawełna, satyna (podszywka), metal (guziki), płótno (obszycie guzików), nici
oznaczenia: „LILA”

Koszula
wysokość 72 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 24 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „LILA”

Krawat
szerokość 4 cm, długość 62 cm, grubość 1,5 cm
płótno, nici

Spodnie
wysokość 96 cm, szerokość w biodrach 65 cm, szerokość w pasie 38 cm
bawełna, satyna (wewnętrzne wzmocnienie pasa), plastik (guziki), nici
oznaczenia: „KRASICKA”, „LiLA K”

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 8 cm, długość 24,5 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), guma (podeszwa), sznurówki
oznaczenia: „LILA”, „UMARŁA KLASA / STARUSZEK NIEOBECNY / LILA KRASICKA”

Pas z szelkami do przytwierdzania do siebie manekinów
wysokość 34,5 cm, szerokość 80,5 cm, grubość 1 cm
len, bawełna i satyna (wzmocnienie pasków), metal (guziki obszyte bawełną), nici
oznaczenia: „Krasicka / pas + 2 szelki”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Staruszek nieobecny z ostatniej ławki: Jan Książek

CRC/VI/049/1-8

Melonik
wysokość 13 cm, średnica 27 cm
filc, sztuczna skóra (wzmocnienie ronda od wewnątrz), nici

Koszula
wysokość 88 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 64 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Marynarka
wysokość 80 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 62 cm
bawełna, satyna (podszewka), plastik (guziki), nici

Spodnie
wysokość 101 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość w pasie 45 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Majtki z genitaliami
wysokość 28 cm, szerokość 32 cm, głębokość 7 cm
rajstopy z poliamidu, bawełna (klin rajstop), gąbka (wypełnienie), guma (wzmocnienie talii), drewno (napletek), nici

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 9,5 cm, długość 29,5 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), guma (podeszwa), sznurówki
oznaczenia: „JAŚ K”, „UMARŁA KLASA / STARUSZEK NIEOBECNY Z OSTATNIEJ ŁAWKI / JAN KSIĄŻEK”

Pas z szelkami do przytwierdzania do siebie manekinów
wysokość 43 cm, szerokość 80 cm, grubość 1 cm
len, bawełna (wzmocnienie pasków), metal (guzik obszyte bawełną), plastik (guziki), nici
oznaczenia: „JAN / KSIĄŻEK”





**Żołnierz z I Wojny Światowej: Jacek Stokłosa,
Bogdan Renczyński**

CRC/VI/050/1-6

Plaszcz

wysokość 159 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 66 cm
wełna, flanela (podszywka ramion oraz górnej części pól i pleców),
metal (guzik, agrafka), nici

Spodnie

wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 40 cm
wełna, bawełna (wewnątrz: kieszenie, pas), satyna (wewnątrz:
wzmocnienie guzików), plastik (guzik), taśma bawełniana
(troczki), nici

Buty

wysokość 17 cm, szerokość 11 cm, długość 31 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (okucia dziurek, nity,
gwoździe w podeszwie), sznurówki, nici
oznaczenia: „UMARŁA KLASA / ŻOŁNIERZ Z I WOJNY ŚWIATOWEJ
/ JACEK STOKŁOSA”

Owijacze, 2 szt.
szerokość 14 cm, długość 250–260 cm, grubość 0,2 cm
wełna, sznurówki (troczki)

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Staruszek głuchy: Zbigniew Bednarczyk

CRC/VI/051/1-8

Kapelusz

wysokość 17 cm, średnica 25 cm, długość sznurka 425 cm
filc utwardzony, skóra (wzmocnienie runda od wewnątrz), metal
(obwód wewnątrz runda, wyprofilowana rurka w kształcie
profilu kapelusza wewnątrz), sznurek (przeciągnięty przez
wyprofilowaną rurkę)

Marynarka

wysokość 74 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 65 cm
bawełna, satyna (podszywka), metal (guzik), płótno (obszycie
guzików), taśma rypsowa (do przypięcia manekina), nici

Koszula

wysokość 82 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 25 cm
bawełna, plastik (guzik), nici
oznaczenia: metka producenta: „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Krawat

szerokość 6,5 cm, długość 62,5 cm, grubość 2 cm
płótno, plastik (guzik), guma krawiecka, nici

Spodnie

wysokość 98 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość w pasie
48 cm
bawełna, satyna (wzmocnienie pasa od wewnątrz), len
(mocowanie wzmocnienia pasa od wewnątrz), plastik (guzik), nici
oznaczenia: „BZ”

Buty

wysokość 9,5 cm, szerokość 9 cm, długość 26,5 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka), guma
(podeszwa), sznurówki
oznaczenia: „Z.B.”, „UMARŁA KLASA / STARUSZEK GŁUCHY / ZB.
BEDNARCZYK”

Kapelusz zapasowy

wysokość 15 cm, szerokość 25 cm, głębokość 27,5 cm
filc utwardzony



k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Pedel w czasie przeszłym dokonanym: Krzysztof Miklaszewski, Kazimierz Mikulski

CRC/VI/052/1-5

Czapka
wysokość 10 cm, szerokość 25 cm, głębokość 26 cm
bawełna, satyna (podszywka wewnątrz czapki),
skóra (wzmocnienie czapki od wewnątrz),
metal (guziki obszyte płótnem), nici

Marynarka
wysokość 87 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 79 cm
bawełna, satyna (podszywka), nici

Spodnie
wysokość 98 cm, szerokość w biodrach 63 cm, szerokość w pasie 52 cm
bawełna, satyna (wewnętrzne wzmocnienie pasa), plastik (guziki), nici
oznaczenia: „MIK”

Buty
wysokość 15,5 cm, szerokość 10 cm, długość 29,5 cm
skóra naturalna, płótno (wyściółka buta), sznurówki
oznaczenia: „UMARŁA KLASA / PEDEL / MIKULSKI / DOBROWOLSKI”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Pedel w czasie przeszłym dokonanym: Tomasz Dobrowolski

CRC/VI/053/1-3

Marynarka
wysokość 88 cm, szerokość 62 cm, długość rękawa 61 cm
bawełna, satyna (podszywka rękawów), metal (guziki, zapinki
kotnierza), nici
oznaczenia: „TOMEK”

Spodnie
wysokość 113 cm, szerokość w biodrach 62 cm,
szerokość w pasie 48 cm
wełna, satyna (fragmenty podszewki), bawełna (kieszenie),
plastik (guziki), metal (klamerki), nici

Krawat
szerokość 8,5 cm, długość 53,5 cm, grubość 0,5 cm
płótno, nici

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Sprzątaczką: Stanisław Rychlicki

CRC/VI/054/1-3, 5-11

Kapelusz

wysokość 19 cm, szerokość 21 cm, głębokość 26 cm
filc, nici

Suknia

wysokość 123 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 56 cm
bawełna, nici

Biustonosz

wysokość 35 cm, szerokość 50 cm, głębokość 2 cm
płótno, bawełna (wewnętrzna strona miseczek), koronka
(zewnątrzna strona miseczek), guma krawiecka

Biodra

wysokość 27 cm, szerokość 80 cm, głębokość 10 cm
flanela (zewnątrzna strona), poliamid (wewnętrzna strona),
watolina (wypełnienie), siano (wypełnienie), guma krawiecka, nici

Buty

wysokość 13 cm, szerokość 9 cm, długość 25,5 cm
skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka), plastik (obcas),
metal (gwoźdźniki w podszewie)
oznaczenia: „UMARŁA KLASA / SPRZĄTACZKA / ST. RYCHLICKI”

Buty zapasowe

wysokość 13 cm, szerokość 9,5 cm, długość 26,5 cm
skóra naturalna, metal (gwoźdźniki w obcasie), nici

Buty zapasowe

wysokość 12 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), metal (sprzączka, gwoźdźniki w obcasie), nici
oznaczenia: „P Rychlicki”

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

**Manekin: Lech Stangret**

CRC/VI/055/1-4

Marynarka
wysokość 73 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, plastik (guziki), satyna (podszewka klap kieszeni), nici

Koszula
wysokość 82,5 cm, szerokość 58,5 cm, długość rękawa 26 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Krawat
szerokość 8,5 cm, długość 58,5 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie
wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 54 cm, szerokość
w pasie 38 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

**Suknia zapasowa**

CRC/VI/056

wysokość 142 cm, szerokość w pasie 52,5 cm, szerokość dołu sukni 111 cm, długość rękawa 53,5 cm
bawełna, metal (zamki przy rękawach, zapięcie zamka na plecach, haftki), plastik (zamek na plecach), nici

Suknia zapasowa

CRC/VI/058

wysokość 140 cm, szerokość w pasie 47 cm, szerokość dołu sukni 110 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, metal (zamki przy rękawach, zapięcie zamka na plecach, haftki), plastik (zamek na plecach), nici



Kapelusze zapasowe, 6 szt.

CRC/VI/060/1-6

wysokość 13-15 cm, średnica 25-28 cm
filc



Pas do przytwierdzania do siebie manekinów

CRC/VI/269

szerokość 10 cm, długość 90 cm, grubość 1 cm
len i guma krawiecka, metal (zapinki), plastik (guzik), bawełna (mocowanie zapinek), nici



Buty zapasowe: Dominika Michalczuk

CRC/VI/270/1-2

wysokość 8,5 cm, szerokość 8 cm, długość 23 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), metal (sprzączka, gwoźdźki w obcasie), nici
oznaczenia: „T / Trikot / Michalczuk”



Buty zapasowe: Zbigniew Bednarczyk

CRC/VI/270/5-6

wysokość 6 cm, szerokość 9,5 cm, długość 27 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa, obcas), sznurówka, nici
oznaczenia: „Bednarczyk”



Buty zapasowe

CRC/VI/270/9-10

wysokość 7 cm, szerokość 9 cm, długość 26 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa, obcas), nici



Buty zapasowe

CRC/VI/270/3-4

wysokość 7 cm, szerokość 9 cm, długość 26 cm
skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), guma (podeszwa, obcas), nici



Buty zapasowe: Jan Książek

CRC/VI/270/7-8

wysokość 7 cm, szerokość 10 cm, długość 29,5 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa, obcas), nici
oznaczenia: „KSIA”



Buty zapasowe

CRC/VI/270/11-12

wysokość 7 cm, szerokość 10 cm, długość 28,5 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa, obcas), nici



Pantofle zapasowe

CRC/VI/270/13-14

wysokość 6 cm, szerokość 8 cm, długość 24 cm
płótno, guma (podeszwa), guma krawiecka (ściągacz), bawełna (obszycie krawędzi), nici
oznaczenia: „U. K.”



Pantofle zapasowe: Roman Siwulak

CRC/VI/270/15-16

wysokość 6,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
płótno lakierowane, płótno (wyściółka), karton (wkładka), sztuczna skóra (podeszwa), guma krawiecka (ściągacz), bawełna (obszycie krawędzi), nici
oznaczenia: „SIWULAK”



Pantofle zapasowe

CRC/VI/270/17-18

wysokość 6 cm, szerokość 10 cm, długość 26,5 cm
płótno, guma (podeszwa, obcas), guma krawiecka (ściągacz), bawełna (obszycie krawędzi), nici
oznaczenia: „MADE IN CHINA”



Pantofle zapasowe

CRC/VI/270/19-20

wysokość 6 cm, szerokość 10 cm, długość 25 cm
płótno, bawełna (wyściółka, wkładka), skóra naturalna (wyściółka tylnej części), guma (podeszwa, obcas), guma krawiecka (ściągacz), nici



Pantofle zapasowe

CRC/VI/270/21-22

wysokość 5 cm, szerokość 8 cm, długość 22,5 cm
skóra naturalna, płótno (wkładka), skóra naturalna (podeszwa), guma krawiecka (ściągacz), nici



Pantofle zapasowe: Zbigniew Bednarczyk

CRC/VI/270/23-24

wysokość 6 cm, szerokość 10 cm, długość 26 cm
płótno lakierowane, płótno (wyściółka), karton (wkładka), filc (wkładka), sztuczna skóra (podeszwa), guma krawiecka (ściągacz), bawełna (obszycie krawędzi), nici
oznaczenia: „BEDNARCZYK”



Pantofle zapasowe

CRC/VI/270/25-26

wysokość 6,5 cm, szerokość 10 cm, długość 26 cm
płótno lakierowane, płótno (wyściółka), karton (wkładka), sztuczna skóra (podeszwa), guma krawiecka (ściągacz), bawełna (obszycie krawędzi), nici
oznaczenia: „U. K.”



Pantofle zapasowe

CRC/VI/270/29-30

wysokość 5 cm, szerokość 9 cm, długość 24 cm
skóra naturalna, płótno (tylna część wyściółki), flanela (wkładka), taśma rypсова (obszycie krawędzi), guma krawiecka (wypełnienie krawędzi), nici
oznaczenia: „U. K.”

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



G
D
Z
I
E

S
A

N
I
E
G
D
Y
S
I
E
J
S
Z
E

Ś
N
I
E
G
I

„gdzie są niegdysiejsze śniegi”
 Reżyseria Tadeusz Kantor
 Premiera 27 I 1979
 Palazzo delle Esposizioni, Rzym



Uczeń Rabina: Dominika Michalczuk
 CRC/VI/061

Chalāt
 wysokość 102 cm, szerokość 48 cm, długość rękawa 46 cm
 satyna, plastik (guzik obszyte satyną), nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Pan Młody: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/062/1-8

Kapelusz
 wysokość 13 cm, szerokość 27 cm, głębokość 30,5 cm
 filc malowany akrylem, taśma rypsowa malowana akrylem,
 satyna (podszewka), skóra (wzmocnienie ronda kapelusza)

Uprząż-mankiety
 wysokość 69 cm, szerokość 43,5 cm, głębokość 1 cm
 bawełna, plastik (guzik), nici

Kotnierzyk
 wysokość 9,5 cm, szerokość 47 cm, grubość 0,1 cm
 plastik

Krawat
 szerokość 5,5 cm, długość 56,5 cm, grubość 2,5 cm
 bawełna, guma (mocowanie krawatu), nici

Spodnie
 wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 53 cm,
 szerokość w pasie 44 cm
 papier syntetyczny, guma krawiecka (pas), nici

Pantofle
 wysokość 5 cm, szerokość 12 cm, długość 28,5 cm
 płótno i guma krawiecka pokryte farbą olejną,
 sztuczna skóra (podeszwa), filc (wkładka)
 oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE ŚNIEGI / PAN MŁODY
 / ANDRZEJ WEŁMIŃSKI”, „SIWULAK”

Uprząż-gors
 wysokość 79 cm, szerokość 39 cm, głębokość 4 cm
 bawełna, plastik (guziki), nici



k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Panna Młoda: Teresa Wełmińska

CRC/VI/063/1-6

Welon

wysokość 115 cm, długość 152 cm, grubość 0,3 cm
tiul, guma krawiecka, nici

Suknia

wysokość 115 cm, szerokość w biodrach 44 cm,
długość rękawa 46 cm
bawełna, metal (zatrzaski, kłamra, suwak od zamka),
plastik (zamek błyskawiczny), nici

Buty

wysokość 14 cm, szerokość 7,5 cm, długość 26 cm
skóra pomalowana akrylem, skóra (wyściółka, wkładka),
plastik (podeszwa), metal (sprzączka)
oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE ŚNIEGI / PANNA MŁODA /
TERESA WEŁMIŃSKA”

Buty zapasowe

wysokość 14 cm, szerokość 7,5 cm, długość 26 cm
skóra pomalowana akrylem, skóra (wyściółka, wkładka,
podeszwa), plastik (flek obcasa)
oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE ŚNIEGI / PANNA MŁODA /
TERESA WEŁMIŃSKA”



Ten Pan dobrze znany: Maria Kantor

CRC/VI/064/1-4

Czapka

wysokość 13,5 cm, szerokość 22,5 cm, głębokość 23,5 cm
papier syntetyczny, bawełna (wyściółka), plastik
(uszywnienie daszka i otoku), karton (uszywnienie przedniej
części czapki), metal (guzik, lakierowana kłamra paska), nici
oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE ŚNIEGI / TEN PAN
DOBRZE ZNANY / MARIA KANTOR”

Plaszcz z paskiem

wysokość 137 cm, szerokość w biodrach 61 cm, długość
rękawa 62 cm; długość paska 113,5 cm, szerokość paska
6 cm, grubość paska 0,5 cm
papier syntetyczny, bawełna (troczy, wykończenie kołnierza,
obszycie poduszek na ramionach), metal (guzik oklejony
papierem syntetycznym), wata (wypełnienie poduszek
na ramionach), nici

Buty

wysokość 21 cm, szerokość 9,5 cm, długość 26 cm
skóra pomalowana akrylem, skóra naturalna
(wyściółka, wkładka), plastik (podeszwa), metal (zamek,
element ozdobny)
oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE ŚNIEGI / TEN PAN
DOBRZE ZNANY / MARIA KANTOR”





Ten Pan dobrze znany: Maria Kantor
CRC/VI/065

Plaszcz-prototyp z paskiem
wysokość 135 cm, szerokość w biodrach 58 cm,
długość rękawa 57 cm; długość paska 110 cm,
szerokość paska 3,5 cm, grubość paska 0,1 cm
papier syntetyczny, papierowa taśma klejąca, nici



Kardynał¹: Wacław Janicki
CRC/VI/066/1-2

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 10 cm,
długość 31 cm
skóra naturalna, metal (sprzączka)
oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE
ŚNIEGI / BUTY KARDYNAŁÓW / W. JANICKI”



Kardynał: Lesław Janicki
CRC/VI/067/1-2

Buty²
wysokość 10 cm, szerokość 10 cm,
długość 31 cm
skóra naturalna, metal (sprzączka)
oznaczenia: „GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE
ŚNIEGI / BUTY KARDYNAŁÓW / L. JANICKI”

.....
1 Nazwa postaci na podstawie partytury spektaklu:
polski pierwodruk na łamach krakowskiego „Pisma”,
1983, nr 5-6 (maj, czerwiec), s. 20-30.
2 W spektaklu postaci Kardynałów posiadały buty
i płaszcz. W inwentarzu dla obiektów VI/066-
067 widnieją jedynie buty. Płaszcz zostały
wykorzystane przez Kantorę w spektaklu „Nigdy
tu już nie powrócę” i są przechowywane jako
obiekty z tegoż spektaklu pod nr. inwentarzowymi:
VI/159/3 i VI/160/3.

