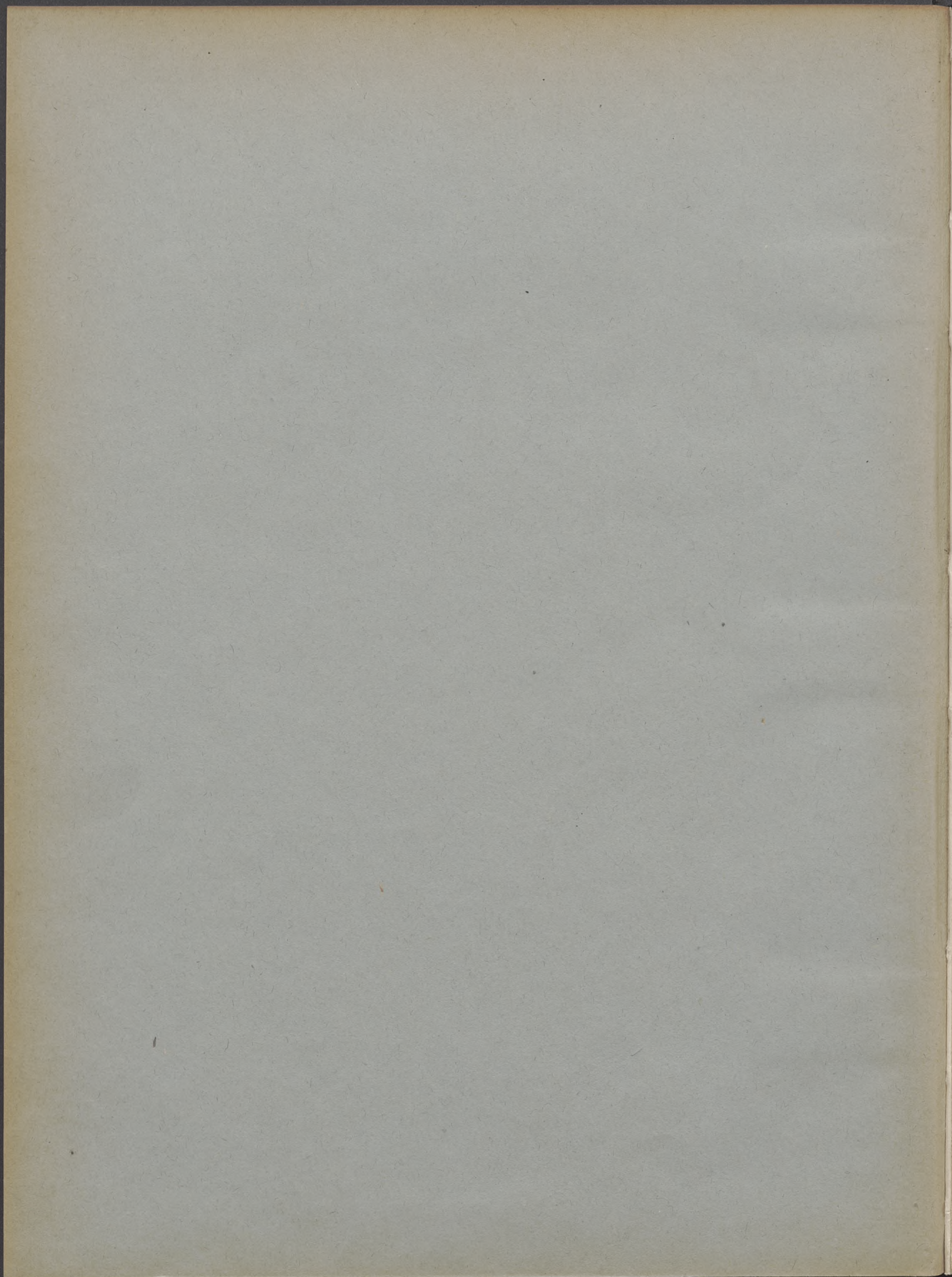


BIBLIOTEKA
Z. im. Ossolińskich

204.422

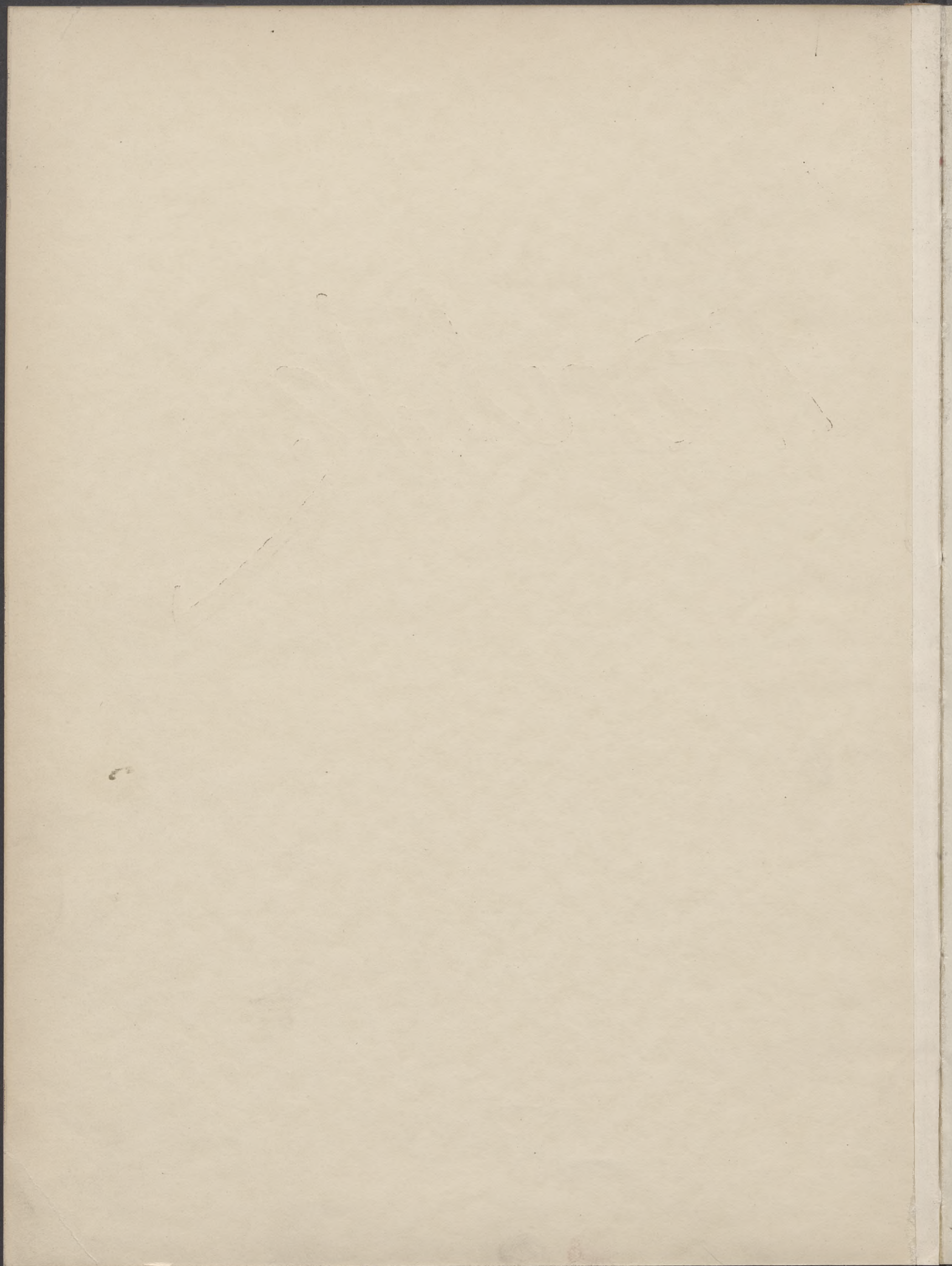
2911-55 2/2

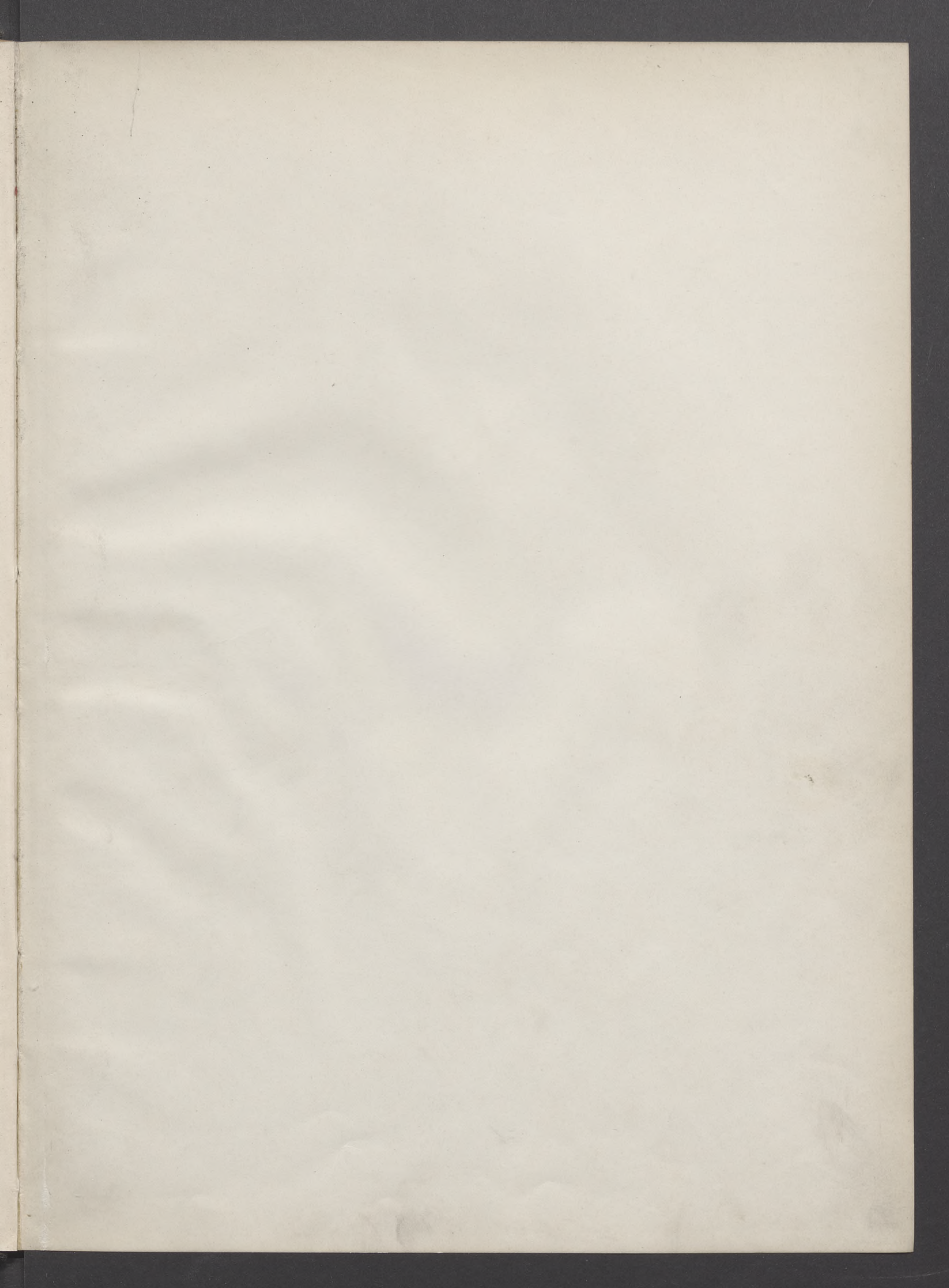


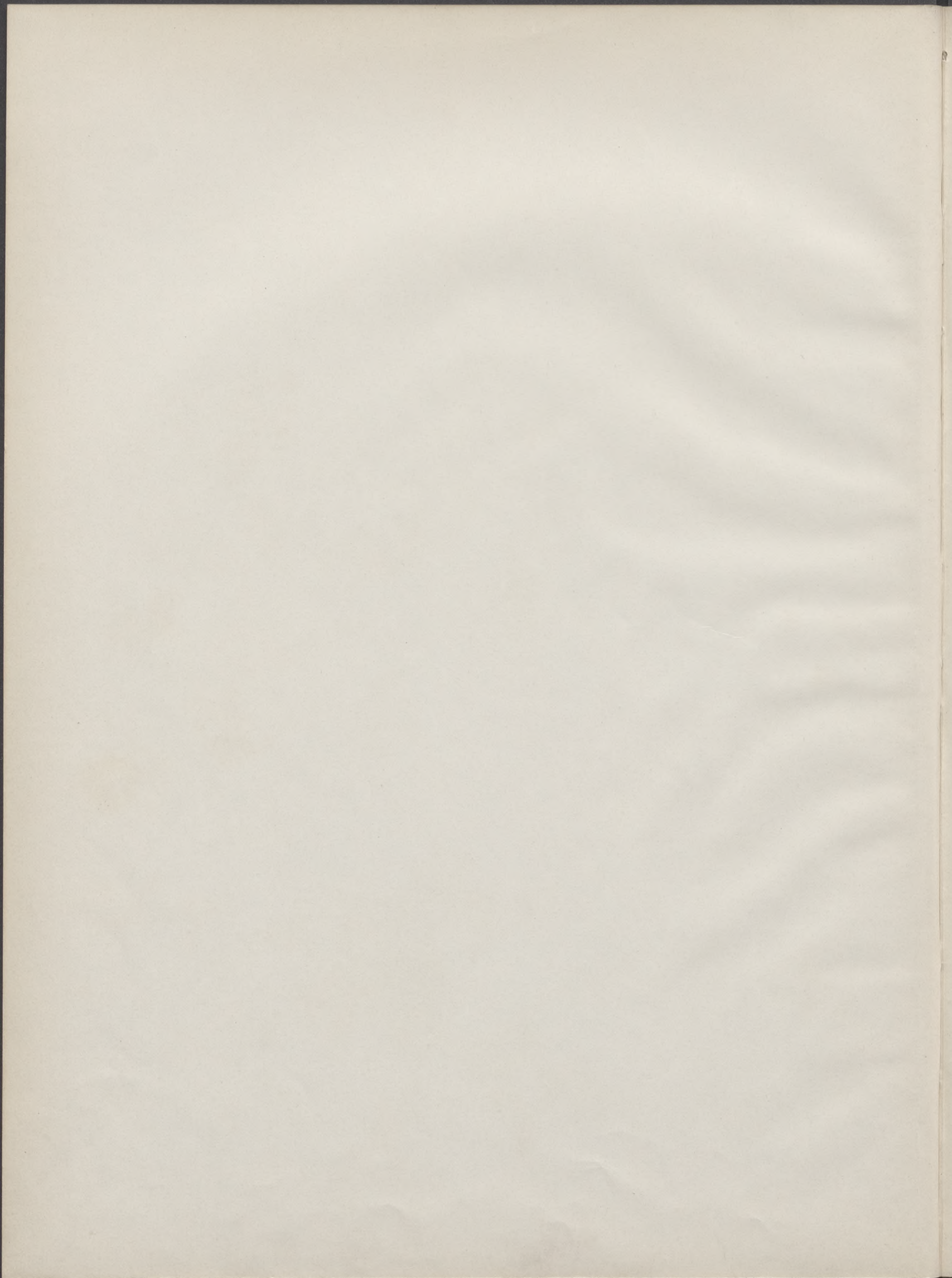
Harabek.

204722

204722







WINCENTY DRABIK



WINCENTY
DRABIK

1881-1933

WARSZAWA-1936

204722

204.722



 Zakład Narodowy
im. Ossolińskich



1100029170

WYDAWNICTWO NINIEJSZE

obejmujące tekst pióra

Leona Schillera, Mieczysława Tretera

i Władysława Zawistowskiego,

sporządzony przez Ludwika Simona

Spis dekoracyj, wykonanych według projektów Artysty,

portret Wincentego Drabika

(fragment obrazu Konrada Krzyżanowskiego)

o r a z

sto dziewiętnaście reprodukcji rotograwiurowych,

z czego siedemnaście czterobarwnych

i sto dwie jednobarwne

według fotografii

Stanisława Brzozowskiego i Jana Malarskiego

w Warszawie,

wykonane w całości

w Drukarni Narodowej w Krakowie

pod redakcją

Mieczysława Rulikowskiego,

wydane zostało staraniem

KOMITETU UCZCZENIA PAMIĘCI

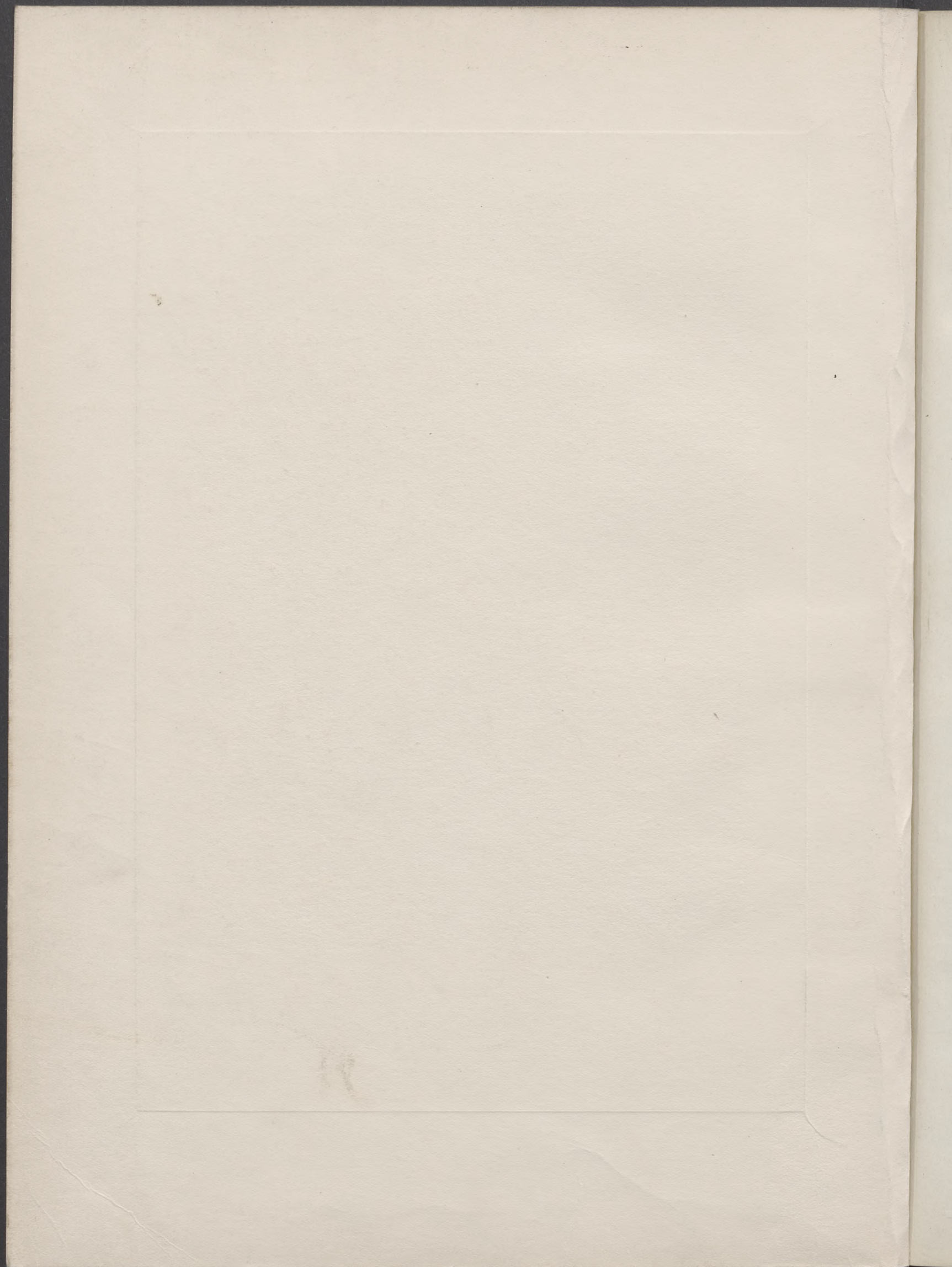
WINCENTEGO DRABIKA

WYKAZ PRAC
WYDANYCH
W WARSZAWIE
W 1921 ROKU
WYDAWCA
KONRAD KRZYŻANOWSKI
UL. POLSKA 10
WARSZAWA

Konrad Krzyżanowski: Wincenty Drabik – fragment obrazu ol. z r. 1921



Forabek



Wincenty Drabik urodził się dnia 3 listopada 1881 r. w Jaworznie, gdzie ojciec jego Franciszek był górnikiem. Od najmłodszych lat przyszły artysta czuł pociąg do malarstwa i zdobnictwa. Zwróciło to uwagę rodziny, która skierowała go na drogę zamiłowań. Dzięki temu piętnastoletni chłopiec znalazł się na kursie malarstwa w Szkole Przemysłowej w Krakowie. Tutaj zdolności młodego ucznia widocznie oceniono, gdyż przyznano mu stypendjum rządowe, które umożliwiło studja. Po ukończeniu „Przemysłówki“ zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych (późniejszej Akademji), gdzie studjował u profesorów: Unieżyńskiego, Stanisławskiego, Mehoffera i Wyspiańskiego, który wywarł na niego największy wpływ. Już wtedy krystalizują się malarskie zamiłowania Drabika: talent swój wprzega on w służbę dla teatru. Praktycznie przejawia się to w ten sposób, że wespół z kolegą ze Szkoły Sztuk Pięknych Józefem Wodyńskim maluje dekoracje dla Teatru Ludowego przy ul. Rajskiej (pod dyr. Millera) i nietylko maluje, lecz — rzecz charakterystyczna — próbuje także swych sił jako aktor pod pseudonimem „Kibard“. Między innymi grał rolę Podbipięty w przeróbce scenicznej „Ogniem i mieczem“, rychło jednak zrezygnował z kariery aktorskiej.

Za poradą Wyspiańskiego Drabik wyjeżdża do Wiednia, gdzie zdobywa technikę malarstwa scenicznego w pracowniach Burghardta, Büschego i Kautsky'ego. W roku 1903 zapisuje się do wiedeńskiej „Kunstgewerbeschule“, ale ciężkie warunki bytu zmuszają go do powrotu do Krakowa.

W roku 1905 rozpoczyna się nowicjat Drabika w Teatrze Miejskim we Lwowie, w malarni, pozostającej pod kierunkiem Stanisława Jasińskiego. Wkrótce potem zostaje on zaangażowany do Teatrów Rządowych w Warszawie, nie znajduje jednak tutaj warunków, które sprzyjałyby rozwojowi jego bujnego talentu. Już w tej epoce marzy o wielkim repertuarze i razem z Mieczysławem Limanowskim opracowuje (nigdy niezrealizowaną) inscenizację na arenie cyrkowej „Krakusa“ Norwida (r. 1909). W tymże czasie wystawia z K. Wroczyńskim w Teatrze Małym „Żart, satyrę i głębsze znaczenie“ Grabbego, dając pierwszą poważną próbę zastosowania w teatrze formy syntetycznej. Tutaj też robi dekoracje do „Gromiwoi“ i do kilku innych sztuk.

W roku 1912 zaangażował Drabika dyr. Szyfman do nowopowstałego Teatru Polskiego. Zrazu artysta pozostaje jeszcze w cieniu, wkrótce jednak zwraca na siebie uwagę i otrzymuje do wypełnienia coraz bardziej odpowiedzialne zadania. Wykonawszy w ciągu niespełna dwóch i pół lat dekoracje do przeszło czterdziestu sztuk, w r. 1915, przed wkroczeniem Niemców, jako obcy poddany zmuszony jest wyjechać do Rosji. Znalazszy się w Samarze organizuje wspólnie z Juljuszem Osterwą przedstawienia dla kolonji polskiej. W sierpniu roku następnego przybywa do Moskwy, gdzie dyr. Szyfman tworzy teatr, w którym Drabik projektuje dekoracje do „Dziadów“, „Zemsty“ i „Bolesława Śmiałego“. Pobyt w Moskwie pozwala mu zaznajomić się z działalnością słynnej Szkoły przemysłu artystycznego im. Stroganowa i pogłębić wiedzę techniczną. W tym okresie maluje również szereg portretów i pejzaży.

Po przeniesieniu się w tym samym roku do Kijowa otrzymuje Drabik kilka propozycji współpracy w teatrach rosyjskich, odrzuca je jednak, zajęty działalnością pedagogiczną w powołanej do życia w r. 1917 Polskiej Szkole Sztuk Pięknych, przedewszystkiem zaś w prowadzonym przez dyr. Rychłowskiego Teatrze Polskim, dla którego w latach 1916—18 zaprojektował i wykonał dekoracje do dwudziestu sześciu sztuk. Wśród tych kreacji specjalną zwraca uwagę i zyskuje rozgłos „Książę Niezłomny“. To też gdy na jesieni r. 1918 dyr. Szyfman otwiera kalderonowskim utworem sezon w Teatrze Polskim w Warszawie, do której

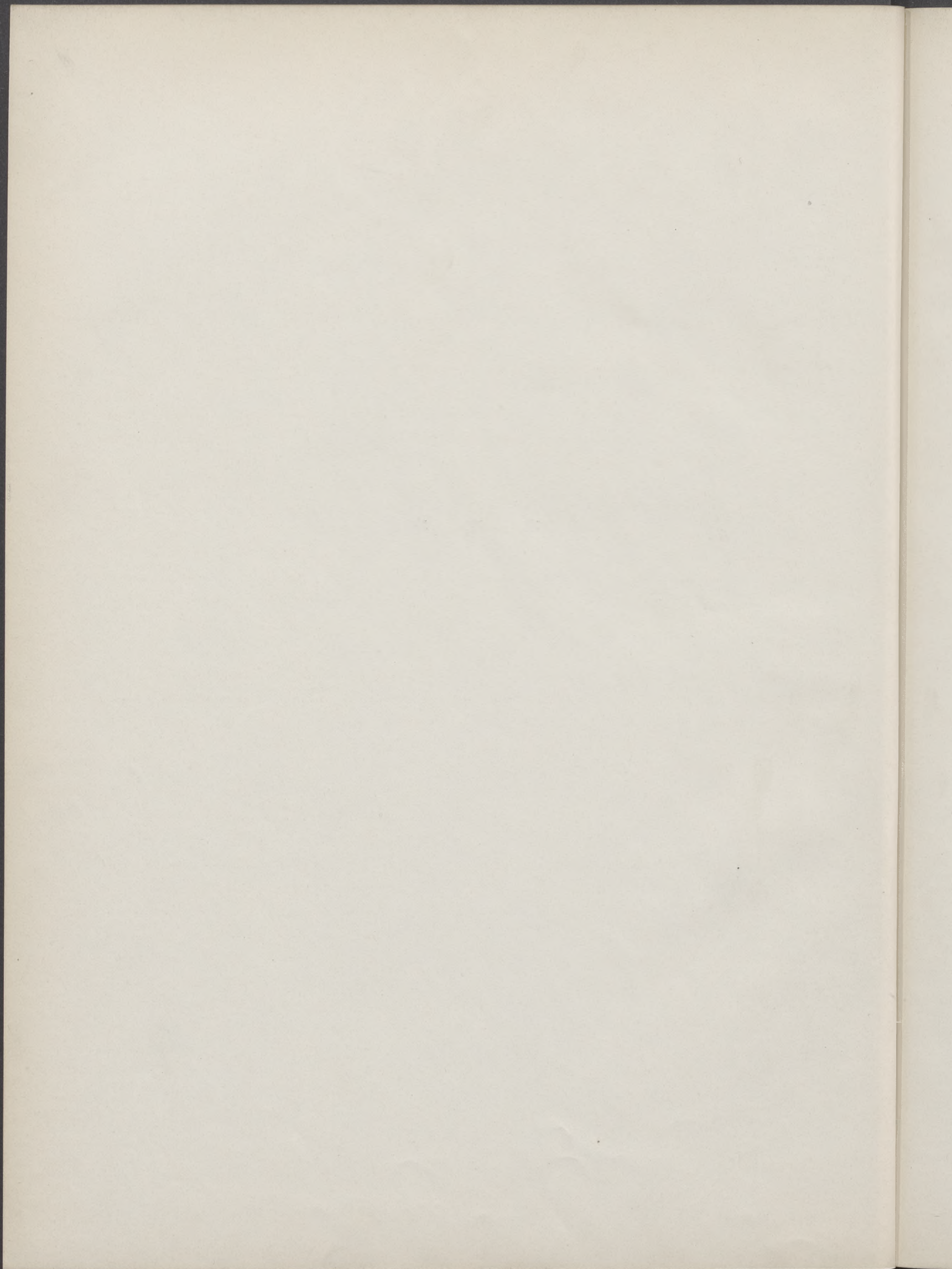
i Drabik mógł już powrócić, „Książę Niezłomny“ ukazuje się tu w tem samem, co i w Kijowie, opracowaniu malarskiem.

Rozpoczyna się teraz okres największych wzlotów artystycznych Drabika, z którego nazwiskiem związana jest nierozzerwalnie historia Teatru Polskiego w latach 1918—21. W tym również czasie wyklada Drabik perspektywę malarską w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, następnie zaś zostaje w niej docentem scenografji.

W roku 1921 obejmuje Drabik stanowisko głównego kierownika działu malarskiego i technicznego w Teatrach Miejskich, na terenie których daje szereg „opraw scenicznych“ dla teatrów: Wielkiego, Rozmaitości, następnie Narodowego, Reduty, Nowego i Teatru im. Bogusławskiego.

Z chwilą oddania wspomnianych teatrów w dzierżawę prywatną Drabik zostaje bez warsztatu pracy i tylko przygodnie tworzy dla Opery i dla teatrów: Polskiego, Ateneum i Teatru Artystów. Przed rozpoczęciem sezonu 1933-34 otrzymuje propozycje zarówno od dyr. Szyfmana, jak i od dyr. Krzywoszewskiego, lecz dnia 1 lipca 1933 r. nieoczekiwanie umiera.





Dziś, w perspektywie jego przedwczesnego zgonu, można go śmiało i bez przesady porównać z Wyspiańskim. Nie jako malarza oczywiście, bo nietylko różna była ich skala, ale różne także było ich zastosowanie w sztuce. Porównać jednak można — jako ludzi teatru.

Bo choć to brzmi paradoksalnie, choć przecież Drabik nigdy, zdaje się, pióra się nie imał, podobnie jednak jak Wyspiański starał się opanować wszystkie elementy teatru, dążył do pełnego wypowiedzenia się na scenie, nie był tylko płodnym i giętkim malarzem teatru, ale inscenizatorem, który, jak każdy twórczy inscenizator, rozpoczynał swą twórczość od wyboru sztuki i kończył ją na subtelnościach aktorskiego wykonania, na tonie przedstawienia, który jest najwyższym punktem w artystycznej hierarchji teatru.

To jednak nie wystarcza, aby go zestawiać z największym nazwiskiem polskiego teatru, jak nie wystarcza dla wybitniejszego nawet reżysera-inscenizatora, dla żadnego zresztą z tych artystów teatru, którzy nie poprzez jedną rolę, nie poprzez ten czy inny odosobniony element artystyczny się wypowiadają, ale którzy pracują nad twórczą organizacją teatru, nad zestrzajaniem elementów, nad tworzeniem harmonji poszczególnych wysiłków.

Wincenty Drabik odczuwał duchowość teatru w sposób podobny do Wyspiańskiego. Wyspiański nie walczył przecież tylko o nowy dramat czy o nowe malarstwo w teatrze, ale o nowy w Polsce teatr, o nową jego ideologję — podobnie Drabik nosił w swej wyobraźni wizję nowego teatru polskiego, któryby nietylko miał swą wspaniałą artystyczną wymowę, ale któryby spełniał wybitne i określone funkcje w życiu narodu.

Wyspiański był prorokiem i pielgrzymem tego teatru przyszłości — Drabik był tylko jego wędrowcem, poszukującym go żarliwie na wszystkich dzikich drogach i na wszystkich utartych już przed nim gościńcach. Wyspiański miał to wielkie szczęście, że mógł wyjść w teatrze poza rolę malarza, że własnymi słowy mógł ze sceny przemawiać, że ten nowy w Polsce teatr mógł tworzyć jako dramaturg. Drabik miał usta tragicznie zamknięte, a struktura i organizacja teatru sprowadziła go do roli potrójnie wykonawczej. Bo kiedy stał ten świetny technik nad setkami metrów rozłożonego w wielkich pracowniach teatralnych płótna, aby rozpocząć swą niesamowicie dziwną twórczość, przychodził do niego teatr jako rozkaz potrójny, który jego bujną indywidualność zakuwał w żelazne kajdany przymusu. Gdzieś autor tworzył już swą wizję sceniczną w samotności, gdzieś ją właśnie wybierano z pośród wielu innych do realizacji, aby goniec tych dalekich decyzji i władca najbardziej dotkliwy — reżyser — mógł malarzowi podyktować swoją wolę inscenizatora, powiedzieć, czego od niego wymaga, czego oczekuje, co będzie nie malarza, ale jego, reżysera, wkładem w całości.

Drabik zabierał się wówczas do pracy i wypełniał płótno kolorowymi plamami, podzielonemi szeregiem linii i płaszczyzn. Czynił to w milczeniu, czasem w gorączkowym pośpiechu, czasem wlokąc godziny w nieskończoność, rozkładając pracę na wieki, aby ją potem nagle skończyć w dni parę, niezawodnym rzemiosłem wynagradzając brak malarskiego natchnienia. Były to tragiczne godziny zwątpienia i poczucia krzywdy, w których czuł się zepchnięty z posterunku teatralnego wodza w szeregi wykonawców, chwile, w których oddałby bez wahania niedościgniony artyzm swego pędzla za prawo mówienia w teatrze.

Z tych przemilczeń rodziły się bunty i męstwa. Nagle, w piątym czy szóstym obrazie jakiejś wielkiej panoramy operowej czy dramatycznej, ciskał pędzel i szedł do ludzi. Wyzbywał się swojej broni, którą władał potężnie, a imał się innej, której używał nieporadnie, wywołując uśmiechy i wzruszenia ramion. Ale był już zdecydowany walczyć. Czuł nagle swą przewagę nad reżyserami, aktorami, dyrektorami i dramaturgami teatru, odgadywał intuicyjnie swą własną wielkość wobec ich słabości i zaczynał uderzać. Zaczynał szukać dla siebie posłusznych dowódców, on, żołnierz tylko i wykonawca rozkazów, zaczynał prowadzić wielką grę dyplomatyczną, aby w jej mozolnym i pełnym zawodów wyniku otrzymać takie rozkazy, jakieby sobie sam wydał, gdyby mu dane było — być Wyspiańskim.

Najtrudniej mu szło z autorami. Tym trzebaby było poddać pomysłową anegdotę, podsunąć oryginalną postać, podrzucić kilka błyskotliwych powiedzeń, aby ich zainteresować dla swoich zamysłów. Tego czynić nie umiał, tego wyrzekał się rychło. Chyba, że rozmawiał z tymi najbardziej wyjątkowymi, dla których każde jego słowo było środkiem, zapładniającym poetycką wyobraźnię — ci zawdzięczają mu z pewnością niejedno.

Ale tem silniej garnął się do wielkich zmarłych, do skarbcza polskiego teatru. Wchodził między partytury Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida, Wyspiańskiego i Micińskiego, między Szekspira, Calderona i Goethego, jak człowiek wiejski wchodzi w przyrodę, w której odnajduje siebie i w której widzi własne możliwości twórcze. Tu czuł się Drabik dopiero sam dramaturgiem, to były jego dzieła własne, bliskie, ukochane, to był fundament jego teatru, teatru, który chciał tworzyć.

Jego wędrówki po gabinetach dyrektorów, kierowników literackich, reżyserów, a nawet aktorów, to była jego funkcja własna, swoista, z indywidualności artystycznej płynąca. Pomysły swoje przynosił, jak krwawiące się w zimnym garnku zarzewie. Rozdmuchiwał je swemi potężnymi płucami, utrzymywał w gorącu i w blasku, a potem zaczynał rzucać czary. Nie można tego inaczej nazwać, jak czarami. Nie był mówcą, aby sugestjonować słowem. Nie był narratorem, któryby narzucił widzianą oczami wyobraźni wizję. Działał jak czarownik, który wymawia słowa bez blasku, bez znaczenia i który słowami temi galwanizuje słuchacza, dociera do jego własnych, najbardziej utajonych pragnień i tęsknot artystycznych. Te wędrówki nosiły najróżnorodniejsze nazwy: czasem nazywało się to „nowemi Dziadami“, czasem znów „Akropolis“, czasem „Życie jest snem“, czasem „Ostatnim poematem“. Jakimi drogami chodziła lektura tego tajemniczego człowieka? Skąd dochodził do zakamarków dramaturgji, znanych tylko specjalistom? Skąd brały się te projekty, zawsze zdążające drogą najtrudniejszą, prawie niewykonalną? To była jego zdolność opanowywania, zdobywania teatru. Nie pisał sam — ale tworzył literaturę sceniczną poprzez najdziwaczniej prowadzoną lekturę, poprzez pomysłowość adaptacyjną, poprzez śmiałość marzeń. Był opętany przez teatr inny, niż ten, który widzimy, poszukiwał więc w genjuszach

dramatu tego, co nawet dla nich samych było twórczością podświadomą, a co on, milkliwy wywoływacz cieniów, wydobywał z ich dzieła. Bo tylko wówczas Drabik był sobą, tylko wówczas tworzył dzieła na miarę swej indywidualności, gdy z kart egzemplarza teatralnego mógł wyczytać, ukryty pod oficjalnym, tekst scenicznej podświadomości, gdy cienie te mógł wzmocnić, sprowadzić na scenę jak widma i szkielety; a kiedy zdawało się, że to trupy sprowadzono przed rampę, że to larwy krążą i napróżno wyczekują na pozór życia, nagle oświetlał je czarodziejskimi reflektorami swej wyobraźni, przesycił barwami niezwykle intensywnymi, wydobywał zarysy najbardziej monumentalnej architektury scenicznej, podnosił wysoko aż pod strop teatru, albo opuszczał nisko, aż pod jego lochy — że stawał się ten rzadki cud, decydujący o wartości przedstawienia, które nie tylko olśniewa oczy widza, ale które przesycia go subtelnym i mocnym tchnieniem poezji, tem przesywającym i słodkim zdziwieniem, że oto słońce praży tam, gdzie, zdawało się, nic poza smętkiem cmentarnym już nie istnieje.

