

* * *

I jedno kusi: gdybyśmy tak chcieli w kilku, kilkunastu punktach dopisać dalszy ciąg tej historii? Wykorzystując zakulisowe opowieści z książek Zofii Kucówny, Jerzego Stuhra, Marii Bojarskiej, Danuty Stenki, gazetowych reportaży „zza kulis”? Do cytowanych przez autorkę utworów literackich, powieści „z kluczem”, dodać utwory Jerzego Ronarda Bujańskiego, Andrzeja Hausbrandta, Barbary Hanickiej, a nawet dwa teatralne kryminały?¹⁰ Pokazać, jak od świata opisanego w tej książce, przez *Twarze i maski* Feliksa Falka, *Garderobę damską* Szczepkowskiej, doszliśmy do rzeczywistości *Artystów* Strzępki/Demirskiego? To jest przecież ten sam świat, te same emocje i ten sam cel: zagrać rolę tak, żeby zrobić wielką karierę.

Magdalena Raszevska

Peter Brook, *Wolność i laska. Rozważania o Szekspirze*, przekł. Agnieszka Pokojka, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Peter Brook, dziewięćdziesięcioletni Mistrz teatru, który spędził siedemdziesiąt lat, pracując nad Shakespearem, w wydanej teraz po polsku książce szuka odpowiedzi na prowokacyjne pytanie: dlaczego po napisaniu niemal czterdziestu dramatów i skreśleniu ostatnich słów *Burzy* jej autor zamilkł.

Zanim Brook skonfrontuje czytelnika z tą kwestią, jak również z wieloma innymi ważkimi problemami obecnymi w jego najnowszej książce, pada nie tak zaskakujące, ale na pewno nie mniej prowokacyjne pytanie: kto napisał *Hamleta* i pozostałe sztuki? Niektórzy badacze z zupełną powagą podważają autorstwo Stratfordczyka, mniejsza o to ilu dramatów. Peter Brook w niewielkim stopniu zajmuje się tym problemem. Reżyser należy do tych nielicznych, którzy zamiast dociekać zgodności faktów, skonfrontowali dzieła Shakespeare’a z rzeczywistością, życiem a przede wszystkim z praktyką teatralną.

The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare, czy, jak to jest w polskim wydaniu, *Wolność i laska. Rozważania o Szekspirze*, to książka której zakres tematyczny jest znacznie szerszy niż sugeruje jej podtytuł. Oczywiście kiedy mówimy „Shakespeare”, mamy na myśli raczej dramaty niż ich autora. Podobną postawę prezentuje Brook, chociaż książkę rozpoczyna rozdziałem poświęconym twórcy.

¹⁰ J. R. Bujański, *Wteatrzwstąpienie*, Kraków 1981; A. Hausbrandt, *Obcym wstęp wzbroniony*, Warszawa 1981; B. Hanicka, *Ale teatr*, Kraków 2005; L. Legut, *Nie zabijajcie Desdemony*, Gdynia 1973; L. Toster [A. Hausbrandt], *Krzesełka lorda Blotton*, Warszawa 1976.

BROOK

Wolność i łaska.

Rozważania o Szekspirze

Brook od żartów i anegdot dochodzi do subtelnej transcendencji. Strategia narracji przypomina opowieści przewodnika prowadzącego turystów po stromej grani. Przywołane historie o burzach, nazwy szczytów, napotkanych drzew, krzewów, mchów, porostów, kamieni i minerałów służą mu do zabawienia wycieczkowiczów, a dzięki temu do zdobycia ich zaufania. Szczyt, na który Brook planuje zabrać swoich czytelników, jest nie do zdobycia, jeśli nie będą podążać za nim bardzo uważnie, co jednak nie powinno nikomu odbierać radości z lektury.

Ton książki wynika z założenia, że podchodzenie do niektórych tematów na zbyt serio naraża na śmieszność. „Traktowanie czegośkolwiek zbyt poważnie nie jest zbyt poważne” (s. 9). A do tematów wymagających na równi powagi, co dystansu należą rzeczy, które Brook określa jako „bez kresu”. Dzieła Shakespeare’a zalicza właśnie do tej kategorii (s. 9). Z kolei pomysły, że autorem Szekspirowskich dramatów był ktoś inny, według Brooka nie zasługują na poważne traktowanie. Z tym tematem rozprawia się błyskawicznie, przytaczając satyryczny tekst Maxa Beerbohma, jakoby udowadniający, że autorką wierszy Alfreda Tennysona jest królowa Wiktorja. Jeśli odnotować, że autor najpopularniejszej książki ujawn-