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

**Wielcy aktorzy / Ludzie z ulicy /
Mieszkańcy naszego miasteczka:
Zbigniew Gostomski, Wacław
Janicki, Lesław Janicki, Jan Książek,
Stanisław Rychlicki, Krzysztof
Miklaszewski, Roman Siwulak,
Jacek Stokłosa, Andrzej Wetmiński**
CRC/VI/068/1-6, CRC/VI/069

Marynarki, 7 szt.
wysokość 75,5-79 cm, szerokość 51-58 cm,
długość rękawa 60-63 cm
papier syntetyczny, plastik (guzik obszyte
papierem syntetycznym), nici
oznaczenia: „MARIA” (CRC/VI/068/1), „Jaś”
(CRC/VI/068/3), „RYCHLIKI” (CRC/VI/068/6)



Wielcy aktorzy / Ludzie z ulicy / Mieszkańcy naszego miasteczka: Zbigniew Gostomski, Wacław Janicki, Lesław Janicki, Jan Książek, Stanisław Rychlicki, Krzysztof Miklaszewski, Roman Siwulak, Jacek Stokłosa, Andrzej Wełmiński

CRC/VI/070

Marynarka
wysokość 77 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 62,5 cm
papier syntetyczny, metal (zapinki), nici
oznaczenia: „JACEK”

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Wielcy aktorzy / Ludzie z ulicy / Mieszkańcy naszego miasteczka: Zbigniew Gostomski, Wacław Janicki, Lesław Janicki, Jan Książek, Stanisław Rychlicki, Krzysztof Miklaszewski, Roman Siwulak, Jacek Stokłosa, Andrzej Wełmiński

CRC/VI/071/1-8

Marynarki, 8 szt.
wysokość 76,5–86 cm, szerokość 50–55 cm, długość rękawa 60–71 cm
papier syntetyczny, rzepy krawieckie (zapięcia), nici
oznaczenia: „Siwulak”, „Miklaszew.” (CRC/VI/071/7)



**Wielcy aktorzy / Ludzie z ulicy /
Mieszkańcy naszego miasteczka:
Zbigniew Gostomski, Wacław Janicki,
Lesław Janicki, Jan Książek, Stanisław
Rychlicki, Krzysztof Miklaszewski,
Roman Siwulak, Jacek Stokłosa,
Andrzej Wełmiński**

CRC/VI/072/1-15

Spodnie, 15 szt.
wysokość 102-109,5 cm, szerokość w biodrach
50,5-60 cm, szerokość w pasie 31,5-48,5 cm
papier syntetyczny, guma krawiecka (pas), nici
oznaczenia: „Z. GOSTOMSKI” (CRC/VI/072/3,15)

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

**Wielcy aktorzy / Ludzie z ulicy / Mieszkańcy
naszego miasteczka: Zbigniew Gostomski,
Wacław Janicki, Lesław Janicki, Jan Książek,
Stanisław Rychlicki, Krzysztof Miklaszewski,
Roman Siwulak, Jacek Stokłosa**

CRC/VI/073/1-6

Pantofle, 3 pary
wysokość 3-4 cm, szerokość 9,5-15 cm, długość 25-28 cm
płótno i guma krawiecka pokryte farbą olejną, plastik
(podeszwa), karton (wkładka)





„WIELOPOLE, WIELOPOLE”
Reżyseria Tadeusz Kantor
Premiera 23 VI 1980
Desakralizowany kościół przy
ul. Santa Maria 25, Florencja



Wuj Józef – Ksiądz: Stanisław Rychlicki

CRC/VI/074/1-9

Biret
 wysokość 17 cm, szerokość 17,5 cm, głębokość 17,5 cm
 płótno (zewnątrzna strona), atlas (wyściółka), karton
 (usztywnienie), laminowany pasek płócienny (usztywnienie
 wewnętrznej strony), włókna satynowe (pompon), nici

Sutanna
 wysokość 135 cm, szerokość 67 cm, długość rękawa 58 cm
 bawełna, metal (guziki obszyte bawełną), nici

Koloratka
 wysokość 3,5 cm, szerokość 13 cm, głębokość 18 cm
 plastik, metal (spinka)

Stuła
 szerokość 23 cm, długość 203 cm, grubość 0,2 cm
 bawełna, nici

Pas przytwierdzający aktora do łóżka (w talii)
 szerokość 50 cm, długość 67 cm, głębokość 5 cm
 materiał syntetyczny, gumowe pasy, metal (zapięcia, stelaż),
 gąbka (osłona metalowego stelażu), nici

Koszula siermiężna
 wysokość 140 cm, szerokość 63 cm, długość rękawa 60 cm
 dzianina, plastik (usztywnienie stójki), metal (zatrzaski), nici

Buty
 wysokość 8,5 cm, szerokość 9,5 cm, długość 28 cm
 skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna
 (wyściółka, wkładka), guma (podeszwa), plastik (kokarda), nici
 oznaczenia: „WIELOPOLE WIELOPOLE / KSIĄDZ / ST. RYCHLIICKI”

Pas przytwierdzający aktora do łóżka (w stopach)
 szerokość 20 cm, długość 54,5 cm, grubość 2 cm
 bawełna, flizelina (wewnętrzne podszycie centralnej części),
 gąbka (wypełnienie centralnej części), metal (płaskowniki
 z zapięciami i śrubami), taśma rypsowa (pasy mocujące zapięcia
 do centralnej części), sztuczna skóra (obszycie centralnej części),
 taśma izolacyjna (oklejenie fragmentu płaskownika), nici



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Wuj Józef – Ksiądz: Stanisław Rychlicki
(zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/075/1–3

Sutanna
wysokość 139 cm, szerokość 66 cm, długość rękawa 60 cm
satyna, bawełna (wzmocnienie kołnierza, pach, okolic bioder), filc
(wzmocnienie okolic bioder), metal (guziki obklejone satyną), nici

Sutanna
wysokość 141 cm, szerokość 62 cm, długość rękawów 62 cm
bawełna, metal (guzik obszyte bawełną, suwak zamka), plastik
(zamek), satyna (wnętrze kieszeń), flizelina (wewnętrzne
wzmocnienie linii guzików), nici

Stuła
szerokość 19 cm, długość 202 cm, grubość 0,3 cm
satyna, flizelina (tkanina podszewkowa), nici



**Wuj Józef – Ksiądz: Stanisław Rychlicki
(zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/095/1–13

Birety, 13 szt.
wysokość 13–16 cm, szerokość 15–18 cm, głębokość 15–18 cm
płótno (zewnątrzna strona), atlas (wyściółka), karton
(usztynwienie), laminowany pasek płócienny (usztynwienie
wewnętrznej strony), włókna satynowe (pompon), nici



Babka Katarzyna: Jan Książek

CRC/VI/076/1-4

Suknia

wysokość 142 cm, szerokość w pasie 48 cm, szerokość dołu sukni 116 cm, długość rękawa 65 cm
bawełna, plastik (zamek), metal (suwak, haftka), nici

Peruka

wysokość 14 cm, szerokość 20 cm, głębokość 20 cm
płótno, włosy naturalne, metal (drot usztywniający konstrukcję),
bawełna (tasiemka wzmacniająca konstrukcję od wewnątrz)

Buty

wysokość 9,5 cm, szerokość 10 cm, długość 27 cm
skóra naturalna, guma (obcas), metal (gwoździiki w obcasie)
oznaczenia: „WIELOPOLE / BABKA KATARZYNA / JAN KSIĄŻEK”

Matka Helka: Teresa Welmińska

CRC/VI/077/1-4

Suknia

wysokość 123 cm, szerokość w pasie 25 cm, szerokość dołu sukni 75 cm, długość rękawa 43,5 cm
bawełna, nici

Welon

szerokość 75 cm, długość 162 cm, grubość 0,3 cm
tiul, guma krawiecka, sznurek, nici

Buty

wysokość 12 cm, szerokość 8 cm, długość 25 cm
skóra naturalna pomalowana akrylem, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa), plastik (podeszwa), metal (gwoździiki w obcasie)
oznaczenia: „WIELOPOLE / HELKA / T. WELMIŃSKA”





Matka Helka: Teresa Wełmińska

CRC/VI/079/1-2

Buty zapasowe
wysokość 15 cm, szerokość 8 cm, długość 21 cm
skóra naturalna
oznaczenia: „WIELOPOLE / HELKA / BUTY ZAPASOWE”,
„TERESA WEŁMIŃSKA”

Matka Helka: Ludmiła Ryba

CRC/VI/078/1-4

Suknia
wysokość 105 cm, szerokość w pasie 36,5 cm, szerokość dotu
sukni 74 cm, długość rękawa 47 cm
bawełna, nici

Welon
szerokość 68 cm, długość 132 cm, grubość 0,3 cm
tiul, guma krawiecka, nici

Buty
wysokość 11 cm, szerokość 7,5 cm, długość 24 cm
skóra naturalna, plastik (podeszwa), metal (gwoździki w obcasie)
oznaczenia: „WIELOPOLE / HELKA / L. RYBA”



t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Ojciec Marian-Rekrut I: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/080/1-8

Czapka
wysokość 11 cm, szerokość 18 cm, głębokość 24 cm
flausz, bawełna (wyściółka), metal (guziki), karton (usztywnienie
daszku), nici

Marynarka mundurowa
wysokość 73 cm, szerokość 49 cm, długość rękawa 61 cm
flausz, metal (guziki, haftka), aksamit (wewnętrzna część
kotnierza), nici
oznaczenia: „NANO”

Spodnie
wysokość 88 cm, szerokość w biodrach 56 cm,
szerokość w pasie 38 cm
flausz, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), taśma rypsowa
(wzmocnienie pasa od wewnątrz), nici
oznaczenia: „WEŁMIŃSKI”

Pas wojskowy
szerokość 6 cm, długość 105 cm, grubość 0,5 cm
flausz, metal (klamra), aluminium (okucia dziurek), nici
oznaczenia: „LDR”

Buty
wysokość 16,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka,
podeszwa), płótno (przednia część wyściółki), metal (gwoździki,
nity, okucia dziurek), sznurówki, nici
oznaczenia: „LDR”

Owijacze, 2 szt.
szerokość 11,5–12 cm, długość 183–274 cm, grubość 0,1 cm
płótno, metal (haftka), tasiemka (trocзки)

k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Ciotka Mańka: Maria Kantor

CRC/VI/081/1-5

Kapelusz
wysokość 14 cm, , szerokość 26 cm, głębokość 28 cm
filc

Suknia
wysokość 117 cm, szerokość w pasie 55 cm, szerokość dołu sukni 98 cm, długość rękawa 48 cm
bawełna, plastik (zamek), metal (suwak zamka), nici

Krzyż
wysokość 35,5 cm, szerokość 25 cm, głębokość 2,5 cm, długość gumy 70 cm
drewno pomalowane akrylem, zafarbowana guma krawiecka

Buty
wysokość 7,5 cm, szerokość 8 cm, długość 23 cm
skóra naturalna, płótno (wyściółka, wkładka), plastik (podeszwa), gąbka (wkładka), guma krawiecka
oznaczenia: „WIELOPOLE / CIOTKA MAŃKA / MARIA KANTOR”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Wiadomo kto: Maria Kantor

CRC/VI/082/1-4

Czapka
wysokość 11 cm, szerokość 24 cm, głębokość 25 cm
flausz, satyna (wyściółka), metal (guziki obszyte flauszem, drut usztywniający wewnątrz), karton (usztywnienie daszku i otoku), skóra naturalna (wzmocnienie otoku), watalina (wewnętrzne wypełnienie czapki), nici

Płaszcz
wysokość 135, szerokość pod pachami 50 cm, szerokość doł 83 cm, długość rękawa 60 cm
flausz, satyna (podszewka, poszewka na poduszkę na karku od wewnątrz), watalina (wypełnienie poduszki na karku), plastik (wewnętrzne usztywnienie kołnierza), metal (guziki, haftka), bawełna (wzmocnienie rozcięcia płaszcza od wewnątrz, troczek w pasie od wewnątrz), flizelina (wewnętrzne wzmocnienie pół płaszcza), nici

Buty
wysokość 37,5 cm, szerokość 8 cm, długość 23,5 cm
skóra naturalna, plastik (obcas)
oznaczenia: „WIELOPOLE / WIADOMO KTO / MARIA KANTOR”

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





Wiadomo kto: Maria Kantor (kostium zapasowy)

CRC/VI/083/1-2

Czapka

wysokość 15 cm, szerokość 22 cm, głębokość 23 cm
flausz, bawełna (wyściółka), metal (guzik), karton (usztynwienie daszku i otoku), nici

Plaszcz

wysokość 130 cm, szerokość pod pachami 45 cm, szerokość dołu płaszcza 73 cm, długość rękawa 63 cm
flausz, karton (wewnętrzne usztynwienie kołnierza), metal (stelaż kołnierza, zapinki, haftka, agrafka), bawełna (wzmocnienie rozcięcia płaszcza od wewnątrz, wzmocnienie ramion i karku od wewnątrz, wewnętrzne wzmocnienie kieszeni, troczek w pasie od wewnątrz), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Rabinek: Maria Kantor

CRC/VI/084/2-7

Tates

szerokość 87 cm, długość 160 cm
len, nici

Deseczka

wysokość 23 cm, szerokość 56 cm, głębokość 15 cm
drewno, bawełna (pasek), metal (zaczepy), filc (podklejka)

Woreczek

wysokość 18 cm, szerokość 15 cm, głębokość 9,5 cm
płótno, ołów (śrut myśliwski stanowiący wypełnienie), folia i gąbka (wypełnienie), nici

Pończochy

szerokość 19 cm, długość 76 cm, grubość 0,1 cm
bawełna, nici

Deseczka zapasowa

wysokość 13,3 cm, szerokość 22,3 cm, grubość 1,5 cm
bejcowane drewno pomalowane akrylem

k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
·
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Ciotka Józka: Ewa Janicka

CRC/VI/085/1-4

Kapelusz
wysokość 18 cm, średnica 26 cm
filc, gąbka w płótnie i flausz (wzmocnienie wewnętrznej strony), nici

Suknia
wysokość 123 cm, szerokość w pasie 41 cm, szerokość dołu sukni 95 cm, długość rękawa 52,5 cm
bawełna, nici

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 8 cm, długość 25 cm
skóra naturalna, tasiemka (lamówka), metal (gwoździki w obcasie)
oznaczenia: „WIELOPOLE / CIOTKA JÓZKA / EWA JANICKA”

Wuj Karol: Wacław Janicki

CRC/VI/086/1-2, 4-8

Kapelusz
wysokość 14 cm, średnica 27 cm
filc, metal (druciane wzmocnienie krawędzi ronda), nici

Płaszcz
wysokość 128 cm, szerokość 62 cm, długość rękawa 65 cm
flausz, satyna (wykończenie przy kieszeniach od wewnątrz), metal (guzik obszyty bawełną), flizelina (wewnętrzne usztywnienie płaszcza – klapy kieszeni)

Podkoszulek z gorsem i mankietami
wysokość 65 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 60 cm, głębokość 0,4 cm
bawełna, plastik (guzik), rzepy krawieckie (zapięcie)

Spodnie
wysokość 103 cm, szerokość w biodrach 63 cm, szerokość w pasie 44 cm
flausz, guma krawiecka (wnętrze pasa), taśma rypsowa (wewnątrz obszycia nogawek), nici

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoździki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „WIELOPOLE / WUJEK KAROL / WACŁAW JANICKI”

Kamizelka
wysokość 58 cm, szerokość 48 cm
flausz, plastik (guziki), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Wuj Olek: Lesław Janicki

CRC/VI/087/1-7

Kapelusz
wysokość 13 cm, średnica 28 cm
filc, nici

Plaszcz
wysokość 131 cm, szerokość 63 cm, długość rękawa 63 cm
flasz, satyna (wykończenie przy kieszeniach od wewnątrz),
plastik (guziki), flizelina (wewnętrzne usztywnienie
plaszcza – klapy kieszeni)

Kamizelka
wysokość 57 cm, szerokość 50 cm
flasz, plastik (guziki), nici

Podkoszulek z gorsem i mankietami
wysokość 65 cm, szerokość 47 cm, długość rękawa 57 cm,
głębokość 0,4 cm
bawełna, płótno (mankiety, część zakładana na tors), plastik
(spinka)

Spodnie
wysokość 115 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość
w pasie 44 cm
flasz, guma krawiecka (od wewnętrznej strony pasa), płótno
(kieszenie), nici

Buty
wysokość 9,5 cm, szerokość 9,5 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoździki w obcasie),
sznurówki, nici
oznaczenia: „WIELOPOLE / WUJEK OLEK / LESŁAW JANICKI”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



**Wuj Karol: Waclaw Janicki, Wuj Olek:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/104/1-8

Mankiety, 8 szt.
wysokość 70 cm, szerokość 15 cm, grubość 0,5 cm
płótno bawełniane, nici



**Wuj Karol: Waclaw Janicki, Wuj Olek:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/105/1-7

Mankiety, 7 szt.
wysokość 52-56 cm, szerokość 38-39,5 cm, grubość 0,2 cm
płótno bawełniane, rzepy krawieckie (zapięcia), nici

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Wuj Karol: Wacław Janicki, Wuj Olek:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)**
CRC/VI/109

Mankiet
wysokość 51 cm, szerokość 28,5 cm, grubość 0,2 cm
płótno bawełniane, nici



**Wuj Karol: Wacław Janicki, Wuj Olek:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)**
CRC/VI/106/1-4

Gorsy, 4 szt.
wysokość 50-50,5 cm, szerokość 26,5-27 cm, grubość 0,3 cm
płótno, nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



**Wuj Karol: Wacław Janicki, Wuj Olek:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)**
CRC/VI/107/1-4

Gorsy, 4 szt.
wysokość 53,5-63,5 cm, szerokość 28-29 cm, grubość 0,3-0,4 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcia), nici

k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Wuj Karol: Wacław Janicki, Wuj Olek:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)**
CRC/VI/110

Podkoszulek
wysokość 64 cm, szerokość 44 cm, długość rękawa 8 cm,
grubość 0,2 cm
bawełna, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Adaś-Rekrut II: Lech Stangret

CRC/VI/088/1-8

Czapka

wysokość 10 cm, szerokość 18 cm, głębokość 25 cm
flausz, bawełna (wyściółka), metal (guziki, drut usztywniający), karton (usztywnienie daszku), nici

Marynarka mundurowa

wysokość 76 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 62 cm
flausz, metal (guziki, haftka), flizelina (wewnętrzne wypełnienie kołnierza, wewnętrzne wypełnienie pasa z guzikami i z dziurkami), taśma rypsowa (wzmocnienie prawego ramienia od wewnątrz), nici

Pas

szerokość 5,5 cm, długość 112 cm, grubość 0,4 cm
flausz, metal (klamra), aluminium (okucia dziurek), nici
oznaczenia: „LDR”

Spodnie

wysokość 94,5 cm, szerokość w biodrach 51 cm, szerokość w pasie 35 cm
flausz, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), taśma rypsowa (naszywka), nici

Buty

wysokość 15,5 cm, szerokość 11 cm, długość 28,5 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka, podeszwa), płótno (przednia część wyściółki), metal (gwoźdźniki, nity, okucia dziurek), nici
oznaczenia: „LA”, „WIELOPOLE / II ŻOŁNIERZ / LECH STANGRET”

Owijacze, 2 szt.

szerokość 9-10 cm, długość 320-360 cm, grubość 0,1 cm
płótno, metal (haftka), tasiemka (troczki), nici





Wdowa po miejscowym fotografie: Mira Rychlicka

CRC/VI/089/1-4

Kapelusz
wysokość 15 cm, średnica 27 cm
filc, nici

Suknia
wysokość 121 cm, szerokość w pasie 50 cm, szerokość spodu sukni 170 cm, długość rękawa 55 cm
bawełna, plastik (zamek, guzik), metal (suwak zamka, haftka), nici

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 8 cm, długość 22,5 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), taśma bawełniana (lamówka), metal (gwoźdźniki w obcasie)
oznaczenia: „WIELOPOLE / WDOWA PO FOTOGRAFIE / MIRA RYCHLICKA”

Rekrut III: Marzia Loriga

CRC/VI/090/1-8

Czapka
wysokość 11 cm, szerokość 19 cm, głębokość 26 cm
flausz, bawełna (wyściółka), metal (guziki, drut usztywniający), karton (usztywnienie daszku), plastik (usztywnienie otoku), nici
oznaczenia: „MZ”

Marynarka mundurowa
wysokość 71 cm, szerokość 48 cm, długość rękawa 60 cm
flausz, metal (guziki, haftka), plastik (wewnętrzne usztywnienie kołnierza), płótno (wewnętrzne wypełnienie pasa z guzikami i z dziurkami, wzmocnienie tylnego rozcięcia kurtki), taśma rypсова (wzmocnienie prawego ramienia od wewnątrz), nici
oznaczenia: „LDR”, „MZ”

Pas
szerokość 6 cm, długość 112 cm, grubość 0,4 cm
flausz, metal (klamra), aluminium (okucia dziurek), nici
oznaczenia: „MZ”, „MARZIA”

Spodnie
wysokość 77 cm, szerokość w biodrach 47 cm, szerokość w pasie 34 cm
flausz, plastik (guzik), rzepy krawieckie (zapięcie), guma krawiecka (paski przy nogawkach), taśma rypсова (wzmocnienie wewnętrznej części pasa), bawełna (fragment materiału wewnątrz spodni), nici

Buty
wysokość 16,5 cm, szerokość 11 cm, długość 30 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka, podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki, nity, okucia dziurek), sznurówki, nici

Owijacze, 2 szt.
szerokość 8 cm, długość 284-290 cm, grubość 0,1 cm
flanela, metal (haftka), sznurówka (troczyki), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Rekrut IV: Giovanni Battista Storti

CRC/VI/091/1-8

Czapka

wysokość 13 cm, szerokość 19 cm, głębokość 25 cm
flausz, bawełna (wyściółka), metal (guziki), karton (usztywnienie daszku i otoku), nici
oznaczenia: „GB STORTI”, „WIELOPOLE / VI ŻOŁNIERZ / G. B. STORTI”

Marynarka mundurowa

wysokość 76 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 62 cm
flausz, metal (guziki, haftka), plastik (wewnętrzne usztywnienie kołnierza), len (szlufka od paska), flizelina (wewnętrzne wypełnienie pasa z guzikami i z dziurkami), nici
oznaczenia: „NANO”, „[LUIGI]”

Pas

szerokość 6,5 cm, długość 106 cm, grubość 0,4 cm
flausz, metal (klamra), aluminium (okucia dziurek), nici

Spodnie

wysokość 93 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość w pasie 35 cm
flausz, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), taśma rypsowa (wzmocnienie pasa od wewnętrznej strony), nici
oznaczenia: „LDR”

Buty

wysokość 17 cm, szerokość 11 cm, długość 30 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka, podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), metal (gwoźdźniki, nity, okucia dziurek), nici
oznaczenia: „WIELOPOLE / VI ŻOŁNIERZ / G. B. STORTI”, „Z. GOSTOMSKI”, „L. A.”

Owijacze, 2 szt.

szerokość 10-11 cm, długość 344-380 cm, grubość 0,1 cm
flausz, metal (haftka), tasiemka (trocзки), nici
oznaczenia: „NANO”



tadeusz kantory

Rekrut V: Loriano Della Rocca

CRC/VI/092/1-8

Czapka

wysokość 16 cm, szerokość 18 cm, głębokość 25 cm
flausz, atlas (wyściółka), metal (guziki), plastik (usztywnienie daszku i otoku), nici
oznaczenia: „LDR”

Marynarka mundurowa

wysokość 72 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 62 cm
flausz, metal (guziki, haftka), plastik (wewnętrzne usztywnienie kołnierza), nici
oznaczenia: „LDR”

Pas

szerokość 5,6 cm, długość 104 cm, grubość 1 cm
flausz, metal (klamra), okucia dziurek, nici
oznaczenia: „LA”

Spodnie

wysokość 94 cm, szerokość w biodrach 45 cm, szerokość w pasie 37 cm
flausz, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), guma krawiecka (pozostałości przy nogawkach), płótno (fragment materiału przyszyty z tyłu do wewnętrznej części pasa), nici
oznaczenia: „LDR”

Buty

wysokość 16 cm, długość 29,5 cm, szerokość 11,5 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka, podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), metal (gwoźdźniki, nity, okucia dziurek), sznurówki, nici
oznaczenia: „A.W.”