Widzowie teatrów warszawskich, a przedtem lwowskiego, moskiewskiego i kijowskiego, mają w żywej pamięci te przedstawienia, w których Drabik zwyciężał. Ale nie wiedzą tego z pewnością, że najczęściej na zasługę jego składały się nie tylko rozwiązania architektoniczne i malarskie, ale i wszystkie inne elementy widowiska. Że właściwie w tych wypadkach on najczęściej decydował o wyborze dramatu. Że on przekonał wszystkich do tego czy innego utworu, choćby przeciwko niemu przemawiały różne przedawnienia historyczne czy psychiczne dystanse. Jakże tu było nie ulec nadziejom na monumentalny „Legjon“ Wyspiańskiego, gdy miało się przed oczyma dantejską scenę ostatniego obrazu, którą Drabik — zanim reżyser zrealizował ją na scenie — już przedtem rozwiązał w wyobraźni?

Dlatego Drabik — poza granicami techniki niezawodnej i bodaj najpierwszej w Polsce — umiał być albo genialny, albo zupełnie niedociągnięty. Nie był fortunnym dekoratorem wewnątrz scenicznych i często gubił się w stylach, nie tych z podręcznika historii, ale w stylach własnego ujmowania zagadnień malarskich. Występowało to zawsze wówczas, gdy dociągał się do narzuconej koncepcji inscenizacyjnej. Wówczas każdy akt umiał być reminiscencją innego przeżycia, lub obcą wszelkiemu przeżyciu. Choć i w tych wypadkach umiał zdobywać się na celową i dyscyplinowaną współpracę, lecz talent jego przemawiał w całej swej wielkości dopiero wówczas, gdy grano „dramat Drabika“. Gdy było to jego dzieło sceniczne, od tekstu — do gry najdrobniejszego wykonawcy.

Po występach przygotowawczych nastąpił okres dwudziestoletniej pracy Drabika na głównych scenach polskich. To dwudziestolecie przerwane zostało w pełni rozwoju i w obliczu najpełniejszych jeszcze możliwości. Jako bilans, prócz żywych wspomnień, pozostaje po nim mnóstwo makiet, szkiców, dekoracyj przechowywanych w składach, fotografii i opisów. Same szkielety i zwłoki, w których już niema życia. Jak każdy artysta sceniczny, staje Drabik przed swymi następcami i przed widownią, która go nie zna, jako świetne nazwisko, dla którego niema odpowiednika, w pomnikach. To, co oddał swoim uczniom jako profesor Akademii Sztuk Pięknych, będzie już ich niepodzielną zasługą i własnością. Jakże niecierpliwa jest śmierć w teatrze, jakże szybko niszczy i gruntownie!

Ale nawet poprzez tę śmierć najgorszą, poprzez tę konieczność niezwalczoną, twórczość Wincentego Drabika jest nie tylko etapem, ale i konkretną zdobyczą polskiej sztuki inscenizacyjnej. Jeżeli o wielu ludziach naszego teatru ostatniego pięćdziesięciolecia można powiedzieć,

że odkrywali naszą monumentalną dramaturgię i czynili ją podłożem przyszłości, to o nikim z pewnością tak, jak o Drabiku, że monumentalność tę zamienił w wyraz plastyczny i zmysłowy, że własnymi rękoma ją budował; bowiem wielkość jego sugestywnych inscenizacji polega nietylko na wielkości malarskiego rozmachu i rozmiarach sceny czy scenicznego okna, ale na wielkości jego aspiracji, na tem, że idee i artystyczne wizje tego teatru widział w wielkich rozmiarach, że odczuwał je jako wielkie i że dlatego, w najściślejszym związku z tem duchowem podłożem, kształtował je w wielkich proporcjach.

Jeśli znamieniem najbardziej istotnem polskiego teatru jest religijny stosunek do rzeczywistości, to właśnie Drabik i jako człowiek, i jako malarz, i jako inscenizator był wybitnym rzecznikiem tego religijnego stosunku. Nawet jego tragiczne milczenie było zawsze ujawnieniem tej olbrzymiej dysproporcji, jaką dostrzegał pomiędzy możliwościami człowieka w wyrażaniu swoich dążeń a tchnieniem wieczności, które wyczuwał w sztuce. Należał do twórców, obdarzonych naiwną wiarą w posłannictwo sztuki — dlatego też dzieło jego arcyzmu tak dalekie było w rezultacie — od wszelkiej naiwności.

Władysław Zawistowski.

MIECZYŚLAW TRETER

TWÓRCA
SCENICZNEJ PRZESTRZENI

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PHYSICS DEPARTMENT
LABORATORY OF PHYSICAL CHEMISTRY

I. ROLA ARTYSTY=PLASTYKA W TEATRZE

Jaka jest rola artysty-plastyka, powołanego do współpracy w teatrze? Jakie jest właściwe jego zadanie?

Na temat powyższy istnieje już dość obfita literatura, w której zagadnienie to poddano gruntownym badaniom — z najrozmaitszych punktów widzenia: autora scenicznego utworu, reżysera, aktora, widza, teatrologa, krytyka, etc.

Nie wdając się tutaj w bliższe roztrząsanie tej kwestji¹ stwierdzam tylko krótko dla przypomnienia, że na przełomie XIX i XX wieku (a więc w latach 1890—1910) zarówno u obcych jak i u nas nastąpiła zasadnicza zmiana w poglądach na rolę i zadanie artysty-plastyka w teatrze.

Dawniej był on tylko malarzem scenicznym, t. zn. przede wszystkim „dekoratorem“, który miał dziełu teatralnemu dać t. zw. oprawę sceniczną, a więc miał — wedle ówczesnego rozumienia — odpowiednio ożywić i przyozdobić nagie pudło sceny w teatrze efektownymi malowidłami, przy użyciu najrozmaitszych sztuczek iluzjonistycznych, technicznych efektów i t. d.

Do rodzaju i sposobu tego „ożywiania i ozdabiania“ sceny nie przywiązywano większego znaczenia.

Szablonowo sporządzone dekoracje, zrzadka tylko uzupełniane nowymi, stanowiły niejako kapitał zakładowy i obrotowy każdego teatru: służyły one w miarę potrzeby do różnych utworów scenicznych, zazwyczaj bez względu na ich epokę, a nade wszystko — co nam dzisiaj wydaje się rzeczą wprost niepojętą — niezależnie od stylu, nastroju, oraz ideowego charakteru scenicznego dzieła.

Były one przecież malowane zgóry, na zapas, bardzo często zagranicą (w Wiedniu lub Berlinie) przez cudzoziemskiego dekoratora, obcego nam duchem i charakterem.

Tego rodzaju „abstrakcyjnym“, bo z żadnym scenicznym utworem ściślej nie związanym dekoracjom pierwszy u nas wypowiedział walkę St. Wyspiański, zarówno bezpośrednio, jako dramaturg i inscenizator w całej swojej twórczości teatralnej, jak i pośrednio, a mianowicie w r. 1905, t. j. w czasie, kiedy zamierzał objąć dyrekcję (dzierżawę) teatru krakowskiego.

W uwagach swych do „Projektu Kontraktu“, przesłanych zarządowi miasta, Wyspiański w kategorycznej formie tak się wtedy wyraził²:

„Dekoracje jako takie, to jest abstrakcyjne, nie istnieją, tylko istnieją „sztuki“, do których dekoracje się sprawia. Dekoracje więc same dla siebie nic nie znaczą, tylko te sztuki znaczą“.

Wówczas, w r. 1905, tego rodzaju postawienie kwestji było dla Polski wprost rewelacyjne.

Obecnie, kiedy od owej epoki dzieli nas okres całego pokolenia — wiemy już wszyscy, że w teatrze poważnym, nie poświęconym pospolitej rewji czy operetce, wszelkiego rodzaju malarzkie czy tapicerskie sztuczki dekoratorskie są całkowicie zbędne.

Wyraz „dekorator teatralny“ utrzymał się jeszcze tylko w zwykłej codziennej gwarze. W poważnym bowiem przybytku twórczej sztuki scenicznej niema już „dekoratora“. Jest tylko artysta plastyk, który w porozumieniu z realizatorem dzieła, a więc z reżyserem-inscenizatorem, komponuje i tworzy przestrzeń sceniczną, jest scenograf, który sceniczną wizję cudzą lub swoją ujmuje w plastyczną formę, zgodnie z założeniami i ze stylem teatralnego dzieła, tak czy inaczej — zależnie od koncepcji inscenizatora — pojętego.

Dziś wiadomo, że t. zw. plastyka teatralna (scenografja), stanowiąc zresztą ważny współczynnik scenicznego dzieła sztuki, abstrakcyjnej czy samoistnej roli odgrywać zgoła nie może, racja jej bytu bowiem zasadza się na ścisłym związku i na jednolitości podstawowego tonu z szeregiem innych, współcześnie występujących elementów sztuki teatralnej, które ona właśnie ma sprowadzić niejako do wspólnego, widomego mianownika i stać się ich unaocznionym zewnętrznym wyrazem.

Stosunek scenografa do innych realizatorów teatralnego dzieła, a nadewszystko do reżysera i inscenizatora, nie może już dziś — w zasadzie przynajmniej — nastrożać żadnych wątpliwości.

Artysta plastyk, scenograf, stwarza fundament i tło przestrzenne dla całej scenicznej akcji, nie on jednak jest właściwym autorem i twórcą integralnego dzieła teatru. Autor tekstu — zazwyczaj także nie, gdyż dostarcza on niejako tylko artystycznego materiału, z którego osnowy rodzi się potem na deskach scenicznych jak gdyby nowe dzieło; do tekstu, do myślowego wątku utworu teatr dodaje kształt, światło i barwę, żywe słowo, gest, grę mimiczną aktora.

Czemuś zupełnie innem jest przecież jako dzieło sztuki np. „Nieboska Komedja“ w książce, czytana cicho lub nawet głośno, a czem innem „Nieboska Komedja“ grana w teatrze, pokazana w żywej i plastycznej akcji scenicznej.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia wyłącznie z poetycką fikcją autora tekstu i ze zbudzonymi w naszej wyobraźni idealnymi tworamii o cechach raczej abstrakcji, w drugim zaś z konkretnymi i żywymi postaciami na rzeczywistym tle plastycznym, w scenicznej przestrzeni, którym przecież nie możemy odmówić wyraźnych cech bytu, w sensie teatralnym całkowicie realnego.

Istotnym twórcą scenicznego dzieła jest ten „artysta teatru“, który po przeczytaniu i zgłębieniu ideowej zawartości tekstu na podstawie plastycznej wizji zdoła skomponować jednolite dzieło żywej sztuki scenicznej, wczuwając się (oczywiście że na swój i sobie tylko właściwy sposób!) w intencje artystyczne autora, w ducha i w zasadniczy ton samego utworu.

Twórcą tym może być reżyser, główny aktor, czy kierownik literacki, może nim być czasem — wyjątkowo — autor (jak np. Wyspiański), czy nawet teatralny plastyk (jak np. Drabik). Musi nim być zawsze artysta teatru, obdarzony prawdziwie poetycką wrażliwością, głęboką inteligencją i nieprzeciętnie żywą wyobraźnią, zdolnością stwarzania ucieleśnionej w kształt i w barwę wizji. Artysta taki musi zarazem być doskonale obeznany z techniką teatru, musi wyczuwać jego duszę, rozumieć odrębną istotę sztuki teatru (L'Art du Théâtre), jej możliwości i granice, jej środki artystycznego wyrazu.

Od organizacji teatru, od talentu i artystycznego poziomu wszystkich współwykonawców zależy, czy idea-wizja owego twórcy-inscenizatora zostanie w pełni zrealizowana, czy też zaprzepaszczona.

W takim stanie rzeczy nie może być nawet mowy o racjonalnem uzasadnieniu w teatrze

stałej przewagi artysty-plastyka nad reżyserem i aktorem; chyba, że w określonych warunkach on właśnie stanie się inscenizatorem, t. zn., że w twórczej postawie, obejmującej całokształt wszystkich elementów scenicznego dzieła sztuki, on właśnie potrafi przejawić największą artystyczną inwencję.

W przeciwnym jednak razie, t. zn. normalnie, zarówno scenograf, który cudzą wizję sceniczną ma przyoblec w plastyczną formę, jak i inni teatralni współwykonawcy, winni poddać się autorytetowi tego artysty teatru, który na podstawie swojego czy też dostarczonego mu tekstu utwór sceniczny w teatrze komponuje i stwarza, opierając się na swej własnej i oryginalnej koncepcji — t. j. inscenizatorowi, jako twórcy dzieła, a przynajmniej jego pełnej teatralnej formy.

Z roli scenografa, pojętej tak właśnie na nowoczesny sposób, zdawał sobie doskonale sprawę Wincenty Drabik, wypowiadając się szczerze w tych oto prostych słowach (w odpowiedzi³ na ankietę *Życia Teatru*): „Zadaniem malarstwa scenicznego jest nadać przedstawieniu formę plastyczną. Przedstawienia, których reżyserja wychodzi z założenia formy, największe wywierają wrażenie. Tak pojmował sztukę teatralną Wyspiański. Craig i Appia dochodzili do świetnych rezultatów dlatego, że, reżyserując, wychodzili z założenia formy...

„Trzeba być przede wszystkim twórczym, a na to nie zwraca się u nas uwagi. Teatry nasze wytwarzają fałszywe ambicje i paczą w zarodku to, co może być twórcze, tak, że w rezultacie przedstawienia stają się podobne do fałszywego brylantu, którego błyski nie oddadzą nigdy siły szlachetnego kamienia...

„Były w mem życiu chwile, w których miałem wrażenie, że doczekałem się teatru o twórczych podstawach i że w takim teatrze rozwinę moje tęsknoty i marzenia; a miałem i mam prawo w to wierzyć — i dziś jeszcze tej wiary się nie wyzbyłem; od zarania moich wysiłków artystycznych żyję tym teatrem, który był chlubą narodową, a wiara moja wyszła z wartości wielkich naszych poetów, do których jednak teatr nie umiał podejść z odpowiednim nabożeństwem i nie potrafił koncepcjom twórczym tych genialnych ludzi nadać formy, tym koncepcjom odpowiadającej.

„Stworzyć tę formę w reżyserji, malarstwie i grze scenicznej — oto zadanie teatru. Dlatego reżyser i aktor powinni mieć malarską wizję przedstawienia i kreacji. Dopóki tej wizji mieć nie będą, ustawiczny będzie rozbrat i rozdźwięk między poszczególnymi czynnikami przedstawienia“.

Nie o co innego, tylko o tę „malarską wizję przedstawienia i kreacji“, o formę plastyczną i o twórczy pierwiastek w scenicznej realizacji dzieła walczył z chorym na uwiad starczy teatrem swej epoki St. Wyspiański, mistrz Drabika, który mówił:⁴

„Tekst jest sprawą drugorzędną. Połowa tekstu gubi się na widowni. Widza interesuje przede wszystkim dekoracja, kostjum, potem akcja, muzyka, a na końcu zrozumienie tekstu... Widz przede wszystkim patrzy, a potem słucha“.

W myśl tego wskazania, dla takiego właśnie teatralnego widza, który „przede wszystkim patrzy, a potem słucha“ — pracował W. Drabik niespełna ćwierć wieku z wielką chlubą dla siebie a z rzetelnym pożytkiem i świetnym splendorem dla całego polskiego teatru.

II. INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCZA I ŚRODKI WYRAZU

Jaka była indywidualność twórcza Drabika jako plastyka teatralnego, t. j. scenografa i jakie były plastyczne środki jego artystycznego wyrazu?

Na ukształtowanie jego osobowości twórczej jako artysty plastyka, malarza, związanego z teatrem, wpłynęło bardzo wiele różnorodnych czynników. „Twórczość nie ma źródła jednego, ale ma wiele źródeł“ (Ribot).

Przedewszystkiem należy wziąć pod uwagę cechy wrodzone, z jakimi Drabik na świat przyszedł, następnie przynależność jego do klasy społecznej, z jakiej pochodził, wreszcie środowisko, w jakim za młodu kształcił się, w jakim i później stale żył i pracował.

Jako syn chłopskiej chaty w Jaworznie, w ziemi krakowskiej, Drabik odziedziczył szereg cech, właściwych ludowi tej dzielnicy Polski. A więc nadewszystko: rasowo polski temperament i łatwo pobudliwą uczuciowość, przysłowiowy, typowo chłopski upór, wrodzoną inteligencję — która jest zawsze nieporównanie cenniejsza, aniżeli najwyższe nawet szkolne wykształcenie przy jej braku — wreszcie umiłowanie serdeczne i gorące rodzinnej ziemi, ludowych i narodowych tradycji, baśni, zwyczajów i obrzędów, szczere przywiązanie do katolickiego Kościoła, nabożny zachwyt dla jego pompatycznych religijnych uroczystości o tak świetnej, tajemniczej, bo pełnej głębokiej symboliki, liturgji.

Odziedziczył też Drabik jedno jeszcze, co może nie jest cechą powszechną, charakterystyczną dla ludu polskiego w Krakowskiem, ale co dość często znamionuje wybitniejsze pośród niego jednostki, a mianowicie: pewnego rodzaju wewnętrzne duchowe dostojęństwo, pełne skupienia i powagi.

Zamiłowanie do jaskrawej, żywej kolorystyki, wrodzony pęd do zdobniczości, a zarazem skłonność do wypowiedzania się za pośrednictwem grubych uproszczeń i surowych prymitywów formy plastycznej, za przykładem dawnej sztuki ludowej — oto byłyby dalsze cechy dziedziczne, jakie Drabik wyniósł ze swego środowiska.

Ale na tem nie koniec. To nie byłoby wszystko.

„Pocałunek Muzy“, złożony na czole dziecka, dał Drabikowi talent i poetycką wrażliwość, artystyczną fantazję, intuicję i świeżość inwencji, dał mu bogatsze życie wewnętrzne, które, wsparte o silną wiarę w nierealny, ponadmysłowy świat fikcji, baśni, idei, ułatwiło mu już w młodzięcym wieku przejście przez ciasne wrota Teatru; głębsze życie wewnętrzne (na tle stałej lektury poetów) umożliwiło mu równocześnie wspięcie się na te szczyty, gdzie przed oczami jego załśniły tęczowym blaskiem kryształy wielkiej poezji romantycznej, zrodzonej z ekstazy polskiej duszy.

Na takim podłożu rozwijała się psychika przyszłego „artysty teatru“ i scenografa. Reszty

dopełniło środowisko, w którym dojrzywał, kształcił się i pracował. A więc: Kraków w epoce St. Wyspiańskiego, Krakowska Akademia Sztuk Pięknych z Fałatem, Mehofferem, Stanisławskim i z twórcą Franciszkańskich witraży na czele. Kraków — miasto kościołów i czcigodnych królewskich zabytków; barwne życie ludu krakowskiego na Rynku przed kościołem N. P. Marji; tradycyjne obchody, zwyczaje i zabawy; a ponad tem wszystkim, w górze, majaczący nieraz we mgle i w chmurach, jakby w sferze marzeń oderwanych od codziennego życia: Wawel, owa Akropolis polska, *pars urbis summa et altissima arx!*

Dla wrażliwej duszy młodego artysty musiały to być wrażenia potężne, przenikające do najskrytszych zakamarków serca, trwałe i nigdy już potem żadnymi innymi wrażeniami nieprzytłumione, niezatarte.

Interpretatorem duszy Krakowa i jego zabytków, a zwłaszcza królewskiego dostojęstwa Wawelu jako widomego symbolu żyjącej choć uciemnionej Polski, był dla Drabika nauczyciel jego — Wyspiański.

Wyspiański, śniący swój teatr ogromny i Wyspiański, dowodzący słowem i czynem zasady integralności sztuki teatru; Wyspiański — ów św. Jan Chrzciciel polskiego stylu w teatrze, czardziej, ukazujący nawet zamierzchłe dzieje Grecji antycznej przez pryzmat polskości.

Czyż trzeba jednak rozwodzić się na ten temat?

Czyż polskiemu czytelnikowi nie dość powiedzieć: Kraków w dobie Wyspiańskiego i „Młodej Polski“, owej ostatniej fali powrotnej wielkiego romantyzmu?

W takim oto środowisku, w takim momencie rozwojowym naszej rodzimej artystycznej kultury wzrastał Drabik. W swej świeżości uczuciowej i umysłowej miał on coś z człowieka pierwotnego, u którego dane zmysłowe i żywe wyobrażenia przeważają silnie nad wszelkimi pojęciami racjonalnymi.

Umysł taki, typu imaginacyjnego, posuwa się od jedności do szczegółów, ulega wyobraźni intuicyjnej, samorzutnej. Najbardziej oderwane fantazje i pojęcia krystalizują się tedy w Drabiku — np. pod wpływem lektury poetów romantycznych — w zupełnie konkretny i szczegółowo wykończony obraz.

Był to poza tem typ *par excellence* wizualny. Typ dobrze znany nowoczesnej eksperymentalnej psychologii. Drabik na wszystko reagował obrazem. Nawet na muzykę. Warto zwrócić na to baczniejszą uwagę, bo to klucz główny do jego całej twórczości.

W rozprawce swej⁵ na temat: „Muzyka a malarstwo sceniczne“ pisał Drabik:

„Z wielkich obrazów przeszłości i teraźniejszości spływa czysta muzyka: w każdym dziele muzycznym aż roi się od żywych, ruchomych obrazów. Jeśli muzyka rzeczywiście „mówi“, jak twierdzą miłośnicy sztuki muzycznej, to nigdy słowami, zawsze — obrazami“.

Otóż, do człowieka wykształconego muzycznie muzyka nigdy nie mówi obrazami — zawsze dźwiękami.

Muzyka stanowiła tedy dla wrażliwej psychiki Drabika środek pobudzający jego wyobraźnię plastyczną, *stimulus* tylko, nic więcej.⁶

Drabik na wszelkie podniety reagował obrazem.

Tem właśnie tłumaczy się drabikowski dar wizji, ucieleśnionej u niego zawsze w plastycznej i barwnej koncepcji. Wrodzona uczuciowość, sięgająca swą skalą aż po patos dramatycznego wyrazu, ułatwiała mu często wczuwanie się w najbardziej skomplikowane romantyczne poe-

maty, w nieuchwytnie dla innego człowieka lotne fantazje, uwite z siatki pajęczej, o wątku z promieni księżycy. Zwłaszcza, że był to typ psychiki wyraźnie romantyczny. A z tem wszystkim łączył się jeszcze u niego niesamowity jakiś pęd do monumentalności, do tego, co wielkie i olbrzymie, na niecodzienny wymiar wspaniałe, ciekawość tego, co przeraża głębią myśli i niezrozumiałością — dla umysłu odmiennego typu — tajemniczością.

Doprawdy! Gdyby ktoś chciał udramatyzować Apokalipsę św. Jana, nie mógłby znaleźć lepszego, niżli Drabik, plastyka-inscenizatora.

Z takimi predyspozycjami pojechał Drabik na czas pewien do Wiednia. Wiadomo, że tam właśnie pogłębił swe studia i dotychczas nabyte doświadczenie, że posiadał w całej pełni wszelkie arkana teatralnego rzemiosła i nowoczesnej techniki scenicznej. Dlatego to potem techniczna realizacja najbardziej nawet śmiałych pomysłów reżysersko-inscenizatorskich nie wydawała mu się nigdy rzeczą trudną.

W Wiedniu święcił podówczas swe wielkie artystyczne triumfy słynny scenograf Opery Nadwornej (pod dyrekcją Gustawa Mahlera) — Alfred Roller.⁷

Jego scenograficzne ujęcie „Tristana i Izoldy“ stanowiło poprostu punkt zwrotny w dotychczasowych zapatrywaniach na rolę i znaczenie „oprawy scenicznej“ muzycznego dramatu. Czterdzieści inscenizacyj, opracowanych przez A. Rollera wspólnie z G. Mahlerem, stanowi okres niezwyklej doniosłości w rozwoju nowoczesnej opery. Jest rzeczą niemożliwą, ażeby Drabik tych rzeczy nie znał, nie widział, ażeby w nich nie znalazł silnej afirmacji dla własnych inscenizacyjnych rojeń i marzeń. Tam zapewne zrodziła się w nim — pod wpływem Rollera i Mahlera — silna wiara w „organiczną bliskość dziedziny plastyki i dziedziny muzyki“. Tam też szukać można nie wzorów wprawdzie, ale silnych pobudek twórczych do opracowywanej potem niejednokrotnie przez Drabika przestrzeni scenicznej dla różnych oper w Teatrze Wielkim w Warszawie.

*

W działalności swej w teatrach Krakowa, Lwowa, Warszawy, Moskwy i Kijowa, przejawiał Drabik skalę wyrazu o niezwyklej rozpiętości. Wystarczy przejrzeć wykaz sztuk, dla których opracowywał przestrzeń sceniczną, a bardzo często także i kostjumy.

Jeśli mógł podołać takiemu zadaniu, przerastającemu siły jednego człowieka — to tylko dzięki niezwykle bogactwu środków plastycznych i technicznych, jakimi wielki talent jego rozporządzał.

Był on nietylko malarzem teatralnym, nietylko budowniczym i konstruktorem sceny, ale jako prawdziwy twórca scenicznej przestrzeni jednoczył w sobie i jedno i drugie: malarstwo z architekturą.

Wiadomo, co mu dał Kraków, gdzie odbywał nietylko studia artystyczne, ale także ciężkie pierwsze lata czysto rzemieślniczej praktyki teatralnej.

Drabik był naprawdę malarzem. Kto tego nie wiedział, mógł się o tem przekonać na pośmiertnej wystawie jego prac w Warszawie i Krakowie.⁸ Malował zwłaszcza pejzaże i studia portretowe, niemal po ostatnie dni swego krótkiego życia. Temu bezpośredniemu kontaktowi z naturą zawdzięczał Drabik swój zmysł kolorystyczny i swoją świeżość inwencji.

Mehoffer (malarska dekoracyjność w zastosowaniu do architektury i zmysł kompozycyjny), Wyspiański (indywidualizm ekspresji, prymityw słowiański, rodzimność, wiązanie najbardziej

fantastycznych pomysłów z architekturą — o roli architektury w koncepcjach artystycznych Wyspiańskiego należałoby napisać osobne studjum), Fałat (malowniczość, śmiałe zespoły czy- stych kolorów, brawurowość techniki), wreszcie Stanisławski (nastrojowość polskiego krajo- brazu, gra chmur, silne uproszczenia malarskie nieomal w stylu dekoracyjno-teatralnym) jako twórca krakowskiej szkoły pejzażystów — oto byli artyści, którzy wywarli niewątpliwie wpływ najwięk- szy — choć każdy z nich inny — na artystyczny świat myśli, uczuć i wyobrażeń młodego Drabika.

Wiele teatralnych kompozycji jego, nietylko z przedwojennego okresu, nosi na sobie wy- bitne piętno t. zw. polskiego impresjonizmu, odbiegającego zresztą bardzo daleko od francuskiego pierwowzoru.

Mniemanie jednak, jakoby twórczość Drabika dała się ująć w dwa różne okresy: okres koloru i okres bryły, t. j. architektonicznej kompozycji przestrzeni — jest całkowicie mylne, bo niczem nieuzasadnione.

Już w pierwszych pracach teatralnych Drabika odgrywa architektura wcale doniosłą rolę, jak np. w „Juljuszu Cezarze“ (Teatr Polski, styczeń 1914).

Poczucie trójwymiarowości sceny, bryły i wnętrza, operowanie raczej głębią przestrzeni, niż dwuwymiarową płaskością tła — cechuje ogromną liczbę jego prac. Drabik sam kleił makiety („szopki“, jak je zwał Wyspiański) i tak najpierw realizował swe koncepcje.

Skądże ta umiejętność architektonicznej kompozycji i konstrukcji u malarza, który kształcił się conajwyżej w teatralnej pracowni stolarskiej, a z budownictwem nigdy bliżej się nie zetknął?

Zagadkę tę tłumaczy doskonale arch. Hans Poeltzig,⁹ który stwierdza w dobitny sposób, że: „laik, będący pełnym człowiekiem, laik wrażliwy i muzykalny, buduje lepiej, niż fachowiec!“

Prawdą jest tylko to, że Drabik nie zacieśniał się w żadnym kierunku, że był człowiekiem swojej epoki i że miał niezwykłą łatwość wczuwania się także w najnowsze prądy, panujące w malarstwie i w architekturze. Dlatego to zrazu przeważał w nim malarz-impresjonista. Ale dlatego także, jeśli było trzeba, albo jeśli mu się tak zdawało — potrafił poprzez kubizm i kon- struktywizm posunąć się aż do abstrakcjonizmu (np. szkic do „Senatu Szaleńców“ Korczaka).

Z natury rzeczy, dla takiej organizacji psychicznej, jaką był Drabik, najwłaściwsze pole do popisu stanowiły widowiska o typie misterjów i o wątku ludowym, jak np. „Szopka Staropolska“ (Teatr Polski 1919), „Pastorałka“ (Reduta 1922), „Wielkanoc“ (Reduta 1923), „Pan Twardow- ski“ (Teatr Wielki 1921) czy „Serduszko“ (Teatr Wielki 1929) i t. p.

W takich właśnie sztukach Drabik czerpał pełną dłoń — a czynił to z wesołą rozkoszą — ze skarbnicy form i motywów ludowych.

Jeśli należało, komponował stylowe wnętrza¹⁰ na dawny naturalistyczny sposób, ale umiał też puścić wodze swej fantazji i tworzyć obrazy oryginalne, nowe, nieraz o typie zjaw i uro- jonych przywidzeń.¹¹ Konstrukcją architektoniczną operował nader swobodnie.¹² Potrafił wzru- szyć polskiego widza rodzimym charakterem pejzażu w stylu przedwojennego naszego malar- stwa,¹³ ale mógł też doskonale wypowiedzieć się za pośrednictwem środków i form zupełnie nowoczesnych, w stylu awangardy.¹⁴

Gdy mógł, gdy sztuka dawała do tego bodaj pozór możliwości, nader chętnie polonizował obraz, albo bodaj kostjum sceniczny. Tak np. postąpił, korzystając z pewnych świadomych anachronizmów Słowackiego w dramacie p. t. „Król Agis“ (Teatr Narodowy 1927).

„Jak w dawnej Polsce“, mówi w jednym miejscu Chór Słowackiego, siedzą rzędem dziew-

częta przy wrzecionach w pałacu Agisa. I w wyobraźni Drabika zjawił się chór męski w fantazyjnych strojach, które mają w sobie coś z szat greckich, ale i coś z polskiego kontusza zarazem; chór żeński, również o jasno płowych włosach, ale w warkocze splecionych, to był chór niewiast słowiańskich, niewiast, które w klasycznym greckim dramacie nawet jako osoby w chórze nie odgrywały oczywiście nigdy żadnej roli. Zważywszy jednak charakter utworu, protestować przeciwko takiemu słowiańskiemu modernizowaniu greckiej historii stanowczo nie można. To też babka Agisa, Archidamja, miała za tron krakowską skrzynię.

W konsekwencji można było sobie również pozwolić na zupełną modernizację nie tylko w szczegółach niektórych kostjumów, ale i w konstrukcji przestrzeni scenicznej, co też Drabik uczynił, puszczając swą fantazję wolno i swobodnie na pola współczesnego konstruktywizmu i kubizmu. W ostatnim jednak obrazie, stanowiącym jedynie tło dla końcowych słów Chóru, dał szkicowo traktowany obraz „ziemi mogił i krzyżów“, ujęty całkowicie odmiennie.

Wyobraźnia plastyczna Drabika materjalizowała niejako każdy, najbardziej nawet fantastyczny pomysł romantycznych poetów, choćby samego Słowackiego. Ale tu czasem Drabik zawodził, stwierdzając jednak mimowoli swą rasową przynależność do wielkiej rodziny charakterystycznie polskich malarzy, w rodzaju np. Matejki czy Jacka Malczewskiego.

Za jeden z najbardziej znamienitych rysów sztuki polskiej uchodzi, zdaje się, że słusznie, dążność do realnego i barwnego ujmowania przedmiotów i zjawisk, dążność do konkretyzacji nawet czysto poetyckich wizyj. Dążność ta przejawia się w widzeniu wszystkiego w postaci brył o jasno zaznaczonych powierzchniach, zabarwionych silnym i głęboko nasyconym kolorem.

Za ilustrację słów powyższych niechaj posłużą obrazy olejne J. Malczewskiego, osnute na tle „Anhellego“. Świetlane wizje Słowackiego znalazły tam tak silną „materjalizację“, że robią wrażenie wprost czegoś trywialnego.

„Sen srebrny Salomei“ ukazał nam Słowacki w poetyckiej tęczy barw i świateł, srebra i krwawej purpury. Już wchodząc do teatru miało się w wyobraźni mglistą postać Salomei „bez żadnej pychy, ale ubraną w kielichy narcyzowe i w konwalje“. A w uszach zdawały się brzmieć zdawna zasłyszane słowa poety:

*Mówcie mi znów, serca stare,
Usta umarłe...
Odwińcie srebrną, trumienną czamurę,
Pokażcie mi się, duchy żywe, jasne,
Ubrane w tęczę, gwiazdy i miesiące,
Na urok pieśni z nieba zlatujące.*

Tymczasem! Tymczasem zobaczyliśmy szereg obrazów, które szarym i ciężkim ołowiem kładły się na promienne skrzydła poezji Słowackiego, łamiąc i przygniatając je do ziemi. Dobra była komnata w domu Regimentarza, z doskonałą grą świateł niebieskich i żółtych, pomysłowa (choć niezbyt odpowiednia) była cerkiew na cmentarzu w obrazie 8-mym, ale ani las, ani ogród ze stawem, ani step gwiazdzisty nie zdołały odpowiedzieć bodaj w części temu, co się w duszy każdemu marzy, gdy czyta tekst lub słucha tego dramatu.

W tym przypadku środki, jakimi rozporządza teatralny plastyk, okazały się niedostateczne, zbyt przyziemne dla ucieleśnienia zjaw, wywołanych w fantazji naszej przez Słowackiego.

Świetne pomysły Drabika załamały się tutaj pod ciężarem utensyljów malarskich scenografa.

Teatralnych kompozycji Drabika niepodobna określić jednym jakimś mianem, a więc ściśle ich sklasyfikować.

Wszystkie style i wszystkie sposoby ujęcia były mu dostępne; w tem znaczeniu był on artystą uniwersalnym.

W swych operowych feerjach zdumiewał bogactwem i wspaniałością scenicznych efektów. Był też mistrzem scenicznej perspektywy („Pan Twardowski“ w Teatrze Wielkim, „Anna Christie“ — statek pod mostem na ciasnej scenie Teatru Nowego!). Umiał dowcipnie zaznaczyć bezstylowość („Pan Damazy“), umiał przejąć grozą („Borys Godunow“, Okopy w „Virtuti Militari“), a potrafił też czarować słodyczą malowniczego pejzażu. Mógł też pod wpływem reżysera ograniczyć się do największego uproszczenia i poprzestać na niezwykłym lakonizmie wyrazu (jego *chef-d'oeuvre*: „Nieboska Komedja“ w II koncepcji). Często ujmował prostotą, ale nieraz siłą brutalną raził i zniechęcał.

Miał szczery entuzjazm, wierzył w moc poezji teatru, ufał sobie i własnym siłom, dlatego niejednokrotnie narzucał swe koncepcje innym pracownikom teatru, robił wszystko i wszystko zrobić potrafił. Mógłby powiedzieć o sobie, jak W. I. Niemirowicz-Danczenko:¹⁵ „Swoją pracę w Teatrze Artystycznym pojmuję tak: Powiniennem robić to, czego ktoś inny, zamiast mnie, zrobić nie może“.

„Drabikowskie dekoracje“ — to niejako nowy termin teatrologiczny. Oznacza on przejęcie się duchem utworu, świeżość inwencji, polskość, oryginalność i poetyckość scenicznej wizji, spotęgowaną kolorystykę, barwność światła i barwność cieni, harmonijny zestrój wszystkich plastycznych elementów w teatrze.

„Drabikowskie dekoracje“, z których obecnie pozostały strzępy jeno, znaki i symbole w postaci szkiców, projektów i notatek — przejdą zczasem do legendy.

A historyk polskiej scenografji z chlubą i ze słuszną dumą zapisze imię Drabika, twórcy pomysłowych obrazów przestrzeni scenicznych, artysty, który marzył o takim wielkim narodowym teatrze, „gdzieby się polski duch raz wytłumaczył“.

P R Z Y P I S Y

1 Por.: M. Treter: „Teatr a Sztuki Plastyczne (Uwagi o Scenografii Polskiej)“, 31 repr. w tekście oraz 5 rotograwiur, z tych jedna barwna; w pracy tej m. i. to właśnie zagadnienie omówiłem dość wyczerpująco.

2 Obszerniejszy tekst uwag St. Wyspiańskiego na temat dekoracyj cytuję na str. 40 wyżej wymienionej pracy.

3 Por. tamże, str. 8—9, oraz M. Treter: „Wincenty Drabik, Scenograf i Człowiek Teatru“ (z 16 rotograwiurami), na str. 3.

4 Por.: Teatr a Sztuki Plastyczne, str. 38.

5 W. Drabik: „Muzyka a Malarstwo Sceniczne“ (Miesięcznik *Muzyka*, 1925, Nr. 10).

6 Th. Ribot rozpisał swojego czasu ankietę, zapytując, czy muzyka symfoniczna (muzyka dramatyczna, teatralna, była celowo wyłączona) budzi w pytanym jakiegokolwiek wyobrażenia wizualne (images visuelles). Rezultat swej ankiety streszcza w tych słowach: *Ceux qui ont une grande culture musicale et — ce qui est bien plus important — le goût ou la passion de la musique, n'ont généralement aucune représentation visuelle... En somme — on peut dire: Que, durant le travail de l'imagination musicale, l'apparition d'images visuelles est l'exception; que lorsque cette forme d'imagination est faible, elle est la règle.* Por. Th. Ribot: „Essai sur l'Imagination Créatrice“, Paris 1914, str. 182 i 183.