nijającej spisek pod kryptonimem „William Shakespeare” ma na swym koncie bestsellery o kosmitach, ustawienie obu koncepcji w jednym szeregu jest zabiegiem rozsądnym. Dalej, już bardziej serio, Brook dodaje, że ktokolwiek podważa autorstwo dramatów Shakespeare’a, najpewniej nigdy nie pracował w teatrze. Trzeba przyznać, że ma tutaj mocne argumenty. Kilka kąśliwych uwag kieruje przy tym także pod adresem akademików. Wśród nich znalazła się i taka: „Teatr żyje i dzieje się na bieżąco, nie w bibliotekach czy archiwach” (s. 15), przy pomocy której określa działania autorów tekstów oraz redaktorów szeroko komentowanego numeru „Harper’s Magazine” z kwietnia 1999. Najprawdopodobniej to właśnie wydawnictwo przywołuje również, pisząc: „Jakiś czas temu prestiżowe pismo dla intelektualistów poprosiło grono badaczy o odpowiedź na pytanie «kto napisał dzieła Shakespeare’a?»” (s. 11). Lektura tych artykułów pozwala zrozumieć źródło dość dziwnych komentarzy Brooka np. odnośnie korelacji między pochodzeniem a potencjałem twórczym i intelektualnym, które bez niej pozostają niejasne, a polskiemu czytelnikowi mogą wydać się zbędne.

Wolność i łaska... podzielona na dziewięć rozdziałów, wstęp i epilog, ma strukturę przypominającą przedstawienie. Tytuły i podtytuły rozdziałów są niczym wyjęte z notatek reżyserskich nazwy scen, jakimi opatrzony został dramat przygotowany do inscenizacji. Każdy rozdział zawiera główny obraz, z reguły złożony z kilku elementów, który prowadzi wprost do następnego obrazu, a razem układają się one w świadomie zakomponowaną całość.

W pierwszym rozdziale zabawne przedstawienie pomysłu na „niepiśmienenego Shakespeare’a” zostaje zderzone z przenikliwym opisem jego artystycznej skromności.

Z tego, co wiemy, wynika, że Szekspir był człowiekiem bardzo skromnym. Postaciom, które stworzył nie wkłada w usta swoich poglądów ani myśli. Nie narzuca swojego świata temu, który wyłania się z jego słów. Ibsen bez wahania okazywał na scenie, co myśli o społeczeństwie, w którym przyszło mu żyć. Brecht pisał po to, żeby wskazać bolączki tego świata i sposoby ich uleczenia. Szekspir był inny, nie osądzał, lecz przedstawiał nieskończenie wiele równoprawnych punktów widzenia, kwestię ich oceny pozostawiając widzom, ich inteligencji, sercu i sumieniu” (s. 20).

W kolejnym rozdziale zanurzamy się w atmosferę wieczornych spektakli teatralnego lata w Weronie obok zamkniętych w wiktoriańskich konwencjach widzów skądinąd rewolucyjnej Brookowej inscenizacji *Romea i Julii*, niezadowolonych z braku światła „w damskiej... szatni” (s. 27). W ten sposób Brook prowadzi czytelnika do ważnej lekcji dotyczącej roli rytmu i montażu w spektaklu. Zasad tej trudnej sztuki reżyser nauczył się dopiero pracując nad operą. Shakespeare znał je świetnie, dlatego trudno o bardziej trafne porównanie konstrukcji jego sztuk niż zestawienie ich z muzyką.

Trzeci rozdział z opowieścią o *Tytusie Andronikusie* stanowi pierwszą próbę opisaną „tego, co niewidzialne” (autor wróci do tematu pod koniec rozdzia-

łu o klepsydrze). Od długiego i na pozór anegdotycznego wprowadzenia Brook przechodzi do porównania obrazu mężczyzny, któremu jugosłowiańska milicja odcięła dłonie, gdy ten trzymał się parapetu, ratując ostatnie sekundy życia przed upadkiem z wysokości, ze wstrząsającą kreacją Vivien Leigh w roli Lavinii, kiedy to aktorka ukazywała widzom swoje okaleczone ręce. Reżyser zauważa, że Leigh, podobnie jak Shakespeare, potrafiła dostrzec „inną rzeczywistość – bogactwa i magii życia” (s. 39). Trzy strony wcześniej Brook zestawia mitologię, przedantyczne rytuały i „straszliwe katharsis sublimujące grozę”, demaskując nieumiejętność współczesnych twórców poprawnego odczytania *Tytusa Andronikusa*. Następująca po tym opowieść o genialnej aktorce służy przedstawieniu odpowiedniej interpretacji wspomnianego dramatu.