Owijacze, 2 szt.

szerokość 11-12 cm, długość 268-280 cm, grubość 0,1 cm
flausz, metal (haftka), tasiemka (trocзки), nici

kostiumy z biorycricoteki





Rekrut VI: Luigi Arpini

CRC/VI/093/1-8

Czapka
wysokość 14 cm, szerokość 19 cm, głębokość 25 cm
flausz, atlas (wyściółka), metal (guziki i drut usztywniający),
plastik (usztywnienie daszku i otoku), nici

Marynarka mundurowa
wysokość 76 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 63 cm
flausz, metal (guziki, haftka), plastik (wewnętrzne usztywnienie
kołnierza), nici
oznaczenia: „LA”

Pas
szerokość 6,2 cm, długość 110 cm, grubość 1,2 cm
flausz, metal (klamra), aluminium (okucia dziurek), nici
oznaczenia: „NANO”, „GBS”

Spodnie
wysokość 88 cm, szerokość w biodrach 56 cm,
szerokość w pasie 35 cm
flausz, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), taśma
rypsowa (naszywka), bawełna (podszycie dziury w nogawce
od wewnętrznej strony), nici

Buty
wysokość 16 cm, szerokość 12 cm, długość 28,5 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka,
podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), guma
(podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki, nity, okucia dziurek),
sznurówki, nici
oznaczenia: „L. ARP”

Owijacze, 2 szt.
szerokość 10-11 cm, długość 345-380 cm, grubość 0,1 cm
flausz, metal (haftka), tasiemka (troczki), nici
oznaczenia: „L ARPINI”, „D”



tadeusz
kantori

Rekrut VII: Jean-Marie Barotte

CRC/VI/094/1-8

Czapka
wysokość 11 cm, szerokość 19 cm, głębokość 25 cm
flausz, metal (guziki), karton (usztywnienie daszku i otoku), nici
oznaczenia: „JM”, „WIELOPOLE / IV ŻOŁNIERZ /
JEAN-MARIE BAROTTE”

Marynarka mundurowa
wysokość 80 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 64 cm
flausz, metal (guziki, haftka), taśma płócienna (wewnętrzne
wypełnienie pasa), nici

Pas
szerokość 5,7 cm, długość 109,5 cm, grubość 1,5 cm
flausz, metal (klamra), aluminium (okucia dziurek), nici
oznaczenia: „J M”

Spodnie
wysokość 92 cm, szerokość w biodrach 50 cm,
szerokość w pasie 43 cm
flausz, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Buty
wysokość 18,5 cm, szerokość 12,5 cm, długość 34 cm
skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna
(wkładka, podeszwa), płótno (przednia część wyściółki),
metal (gwoźdźniki, nity, okucia dziurek), sznurówki, nici

Owijacze, 2 szt.
szerokość 7-9 cm, długość 190-260 cm, grubość 0,1 cm
flausz, metal (haftka), tasiemka (troczki), nici



kostiumy
zbiory
cricote
ki



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/096/1-6

Czapki, 6 szt.
wysokość 13-15 cm, szerokość 17-20 cm, głębokość 25-26 cm
flanela, atlas (wyściółka), metal (guziki), plastik (usztynwienie daszku i otoku), sztuczna skóra (wzmocnienie wewnętrznej strony), nici / flausz, bawełna (wyściółka), metal (guziki), karton (usztynwienie daszku i otoku), nici



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/097/1-6

Pasy do marynarek mundurowych, 6 szt.
szerokość 5,5-7 cm, długość 113-150 cm, grubość 0,4-2 cm
flausz, metal (klamra, okucia dziurek), brezent lniany (wewnętrzna strona paska), nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/098/1-17

Ładownice pojedyncze do pasów do marynarek mundurowych, 11 szt.
wysokość 12-15 cm, szerokość 11-13 cm, głębokość 7-9 cm
flanela, bawełna (podszewka usztynniająca), metal (okucie dziurki), nici / flausz, skóra naturalna, metal (okucie dziurki, mocowanie szlufki, zapięcie), nici

Ładownice podwójne do pasów do marynarek mundurowych, 6 szt.
wysokość 12-14 cm, szerokość 20-22 cm, głębokość 8-9 cm
flausz, skóra naturalna, metal (okucia dziurek, mocowania szlufek, zapięcie), nici / flausz, skóra naturalna (konstrukcja obleczona flauszem), metal (zapięcia, nity), nici
oznaczenia: „LDR”, „LR”, „GB STORTI”



k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/099/1-7

Spodnie, 7 szt.
 wysokość 84-90 cm, szerokość w biodrach 44-48 cm, szerokość w pasie 31-36 cm
 flausz, metal (guziki), plastik (guzik), rzepy krawieckie (zapięcia), taśma rypsowa (wzmocnienie wewnętrznej części pasa), guma krawiecka (paski przy nogawkach), nici
 oznaczenia: „GBS” (CRC/VI/099/1), „LUIGI” (CRC/VI/099/7)





Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/100/1-2

Spodnie, 2 szt.
 wysokość 98–110 cm, szerokość w biodrach 56–60 cm, szerokość w pasie 39–47 cm
 flanela, bawełna (wzmocnienie pasa, kieszenie wewnętrzne, taśma bawełniana na dole nogawek wraz z wiązaniem, tuta na kolanie od wewnątrz), plastik (guziki), taśma rypсова (wzmocnienie rozcięć nogawek), satyna (podeszwa rozporka), nici



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/101/1-6

Buty, 3 pary
 wysokość 17–19 cm, szerokość 8,5–12 cm, długość 25–31 cm
 skóra naturalna malowana akrylem, skóra naturalna (wkładka, podeszwa, obcas), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoździki, nity, okucia dziurek), sznurówki, nici



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/267/1-2

Buty
 wysokość 15 cm, szerokość 11 cm, długość 31 cm,
 skóra naturalna, płótno (wyściółka), guma (podeszwa, obcas),
 metal (okucia dziurek), nici
 oznaczenia: „REKRUT”



Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/111/1-9

Owijacze, 9 szt.
krótsze: szerokość 8-10 cm, długość 260-296 cm, grubość 0,1-0,2 cm
dłuższe: szerokość 9-11 cm, długość 368-400 cm, grubość 0,1 cm
flausz, flanela, metal (haftka), tasiemka (troczki), nici
oznaczenia: „L.A.” (CRC/VI/111/6), „L. ARPINI” (CRC/VI/111/7)

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Rekruci (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/112/1-5

Marynarki mundurowe, 5 szt.
wysokość 70-83 cm, szerokość 47-56 cm, długość rękawa 58-67 cm
flausz, metal (guzik, haftka), taśma płócienna (wewnętrzne wypełnienie pasa z guzikami i z dziurkami), nici / flanela, metal (guzik, haftka), taśma płócienna (wewnętrzne wypełnienie pasa z guzikami i z dziurkami), satyna (wewnętrzne wykończenie kieszeni), nici



tadeusz
kantorr



Zapasowe elementy kostiumu

CRC/VI/102/1-2

Buty męskie
wysokość 9 cm, szerokość 9,5 cm, długość 27 cm
skóra naturalna, płótno (wyściółka), guma (obcas), metal
(gwoździki), sznurówki, nici



Zapasowe elementy kostiumu

CRC/VI/103/1-4

Buty damskie, 2 pary
wysokość 8 cm, szerokość 8 cm, długość 23 cm
skóra naturalna, taśma bawełniana (lamówka), drewno (obcas),
metal (gwoździe w obcasach), nici



Zapasowe elementy kostiumu

CRC/VI/108

Gors
wysokość 48 cm, szerokość 26,5 cm, grubość 0,3 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

kostiumy
zbiory
cricoteki



„Niech szczeną artyści”
Reżyseria Tadeusz Kantor
Premiera 2 VI 1985
Alte Giesserei, Norymberga

Ja – UMIERAJĄCY postać sceniczna: Lesław Janicki

CRC/VI/113/1-8

Melonik
wysokość 13 cm, szerokość 16 cm, głębokość 31,5 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), skóra naturalna (wewnętrzne usztywnienie otoku), metal (druć usztywniający rondo), nici

Frak
wysokość 101 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 56 cm
bawełna, satyna (podszewka), metal (guziki oklejone bawełną),
watolina (wypełnienie poduszek na ramionach), nici

Koszula
wysokość 69 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 54 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Krawat
szerokość 3,5 cm, długość 56 cm, grubość 0,5 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Spodnie
wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość w pasie 41 cm
płótno, satyna (podszewka, kieszenie), plastik (guziki), nici

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (okucia dziurek), sznurówki, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZENĄ ARTYŚCI / JA UMIERAJĄCY / LESŁAW
JANICKI”, „Siwulak”, „Si”

Spodenki
wysokość 43 cm, szerokość w biodrach 56 cm, szerokość w pasie 27 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici



Ja – UMIERAJĄCY postać sceniczna:
Lesław Janicki (zapasowe elementy kostiumu)
CRC/VI/114/1-2

Frak
wysokość 104 cm, szerokość 47 cm, długość rękawa 58 cm
flanella, satyna (podszewka), metal (guziki oklejone
bawełną, zapinka na pole), watolina (wypełnienie poduszek
na ramionach), nici

Spodnie
wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 56 cm,
szerokość w pasie 40 cm
flanella, len (podszewka), metal (haftka), plastik (guziki), nici



**AUTOR postaci scenicznej– umierającego,
opisujący w nim siebie samego i swoją własną
śmierć: Wacław Janicki**

CRC/VI/115/1-9

Melonik
wysokość 14 cm, szerokość 17 cm, głębokość 32,5 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i rinda), skóra naturalna
przeplatana tasiemką bawełnianą (wewnętrzne usztywnienie
otoku), metal (druć usztywniający rondo), nici

Frak
wysokość 101 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, satyna (podszywka), metal (guziki oklejone bawełną),
watolina (wypełnienie poduszek na ramionach), nici

Koszula
wysokość 75 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Krawat
szerokość 5,5 cm, długość 50,5 cm, grubość 0,5 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Spodnie
wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 58 cm,
szerokość w pasie 40 cm
płótno, satyna (kieszenie), plastik (guziki), nici

Buty zapasowe
wysokość 9,5 cm, szerokość 9,5 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki),
sznurówka, nici

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
skóra naturalna, guma (końcówka obcasa), metal (okucia dziurek),
sznurówki, nici
oznaczenia: „J.”, „Janicki W.”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





**AUTOR postaci scenicznej – umierającego,
opisujący w nim siebie samego i swoją
własną śmierć: Wacław Janicki
(zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/116/1-2

Frak
wysokość 98,5 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 58 cm
flanela, satyna (podszywka), metal (guziki obszyte flanela),
flizelina (wewnętrzne wzmocnienie kłap), nici

Spodnie
wysokość 102 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 42 cm
flanela, satyna (kieszenie, łaty wewnątrz spodni), plastik (guziki),
guma krawiecka (wewnętrzna strona pasa), nici
oznaczenia: „MIRA”



Ja – gdy miałem 6 lat: Michał Gorczyca

CRC/VI/117/1-6

Czapka
wysokość 9 cm, szerokość 19 cm, głębokość 25 cm
flanela, atlas (wyściółka), taśma rypsowa, karton (usztynwienie
daszku i otoku), metal (guziki), nici

Buty
wysokość 13,5 cm, szerokość 8 cm, długość 24,5 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa i obcas), metal (okucia dziurek),
sznurówki, nici

Płaszcz
wysokość 99 cm, szerokość 42 cm, długość rękawa 50 cm
flanela, metal (guziki), nici

Spodnie
wysokość 84 cm, szerokość w biodrach 39 cm, szerokość w pasie 35 cm
flanela, metal (guzik), plastik (zamek błyskawiczny), nici

Czapka z orzełkiem
wysokość 12 cm, szerokość 21 cm, głębokość 24 cm
flanela, atlas (wyściółka), karton (usztynwienie daszku i otoku),
metal (guziki, orzełek), nici





Wiadomo, kto: Maria Kantor

CRC/VI/118/1-5

Czapka
wysokość 13 cm, szerokość 21 cm, głębokość 22 cm
flanela, atlas (wyściółka), karton (usztynwienie daszku i otoku),
metal (guzik i orzełek), nici

Płaszcz
wysokość 126 cm, szerokość w klatce piersiowej 50 cm,
szerokość na dole 73 cm, długość rękawa 60 cm
flanela, metal (guzik), satyna (tasiemka w pasie
od wewnątrz), nici

Spodnie
wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 50,5 cm,
szerokość w pasie 39,5 cm
flanela, plastik (guzik), nici

Buty
wysokość 14 cm, szerokość 8 cm, długość 25 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa i obcas), metal (okucia dziurek),
sznurówki, nici



**Wiadomo, kto: Maria Kantor
(zapasowy element kostiumu)**

CRC/VI/148/1-2

Czapki maciejówki, 2 szt.
wysokość 8-10 cm, szerokość 21-22 cm, głębokość 24-25 cm
flanela, taśma rypsova (otok), karton (usztynwienie otoku), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

Mama: Maria Krasicka

CRC/VI/119/1-6

Kapelusz
wysokość 8 cm, szerokość 26 cm,
głębokość z woalką 66 cm, głębokość bez woalki 26 cm,
ryps, tiul (woalka), nici

Suknia
wysokość 120 cm, szerokość w pasie 38 cm,
szerokość dołu sukni 90 cm, długość rękawa 52 cm
bawełna, plastik (zamek), nici

Halki, 2 szt.
wysokość 124 cm, szerokość w pasie 50-52 cm,
szerokość na dole 71-74 cm
satyna, nici

Buty
wysokość 11,5 cm, szerokość 9 cm, długość 25 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), guma (podeszwa), drewno (obcas),
metal (sprzączki, gwoźdźniki w obcasie), nici

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





ASKLEPIOS lekarz, Grek: Mira Rychlicka

CRC/VI/120/1-9

Kapelusz

wysokość 15 cm, szerokość 26 cm, głębokość 30,5 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku), skóra naturalna przeplatana tasiemką bawełnianą (wewnętrzne usztywnienie otoku), nici
oznaczenia: „NIECH SCZEZNA ARTYŚCI / ASKLEPIOS / MIRA RYCHLICKA”

Plaszcz

wysokość 127 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 58 cm
flanela, satyna (podszewka), metal (guzik obszyte flanelą), flizelina (wewnętrzna wzmocnienie płaszcza), nici

Marynarka

wysokość 72 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 59 cm
flanela, satyna (podszewka), metal (guzik obszyte flanelą), nici

Kamizelka

wysokość 49 cm, szerokość 47 cm
flanela, metal (guzik obszyte flanelą), nici
oznaczenia: „MIRA”

Koszula

wysokość 79 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, plastik (guzik), nici
oznaczenia: metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Spodnie

wysokość 98 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość w pasie 44 cm
bawełna, satyna (wewnętrzne wzmocnienie pasa), len (mocowanie wewnętrznego wzmocnienia pasa), plastik (guzik), nici
oznaczenia: „Siwulak”

Krawat

długość 43 cm, szerokość 3,5 cm, grubość 0,5 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Buty

wysokość 9 cm, szerokość 8,5 cm, długość 25 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), guma (podeszwa i obcas), metal (gwoźdźki w obcasie), sznurówka, nici
oznaczenia: „NIECH SCZEZNA ARTYŚCI / ASKLEPIOS / MIRA RYCHLICKA”

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r

ASKLEPIOS lekarz, Grek: Loriano Della Rocca

CRC/VI/121/1-9

Jarmułka

wysokość 13 cm, średnica 20 cm
filc

Płaszcz

wysokość 120 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 63 cm
flanela, satyna (podszewka), flizelina (wewnętrzne wzmocnienie płaszcza), plastik (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza), nici

Kamizelka

wysokość 52 cm, szerokość 48 cm
flanela, satyna (tył kamizelki), metal (guzik obszyte flanelą), rzepy krawieckie (zapięcie), bawełna (taśma wzmacniająca ramiączka i rozcięcie na plecach)

Koszula

wysokość 75 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, plastik (guzik), nici
oznaczenia: „MR”, metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Krawat

szerokość 3,5 cm, długość 56,5 cm, grubość 1 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Garb

wysokość 33 cm, szerokość 56 cm, głębokość 7 cm
płótno, guma krawiecka (szelki), gąbka (wypełnienie), włókna poliestrowe (wypełnienie), nici

Spodnie

wysokość 89 cm, szerokość w biodrach 58 cm, szerokość w pasie 38 cm
bawełna, satyna (podszewka), plastik (guzik, zamek błyskawiczny), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici

Buty

wysokość 4,5 cm, szerokość 12,5 cm, długość 26,5 cm
skóra naturalna, bawełna (wyściółka, wkładka), nici
oznaczenia: „NIECH SCZEZNA ARTYŚCI / ASKLEPIOS / LORIANO DELLA ROCCA”

k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i





Właściciel składu przycementarnego: Zbigniew Bednarczyk

CRC/VI/122/1-5

Melonik
wysokość 13 cm, szerokość 15 cm, głębokość 31 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku), skóra naturalna przeplatana
tasiemką bawełnianą (wewnętrzne usztywnienie otoku), nici

Płaszcz
wysokość 121 cm, szerokość 63 cm, długość rękawa 62 cm
flanela, plastik (guzik), metal (guziki obszyte flanelą), bawełna
(paski wzmacniające szwy), satyna (podszewka), nici

Spodnie
wysokość 95 cm, szerokość w biodrach 61 cm,
szerokość w pasie 57 cm
flanela, guma krawiecka (wewnątrz pasa), taśma rypsowa
(wewnętrzne obszycia nogawek), nici
oznaczenia: „BEDNAR.”

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), drewno (obcas), metal (gwoźdźki w obcasie),
sznurówki, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / WŁAŚCICIEL SKŁADU
PRZYCEMENTARNEGO / ZB. BEDNARCZYK”, „STANISŁAW / DUDZICKI”



Strażnik więzienny: Stanisław Rychlicki, Krzysztof Miklaszewski

CRC/VI/123/1-9

Czapka wojskowa
wysokość 13,5 cm, szerokość 23 cm, głębokość 26 cm
płótno, atlas (wyściółka), plastik (usztynwienie otoku), karton (wewnętrzne usztynwienie daszku i otoku), metal (guzik obsyty płótnem i drut usztynwiający), wata (wypełnienie), nici

Kepi
wysokość 9 cm, szerokość 20 cm, głębokość 13,5 cm
filc, taśma rypsowa (usztynwienie paska pod brodę), skóra naturalna (wewnętrzne wzmocnienie otoku), plastik (guziki), nici

Piróg
wysokość 24 cm, szerokość 17 cm, głębokość 40,5 cm
filc, rozpleciona taśma rypsowa, metal, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / STRAŻNIK WIĘZIENNY / ST. RYCHLICKI”

Melonik
wysokość 13 cm, szerokość 14 cm, głębokość 26 cm
filc, atlas (wyściółka), skóra naturalna (wewnętrzne usztynwienie otoku), nici

Płaszcz
wysokość 140 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, satyna (podszywka), metal (guziki), watolina (wypełnienie poduszek na ramionach), nici

Spodnie
wysokość 98 cm, szerokość w biodrach 62 cm, szerokość w pasie 38 cm
flanela, satyna (podszywka, kieszenie), plastik (guziki), nici

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 9 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), drewno (obcas), metal (gwoźdźki w obcasie), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / STRAŻNIK WIĘZIENNY / ST. RYCHLICKI”, „MICHNO”

Piróg – prototyp
wysokość 25 cm, szerokość 44 cm, głębokość 5 cm
płótno, karton (wewnętrzne wypełnienie), juta (usztynwienie konstrukcji), taśma rypsowa (ozdoba górnej części), metal (szpilki krawieckie), nici



t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Oprawca: Jean-Marie Barotte, Włodzimierz Górski
CRC/VI/124/1-2

Czapka
wysokość 11 cm, szerokość 23 cm, głębokość 24 cm
płótno, plastik (usztynwienie otoku), metal (guziki), wata (wypełnienie), nici

Spodnie
wysokość 168 cm, szerokość w biodrach 67 cm
flanela, rzepy krawieckie (zapięcia), metal (okucia dziurek, klamry), nici



Oprawca: Wojciech Węgrzyn, Luigi Matiacci
CRC/VI/125/1-3

Czapka
wysokość 8 cm, szerokość 24 cm, głębokość 26 cm
płótno, plastik (usztynwienie daszku i otoku), metal (guziki i drut usztynwiający), nici

Spodnie
wysokość 159 cm, szerokość w biodrach 57 cm
flanela, rzepy krawieckie (zapięcie), metal (okucia dziurek, klamry), bawełna (taśma wzmacniająca pas od wewnątrz), nici

Pejcz
wysokość 3,5 cm, szerokość 3,5 cm, długość 230 cm
skóra naturalna, trawa morska (wypełnienie), nici



Sutener – karciarz: Lech Stangret
CRC/VI/126/1-7

Kapelusz
wysokość 14 cm, szerokość 24 cm, głębokość 31 cm
filc, taśma rypsowa (wykończenie ronda), skóra naturalna (wewnętrzne usztynwienie otoku), nici

Frak
wysokość 100 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 56 cm
flanela, satyna (podszywka), metal (guziki obszyte flanelą), nici

Koszula
wysokość 77 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Spodnie
wysokość 96,5 cm, szerokość w biodrach 44 cm,
szerokość w pasie 38 cm
flanela, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „STANGRET”

Buty
wysokość 9,5 cm, szerokość 9 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), drewno (obcas), metal (gwoździki w obcasie), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŃCI / SUTENER-KARCIARZ / LECH STANGRET”, „L. STANGRET”

Krawat
szerokość 3,5 cm, długość 23,5 cm, grubość 0,3 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici





**Sutener-karciarz: Zbigniew Gostomski
(kostium zapasowy)**

CRC/VI/144/1-4

Frak
wysokość 101,5 cm, szerokość 49 cm, długość rękawa 61 cm
bawełna, satyna (podszewka), plastik (guziki), nici

Spodnie
wysokość 119 cm, szerokość w biodrach 70 cm,
szerokość w pasie 44 cm
wełna, satyna (podszewka górnej części, kieszenie),
juta (wewnętrzne wzmocnienie pasa), metal (klamerka),
plastik (guziki), nici

Buty
wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka), płótno (przednia część wyściółki), guma (podeszwa,
obcas), metal (gwóźdź w podeszwie), sznurówki, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / SUTENER-KARCIARZ /
ZB. GOSTOMSKI”



Wisielec: Roman Siwulak

CRC/VI/127/1-6

Melonik
wysokość 14 cm, szerokość 27 cm, głębokość 32 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i wykończenie ronda),
skóra naturalna przeplatana tasiemką bawełnianą (wewnętrzne
uszywnienie otoku), nici
oznaczenia: „ROMEK”, „SIWULAK”

Marynarka
wysokość 66 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 58 cm
flanela, satyna (podszewka), flizelina (uszywnienie wewnętrzne
marynarki), nici

Kamizelka
wysokość 50 cm, szerokość 50 cm
flanela, satyna (podszewka), metal (guziki)

Spodnie
wysokość 91 cm, szerokość w biodrach 57 cm,
szerokość w pasie 37 cm
flanela, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „SIWULAK”

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), guma
(podeszwa, obcas), metal (gwóźdź w obcasie), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / WISIELEC
/ r. SIWULAK”



Pomywaczka: Zbigniew Bednarczyk

CRC/VI/128/1-4

Kapelusz

wysokość 15 cm, szerokość 27 cm, głębokość 26 cm
filc, taśma rypsowa (wewnętrzne wzmocnienie otoku), nici

Sukienka

wysokość 107 cm, szerokość w pasie 50 cm,
szerokość dołu sukni 76 cm, długość rękawa 33 cm
bawełna, nici

Buty

wysokość 14 cm, szerokość 8,5 cm, długość 25,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźki
w obcasie), nici



Brudas: Jan Książek

CRC/VI/129/1-5

Melonik

wysokość 14 cm, szerokość 25 cm, głębokość 31 cm
filc, taśma rypsowa (wykończenie rondo)

Marynarka

wysokość 71 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 57 cm
bawełna, satyna (podeszówka), metal (guziki), płótno
(obszycie guzików), nici

Spodnie

wysokość 118 cm, szerokość w biodrach 62 cm,
szerokość w pasie 44 cm
flanela, plastik (guziki), nici

Buty

wysokość 11 cm, szerokość 11 cm, długość 30 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), płótno (przednia część
wyściółki), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźki
w obcasie), sznurówka, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / BRUDAS /
JAN KSIĄŻEK”





**Dziwka z kabaretu – Anioł Śmierci:
Teresa Wełmińska**

CRC/VI/130/1-6

Kapelusz
wysokość 17 cm, szerokość 26 cm, głębokość 24 cm
filc, taśma rypsowa (wewnętrzne wzmocnienie otoku), nici

Płaszcz
wysokość 132 cm, szerokość 62 cm, długość rękawa 45 cm
flanela, flizelina (wewnętrzne wzmocnienie płaszcza), nici

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 8 cm, długość 24 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), plastik (podeszwa, obcas), metal (okucia dziurek), sznurówki, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / DZIWKĄ Z KABARETU / ANIOŁ ŚMIERCI / TERESA WEŁMIŃSKA”

Buty (1 wersja)
wysokość 11,5 cm, szerokość 8 cm, długość 24 cm
skóra naturalna, plastik (obcas), metal (obcas, okucia dziurek), nici
oznaczenia: metka producenta „CALZATURE GA / Biagi / TEL. 470863 MIL”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

Świętoszka: Ewa Janicka

CRC/VI/131/1-5

Suknia
wysokość 129 cm, szerokość w pasie 35 cm, szerokość dotu sukni 89 cm, długość rękawa 60 cm
flanela, nici

Buty
wysokość 8 cm, szerokość 9 cm, długość 26,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), metal (gwoździki w obcasie)
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / ŚWIĘTOSZKA / EWA JANICKA”

Różaniec
szerokość 2 cm, długość 45,5 cm, średnica 1 cm
drewno, metal, nici

Różaniec zapasowy
szerokość 3 cm, długość 64 cm, średnica 1,5 cm
drewno, sznurek



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





Mistrz Wit Stwosz: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/132/1-6

Kapelusz

wysokość 14 cm, szerokość 29 cm, głębokość 32 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku), skóra naturalna przeplatana
tasiemką bawełnianą (wewnętrzne usztywnienie otoku), nici

Peleryna

wysokość 142 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, satyna (podszewka), metal (guziki obszyte bawełną), nici

Szal

szerokość 17,5 cm, długość 298 cm, grubość 0,5 cm
płótno, nici

Spodnie

wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość
w pasie 40 cm
flanela, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „WEŁM.”

Buty

wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie),
sznurówki, nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / MISTRZ WIT STWOSZ /
ANDRZEJ WEŁMIŃSKI”

**Mistrz Wit Stwosz: Andrzej Wełmiński
(zapasowy element kostiumu)**

CRC/VI/134

Peleryna

wysokość 140 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 66 cm
flanela, satyna (podszewka), metal (guziki obciążone flanelą), nici





[Właściciel knajpy]³: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/133/1-5

Kamizelka
wysokość 52 cm, szerokość 52 cm
flanela, satyna (podszywka), metal (guzik obciągnięty flanelą), nici

Koszula
wysokość 103 cm, szerokość 59 cm, głębokość 0,1 cm, długość rękawa 74 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Krawat
szerokość 5,5 cm, długość 57 cm, grubość 2 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Fartuch
wysokość 62 cm, szerokość 86 cm, długość pasków 47 cm i 48 cm
flanela, satyna (podszywka), nici

Melonik
wysokość 13 cm, szerokość 26 cm, głębokość 30 cm
filc pomalowany akrylem, tasiemka rypsowa (brzeg ronda), polietylen (wzmocnienie wewnętrznej części otoka), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŃCI / ANDRZEJ WEŁMIŃSKI”

3 W programach spektaklu, tekstach i notatkach Tadeusza Kantora nie widnieje nazwa tej postaci. W kolejnym spektaklu „Nigdy tu już nie powrócę” postać powraca jako Właściciel knajpy, stąd podajemy taką nazwę.



Osobnik Świętej Pamięci: Bogdan Renczyński

CRC/VI/135/1-5

Kapelusz
wysokość 15 cm, szerokość 32 cm, głębokość 35 cm
filc, nici

Marynarka
wysokość 97 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 66 cm
flanela, len (przednia poła), satyna (podszywka rękawów), metal (guzik obszyty flanelą), nici

Szal
szerokość 37 cm, długość 143 cm, grubość 0,3 cm
flanela

Spodnie
wysokość 85 cm, szerokość w biodrach 50 cm, szerokość w pasie 46 cm
flanela, płótno (łata), guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Spodenki
wysokość 46 cm, szerokość w biodrach 49 cm, szerokość w pasie 44 cm
popelina, plastik (guziki), bawełna (wypełnienie pasa, łatka w pasie), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŃCI / OSOBNIK ŚWIĘTEJ PAMIĘCI / BOGDAN RENCZYŃSKI”



Generał I: Giovanni Storti, Loriano Della Rocca

CRC/VI/136/1-7

Czapka

wysokość 14 cm, szerokość 27 cm, głębokość 31 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka),
karton (usztynienie daszku i otoku), plastik i papier
(wewnętrzne usztynienie otoku), guma i polichlorek
winylu (zewnętrzna ozdoba otoku), metal (zszywki), nici
oznaczenia: „ARPINI”

Kurtka

wysokość 96 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 59 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki
generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery),
filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów
i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna
podklejka pót), metal (usztynienie pagonów, guziki,
mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek,
druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur
generalski), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie
pagonów), skóra naturalna (order), płótno (szarfa), lateks
pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici
oznaczenia: „LORI”

Spodnie

wysokość 88 cm, szerokość w biodrach 62 cm,
szerokość w pasie 38 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik
(wewnętrzne usztynienia nogawek), guma krawiecka
(wypełnienie pasa, paski przy nogawkach), sznurówki, nici
oznaczenia: „ARPINI”

Sztylpy

wysokość 32-37 cm, szerokość 21 cm, głębokość 3,5 cm
skóra, płótno (usztynienie), guma krawiecka, nici
oznaczenia: „Storti”, „ZG”

Buty

wysokość 16 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoźdźki
w podeszwie, zamek), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ II /
EROS DONI”, „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ V /
A. KOWALCZYK”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Generał II: Marzia Loriga, Eros Doni

CRC/VI/137/1-8

Czapka

wysokość 13 cm, szerokość 29 cm, głębokość 31,5 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (usztywnienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsova (wewnętrzne usztywnienie otoku), guma i polichlorek winylu (zewnętrzna ozdoba otoku), metal (zszywki przy wewnętrznym usztywnieniu otoku), nici
oznaczenia: „ROCCA”, „EROS”

Kurtka

wysokość 93 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 64 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pół), metal (usztywnienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur generalski), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie pagonów), skóra naturalna (wzmocnienie rozcięć kurtki), płótno (szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), sznurówka, nici
oznaczenia: „EROS”

Spodnie

wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 65,5 cm, szerokość w pasie 46 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik (wewnętrzne usztywnienia nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa), bawełna (wzmocnienie kroku od wewnątrz), metal (okucia dziurek), skóra (fragmenty nogawek / wzmocnienie nogawek przy rozcięciach), sznurówki, nici
oznaczenia: „JM”

Spodenki

wysokość 44 cm, szerokość w biodrach 64 cm, szerokość w pasie 29 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 16 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoźdźki w podeszwie, zamek), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ I / LORIANO DELLA ROCCA”

Sztylpy

wysokość 43 cm, szerokość 21 cm, głębokość 3 cm
skóra, guma krawiecka, nici
oznaczenia: „EROS”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Generał III: Eros Doni, Luigi Matiacci

CRC/VI/138/1-8

Czapka

wysokość 14 cm, szerokość 27,5 cm, głębokość 31,5 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (usztynwienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsowa (wewnętrzne usztynwienie otoku), guma i polichlorek winylu (zewnętrzna ozdoba otoku), metal (druć przy zewnętrznej ozdobie otoku), nici
oznaczenia: „PIOTR”, „GIGI”

Kurtka

wysokość 93 cm, szerokość 63 cm, długość rękawa 68 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pół), metal (usztynwienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur generalski), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie pagonów, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici
oznaczenia: „GIGI”

Spodnie

wysokość 107 cm, szerokość w biodrach 62 cm, szerokość w pasie 50 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik (wewnętrzne usztynwienia nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa, paski przy nogawkach), sznurówki, nici
oznaczenia: „Piotr”

Spodenki

wysokość 43 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość w pasie 28 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 18 cm, szerokość 11 cm, długość 32,5 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoźdźki w podeszwie, zamek), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / OPRAWCA / JEAN-MARIE BAROTTE”

Sztylpy

wysokość 36,5 cm, szerokość 23 cm, głębokość 5 cm
skóra, metal (listwa usztynwiająca), guma krawiecka, nici
oznaczenia: „GIGI”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Generał IV : Lorian Della Rocca, Włodzimierz Górski

CRC/VI/139/1-4, 7-8

Czapka

wysokość 13,5 cm, szerokość 27 cm, głębokość 32 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (uszywnienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsowa (wewnętrzne uszywnienie otoku), guma i polichlorek winylu (zewnątrzna ozdoba otoku), nici
oznaczenia: „JM”

Kurtka

wysokość 93 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 54 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pół), metal (uszywnienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur generalski), skóra naturalna (ordery), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie pagonów, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici
oznaczenia: „WŁOD”, „W”

Spodnie

wysokość 113 cm, szerokość w biodrach 59 cm, szerokość w pasie 44 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, płótno (końcówki nogawek, krok), plastik (wewnętrzne uszywnienie nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa, paski przy nogawkach), skóra naturalna (fragment nogawki), metal (okucia dziurek), sznurówka, nici
oznaczenia: „LORIANO”

Spodenki

wysokość 43 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość w pasie 28 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Sztylpy

wysokość 31-38 cm, szerokość 22-23 cm, głębokość 2 cm
skóra, guma krawiecka, nici
oznaczenia: „Loriano”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Generał V: Luigi Arpini, Andrzej Kowalczyk

CRC/VI/140/1-8

Czapka

wysokość 14 cm, szerokość 28 cm, głębokość 33 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (uszywnienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsowa (wewnętrzne uszywnienie otoku), guma (zewnętrzna ozdoba otoku), nici

Kurtka

wysokość 93 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 58 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pół), metal (uszywnienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur generalski), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie pagonów, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici

Spodnie

wysokość 98 cm, szerokość w biodrach 63 cm, szerokość w pasie 47 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik (wewnętrzne uszywnienia nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa, paski przy nogawkach), sznurówka, nici
oznaczenia: „EROS”

Spodenki

wysokość 44 cm, szerokość w biodrach 68 cm, szerokość w pasie 32 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 16 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoźdźki w podeszwie, zamek), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ VI / BOGDAN RENCZYŃSKI”, „ARPINI”

Sztylpy

wysokość 36 cm, szerokość 21 cm, głębokość 3,5 cm
skóra, guma krawiecka, nici
oznaczenia: „AND”



tadeusz kantorr



kostiomy zbiory cricoteki

**Generał VI: Jean-Marie-Barotte,
Bogdan Renczyński**

CRC/VI/141/1-8

Czapka
głębokość 32 cm, szerokość 26 cm, wysokość 15 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (usztynwienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsowa (wewnętrzne usztynwienie otoku), guma (zewnętrzna ozdoba otoku), nici
oznaczenia: „Storti”

Kurtka
wysokość 94 cm, szerokość 61 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), skóra naturalna (ordery) filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pół), metal (usztynwienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur generalski), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie pagonów, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici

Spodnie
wysokość 87 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość w pasie 43 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik (wewnętrzne usztynwienia nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa), skóra naturalna (wzmocnienie nogawek), metal (okucia dziurek), sznurówki, nici
oznaczenia: „EROS”

Spodenki
wysokość 44 cm, szerokość w biodrach 64 cm, szerokość w pasie 33 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty
wysokość 17 cm, szerokość 11, 5 cm, długość 30 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoździki w podeszwie, zamek), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / OPRAWCA / WOJCIECH WĘGRZYN”, „GIGI”

Sztylpy
wysokość 32 cm, szerokość 21 cm, głębokość 2 cm
skóra, guma krawiecka, nici
oznaczenia: „ARPINI”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Generał VII: Andrzej Kowalczyk, Janusz Jarecki

CRC/VI/142/1-8

Czapka

wysokość 14 cm, szerokość 26,5 cm, głębokość 31,5 cm
 bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (usztynwienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsowa (wewnętrzne usztynwienie otoku), guma (zewnętrzna ozdoba otoku), nici
 oznaczenia: „Wojtek”, „JANUSZ”, „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ VII / JANUSZ JARECKI”

Kurtka

wysokość 94 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 60 cm
 bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (węzły generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pól), metal (usztynwienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery, agrafka), skóra naturalna (ordery), bawełna (sznur generalski), płótno (wzmocnienie kołnierza, mocowanie pagonów, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici
 oznaczenia: „JANUSZ”

Spodnie

wysokość 106,5 cm, szerokość w biodrach 56 cm, szerokość w pasie 46 cm
 bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik (wewnętrzne usztynwienie nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa), bawełna (taśma od wewnątrz w kroku), sznurówki, nici

Spodenki

wysokość 44 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość w pasie 26 cm
 bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 16 cm, szerokość 10 cm, długość 27 cm
 skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoździki w podeszwie, zamek), nici
 oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ VII / JANUSZ JARECKI”, „MŻ 3”

Sztylpy

wysokość 31 cm, szerokość 21 cm, głębokość 3,5 cm
 skóra, guma krawiecka, nici
 oznaczenia: „MŻ”, „Marzia”



tadeusz kantor



kostiumy z biorycricoteki



**Generał VIII: Wojciech Węgrzyn,
Zbigniew Gostomski**

CRC/VI/143/1-8

Czapka

wysokość 13 cm, szerokość 27 cm, głębokość 31,5 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (usztynwienie daszku i otoku), plastik i taśma rypсова (wewnętrzne usztynwienie otoku), guma (zewnętrzna ozdoba otoku), nici
oznaczenia: „ZG”, „GOSTOMSKI”

Kurtka

wysokość 98 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 62 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach, ordery), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza, pagonów i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pól), metal (usztynwienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), bawełna (sznur generalski), skóra (ordery), płótno (wzmocnienie kołnierza, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici
oznaczenia: „Z GOSTOMSKI”

Spodnie

wysokość 117 cm, szerokość w biodrach 61,5 cm, szerokość w pasie 43 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, bawełna (wzmocnienie kroku od wewnątrz), plastik (wewnętrzne usztynwienia nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa, paski przy nogawkach), sznurówki, nici
oznaczenia: „STORTI”, „Z GOSTOMSKI”

Spodenki

wysokość 43 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość w pasie 26 cm
bawełna, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 17 cm, szerokość 10 cm, długość 30,5 cm
skóra naturalna, guma (podeszwa), metal (gwoźdźki w podeszwie, zamek), nici
oznaczenia: „NIECH SZCZĘZNĄ ARTYŚCI / GENERAŁ VIII / ZB. GOSTOMSKI”, „7. NANO / ZG”

Sztylpy

wysokość 34 cm, szerokość 24 cm, głębokość 2 cm
skóra, guma krawiecka, nici
oznaczenia: „Piotr”

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
rk
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Generał (zapasowy element munduru)

CRC/VI/145

Kurtka

wysokość 90 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 64 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, guma (wężyki generalskie na kołnierzu, pagonach i mankietach), filc (wewnętrzne wzmocnienie kołnierza i mankietów, wypełnienie szarfy), flizelina (wewnętrzna podklejka pól), metal (usztywnienie pagonów, guziki, mocowania wężyków generalskich, okucia dziurek, haftki, druciane zawieszki na sznury i ordery), płótno (wzmocnienie kołnierza, szarfa), lateks pokryty farbą akrylową (warstwa pokrywająca szarfę), nici

Generał (zapasowe elementy munduru)

CRC/VI/146/1-6

Spodnie, 2 szt.

wysokość 93-108 cm, szerokość w biodrach 58-59 cm, szerokość w pasie 31-33 cm
bawełna, lateks pokryty farbą akrylową, plastik (wewnętrzne usztywnienia nogawek), guma krawiecka (wypełnienie pasa, paski na buty przy nogawkach), sznurówki, nici
oznaczenia: „MARZIA”, „MŻ”, „MJ”

Sztylpy, 2 pary

wysokość 36-38 cm, szerokość 22-24,5 cm, głębokość 2-5 cm
skóra naturalna, juta (wewnętrzne usztywnienie), guma krawiecka, nici
oznaczenia: „ZG”, „Piotr”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Generał (zapasowe elementy munduru)

CRC/VI/147/1-2

Czapki, 2 szt.

wysokość 14 cm, szerokość 27 cm, głębokość 31-32 cm
bawełna pokryta farbą akrylową, atlas (wyściółka), karton (usztywnienie daszku i otoku), plastik i taśma rypsowa (wewnętrzne usztywnienie otoku), guma (zewnątrzna ozdoba otoku), metal (zszywki przy usztywnieniu otoku), nici
oznaczenia: „LORIANO DELLA ROCCA” (CRC/VI/147/2)



N I G D Y T U J U Ź N I E P O W R Ó C Ę



„NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ”
Reżyseria Tadeusz Kantor
Premiera 23 IV 1988
Teatro Studio, Mediolan

Panna Młoda: Marie Vaysière
CRC/VI/149/1-2

Kombinezon
wysokość 138 cm, szerokość 35 cm, długość rękawa 55 cm
lycra, polichlorek winylu, metal (zamek błyskawiczny), nici

Welon
szerokość 105 cm, długość 136 cm, grubość 0,3 cm
tiul, guma krawiecka nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Panna Młoda: Marie Vaysière
(zapasowy element kostiumu)
CRC/VI/150

Kombinezon
wysokość 131 cm, szerokość 34 cm,
długość rękawa 57 cm
lycra, polichlorek winylu, metal (zamek błyskawiczny),
rzepy krawieckie (zapięcie), nici
oznaczenia: metka producenta „La Ballerina / 1
Rue Romiguières / TOULOUSE / MODELE DEPOSE /
REPRODUCTION INTERDITE”





Właściciel knajpy: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/151/1-10

Kapelusz

wysokość 14,5 cm, szerokość 28 cm, głębokość 32,5 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka),
skóra naturalna (wewnętrzne usztywnienie otoku), metal
(emblem na skórze usztywniającej otok), bawełna (kokarda
na skórze usztywniającej otok), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / WŁAŚCICIEL
KNAJPY / A. WEŁMIŃSKI”

Kamizelka

wysokość 53,5 cm, szerokość 47 cm
popelina, satyna (zewnątrzna strona pleców),
plastik (guzik obszyte popelina), nici

Koszula

wysokość 81 cm, szerokość 55 cm długość rękawa 59 cm
bawełna, plastik (guzik), nici

Krawat

szerokość 4 cm, długość 54,5 cm, grubość 0,6 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie

wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 48 cm,
szerokość w pasie 44 cm
popelina, plastik (guzik), nici