7 Alfred Roller zmarł latem 1935 r., w 71 roku życia.

8 Por.: „Wincenty Drabik, Katalog Wystawy Pośmiertnej. Tow. Zachęty Sztuk P.“, Warszawa, 1934.

9 Hans Poeltzig, *l'Architecture d'Aujourd'hui*, Nr. 6. W r. 1931 Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych zorganizowało w Grand Palais w Paryżu, jako osobną sekcję Salon d'Automne, Polską Wystawę Teatralną (wyłącznie scenografja). Na wystawie tej były też obficie reprezentowane prace Drabika. Sekcja nasza odniosła niebawmy sukces, a Ph. Soupault, w rok jeszcze później (w piśmie *Massilia*, Marseille 1933) pisał z tego powodu w dłuższym artykule p. t.: „A propos d'Art Théâtral en Pologne et ailleurs“: *... Cette rapide revue des différentes mises en scène dans quelques pays où le théâtre a conservé du prestige, explique que l'exposition d'art théâtral polonais au Salon d'Automne de 1931 fut une véritable révélation. Comme toutes les révélations, quelques clairvoyants seulement en saisirent l'intérêt et la portée. Lentement cependant on commence à se rendre compte que les tentatives des metteurs en scène polonais apportent à l'art théâtral une force peu commune. La grande découverte de la jeune école polonaise de mise en scène peut se résumer... à ce fait que la mise en scène est avant tout d'essence architecturale. Il n'y a pas d'art qui soit plus voisin de l'architecture que la mise en scène...*

10 Mnóstwo sztuk — a zwłaszcza: „Wąsy i Peruka“, „Mirandolina“, „Spazmy Modne“, „Ruy Blas“, „Horsztyński“, sztuki Fredry, Molière'a, „Obiad Czwartkowy u St. Augusta“ etc. Dowcipem naturalistycznym był np. jego *Wagon-Restaurant* w „Lazurowem Wybrzeżu“.

11 Pomysły fantastyczne: „Faust“, „Nie-boska Komedja“, „Lilla Weneda“ (Prolog), „Sen srebrny Salomei“, „Akropolis“, „Jak wam się podoba“, „Sen Nocy Letniej“, „Samuel Zborowski“, „Król Roger“, „Niedokończony Poemat“, („Podziemia Weneckie“), „Brand“ i i.

12 Architektura: „Juljusz Cezar“, „Wiele hałasu o nic“, „Lilje“, „Mazepa“, „Farys“, „Książę Niezłomny“, „Spoczynek dnia siódmego“, „Lelewel“, „Legjon“, „Pan Twardowski“, opera „Don Juan“, „Akropolis“, „Król Agis“ i i.

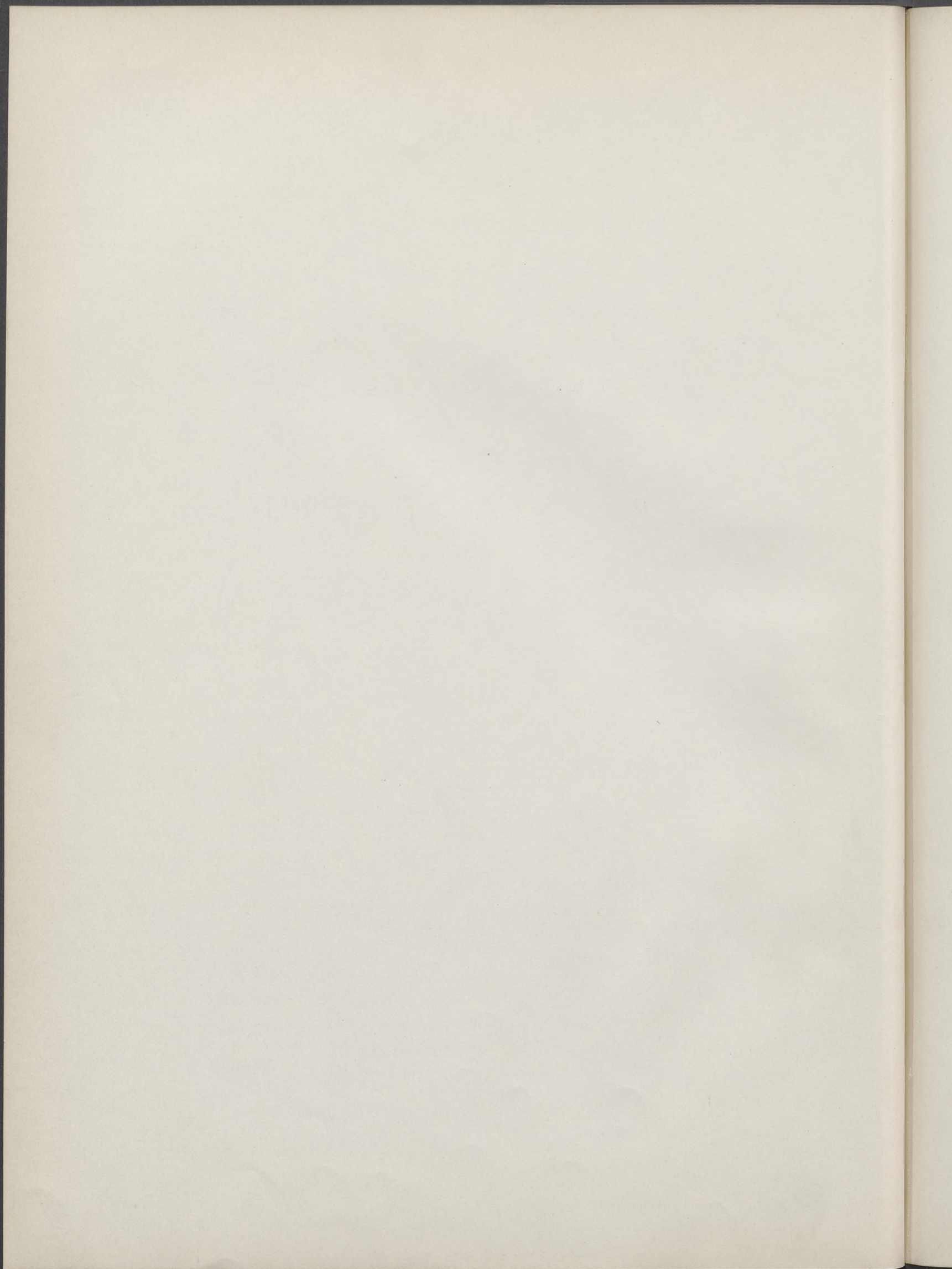
13 Pejzaż: „Dziady“, „Lilla Weneda“, „Sen srebrny Salomei“, „Świecznik“, „Pan Twardowski“, „Pan Jowialski“, „Magja“, „Sen Nocy Letniej“, „Fantazy“, „Lilje“ i i.

14 Nowoczesne ujęcie przestrzeni scenicznej: „Noc Walpurgji“, „Okno“, „Sprawa Dr. Hieronima“, „Don Kichot“, „Brand“, „Gromiwoja“, „Kordjan“, „Nie-boska Komedja“ II i w. i.

15 „Narodnyj Artist Respubliki W. I. Niemirowicz-Danczenko“, w *Teatr i Dramaturgija*, Moskwa 1933, Nr. 7.

LEON SCHILLER

»ARTYSTA TEATRU«



1.

Zanim Wyspiański „sceniczne progi“ teatru krakowskiego przekroczył, w dziedzinie tej sztuki, którą za Edwardem Gordonem Craig’iem „sztuką teatru“ zwiemy, panował w Polsce chaos. Nie mam tu na myśli czasów, opłakiwanych przez Meciszewskiego, Estreichera, Koźmiana, Władysława Bogusławskiego lub Pełłowskiego. Sięgam do wspomnień chłopięcych, a był to już okres eksperymentów „teatrlibrystycznych“, przewyższenia historyzmu Meiningerów, dążenia w kierunku maksymalnej prawdy, burzenia wszelkich konwencji starego teatru, szturm rewolucyjnego Antoine’a, Brahma, Stanisławskiego, pierwszych stylizacji Reinhardta i Lugné-Poëgo, wciąż jeszcze dyskutowanych teorii Wagnera i nowych Appii, reform scenicznych Savitsa (powrót do sceny elżbietańskiej) i Lautenschlägera (scena obrotowa); już Maeterlinck symbolizmowi marionetek jako aktorów zalecał, już Eleonora Duse zburzenia teatru do samych fundamentów się domagała — tymczasem na scenach polskich w najlepszym razie uprawiano *Sprechregie* w stylu Laubego i królował wirtuoz-aktor, tyle dbający o całość dzieła scenicznego, ile dbali o nią mistrzowie Burgtheatru lub socjetarjusze Komedji Francuskiej, to znaczy prawie nic. Ten porządek rzeczy był przestrzegany w zakresie widowisk niby — realistycznych. W klasycznych obowiązywał docna już zdegenerowany styl oper wystawnych.

Mają słusność teatrologowie, opisujący pewne okresy rozwoju sztuki scenicznej li tylko na podstawie zabytków i dokumentów scenograficznych. Ten okres, o którym mowa, okres „nieporozumienia realistycznego“ na scenie, oplątanej pozostałościami nieprzemyślanego dostatecznie konwencjonalizmu, najdosadniej charakteryzują dekoracje teatralne. Nie były komponowane w smaku malarstwa ówczesnego, ani podług prawideł dawnego. Nie miały nic wspólnego z potężnym i modnym wtedy impresjonizmem; nie przeciwstawiały się tendencjom naturalistycznym przez stylizację i anti-życiowy dekoratywizm Secesji. Nie usiływały również montować z elementów realistycznych, z materiału możliwie realnego i, że tak powiem, autentycznego, konstrukcji przestrzennej, celowo uporządkowanej, tak, jak to dzisiaj czynimy, a czego nauczyliśmy się od inscenizatorów filmowych, konstruktorów maszyn i architektów-utyliarystów.

Prawda sceniczna, wyrażona zapomocą dekoracji, kłóciła się z prawdą dramatu i prawdą gry aktorskiej. Okna, drzwi a często i sprzęty, nieużywane w akcji scenicznej, malowane na płótnie, przeważnie nienapiętem na blejtramicie i nieuszywnionem dyktą; „uciekające perspektywy“ ulic i ogrodów, których realność kompromitował aktor za każdym razem, gdy się od proscenium na parę kroków w głąb cofnął; płaskie klomby i skały, niedbale łątą drewnianą podparte; korony drzew bezwstydnie na siatkach rozpięte i ohydę laubzegowych ażurów przypominające; paludamenty z namalowanymi obłokami, plafonami pałacowymi i powałami chat wiejskich, u szczytu

pułła scenicznego w kilku rzędach zawieszono poto, by zakryć sznurownię i łąty świetlne; „cienie rzucone“ na murach domów, zrzęcznie wprawdzie namalowane, ale nie znikające z nich do końca aktu, nierzadko i do końca sztuki, bez względu na to, że słońce już dawno świecić przestało a „flaszkowe“ światło kiepskiego teatralnego księżycy nowe cienie na to samo miejsce rzuca; podłogi głębnych dekoracyj, łamiące się niemal pod kątem prostym z podłogą sceniczną; wiecznie te same prostokątne przekroje wnętrza, zawsze symetrycznie ustawione i tak skomponowane, by punkt przecięcia wszystkich linii perspektywicznych zbiegał się z pewnym punktem na widowni, w którym umieszczano „idealnego widza“; achromatyczne, jednostajne, nikłe światło „kanału“ i kilku żarówkowych łąt górnych, „reflektory“ (!) bez soczewek, lustra i diaphragmy, nie mogące skoncentrować światła na danej postaci, grupie lub formie — oto jak wyglądała scenerja widowisk teatralnych, dawanych w Krakowie przed trzydziestu kilku laty.

I jeszcze gdyby, przy tych nawet środkach technicznych, komponował ją malarz w duchu epoki, licząc się bodaj trochę z tekstem i akcją sceniczną danego widowiska! Lecz były to naogół tandetne parodje stylu perspektywiczno-monumentalnego, który do najwyższej doskonałości doprowadził Giuseppe Galli Bibiena, który później kontynuowali Quagliowie, Platzer i rozliczni dram romantycznych i takichże oper dekoratorzy.

W Polsce reprezentowali go Smuglewicz, Głowacki, Sachetti, naśladowani później i zbyt długo naśladowani przez Malinowskiego, Jasińskiego, Spitzziara i wielu innych. Każdy jako tako zorganizowany teatr posiadał w swych magazynach komplety „wolnych okolic“, lasów, placów miejskich, ogrodów, karczem, izb chłopskich, salonów, pałaców, kościołów i t. p. Epoka prawie nie obowiązywała — teren również. Między Polską, Francją, czy Anglią teatralną nie było różnicy. Sprzęt gotycki nikogo nie raził na tle barokowym.

Kostjumy systematyzowano raczej podług typów operowych, niż historycznych. W takich to, dobieranych z różnych kompletów i bezmyślnie kleconych kulisach, „przecięciach“, przystawkach i prospektach grywano: Szekspira, Słowackiego, Wiktora Hugo, Ibsena, Hauptmanna, Sardou, Bałuckiego, Anczyca i Szujskiego. Oczywiście do „Kościuszki pod Racławicami“ i do „Kordjana“ musiano sprawić nowe dekoracje, przedstawiające rynek krakowski z namalowaniem podług gwaszów Stachowicza wojskiem, Plac Saski również z wojskiem malowaniem, tym razem podług obrazu Rozena i Plac Zamkowy z kolumną Zygmunta. Ale „Balladyna“, „Hamlet“, czy „Wilhelm Tell“, a przedewszystkiem sztuki „współczesne“ takich inwestycji nie wymagały.

Pawlikowski i Kotarbiński dbali co prawda o pewną logikę widowiska scenicznego, korzystali z niektórych co łatwiejszych doświadczeń Meiningerów czy Antoine'a, lecz obcy im był coraz silniej zarysowujący się w inscenizacji ówczesnej prąd malarskiego autoramentu, domagający się całkowitej reformy obrazu scenicznego i związania go z tendencjami, nurtującymi w literaturze modernistycznej oraz z gustem rozestetyzowanej elity.

Tym, który zadał cios śmiertelny bezsensowi, bezkształtowi i bezbarwności dekoracji teatralnej, był Wyspiański. Po „Weselu“, „Wyzwoleniu“, „Protesilasie i Laodamji“, „Bolesławie Śmiałym“, po inscenizacji „Dziadów“, a może bardziej jeszcze po wczytaniu się w „partytury“ jego dramatów, zwłaszcza „niescenicznych“, na których wystawienie w teatrzyku krakowskim poeta nie mógł liczyć i które dla teatru monumentalnego przyszłości tworzył — nauczono się inaczej patrzeć na scenę. Zaczęto mówić o potrzebie dekoracji architektonicznej, plastycznej, o harmonizowaniu kostjumów z tłem, o układzie grup, światłocieniu i t. p. Dzieło reformy, ledwie

przez odrodziciela polskiej dramatyki zaczęte, podjął zrazu na scenie krakowskiej za Solskiego, później w Teatrze Polskim w Warszawie, Karol Frycz. Te same na nim ciążyą inklinacje i sentymenty tradycjonalistyczne, jakie udzieliły się całej Młodej Polsce, odbierającej wychowanie artystyczne w ówczesnej stolicy intelektualizmu polskiego. Więcej w nim jednak kosmopolityzmu. Frycz nie archaizuje już, nie polonizuje, nie „krakowianizuje“ swych tematów, tak jak, to chciał i musiał czynić Wyspiański.

Bardziej o najświeższe osiągnięcia modernizmu i nowego zdobnictwa dbały, niż o wypowiedź swej indywidualności, przyswoił on teatrom polskim zdobycze najnowszej techniki scenicznej: dekorację plastyczną, po malarsku skomponowaną, niezależnie od tego, czy pejzaż czy wnętrze przedstawia, czy epoka jest „stylowa“, czy współczesna. Przegnał raz na zawsze cudaczne składowki starych rupieci i przeforsował obowiązek komponowania całej scenerji do każdej sztuki. Uruchomił światło, rozbił je na płaszczyzny, podniósł jego siłę i zróżnicował koloryt. Tem łatwiej mu to przyszło, że z temperamentu był impresjonistą. Projektując stroje teatralne, zerwał z szablonami kostjumologii Racineta czy Hotenrotha i rozwiązywał ich kształt i barwę podług zasad malarstwa nowoczesnego, z maksymalnym wyczuciem efektu scenicznego. W inscenizacjach swych wybrał styl barwny, raczej malarski, niż architektoniczny, naśladowując w obrazie scenicznym malowidła różnych epok i różnych mistrzów, zależnie od tematu sztuki. Tak tworzył swe widowiska Reinhardt z Erlerem, Orlikiem i Sternem, mistrzami stylizacji teatralnej. Unowocześnienie „codziennych“, nietylko „uroczystych“, widowisk, dokonane przez Frycza w Teatrze Krakowskim za dyrekcji Solskiego, obowiązywać zaczęło inne sceny polskie dopiero po szeregu doskonałymi wynikami uwieńczonych doświadczeń Teatru Polskiego i po doprowadzeniu do absurdu parafjańszczyzny smutnej sławy teatrów warszawskich. Triumfalne i historycznie doniosłe dwa pierwsze lata teatru Szyfmanowskiego związane są prawie wyłącznie z nazwiskiem Frycza: „Irydjon“, „Krakowiaci i Górale“, „Burza“, groteski moljerowskie i rzetelny, pełen smaku i inwencji realizm sztuk współczesnych.

Inny kierunek w tych czasach reprezentował Franciszek Siedlecki, pociągał go symbolizm i monumentalizm Craiga oraz całej plejady niemieckich „reformatorów teatru“, zapłodnionych przez Craiga a usiłujących testament ideowy Wagnera z postulatami nowej sztuki pogodzić. Siedlecki marzy o polskich „Festspielach“ i polskim „Festspielhausie“. I oczywiście, jak wszyscy wyznawcy idei polskiego teatru monumentalnego, buduje gmach utopijny na przykazaniach Lekcji XVI-tej 3-go roku mickiewiczowskich wykładów o literaturze słowiańskiej. W tym duchu, lecz nie bez wpływu estetyki Georga Fuchsa („Schaubühne der Zukunft“) i P. Behrensa („Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols“ — 1900!), inscenizuje na scenie krakowskiej „Balladyne“, „Lillę Wenedę“ i „Krakusa“ Norwida.

Lecz czasy nie sprzyjają realizacji programu nawskroś idealistycznego, skonstruowanego w dodatku na przesłankach mistyki narodowej i „wiedzy ezoterycznej“ (antropozofja R. Steinera). Poza tem nie mogło być mowy o budowaniu świątyni, zanim nie wymiotło się stajni Augjasza. Po kilku ważnych dla rozwoju scenografii nowoczesnej próbach Siedlecki wrócił do teorii i pomimo wszelkich przemian, jakie się w nim dokonały, został wierny idei „teatru Duszy“ (Schuré), teatru apollińskiego, teatru kontemplacji i ekstazy.

Do r. 1913 Wincenty Drabik pracował w ukryciu. Ludzie teatru wiedzieli o nim tylko tyle, że jest tegim fachowcem, ale raczej „wykonawcą“, niż „projektodawcą“. Opowiadano, że po-

dobno wykleja modele plastyczne do sztuk, których grać nie miano; że, na marginesie swych prac warsztatowych, szkicuje pomysły inscenizacji, tak sobie, dla własnej przyjemności, nie na zamówienie; że pożycza „egzemplarze“ Szekspira i czyta Słowackiego. Nie interesowano się temi cichymi aspiracjami ucznia Fałata i Wyspiańskiego. Nazywał się poprostu — Drabik, prezentował nieefektownie, „nieartystycznie“ możnaby powiedzieć. Ceniono w nim przedewszystkiem to, że odbył sumiennie praktykę u takiego majstra dekoracji perspektywicznej, jak Jasiński i że poznał wszystkie triki fakturowe na pracowniach wiedeńskich. Skromną spoczątku przy Fryczu gra rolę w Teatrze Polskim. Wystawia sztuki łatwiejsze, nie wymagające wysiłku fantazji ani szczególnego talentu. I wywiązuje się z tych skromnych zadań wybornie, nie skąpiąc fantazji ani talentu, legitymując się kapitalnem znanstwem rzemiosła teatralnego i aż nie polską solidnością wykończenia roboty. „Wąsy i Peruka“, „Gromiwoja“ i „Juljusz Cezar“ przynoszą mu pierwsze wawrzyny. Makieta plastyczna do „Elektry“, wystawiona na zorganizowanej przez Siedleckiego i przeze mnie pierwszej wystawie nowoczesnego malarstwa scenicznego w Warszawie w r. 1913, bije w oczy swą dojrzałością kompozycyjną i zarysowującą się już wyraźnie monumentalnością. A stała nieopodal arcydzieł Craiga.

Od roku 1918, od „Księcia Niezłomnego“, rozpoczyna się okres najważniejszy jego twórczości, niemniej ważny dla rozwoju scenomalarstwa w Polsce. Historyk tej sztuki nazwie kiedyś ten rozdział krótko — WINCENTY DRABIK.

2.

Zostały po nim szkice nieruchomych postaci scenicznych, puste, nieożywione grą aktorów i światłem makiety plastyczne, całe stosy płótna, po większej części obcą dłonią przemalowanego i dużo kolumn, arkad, schodów i pomostów, do własnych inscenizacji zaprojektowanych, lecz zapisanych w inwentarzach teatralnych jako elementy konstrukcyjne, nadające się do wystawy sztuk różnych. To, co było żywe, co czarowało nas, wzruszało i porywało, co scenę polską sławą okryło: jego chorobliwa wręcz poetyczność, jego sentyment z głębin rasy płynący i rozmach fantazji olbrzymi — to wszystko odeszło z nim samym i wskrzesić się już nie da, jak fotografie, portrety, życiorysy i studja krytyczne nie wskrzeszą nigdy genjuszu aktorskiego Eleonory Duse, Żółkowskiego czy Kamińskiego. Bo Wincenty Drabik nie był tylko dekoratorem teatralnym w konwencjonalnym tego słowa rozumieniu; nie był dostawcą t. zw. „opraw scenicznych“, które na upartego można dopasować do pierwszej lepszej sztuki; nie był także posłusznym, lecz mechanicznym wykonawcą szablonowych pomysłów nietwórczego reżysera. On sam te pomysły tworzył; niejednokrotnie z jego koncepcji rodził się plan reżyserski. W wypadkach najbardziej harmonijnej współpracy z reżyserami, których autorytet uznawał, bez złej woli zresztą, sprzeniewierzał się wspólnie powziętym postanowieniom, rozłamywał ramy wspólnej koncepcji i wyrывał na oślep tam, gdzie go gnała jego indywidualność, miłująca wszystko, co wielkie i niecodzienne, widząca współczesną rzeczywistość w skali dawnej plastyki i architektury monumentalnej, odczuwająca ją z chłopską prostotą, w niemal religijnym zachwyceniu.

Drabik był twórcą scenicznym. Artystą teatru — powiedziałby Gordon Craig. Gdyby mu los szczęśliwszy nie kazał od najmłodszych lat ciężko na chleb pracować, gdyby nie musiał długo u zatabaczonych fachowców-dekoratorów terminować i tylko kopjować ich banalne, podług tradycyjnych kanonów sporządzane projekty, byłby może i swoje zainteresowania literackie pogłębił i odgadł niejedną tajemnicę muzyki, bez której teatru nie mógł sobie wyobrazić. Byłby niewątpliwie próbował sił swoich na polu dramatyki i może jeszcze swobodniej kanwy poetyckie inscenizował. Teatrologa, co zajmie się kiedyś całokształtem twórczości Drabika, czeka sporo niespodzianek w jego puściźnie rękopiśmiennej, w listach, notatkach, bruljonach artykułów, w tych utopjach o dziele teatralnym przyszłości, którego realizacja przerastała siły malarza. Nic co teatralnego nie było mu obojętne, więc nie byli mu obojętni aktorzy. Obcował z nimi chętnie, słuchał ich rozmów, podpatrywał ich pracę na scenie i sposób bycia w życiu codziennym; był szczęśliwy, gdy z tych spotkań pożytek dla swej sztuki wyniósł; szczęśliwszy, gdy od niego czegoś chciano się dowiedzieć. I ciągle — jak Wyspiański — na pracowni, w domu, w podróży, dręczyły wyobraźnię jego twarze osób „działających na scenie, na drodze przez Labirynt, zwany teatrem“, ciągle w rojonych przezeń gmachach i krajobrazach snuły się cienie

Solskiej, Wysockiej, Osterwy, Węgrzyna, Jaracza, Leszczyńskiego — i ciągle znikaly. Fata teatrowe nie pozwalały mu nigdy ich razem skupić, połączyć z rzeszą najmłodszych entuzjastów i wezwać do budowy świątynicy polskiej sztuki scenicznej, polskiego Bayreuthu, do czego skrycie i dozgonnie dążył. Z roku na rok coraz samotniejszy, coraz od teatru dalszy, tylko „myślał i marzył, widział ich w duszy teatrze“.

Jak Wyspiański.

Był wirtuozem swej sztuki. To nie znaczy, by nie rozumiał i nie uznawał idei teatru zespołowego, której ucieleśnienie najdoskonalsze ujrzał nasamprzód w „studjach“ Stanisławskiego w Moskwie a później w warszawskiej Reducie. Gdy na scenie Teatru im. Bogusławskiego pracowałyśmy zagadnienia stylu zespołowego już nie w zakresie realizmu kameralnego, lecz dramatyki monumentalnej, Drabik, nie lękając się konkurencji z braćmi Pronaszkami, bardziej, niż on zaawansowanymi w nowoczesnej kompozycji malarskiej, poddał się karnie woli inscenizatora-reżysera i zrezygnował z wszelkiej ostentacji i malowniczości dawniejszych swych wystaw, tyle przecież sławionych i podziwianych, na rzecz najprostszych i najbardziej celowych konstrukcyj. Zrozumiał, że w tak polimorficznym i tak polifonicznym widowisku, jakim była „Nieboska Komedja“ (1926 r.) niema miejsca na popis dekoratorski zprzed lat siedmiu, że wszystkie elementy sztuki scenicznej muszą służyć idei wydobytej z dramatu, muszą najskuteczniej w jej kierunku agitować. Zżymał się Drabik i męczył, gdy mu inscenizator wszystko, co kokietowało jeszcze estetyzmem i wartość czysto piktoralną posiadało, bez miłosierdzia ze sceny wyrzucał. Gdy ostatnią przystawkę malowaną maszyniści do magazynu wynieśli i na scenie pozostało tylko kilka praktykabl i podestów, szereg płaszczyzn neutralnych i nic więcej, gdy się dowiedział, że na tych jedynie „przyrządach do pracy scenicznej“ reżyser zamierza oprzeć cały montaż poematu tak fantastycznego i tak romantycznego, pomimo kilku kapitalnych scen jakby w stylu „nowej rzeczowości“ utrzymanych — nie wytrzymał i krzyknął: „To pocóż ja tu jestem? Wystarczyłby stolarz!“ A kiedy mu reżyser, z humorem traktując ten wybuch obrażonego artystostwa, wytłumaczył, że zapomocą form konstrukcyjnych większy efekt osiągnie, niż gdyby scenę zappełnił dekoracjami „opisowemi“, mającemi dać iluzję rzeczywistości lub jej symbol, skrót stylizowany, bardzo ornamentacyjnie potraktowany; że do eksperymentu tego zmusza nas dzisiejsza postawa anti-naturalistyczna, ale i anti-estetyczna zarazem, że szereg podobnych doświadczeń, w duchu rozważnego utylitaryzmu czynionych, wyleczy nas wszystkich z hipertrofji „kunsztarstwa“ i doprowadzi do „realizmu komponowanego“, treściwego w swym wyrazie, oszczędnego, a przecież dynamicznego, niepoprawiającego, „nieupiększającego“ natury a przecież monumentalnego, i gdy w chwilę potem tłum zappełnił scenę, tłum nędzarzy w najautentyczniejszych, „nieskomponowanych“ łachmanach, gdy z rytmu w rytm, z obrazu w obraz przechodzić zaczął, stał się chórem wielogłosowym i rozbił się na szereg grup, rozmyślnie niesymetrycznie ustawionych, złożonych z postaci drobiazgowo wymodelowanych, zarówno pod względem psychologicznym jak i gestycznym; gdy chór ten nie będąc już ornamentem statycznym przestrzeni scenicznej, zrzadka tylko zamierał w jakimś patetycznym geście, wciąż był w ruchu, skomplikowanym lecz w karby kontrapunktu ujętym, wciąż spletał się z aktorami-protagonistami i wciąż był aktorem; gdy wreszcie ten wielokształt figur i scen okonturowany i zrytmizowany został przez muzykę i światło, które tu również jako *dramatis personae* wystąpiły — zrozumiał Drabik, że te ograniczenia pomysłomanji dekoratorskiej torują drogę nowym możliwościom twórczym, że do-

browolne ubóstwo zysk nieoczekiwany przyniesie. I zaraz o swym bólu zapomniał, zaraz nowego rodzaju ekspresji scenicznej stał się gorliwym wyznawcą. Teraz — mówił — pojął dopiero słowa, które Chorus w prologu do „Króla Henryka V“ wypowiada :

*... gdy krzywy znaczek
Na małym świstku może miljon znaczyć,
Niech i my, zera wobec takiej sumy,
W fantazji waszej znaczymy coś więcej...
Bo wasza tylko może wyobraźnia
Ubierać królów, lotem ich przenosić,
Szerokie lądy i czas przeskakiwać,
Lat długich sprawy w godzinie pomieścić...*

Teraz jasny dlań jest sens „dekoracji mówionej“, której potrzebę twórca monachijskiej sceny szekspirowskiej, Joczka Savits, głosił, na której główne tezy swej doktryny utwierdził E. G. Craig. Teraz domyśla się, dlaczego po „Kniaziu Potiomkinie“ grano w Teatrze im. Bogusławskiego „Złoty płaszcz“, widowisko osnute na motywach teatru chińskiego, w którym aktorzy budują dekorację ruchem i gestem a malują słowem. Teraz wie, że tylko w takich formach zmaterjalizuje się kiedyś jego wizja „Samuela Zborowskiego“, „Podziemi weneckich“ („Niedokończonego poematu“ Krasieńskiego) i „Akropolis“, trzech dramatów, ustawnie dręczących jego fantazję, a nigdy nie zrealizowanych. I złożył ofiarę ze swej kolorystyki, ze swej pasji zdobniczej i żywiołowej potrzeby olśniewania swym kunsztem u stóp nowej inkarnacji bóstwa sztuki teatralnej, już bardziej życiową i bardziej społeczną w tych czasach przybierającego postać. Wirtuoz ugiął się przed zespołem pracowników teatru, indywidualista pierwszy raz pomyślał o masach, którym ten młody teatr służyć pragnął.

Ale nie na długo wyrzekł się ten urodzony kolorysta pokus malowniczości. Uwiodły go w parę miesięcy później w „Śnie srebrnym Salomei“, w tym arcydziele poezji drabikowskiej, niezrozumianem przez aktorów a przez krytykę niedocenionem. Nikt nie okiełznał także jego furji i brawury malarskiej, gdy „Dziady“ w r. 1927 w Teatrze Narodowym inscenizował. I zawsze była jakaś dysproporcja między wizją Drabika, między jej lotem zapamiętałym a tem, co tworzyli na scenie reżyser i aktorzy. Nazbyt często rzucały się nam w oczy zmagania się wielkiego artysty z meskinerją czy bezdusnością pierwszego, z samolubstwem lub apatją drugich. Nazywano go „futurystą“, bo dla większości młodych i starych aktorów dekoracja, która ośmiela się odbiegać od stylu, pielęgnowanego w operze i teatrach farsowych, wciąż jeszcze jest „futurystyczna“. Uskarżano się na jego wirtuozeryję, manję popisywania się przed widownią i prasą, dla aplauzu i recenzji. Szemrano, że zabija „słowo“ i aktora, a szemrania te z za kulis i od stolików kawiarniarnych w tajemniczy sposób docierały do redakcyj. I taka jest geneza ataków na „rozpanoszonego“ w teatrze dekoratora, ataków w pewnym momencie dosyć bezwzględnych i uporczywie ponawianych. A w istocie tak było: jeden z reżyserów zastrzegł się, że tylko pod tym warunkiem będzie z Drabikiem współpracował, o ile on zobowiąże się wykonać dekorację zupełnie „normalną“ (!), to znaczy taką, której drzewa są drzewami, łąki łąkami, góry górami. A to znów znaczyło, że gałęzie i liście drzew powinny być z płótna ażurowo wyciętego i przyklejonego do widocznej siatki; łąki należało sporządzić z kołder naszytych rafją koloru brudno grynszpanowego, a góry zastąpić najzwyczajszymi pomostami ze schodami lub pochylniami i zasłonić płaskimi, „na

teren“ pomalowanemi „maskami“. Naturalnie wszystko powinno sprawiać wrażenie oleodruku, wiszącego w gabinecie podrzędnej restauracji, albo kolorowego filmu przedwojennego, albo — jeżeli już koniecznie ma być coś fantastycznego i poetycznego — niechże to wygląda tak, jak grotty czarodziejskie w Praterze czy Luna Parku, lub krajobrazy egzotyczne pantomin cyrkowych.

Inny reżyser przyszedł do Drabika z pomysłami z epoki Secesji i *Jugendstil'u*, jeszcze inny w Makarcie i Siemiradzkim raczej gustował, dla większości reżyserów i aktorów było obojętne, jakie będą kostjумы, dekoracje i światła, byle role „wysły“, byle nie za dużo o ruchu i geście scenicznym myśleć, byle sztuka się podobała. W tych warunkach egocentryzm artystowski Drabika rozrastał się istotnie do rozmiarów nieraz zatrważających. Zjeżdżały z pracowni na scenę cuda malarskie, w których aktorzy ruszać się nie umieli albo wprost nie mogli. Zaskoczony taką niespodzianką reżyser tracił głowę na próbie generalnej i dla sytuacji aktorskich musiał na prędce improwizować nową formę. A przecież mógł taki reżyser wraz z aktorami tyle czasu studjom nad kompozycją przestrzeni scenicznej i grup poświęcić i tak przez długie tygodnie, przy jednym stole, dniem i nocą z Drabikiem pracować, jak to czynili inscenizatorzy „Księcia Niezlomnego“, „Mieszczanina szlachcicem“, „Wiele hałasu o nic“ lub „Nieboskiej Komedji“.

Swoiście wybujały styl Drabika przygniatał tylko reżysera nietwórczego lub takiego, z którym wielki artysta nie miał właściwie o czym mówić. Podobnie jak wirtuozowie sztuki aktorskiej, kazał się liczyć ze sobą.

Widząc zbyt często dokoła siebie nudę, szpetotę, niezaradność i niechlujstwo, sam za batutę Prospera-inscenizatora porywał i widowisku teatralnemu sam kształt, rytm i barwę dyktował. Dzięki temu jeden z baletów polskich, szablonowy w swej części choreograficznej i dosyć banalny okraszony muzyką, osiągnął niebywały sukces w Warszawie i sławę wszechświatową.

Jeden z poematów dramatycznych Wyspiańskiego zawdzięczał swój krótki zresztą żywot na scenie stołecznej w dużym stopniu kilku fragmentom, przez Drabika na scenie zmontowanym. Do historii zwłaszcza przejdzie świetny finał tego widowiska, w którym dekorator, pomagając reżyserowi, co się znać w labiryncie myśli poetyckiej zagubił, stworzył obraz dantejskiej siły, nie mający wprawdzie źdźbła sensu z punktu widzenia dramaturgicznego, paczący ideę tej sceny a bodajże i całego dramatu, ale na długo w pamięci widowni zapisany a twórcy jego dający prawo do miana i sławy największego poety teatru.

Cóż mówić o „Fauście“, wystawionym w r. 1926 na scenie Teatru Narodowego, o tem widowisku, którego nie wytrzymał ani pobłażliwy zazwyczaj Kornel Makuszyński, ani Boy-Zeleński, bardziej o stronę literacką, niż o czysto-sceniczną dbały, i na którym publiczność doznawała niejkiej ulgi tylko na widok strzelistych, w kształcie i barwie irrealnych form dekoracyjnych, którymi Drabik fantastykę Goethego spotęgował. Mógł napewno dla słowa, dla myśli filozoficznej i ironji stosowniejsze tło utworzyć i wydźwięk tych najistotniejszych elementów poematu ułatwić, lecz nikt tego odeń nie żądał, znowu więc dekoracje wysunęły się na pierwszy plan reprezentacji teatralnej.

Po likwidacji ekspresjonizmu na scenach Związku radzieckiego, niemieckich i naszych (jeśli można brać pod uwagę nieliczne i niezauważone przez krytykę eksperymenty reżyserskie), po przesunięciu się zainteresowań na problematykę utworu scenicznego, nie na jego stronę formalną, gdy w konsekwencji rzucono hasła powrotu do realizmu lub konieczności tworzenia realizmu nowego, Drabik uciszył na czas pewien swą lutnię romantyczną, by sił swych spróbować w nowym

stylu, rodzącym się pod wyraźnym wpływem filmu, powieści, reportażu i kolosalnego rozwoju techniki. I znów na drodze nowych poszukiwań nie spotkał mądrego, rozumiejącego go towarzysza podróży. Znów przebył ją samotnie, bo przypadkowi współpracownicy jego albo krokiem ciurów człapali za odchodzącym w dal historii estetyzmem i łagodzili, perfumowali, manicurowali brutalny, surowy, jędrny realizm Drabika, albo nie rozumieli tych nowych form i napełniali je starą treścią. I oto w dekoracjach komponowanych neo-realistycznie toczył się nudny, rozwlekły dIALOG, rozmazywały się i zlewały z sobą sytuacje ruchowe, niby szarzyznę życia potocznego nadsładowujące, wyłaziły z ram kompozycji malarskiej (tak już niesłuchanie celowej i oszczędnej) lub niszczyły je bezczelnie.