Dokładnie pośrodku książki znajduje się trzystronicowy rozdział czwarty poświęcony w znacznym stopniu *Miarce za miarkę* i eksponujący obraz wagi. Stanowi on prawdziwy punkt zwrotny książki. To tu pojawia się odwołanie do ważnej pracy z mużułmańską młodzieżą z najbardziej niebezpiecznych przedmieść Paryża. Brook wspomina sytuację, gdy „pod wpływem impulsu najczystszej improwizacji” (s. 43), w działaniu młodych ludzi pojawiła się odpowiedź na podstawowe pytanie „czym jest teatr”. W chwili, gdy postawiona kwestia rezonuje jeszcze w głowie czytelnika Brook zapowiada kolejne tematy, konstruując z nich most prowadzący wprost do finału książki. Na przestrzeni trzech akapitów pojawiają się: podstawowa wskazówka dla współczesnych interpretatorów *Miarki za miarkę*, temat błagania o łaskę „harmonizującego z procesem samopoznania”, fascynacja Shakespeare’a poszukiwaniem tego, co „silniejsze od konfliktu i sprzeczności”, oraz postać Prospera łącząca najważniejsze wątki w całej twórczość Stratfordczyka. Ta kondensacja przygotowuje czytelnika na spotkanie z władcą, „który łączy w sobie wszystkie aspekty ludzkiej słabości i siły” (s. 44) – Królem Learem.

Drugą część książki, od rozdziału piątego aż do epilogu, można porównać do *Snu nocy letniej* w reżyserii Brooka. Przypomina ciąg wykonywanych w szaleńczym tempie akrobacji. Na początek autor rozprawia się z nieporozumieniami dotyczącymi postaci Leara, aby za pomocą kilku celnych uwag wskazujących, w jaki sposób Shakespeare posługiwał się opozycjami wewnątrz/zewnątrz oraz ślepotą/widzeniem wyjaśnić, jak działa mechanika dramatu. Koncept ten przypomina nieco grecką konieczność (*anankē*), z którą współczesna sztuka teatralna ma duży problem. Brook zwraca uwagę, że nie każdy autor potrafi zrozumieć ten mechanizm i uobecnić go w tekście. Czyni to, wskazując miejsca, w których *Król Lear* mógłby się skończyć. I choć z pewnością takie kolejne niepełne wersje spodobałyby się widzom, dramat nie stałby się dziełem nieśmiertelnym. To nie pierwszy i nie ostatni moment, w którym Brook posługuje się znanym w teatrze chwytem zapowiedzi ukrytej. Na przykładzie całego *Króla Leara*, powtarzając wielokrotnie: „ale na tym nie koniec”, uświadamia czytelnikowi budowę tego dramatu i konieczność wynikającą z owej „bezlitosnej opowieści” (s. 53). Meto-

dę Brookowskiego komentowania Shakespeare'a można odnieść zresztą do tego właśnie fragmentu książki reżysera: podczas gdy większość autorów na tym by poprzestało, tutaj to dopiero początek nowego rozdziału. W kolejnych odbiorcy niezwykle przyda się poznanie refren: „ale to jeszcze nie koniec”.

„We that are young shall never see so much nor live so long”, Brook cytatem z *Króla Leara* momentalnie wprowadza czytelnika w świat jeszcze bardziej skomplikowany i subtelny niż ten, który pozwala odślonić znana z greckiej filozofii i tragedii „konieczność”. Ten wyostrzony obraz rzeczywistości powstaje dzięki kondensacji czasu w teatrze. Jak pisze reżyser w zakończeniu rozdziału o Learze: „każda sekunda dramatu w tym miejscu, to osobne życie” (s. 54). Wspomniana kondensacja czasu nie polega jednak na przedstawieniu w ciągu dwóch godzin tysiącletniej historii. Jest możliwa jedynie za sprawą poezji.