Fartuch

wysokość 61 cm, szerokość 84,5 cm,
długość pasków 58,5 cm i 53,5 cm
flanela, nici

Ścierka

wysokość 82 cm, szerokość 50 cm, grubość 0,2 cm
bawełna, nici

Buty

wysokość 16 cm, szerokość 9,5 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), metal
(gwoździki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / WŁAŚCICIEL
KNAJPY / A. WEŁMIŃSKI”

Ścierka zapasowa

wysokość 60 cm, szerokość 56,5 cm, grubość 0,2 cm
bawełna, nici



t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Dziwka Bosa: Ludmiła Ryba

CRC/VI/152/1-4

Podkoszulek

wysokość 60 cm, szerokość 46 cm, grubość 0,5 cm
len, plastik (zamek błyskawiczny), metal (suwak zamka
błyskawicznego), nici

Spódnica

wysokość 70 cm, szerokość w biodrach 48 cm,
szerokość w pasie 40 cm
tkanina jutowa, bawełna (kieszeń, troczki), taśma rypsowa
(wzmocnienie pasa), rzepy krawieckie (zapięcie)

Owijacze – bandaże

szerokość 8 cm, długość 86 cm, grubość 0,1 cm
bawełna





Szmul, obywatel z Wielopola: Lorian Della Rocca

CRC/VI/153/1-5

Jarmułka

wysokość 10 cm, średnica 19,5 cm, długość pejsów 15 cm
filc, włosy naturalne, taśma rypsowa, nici

Plaszcz

wysokość 121 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 61,5 cm
flanela, flizelina (wzmocnienie pół), nici

Koszula

wysokość 74,5 cm, szerokość 52,5 cm, długość rękawa 52 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Krawat

długość 60 cm, szerokość 4 cm, grubość 1 cm
płótno, plastik (guzik), nici

Kołnierzyk

wysokość 6,5 cm, szerokość 43 cm, grubość 0,1 cm
bawełna, nici



Ksiądz z Wielopola: Zbigniew Gostomski

CRC/VI/154/1-7

Biret

wysokość 17 cm, szerokość 17,5 cm, głębokość 17,5 cm
płótno (zewnątrzna strona), atlas (wyściółka), karton (usztynwienie), laminowany pasek płócienny (usztynwienie wewnętrznej strony), nici

Sutanna

wysokość 146 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 62 cm
wełna, satyna (podszywka, wzmocnienie szwów od wewnątrz), taśma rypsowa (wzmocnienie dołu sutanny od wewnątrz), bawełna (kieszonki wewnętrzne), płótno jutowe (wewnętrzne usztynwienie pół sutanny z przodu na piersi), metal (haftka), plastik (guziki), bawełniana nić (obszycie guzików), nici

Koloratka

wysokość 4 cm, szerokość 27 cm, długość 28 cm
bawełna (kryza), plastik (koloratka, częściowo spinka), metal (częściowo spinka)

Stuła

szerokość 17 cm, długość 200 cm, grubość 0,4 cm
bawełna, satyna (podszywka), nici

Torebka (bursa) na wiatyk

wysokość 68 cm, szerokość 20 cm, głębokość 6 cm
bawełna, płótno (aplikacja na klapie), pleciony sznurek, nici

Buty

wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / KSIĄDZ Z WIELOPOLA / ZB. GOSTOMSKI”, „ZG”





Mówca Jarmarczny: Stanisław Michno

CRC/VI/155/1-7

Melonik

wysokość 14 cm, szerokość 26 cm, głębokość 31 cm
filc, skóra naturalna (wewnętrzne usztywnienie otoku), nici
oznaczenia: nadruk producenta „P. & C. / HABIG / WIEN”

Frak

wysokość 120 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 60 cm
wełna, satyna (podszewka), bawełna i filc (paski wzmacniające
wnętrze fraka), metal (guziki obszyte wełną), nici
oznaczenia: „Michno”, metka producenta „I. CHAJTOWICZ, ŁÓDŹ /
PIOTRKOWSKA 83”

Koszula

wysokość 79 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 59 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: metka producenta „FM 11”

Krawat

szerokość 2,5 cm, długość 50 cm, grubość 0,5 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie

wysokość 101 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 48 cm
wełna, płótno (kieszenie), satyna (wewnętrzne tylne wykończenie
spodni), metal (klamerki), plastik (guziki), nici

Buty

wysokość 9 cm, szerokość 10 cm, długość 29,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / MÓWCA
JARMARCZNY / ST. MICHNO”



Rabin z Wielopola: Stanisław Michno

CRC/VI/156/1-2

Jarmułka

wysokość 10 cm, średnica 19,5 cm, długość pejsów 12 cm
filc, włosy naturalne, taśma rypsowa, nici

Chałat

wysokość 152 cm, szerokość 64 cm, długość rękawa 67 cm
satyna, plastik (guziki obszyte satyną, usztywnienie kołnierza),
siano (wypełnienie atrapy garbu), flizelina (podszewka
rękawów), nici



Chasyd I: Wacław Janicki

CRC/VI/157/1-9

Chalata
wysokość 162 cm, szerokość 68 cm, długość rękawa 100 cm
satyna, plastik (guziki), nici

Podkoszulek
wysokość 73 cm, szerokość 59 cm, grubość 1 cm
bawełna, nici

Spodnie
wysokość 80 cm, szerokość w biodrach 65 cm,
szerokość w pasie 44 cm
satyna, bawełna (podszywka), guma krawiecka (guma w pasie)

Skarpety zapasowe, 3 pary
wysokość 53-63 cm, szerokość 15-17 cm
bawełna, guma krawiecka, nici



tadeusz kantorr



Chasyd II: Lesław Janicki

CRC/VI/158/1-7

Chalata
wysokość 163 cm, szerokość 72 cm, długość rękawa 90 cm
satyna, plastik (guziki), nici

Podkoszulek
wysokość 74,5 cm, szerokość 57,5 cm, grubość 1 cm
bawełna, nici

Spodnie
wysokość 82 cm, szerokość w biodrach 64 cm,
szerokość w pasie 44 cm
satyna, bawełna (podszywka), guma krawiecka (guma w pasie)

Skarpety, 2 pary
wysokość 52-59 cm, szerokość 15 cm
bawełna, guma krawiecka, nici



kostiumy z biorycricoteki



Chasyd I: Wacław Janicki (I wersja)

CRC/VI/187/1-6

Płaszcz
wysokość 120,5 cm, szerokość 65 cm, długość rękawa 61,5 cm
popelina, bawełna (łaty), watalina (wewnętrzne wzmocnienie rękawów), nici

Kamizelka
wysokość 46 cm, szerokość 49 cm
bawełna, juta (usztynwienie pót), plastik (guziki obszyte płótnem), sztuczne włosie wplecione w kamizelkę, nici

Spodnie
wysokość 80 cm, szerokość w biodrach 50 cm, szerokość w pasie 39 cm
bawełna, len (wzmocnienie pasa od wewnątrz), plastik (guziki)

Jarmułka
wysokość 10 cm, średnica 19 cm, długość pejsów: 18 cm
filc, włosy naturalne, taśma rypsowa, nici

Buty
wysokość 5 cm, szerokość 10,5 cm, długość 28,5 cm
skóra naturalna, guma (obcas), metal (gwoździki w obcasie), guma krawiecka, nici

Chasyd II: Lesław Janicki (I wersja)

CRC/VI/188/1-6

Kamizelka
wysokość 43 cm, szerokość 53 cm
bawełna, juta (usztynwienie pót), plastik (guziki obszyte płótnem), nici

Spodnie
wysokość 82 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość w pasie 41 cm
płótno, plastik (guziki), len (wzmocnienie pasa), nici

Chałat
wysokość 162 cm, szerokość 70 cm, długość rękawa 112 cm, głębokość 7 cm
satyna, plastik (guziki), siano (wypełnienie atrapy garbu), nici

Jarmułka
wysokość 10 cm, średnica 20 cm, długość pejsów 16 cm
filc, włosy naturalne, taśma rypsowa, nici

Buty
wysokość 5 cm, szerokość 10,5 cm, długość 28,5 cm
skóra naturalna, guma (obcas), metal (gwoździki w obcasie), guma krawiecka, nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Biskup: Wacław Janicki

CRC/VI/159/1-6

Infuła

wysokość 37,5 cm, szerokość 27 cm, głębokość 13 cm
len, karton, nici

Gors

wysokość 38,5 cm, szerokość 69,5 cm, grubość 0,1 cm
len, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Szata biskupia

wysokość 197 cm, szerokość 174 cm
len, rzepy krawieckie (zapięcie), guma krawiecka
(opaski na nadgarstki), bawełna (zawieszka), nici

Spodnie

wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 55 cm,
szerokość w pasie 43 cm
len, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 3,5 cm, szerokość 14 cm, długość 26,5 cm
płótno pomalowane farbą olejną, sztuczna skóra (podeszwa),
filc (wkładka)

oznaczenia: „Nigdy tu już nie powrócę / Biskup / Wacław Janicki”

Biskup: Lesław Janicki

CRC/VI/160/1-6

Infuła

wysokość 37,5 cm, szerokość 27 cm, głębokość 13 cm
len, karton, nici

Gors

wysokość 39 cm, szerokość 70 cm, grubość 0,1 cm
len, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Szata biskupia

wysokość 222 cm, szerokość 173 cm
len, rzepy krawieckie (zapięcie), guma krawiecka
(opaski na nadgarstki), bawełna (zawieszka), nici

Spodnie

wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 59 cm,
szerokość w pasie 46 cm
len, guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici

Buty

wysokość 3,5 cm, szerokość 14 cm, długość 26,5 cm
płótno pomalowane farbą olejną, sztuczna skóra (podeszwa),
filc (wkładka)

oznaczenia: „Nigdy tu już nie powrócę / Biskup / Lesław
Janicki”, „SIWULAK”

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





Kurka Wodna: Mira Rychlicka

CRC/VI/161/1-8

Kapelusz

wysokość 18,5 cm, szerokość 23,5 cm, głębokość 26 cm
filc

Płaszcz

wysokość 122 cm, szerokość 47 cm, długość rękawa 50 cm
popelina i len, satyna (podszewki rękawów), metal (okucia
dziurek, sprzączki, haftka), gąbka (uszywnienie przedniej górnej
części płaszcza)

Sukienka

wysokość 85 cm, szerokość w pasie 41 cm, szerokość dołu
sukienki 70 cm, długość rękawa 53,5 cm
dziania, bawełna (naszytce na sukience), plastik (zamek),
metal (suwak zamka), nici

Szalik

szerokość 43 cm, długość 130 cm, grubość 0,4 cm
bawełna, nici

Buty

wysokość 26 cm, szerokość 8,5 cm, długość 24 cm
płótno, skóra naturalna (podeszwa, obcas), metal (okucia dziurek,
gwoździki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „MIRA”

Buty zapasowe

wysokość 26,5 cm, szerokość 8 cm, długość 24 cm
płótno, skóra naturalna (podeszwa, obcas), metal (okucia dziurek,
gwoździki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „MIRA”



tadeusz
kantor



Księżna Kremlńska: Teresa Welmińska

CRC/VI/162/1-9

Kapelusz

wysokość 26,5 cm, szerokość 22 cm, głębokość 25 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku), metal (drućiane uszywnienie
ronda), nici

Płaszcz

wysokość 110 cm, szerokość 45 cm, długość rękawa 53 cm
popelina, len (łaty), bawełna (wzmocnienie pod pachami
od wewnątrz), nici

Gorset

wysokość 70 cm, szerokość 25 cm, grubość 0,5 cm
strecz, taśma rypsowa, metal (zatrzaski), plastik (szelki, fiszbiny),
guma krawiecka

Rękawiczki

wysokość 53 cm, szerokość 11,5 cm, grubość 0,3 cm
strecz, nici

Buty

wysokość 12 cm, szerokość 8 cm, długość 23,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
podeszwa, obcas), plastik (obcas), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / KSIĘŻNA
KREMLIŃSKA / TERESA WELMIŃSKA”

Buty zapasowe

wysokość 11,5 cm, szerokość 8 cm, długość 24,5 cm
skóra naturalna, plastik (podeszwa, obcas), taśma rypsowa
(kokarda), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / KSIĘŻNA
KREMLIŃSKA / TERESA WELMIŃSKA”



kosztiumy
zbiory
cricote
ki



Lokaj Księżnej: Bogdan Renczyński

CRC/VI/163/1-5

Kapelusz
wysokość 19 cm, szerokość 24 cm, głębokość 25 cm
filc, nici

Plaszcz
wysokość 100 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 56 cm
wełna, len i bawełna (fragment poły), bawełna (sznurek do przepasania), wataolina (wypełnienie sznurka), nici

Spodnie
wysokość 113 cm, szerokość w biodrach 52 cm, szerokość w pasie 40 cm
popelina, bawełna i len (wierzchnia warstwa spodni), len (kieszeń), plastik (guziki), metal (agrafki), nici

Buty
wysokość 22 cm, szerokość 10 cm, długość 28,5 cm
filc, płótno (wyściółka), len (wewnętrzne usztywnienie dolnej części buta), skóra (obszycie cholewy, podeszwa), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / LOKAJ KSIĘŻNEJ / BOGDAN RENCZYŃSKI”



Kobieta z łapką na szczury: Ewa Janicka

CRC/VI/164/1-4

Kombinezon
wysokość 124 cm, szerokość w biodrach 46 cm
płótno, plastik (guzik), metal (okucia dziurek, klamry, zamek), nici

Buty
wysokość 6,5 cm, szerokość 8,5 cm, długość 25,5 cm
płótno, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / KOBIEĆ Z ŁAPKĄ NA SZCZURY / EWA JANICKA”

Kapelusz
wysokość 20 cm, szerokość 22 cm, głębokość 26 cm
filc, nici





Kobieta z łapką na szczury:
Ewa Janicka (I wersja)

CRC/VI/189

Kombinezon
wysokość 157 cm, szerokość w biodrach 45 cm,
szerokość w pasie 43 cm
bawełna, satyna (pasek przyszyty na plecach), metal (klamry,
zamek błyskawiczny, okucia dziurek w satynowym pasku),
plastik (guzik), nici



Szczur: Stanisław Dudzicki

CRC/VI/165/1-2

Majtki z genitaliami
wysokość 30 cm, szerokość 33 cm, głębokość 8 cm
rajstopy z poliamidu, bawełna (klin rajstop), gąbka (wypełnienie),
guma (wzmocnienie talii), drewno (napletek), nici

Koszula do osłony ciała przed wejściem na scenę
wysokość 126 cm, szerokość dołu koszuli 71 cm,
szerokość w klatce piersiowej 49 cm, długość rękawa 59 cm
flanela, rzepy krawieckie (zapięcie), nici



Gracz w karty: Lech Stangret

CRC/VI/166/1-7

Kapelusz
wysokość 14,5 cm, szerokość 26,5 cm, głębokość 30 cm
filc, atlas (wyściółka), skóra naturalna (wewnętrzne usztywnienie
otoku), bawełna (kokarda na skórze usztywniającej otok), nici

Marynarka
wysokość 77 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 59 cm
wełna, satyna (podszewka), watolina (wypełnienie poduszek
na ramionach), nici

Koszula
wysokość 74 cm, szerokość 51,5 cm, długość rękawa 57 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „L”, metka producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”

Krawat
szerokość 5 cm, długość 51,5 cm, grubość 1,5 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie
wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 57 cm,
szerokość w pasie 40 cm
wełna, satyna (wykończenie pasa i małej kieszeni), bawełna
(kieszenie), plastik (guziki), metal (klamerki), nici

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 9,5 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), płótno (przednia część wyściółki), guma
(podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), nici
oznaczenia: „LUIGI”, „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / GRACZ
W KARTY / LECH STANGRET”



Wielki Gimnastyk: Jan Książek

CRC/VI/167/1-5

Płaszcz

wysokość 132 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 60 cm
popelina, metal (zatrzaski, sprzączki), bawełna (troczki), watalina
(wewnętrzne wzmocnienie pół), nici

Spodnie

wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 57 cm,
szerokość w pasie 44 cm
flanela, satyna (podszywka), plastik (guziki), nici

Buty

wysokość 20 cm, szerokość 10 cm, długość 27,5 cm
filc, płótno (wyściółka), len (wewnętrzne usztywnienie dolnej
części buta), skóra (podeszwa), nici

Kapelusz

wysokość 13 cm, średnica 33,5 cm
filc

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Lady Angielska: Zbigniew Bednarczyk

CRC/VI/168/1-6

Kombinezon

wysokość 128 cm, szerokość w biodrach 57 cm
bawełna, plastik (guzik), metal (zamek, klamry), nici

Pierś

wysokość 67 cm, szerokość 19,5 cm, głębokość 13 cm
skóra naturalna pokryta lateksem, skóra naturalna (pasek), nici

Kapelusz

wysokość 16 cm, szerokość 26 cm, głębokość 28 cm
filc

Pierś zapasowa

wysokość 38 cm, szerokość 15 cm, głębokość 6,5 cm
lateks, płótno (podszywka), wata (wypetnienie piersi)

Buty

wysokość 14 cm, długość 24 cm, szerokość 8,5 cm
płótno, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas),
metal (gwoździki), nici
oznaczenia: „BEDNARCZYK”

k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

Apasz: Roman Siwulak

CRC/VI/169/1-6

Melonik
wysokość 14 cm, szerokość 26 cm, głębokość 30,5 cm
filc pomalowany akrylem, taśma rypsowa (ozdoba ronda), nici

Marynarka
wysokość 66 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 60 cm
len i bawełna, taśmy rypsowe (wiązania), bawełna
(podszywka), nici

Kamizelka
wysokość 48 cm, szerokość 45 cm
bawełna, metal (okucia dziurek)

Spodnie
wysokość 105 cm, szerokość w biodrach 58 cm,
szerokość w pasie 42 cm
len i bawełna, bawełna (podszywka), plastik (guziki), nici

Buty
wysokość 10,5 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
płótno, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas),
metal (gwoźdźniki w obcasie), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / APASZ /
ROMAN SIWULAK”



Pancerny Wiolinista: Luigi Arpini

CRC/VI/170/1-7

Czapka

wysokość 16 cm, szerokość 26 cm, głębokość 29 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztywnienie daszku), karton (usztywnienie otoku), metal (druć usztywniającą konstrukcję czapki, guziki), nici
oznaczenia: „L. A.”

Marynarka munduru

wysokość 78 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 62 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (usztywnienie pól), karton (usztywnienie pagonów), watalina (usztywnienie ramion), nici
oznaczenia: „ARPINI”

Spodnie

wysokość 116 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość w pasie 35 cm
flausz, plastik (guziki), bawełna (kieszenie), metal (klamra zapięcia), tasiemka (troczki), nici

Buty

wysokość 17 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoździki, zszywki w obcasie, zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „L. ARPINI”

Sztylpy

wysokość 32 cm, szerokość 18,5 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztywnienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „ARPINI”



tadeusz kantory

Pancerny Wiolinista: Jean-Marie Barotte

CRC/VI/171/1-7

Czapka

wysokość 16 cm, szerokość 27 cm, głębokość 28 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztywnienie daszku), karton (usztywnienie otoku), metal (druć usztywniającą konstrukcję czapki, guziki), nici
oznaczenia: „J. M.”