W epoce tej stworzył Drabik małe arcydzieło, posiadające, co się rzadko zdarza, równą wartość w projektach i w realizacji. W jednej ze sztuk O'Neill'a smakiem, inwencją i świadomością zadań nowej techniki dorównał dekoratorom sowieckim. Cóż z tego! Przedstawienia to nie uratowało.

Mówiono, że wnętrza nie są jego specjalnością. A już w pierwszym roku istnienia Teatru Polskiego dał stylową, pełną sentymentu i elegancji oprawę „Wąsom i peruce“, a potem „Mirandolinie“ Goldoniego i Bogusławskiego „Spazmom modnym“ i tyłu Fredrom, Moljerom i tyłu o znacznie mniejszej sławie autorom nieskapo, twórczo, z zapalem swym talentem służył. W ostatnich latach mniej już nad planami, modelami i „figurynkami“ w swej pracowni ślęczał. Celne poczucie efektu i opanowanie rzemiosła scenograficznego i konstruktorskiego pozwoliły mu improwizować gigantyczne kompozycje nie tylko na malarni, gdzie po kilku kreskach węglowych powstawały stylizowane warjacje pejzażowe lub fantastycznie przekomponowane architektury starożytne, nie tylko tam święciła triumf jego przewspaniała technika. Był urodzonym człowiekiem teatru, to też najlepiej mu się pracowało „w terenie“ i w materiale właściwym — na scenie. Ostatnimi czasy zdarzało się, że w czasie prób montażowych, na dzień, dwa dni przed premierą, formował upoetyzowane obrazy natury z kilku zaledwie praktykabl i neutralnych zastawek, ożywiał te schematy blaskiem kolorowych reflektorów i cały ruch sceniczny w orbitę swej imaginacji wciągał. Z okresu tego mniej po nim zostało planów i rysunków. Pochodnia jego talentu spłonęła w teatrze. W domu kazał czytać sobie, a czasem objaśniać, teksty poematów dramatycznych, których realizacje dyrekcje teatrów z roku na rok mu obiecywały i rok rocznie odkładały na czasy lepsze, coraz mniej określone, coraz niepewniejsze. Więc wsłuchany w muzykę poezji oddawał się już tylko nieziszczalnym marzeniom o teatrze innym, niż ten, którego zgłębił wszystkie tajemnice, który tak łatwo dałoby się stworzyć, gdyby tylko „oni chcieli chcieć...“

3.

Kiedy po pogrzebie Wincentego Drabika zacząłem pisać krótką charakterystykę jego twórczości dla „Wiadomości Literackich“, zjawił się zaraz w mej pamięci ten „Janko muzykant teatru“, jak go czasem żartobliwie nazywałem, z całą swoją sztuką upartą, tak rdzennie polską i ludową. Nie inne majstersztyki narzuciły się wspomnieniom, tylko te, w których jego opętanie ludowością polską najpotężniej wyładować się mogło. Myślę, że cała widownia polska ten rys drabikowej indywidualności najlepiej zapamiętała i za to właśnie najbardziej go cenila.

Miał szczęście uczyć się malarstwa zdobniczego w Krakowie. Przez krótki czas był uczniem tego, który Elsynor i Troję na Wawelu umieścił. To zaważyło na całej jego późniejszej twórczości. Stąd Kraków i Wyspiański najistotniejszymi źródłami jego natchnienia. Kraków ze swemi procesjami, konikiem zwierzynieckim, Szopką, weselami bronowickimi, przez Rynek cwałującymi, Rękawką, odpustami, Skalką, Wawelem i soczystym krajobrazem nadwiślańskim. I Wyspiański, wskrzesiciel tego piękna, odkrywca znaczeń głębszych, w owych cudach utajonych, Wyspiański, który swój punkt widzenia współczesnym przemożnie narzucił, którego twórczość wszelką inną zgłuszyła, jak Zygmunt głuszy wszystkie inne dzwony.

Za przykładem twórcy „Akropolis“ począł Drabik rozglądać się dokoła za teatrem, począł szukać teatru innego, niż ten, który się polskim i narodowym mienił. I znajdował go na każdym kroku — zwłaszcza tam, w Krakowie. Znalazł go w obrzędach ludowych i zwyczajach miejskich, w liturgjach kościelnych, w architekturze i w przyrodzie. Prymitywizm zaś krakowskiej i podhalańskiej sztuki ludowej objawił mu formy, mogące inspirować dzieła większych rozmiarów, nie tylko kalkomanjackie wypracowania „sztuki stosowanej“.

Ten romantyzm krakowski, cały z ducha Wyspiańskiego poczęty, nie dawał spokoju Drabikowi, póki nie buchnął orgją kolorów, póki nie strzelił rozmachem linii w polskich i na sposób Wyspiańskiego „polszczonych“ inscenizacjach dramatów monumentalnych. Inscenizacje te przez długie lata tworzył poza teatrem. Odrazu dźwięczała w nich tonacja zasadnicza jego fantazji — ludowa. Nie umilkła nigdy, ulegała tylko różnym modulacjom. Najpiękniej zabrzmiała, gdy weń grom tragedji romantycznej, na nowo przeczytanej, uderzył, gdy oczy czulego malarza olsnęły od blasków, promieniujących z tekstów Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Począł tedy marzyć o ukazaniu tej Apokalipsy poetyckiej na scenie, wierząc, iż wrychle nadejdzie chwila oczekiwana przez Mickiewicza, w której teatr dzięki rozwojowi technicznemu do realizacji owych misterjów dojrzeje — „TEATR OGROMNY“.

Gdy chwila nadeszła, gdy już politycznych przeszkód nie było — Drabik w gorączce twórczej począł odrabiać wszystkie zaległości z lat młodościowych marzeń. Odrobił ich znacznie

mniej, niż sobie obiecywał. Nie dano mu — wreszcie los nie pozwolił. Lecz w tem, co zdążył zrobić, wyśpiewał całą duszę.

Pisałem o niej w żałobnem wspomnieniu tak:

„Mówił z chłopka. Tak, jak się w Jaworznie mówić nauczył. Do końca życia zachował melodykę gwary stron ojczystych, a przekręcone wyrazy obce, któremi lubił w rozmowie szafować, miały w jego ustach wdzięk szczególny. Ludoznawca rejestrowałby je skwapliwie, my puszczaliśmy je wesoło w obieg za kulisami i w kawiarni, tak, że z czasem owe „koncepcyje“, „fórmny narwarstwione“ czy „elementy wyluminowane“ (wyliminowane) zrosły się z jego nazwiskiem, nazwisko zaś jego zrosło się z pewnym, ściśle określonym stylem dekoracji teatralnej: arcymalarskiej, monumentalnej, ludowością polską przesiąkniętej — dekoracji „drabikowskiej“. Myślał z chłopka, jasno, rzeczowo. To też zawsze było wiadomo, o co mu chodzi, choć plątał się w gęstwie kaducznie dobieranych terminów. O swej pracy rozmawiał jak rolnik o zasiewach, poprostu, rubasznie — lecz było w tem także coś hieratycznego. Gdy stał w pracowni, na rozpiętym na podłodze płótnie, wodząc po niem zamasyżycie olbrzymim pendzlem, gdy wokrag wyrastały gigantyczne kwiaty, zielska i krzewy, gdy jeszcze słońce padło na szarą grzywę włosów i na kark krzepki — był podobny do chłopka z kosą na łące.

Ludowość Drabika wybujała w dekoracjach jego nietylko dzięki skrzętnym studjom nad polską sztuką ludową, nad budownictwem, sprzętem, strojem i plastyką wiejską, nietylko dlatego, że w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych był w jego czasach młodzieńczy kurs na tematy i ornamenty ludowe, ale przede wszystkim dlatego, że jego wyobraźnia wszystko na modłę ludową upraszczała, przekształcała i stylizowała. Jak w pieśni ludowej każda rzeka jest „dunajem głębokim“, każdy ptak — co najmniej łabędziem lub sokołem, okienka kurnych chałup muszą być koniecznie kryształowe, stoły — „malmurowe“, a przed ubogimi wroty leży zazwyczaj „kamień złoty“; jak w pieśni ludowej odwieczny i powszechnie znany wątek balladowy w lokalne zdarzenie się zmienia, jak kunsztowne malarstwo religijne prymitywów bizantyjskich przeobraża się w uroczę bohomy podhalańskie, malowane na szkle; jak z tańców dworskich, cudzoziemskiego wymysłu, powstały, tak bardzo nasze, „chodzone“, „gonione“ i obertasy — tak w sztuce Drabika szarość stawała się strojnością, codzienność czemś uroczystem, małość czemś olbrzymiem, Polska — Helladą patetyczną, a Hellada — wsią polską. Nie dlatego, że tak tworzyć po Wyspiańskim wypadało, ale dlatego, że Drabik tak tworzyć musiał — inaczej nie umiał.

Ten ton drabikowski dźwięczał nietylko w obróbkach surowego folkloru, nietylko w mojej „Szopce Staropolskiej“ i w „Panu Twardowskim“ Różyckiego, lecz ukradkiem przedostawał się do Szekspira czy Moljera i był nutą zasadniczą wszystkich zrealizowanych lub zamierzonych inscenizacyj „wielkiej“ dramaturgji naszej. „Sen nocy letniej“ w jego imaginacji spolonizował się zupełnie. Oceanidy w „Samuelu Zborowskim“ były dlań wiślanemi rusałkami, Faust wędrował po zaułkach krakowskich, włoskie i francuskie bufonady miały w swym kolorze i kształcie coś z orszaku lajkonikowego czy turońskiego, coś z kukiel szopkowych, czy dawnych drzeworytów barwnych.

Nie znaczy to, by Drabik nie umiał sobie radzić z tematami realistycznymi, historycznymi lub współczesnymi, że „na siłę“ pakował ludowość, gdzie nie była potrzebna, lub że się opierał naciskowi prądów nowszych. Nie, godził się z koniecznością eklektyzmu, tą klątwą teatru codziennego; umiał wszystko, stać go tedy było i na realizm i na naturalizm. Ale brzydził się nim...

Sobą czuł się tylko w krainie swych marzeń i przeżyć młodzieńczych, gdy leżały przed nim dzieła romantyków, Wyspiańskiego, Szekspira, nie egzemplarze agencji teatralnych. Wtedy w swej pracowni łamał ołówek po ołówku, zarysowywał stosy papierów, wykładał makiety i węglem na ścianie utrzymywał swoje wizje. Bo temu właśnie teatrowi najwięcej trudów i rozmyślań poświęcił, sens jego w epoce właściwej pojął, jego renesans na scenach polskich pięknie i silnie zadokumentował — a nieśmiertelność jego do dni ostatnich swego życia głosił.

Gdy się przepaść czasów dzisiejszych przed nim rozwarła, spojrzawszy w nią oczami bezradnego dziecka. Niewiadomo jak i kiedy znalazł się poza warsztatami swej długoletniej, pełnej zasług pracy. Nie godził się z narastającą, coraz trudniejszą do zrozumienia i coraz bezlitośniejszą rzeczywistością. Uważał ją za okres przejściowy... Na pięć dni przed śmiercią, pod filarami Teatru Wielkiego, zapewniał mnie, że stoimy przed odrodzeniem teatru monumentalnego, że trzeba będzie znów zrewidować nasz stosunek do romantyków, Wyspiańskiego, Żeromskiego, że niewątpliwie w literaturze współczesnej zrodzi się wkrótce pęd ku wielkości...

Z tą wiarą odszedł od nas“.

*

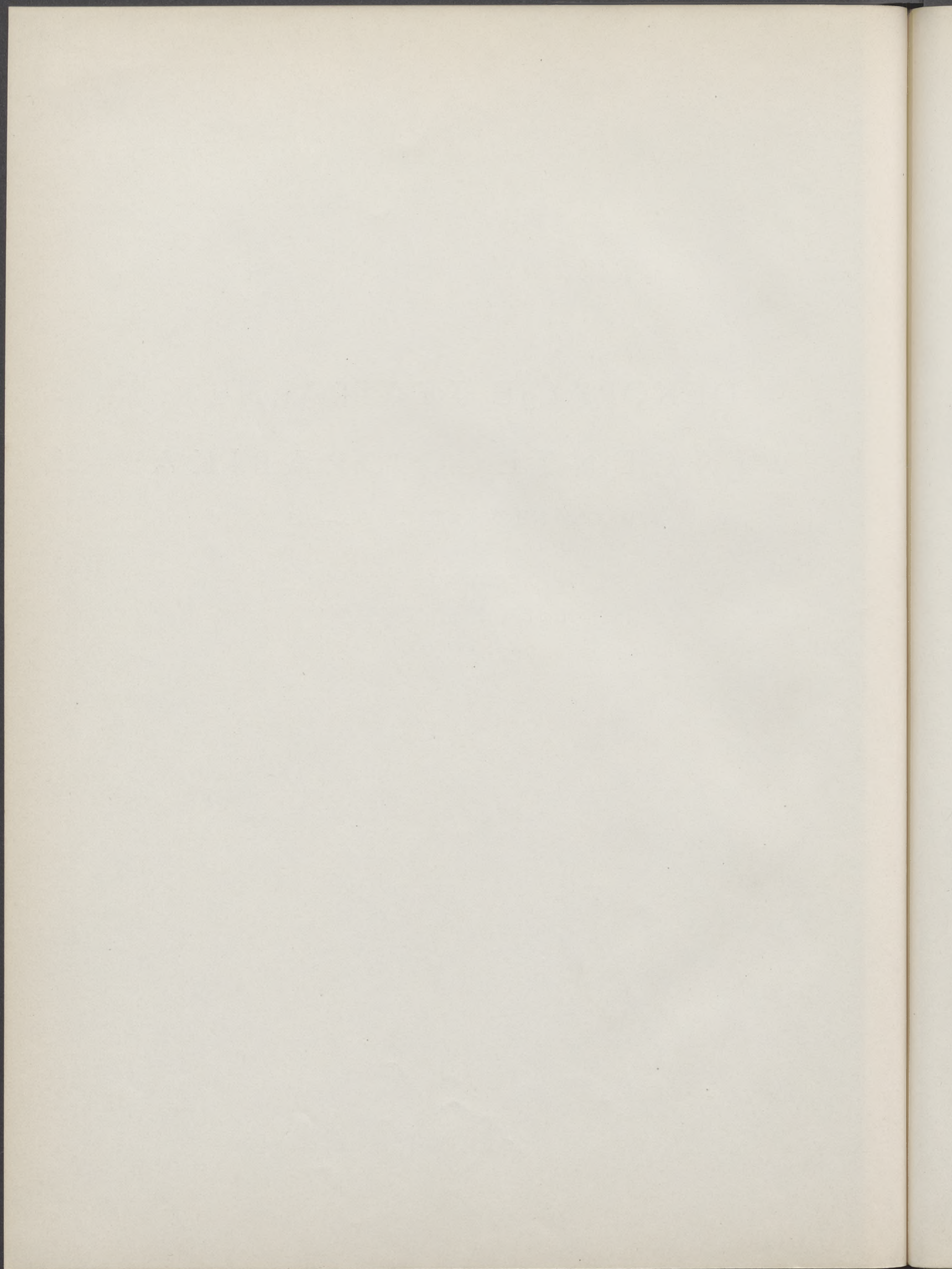
Czem Polska dla romantyków, tem była dla Drabika scena polska — „pacierzem, co płacze i piorunem, co błyska“ — trybuną, kościołem, baśnią poetycką z końcowym morałem, wyrazonym zapomocą muzyki, nie dydaktyki. Teatr Drabika — to teatr Trójcy romantycznej, Norwida, Micińskiego i do ich tonu dociągniętych, przezeń przestylizowanych wielkich tragedjopisów obcych. Oto kopuła tej budowli nawskróś idealistycznej i „młodopolskiej“. Fundamentem jej pradawna, pełna majestatu i wiecznego powabu sztuka chłopów polskich.

DEKORACJE TEATRALNE
WINCENTEGO DRABIKA

WYKONANE W LATACH 1913-1933

zestawił

LUDWIK SIMON



DEKORACJE TEATRALNE

WARSZAWA

1913

TEATR POLSKI.

1. Trójprzymierze — K. 3 a. Z. Kawecki; reż. M. Węgrzyn (13. V.)
2. Damy i Huzary — K. 3 a. Al. Fredro; reż. M. Węgrzyn (25. V.)
3. Lilje — D. 4 a. L. H. Morstin; reż. A. Szyfman (10. VI.)
4. Gromiwoja — K. 3 a. Arystofanes; tłóm. E. Żegota-Cięgłewicz; reż. Al. Zelwerowicz (28. VI.)
5. Anatol — A. Schnitzler; tł. Wł. Rabski; reż. J. Sosnowski (17. VII.)
6. Panny — Szt. 4 a. P. Wolff i G. Leroux; tł. G. Olechowski; reż. Al. Zelwerowicz (14. VIII.)
7. Wąsy i Peruka — K. 3 a. J. Korzeniowski; reż. Al. Zelwerowicz (25. IX.)
8. Dzieci — K. 3 a. L. Népoty; reż. Al. Zelwerowicz (24. X.)
9. Kresowy rycerz-wesołek — K. 3 a. J. M. Synge; tł. Fl. Sobieniowski; reż. J. Sosnowski (12. XI.)
10. Sprawiedliwość — D. 4 a. J. Galsworthy; tł. St. Sierosławski; reż. M. Węgrzyn (22. XI.)
11. Gwiazda — K. 4 a. H. Bahr; tł. St. Sierosławski; reż. J. Sosnowski (12. XII.)
17. Ładna historia — K. 3 a. R. de Flers, G. Cail-
lavet i St. Rey; tł. Cz. Jankowski; reż. J. Sos-
nowski (16. VI.)
18. Guwernantki — K. 4 a. z powieści M. Prévost'a;
tł. Wł. P.(erzyński); reż. J. Sosnowski (7. VII.)
19. Nerwowa awantura — Szt. 3 a. G. Zapolska;
reż. J. Sosnowski (22. VII.)
20. Opieka wojskowa — K. 3 a. St. Bogusławski;
reż. J. Sosnowski (15. VIII.)
21. Alzacja — Szt. 3 a. Leroux i Camille; tł. G.
Olechowski; reż. Al. Zelwerowicz (28. VIII.)
22. Obowiązek — Szt. 2 a. H. Lavedan; tł. G. Ole-
chowski; reż. M. Węgrzyn (1. X.)
23. Pan Pasek — historia szlachecka 5 a. A. Bełci-
kowski; reż. J. Sosnowski (10. XI.)
24. Trzy pokolenia — Szt. 3 a. A. Bennett i E. Kno-
blausch; tł. Fl. Sobieniowski; reż. A. Szyfman
(28. XI.)
25. Napaść — Szt. 3 a. H. Bernstein; tł. G. Ole-
chowski; reż. K. Wroczyński (11. XII.)
26. Zwycięstwo — obr. dram. 3 a. z epil. J. Marci-
nowska; reż. J. Sosnowski (22. XII.)

1915.

TEATR POLSKI.

12. Juljusz Cezar — T. 5 a. W. Shakespeare; tł. A.
Pajgert; ukł. scen. A. Szyfman; reż. Al. Zelwe-
rowicz (9. I.)
13. Szopka Warszawska — 4 odsł. Or-Ot (A. Opp-
man); reż. M. Węgrzyn (24. I.)
14. Dzieje Józefa — K. 5 a. Wł. Perzyński; reż. J.
Sosnowski (18. II.)
15. Mezaljans — K. 3 a. K. Wroczyński i M. Po-
znański; reż. Al. Zelwerowicz (4. IV.)
16. Dzikie pola — K. 3 a. K. Dunin-Markiewicz;
reż. Al. Zelwerowicz (4. IV.)
27. Majster i czeladnik — K. 2 a. J. Korzeniowski;
reż. K. Wroczyński (9. I.)
28. Okrężne — K. 2 a. J. Korzeniowski; reż. K.
Wroczyński (9. I.)
29. Dwie kaczki — Krt. 3 a. T. Bernard i A. Athis;
tł. Z. K.; reż. K. Wroczyński (22. I.)
30. Czaple pióro — Szt. 3 a. Nicodemi; tł. T. Jaro-
szyński; reż. J. Sosnowski (9. II.)
31. Podjazd nieprzyjacielski — Krt. 3 a. Wł. Jastrzę-
biec — Zalewski; reż. J. Sosnowski (24. II.)
32. Pan Brotonneau — K. 3 a. R. de Flers i G. Cailla-
vet; tł. Cz. Jankowski; reż. K. Wroczyński (5.
III.)
33. Gwałtu, co się dzieje! — K. 3 a. Al. Fredro;
reż. K. Wroczyński (17. III.)

1914.

TEATR POLSKI.

34. Komedja omyłek — K. 5 a. W. Shakespeare; tł. J. Kasprówic; reż. J. Sosnowski (4. IV.)
35. Dziady — poemat dram. A. Mickiewicz; ukl. scen. St. Wyspiański; reż. J. Sosnowski (23. IV.)
36. Rey w Babinie — Krt. 3 a. A. Nowaczyński; reż. K. Wroczyński (22. V.)
37. Don Juan — D. 3 a. T. Rittner; reż. A. Szyfman (8. VI.)
38. Chmury — K. Arystofanes; tł. E. Żegota-Cięglewicz; reż. J. Sosnowski (25. VI.)
39. Krewniaki — K. 4 a. M. Bałucki; reż. Al. Zelwerowicz (4. VII.)
40. Marsz weselny — Szt. 4 a. H. Bataille; tł. L. Dunin; reż. Al. Zelwerowicz (13. VII.)
41. Dziadów część trzecia — poem. dram. A. Mickiewicz; reż. Al. Zelwerowicz (grano 4 obrazy, z których tylko I — Cela więźnia i IV — Noc Dziadów, w dekoracjach Drabika) (13. X.)

1918.

TEATR POLSKI.

42. Książę Niezłomny — T. 3 a. Calderon de la Barca; tł. J. Słowacki; reż. J. Osterwa; kostjumy St. Szreniawa-Rzecki (13. IX.)
43. Figlacki, polityk terażniejszej mody — K. 2 a. F. Bohomolec; reż. Al. Zelwerowicz (12. X.)
44. Solenizant — K. 3 a. Ign. Krasicki; reż. Al. Zelwerowicz (12. X.)
45. Dwie cnoty — K. 4 a. A. Sutro; tł. G. Olechowski; reż. K. Kamiński (29. X.)
46. Tajemnica — Szt. 3 a. H. Bernstein; tł. N. Sienicka; reż. K. Borowski (19. XI.)
47. Wyzwolenie — D. 3 a. St. Wyspiański; reż. J. Osterwa (28. XI.)
48. Pani Chorążyna — Szt. 4 a. St. Krzywoszewski; reż. J. Osterwa (21. XII.)

TEATR MAŁY.

49. Rzeczywistość — K. 3 a. B. Górczyński; reż. K. Borowski (7. XII.)

1919.

TEATR POLSKI.

50. Szopka staropolska — misterjum o cudownem Narodzeniu Pańskim w 4-ch częściach. L. Schiller; reż. Al. Zelwerowicz (22. I.)
51. Zemsta — K. 4 a. Al. Fredro; reż. Al. Zelwerowicz (4. II.)
52. Mirandolina — K. 3 a. C. Goldoni; tł. L. Staff; reż. K. Borowski (8. III.)
53. Pierwsza sztuka Fanny — K. 3 a. G. B. Shaw; reż. Al. Zelwerowicz (29. III.)

54. Korjolan — T. 5 a. W. Shakespeare; tł. J. Paszkowski; reż. Al. Zelwerowicz (16. V.)
55. Spazmy modne — K. 4 a. W. Bogusławski; reż. St. Stanisławski (17. X.)
56. Major Barbara — K. 3 a. G. B. Shaw; reż. K. Dunin-Markiewicz (30. X.)
57. W Noc Bożego Narodzenia — jasełka polsk. R. P. 1919 w 4-ch częściach. Or-Ot (A. Oppman); reż. K. Borowski (25. XII.)

TEATR MAŁY.

58. Gołębie serce — Szt. 3 a. J. Galsworthy; tł. Z. Kawecki; reż. K. Borowski (4. I.)
59. Lekkomysłna siostra — K. 4 a. Wł. Perzyński; reż. J. Osterwa (18. I.)
60. Brat marnotrawny — K. 3 a. O. Wilde; tł. B. Górczyński; reż. J. Osterwa (4. III.)
61. Kochankowie — Szt. 3 a. W. Grubiński; reż. W. Grubiński (24. V.)
62. Polityka — K. 3 a. Wł. Perzyński; reż. K. Borowski (3. IX.)
63. Oficer gwardji — K. 3 a. F. Molnar; reż. J. Leszczyński (27. XI.)

TEATR WIELKI.

64. Halka — O. 4 a. St. Moniuszko; libr. Wł. Wolski; reż. H. Kawalski; dyr. E. Młynarski (14. IX.)

1920.

TEATR POLSKI.

65. Nie-boska Komedja — poemat dram. 4 cz. Z. Krasiński; reż. A. Szyfman (30. I.)
66. Wiele hałasu o nic — K. 5 a. W. Shakespeare; tekst wedł. przekładów L. Ulricha i J. Paszkowskiego; insc. L. Schiller; reż. K. Borowski (12. III.)
67. Pułaski w Ameryce — D. 5 a. A. Nowaczyński; reż. St. Stanisławski (7. V.)
68. Mieszczanin szlachcicem — K. 3 a. J. P. Molière; tłum. T. Żeleński (Boy); reż. R. Bolesławski i L. Schiller; w akcie III „Mandragora“, pantomina w 3 sprawach K. Szymanowskiego, scenarjusz Bolesławskiego i Schillera (15. VI.)
69. Miłosierdzie — Mist. 3 a. z prol. K. H. Ros-tworowski; reż. R. Bolesławski (5. X.)
70. Związek Atletów — K. 4 a. J. Duhamel; tł. L. Schiller; reż. K. Borowski (29. X.)
71. Rosmersholm — D. 4 a. H. Ibsen; reż. K. Borowski (4. XII.)
72. Powrót — K. 4 a. R. de Flers i F. de Croisset; tł. W. Perzyński; reż. K. Borowski (28. XII.)

TEATR MAŁY.

73. Głupi Jakób — K. 3 a. T. Rittner; reż. K. Kamiński (28. I.)

TEATR REDUTA.

74. Pomsta — D. 4 a. z epil. Wł. Orkan (Smereczyński); reż. M. Limanowski i J. Osterwa (26. XI.)

TEATR WIELKI.

75. Kleopatra — B. 1 a. N. A. Rimskij-Korsakow; L. Bakst; ukł. scen. P. Zajlich; dyr. Singer (5. I.)
 76. Zamarłe oczy — O. 1 a. L. D'Albert; libr. H. Evers; reż. H. Kawalski; dyr. A. Rodziński (16. X.)
 77. Widma — O. St. Moniuszko; libr. według „Dziadów“ A. Mickiewicza; reż. H. Kawalski; dyr. E. Młynarski (2. XI.)

1921.

TEATR POLSKI.

78. Ruy Blas — T. 5 a. W. Hugo; tł. Wł. L. Anczyc; reż. R. Bolesławski (10. II.)
 79. Biała rękawiczka — Szt. 5 a. St. Żeromski; reż. K. Borowski (8. III.)
 80. Kupiec Wenecki — K. 5 a. W. Shakespeare; tł. J. Paszkowski; reż. K. Borowski (19. IV.)
 81. Szał — Szt. 4 a. St. Krzywoszewski; reż. St. Stanisławski (19. V.)
 82. Lenin — K. 1 a. W. Grubiński; reż. W. Grubiński (4. XI.)
 83. Piękna Helena — K. 1 a. W. Grubiński; reż. W. Grubiński (4. XI.)
 84. Noc Listopadowa — Sceny dram. St. Wyspiański; ukł. scen. A. Zagórski; reż. Al. Zelwerowicz (29. XI.)

TEATR MAŁY.

85. Cierpki owoc — K. 3 a. R. Bracco; reż. St. Stanisławski (19. II.)

TEATR ROZMAITOŚCI.

86. Dzieje salonu — K. 3 a. K. Wroczyński; reż. E. Chaberski (15. X.)
 87. Miasto — D. 3 a. St. Przybyszewski; reż. St. Wysocka (10. XI.)
 88. Wierna kochanka — K. 3 a. M. Fijałkowski; reż. P. Owerłło (6. XII.)

TEATR REDUTA.

89. Balwierz zakochany — fantazja 3 a. Z. Kawecki; reż. M. Limanowski i J. Osterwa; kostjumy W. Małkowski (14. VII.)

TEATR WIELKI.

90. Pan Twardowski — B. 10 obr. L. Różycki; reż. P. Zajlich; dyr. E. Młynarski (16. XII.)
 91. Goplana — O. 3 a. Wł. Żeleński; Libr. L. German; reż. H. Kawalski; dyr. W. Młynarski (16. XII.)

1922.

TEATR POLSKI.

92. Ten, kogo biją po twarzy — widowisko 4 a. L. Andrejew; tł. J. Lechoń (L. Serafinowicz); reż. Al. Zelwerowicz (4. II.)
 93. Górą serce! — K. 3 a. F. Gandery; tł. W. Rab-ski; reż. Al. Zelwerowicz (27. VI.)
 94. Wesele — D. 3 a. St. Wyspiański; reż. Al. Zelwerowicz (7. XII.)

TEATR MAŁY.

95. Raj zamknięty — K. 3 a. R. Coolus i M. Hennequin; tł. Wł. Perzyński; reż. K. Borowski (26. V.)

TEATR ROZMAITOŚCI.

96. Kobieta bez przeszłości — K. 3 a. G. Beylin; reż. P. Owerłło (16. II.)
 97. Bolszewicy — D. 3 a. W. Sieroszewski; reż. E. Chaberski (9. III.)
 98. Straszne dzieci — bajka 3 a. K. H. Rostworowski; ilustr. muz. E. Dziewulski; reż. St. Wysocka (21. IV.)
 99. R. U. R. — D. 3 a. z prol. K. Čapek; tł. Wł. Mergel; reż. E. Chaberski (18. VII.)
 100. Candida — K. 3 a. G. B. Shaw; tł. J. Bleszyński; reż. W. Lenczewski (2. VIII.)
 101. Kobieta bez skazy — K. 3 a. G. Zapolska; reż. P. Owerłło (7. IX.)
 102. Małżeństwo z musu — K. J. P. Molière; tł. T. Żeleński (Boy); ilustr. muz. M. Rudnicki; reż. L. Sol-ski; dekoracje projektu Drabika wykonał A. Kozłowski (30. IX.)
 103. Grzegorz Dyndała, czyli Mąż pognębiony — K. 3 a. J. P. Molière; tł. T. Żeleński (Boy); ilustr. muz. M. Rudnicki; reż. L. Sol-ski (30. IX.)
 104. Cyd — T. 3 a. P. Corneille; przer. St. Wyspiański; reż. E. Chaberski (11. XI.)
 105. Popas Króla Jegomości — K. 3 a. A. Grzymała-Siedlecki; reż. A. Bednarczyk i L. Sol-ski (28. XII.)

TEATR REDUTA.

106. Pastorałka — w 3 sprawach; L. Schiller; reż. L. Schiller (24. XII.)

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO.

107. Urwis — Krt. 3 a. B. Katerwa; reż. L. Śliwiński (28. VII.)
 108. Wędrowiec i kobieta — Szt. 4 a. M. Weronicz; reż. Wł. Ryszkowski (6. X.)

TEATR WIELKI.

109. Niziny — O. 2 a. z proł. E. D'Albert; libr. R. Lothar wedł. A. Guimery; tł. Ign. Ziółkowski; reż. A. Popławski; dyr. A. Rodziński (14. II.)
 110. Narcyz — B. 1 a. Czerepnin; reż. P. Zajlich; dyr. E. Młynarski (6. IV.)
 111. Lijsje — B. 3 a. D'Auberval; muz. P. Hertel; reż. P. Zajlich; dyr. M. Rudnicki (6. IV.) (potem grano jako „Lizeta“)
 112. Hagith — O. 2 a. K. Szymanowski; libr. F. Dörman; tł. St. Barącz; reż. A. Popławski; dyr. E. Młynarski (13. V.)
 113. Pieśni miłosne Hafisa — O. 1 a. K. Szymanowski; reż. A. Popławski; E. Młynarski (12. IX.)
 114. Kuglarz — O. 3 a. J. Massenet; libr. M. Len; reż. A. Popławski; dyr. J. Hirschfeld (27. IX.)
 115. Kawaler srebrnej róży — O. 3 a. R. Strauss; libr. H. Hofmansthal; tł. P. Maszyński; reż. H. Kawalski; dyr. A. Rodziński (7. XII.)

1923.

TEATR ROZMAITOŚCI.

116. Wieczór trzech Króli — K. 5 a. W. Shakespeare; tł. L. Ulrich; reż. E. Chaberski (23. II.)
 117. Skąpiec — K. 5 a. J. P. Molière; tł. J. Narzyski; reż. L. Solski (25. IV.)
 118. Krąg interesów — fantazja 3 a. z proł. J. Benavente; tł. T. T.; reż. T. Trzciński; dek. teatr. proj. Drabika wykonał A. Kozłowski (29. VI.)
 119. Zemsta — K. 4 a. Al. Fredro; reż. J. Osterwa (12. IX.)
 120. Poskromienie złoŃnicy — K. 3 a. z proł. W. Shakespeare; tł. J. Paszkowski; muz. ukł. L. Schiller; reż. R. Ordyński (26. IX.)
 121. Amfitrjon — K. 3 a. z proł. J. P. Molière; tł. T. Żeleński (Boy); reż. L. Solski (24. X.)
 122. Bogowie łakną krwi — D. 5 a. A. France i P. Chaine; tł. S. J. Godlewski; reż. E. Chaberski; dekoracje proj. Drabika wykonał Sz. Kamiński (8. XII.)
 123. Ptak — K. 3 a. J. Szaniawski; reż. J. Osterwa; ilustr. muz. L. Marczewski (22. XII.)

TEATR LETNI.

124. Szukajmy murzyna — Krt. 3 a. M. Tatarkiewicz i K. Nowina [Hulewicz]; reż. A. Fertner i E. Chaberski (20. IX.)

TEATR REDUTA.

125. Wielkanoc — Historja o Męce Najświętszej i Chwalebnem Zmartwychwstaniu Pańskim w 3 sprawach. Tekst Mikołaja z Wilkowiecka; reż. i insc. L. Schiller; ubiory I. Gall (3. IV.)
 126. Turoń — D. 3 a. St. Żeromski; reż. M. Limanowski i J. Osterwa (24. IV.)

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO.

127. Faworyci króla — Szt. 5 a. J. Wójcicki i T. Frenkiel; reż. Wł. Ryszkowski; dekor. proj. Drabika wykonał Sz. Kamiński (14. IV.)
 128. Sułkowski — T. 5 a. St. Żeromski; reż. J. Osterwa; ilustr. muz. H. Adamus (2. V.)
 129. Pani Walewska — Obr. 5 a. W. Gąsiorowski i Ign. Nikorowicz; reż. K. Tatarkiewicz; ilustr. muz. H. Adamus; dekoracje projektu Drabika wykonał Sz. Kamiński (16. VI.)
 130. Klub Kawalerów — K. 3 a. M. Bałucki; reż. Wł. Ryszkowski; dekoracje projektu Drabika do aktu II-go wykonał Sz. Kamiński (28. VII.)

TEATR WIELKI.

131. Na postoju (Rycerz wyśniony) — O. 1 a. L. Rogowski; reż. H. Kawalski; dyr. E. Młynarski (3. V.)
 132. Bajka — B. 4 a. L. Rogowski; reż. P. Zajlich; dyr. M. Rudnicki (4. V.)
 133. Casanova — O. 3 a. L. Różycki; libr. J. Krzewiński; reż. H. Kawalski; dyr. B. Rodziński; dekoracje Drabika tylko do aktu I i obrazu 2-go Aktu III (8. VI.)
 134. Pajace — O. 2 a. R. Leoncavallo; reż. A. Popławski; dyr. E. Młynarski
 135. Faust (z „Nocą Walpurgji“) — O. 5 a. K. Gounod; libr. wedł. Goethego; reż. A. Popławski; dyr. E. Młynarski; choreografia P. Zajlich (29. XII.)
 136. Wesele na wsi — B. 1 a. P. Zajlich; muz. Kurpiński, Namysłowski, Lewandowski i Rogowski; nazwisko Drabika jako dekoratora zjawia się po raz pierwszy na afiszu bodaj 30. VI.

1924.

TEATR ROZMAITOŚCI.

137. Zbuntowana — Szt. 4 a. P. Frondaie; tł. M. Stagińska; ilustr. muz. L. Rogowski; reż. P. Owerłło (16. II.)
 138. Romantyczna panna — K. 3 a. G. Martinez-Sierra; tł. W. Popławski; reż. P. Owerłło (20. III.)

139. Żywy Buddha — D. 3 a. F. A. Ossendowski; reż. L. Solski (12. IV.)

TEATR NARODOWY.

140. Mazepa — T. 5 a. J. Słowacki; reż. K. Kamiński (4. X.)
141. Świeczka zgasła — K. 1 a. Al. Fredro; reż. L. Solski (18. X.)
142. Dożywocie — K. 3 a. Al. Fredro; reż. L. Solski (18. X.)
143. Don Juan — D. 7 odsł. J. Zorilla; tł. St. Miłuszewski; reż. E. Chaberski (15. XI.)

TEATR LETNI.