Rozdział *Klepsydra. Każde ziarnko się liczy* to bodaj najtrudniejszy fragment książki. A to z tego powodu, że w XX wieku, jak spostrzega autor, „dominowało podejście chłodne, naukowe” (s. 56). Nauczyło ono wielu twórców, zarówno poetów, jak i aktorów, liczenia i mierzenia. Nie tylko nie pomagają one w zrozumieniu pojedynczych wersów dramatu, szczególnie dramatu Szekspirowskiego, ale wręcz w tym przeszkadzają. Na przykładzie fragmentu naj słynniejszego monologu w historii teatru, Brook z odwagą pokazuje, że „każde ziarnko się liczy”. Nie sugeruje, że autor kwestii Hamleta kalkulował i analizował wszystkie słowa. Brook wskazuje jednak na ich nieprzypadkowe położenie względem siebie, zwraca uwagę na brzmienie, nietypowe formy i co absolutnie najważniejsze, pokazuje źródło owego tajemniczego ruchu w kilku liniijkach dialogu: „jedno proste słowo niesie ciężar tego wszystkiego, co przygotowało nas na jego nadejście” (s. 61). Brook nazywa to „klepsydrą” i podaje jej zaskakująco prostą definicję: „kondensacja czegoś, co w innym razie – czasie innym niż teatralny – składałoby się z wielu, wielu, bardzo wielu słów” (s. 60).

Kończąc ten fragment autor podejmuje dyskusję na temat sztuki i edukacji aktorskiej oraz ogólnie pracy teatralnej, którą rozwija w kolejnym rozdziale *Kuchta i koncepcja*. Znajdują się tam interesujące uwagi na temat szansy, która potrafi kryć się za błędem pojawiającym się w pracy artystycznej (s. 67). To spostrzeżenie natychmiast przywodzi na myśl rozważania o błędach w *On directing and dramaturgy* Eugenia Barby.¹ Również konkluzja całości jest wymowna: „Forma istnieje, jeśli się nad nią pracuje” (s. 71). Sam pomysł jest właściwie nic nie wart, ale poprzestawanie na nim jedynie, zasługuje już na (subtelną w treści, ale jasną w przekazie) obelgę.

Przedostatni rozdział w konstrukcji książki odpowiadałby temu punktowi w przedstawieniu, za którym już nie ma odwrotu (nawet jeśli od początku go nie było). W niesamowicie syntetyczny sposób Brook kompensuje wszystkie wcześniej poruszone tematy, umieszczając je w historii niepowodzeń, które trafiają się

¹ E. Barba, *On Directing and Dramaturgy. Burning the House*, London–New York 2010, s. 20.

także największym, również Johnowi Gielgudowi i samemu reżyserowi. Fragment ten przygotowuje czytelnika do rozdziału ostatniego. Dzieje się to za pomocą słowa „readiness”, wywołującego wspomnienia o Jerzym Grotowskim i Konstantym Stanisławskim. Co ciekawe, Brook natychmiast przestrzega czytelników przed pułapką, jaką zastawiają na nas słowa, „tylko słowa, piękne słowa” (s. 77).

Wolność i łaska – w oryginale *Quality of Mercy* – to ostatni rozdział, stanowiący dla czytelnika test tego, czy zauważył strukturę całego dramatu? Czy umie ją powiązać z danym fragmentem monologu? Czy wie już, dlaczego sztuka Shakespeare’a nie kończy się tam, gdzie zapewne skończyłby ją każdy inny autor? Czy rozumie, że „słowa, słowa, słowa” u Shakespeare’a „to nie tylko piękne słowa”, ale znacznie więcej?

Peter Brook koncentruje się na epilogu *Burzy*, z którego wyjmuje kilka ostatnich wersów. Od początku reżyser dowodził swoich mistrzowskich kompetencji w odczytywaniu dzieł Szekspirowskich, także po to, by w pewnym momencie móc napisać:

Myślę, że Szekspir wprowadza koncepcję „modlitwy, która atakuje łaskę”, żeby dotknąć tej niepojętej dla umysłu propozycji, którą streszcza słowo „free”, wolny. Nie jest to myśl nowa, już bowiem w jednej z wcześniejszych sztuk zawarł przekonanie, że istnieje jakaś cecha, jakość, „quality”, której nikt z nas nie może zobaczyć ani zdefiniować, a która mimo to odznacza się absolutną zdolnością do stwarzania prawdziwej wolności – i której nadał nazwę „quality of mercy” (miłosierdzia) (s. 87).