Marynarka munduru

wysokość 82 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 70 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (usztywnienie pól), karton (usztywnienie pagonów), watalina z gąbką (usztywnienie ramion), nici
oznaczenia: „P. Michalik”, „JM”

Spodnie

wysokość 11 cm, szerokość w biodrach 67 cm, szerokość w pasie 44 cm
flausz, plastik (guziki), bawełna (kieszenie), nici
oznaczenia: „P. Michalik”, „JM”

Buty

wysokość 21 cm, szerokość 11,5 cm, długość 33 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoździki w podeszwie, zszywki w obcasie, zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ” / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / JEAN-MARIE BAROTTE”

Sztylpy

wysokość 37 cm, szerokość 23 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztywnienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „JEAN”

kostiumy z biorycricoteki



Pancerny Wiolinista: Eros Doni

CRC/VI/172/1-7

Czapka

wysokość 12 cm, szerokość 27 cm, głębokość 30 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztynwienie daszku), karton (usztynwienie otoku), metal (druć usztynwiający konstrukcję czapki, guziki), nici
oznaczenia: „EROS”

Marynarka munduru

wysokość 80 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 60 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (wewnętrzne usztynwienie pól), karton (usztynwienie pagonów), watalina z gąbką (usztynwienie ramion), nici
oznaczenia: „EROS”

Spodnie

wysokość 101 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość w pasie 41 cm
flausz, plastik (guziki), bawełna (kieszenie), metal (klamra), guma krawiecka (paski na buty przy nogawkach), nici
oznaczenia: „EROS”

Buty

wysokość 16 cm, szerokość 10 cm, długość 28,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (zszywki w obcasie, zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / EROS DONI”

Sztylpy

wysokość 31 cm, szerokość 18 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztynwienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / EROS DONI”



t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Pancerny Wiolinista: Włodzimierz Górski

CRC/VI/173/1-7

Czapka

wysokość 16 cm, szerokość 24 cm, głębokość 27 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztynwienie daszku), karton (usztynwienie otoku), metal (druć usztynwiający konstrukcję czapki, guziki), nici

Marynarka munduru

wysokość 81 cm, szerokość 59 szerokość, długość rękawa 66 cm
flausz pomalowany srebrną farbą i lateksem, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (usztynwienie pól), karton (usztynwienie pagonów), watalina (usztynwienie ramion), nici
oznaczenia: „Górski”

Spodnie

wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 68 cm, szerokość w pasie 41 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, plastik (guziki), bawełna (kieszenie), metal (klamra), nici

Buty

wysokość 17 cm, szerokość 10 cm, długość 31 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (zszywki w obcasie, zamek błyskawiczny), nici

Sztylpy

wysokość 36,5 cm, szerokość 21 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztynwienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „WG”, „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / WŁ. GÓRSKI”

k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Pancerny Wiolinista: Janusz Jarecki

CRC/VI/174/1-9

Czapka

wysokość 16 cm, szerokość 25,5 cm, głębokość 28 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztywnienie daszku), karton (usztywnienie otoku), metal (druć usztywniający konstrukcję czapki), nici

Marynarka munduru

wysokość 76 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 62 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guzik, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (wewnętrzne usztywnienie pól), karton (usztywnienie pagonów), watalina z gąbką (usztywnienie ramion), nici
oznaczenia: „JANUSZ JARECKI”

Spodnie

wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 60 cm, szerokość w talii 42 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, plastik (guzik), bawełna (kieszenie), metal (klamra), nici

Buty

wysokość 16,5 cm, szerokość 9,5 cm, długość 26,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w podeszwie, zszywki w obcasie, zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „JANUSZ”

Sztylpy

wysokość 31,5 cm, szerokość 17,5 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztywnienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „JJ”

Buty zapasowe

wysokość 7,5 cm, szerokość 9,5 cm, długość 27 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wkładka), guma (podeszwa i obcas), metal (gwoźdź), nici



tadeusz kantory

Pancerny Wiolinista: Andrzej Kowalczyk

CRC/VI/175/1-7

Czapka

wysokość 15 cm, szerokość 25,5 cm, głębokość 26,5 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztywnienie daszku), karton (usztywnienie otoku), metal (druć usztywniający konstrukcję czapki), nici
oznaczenia: „ANDRZEJ”

Marynarka munduru

wysokość 81 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 64 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guzik, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (usztywnienie pól), karton (usztywnienie pagonów), watalina z gąbką (usztywnienie ramion), nici
oznaczenia: „KOWALCZYK”

Spodnie

wysokość 124 cm, szerokość w biodrach 63 cm, szerokość w pasie 38 cm
flausz, plastik (guzik), bawełna (kieszenie, troczki), metal (klamra), nici
oznaczenia: „P. Kowalczyk”

Buty

wysokość 16,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoźdźniki w podeszwie, zszywki w obcasie, zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „A”

Sztylpy

wysokość 31 cm, szerokość 18 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztywnienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici

kosztiumy z biorycricoteki



Pancerny Wiolinista: Luigi Matiazzi

CRC/VI/176/1-7

Czapka
wysokość 15 cm, szerokość 26 cm, głębokość 29 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (uszywnienie daszku), karton (uszywnienie otoku), metal (druć uszywniającą konstrukcję czapki), nici
oznaczenia: „GIGI”

Marynarka munduru
wysokość 79 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 68 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (wewnętrzne uszywnienie pól), karton (uszywnienie pagonów), watalina z gąbką (uszywnienie ramion), nici
oznaczenia: „GIGI”

Spodnie
wysokość 112 cm, szerokość w biodrach 70 cm, szerokość w pasie 47 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, plastik (guziki), bawełna (kieszenie, troczki), metal (klamra), guma krawiecka (paski przy nogawkach), nici
oznaczenia: „GIGI”

Buty
wysokość 17 cm, szerokość 10 cm, długość 31 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (zszywki w obcasie i zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / LUIGI MATIAZZI”

Sztylpy
wysokość 38 cm, szerokość 21 cm, głębokość 1 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (uszywnienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „JEAN”, „GIGI”



tadeusz kantory

Pancerny Wiolinista: Piotr Chybiński

CRC/VI/177/1-7

Czapka
wysokość 14 cm, szerokość 24 cm, głębokość 26 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (uszywnienie daszku), karton (uszywnienie otoku), metal (druć uszywniającą konstrukcję czapki, guzik), nici
oznaczenia: „PCH.”, „ZBYSZEK”

Marynarka munduru
wysokość 84,5 cm, szerokość 60 cm, długość rękawa 63 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (uszywnienie pól), karton (uszywnienie pagonów), watalina z gąbką (uszywnienie ramion), nici
oznaczenia: „Chybiński”

Spodnie
wysokość 104 cm, szerokość w biodrach 62 cm, szerokość w pasie 43 cm
flausz pomalowany lateksem, plastik (guziki), bawełna (kieszenie), metal (klamra), nici
oznaczenia: „CHYBIŃSKI”

Buty
wysokość 18 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, podeszwa, obcas), filc (wkładka), guma (obcas), metal (zszywki w obcasie i zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „PCH”, „GOSTOMSKI”, „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / PIOTR CHYBIŃSKI”

Sztylpy
wysokość 33,5 cm, szerokość 23,5 cm, głębokość 1 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (uszywnienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „PCH”, „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / PIOTR CHYBIŃSKI”

kostiumy z biorycricoteki



Pancerny Wiolinista: Marcin Wenzel

CRC/VI/178/1-7

Czapka

wysokość 14 cm, szerokość 23,5 cm, głębokość 29 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztynwienie daszku), karton (usztynwienie otoku), metal (druć usztynwiający konstrukcję czapki, guziki), nici

Marynarka munduru

wysokość 80, szerokość 56 cm, długość rękawa 64 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki), rzepy krawieckie (zapięcie), juta (wewnętrzne usztynwienie pól), karton (usztynwienie pagonów), watalina (usztynwienie ramion), nici

Spodnie

wysokość 105 cm, szerokość w biodrach 61 cm, szerokość w pasie 43 cm
flausz pomalowany srebrną farbą, plastik (guziki), bawełna (kieszenie, troczki), metal (klamra), guma krawiecka (paski przy nogawkach), nici

Buty

wysokość 18 cm, szerokość 10 cm, długość 29,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (gwoźdźniki, zszywki w obcasie i zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „Z. HAJDUGA”

Sztylpy

wysokość 32 cm, szerokość 22 cm, głębokość 1 cm
sztuczna skóra lakierowana, skóra naturalna (wyściółka), plastik (zamek błyskawiczny), len (usztynwienie wewnętrzne), metal (suwak zamka błyskawicznego), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / MARCIN WENZEL”





Pancerny Wiolinista
(zapasowy element kostiumu)
CRC/VI/190

Marynarka munduru
wysokość 82 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 65,5 cm
flasz pomalowany srebrną farbą, metal (guziki, haftki),
rzepy krawieckie (zapięcie), juta (usztynwienie pół), karton
(usztynwienie pagonów), watalina z gąbką (usztynwienie
ramion), nici

Pancerny Wiolinista
(zapasowy element kostiumu)
CRC/VI/191

Spodnie
wysokość 118 cm, szerokość w biodrach 66 cm,
szerokość w talii 39,5 cm
flasz, plastik (guziki), bawełna (kieszenie, troczki), metal
(klamra), guma krawiecka (uchwyty na buty na dole nogawek), nici
oznaczenia: „GOSTOMSKI”



t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Pancerny Wiolinista
(zapasowe elementy kostiumu)
CRC/VI/192/1-2

Czapki, 2 szt.
wysokość 13,5–17 cm, szerokość 24–25 cm, głębokość 26–28 cm
flanela, srebrna farba, atlas (wyściółka), taśma rypsowa
(wewnętrzne wykończenie otoku), plastik (usztynwienie
daszku), karton (usztynwienie otoku), metal (drot usztynwiający
konstrukcję czapki), nici/płótno, atlas (wyściółka), karton
(usztynwienie otoku), plastik (wewnętrzne wykończenie otoku,
usztynwienie daszku), metal (guziki), nici



Pancerny Wiolinista
(zapasowe elementy kostiumu)
CRC/VI/193/1-4

Buty (CRC/VI/193/1-2)
wysokość 22 cm, szerokość 11 cm, długość 33 cm
skóra naturalna lakierowana, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), metal (suwak), drewno (gwoździki
w podeszwie), plastik (zamek błyskawiczny), guma (obcas), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ” / „PANCERNI
WIOLINIŚCI” / REZERW”

Buty (CRC/VI/193/3-4)
wysokość 7 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
skóra naturalna lakierowana, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), metal (suwak, zszywki w obcasie),
drewno (gwoździki w podeszwie), plastik (zamek błyskawiczny),
guma (obcas), nici
oznaczenia: „SS”, „A.L.”

k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



Pancerny Wiolinista (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/194/1-5

Sztylpy, 2 pary i pojedynczy sztylp

wysokość 31,5-32,5 cm, szerokość 18-22 cm, głębokość 1 cm
lakierowana sztuczna skóra, skóra naturalna (wyściółka), plastik
(zamek błyskawiczny), len (usztynienie wewnętrzne), metal
(suwak zamka błyskawicznego), nici

oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI
WIOLINIŚCI” / REZERW.”, „GIGI” (CRC/VI/194/1-2); „NIGDY
TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / „PANCERNI WIOLINIŚCI” / REZERW.”,
„A. L.” (CRC/VI/194/3-4); „Z. GOSTOMSKI” (CRC/VI/194/5)



Poważny pan: Luigi Arpini

CRC/VI/179/1-7

Cylinder

wysokość 13 cm, szerokość 27 cm, głębokość 32,5 cm
aksamit, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka
wnętrza), płótno (dolna część ronda), skóra i folia (usztynienie
wewnątrz strony otoku), bawełna (kokarda wewnątrz otoku), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / CI POWAŻNI
PANOWIE / LUIGI ARPINI”, nadruk producenta „Hüchel [...] SKÓRCZEWSKI I POLAKIEWICZ / KRAKÓW, UL. FLORJAŃSKA 13”

Frak

wysokość 105 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 54 cm
wełna, satyna (podszywka), metal (guzik obszyte wełną),
watolina (wypełnienie poduszek na ramionach), nici
oznaczenia: „ARPINI”

Spodnie

wysokość 104 cm, szerokość w biodrach 55 cm,
szerokość w pasie 36 cm
wełna, satyna (podszywka), płótno (kieszenie), plastik (guzik), nici
oznaczenia: „L A”

Gors

wysokość 83,5 cm, szerokość 118,5 cm, grubość 1 cm
bawełna, plastik (guzik, spinka przy kołnierzyku),
rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka

wysokość 3 cm, szerokość 46 cm, grubość 0,5 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Buty

wysokość 17 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa,
obcas), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoździki w obcasie,
suwak), plastik (zamek błyskawiczny), drewno (gwoździki
w podeszwie), nici
oznaczenia: „ANDR”, „EROS DONI”



Poważny pan: Jean-Marie Barotte

CRC/VI/180/1-5

Kapelusz
wysokość 14 cm, szerokość 25,5 cm, głębokość 31 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), skóra naturalna przeplatana tasiemką bawełnianą (wewnętrzne usztywnienie otoku), nici

Marynarka
wysokość 85 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 57 cm
wełna, satyna (podszywka), bawełna (kieszenie), plastik (guzik obszty wełną), watalina (wypełnienie poduszek na ramionach), nici

Gors
wysokość 81,5 cm, szerokość 114,5 cm, grubość 0,6 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka
wysokość 3 cm, szerokość 46,5 cm, grubość 0,5 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie
wysokość 102 cm, szerokość w biodrach 62 cm, szerokość w pasie 43 cm
wełna, satyna (podszywka), bawełna (kieszenie), plastik (guziki), metal (klamerki), nici



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

Poważny pan: Eros Doni

CRC/VI/181/1-5

Kapelusz
wysokość 14 cm, szerokość 26,5 cm, głębokość 31,5 cm
filc, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), skóra naturalna przeplatana tasiemką bawełnianą (wewnętrzne usztywnienie otoku), nici
oznaczenia: „EROS”

Marynarka
wysokość 80 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 62 cm
wełna, satyna (podszywka), watalina (wypełnienie poduszek na ramionach), plastik (guziki), metal (guziki obklejone bawełną), nici
oznaczenia: „ED”

Gors
wysokość 86 cm, szerokość 111,5 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka
wysokość 4 cm, szerokość 45 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie
wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 61 cm, szerokość w pasie 42 cm
wełna, satyna (wewnętrzne wzmocnienie pasa), bawełna (kieszenie), plastik (guziki), nici



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Poważny pan: Włodzimierz Górski

CRC/VI/182/1-5

Kapelusz

wysokość 13 cm, szerokość 25 cm, głębokość 29 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), nici

Frak

wysokość 116 cm, szerokość 48 cm, wysokość rękawa 65 cm
wełna, aksamit (klapy fraka), satyna (podszywka), metal (guziki obszyte bawełną), nici

Gors

wysokość 83 cm, szerokość 114,5 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka

wysokość 3 cm, szerokość 45,5 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie

wysokość 113 cm, szerokość w biodrach 64 cm, szerokość w pasie 44 cm
wełna, satyna (podszywka), plastik (guziki), metal (klamerka), bawełna (kieszenie), taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie nogawek), nici



Poważny pan: Janusz Jarecki

CRC/VI/183/1-5

Kapelusz

wysokość 13,5 cm, szerokość 26,5 cm, długość 31 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka), skóra naturalna (wewnętrzne usztywnienie otoku), bawełna (kokarda na skórze usztywniającej otok), nici
oznaczenia: „LUIGI”, „JANUSZ JARECKI”

Frak

wysokość 102 cm, szerokość 49 cm, długość rękawa 60 cm
wełna, aksamit (klapy fraka), satyna (podszywka), metal (guziki obszyte bawełną), nici
oznaczenia: „JARECKI”

Gors

wysokość 85,5 cm, szerokość 112,5 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka

wysokość 4 cm, szerokość 47 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie

wysokość 103 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość w pasie 39 cm
wełna, satyna (podszywka), plastik (guziki), bawełna (kieszenie), nici
oznaczenia: „JARECKI”





Poważny pan: Andrzej Kowalczyk

CRC/VI/184/1-5

Kapelusz

wysokość 13,5 cm, szerokość 27 cm, głębokość 32 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka),
skóra naturalna przeplatana taśmą bawełnianą (wewnętrzne
uszywnienie otoku), nici
oznaczenia: „ANDZIK”

Marynarka

wysokość 93 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 69 cm
wełna, satyna (podszewka), plastik (guzik), nici

Gors

wysokość 87 cm, szerokość 114,5 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka

wysokość 3 cm, szerokość 49 cm, grubość 0,5 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie

wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 57 cm, szerokość
w pasie 38 cm
wełna, satyna (podszewka), bawełna (kieszenie, wewnętrzne
obszycia nogawek), plastik (guziki), nici



Poważny pan: Piotr Chybiński

CRC/VI/185/1-5

Kapelusz

wysokość 12 cm, szerokość 27,5 cm, głębokość 31 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), płócienna taśma
klejąca (wzmocnienie od wewnątrz), nici

Marynarka

wysokość 86 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 63 cm
wełna, satyna (podszewka), metal (guzik obklejony bawełną),
watolina (wypełnienie poduszek na ramionach), nici
oznaczenia: „PCH”, metka producenta „Reine Schur-Wolle / Pure
New Wool / Pure Laine Werge / MC. GM. / 2312647”

Gors

wysokość 83,5 cm, szerokość 114 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici
oznaczenia: „EROS”

Muszka

wysokość 3,5 cm, szerokość 46 cm, grubość 0,5 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie

wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 62 cm, szerokość
w pasie 50 cm
wełna, satyna (podszewka, kieszenie), taśma rypsowa
(wzmocnienie pasa, wewnątrz wykończenia nogawek), plastik
(guzik), guma krawiecka (wypełnienie pasa), nici





**Ci poważni panowie
(zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/196/1-6, 8-9

Gorsy, 8 szt.
wysokość 82,5-88 cm, szerokość 78-115 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Ta Pani: Anna Halczak

CRC/VI/186/1-7

Kapelusz
wysokość 14 cm, szerokość 24,5 cm, głębokość 31 cm
aksamit, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka wnętrza), płótno (dolna część ronda, usztywnienie wewnętrznej strony otoku i ronda), nici
oznaczenia: „LUIGI Arpini / ANIA”, nadruk producenta „P. & C. / HABIG / WIEN [...] L. Hochstim w Krakowie”

Frak
wysokość 103 cm, szerokość 40 cm, długość rękawa 60 cm
wełna, metal (guzik obszyte jedwabną nicią), plastik (guzik), satyna (podszewka), nici
oznaczenia: „A.”

Gors
wysokość 86,5 cm, szerokość 114,5 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka
wysokość 3,5 cm, szerokość 46 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie
wysokość 103 cm, szerokość w biodrach 51 cm, szerokość w pasie 34 cm
wełna, satyna (fragmenty podszewki), plastik (guzik), metal (zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „P. Ania”

Buty
wysokość 7 cm, szerokość 8,5 cm, długość 25,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wkładka), płótno (wyściółka), plastik (podeszwa i obcas), metal (grawerowane ozdoby), nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / TA PANI / ANNA HALCZAK”

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Ulisses: Andrzej Wełmiński

CRC/VI/247/1-2

Kapelusz
wysokość 13 cm, szerokość 32 cm, głębokość 35 cm
filc pomalowany lakierem

Płaszcz z przyszytym szalem
wysokość 147 cm, szerokość pod pachami 64 cm, szerokość
dołu płaszcza 89 cm, długość rękawa 58 cm; długość lewej
części szala 129 cm, szerokość lewej części szala 52,5 cm,
długość prawej części szala 81 cm, szerokość prawej części
szala 47,5 cm, grubość szala 0,2 cm
flanela, satyna (podszywka), metal (guziki), plastik
(zapięcia), wataolina (wypełnienie kieszeni), juta
(wewnętrzne wzmocnienie kołnierza), nici

**Zestawienie z Sybiru / Femios: Maria Krasicka**

CRC/VI/259/1-4

Buty
wysokość 15,5 cm, szerokość 10,5 cm, długość 26,5 cm
płótno, skóra naturalna (wkładka), polietylen (wkładka), guma
(podeszwa, obcas), sznurówki, metal (okucia dziurek), nici

Rękawiczki
wysokość 22,5 cm, szerokość 15 cm, grubość 0,5 cm
skóra naturalna, nici
oznaczenia: metka producenta „MADE IN PORTUGAL /
Real Leather / FAIT AU PORTUGAL / Peau Veritable”

**Zapasowe elementy kostiumu**

CRC/VI/195/1-3

Koszule, 3 szt.
wysokość 76-85 cm, szerokość 56-61 cm, długość rękawa
25-60,5 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: metki producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”



„Dziś są moje urodziny”
Reżyseria Tadeusz Kantor
Premiera 10 I 1991
Théâtre Garonne, Tuluza



**Autoportret właściciela biednego pokoju
wyobraźni: Andrzej Wetmiński**

CRC/VI/197/1-8

Kapelusz
wysokość 12,5 cm, szerokość 27 cm, głębokość 30 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), lakierowana skóra
naturalna (wewnętrzne wykończenie otoku), bawełna (kokarda
przy skórzanym wykończeniu otoku), nici

Marynarka
wysokość 80 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 59 cm
wełna, satyna (fragmentaryczna podszewka), bawełna (kieszenie),
watolina (wypełnienie poduszek na ramionach), plastik
(guzik), nici

Koszula
wysokość 77 cm, szerokość 54 cm, długość rękawa 61,5 cm
bawełna, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), nici
oznaczenia: metka producenta „Nouvelles Galeries / Collection”

Szal
długość 280 cm, szerokość 20 cm, grubość 0,5 cm
wełna

Spodnie
wysokość 99 cm, szerokość w biodrach 51 cm,
szerokość w pasie 45,5 cm
wełna, bawełna (kieszenie, pasek wzmocniający wewnętrzną
stronę pasa), metal (zamek błyskawiczny), plastik (guzik), nici

Szelki
szerokość 4,5 cm, długość 102 cm, grubość 1 cm
guma krawiecka, metal (zapięcia), plastik (zapięcia)
oznaczenia: „LUIGI”

Buty
wysokość 9,5 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
skóra naturalna, metal (okucia dziurek, gwoźdźki w obcasie),
sznurówka, nici
oznaczenia: „NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ / AUTOPORTRET /
ANDRZEJ WETMIŃSKI”, „W”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

**Autoportret właściciela biednego pokoju wyobraźni
(I wersja): Andrzej Wetmiński**

CRC/VI/235/1-2

Marynarka
wysokość 75,5 cm, szerokość 58,5 cm, długość rękawa 59 cm
bawełna, satyna (podszewka), plastik (guzik), nici

Spodnie
wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 58 cm, szerokość
w pasie 43 cm
bawełna, satyna (podszewka), plastik (guziki), nici
oznaczenia: „A. Wetmiński”



Biedna dziewczyna, której nie ma: Marie Vaysière

CRC/VI/198/1-9

Kapelusz
wysokość 19 cm, średnica 25 cm
filc

Plaszcz
wysokość 119 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 57 cm
płótno, metal (guziki obszyte płótnem, zatrzaski), nici

Body
wysokość 63 cm, szerokość 35 cm, grubość 0,5 cm
bawełna, guma krawiecka (obszycie krawędzi, ramiączka),
plastik (guziki), nici