144. Pan Naczelnik... to ja! — Krt. 3 a. Moncey; tł. Wł. Perzyński; reż. A. Fertner i E. Chaberski; dekoracje projektu Drabika wykonał A. Kozłowski (12. I.)

TEATR WIELKI.

145. Noc letnia — O. 3 a. E. Młynarski; libr. T. Godecki wedł. H. Frieda; reż. A. Popławski; dyr. A. Dołżycki (29. III.)
146. Carmen — O. 4 a. J. Bizet; libr. Meilhac i Halévy wedł. Meriméego; tł. M. Kamińska; reż. A. Popławski; dyr. E. Młynarski (13. XII.)

1925.

TEATR NARODOWY.

147. Obiad czwartkowy — scena 1 a. L. Bernacki i T. Czapelski; reż. K. Kamiński; dekorował Drabik łącznie z Sz. Kamińskim (8. V.)
148. Panna na wydaniu — K. 2 a. Ad. Czartoryski (wedł. Garricka); reż. J. Osterwa i P. Owerłło; dekorował Drabik łącznie z Sz. Kamińskim (8. V.)
149. Sąd Parysa — B. 1 a. Gluck; reż. P. Zajlich; dekorował Drabik łącznie z Sz. Kamiński (8. V.)
150. Maskarada na poddaszu — Szt. 3 a. I. Wojnowić; tł. M. Szczepańska; reż. L. Solski; dekorował Drabik łącznie z A. Kozłowskim (26. VI.)
151. Żeglarz — K. 3 a. J. Szaniawski; reż. St. Jaracz (6. XI.)
152. Lampka oliwna — T. 3 a. E. Zegadłowicz; reż. J. Węgrzyn (4. XII.)

TEATR LETNI.

153. Pan Minister — K. 3 a. St. Krzywoszewski; reż. E. Chaberski (16. X.)
154. Gdybym chciała — K. 3 a. P. Gerald; tł. J. Godlewski; reż. J. Leszczyński (14. XI.)

155. Bitwa pod Waterloo — K. 3 a. M. Lengyel; tł. Z. Rabska; reż. E. Chaberski (18. XII.)

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO.

156. Jak się wam podoba — K. 6 odsł. W. Shakespeare; tł. L. Ulrich; ilustr. muz. L. Rogowski; reż. L. Schiller i Al. Zelwerowicz (16. IX.)
157. Intryga i miłość — T. 5 a. Fr. Schiller; tł. J. Korzeniowski; reż. Al. Zelwerowicz (7. XII.)

TEATR WIELKI.

158. Zygryd — O. 3 a. R. Wagner; tł. P. Maszyński; reż. A. Popławski; dyr. A. Dołżycki (16. I.)
159. Andrzej Chenier — O. 4 a. U. Giordano; tł. W. Brzeziński; reż. A. Popławski (6. II.)
160. Godzina hiszpańska — O. 1 a. M. Ravel; tł. A. Kord; reż. F. Freszel; dyr. Rodziński (6. III.)
161. Don Juan — O. 2 a. W. A. Mozart; libr. Da Ponte; tł. I. Ziółkowski; reż. F. Freszel; dyr. A. Dołżycki (3. IV.)

1926.

TEATR NARODOWY.

162. Faust — T. 19 odsł. A. W. Goethe; tł. E. Zegadłowicz; ilustr. muz. L. Różycki, reż. K. Kamiński (27. I.)
163. W cichym dworze — D. 3 a. L. H. Morstin; reż. J. Osterwa (19. II.)
164. Księżniczka żydowska — T. 3 a. W. Grubiński; ilustr. muz. H. Adamus; reż. P. Owerłło i W. Grubiński (19. III.)
165. Ludzie tymczasowi — K. 3 a. Z. Kawecki; reż. J. Węgrzyn (30. IV.)
166. Wróg ludu — D. 5 a. H. Ibsen; tł. Ign. Suesser; reż. L. Solski (28. V.)
167. Burza — K. 5 a. W. Shakespeare; tł. Barbara Zan; ilustr. muz. H. Adamus; reż. St. Jaracz (18. VI.)
168. Śluby panińskie — K. 5 a. Al. Fredro; reż. J. Leszczyński (3. IX.)
169. Sen srebrny Salomei — poemat dram. 5 a. J. Słowacki; ilustr. muz. H. Adamus; reż. T. Trzciński (16. IX.)
170. Świecznik — K. 3 a. A. Musset; tł. T. Żeleński (Boy); reż. T. Trzciński (5. X.)
171. Król Edyp — T. 3 cz. Sofokles; tł. K. Morawski; ilustr. muz. L. Marczewski; reż. Al. Zelwerowicz (29. X.)
172. W miłosnym labiryncie — K. 3 a. K. Wroczyński; reż. K. Kamiński (17. XI.)
173. Uśmiech losu — K. 4 a. Wł. Perzyński; reż. T. Trzciński (17. XII.)

TEATR LETNI.

174. Cherubin z piekła — Szt. 3 a. J. German; reż. L. Solski; dekorował Drabik razem z A. Kozłowskim (30. I.)

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO.

175. Nie-Boska Komedja — poem. dram. Z. Krasieński; ilustr. muz. J. Maklakiewicz; reż. L. Schiller (11. VI.)
176. Puchar wędrowny — K. 3 a. Z. Nowakowski; reż. Al. Zelwerowicz (14. VII.)
177. Napoleon w szlafroku — K. 3 a. E. Bezdech; tł. A. B. Destal i F. Gwiżdż; reż. Al. Zelwerowicz (31. VII.)

TEATR WIELKI.

178. Szeherazada — B. 1 a. N. A. Rimskij-Korsakow; ukł. i reż. P. Zajlich (20. I.)
179. Kaprys włoski — tańce; muz. P. Czajkowski; ukł. P. Zajlich; dyr. M. Rudnicki (nazwisko Drabika jako dekoratora wymienia afisz z 2. III bez zaznaczenia, żeby to była premjera)
180. Borys Godunow — O. 6 obr. M. P. Mussorgski; tł. I. Ziółkowski; reż. A. Popławski; dyr. A. Dołżycki (3. III.)
181. Zemsta — O. 3 a. Z. Noskowski; libr. według Al. Fredry; reż. A. Popławski; dyr. M. Rudnicki (10. IV.)
182. Król Roger — O. 3 a. K. Szymanowski; libr. J. Iwaszkiewicz i K. Szymanowski; reż. A. Popławski; dyr. E. Młynarski (19. VI.)
183. Kupała — B. 1 a. L. Rogowski; reż. P. Zajlich; dyr. G. Fitelberg (14. XII.)

1927.

TEATR NARODOWY.

184. Zbójcy — D. 5 a. Fr. Schiller; tł. M. Budzyński; ilustr. muz. H. Adamus; reż. T. Trzciniński (4. II.)
185. Szkoła żon — K. 5 a. J. P. Molière; tł. T. Żeleński (Boy); reż. L. Solski (25. II.)
186. Krytyka szkoły żon — K. 1 a. J. P. Molière tł. T. Żeleński (Boy); reż. L. Solski (25. II.)
187. Mściciel — Szt. 3 a. St. Przybyszewski; ilustr. muz. H. Adamus; reż. L. Solski (11. III.)
188. Farys — K. 7 obr. St. Miłaszewski; ilustr. muz. H. Adamus; reż. J. Węgrzyn (12. IV.)
189. Różyczka — K. 3 a. G. Caillavet i R. de Flers; reż. T. Trzciniński (2. VI.)
190. Książę Niezłomny — T. 3 a. Calderon de la Barca; tł. J. Słowacki; reż. J. Osterwa (23. VI.)
191. Aktorki — K. 4 a. St. Krzywoszewski; reż. L. Solski (8. VII.)

192. Król Agis — poemat dram. 3 cz. J. Słowacki; ilustr. muz. A. Dołżycki; reż. E. Chaberski (30. IX.)

193. Pan Damazy — K. 4 a. J. Bliziński; reż. K. Kamiński (18. X.)

194. Dziady — poem. dram. A. Mickiewicz; ilustr. muz. A. Dołżycki; reż. Al. Zelwerowicz (29. XI.)

195. Lekarz miłości — K. 3 a. W. Perzyński; reż. L. Solski (23. XII.)

TEATR LETNI.

196. Złota czaszka — 5 obr. dram. J. Słowacki; ilustr. muz. H. Adamus; reż. L. Solski (25. VI.; potem grano w Teatrze Narodowym).

197. Radość kochania — Szt. 4 a. L. Verneuil; tł. J. Poraska; reż. J. Śliwicki (15. X.)

1928.

TEATR NARODOWY.

198. Romans Florencki — Szt. 5 a. St. Kiedrzyński; reż. J. Węgrzyn (7. II.)

199. Walka — D. 7 obr. St. Krzywoszewski, reż. E. Chaberski (9. III.)

200. Wielki człowiek do małych interesów — K. 5 a. Al. Fredro; reż. L. Solski (4. IV.)

201. Budowniczy Solness — Szt. 3 a. H. Ibsen; reż. Al. Zelwerowicz (27. IV.)

202. Sztuczne ognie — K. 3 a. Chiarelli; tł. Z. Jachimecka; reż. K. Kamiński i Al. Zelwerowicz (22. VI.)

203. Szczęście Frania — K. 3 a. W. Perzyński; reż. Al. Zelwerowicz (17. VII.)

204. Pan Brotonneau — K. 3 a. R. de Flers i G. Caillavet; tł. Cz. Jankowski; reż. St. Jaracz (16. VIII.)

205. Dziękuję za służbę — K. 3 a. Wł. Perzyński; reż. E. Chaberski (18. IX.)

206. Pan Jowialski — K. 4 a. Al. Fredro; reż. E. Chaberski (30. X.)

207. Lelewel — D. 5 a. St. Wyspiański; reż. E. Chaberski (29. XI.)

208. Spoczynek dnia siódmego — D. 3 a. P. Claudel; tł. St. Godlewski; reż. W. Radulski (15. XII.)

209. Brat marnotrawny — K. 3 a. O. Wilde; tł. B. Gorkczyński; reż. J. Osterwa (31. XII.)

TEATR LETNI.

210. Kredowe koło — Szt. 5 a. Klabund; muz. Scheffler; tł. M. Szwarcówna i J. Jedlicz; reż. E. Chaberski (25. V.)

TEATR NOWY.

211. Kostjum Arlekina — Szt. 3 a. A. Rybicki; reż. Al. Zelwerowicz (14. XII.)

TEATR WIELKI.

212. Kurant zaczarowany — B. 1 a. R. Pick-Mangiagalli; reż. F. Parnell; dyr. E. Młynarski; dekorował Drabik łącznie z J. Wodyńskim (7. III.)
 213. Mozart i Salieri — O. 2 a. M. Rimskij-Korsakow; libr. wedł. A. S. Puszkina; tł. P. Maszyński; reż. A. Popławski; dyr. J. Bojanowski (22. XII.)
 214. Siang-Sin — B. 2 a. P. Jobbé-Duval; muz. J. Huë; reż. P. Zajlich; dyr. J. Górczyński (22. XII.)

1929.

TEATR NARODOWY.

215. Fantazy czyli Nowa Dejanira — 5 a. J. Słowacki; reż. J. Osterwa (13. II.)
 216. Król Stefan Batory — D. 8 obr. St. Szpotański; reż. L. Solski (22. III.)
 217. Radziwiłł Panie Kochanku — K. 3 a. J. I. Kraśzewski; reż. E. Chaberski (4. V.)
 218. Izkahar Król Guaxary — Mld. W. Bogusławski (akt I); reż. W. Radulski (2. VIII.)
 219. Spazmy modne — K. W. Bogusławski (akt I); reż. W. Radulski (2. VIII.)
 220. Duch sprzeciwieństwa — K. 1 a. Dufresny; tł. W. Bogusławski; reż. W. Radulski (2. VIII.)
 221. Wiosna narodów — (W cichym zakątku) — K. 4 a. A. Nowaczyński reż. E. Chaberski (23. VIII.)
 222. Konfederaci Barscy — frg. dram. 2 a. A. Mickiewicz; tł. z franc. A. Górski (11. X.)
 223. Niespodzianka — 4 odsł. K. H. Rostworowski; reż. L. Solski (18. X.)
 224. Kres wędrówki — Szt. 3 a. R. C. Sheriff; tł. Fl. Sobieniowski; reż. R. Ordyński (9. XI.)

TEATR NOWY.

225. Adwokat i róże — K. 3 a. J. Szaniawski; reż. Al. Zelwerowicz (18. I.)
 226. Sprawa doktora Hieronima — Szt. 4 a. St. Szpotański; reż. E. Chaberski (19. X.)
 227. Anna Christie — Szt. 4 a. E. O'Neill; reż. W. Radulski (22. XI.)

TEATR WIELKI.

228. Kleks — B. 1 a. F. Parnell; muz. Wł. Macura; reż. F. Parnell; dyr. J. Bojanowski (16. X.)

229. Ostatni pierrot — B. 1 a. K. Rathaus i M. Terpis; muz. K. Rathaus; reż. F. Parnell; dyr. J. Bojanowski (16. X.)
 230. Serduszko — B. 1 a. K. Baranović; reż. F. Parnell; dyr. J. Bojanowski (16. X.)

1930.

TEATR NARODOWY.

231. Bal w obłokach — K. 3 a. St. Miłaszewski; ilustr. muz. J. Maklakiewicz; reż. J. Węgrzyn (11. I.)
 232. Don Juan — Szt. 3 a. T. Rittner; reż. J. Osterwa (6. III.)
 233. Dom serc złamanych — fantazja 3 a. G. B. Shaw; tł. Fl. Sobieniowski; reż. L. Schiller (17. IV.)
 234. Wyprawa kapitana Scotta do bieguna południowego — Szt. 3 a. R. Goering; tł. J. Wittlin; reż. W. Radulski (24. V.)
 235. Zły szeląg — K. 3 a. Br. Winawer; reż. L. Solski (6. VI.)
 236. Odprawa posłów greckich — T. 1 a. J. Kochanowski; reż. J. Warnecki (13. VI.)
 237. Niebieski lis — K. 3 a. F. Herczeg; tł. N. Niovila; reż. J. Warnecki (1. VII.)
 238. Dzieje Józefa — K. 4 a. Wł. Perzyński; reż. J. Śliwicki (20. VIII.)
 239. Młody las — Szt. 4 a. J. A. Hertz; reż. A. Bednarczyk (10. X.)
 240. Spisek koronacyjny (Kordjan) — poem. dram. J. Słowacki; reż. J. Osterwa (28. XI.)
 241. Pan Geldhab — K. 3 a. Al. Fredro; reż. J. Śliwicki (23. XII.)

TEATR NOWY.

242. Magja — K. 3 a. z prol. G. K. Chesterton; tł. W. Horzyca; reż. R. Ordyński (25. I.)
 243. Kochankowie z Werony — T. 3 a. J. Iwaszkiewicz; reż. J. Warnecki (28. III.)
 244. Dardamelle — K. 3 a. Mazaud; tł. G. Beylin; reż. W. Radulski (10. IV.)
 245. Szalony dzień — K. 1 a. Mazaud; tł. G. Beylin; reż. W. Radulski (10. IV.)
 246. Nowa umowa małżeńska — K. 3 a. B. Shaw; tł. Fl. Sobieniowski; reż. I. Solska i J. Osterwa (25. X.)
 247. Warszawianka — Pieśń z r. 1831 — St. Wyspiański; reż. L. Solski (29. XI.)

TEATR WIELKI.

248. Legjon — sceny dram. St. Wyspiański; reż. E. Chaberski; ilustr. muz. L. Marczewski (14. IV.)

1931.

TEATR NARODOWY.

- ✓ 249. Piękne Polki — K. 4 a. St. Miłaszewski; reż. J. Węgrzyn (21. I.)
- ✓ 250. O żonach złych i dobrych — K. 4 a. A. Nowaczyński; reż. L. Solski (24. II.)
- ✓ 251. Mam prawo odejść — K. 3 a. W. Sommerset-Maugham; tł. R. Ordyński; reż. R. Ordyński (9. III; poczem grano w Teatrze Nowym.)
- ✓ 252. Dzień jego powrotu — D. 3 a. Z. Nałkowska; reż. E. Chaberski (11. IV.)
- ✓ 253. Przeprowadzka — K. H. Rostworowski; reż. L. Solski (8. V.)
254. Raz, dwa, trzy — K. 1 a. F. Molnar; tł. T. Kończyc; reż. Al. Zelwerowicz (2. VI.)
255. Komedja o człowieku, który redagował gazetę rolniczą — K. 1 a. G. Timmory wedł. M. Twaine'a; tł. J. Nowicki; reż. Al. Zelwerowicz (3. VI.)
256. Jastrząb — Szt. 3 a. Croisset; tł. L. Chrzanowski; reż. J. Janusz (30. VII.)

TEATR NOWY.

- ✓ 257. Pod falami — Szt. 4 a. J. A. Hertz; reż. W. Biegański (24. IV.)

TEATR LETNI.

- ✓ 258. Noc sylwestrowa — K. 3 a. St. Krzywoszewski; reż. E. Chaberski (30. I.)
- ✓ 259. Dzieje salonu — K. 3 a. K. Wroczyński; reż. E. Chaberski (27. V.)
260. Śledztwo — Szt. 5 a. M. Alsberg i O. Hess; tł. J. Frühling; reż. E. Chaberski (30. VII.)

TEATR WIELKI.

261. Salome — O. 1 a. R. Strauss; libr. wedł. O. Wilde'a; reż. F. Freszel; dyr. A. Dołżycki (24. I.)
262. Płomienny ptak — B. 1 a. J. Strawiński; reż. P. Zajlich; dyr. T. Mazurkiewicz (24. I.)

1932.

TEATR POLSKI.

- ✓ 263. Virtuti Militari — 3 a. K. A. Czyżowski; reż. Al. Węgierko (16. I.)

264. Cyrano de Bergerac — K. 5 a. E. Rostand; tł. M. Konopnicka, Wł. Zagórski i W. Łaszczynski; reż. Al. Węgierko (7. X.)

TEATR ARTYSTÓW.

265. Księżniczka chińska — baśń K. Gozzi; tł. E. Zegadłowicz; reż. Z. Nowakowski (17. XI.)
266. Rasputin — reportaż hist. 10 obr. A. Tolstoj i P. Szczegolew; tł. Z. Kleszczyński; reż. J. Bonecki (15. XII.)

TEATR ATENEUM.

267. Sędziowie — T. 1 a. St. Wyspiański; reż. St. Perzanowska (12. XII.)

TEATR WIELKI.

268. Flis — O. 1 a. St. Moniuszko; libr. St. Bogusławski; reż. A. Popławski; dyr. T. Mazurkiewicz (12. III.)
269. Janek — O. 2 a. Wł. Żeleński; libr. L. German; reż. A. Popławski; dyr. T. Mazurkiewicz (12. III.)
270. Francesca da Rimini — O. 4 a. R. Zandonai; libr. wedł. D'Annunzia; reż. A. Popławski; dyr. T. Mazurkiewicz (30. IV.)
271. Napoleon i Teresina — O. 3 a. O. Strauss; libr. R. Schanzer i E. Welisch; reż. F. Kuligowski; dyr. J. Sillich (18. VI.)
272. Turandot — O. 3 a. G. Puccini; libr. G. Adami i R. Simoni; tł. I. Ziółkowski; reż. M. Lewicki; dyr. T. Mazurkiewicz (15. XII.)

1933.

TEATR WIELKI.

273. Cyrulik Sewilski — O. 3 a. G. Rossini; libr. wedł. Beaumarchais'go; tł. I. Ziółkowski; reż. Al. Zelwerowicz; dyr. T. Mazurkiewicz (23. II.)
274. Quo Vadis — O. 5 a. J. Nougés; libr. H. Cain wedł. H. Sienkiewicza; tł. I. Ziółkowski; reż. M. Lewicki; dyr. T. Mazurkiewicz (12. IV.)
275. Chopin — O. 4 a. G. Orefice z motywów Chopina; reż. M. Lewicki; dyr. T. Mazurkiewicz (25. V.)

POZA WARSZAWĄ

S A M A R A

1915.

276. Betleem Polskie — jasełka 3 a. L. Rydel; reż. J. Osterwa (zespół amatorski).

M O S K W A

1916.

TEATR POLSKI (dyr. A. Szyfman).

277. Zemsta — K. 4 a. Al. Fredro

278. Dziady — poemat dram. A. Mickiewicz
 279. Bolesław Śmiały — poem. dram. St. Wyspiański

K I J Ó W

1916—1918

TEATR POLSKI (*dyr. F. Rychtowski*).

1916.

280. Wesele — D. 3 a. St. Wyspiański
 281. Skapany świat — D. 4 a. Wł. Orkan
 282. Było to nad Bałtykiem — krt. 3 a. A. Nowaczyński
 283. W gołębniku — K. 3 a. J. Nikorowicz
 284. Ładna historja — K. 3 a. Caillavet i de Flers
 285. Bóg wojny — epizod hist. A. Nowaczyński
 286. Warszawianka — pieśń z r. 1831. St. Wyspiański
 287. Bolesław Śmiały — poem. dram. St. Wyspiański.
 288. Szlakiem legjonów — D. 4 a. L. H. Morstin
 289. Odprawa posłów greckich — T. J. Kochanowski
 290. Fircyk w zalotach — K. 3 a. Fr. Zabłocki (wedł. Romagnesi'ego)
 291. Śluby panieńskie — K. 3 a. Al. Fredro
 292. Damy i Huzary — K. 3 a. Al. Fredro

1917.

293. Książę Niezłomny — T. 3 a. Calderon de la Barca; tł. J. Słowacki

294. Mąż idealny — K. 4 a. O. Wilde
 295. Wąsy i peruka — K. 3 a. J. Korzeniowski
 296. Na zawsze — L. Rydel
 297. Sułkowski — T. 5 a. St. Żeromski
 298. Zaczarowane koło — Baśń 5 a. L. Rydel
 299. Tamten — D. 5 a. G. Zapolska
 300. Kordjan — poem. dram. J. Słowacki
 301. Konfederaci Barscy — D. 2 a. A. Mickiewicz
 302. Dziady (U senatora) — poem. dram. A. Mickiewicz
 303. Noc Listopadowa — sceny dram. St. Wyspiański
 304. Lilje polne — K. 4 odsł. K. Dunin-Markiewicz ✓

1918.

305. Wieczór Trzech Króli — K. 5 a. W. Shakespeare

Ł Ó D Ź

1924.

TEATR MIEJSKI.

306. Lilla Weneda — T. 5 a. J. Słowacki

L W Ó W

1926.

307. Cyrano de Bergerac — K. 5 a. E. Rostand (koscjummy Roxany)

SKRÓTY: a — akt. B — Balet cz. — część D. — dramat dyr. — dyrygent epil. — epilog ilustr. muz. — ilustracja muzyczna insc. — inscenizator K. — komedja Krt. — krotochwila libr. — libretto muz. — muzyka O. — opera o. — operetka obr. — obraz odsł. — odsłona poem. dram. — poemat dramatyczny prol. — prolog przer. — przeróbka reż. — reżyser Szt. — sztuka T. — Tragedja tł. — tłumacz ukł. scen. — układ sceniczny.

I N D E K S

Polscy autorzy dramatyczni:

- | | | |
|---|--|--|
| Bałucki M., 39, 130 | Gorczyński B., 49 | Miłaszewski St., 188, 231, 249 |
| Bełcikowski A., 23 | Grubiński W., 61, 82, 83, 164 | Morstin L. H., 3, 163, 288 |
| Bernacki L., 147 | Grzymała-Siedlecki A., 105 | Nałkowska Z., 252 |
| Beylin G., 96 | Hertz J. A., 239, 257 | Nikorowicz I., 129, 283 |
| Bliźniński J., 193 | Iwazkiewicz J., 243 | Nowaczyński A., 36, 67, 221, 250, 282, 285 |
| Bogusławski St., 20 | Jastrzębiec-Zalewski Wł., 31 | Nowakowski Z., 176 |
| Bogusławski W., 55, 218, 219 | Katerwa B., 107 | Oppman A. (Or-Ot), 13, 57 |
| Bohomolec Fr., 43 | Kawecki Z., 1, 89, 165 | Orkan Wł., 74, 281 |
| Czapelski T., 147 | Kiedrzyński St., 198 | Ossendowski F. A., 139 |
| Czartoryski A., 148 | Kochanowski J., 236, 289 | Perzyński Wł., 14, 59, 62, 173, 195, 203, 205, 238 |
| Czyżowski K. A., 263 | Korzeniowski J., 7, 27, 28, 295 | Poznański M., 15 |
| Dunin-Markiewicz K., 16, 304 | Krasicki I., 44 | Przybyszewski St., 87, 187 |
| Fijałkowski M., 88 | Kraśniński Z., 65, 175 | Rittner T., 37, 73, 232 |
| Fredro Al., 2, 33, 51, 119, 141, 142, 168, 200, 206, 241, 277, 291, 292 | Kraszewski J. I., 217 | Rostworowski K. H., 69, 98, 223, 253 |
| Frenkiel T., 127 | Krzywoszewski St., 48, 81, 153, 191, 199, 258 | Rybicki A., 211 |
| Gąsiorowski W., 129 | Marcinowska J., 26 | Rydel L., 276, 296, 298 |
| German J., 174 | Mickiewicz A., 35, 41, 194, 222, 278, 301, 302 | |

Obcy autorzy dramatyczni:

- | | | |
|-------------------------------------|--|---|
| Alsberg M., 260 | Claudel P., 208 | Schiller Fr., 157, 184 |
| Andrejew L., 92 | Coolus R., 95 | Schnitzler A., 5 |
| Arystofanes, 4, 38 | Corneille P., 104 | Shakespeare W., 12, 34, 54, 66, 80, 116, 120, 156, 167, 305 |
| Athis A., 29 | Croisset F., 72, 256 | Shaw B., 53, 56, 100, 233, 246 |
| Bahr H., 11 | Čapek K., 99 | Sheriff R. C., 224 |
| Bataille H., 40 | Dufresny R., 220 | Sofokles, 171 |
| Benavente J., 118 | Duhamel J., 70 | Sommerset-Maugham W., 251 |
| Bennett A., 24 | Flers R. de, 17, 32, 72, 189, 204, 284 | Sutro A., 45 |
| Bernard T., 29 | France A., 122 | Synge J. M., 9 |
| Bernstein H., 25, 46 | Frondaie P., 137 | Szczegolew P., 266 |
| Bezdech E., 177 | Galsworthy J., 10, 58 | Timmory G., 255 |
| Bracco R., 85 | Gandery F., 93 | Tolstoj A., 266 |
| Caillavet G., 17, 32, 189, 204, 284 | Géraldy P., 154 | Verneuil L., 197 |
| Calderon de la Barca, 42, 190, 293 | Goering R., 234 | Vojnović I., 150 |
| Camille, 21 | Goethe A. W., 162 | Wilde O., 60, 209, 294 |
| Chaine P., 122 | Goldoni K., 52 | Wolff P., 6 |
| Chesterton G. K., 242 | Gozzi K., 265 | Zorilla J., 143 |
| Chiarelli, 202 | Hennequin M., 95 | |
| | Herczeg F., 237 | |

Kompozytorzy polscy oper i baletów:

- | | | |
|---------------------|----------------------------|-------------------------------|
| Kurpiński K., 136 | Młynarski E., 145 | Noskowski Z., 181 |
| Lewandowski L., 136 | Moniuszko St., 64, 77, 268 | Rathaus K., 229 |
| Macura Wł., 228 | Namysłowski K., 136 | Rogowski L., 131-32, 136, 183 |

Kompozytorzy obcy oper i baletów:

- | | | |
|----------------------|-----------------------|--------------------------------------|
| Baranovič K., 230 | Hertel P., 111 | Strauss R., 115, 261 |
| Bizet J., 146 | Huë J., 214 | Strauss O., 271 |
| Czajkowski P., 179 | Leoncavallo R., 136 | Strawiński I., 262 |
| Czerepnin, 110 | Massenet J., 114 | Wagner R., 158 |
| D'Albert E., 76, 109 | Mozart W. A., 161 | Zandonai R., 270 |
| Giordano U., 159 | Mussorgski M. P., 180 | |
| Gounod K., 135 | Nouges J., 274 | |
| | | Orefice G., 275 |
| | | Pick-Mangiagalli P., 212 |
| | | Puccini G., 272 |
| | | Ravel M., 160 |
| | | Rimskij-Korsakow N. A., 75, 178, 213 |
| | | Rossini G., 273 |

S P I S R Z E C Z Y

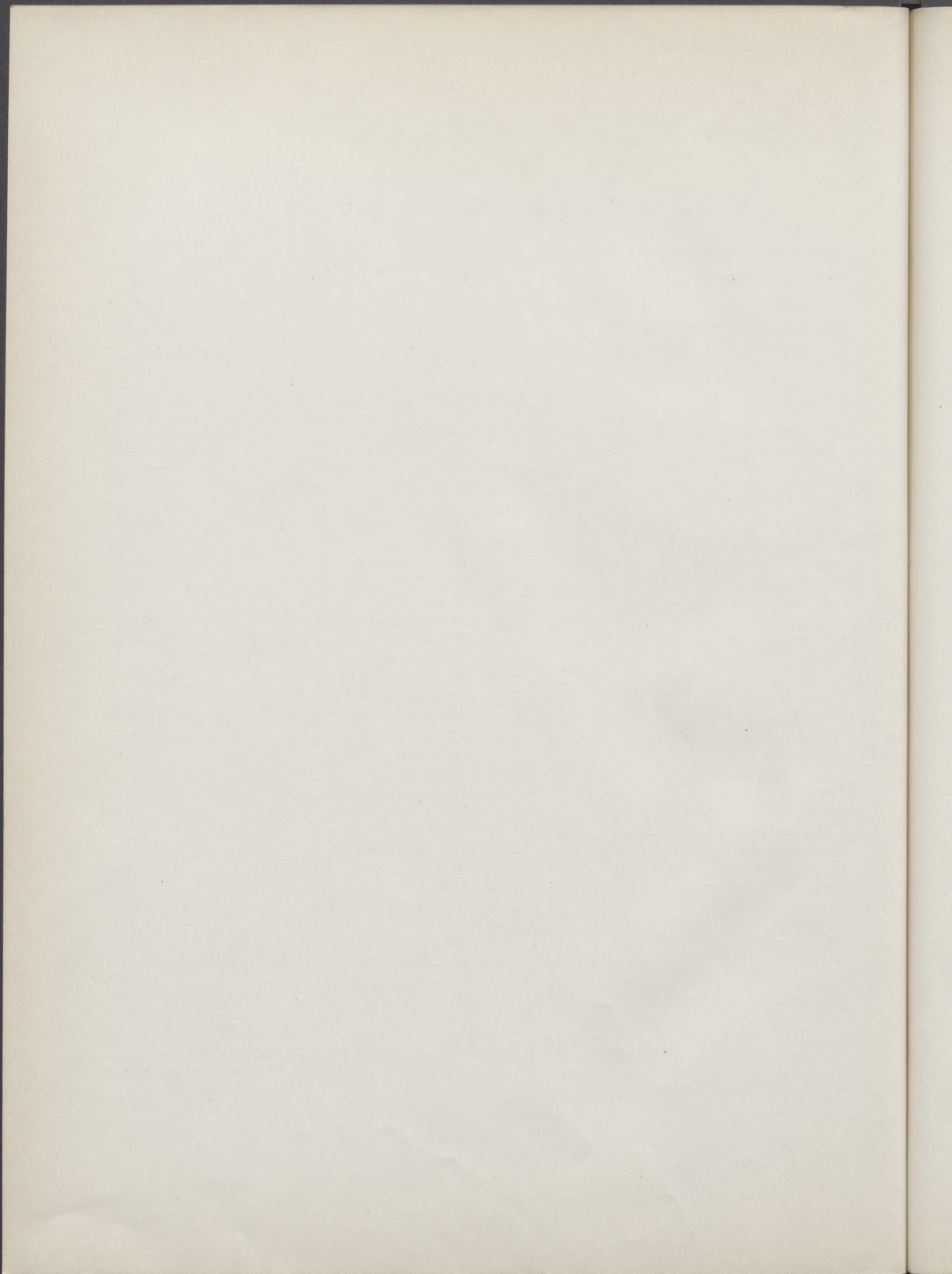
Notatka biograficzna	I
<i>Władysław Zawistowski</i> : * * *	3
<i>Mieczysław Treter</i> : Twórca scenicznej przestrzeni	9
<i>Leon Schiller</i> : „Artysta Teatru“	21
<i>Ludwik Simon</i> : Dekoracje teatralne Wincentego Drabika, wykonane w latach 1913—1933	35

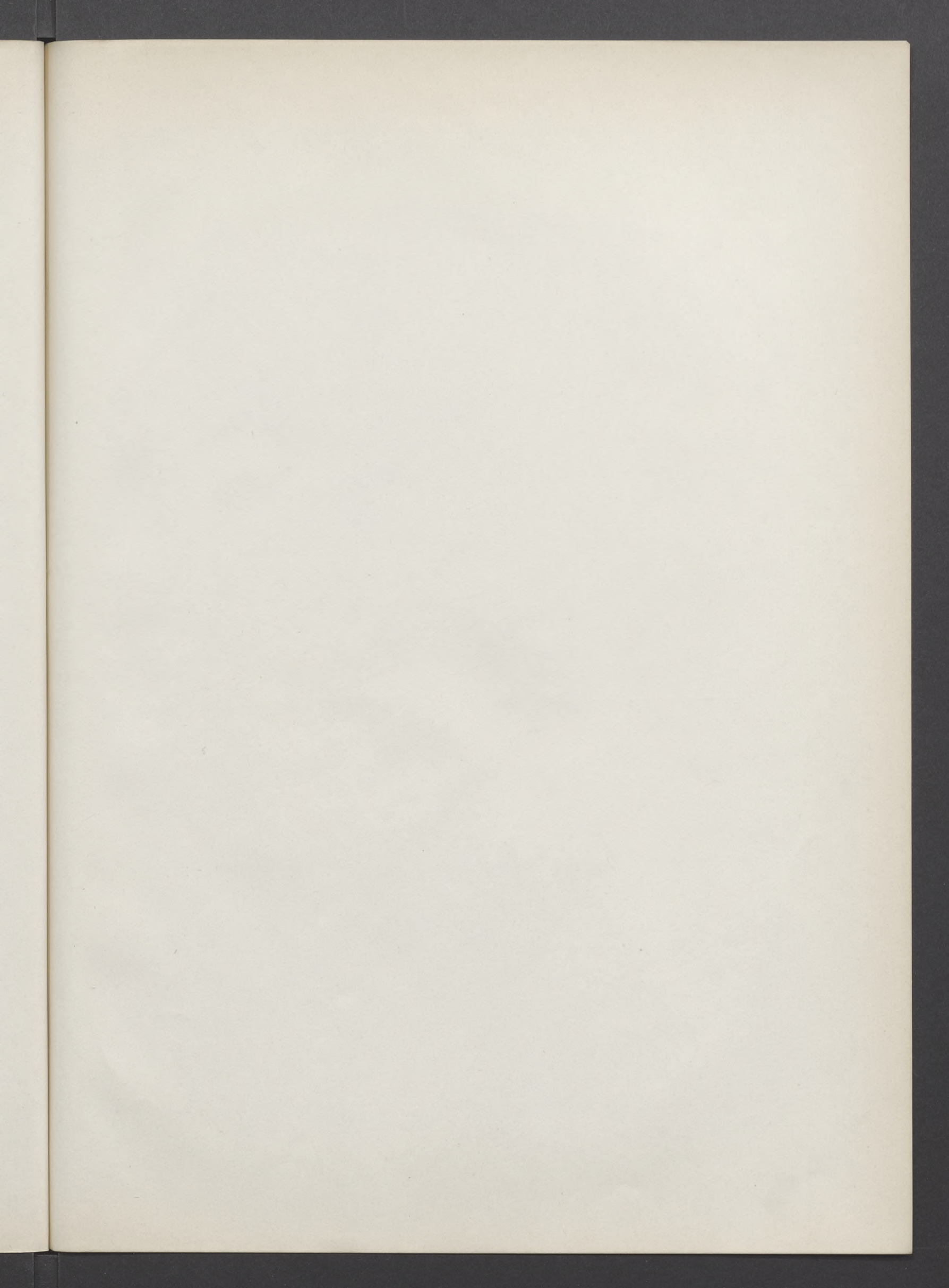
ILUSTRACJE:

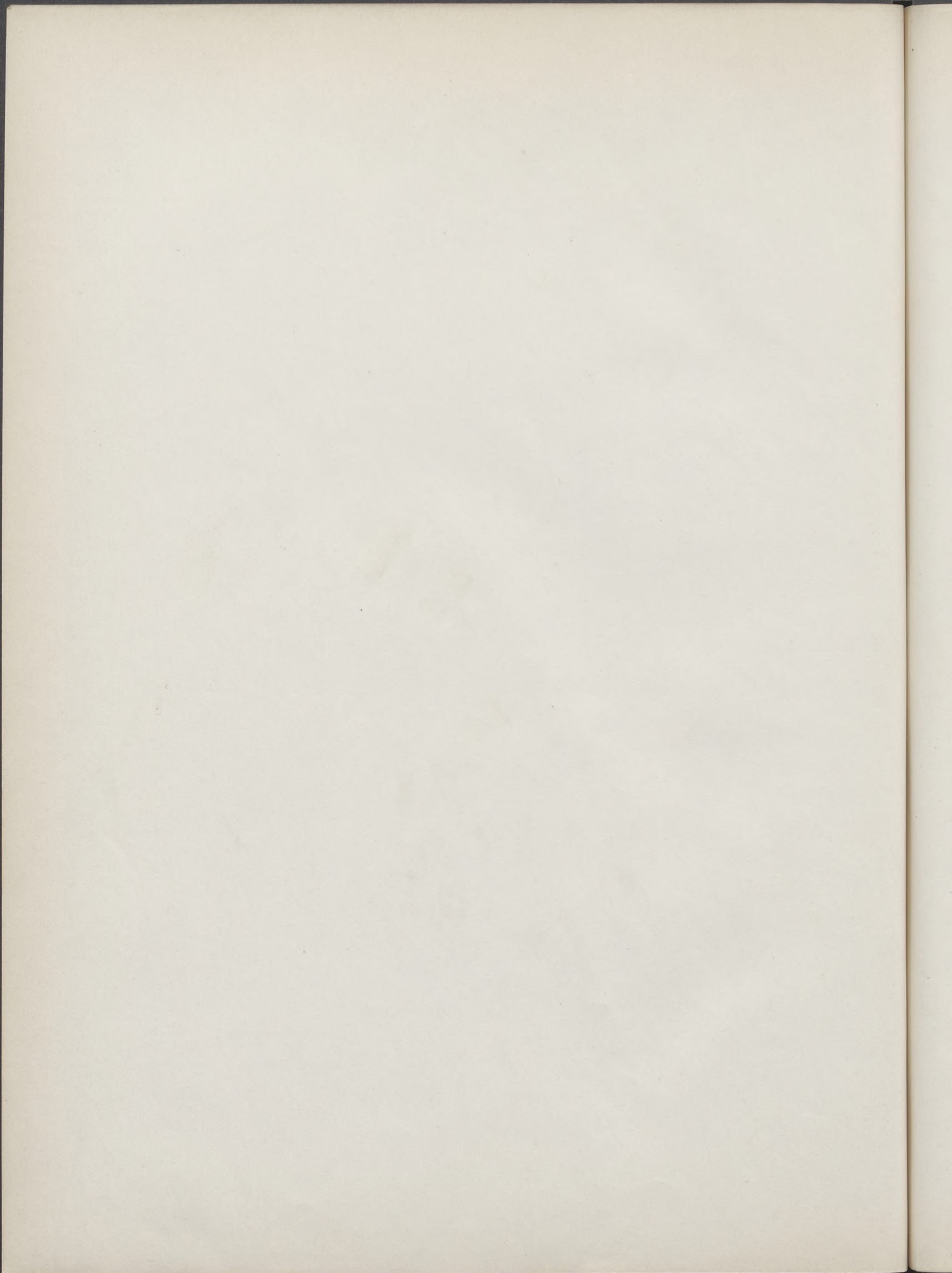
Adwokat i róże	69	Miłosierdzie	9—11
Akropolis*	95	Nie-Boska Komedja 1920	2—5, 28, 60
Anna Christie	50, 51	Nie-Boska Komedja 1926	28—30, 40
Bal w obłokach	70	Niedokończony poemat*	43, 80
Brand*	90	Orfeusz w piekle*	92
Chopin	79	Ostatni Pierrot	85
Cyrano de Bergerac	74, 75, 87	Pan Jowialski	66
Dom serc złamanych	88	Pan Twardowski	62—65
Don Juan, dr.	16, 17	Pani Chorążyna	79
Don Juan, Op.	82	Piękne Polki.	72
Don Kichot*	91	Projekty dekoracji do rewji*	93, 94
Dziady	31—34	Projekt dekoracji do filmu*	92
Fantazy	45, 46	Przeprowadzka	71
Farys	35	Ruy Blas	12
Faust, trag.	13, 15, 16, 18	Senat szaleńców*	50
Faust, Op.	13, 14	Sen nocy letniej*	42
Gracze*	89	Sen srebrny Salomei	23—27
Horsztyński*	41	Serduszko.	84, 87
Jak wam się podoba	19—22	Sędziowie	78
Jutro*	88	Spoczynek dnia siódmego.	36
Kleks	86	Sprawa dra Hieronima	47, 49
Kostjum Bogunki*	81	Straszne dzieci	10, 11
Kredowe Koło	67	Szopka Staropolska	1
Książę Niezłomny	37—39	Świecznik	44
Lazurowe wybrzeże	72	Ulica*	89
Legjon	52—59	Virtuti militari	76, 77
Lelewel	47, 48	Wesele	96
Lilla Weneda	37	Wiele hałasu o nic	7, 8, 61
Magja	73	Wyprawa kap. Scotta do bieguna południo- wego	68
Mazepa	18	Złoty kogucik	83
Mieszczanin szlachcicem	6		

* oznaczone są projekty niezrealizowane.