I niemal jak Shakespeare, Peter Brook po opowiedzeniu jego historii i napisaniu słów: „jakość, wolność i łaska” natychmiast kończy swój wywód.

Na szczęście jest jeszcze *Epilog*, który zapewnia wystrzelonemu jak z katapulty czytelnikowi miękkie lądowanie. Pokazuje też, że autor od czasów, gdy usunął z *Romea i Julii* pojednawcze zakończenie, jest bardziej skłonny przyjmować rozwiązania Shakespeare’a.

Brook zadaje w *Epilogu* bardzo ważne pytanie: „czym jest ten proces, w toku którego poczucie czegoś ukrytego stopniowo przeradza się w formę?” (s.88). Odpowiedź pada kilka linijek niżej. To „praca, której nigdy nie będzie końca” – ale cóż to takiego?

I jak to możliwe, że „pracę bez końca” Shakespeare wykonał, skoro zamilkł. Chyba, że przestał pisać zrezygnowany, nie znalazłszy leku na „konflikty i sprzeczności”. Wydaje się jednak, że Brook nie wierzy w żadną z powyższych możliwości. „Quality, mercy, free – ta trójca to wielka zagadka Szekspira” – czytamy na zakończenie ostatniego rozdziału. W *Epilogu* wielki reżyser przestrzega jeszcze przed zgubną prostotą tych słów.

Jedyna linijka z końcówki epilogu *Burzy*, której Brook nie wspomina, brzmi: „As you from crimes would pardon’d be”, czyli mniej więcej: „tak, jak wam grzechy będą odpuszczone”. Skojarzenie z konkretną modlitwą jest w tym przypadku natychmiastowe. Dlaczego autor książki pomija ten wers?

Zanim zacznie się łąpać Brooka za słowa i wtykać mu, że zdecydował się na słowo „trójca”, warto cofnąć się na chwilę do początku książki.

We wstępie znajdujemy rzuconą niby mimochodem uwagę o przyświecającym książce „braku pedanterii”. W dedykacji autor dziękuje Ninie Soufy za cierpliwość w obliczu „mrowia nieczytelnych poprawek, strzałek, wykreśleń i przesunięć”. Pozwala to założyć, że książka mimo „braku pedanterii” jest jednak przygotowana bardzo starannie. Skąd więc uprzedzanie, że nie jest to dzieło „pedantyczne”?

Nie jest nim w istocie. Na przykład Peter Brook nie mógł w żaden sposób widzieć w Weronie przedstawienia *Romea i Julii*, które opisuje w książce, przed wyreżyserowaniem tejże sztuki w Stratfordzie. A to dlatego, że jego premiera odbyła się w roku 1947, a przedstawienie do którego niemal na pewno się odnosi, dopiero w 1948 (była to legendarna inscenizacja w reżyserii Renato Simoniego, w której rolę życia zagrał Renzo Ricci jako Merkucjo – tak podobający się zarówno włoskiej publiczności, jak i Brookowi). Ricci mógł rozbawić widownię, a młodego wówczas angielskiego reżysera zaskoczyć dowcipnym dialogiem, gdyż kilka miesięcy wcześniej ukazało się tłumaczenie *Romea i Julii* autorstwa Salvatore Quasimodo, uhonorowanego jedenaście lat później literacką Nagrodą Nobla, które rzeczywiście jest uważane za niedoścignione. W opisie Brooka zgadza się wszystko poza kolejnością wydarzeń.

Podobnie *Burza* może i jest ostatnią sztuką Shakespeare’a, ale tylko jeśli weźmie się pod uwagę pewne dodatkowe okoliczności (np. pisanie samodzielne). Bardzo mało prawdopodobnym jest, by „set me free” były „ostatnimi twórczymi słowami, jakie napisał w życiu” (s. 79).

Takich drobiazgów jest więcej. Zastanawia tylko, dlaczego Brook sobie na nie pozwala? Odpowiedź może tkwić w ogólnej strukturze książki, której tytuł odpowiada raczej encyklice niż refleksjom reżysera teatralnego. *Wolność i łaska* posiada budowę zbliżoną do przedstawienia i podobnie jak teatr, który „nie powstaje w bibliotekach i archiwach”, ale musi być pełen ruchu i życia, może pozwolić sobie na mijanie się z faktami, żeby pozostać w zgodzie z prawdą. Przede wszystkim Brook udawadnia jednak, że nie podobna opisać zagadki Shakespeare’a, pozostając pedantycznym.