Szal
szerokość 19,5 cm, długość 197 cm, grubość 0,3 cm
bawełna, nici

Rękawiczki
wysokość 23 cm, szerokość 11,5 cm, grubość 0,5 cm
bawełna, nici

Rajstopy
szerokość 29 cm, długość 94 cm, grubość 0,1 cm
lycra, nici

Buty
wysokość 30,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
skóra naturalna lakierowana, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa), drewno (obcas), metal (gwoźdźniki
w obcasie, zamek, okucia dziurek, haczyki do sznurowadeł),
guma (podeszwa obcasa)

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Cień właściciela biednego pokoju wyobraźni: Loriano Della Rocca

CRC/VI/199

wysokość kombinezonu 143 cm, szerokość 53 cm,
długość rękawa 47 cm; długość szala 222 cm,
szerokość szala 32 cm, grubość szala 0,3 cm
kombinezon: len, metal (zamek, haftka), nici
szal: flanela, nici



k
o
s
t
i
u
m
y
·

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Posługaczka podająca się za krytyka:
Ludmiła Ryba**

CRC/VI/200/1-3

Kapelusz
wysokość 14 cm, szerokość 26 cm, głębokość 26 cm
filc, taśma rypsowa (wewnętrzne wykończenie otoku), nici

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 8 cm, długość 23,5 cm
naturalna skóra zamszowa, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa), płótno (przednia część wyściółki), guma (podeszwa, obcas), plastik (obcas), metal (gwoździki w obcasie), nici



Ojciec: Wacław Janicki

CRC/VI/201/1-6

Marynarka
wysokość 84 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 64 cm
bawełna, satyna (podszywka), plastik (guzik), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Gors
wysokość 85 cm, szerokość 123 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka
wysokość 3,5 cm, szerokość 43,5 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Spodnie
wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 50 cm, szerokość w pasie 42 cm
bawełna, plastik (guzik), metal (zamek błyskawiczny), nici

Buty
wysokość 9,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka), guma (podeszwa, obcas), nici
oznaczenia: „ANDRZEJ”, „B.”



k
o
s
t
i
u
m
y
.

z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



**Osobnik, który sobie przywłaszczył twarz ojca:
Lesław Janicki**

CRC/VI/202/1-6

Marynarka

wysokość 82 cm, szerokość 95 cm, długość rękawa 60 cm
bawełna, satyna (podszywka), plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Gors

wysokość 75,5 cm, szerokość 127,5 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Muszka

wysokość 3 cm, szerokość 38 cm, grubość 1 cm
płótno, plastik (guzik), guma krawiecka, nici

Spodnie

wysokość 105 cm, szerokość w biodrach 49 cm,
szerokość w pasie 43 cm
bawełna, plastik (guzik), metal (zamek błyskawiczny), nici

Buty

wysokość 9,5 cm, szerokość 10 cm, długość 29,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, obcas), plastik (podeszwa), guma (obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), guma krawiecka, nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / OSOBNIK KTÓRY SOBIE PRZYWŁASZCZYŁ TWARZ OJCA / LESŁAW JANICKI”

Matka: Maria Krasicka

CRC/VI/203/1-2

Kapelusz

wysokość 11 cm, szerokość 23 cm, głębokość 26 cm
filc, tiul (woalka), guma krawiecka, nici

Suknia

wysokość 140 cm, szerokość w pasie 38 cm,
szerokość dołu sukni 61,5 cm, długość rękawów 62 cm
atłas, koronka (stójka, wykończenie rękawów), metal (zatrzaski, zapięcie zamka), plastik (zamek błyskawiczny)





Wuj Stasio: Roman Siwulak

CRC/VI/204/1-3

Melonik

wysokość 13 cm, szerokość 26,5 cm, głębokość 30 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), skóra naturalna
(wewnętrzne wykończenie otoku), bawełna (kokarda przy
skórzanym wykończeniu otoku), nici
oznaczenia: oznaczenie producenta „HENRYK SEIDLER / KRAKÓW
/ GRODZKA 63”

Buty

wysokość 9,5 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
obcas), guma (podeszwa, obcas), nici
oznaczenia: „DZIŚ SA MOJE URODZINY / WUJ STASIO /
ROMAN SIWULAK”



**Ksiądz Śmietana z Wielopola:
Zbigniew Bednarczyk**

CRC/VI/205/1-3

Sutanna z koloratką

wysokość 132 cm, szerokość 68 cm, długość rękawa 55 cm
krepa satynowa, bawełna (koloratka, obszycie guzików),
plastik (guziki)

Buty

wysokość 10 cm, szerokość 10,5 cm, długość 27 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), nici
oznaczenia: „STASZEK”, „DZIŚ SA MOJE URODZINY /
KSIĄDZ ŚMIETANA / ZB. BEDNARCZYK”





Maria Jarema: Ewa Janicka

CRC/VI/206/1-5

Czapka
wysokość 10 cm, szerokość 14 cm, głębokość 26 cm
sztuczna skóra, metal (druć usztywniający konstrukcję), nici

Plaszcz
wysokość 151 cm, szerokość 46 cm, długość rękawa 55 cm
sztuczna skóra, flanela (wewnętrzna kieszeń), plastik
(guzik przy wewnętrznej kieszeni), poduszki gąbkowe
(usztywnienie ramion), nici

Spodnie
wysokość 104 cm, szerokość w biodrach 54 cm,
szerokość w pasie 38 cm
poliester, guma krawiecka (paski przy nogawkach),
plastik (guzik, zamek błyskawiczny), metal (suwak zamka
błyskawicznego), nici

Buty
wysokość 42 cm, szerokość 9 cm, długość 26,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna
(wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / MARIA
JAREMA / EWA JANICKA”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Maria Jarema: Ewa Janicka
(zapasowy element kostiumu)**

CRC/VI/207

Spodnie
wysokość 166 cm, szerokość w biodrach 65 cm,
szerokość w pasie 38 cm
poliester, guma krawiecka (paski przy nogawkach),
plastik (guzik), metal (zamek błyskawiczny), nici



Jonasz Stern: Zbigniew Gostomski

CRC/VI/208/1-2

Podkoszulek
wysokość 65 cm, szerokość 59 cm, długość rękawa 36 cm;
wymiary opaski: wysokość 17,5 cm, szerokość 17,5 cm
bawełna, taśma bawełniana (naszyte gwiazdy Dawida na opasce),
akryl (fragmentaryczne pokrycie gwiazdy Dawida na opasce), nici

Spodenki
wysokość 56 cm, szerokość 56 cm
bawełna, guma krawiecka, nici

Dr. Klein – Jehova: Mira Rychlicka

CRC/VI/209/1-4

Kitel
wysokość 131 cm, szerokość 55,5 cm, długość rękawa 56,5 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Stetoskop
szerokość 29 cm, długość 140 cm, średnica słuchawek 11,5 cm
guma, metal (konstrukcja słuchawek, słuchawki), taśma izolacyjna
(powłoka węży słuchawkowych), sznurek (zapięcie), plaster
opatrunkowy (mocowanie sznurka)

Buty
wysokość 8,5 cm, szerokość 8,5 cm, długość 25,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka,
wkładka, podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie),
guma krawiecka, nici
oznaczenia: „DZIŚ SAJ MOJE URODZINY / DR. KLEIN -JEHOVA /
MIRA RYCHLICKA”

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





Nosiwoda z Wielopola: Jan Książek

CRC/VI/210/1-3

Jarmułka
wysokość 10 cm, średnica 19 cm
filc

Bluza
wysokość 69 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 52cm
bawełna, nici

Spodnie
wysokość 95 cm, szerokość w biodrach 55 cm,
szerokość w pasie 45 cm
len, plastik (guzik), nici

Infantka z obrazu Velazqueza: Teresa Wełmińska

CRC/VI/211/1-6

Buty
wysokość 11 cm, szerokość 8 cm, długość 25,5 cm
naturalna skóra zamszowa, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa), plastik (obcas)

Mantylka
szerokość 46 cm, długość 141 cm, głębokość 4,5 cm
koronka, plastik (grzebień), metal (drut mocujący grzebień)

Krynolina
wysokość 108 cm, szerokość w pasie 32 cm,
szerokość dołu spódnicy 141 cm
koronka, satyna (taśma w pasie), metal (haftki
pokryte bawełną), nici

Stelaż do krynoliny
wysokość 112 cm, szerokość 93 cm, głębokość 23 cm
aluminium (konstrukcja), metal (wieszak, mocowanie żyłki
do wieszaka), płótno (pokrycie konstrukcji), sznurek (wzmocnienie
konstrukcji), nylonowa żyłka (mocowanie konstrukcji
na wieszaku), nici

Suknia
wysokość 112 cm, wysokość z wyciągniętym wewnętrznym
elementem mocującym 176 cm, szerokość 52 cm,
szerokość dołu sukni 82 cm
satyna, tiul (podszewka), plastik (zamek błyskawiczny, guziki
zaszyte w dolnej części sukni wraz z pasem usztywniającym),
metal (suwak zamka błyskawicznego, zatrzaski na ramionach), nici





t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





Roznosiciel gazet z roku 1914: Lech Stangret

CRC/VI/212/1-3

Czapka
wysokość 5 cm, szerokość 29 cm, głębokość 29 cm
len, plastik (usztywnienie daszka), nici

Koszula
wysokość 66 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 7 cm
len, nici

Spodnie
wysokość 91 cm, szerokość w biodrach 55 cm,
szerokość w pasie 50 cm
len, plastik (guziki, usztywnienie pasa), guma krawiecka, nici



Roznosiciel gazet z roku 1914: Lech Stangret

CRC/VI/236/1-2

Marynarka zapasowa (I wersja kostiumu)
wysokość 70 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 59 cm
juta, nici

Szelki
długość 97 cm, szerokość 5 cm, głębokość 1 cm
len, skóra naturalna (fragmenty zapieć), metal (mocowanie elementów, okucia dziurek), juta (sznury), nici





Pedel z Umarłej klasy: Stanisław Michno

CRC/VI/213/1-5

Czapka

wysokość 12,5 cm, szerokość 21,5 cm, głębokość 25,5 cm
płótno, atlas (wyściółka), plastik i karton (wewnętrzne wykończenie otoku), metal (druć usztywniający konstrukcję, guziki), nici

Marynarka

wysokość 87 cm, szerokość 57,5 cm, długość rękawa 59 cm
bawełna, satyna (podszewka), metal (guziki, haftka), nici

Spodnie

wysokość 101 cm, szerokość w biodrach 61 cm, szerokość w pasie 50 cm
wełna, płótno (kieszenie), plastik (guziki), nici
oznaczenia: „P. Michno”

Buty

wysokość 15,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28,5 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / PEDEL Z UMARŁEJ KLASY / ST. MICHNO”



Enkawudysta: Jean-Marie Barotte

CRC/VI/214/1-5

Czapka

wysokość 45 cm, szerokość 27 cm, głębokość 30 cm
wełna, metal (blaszana gwiazda), filc (oklejenie gwiazdy), nici

Płaszcz

wysokość 163 cm, szerokość pod pachami 59 cm, szerokość dołu płaszcza 94 cm, długość rękawa 65 cm
wełna, flanela (uchwyty zapięć), metal (klamra), taśma rypsowa (naszywka), nici

Spodnie

wysokość 108 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość w pasie 42 cm
flanela, plastik (guziki), satyna (podszewka rozparka), nici

Buty

wysokość 28 cm, szerokość 12 cm, długość 33,5 cm
malowana skóra naturalna, skóra naturalna (podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (sprzączki, nity, okucia dziurek, gwoźdźniki w obcasie i podeszwie, blaszki), nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / ENKAWUDYSTA / JEAN-MARIE BAROTTE”



**Enkawudysta: Eros Doni**

CRC/VI/215/1-5

Czapka

wysokość 48 cm, szerokość 20 cm, głębokość 26 cm
 wełna, płótno i watalina (wypełnienie górnej części), taśma
 rypsowa (wzmocnienie otoku), karton (usztywnienie daszku),
 metal (blaszana gwiazda), filc (oklejenie gwiazdy), nici

Płaszcz

wysokość 149 cm, szerokość pod pachami 52 cm,
 szerokość dołu płaszcza 69 cm, długość rękawa 59 cm
 wełna, flanela (uchwyty zapięć), metal (klamra), taśma
 rypsowa (naszywka), nici

Spodnie

wysokość 105 cm, szerokość w biodrach 53 cm,
 szerokość w pasie 42 cm
 flanela, plastik (guziki), satyna (podszywka rozporka), nici

Buty

wysokość 35 cm, szerokość 11,5 cm, długość 31 cm
 malowana skóra naturalna, skóra naturalna (wkładka,
 podeszwa, obcas), guma (podeszwa, obcas), metal
 (gwoździki w obcasie i podeszwie), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
rk
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Enkawudysta: Stanisław Michno

CRC/VI/216/1-5

Czapka
wysokość 42 cm, szerokość 20 cm, głębokość 28 cm
wełna, płótno (gwiazda), nici

Płaszcz
wysokość 153 cm, szerokość pod pachami 58 cm, szerokość dołu
płaszczka 83 cm, długość rękawa 56 cm
wełna, flanela (uchwyty zapięć), metal (klamra), taśma rypсова
(naszywka), nici

Spodnie
wysokość 110 cm, szerokość w biodrach 57 cm,
szerokość w pasie 46 cm
flanela, plastik (guziki), metal (haftka, klamrka), nici
oznaczenia: „Michno”

Buty
wysokość 35 cm, szerokość 11 cm, długość 31 cm
malowana skóra naturalna, skóra naturalna (wkładka, podeszwa,
obcas), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie
i podeszwie), nici

**Enkawudysta (zapasowe elementy kostiumu)**

CRC/VI/217/1-2

Czapki, 2 szt.
wysokość 44-47 cm, szerokość 18-20 cm, głębokość 25-27 cm
wełna, płótno (gwiazda), taśma rypсова (wzmocnienie otoku),
karton (usztynwienie daszku), nici



Ludzie władzy – specjalny gatunek ludzki:

Luigi Arpini

CRC/VI/218/1-7

Marynarka zapasowa
wysokość 73 cm, szerokość 53 cm, długość rękawa 59 cm
bawełna, satyna (podszewka), metal (guzik obszyty bawełną), nici
oznaczenia: „LUIGI”

Melonik
wysokość 14 cm, szerokość 26,5, głębokość 30,5 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka
wnętrza), skóra przetykana tasiemką jedwabną (wzmocnienie
otoku), nici
oznaczenia: napis producenta „TEMPLEFIT”

Frak
wysokość 102,5 cm, szerokość 50 cm, długość rękawa 57 cm
wełna, bawełna (podszewka), metal (guziki obszyte
bawełnianą nicią), nici
oznaczenia: „LUIGI”

Koszula
wysokość 81 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 61 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Spodnie
wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 55 cm,
szerokość w pasie 43 cm
bawełna, satyna (kieszenie, wzmocnienie pasa), plastik (guziki),
metal (klamerka), nici
oznaczenia: „LUIGI”

Buty
wysokość 15 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wkładka, podeszwa,
obcas), płótno (wyściółka), sznurówki, nici
oznaczenia: „LUIGI”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

Ludzie władzy – specjalny gatunek ludzki:

Eros Doni

CRC/VI/219/1-3

Czapka
wysokość 6 cm, szerokość 24 cm, głębokość 27 cm
płótno, satyna (wyściółka wnętrza), karton (usztynwienie daszka
i otoku), nici

Melonik
wysokość 14 cm, szerokość 25 cm, głębokość 30 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku i ronda), atlas (wyściółka
wnętrza), skóra przetykana tasiemką jedwabną (wzmocnienie
otoku), nici

Koszula
wysokość 79 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 18 cm
bawełna, nici



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



**Ludzie władzy – specjalny gatunek ludzki:
Andrzej Kowalczyk**

CRC/VI/220/1-6

Czapka
wysokość 8 cm, szerokość 22 cm, głębokość 24,5 cm
płótno pomalowane akrylem, satyna (wyściółka wnętrza),
karton (uszywnienie daszku), nici

Czapka
wysokość 10 cm, szerokość 22 cm, głębokość 29 cm
płótno, satyna (wyściółka wnętrza), taśma rypsowa
(uszywnienie otoku), nici

Płaszcz
wysokość 127 cm, szerokość pod pachami 58 cm,
szerokość dołu płaszcza 74 cm, długość rękawa 69 cm
płótno, polichlorek winylu, plastik (guzik), juta (wzmocnienie
kieszeni od wewnątrz), satyna (wzmocnienie rozcięcia
płaszcza od wewnątrz), nici

Spodnie
wysokość 111 cm, szerokość w biodrach 52 cm, szerokość
w pasie 40 cm
flanela pokryta farbą, plastik (guziki), płótno (wewnętrzne
wzmocnienie rozporka), nici
oznaczenia: „DOMINIK”

Buty
wysokość 16,5 cm, szerokość 11 cm, długość 29 cm
skóra naturalna pokryta akrylem, sztuczna skóra (wkładka),
guma (podeszwa), metal (okucia dziurek), sznurówki
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / LUDZIE WŁADZY /
ANDRZEJ KOWALCZYK”



**Ludzie władzy – specjalny gatunek ludzki:
Eugeniusz Bakalarz**

CRC/VI/221/1-8

Czapka
głębokość 29 cm, szerokość 20 cm, wysokość 11 cm
płótno, satyna (wyściółka wnętrza), taśma rypsowa
(uszywnienie otoku), nici

Marynarka
wysokość 76 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 57 cm
wełna, satyna (podszewka), plastik (guziki), watalina
(wypełnienie poduszek na ramionach), nici
oznaczenia: „BAKALARZ”

Koszula
wysokość 70 cm, szerokość 56 cm, długość rękawa 55 cm
bawełna, plastik (guziki), nici

Kotnierzyk
wysokość 6,5 cm, szerokość 40 cm, grubość 0,1 cm
bawełna, nici

Muszka
wysokość 3,5 cm, szerokość 45 cm, grubość 1 cm
płótno, rzepy krawieckie (zapięcie), metal (zapinka), nici

Spodnie
wysokość 93,5 cm, szerokość w biodrach 53 cm,
szerokość w pasie 42 cm
wełna, bawełna (wnętrza kieszenie, uszywnienie
pasa od wewnątrz), plastik (guzik), nici
oznaczenia: „Bakalarz”

Buty
wysokość 9,5 cm, szerokość 10 cm, długość 28 cm
naturalna skóra lakierowana, skóra (wyściółka,
wkładka, podeszwa), guma (podeszwa), metal
(gwoździiki w obcasie), sznurówki
oznaczenia: „AW”, „BR”, „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY /
LUDZIE WŁADZY / EUGENIURZ BAKALARZ”





Ludzie władzy – specjalny gatunek ludzki:

Piotr Chybiński

CRC/VI/222/1-4

Surdut

wysokość 115 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 66,5 cm
bawełna, bawełna (podszewka), plastik (guziki), nici

Spodnie

wysokość 107 cm, szerokość w biodrach 70 cm,
szerokość w pasie 52 cm
bawełna, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „Chybiński”

Buty

wysokość 16,5 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), guma (obcas), metal (zszywki w obcasie,
suwak), plastik (zamek błyskawiczny), nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / LUDZIE WŁADZY /
PIOTR CHYBIŃSKI”, „A.L.”



Grabarz: Lech Stangret

CRC/VI/224/1-3

Czapka

wysokość 10 cm, szerokość 23 cm, głębokość 27 cm
płótno, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wzmocnienie otoku),
karton (usztywnienie daszku i otoku), nici

Płaszcz

wysokość 90 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 57 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „STANGRET”, „S. Dudzicki”

Spodnie

wysokość 90 cm, szerokość w biodrach 53 cm,
szerokość w pasie 41 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „STASZEK D.”





Grabarz: Jan Książek

CRC/VI/225/1-5

Czapka

wysokość 10 cm, szerokość 25 cm, głębokość 25 cm
płótno, atlas (wyściółka), płótno (wzmocnienie otoku),
karton (usztywnienie daszku), metal (guziki), nici

Płaszcz

wysokość 91 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 58 cm
płótno, plastik (guziki), nici

Spodnie

wysokość 105 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 46 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „P Książek”

Buty

wysokość 10 cm, szerokość 10 cm, długość 29 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki
w obcasie), sznurówki, nici
oznaczenia: „MICHNO”, „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / GRABAŻ /
JAN KSIĄŻEK”



Grabarz: Stanisław Michno

CRC/VI/226/1-3

Czapka

wysokość 9 cm, szerokość 23 cm, głębokość 28,5 cm
płótno, atlas (wyściółka), taśma rypsowa (wzmocnienie otoku),
karton (usztywnienie daszku i otoku), nici

Płaszcz

wysokość 87 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 59 cm
płótno, plastik (guziki), nici

Spodnie

wysokość 96 cm, szerokość w biodrach 62 cm,
szerokość w pasie 50 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „P. Michno”



Grabarz: Stanisław Dudzicki

CRC/VI/227/1-5

Czapka
wysokość 9 cm, szerokość 22 cm, głębokość 30 cm
płótno, atlas (wyściółka), karton (uszywnienie daszku i otoku), nici

Płaszcz
wysokość 91 cm, szerokość 49 cm, długość rękawa 57 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „STAS Dudzicki”

Spodnie
wysokość 80 cm, szerokość w biodrach 52 cm, szerokość w pasie 34 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „P. Stanisł.”