Plansze n-ry: 1, 6—9, 12, 38, 39, 64, 65, 74—78 i 96 wykonane są z fotografii St. Brzozowskiej; plansze n-ry: 14, 15, 17—21, 25—27, 29, 30, 32—36, 44, 45, 46, 48, 49, 51—59, 66—72, 81 i 83—86 — z fotografii J. Małarskiego; wszystkie inne — z oryginalnych szkiców Drabika.







I L U S T R A C J E

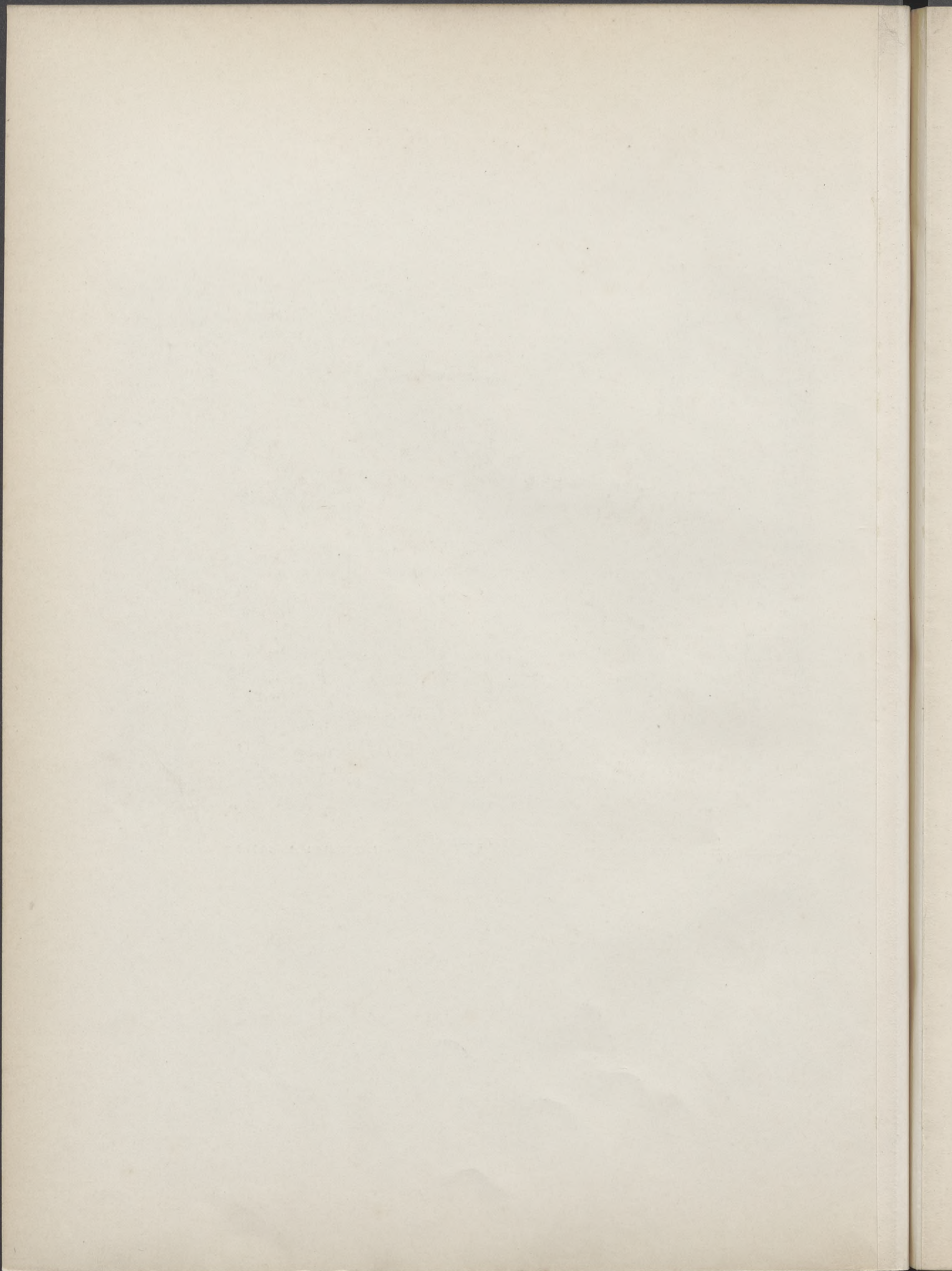
PLASTIC



L. SCHILLER: „SZOPKA STAROPOLSKA“

TEATR POLSKI 1919

L. SCHILLER: „LA CRÈCHE“ (MYSTÈRE DE NOËL)

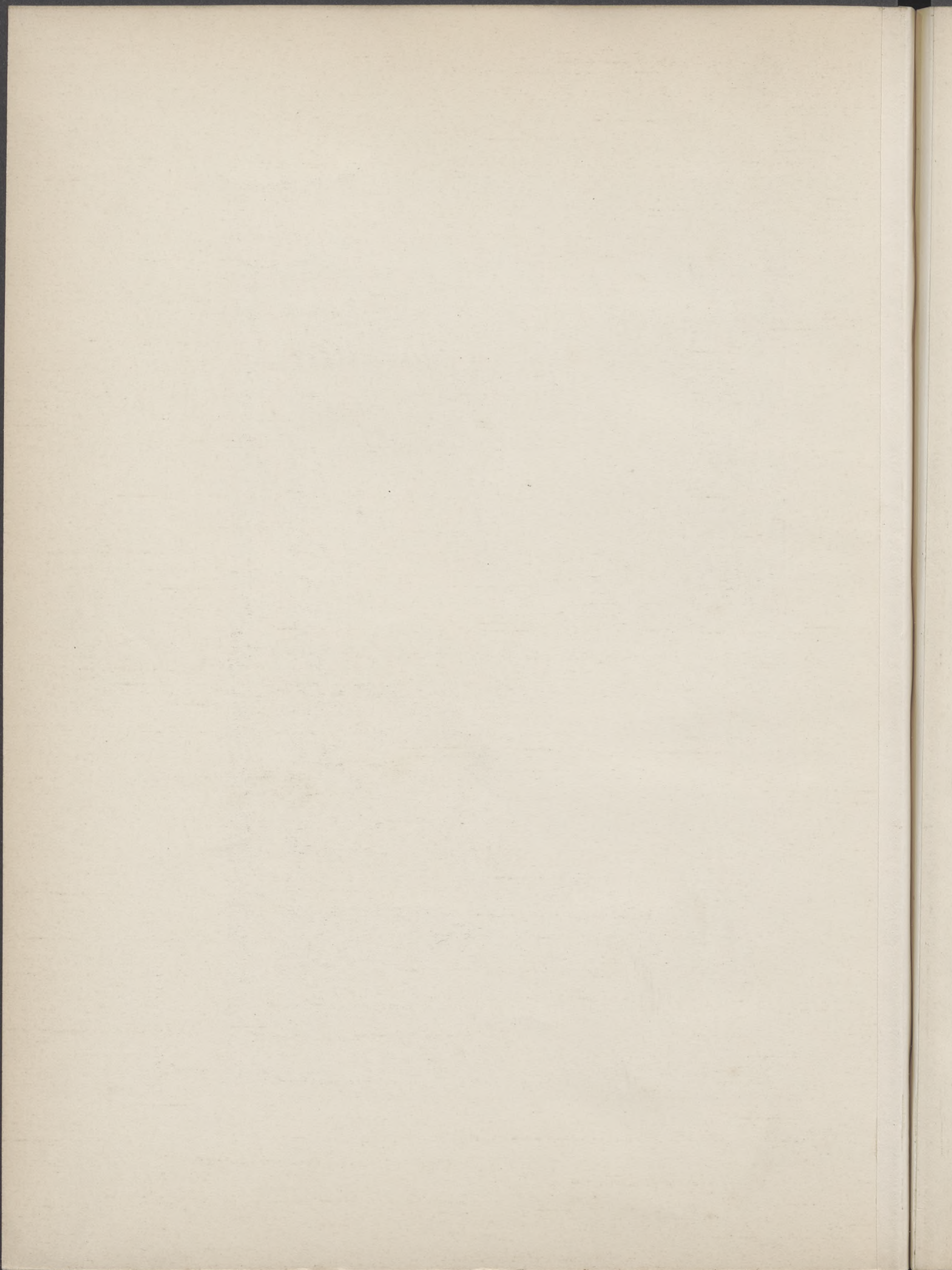


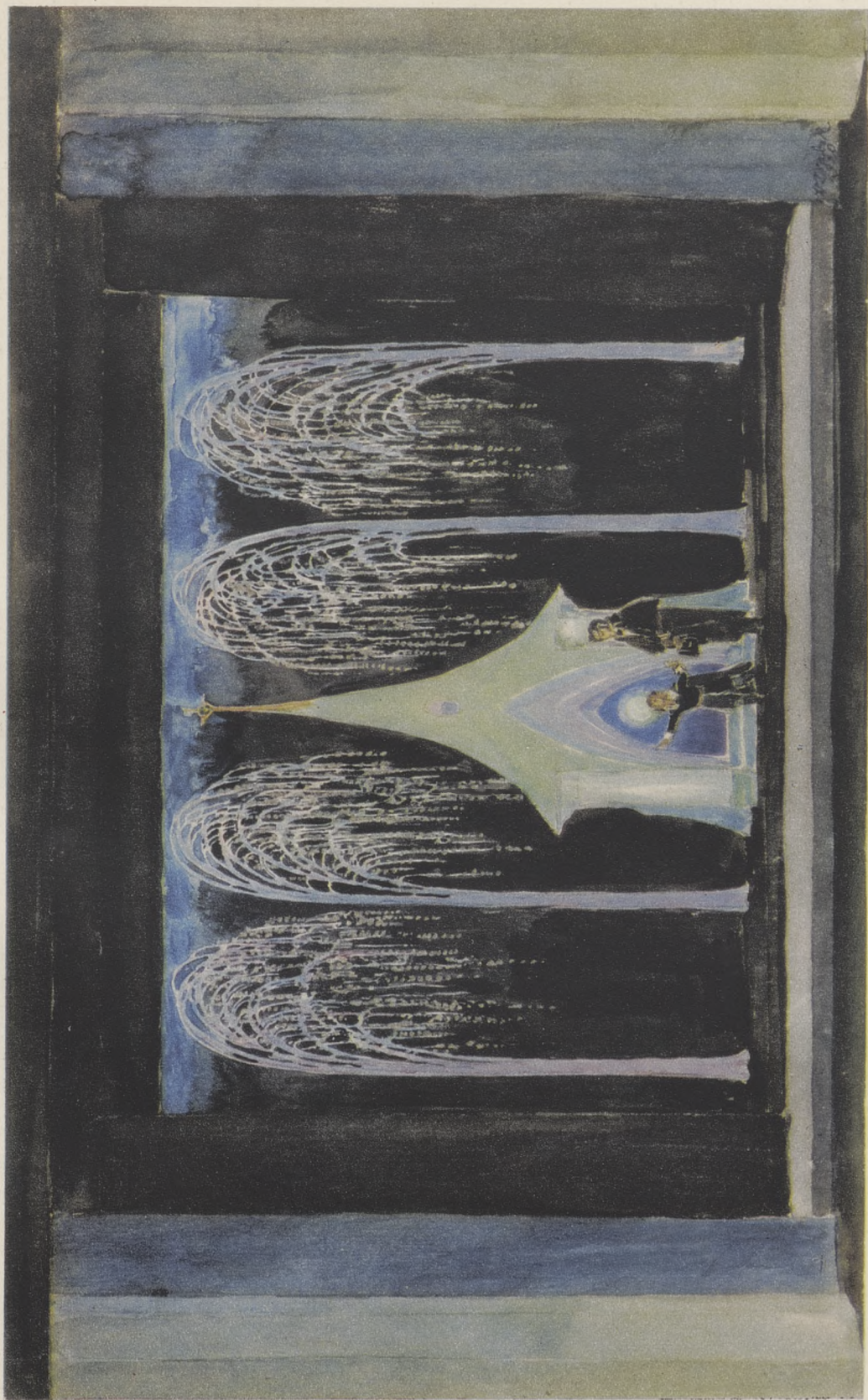


ESQUISSE DU DÉCOR POUR "LA COMÉDIE NON-DIVINE"
DE KRASIŃSKI

TEATR POLSKI 1920

PROJEKT DEKORACJI DO "NIE-BOSKIEJ KOMEDJI"
KRASIŃSKIEGO

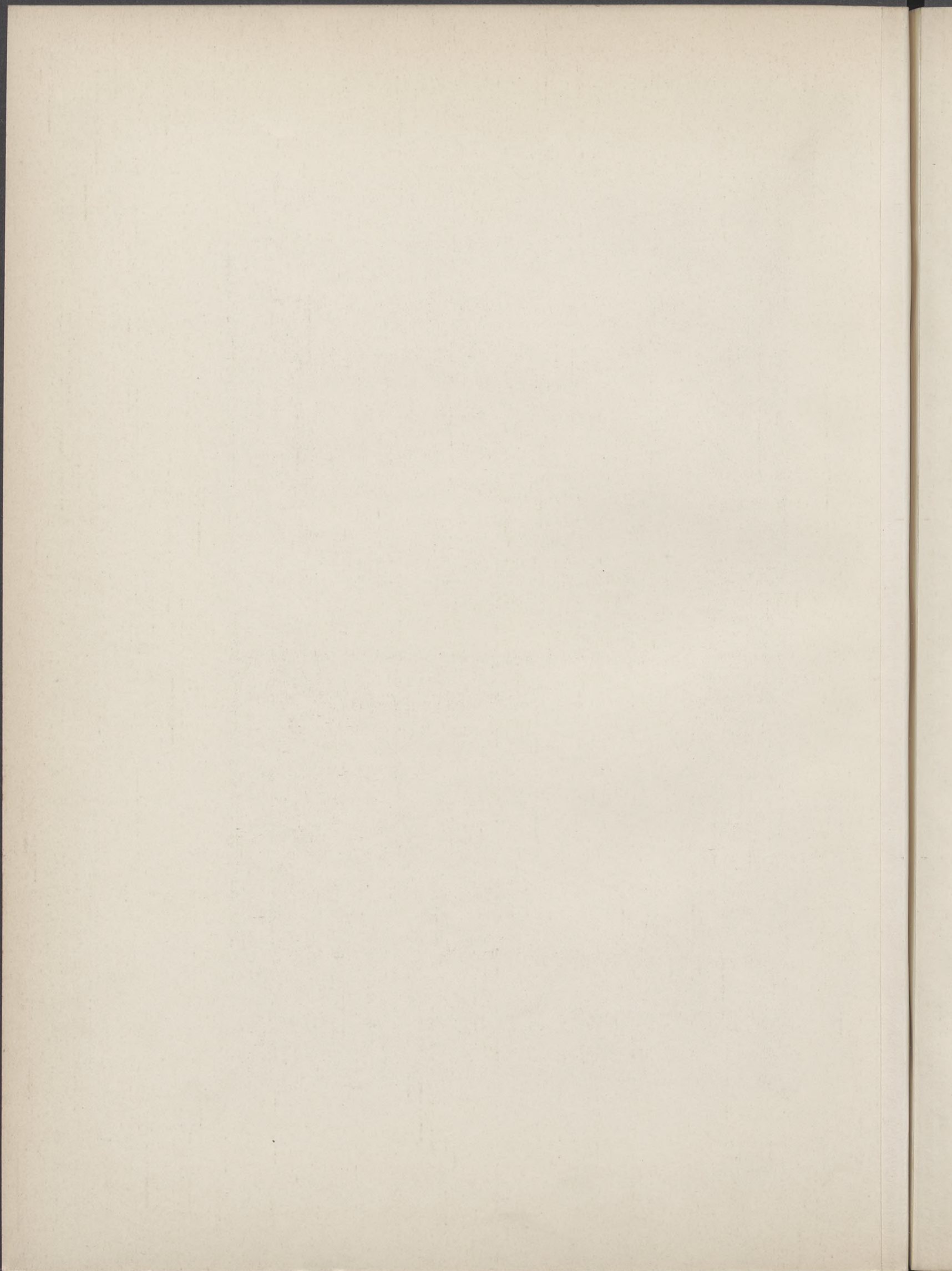


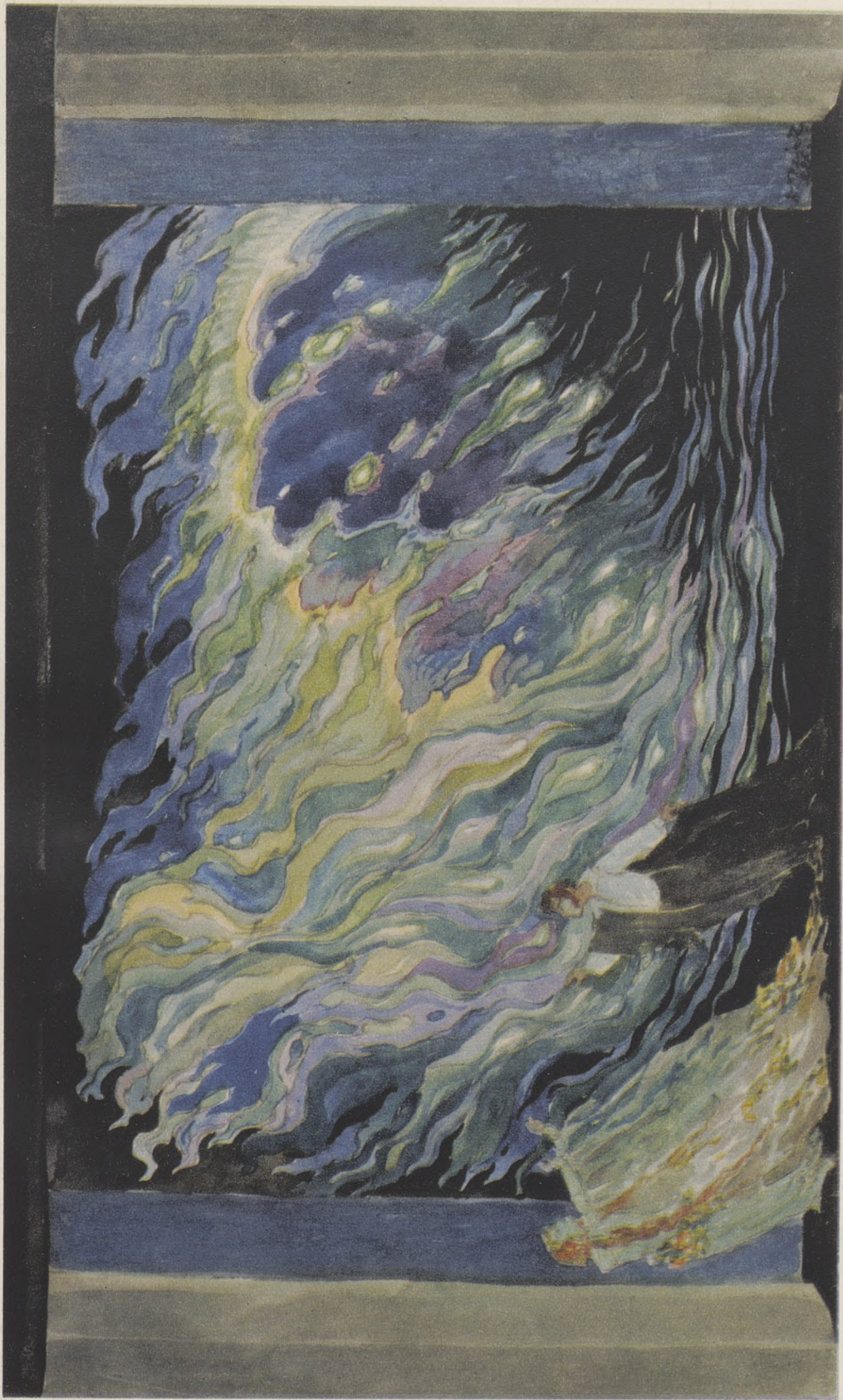


TEATR POLSKI 1920

PROJEKT DEKORACJI DO „NIE-BOSKIEJ
KOMEDJI” KRASIŃSKIEGO

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LA COMÉDIE
NON-DIVINE” DE KRASIŃSKI