Nauka, którą autor *Wolności i łaski* obdarowuje czytelnika, polega na rozpoznaniu różnicy między pedanterią, której za przykładem Shakespeare’a Brook unika, a profesjonalizmem i artystyczną dokładnością. Na własnym przykładzie autor pokazuje, jak uczył się np. rozumienia roli frazy, zmian rytmu oraz mechanizmu współlistnienia scen i przechodzenia jednej w drugą w ramach całości przedstawienia. Od tego miejsca prowadzi nas do momentu, w którym możemy zrozumieć, co ma na myśli, gdy pisze: „wiersz to przeciwieństwo mowy potocznej” (s. 62) oraz jak trudne zadanie stoi przed aktorami w tym kontekście, skoro „o życiu wersu decydują zmiany barwy głosu” (s. 61).

U czytelnika pojawić się może nawet przekonanie, że uczynienie z refleksji na temat pracy reżysera i aktorów nad dramatami Shakespeare’a, o jakiej traktuje *Wolność i łaska*, spójnego traktatu, w połączeniu ze stwierdzeniami typu: „rozumienie wiersza to rozumienie skondensowania” (s. 55) mogłaby zaowocować

czymś na kształt *Poetyki*, którą Peter Brook napisał o Shakespearze, tak jak Arystoteles o tragedii.

Czy w chrześcijańskim świecie teatr może mieć inne przeznaczenie niż to, które wymyślili dla niego starożytni Grecy? Czy wolność, łaska i „quality” mogłyby kiedyś zastąpić litość i trwogę? To już bardzo daleko posunięte spekulacje i raczej temat do rozważań, które, o ile przeprowadzone zostaną pedantycznie zabiorą zapewne setki stron (czyli znacznie więcej niż książka Brooka), a jeśli z artystyczną dokładnością, to zaprowadzą ku „pracy bez końca”.

Wolność i łaska to książka o współczesnym teatrze rozumianym zgodnie ze słowami Shakespeare’a jako „lustro przyłożone do życia”. Brook najpierw poświęca wiele miejsca, aby czytelnik mógł zrozumieć, czym jest to lustro i zobaczyć jak działa, a potem, co w nim widać. W tym skondensowanym dziele można dostrzec pewną cechę (chciałoby się powiedzieć „quality”), charakteryzującą jedynie prace mistrzów, a mianowicie głębokie, szczerze i niemal dziecięce, ale podparte wiedzą i latami pracy zdziwienie.

Arkadiusz Rogoziński

Małgorzata Bruder, Janusz Degler, *Budynki i wnętrza teatrów w Europie na dawnej pocztówce z kolekcji Janusza Deglera. European Theatre Buildings and Interiors on old Postcards from Janusz Degler's Collection*, Muzeum Miejskie Wrocławia. Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, Wrocław 2017.

„Zbieraczem trzeba się urodzić. Jest się nim od małego albo wcale. Zbieracz, po kąd sięga pamięcią, zawsze coś zbierał, choć niekoniecznie to, co zbiera teraz albo będzie zbierał w przyszłości” – takim oto cytatem z Wisławy Szymborskiej opatrzył *Kilka słów od kolekcjonera* profesor Janusz Degler, zbieracz zawołany. Zaczynał, jak wielu, w dzieciństwie od znaczków pocztowych, a dziś jest posiadaczem dwu niepowtarzalnych, cennych kolekcji. Pierwsza z nich to witkacjana – wszelkie świadectwa polskiej i światowej recepcji twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Drugą, czyli dawne pocztówki, przedstawiające budynki i wnętrza europejskich teatrów, zaczął gromadzić w 1972, gdy z Zygmuntem Hübnerem wymienił dwa specjalnie dla niego zdobyte okazy wrocławskie na kilkanaście innych. Potem już było normalnie: antykwiariaty, aukcje, przyjaciele – i znana tylko kolekcjonerom pasja i frajda. Walizeczkę z kilkuset pocztówkami dostał profesor od Jerzego Timoszewicza, długoletniego redaktora „Pamiętnika Teatralnego”. Jak napisał w katalogu, „niestety, nie mogę Mu teraz podziękować, bo zmarł w marcu 2015”.

Kolekcja prezentowana wcześniej czasowo w Ratuszu wrocławskim, znalazła ekspozycyjną przystań w otwartym 26–27 marca 2017 Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, oddziale Muzeum Miejskiego Wrocławia. Nowa placów-