Buty
wysokość 10 cm, szerokość 9,5 cm, długość 28 cm
lakierowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka, podeszwa, obcas), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki w obcasie), nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / GRABAŻ / STANISŁAW DUDZICKI”, „MICHNO”



tadeusz kantorr

Grabarz: Eugeniusz Bakalarz

CRC/VI/228/1-3

Czapka
wysokość 9 cm, szerokość 21 cm, głębokość 30 cm
płótno, atlas (wyściółka), karton (uszywnienie daszku i otoku), nici

Płaszcz
wysokość 90 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 58 cm
płótno, plastik (guziki), nici
oznaczenia: „Bakalarz”

Spodnie
wysokość 87 cm, szerokość w biodrach 58 cm, szerokość w pasie 43 cm
płótno, plastik (guziki), nici



kostiumy z biorycricoteki



Grabarz: Janusz Jarecki

CRC/VI/229/1-2

Czapka
wysokość 10 cm, szerokość 23 cm, głębokość 30 cm
płótno, atlas (wyściółka), taśma rypсова (wzmocnienie otoku),
karton (usztynwienie daszku i otoku), nici

Płaszcz
wysokość 102 cm, szerokość 52 cm, długość rękawa 59 cm
płótno, plastik (guziki), nici



Grabarz (zapasowy element kostiumu)

CRC/VI/223

Czapka
wysokość 9 cm, szerokość 24 cm, głębokość 25 cm
płótno, atlas (wyściółka), płótno (wzmocnienie otoku),
karton (usztynwienie daszku i otoku), metal (guziki i drut
usztynwiający), nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
r



Grabarz (zapasowe elementy kostiumu)

CRC/VI/237/1-2

Marynarka
wysokość 70 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 39 cm
len, nici

Spodnie
wysokość 96 cm, szerokość w biodrach 60 cm,
szerokość w pasie 33 cm
płótno, plastik (guzik), nici



k
o
s
t
i
u
m
y

z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i

**Pielęgniarka⁴: Ludmiła Ryba**

CRC/VI/230

Kitel
wysokość 103 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 47 cm
bawełna, nici

4 Nazwa postaci: Notatki Tadeusza Kantora do spektaklu.

Pielęgniarz⁵: Loriani Della Rocca

CRC/VI/231

Kitel
wysokość 106 cm, szerokość 57 cm, długość rękawa 56 cm
bawełna, nici

5 Tamże.

**Żołnierz⁶: Wacław Janicki**

CRC/VI/232/1-6

Czapka
wysokość 11,5 cm, szerokość 19 cm, głębokość 26,5 cm
wełna, satyna (wyściółka), karton (usztywnienie daszka), nici

Marynarka munduru
wysokość 81 cm, szerokość 56,5 cm, długość rękawa 63 cm
wełna, metal (guzik, haftka), rzepy krawieckie (zapięcie),
satyna (spodnie wykończenie klap kieszeni), nici

Spodnie
wysokość 92,5 cm, szerokość w biodrach 53,5 cm,
szerokość w pasie 41,5 cm
wełna, plastik (guzik), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Pas z ładownicami
długość pasa 128 cm, szerokość pasa 5 cm, grubość pasa
0,5 cm, wysokość ładownic 12 cm, szerokość ładownic 21 cm,
głębokość ładownic 8 cm
wełna, skóra naturalna (usztywnienie ładownic),
metal (nity, zapięcia), nici

Buty
wysokość 40,5 cm, szerokość 11 cm, długość 31 cm
skóra naturalna, płótno (wyściółka, wkładka), guma
(podeszwa), nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / ŻOŁNIERZ /
WACŁAW JANICKI”

6 Tamże – dotyczy nr inw. VI/232-234

Żołnierz: Lesław Janicki

CRC/VI/233/1-6

Czapka
wysokość 11 cm, szerokość 21 cm, głębokość 26,5 cm
wełna, satyna (wyściółka), karton (usztynwienie daszka), nici

Marynarka munduru
wysokość 82 cm, szerokość 55,5 cm, długość rękawa 60 cm
wełna, metal (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie),
satyna (spodnie wykończenie klap kieszeni), nici

Spodnie
wysokość 90 cm, szerokość w biodrach 53 cm,
szerokość w pasie 41 cm
wełna, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Pas z ładownicami
długość pasa 125 cm, szerokość pasa 5,5 cm, głębokość pasa
0,5 cm, szerokość ładownic 20 cm, wysokość ładownic 12 cm,
głębokość ładownic 10 cm
wełna, skóra naturalna (usztynwienie ładownic), metal
(nity, zapięcia), rzepy krawieckie (zapięcia), nici
oznaczenia: „JM”

Buty
wysokość 40,5 cm, szerokość 11 cm, długość 31 cm
skóra naturalna, płótno (wyściółka, wkładka), guma
(podeszwa), nici
oznaczenia: „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY / ŻOŁNIERZ /
LESŁAW JANICKI”



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

Żołnierz: Roman Siwulak

CRC/VI/234/1-6

Czapka
wysokość 10,5 cm, szerokość 19,5 cm, głębokość 26,5 cm
wełna, satyna (wyściółka), karton (usztynwienie daszka),
plastik (usztynwienie otoka), nici

Marynarka munduru
wysokość 81 cm, szerokość 55 cm, długość rękawa 61 cm
wełna, metal (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie),
satyna (spodnie wykończenie klap kieszeni), nici
oznaczenia: „SIWULAK”

Spodnie
wysokość 91 cm, szerokość w biodrach 53,5 cm,
szerokość w pasie 41 cm
wełna, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcie), nici

Pas z ładownicami
długość pasa 125 cm, szerokość pasa 5 cm, grubość pasa
0,5 cm, szerokość ładownic 21 cm, wysokość ładownic 12 cm,
głębokość ładownic 8,5 cm
wełna, skóra naturalna (usztynwienie ładownic), metal (nity,
zapięcia), rzepy krawieckie (zapięcia), nici

Buty
wysokość 40,5 cm, szerokość 10 cm, długość 30 cm
malowana skóra naturalna, skóra naturalna (wyściółka, wkładka,
podeszwa, obcas), guma (podeszwa, obcas), metal (gwoźdźniki
w obcasie), nici



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Ambalaze: Luigi Arpini, Eros Doni, Jean-Marie Barotte, Janusz Jarecki, Andrzej Kowalczyk, Bogdan Renczyński, Włodzimierz Górski, Eugeniusz Bakalarz, Piotr Chybiński

CRC/VI/238/1-22

Koszule szpitalne wierzchnie, 10 szt.
wysokość 120-152 cm, szerokość 64-71 cm,
długość rękawa 72-86 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcia), guma krawiecka (ściągacze), nici

Koszule szpitalne spodnie, 12 szt.
wysokość 115-170 cm, szerokość 57-68 cm,
długość rękawa 56-77 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcia), nici



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



tadeusz kantor



kostiumy z biorycricoteki

Ambalaże: Luigi Arpini, Eros Doni, Jean-Marie Barotte, Janusz Jarecki, Andrzej Kowalczyk, Bogdan Renczyński, Włodzimierz Górski, Eugeniusz Bakalarz, Piotr Chybiński

CRC/VI/241/1-14

Kalesony, 14 szt.
wysokość 71,5–110 cm, szerokość 48–60 cm
bawełna, guma krawiecka, nici
oznaczenia: „JM” (CRC/VI/241/14)



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Ambalże: Luigi Arpini, Eros Doni, Jean-Marie Barotte, Janusz Jarecki, Andrzej Kowalczyk, Bogdan Renczyński, Włodzimierz Górski, Eugeniusz Bakalarz, Piotr Chybiński

CRC/VI/242/1-7

Podkoszulki z długim rękawem, 7 szt.
wysokość 65–90 cm, szerokość 55–70 cm,
długość rękawa 55–65 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcia), nici



t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Ambalaze: Luigi Arpini, Eros Doni, Jean-Marie Barotte, Janusz Jarecki, Andrzej Kowalczyk, Bogdan Renczyński, Włodzimierz Górski, Eugeniusz Bakalarz, Piotr Chybiński

CRC/VI/243/1-7

Podkoszulki z krótkim rękawem, 8 szt.
wysokość 67,5-72,5 cm, szerokość 54,5-57,5 cm,
długość rękawa 18,5-20 cm
bawełna, nici
oznaczenia: „EROS” (CRC/VI/243/5), „JM” (CRC/VI/243/6)



tadeusz kantorr



kostiumy z biorycricoteki

Zapasowe elementy kostiumu

CRC/VI/239/1-9

Koszule, 9 szt.
 wysokość 74–85 cm, szerokość 52–60 cm, długość krótkiego
 rękawa 23–27 cm, długość długiego rękawa 58–61 cm
 bawełna, plastik (guziki), guma krawiecka (zapięcie pod szyją), nici
 oznaczenia: metki producenta „RSP J. Dąbrowskiego Kraków”,
 „ROB. SP. PRACY. Im. J. Dąbrowskiego. KRAKÓW”



tadeusz kantor

kostiumy z biorycricoteki



Zapaszowe elementy kostiumu
CRC/VI/240/1-3

Gorsy, 3 szt.
wysokość 84-88 cm, szerokość 115 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcia), nici



Zapasowe elementy kostiumów – nieprzypisane do żadnego spektaklu



Kombinezon

CRC/VI/244

wysokość 135 cm, szerokość 120 cm
bawełna, płótno (tasiemka), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Spodnie, 9 szt.

CRC/VI/245/1-9

CRC/VI/245/1: wysokość 105 cm, szerokość w biodrach 55 cm, szerokość w pasie 41,5 cm
bawełna, satyna (podszywka rozporka), plastik (guziki), nici

CRC/VI/245/2: wysokość 116 cm, szerokość w biodrach 53 cm, szerokość w pasie 39 cm
flanela, plastik (guziki), nici

CRC/VI/245/3: wysokość 103 cm, szerokość w biodrach 48 cm, szerokość w pasie 38 cm
wełna, plastik (guziki), satyna (podszywka przedniej części spodni, wewnętrzne obszycie pasa i rozporka), bawełna (kieszenie wewnętrzne, wewnętrzne wzmocnienie nogawek), taśma rypsowa (wewnętrzne obszycie nogawek), nici

CRC/VI/245/4: wysokość 96 cm, szerokość w biodrach 52 cm, szerokość w pasie 46 cm
popelina, satyna (wewnętrzne obszycie pasa i rozporka), bawełna (kieszenie wewnętrzne), taśma rypsowa (wewnętrzne obszycie nogawek), nici

CRC/VI/245/5: wysokość 103 cm, szerokość w biodrach 49 cm, szerokość w pasie 38 cm
wełna, plastik (guziki), metal (klamerka), bawełna (kieszenie wewnętrzne, wewnętrzne obszycie pasa), nici
oznaczenia: „STANGRET”, metka producenta „HANKA / LEGNICA / ANILANA 100%”

CRC/VI/245/6: wysokość 126 cm, szerokość w biodrach 48 cm, szerokość w pasie 46 cm
wełna, plastik (guziki), guma krawiecka (paski przy nogawkach), nici

CRC/VI/245/7: wysokość 106 cm, szerokość w biodrach 46 cm, szerokość w pasie 38 cm
wełna, plastik (guziki), płótno (wewnętrzne obszycie nogawek), nici

CRC/VI/245/8: wysokość 100 cm, szerokość w biodrach 56 cm, szerokość w pasie 46 cm
madera, bawełna (kieszenie wewnętrzne, łąta z tyłu spodni), metal (haftka, zamek błyskawiczny), taśma rypsowa (wewnętrzne obszycie nogawek), nici

CRC/VI/245/9: wysokość 82 cm, szerokość w biodrach 38 cm, szerokość w pasie 33 cm
bawełna, plastik (guziki), satyna (wewnętrzne obszycie pasa), bawełna (kieszenie wewnętrzne), płótno (wewnętrzne obszycie rozporka), taśma rypsowa (zewewnętrzne obszycie nogawek), nici

k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i





tadeusz kantor



kostiumy z biorycricoteki

**Body**

CRC/VI/249

wysokość 71 cm, szerokość 36 cm
bawełna, nici**Damskie kapelusze, 3 szt.**

CRC/VI/250/1-3

CRC/VI/250/1: wysokość 8 cm, szerokość 22 cm,
głębokość 21 cm
flausz, okrągła guma krawiecka (mocowanie na głowie), niciCRC/VI/250/2: wysokość 10 cm, szerokość 31,5 cm,
głębokość 28,5 cm
filc, taśma rypsowa (ozdoba otoku), niciCRC/VI/250/3: wysokość 8 cm, szerokość 23 cm,
głębokość 27 cm
filc, okrągła guma krawiecka (mocowanie na głowie), nicit
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r**Płaszcz**

CRC/VI/251

wysokość 104 cm, szerokość pod pachami 57 cm,
szerokość dołu płaszcza 67 cm, długość rękawa 53 cm
popelina, plastik (guziki), nicik
o
s
t
i
u
m
y
.z
b
i
o
r
yc
r
i
c
o
t
e
k
i**Szal**

CRC/VI/252

szerokość 28 cm, długość 274 cm, grubość 1 cm
flanela, nici

**Surdut**

CRC/VI/253

wysokość 112 cm, szerokość pod pachami 47 cm, szerokość dołu surduta 73 cm, długość rękawa 60 cm
 wełna, satyna (podszywka, zawieszka), metal (guziki obszyte nicią), filc (obszycie kołnierza pod kołnierzem), nici

t
a
d
e
u
s
z

k
a
n
t
o
rk
o
s
t
i
u
m
y
.z
b
i
o
r
y

c
r
i
c
o
t
e
k
i**Fraki, 5 szt.**

CRC/VI/254/1-5

wysokość 97–113 cm, szerokość 42–60 cm, długość rękawa 58–66 cm
 wełna, satyna (podszywka), metal (guziki obszyte nicią), watalina (wypełnienie poduszek na ramionach), juta (usztywnienie pól), nici / bawełna, satyna (podszywka), plastik (guziki), watalina (wypełnienie poduszek na ramionach), filc (obszycie kołnierza), nici
 oznaczenia: nadruki producentów „ALBERTHIRSCHL / SARAJEVO” (CRC/VI/254/2), „Antoni Kadłuczka / KRAKÓW” (CRC/VI/254/3), „Jan Gagatek / KRAKÓW” (CRC/VI/254/4), „Victor Vanherrewegen / BRUXELLES / BD. BISCHOFFSHEIM 18” (CRC/VI/254/5)



tadeusz
kantorr



kostiumy
zbiory
cricoteki



Kamizelki, 4 szt.

CRC/VI/255/1-4

wysokość 54-57 cm, szerokość 45-50 cm
bawełna, satyna (tył kamizelki, podszewka), plastik (guziki), nici
/ wełna, satyna (tył kamizelki, podszewka), metal (guziki obszyte
bawełną, kłamra zapięcia), nici



Muszki, 11 szt.

CRC/VI/256/1-11

wysokość 3-5 cm, szerokość 36-56 cm, grubość 1-2 cm
satyna, bawełna, guma krawiecka (pasek mocujący, zapięcie),
rzepy krawieckie (zapięcia), plastik (guzik), taśma rypsowa
(wzmocnienie od wewnątrz paska mocującego), metal
(klamerka, haftki), nici

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r



Krawaty, 8 szt.

CRC/VI/257/1-8

wysokość 28-87 cm, szerokość 41,5-51 cm, grubość 0,5-2 cm
bawełna, płótno, rzepy krawieckie (zapięcia), plastik (guzik),
metal (haftka, zatrzask), flizelina (wewnętrzne wzmocnienie
krawata), nici

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Mankiety, 30 szt.

CRC/VI/258/1-30

Mankiety krótkie: wysokość 8 cm, szerokość 25-26 cm, grubość 0,4 cm
wykrochmalona bawełna, nici
oznaczenia: nadruki producenta: „A. Skórczewski / i Polakiewicz / w KRAKOWIE”, logotypy lwa z napisem „M.J. & L.”; nadruki producenta „SPECIALLY MADE FOR / SKORCZEWSKI I POLAKIEWICZ / KRAKÓW”, logotypy lwa z napisem „Joss / ORIGINAL”

Mankiety długie: szerokość 24-27,5 cm, wysokość 7-7,3 cm, grubość 0,4 cm
bawełna, rzepy krawieckie (zapięcia), nici



tadeusz kantor



kostiumy z biorycricoteki

Koszule, 10 szt.

CRC/VI/260/1-10

wysokość 75–88 cm, szerokość 49–65 cm, długość krótkiego rękawa 20–25 cm, długość długiego rękawa 43–62 cm
 bawełna, plastik (guziki), rzepy krawieckie (zapięcia), nici
 oznaczenia: metki producenta „RSP / J. Dąbrowskiego / KRAKÓW”; „Ge Zet / REG.”



tadeusz kantorr

k
o
s
t
i
u
m
y
.
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i

Podkoszulki, 4 szt.

CRC/VI/261/1-4

wysokość 62–73 cm, szerokość 43–56 cm, grubość 0,5 cm
bawełna, nici

oznaczenia: metka z napisem producenta „abanderado / Made in Spain / 100 % COTTON / ALGODON” (CRC/VI/261/4)



tadeusz kantorr



kostiumy z biorycricoteki

**Kołnierzyki, 99 szt.**

CRC/VI/262/1-99

wysokość 5,5–9 cm, szerokość 39–47,5 cm, grubość 0,2–1,5 cm
bawełna, nici

oznaczenia: metki i nadruki producentów „R. MYDLARSKI I Z. BRZOZOWSKI / KRAKÓW/ SZEWSKA L.4”, „SPECIALLY MADE FOR / SKORCZEWSKI I POLAKIEWICZ / KRAKÓW”, logotyp Iwa z napisem „M.J. & L”, „Andre / LWÓW / PLAC MARJACKI. 2”, „SANS RIVAL / DEPOSEE / SUPPANCIC”, „Clara Glazer & John / Hirschberg (...) / MARKE”, „Einseitig Leinen / 4 fach”, „BRACIA BILEWSCY / W KRAKOWIE”, „SOMO / LACEOCH/ DEPOSE”, „JONNY”, „SUPPANCIC / VIENNA”, „Magazyn bielizny męskiej / TADEUSZ GÓRSKI / Lwów. pl. Marjacki 5”, „MARCUE / DEPOSEE / Marlena”, „STANISŁAW BIGOSZ / KRAKÓW / KARMEŁICKA L. 12”, „MED. / Jotka / D>OR”, „MONT BLANC”, „TRADE/MARK/Yuppancic”, „Ge/Zet. REG”, „LUDWIG ZENTNER JUN / CARLSBAD / Extra Duality”, „DRF”, „FABR. ZAN. / Opus”

**Szelki, 2 szt.**

CRC/VI/ 263/1-2

CRC/VI/263/1: długość 78 cm, szerokość 8 cm, grubość 1 cm
guma krawiecka, metal (zapięcia), plastik (elementy zapięć)
oznaczenia: „JANUSZ”, „LUIGI”

CRC/VI/263/2: długość 102 cm, szerokość 4 cm, grubość 1 cm
guma krawiecka, metal (zapięcia), plastik (elementy zapięć)

**Marynarka**

CRC/VI/265

wysokość 80 cm, szerokość 58 cm, długość rękawa 57 cm
ryps, satyna (podszywka), plastik (guziki), nici

Uprząż (szelki z pasem do montażu z obiektem)

CRC/VI/268

wysokość 80 cm, szerokość 42 cm, głębokość 3 cm
bawełna, flanela (obszycie pasa), skóra naturalna (paski), metal
(zapięcia, klamerki, sprzączki, nity)

t
a
d
e
u
s
z
k
a
n
t
o
r**Buty do spektakli Teatru Cricot 2, 5 par**

CRC/VI/271/1-10

CRC/VI/271/1-2: [buty Teresy Wełmińskiej do prób „Niech
szczęzną artystą” i/lub „Nigdy tu już nie powrócę”]
wysokość 11 cm, szerokość 7,5 cm, długość 24 cm
skóra naturalna, metal (gwoźdźki w obcasie), nici

CRC/VI/271/3-4: [buty do prób „Nigdy już tu nie powrócę” i/lub
„Niech szczęzną artystą”]
wysokość 12 cm, szerokość 8 cm, długość 26 cm
skóra naturalna, płótno (wyściółka przedniej części),
plastik (obcas), metal (końcówka obcasa, przód podeszwy,
gwoźdźki), nici

CRC/VI/271/5-6: wysokość 8,5 cm, szerokość 9 cm,
długość 26 cm
skóra naturalna, guma (końcówka obcasa), metal (metal), nici

CRC/VI/271/7-8: wysokość 9 cm, szerokość 10 cm,
długość 30 cm
skóra naturalna, plastik (wyściółka tylnej części),
guma (obcas), nici

CRC/VI/271/9-10: wysokość 5,5 cm, szerokość 8,5 cm,
długość 25 cm
sztuczna skóra, płótno (wkładka), guma (podeszwa, obcas),
sznurówki, nici

k
o
s
t
i
u
m
y
·
z
b
i
o
r
y
c
r
i
c
o
t
e
k
i



Kapelusze Dwóch Chasydów z deską ostatniego ratunku (Wacław i Lesław Janiccy) z performance aktorów Teatru Cricot 2 „Żywe pomniki” w rocznicę śmierci Tadeusza Kantora 8.12.1991–2020⁷, przed siedzibą Cricoteki przy ul. Kanoniczej 5, 2 szt.

CRC/VI/272/1–2

wysokość 12–13 cm, szerokość 35,5–36,5 cm,
głębokość 38–38,5 cm
filc, taśma rypsowa (wzmocnienie ronda i wzmocnienie otoku od wewnątrz), drut (wewnątrz wzmocnienie ronda), nici

7 Jako jedyne w całym zestawie kostiumów – są to elementy współczesne, które zostały przyniesione w 1991 roku przez Wacława i Lesława Janickich, aktorów Teatru Cricot 2 do udziału w performance.