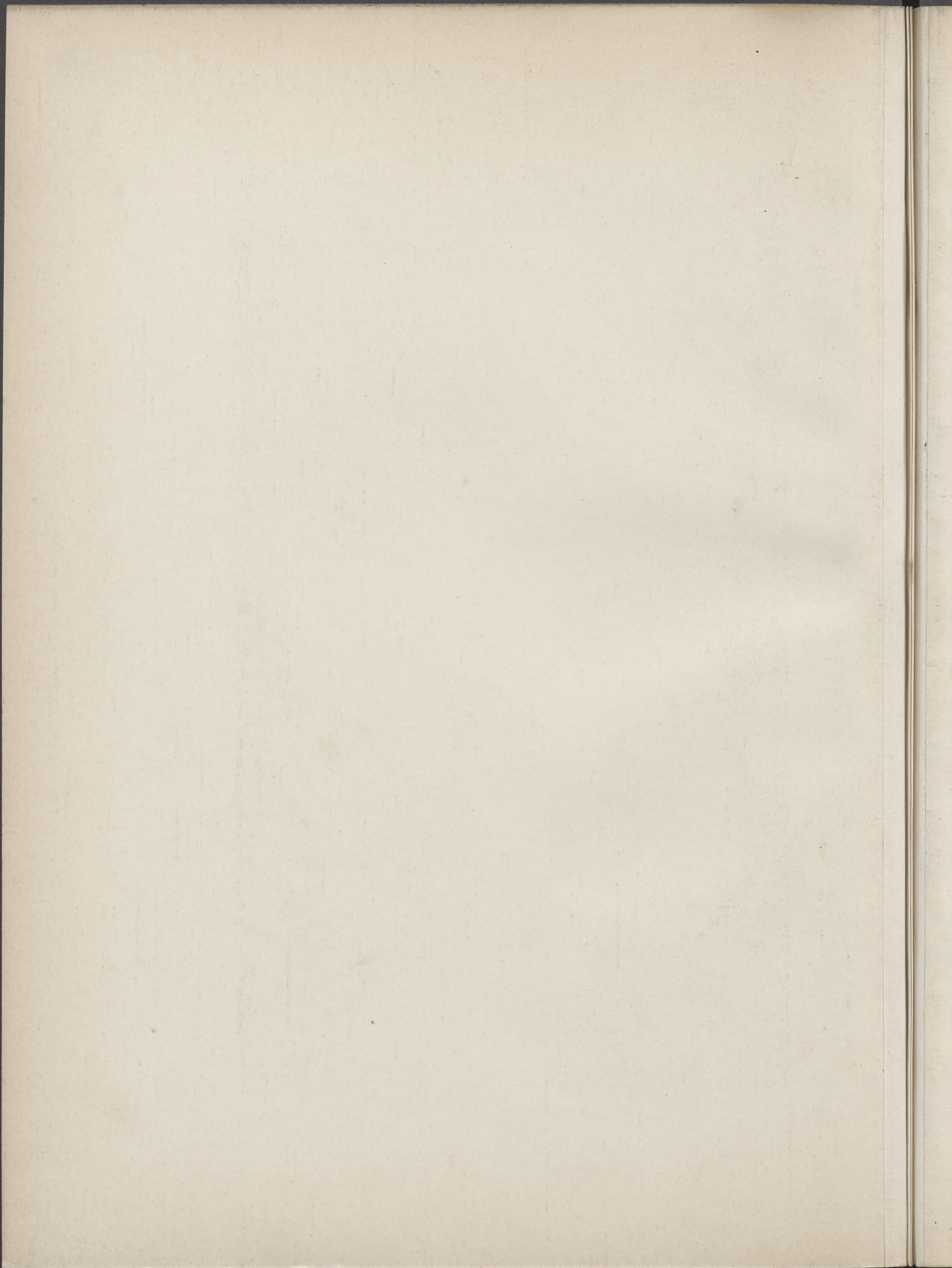


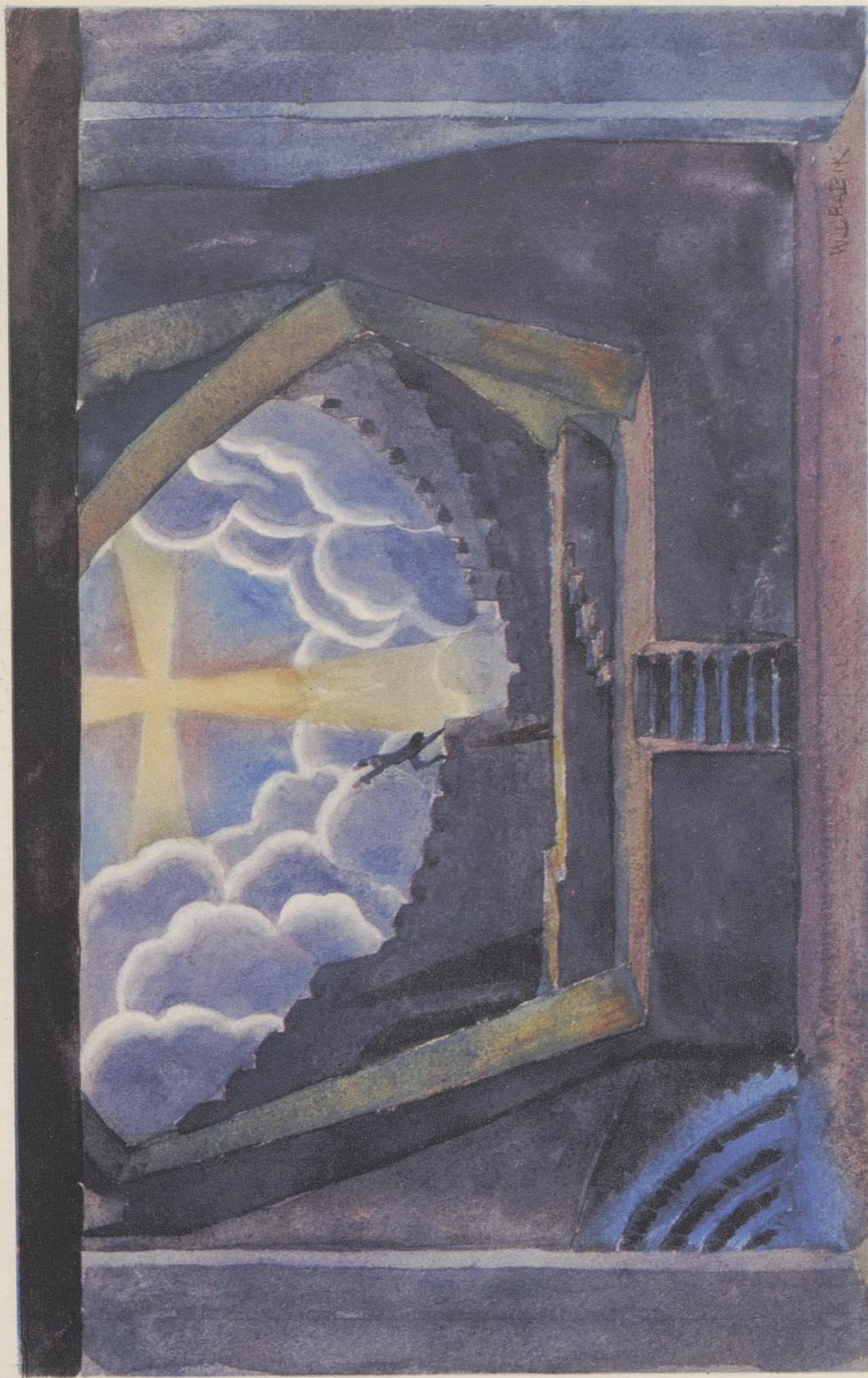


ESQUISSE DU DÉCOR POUR "LA COMÉDIE
NON-DIVINE" DE KRASINSKI

TEATR POLSKI 1920

PROJEKT DEKORACJI DO "NIE-BOSKIEJ
KOMEDJI" KRASINSKIEGO

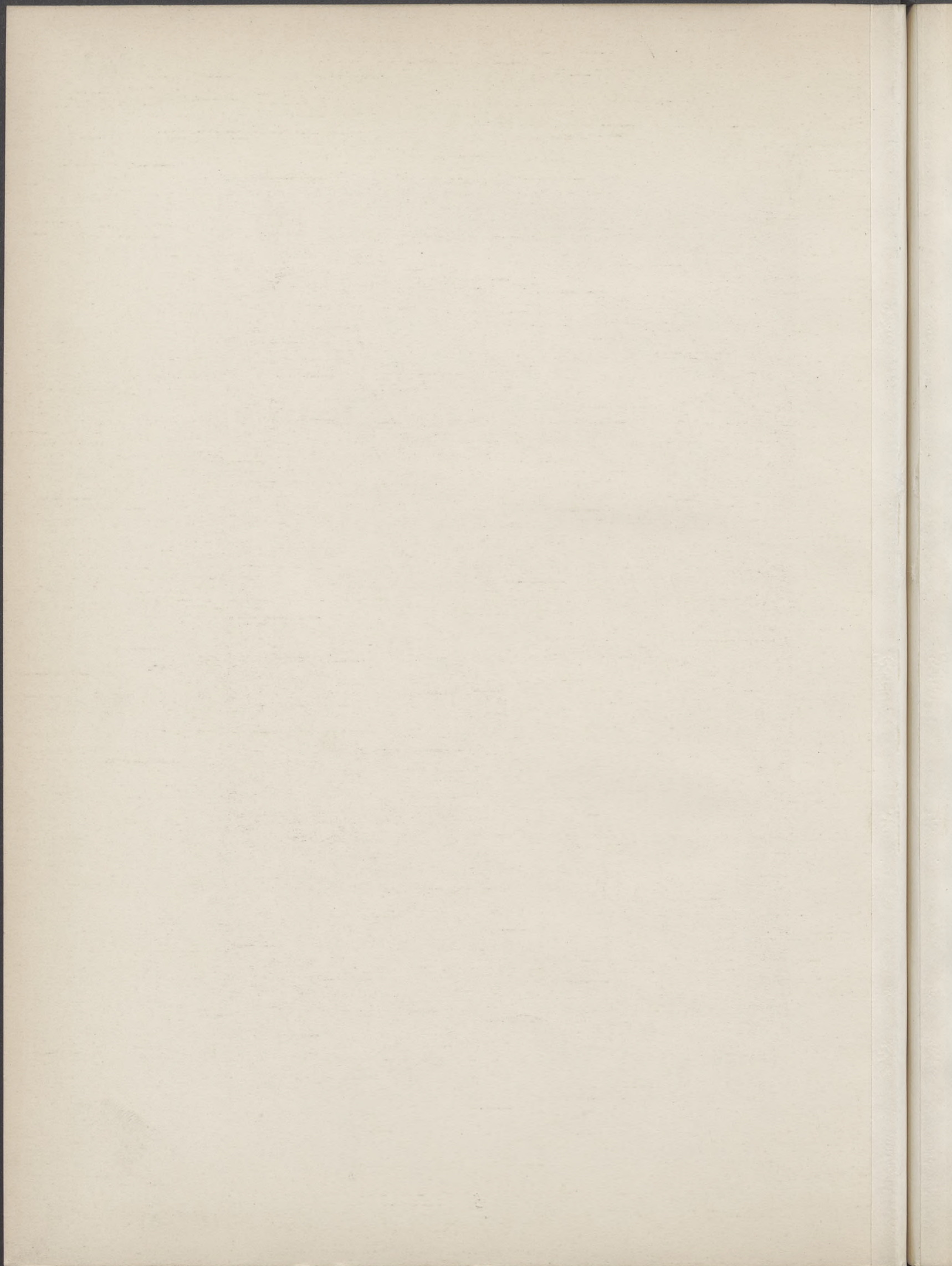


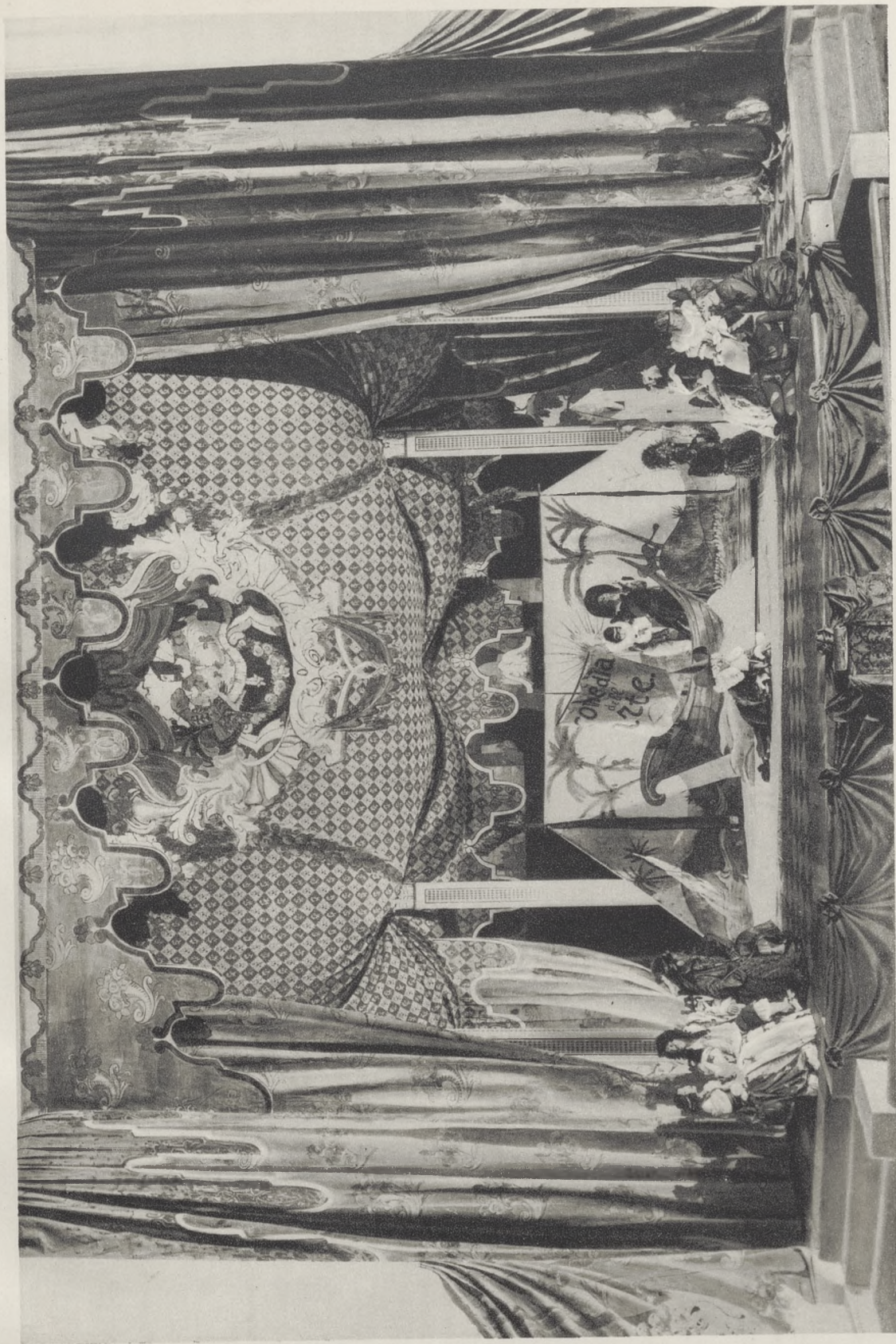


ESQUISSE DU DÉCOR POUR "LA COMÉDIE NON-DIVINE"
DE KRASINSKI

TEATR POLSKI 1920

PROJEKT DEKORACJI DO "NIE-BOSKIEJ KOMEDJI"
KRASINSKIEGO

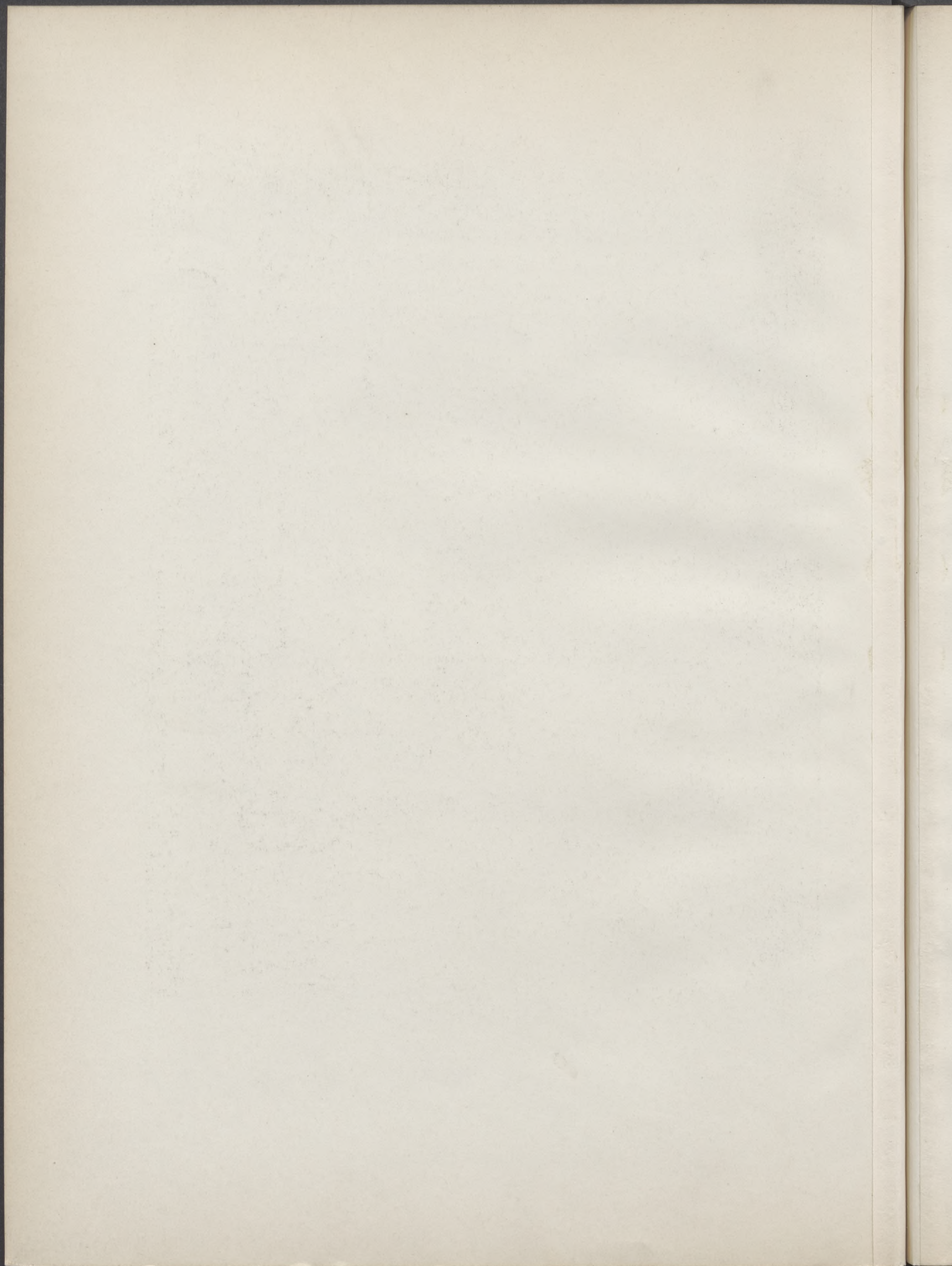




MOLIÈRE: „LE BOURGEOIS GENTILHOMME“

TEATR POLSKI 1920

MOLYER: „MIESZCZANIN SZLACHCICEM“

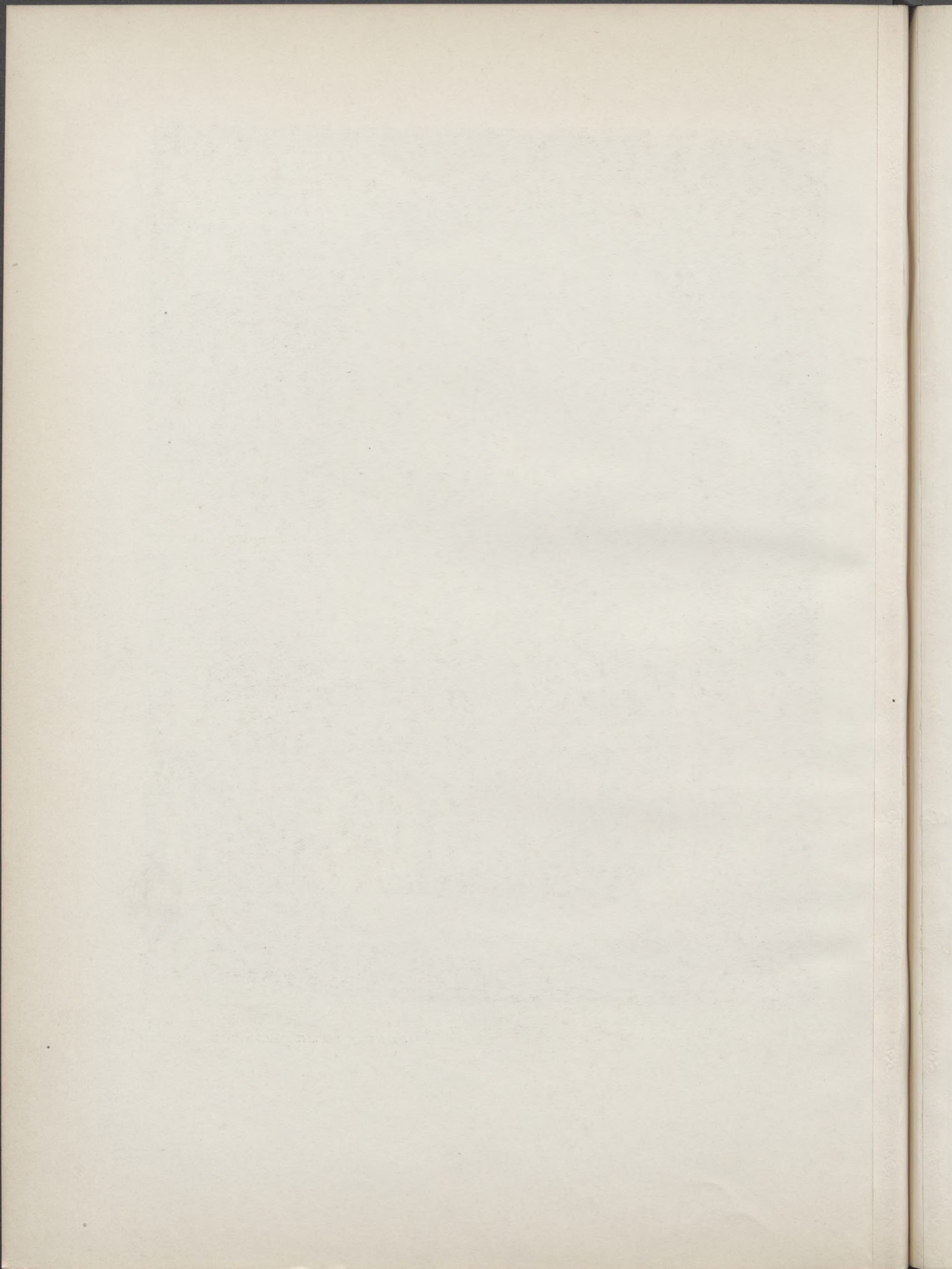


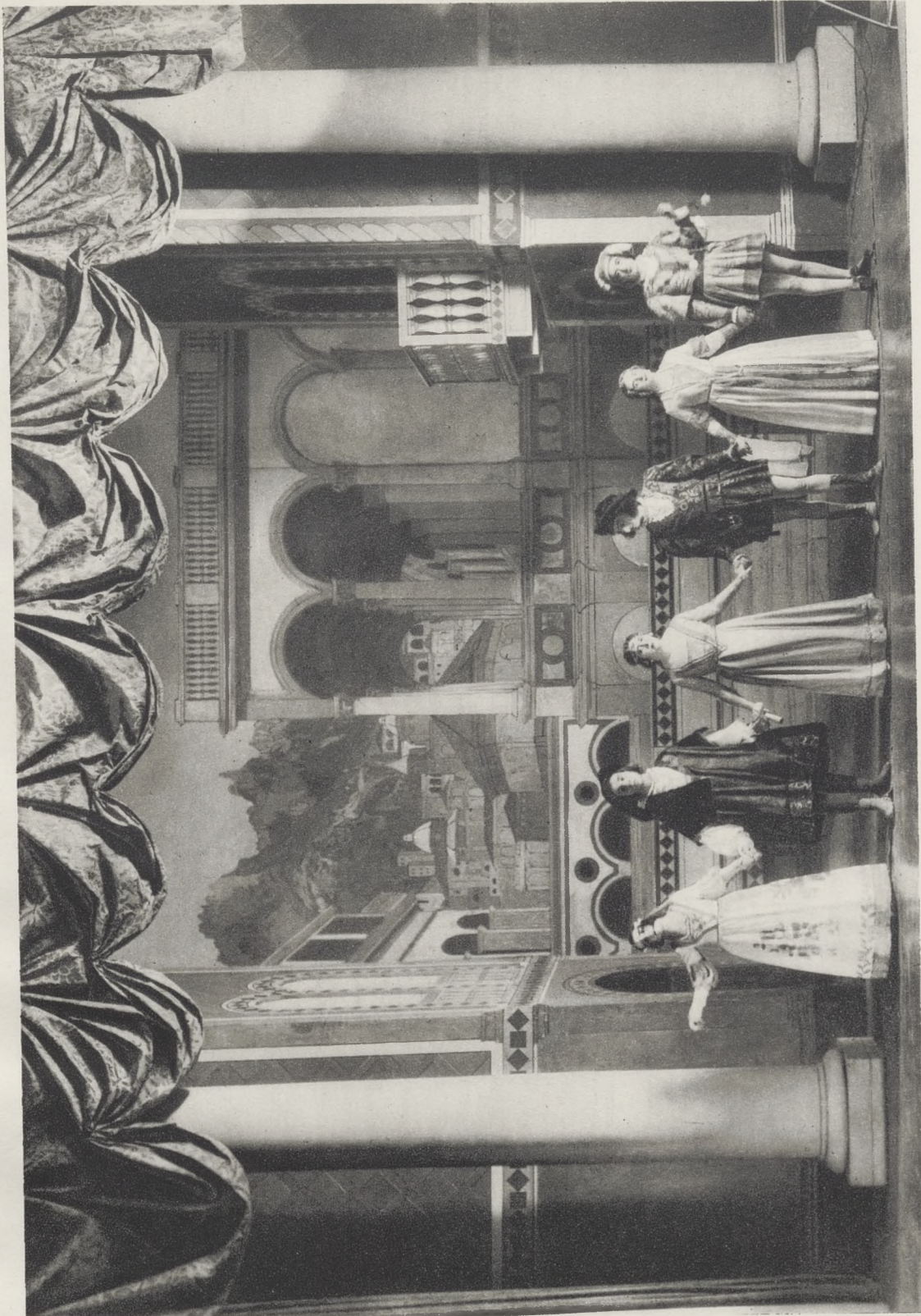


SZEKSPIR: „WIELE HAŁASU O NIC“

TEATR POLSKI 1920

SHAKESPEARE: „MUCH ADO ABOUT NOTHING“

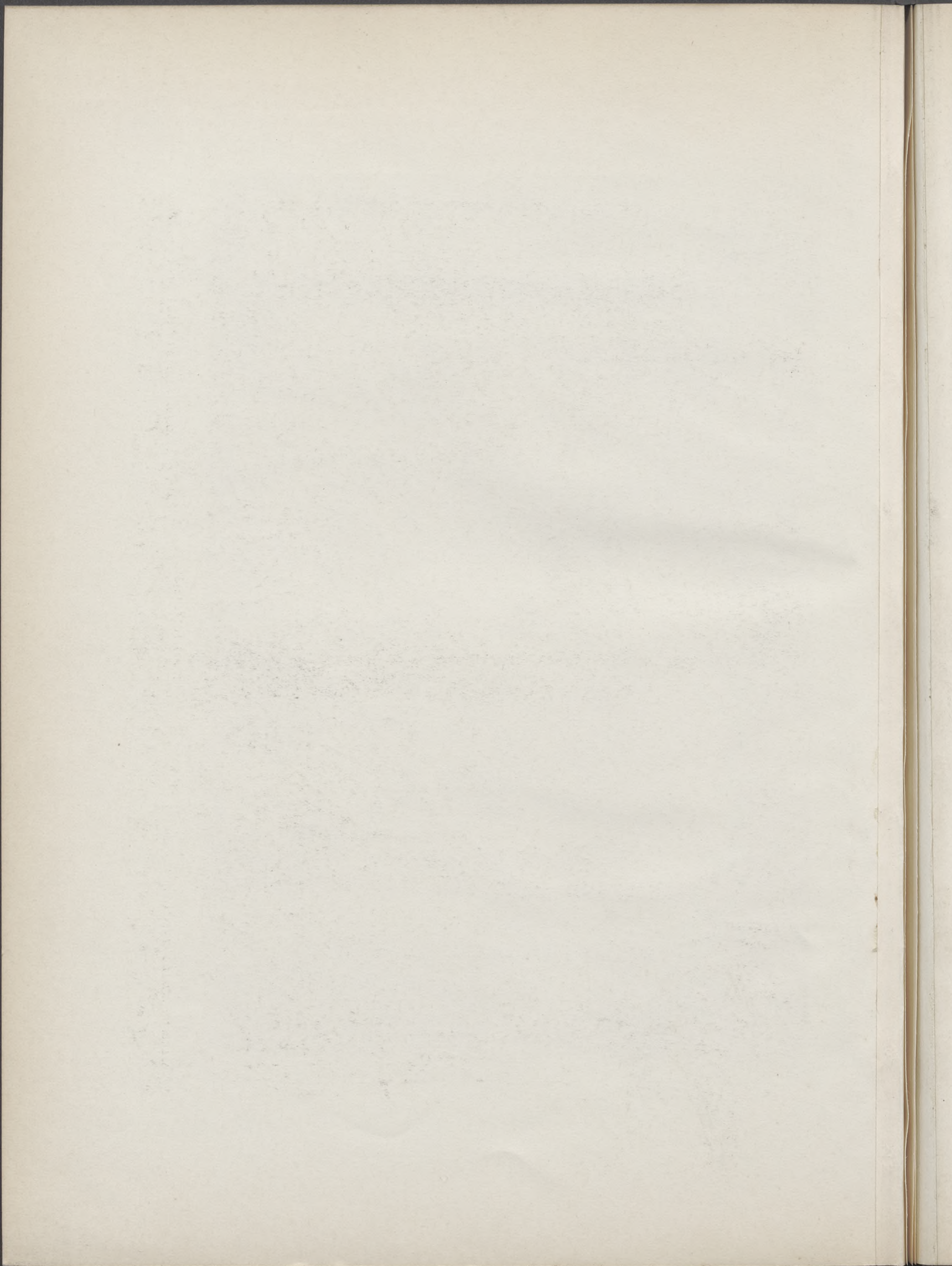




SHAKESPEARE: „MUCH ADO ABOUT NOTHING“

TEATR POLSKI 1920

SZEKSPIR: „WIELE HAŁASU O NIC“

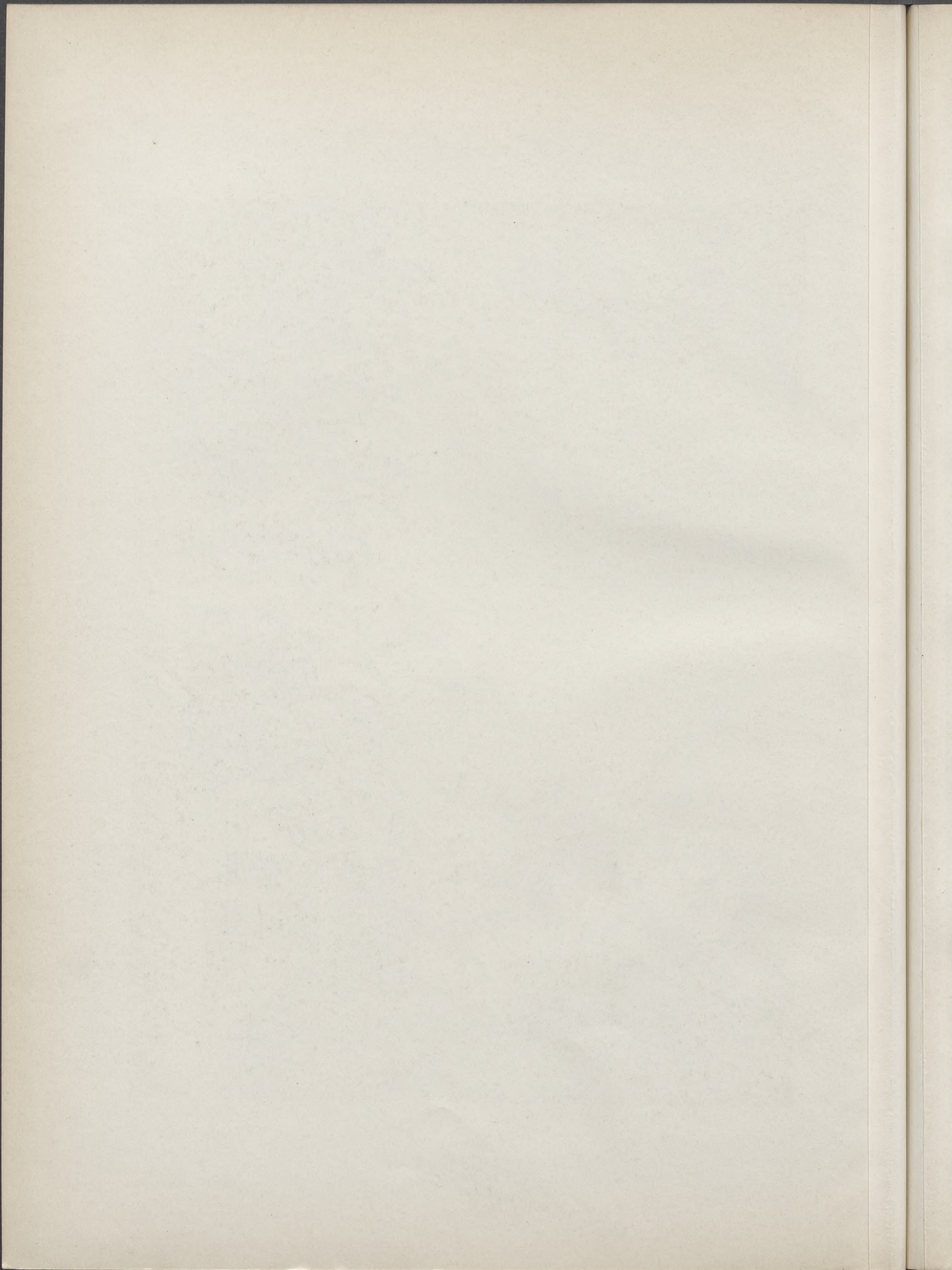




CH.-H. ROSTWOROWSKI: „CHARITÉ“

TEATR POLSKI 1920

K. H. ROSTWOROWSKI: „MIŁOSIERDZIE“

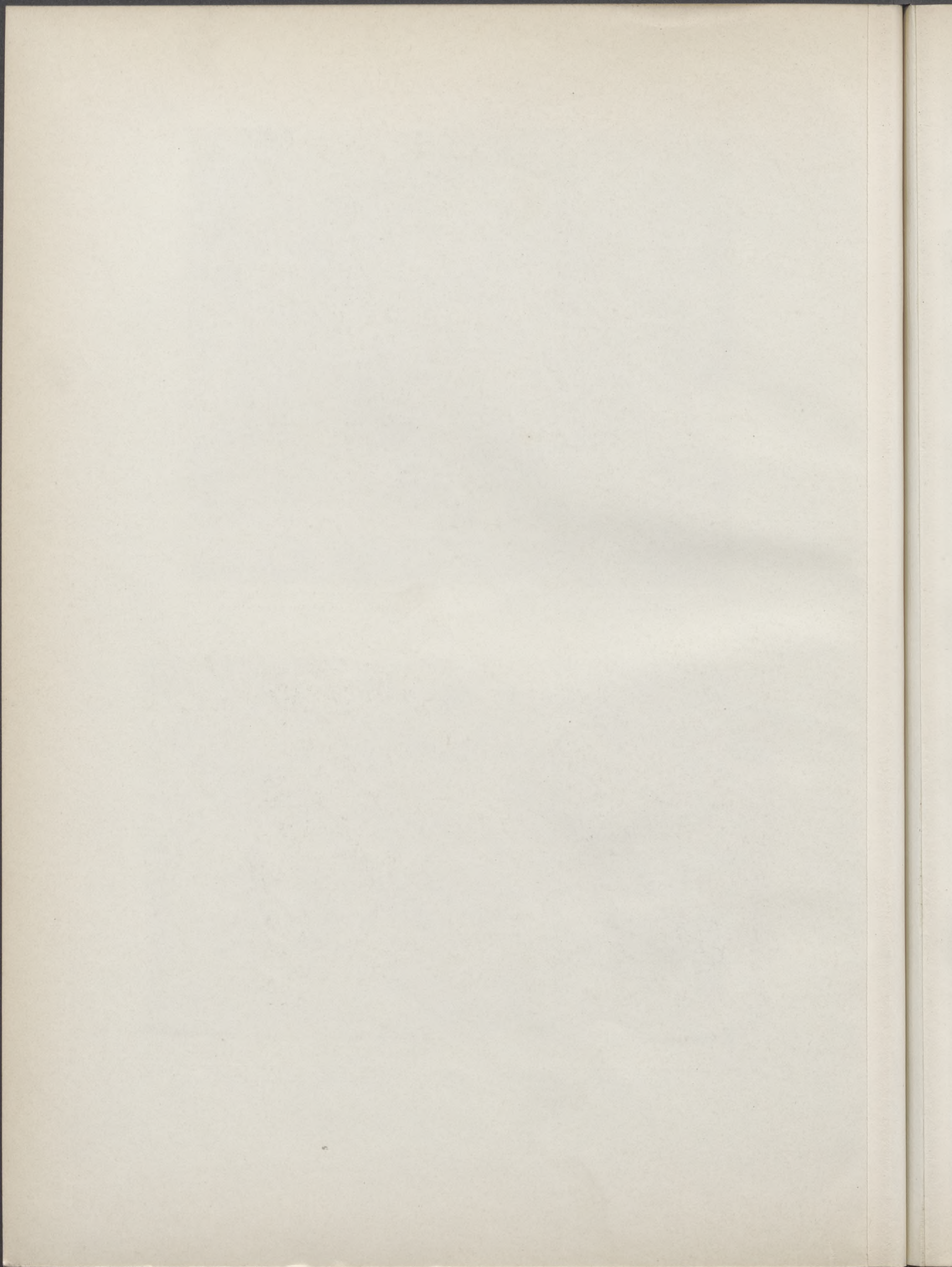




PROJEKT DEKORACJI DO „MIŁOSIĘRDZIA“ 1920 ESQUISSE DU DÉCOR POUR LE MYSTÈRE
K. H. ROSTWOROWSKIEGO „CHARITÉ“ DE CH.-H. ROSTWOROWSKI



PROJEKT DEKORACJI DO „STRASZNYCH DZIECI“ 1922 ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LES ENFANTS TER-
K. H. ROSTWOROWSKIEGO RIBLES“ DE CH.-H. ROSTWOROWSKI





BOGACZ („MIŁOSIERDZIE“)

LE RICHARD („CHARITÉ“)



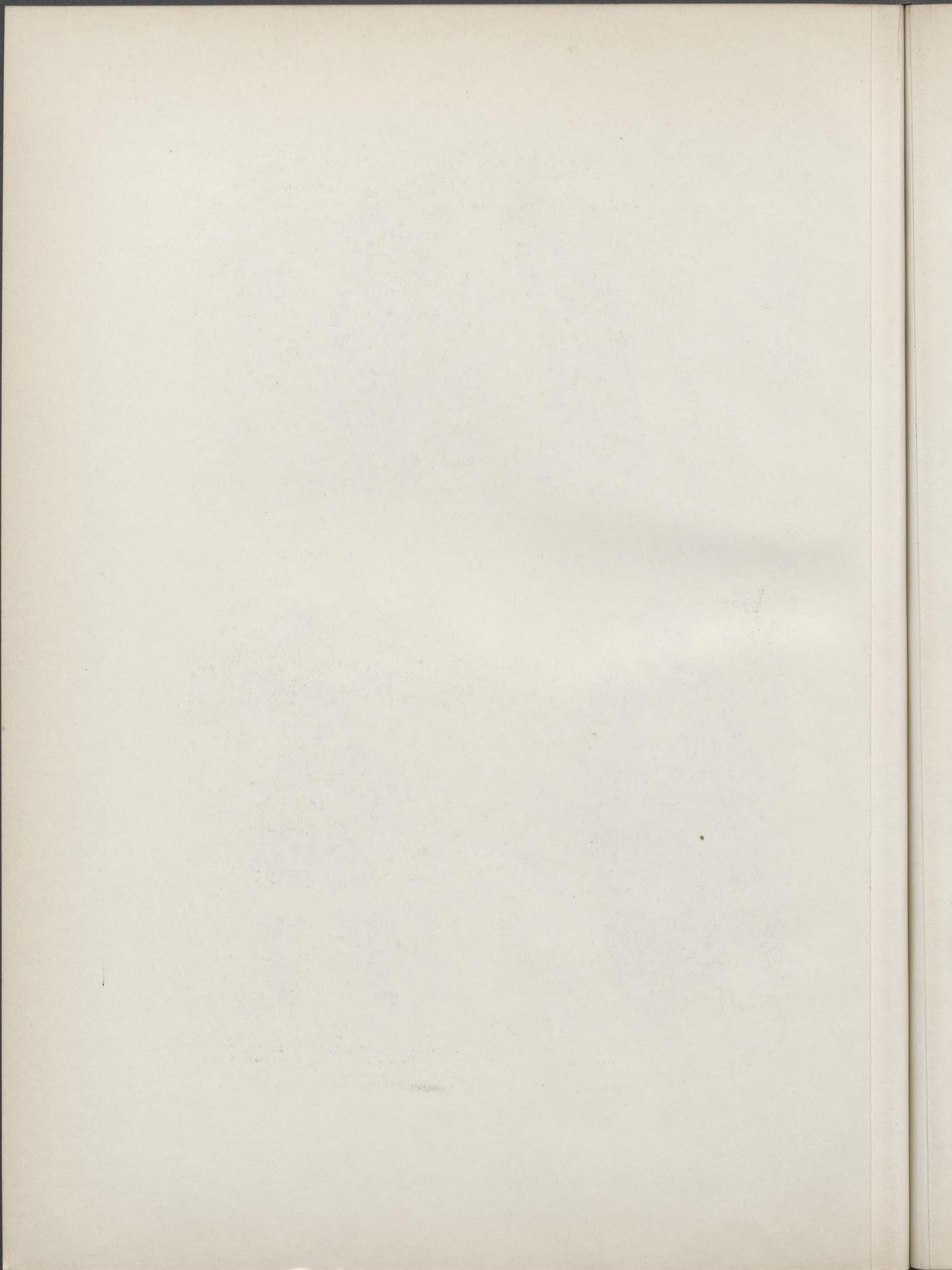
PROJEKT KOSTJUMU
DO „MIŁOSIERDZIA“

PROJET DE COSTUME
„CHARITÉ“)



KRÓL BOBO („STRASZNE
DZIECI“)

LE ROI BOBO („LES EN-
FANTS TERRIBLES“)

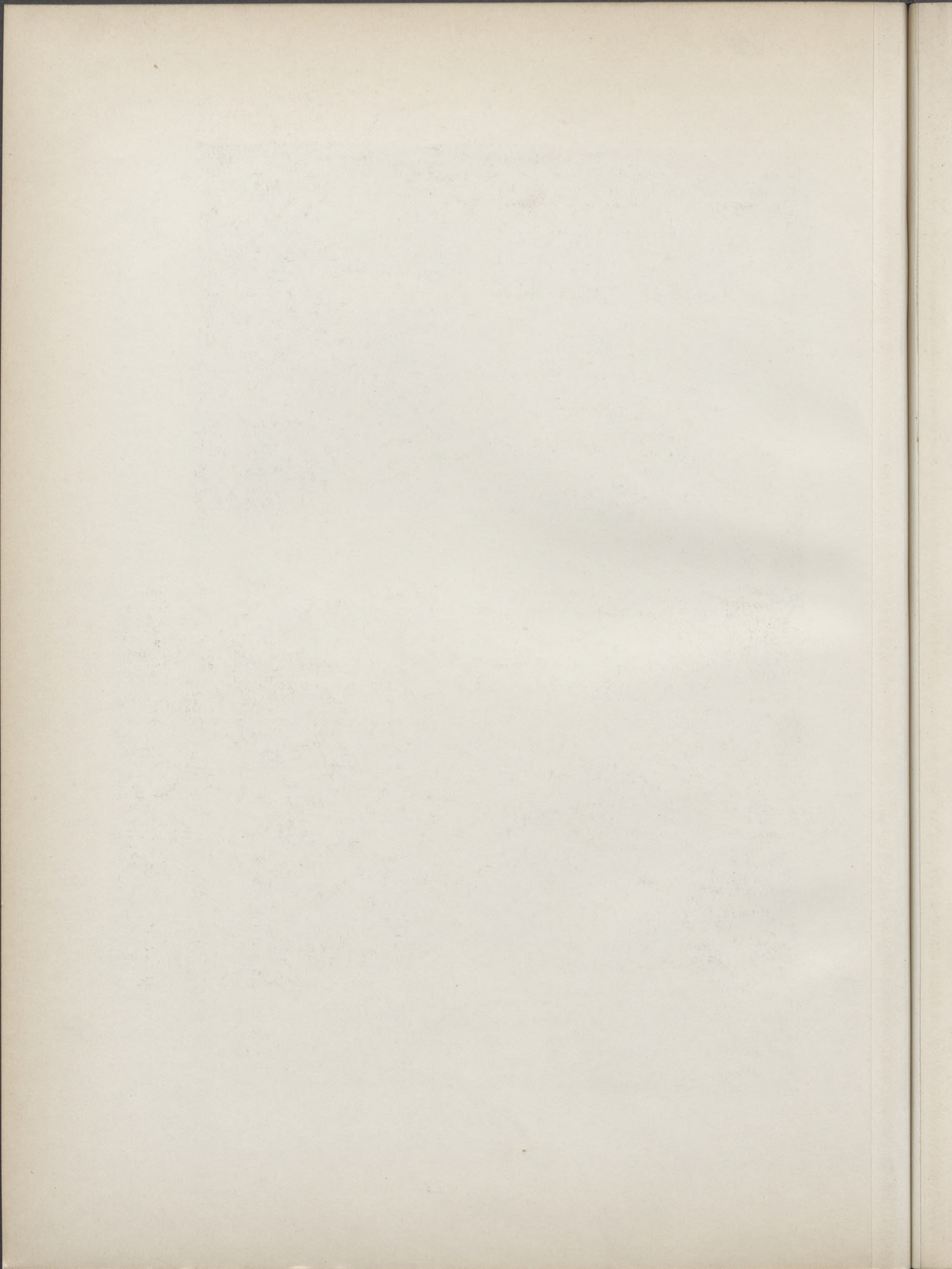




TEATR POLSKI 1921

VICTOR HUGO: „RUY BLAS“

WIKTOR HUGO: „RUY BLAS“





PROJEKT DEKORACIJI DO „FAUSTA“
GOETHEGO

1926

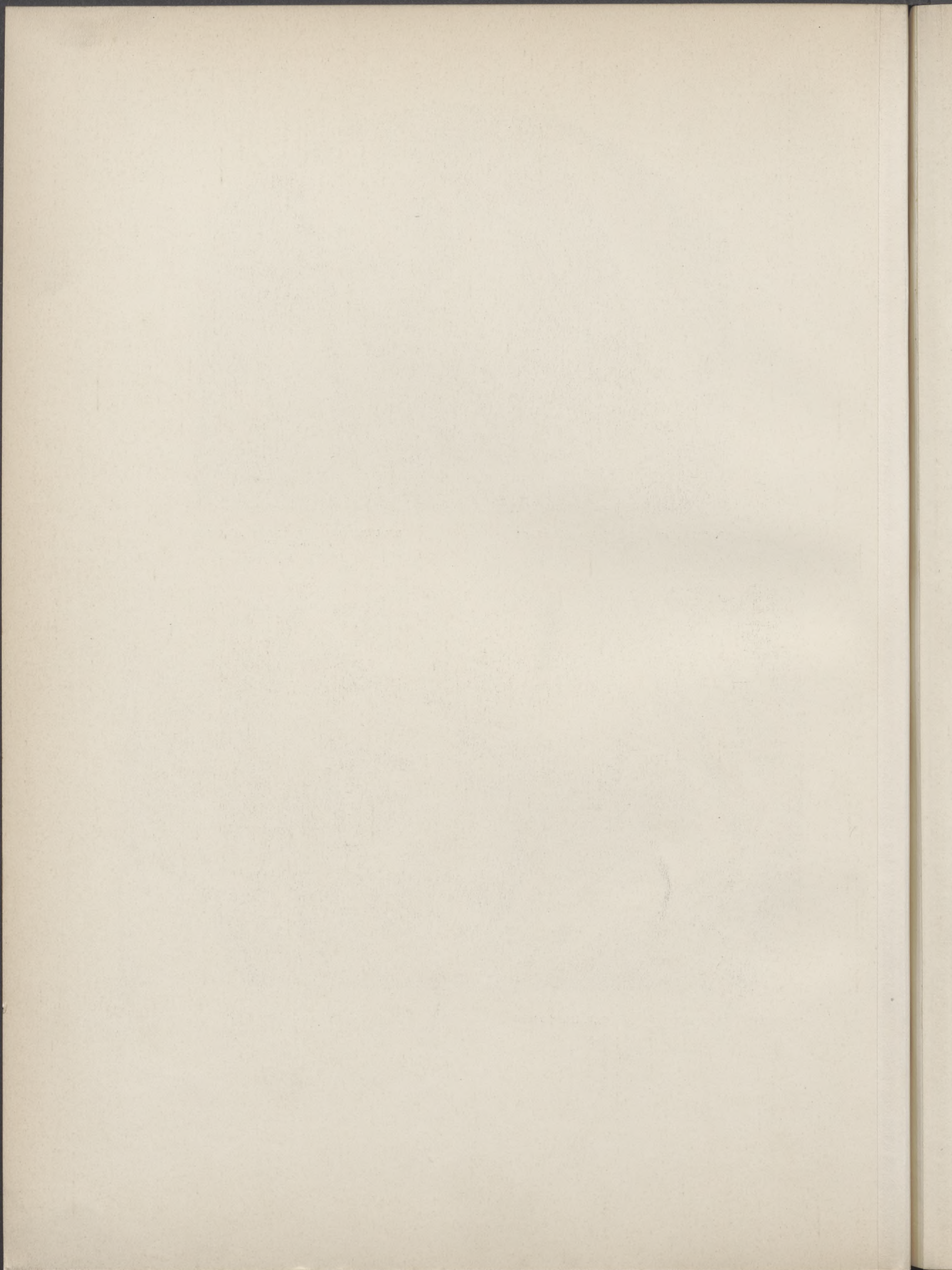
ESQUISSE DU DÉCOR POUR „FAUST“
DE GOETHE

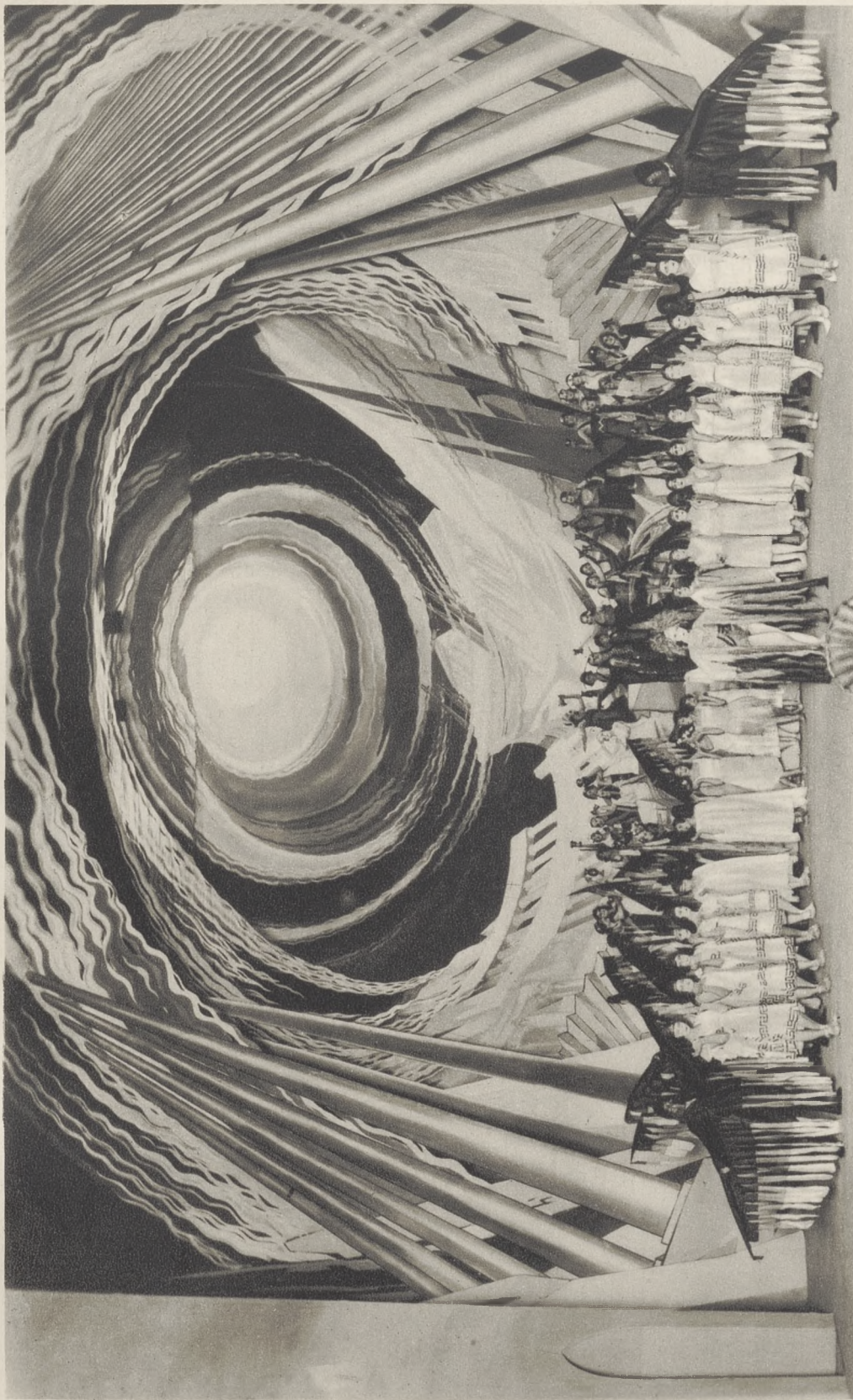


PROJEKT DEKORACIJI DO OPERY „FAUST“ (NOC
WALPURGI)

1923

ESQUISSE DU DÉCOR POUR L'OPÉRA „FAUST“ (LA
NUIT DE WALPURGIS)

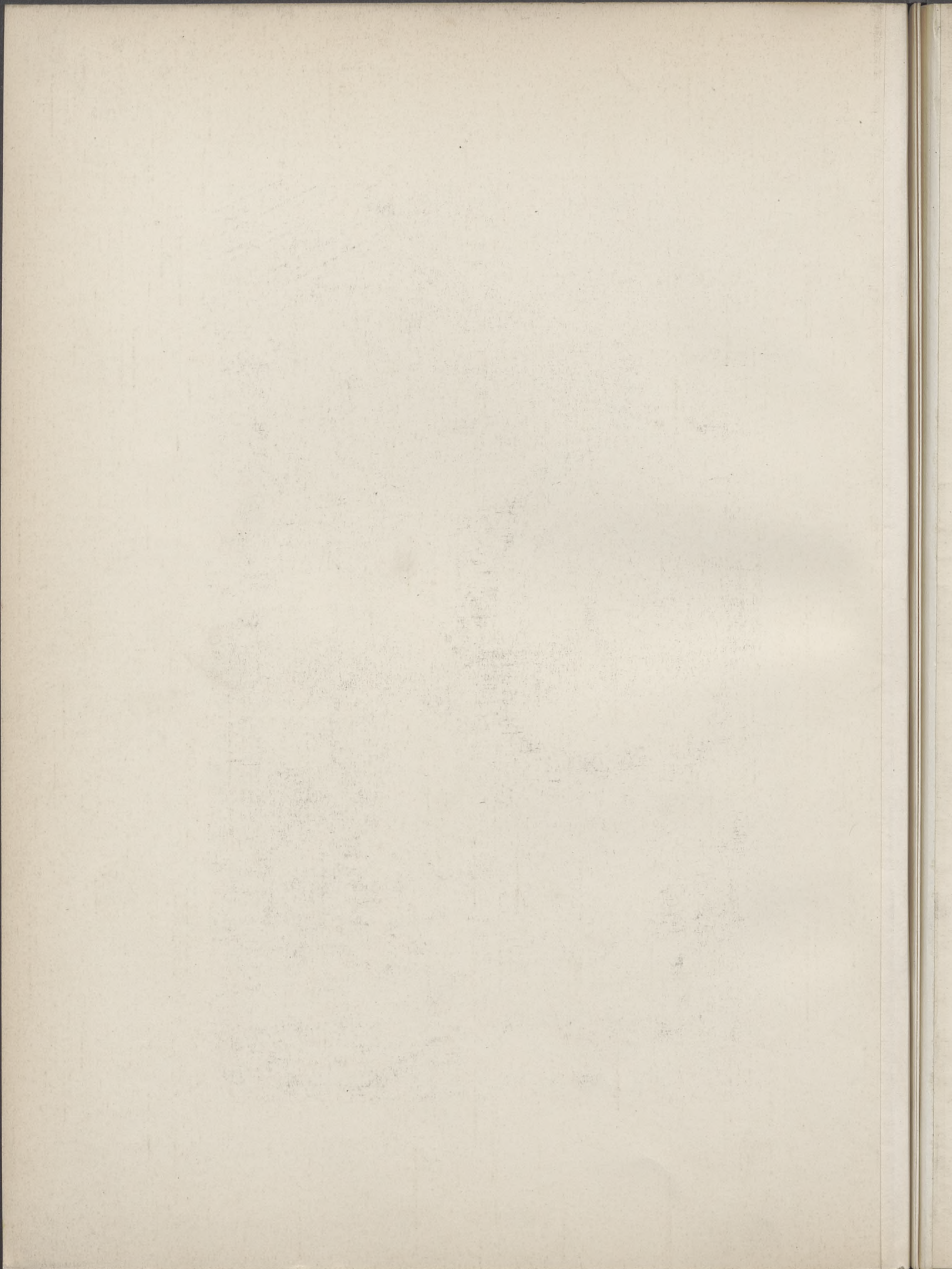




GOUNOD: „FAUST“ (LA NUIT DE WALPURGIS)

TEATR WIELKI 1923

GOUNOD: „FAUST“ (NOC WALPURGI)

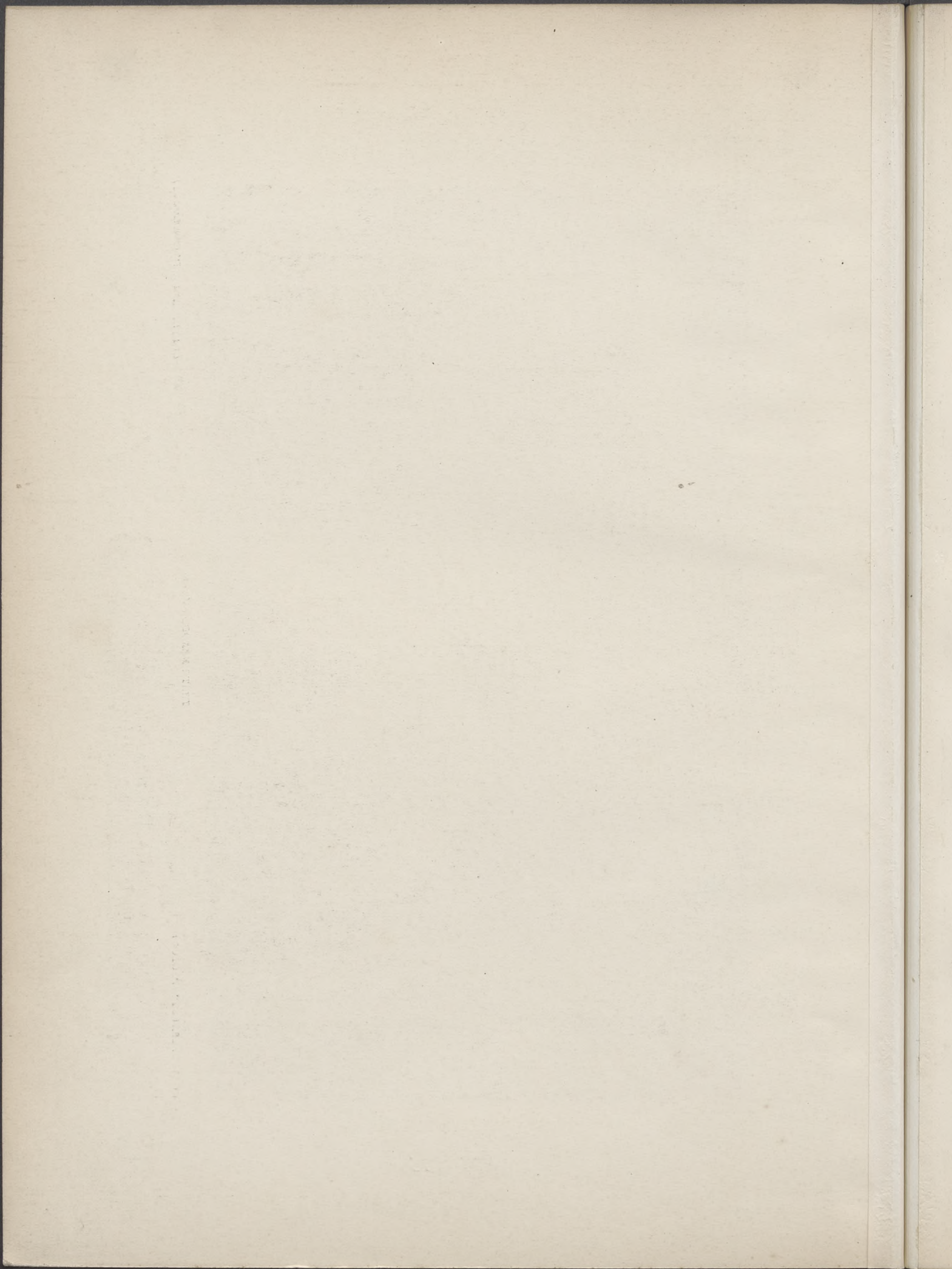




GOETHE: „FAUST“ (PROLOGUE)

TEATR NARODOWY 1926

GOETHE: „FAUST“ (PROLOG)





PROJEKT DEKORACJI DO „FAUSTA“ GOETHEGO

1926

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „FAUST“ DE GOETHE



PROJEKT DEKORACJI DO „DON JUANA“ ZORILLI

1924

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „DON JUAN“ DE ZORILLA

1875



ZORILLA-MILASZEWSKI: „DON JUAN“

TEATR NARODOWY 1924

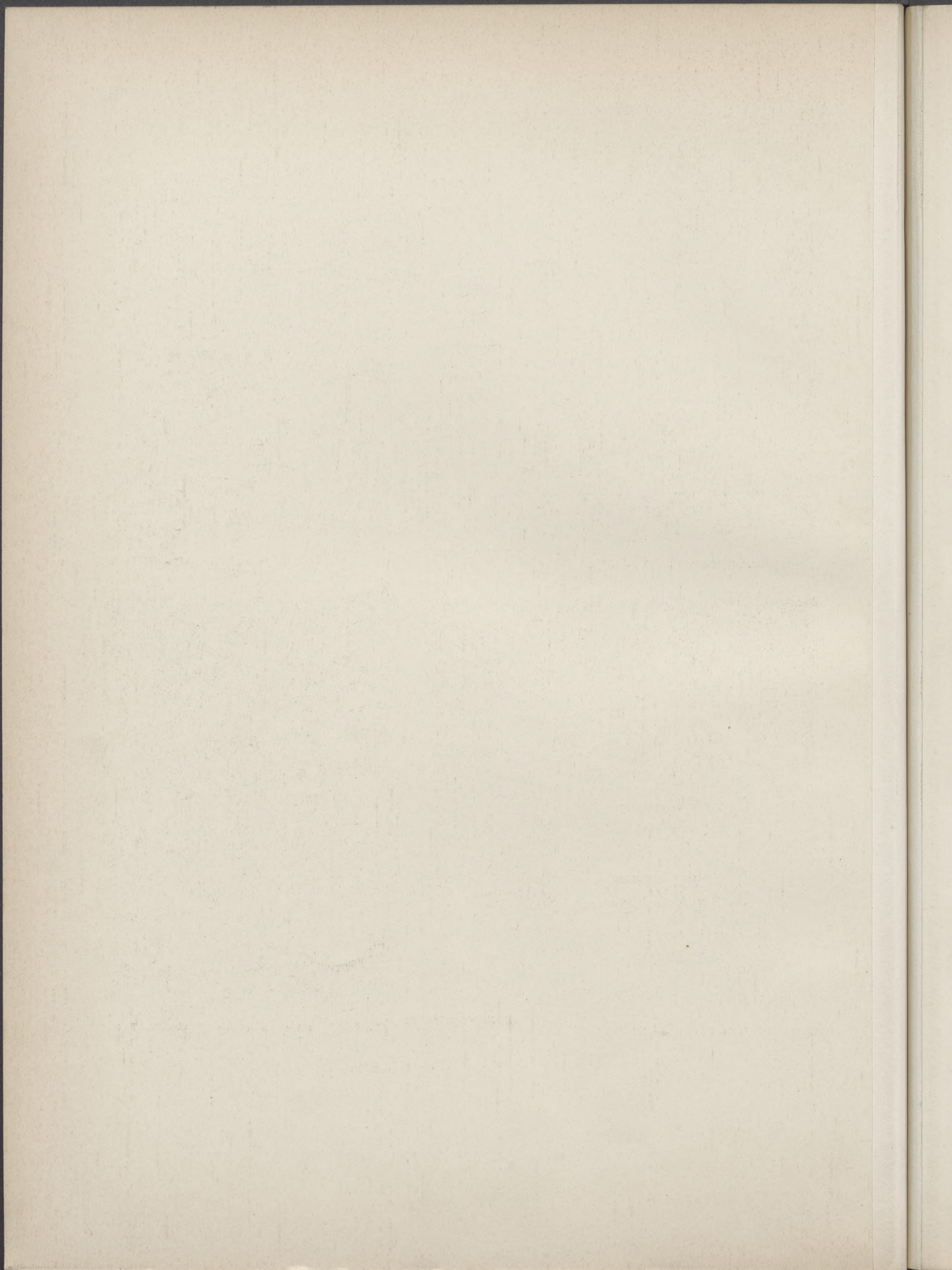
ZORILLA-MILASZEWSKI: „DON JUAN“

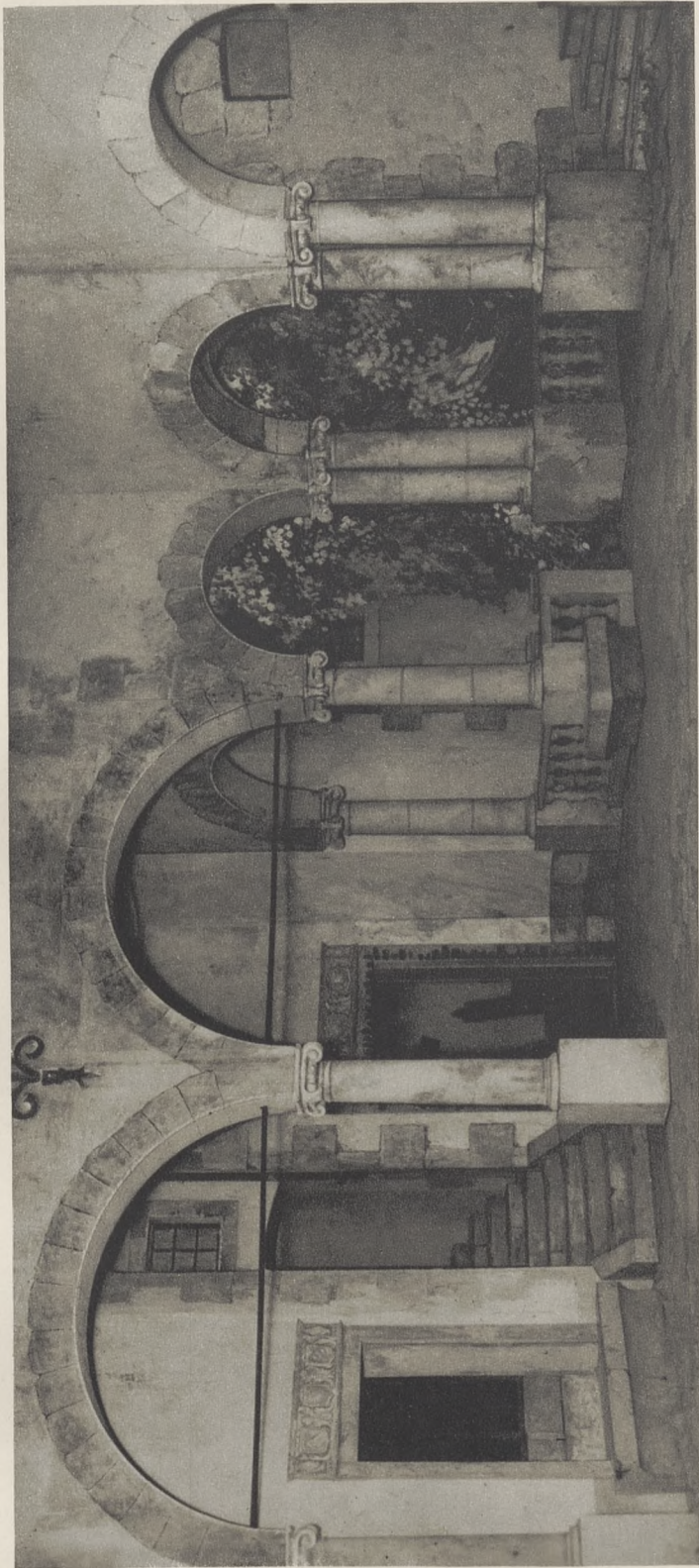


ZORILLA-MILASZEWSKI: „DON JUAN“

TEATR NARODOWY 1924

ZORILLA-MILASZEWSKI: „DON JUAN“

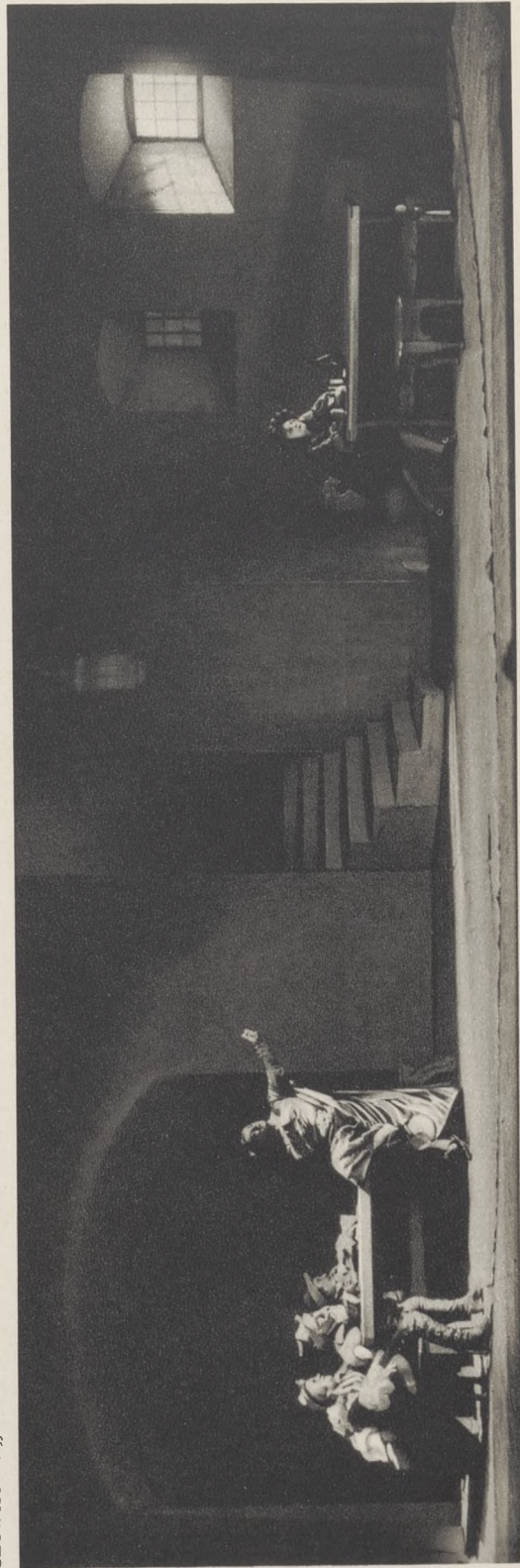




SŁOWACKI: „MAZEPPA“

TEATR NARODOWY 1924

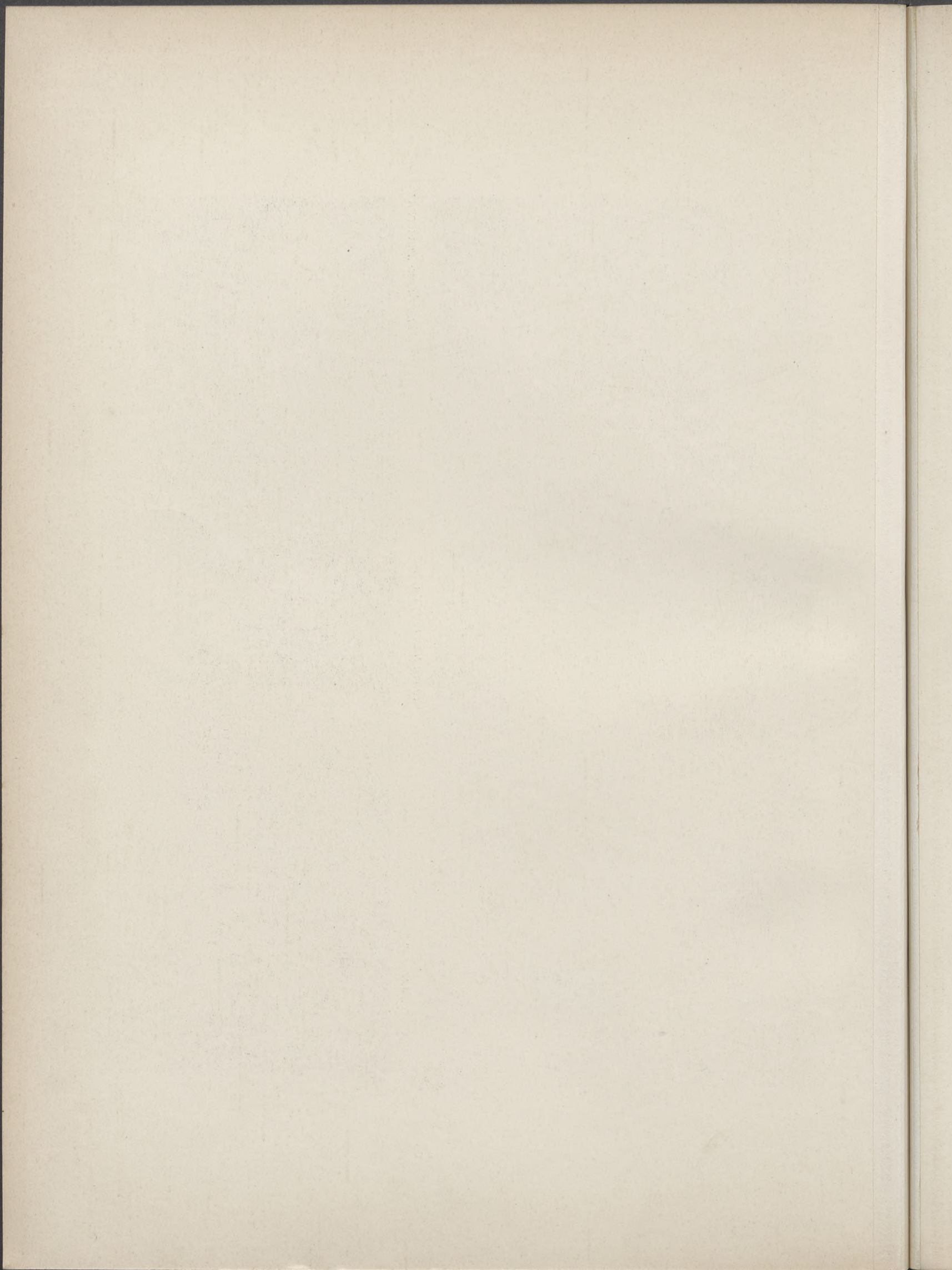
SŁOWACKI: „MAZEPA“



GOETHE: „FAUST“ (LA TAVERNE D'AUERBACH)

TEATR NARODOWY 1926

GOETHE: „FAUST“ (PIWNICA AUERBACHA)

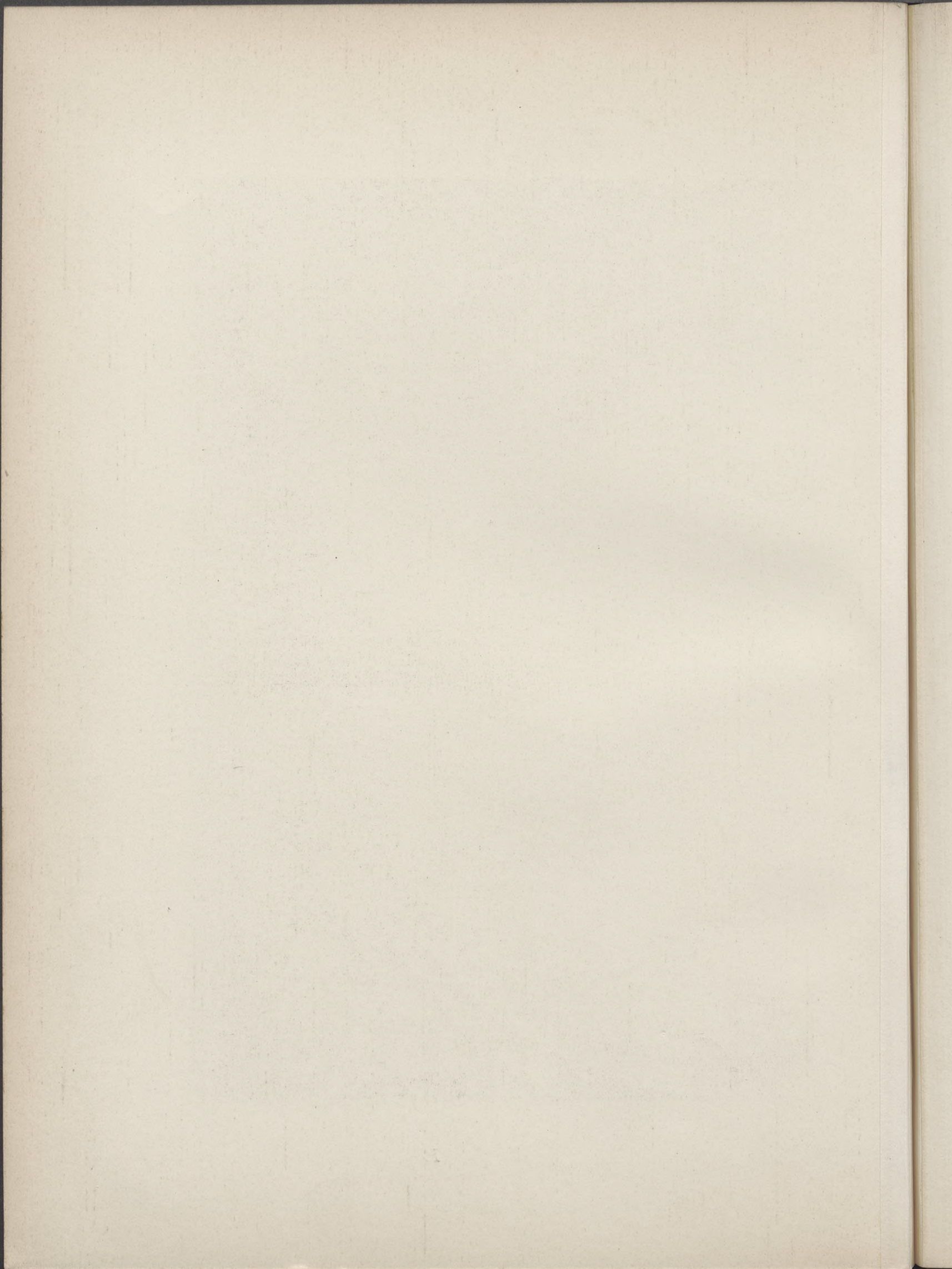




SHAKESPEARE: „AS YOU LIKE IT“

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO 1955

SZEKSPIR: „JAK WAM SIĘ PODOBA“

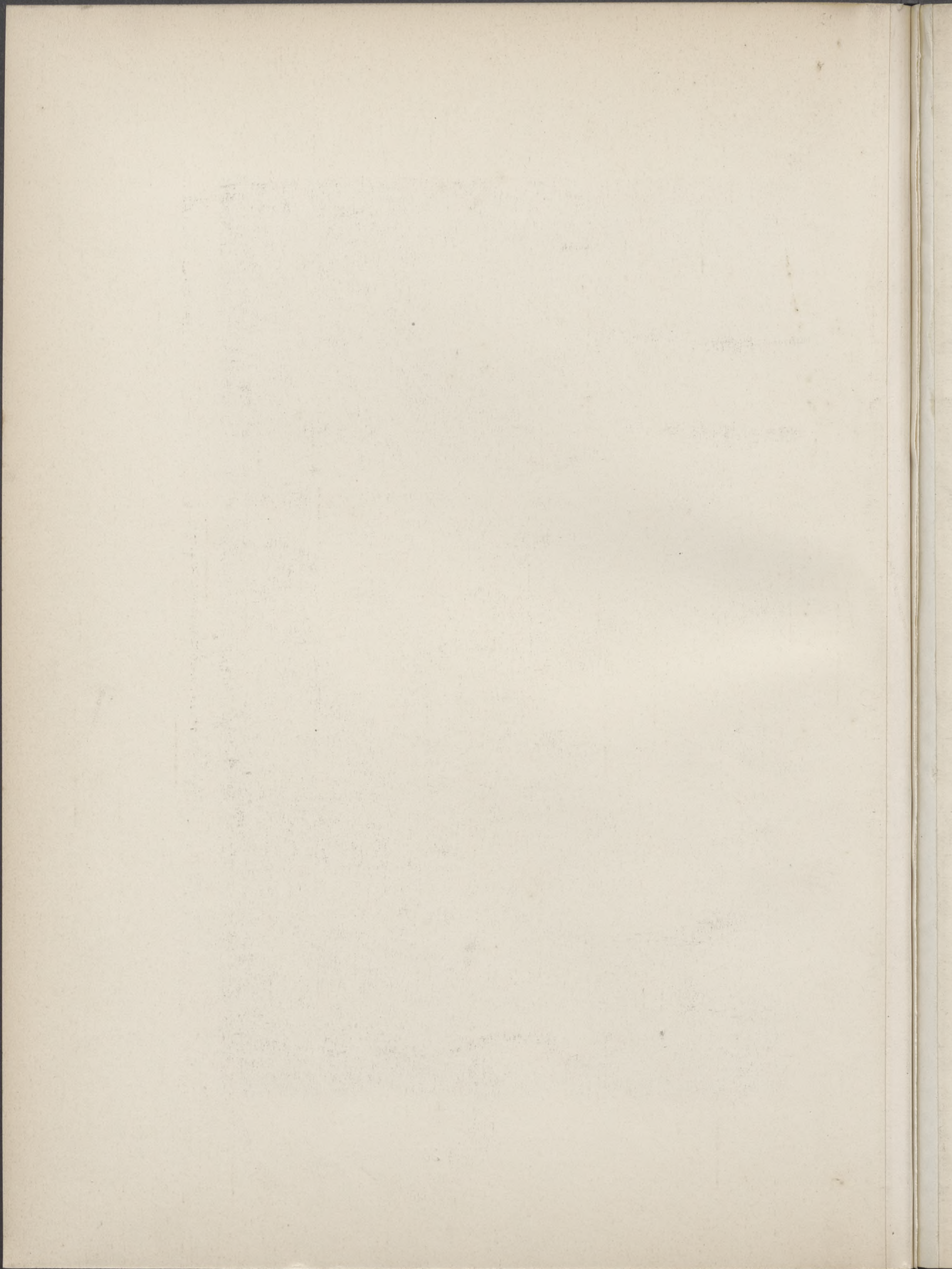




SHAKESPEARE: „AS YOU LIKE IT“

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO 1925

SZEKSPIR: „JAK WAM SIĘ PODOBA“

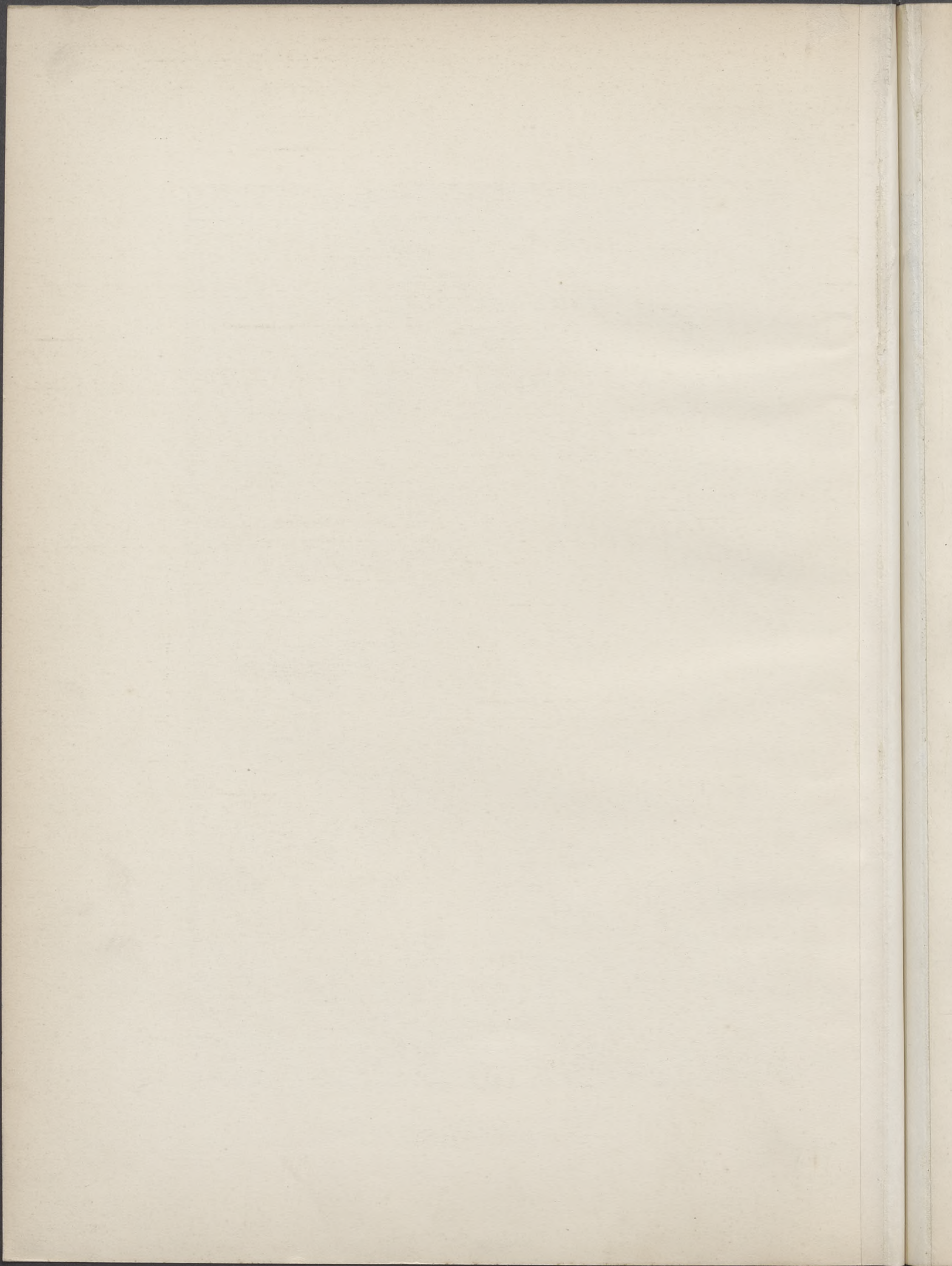




SZEKSPIR: „JAK WAM SIĘ PODOBA”

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO 1923

SHAKESPEARE: „AS YOU LIKE IT”

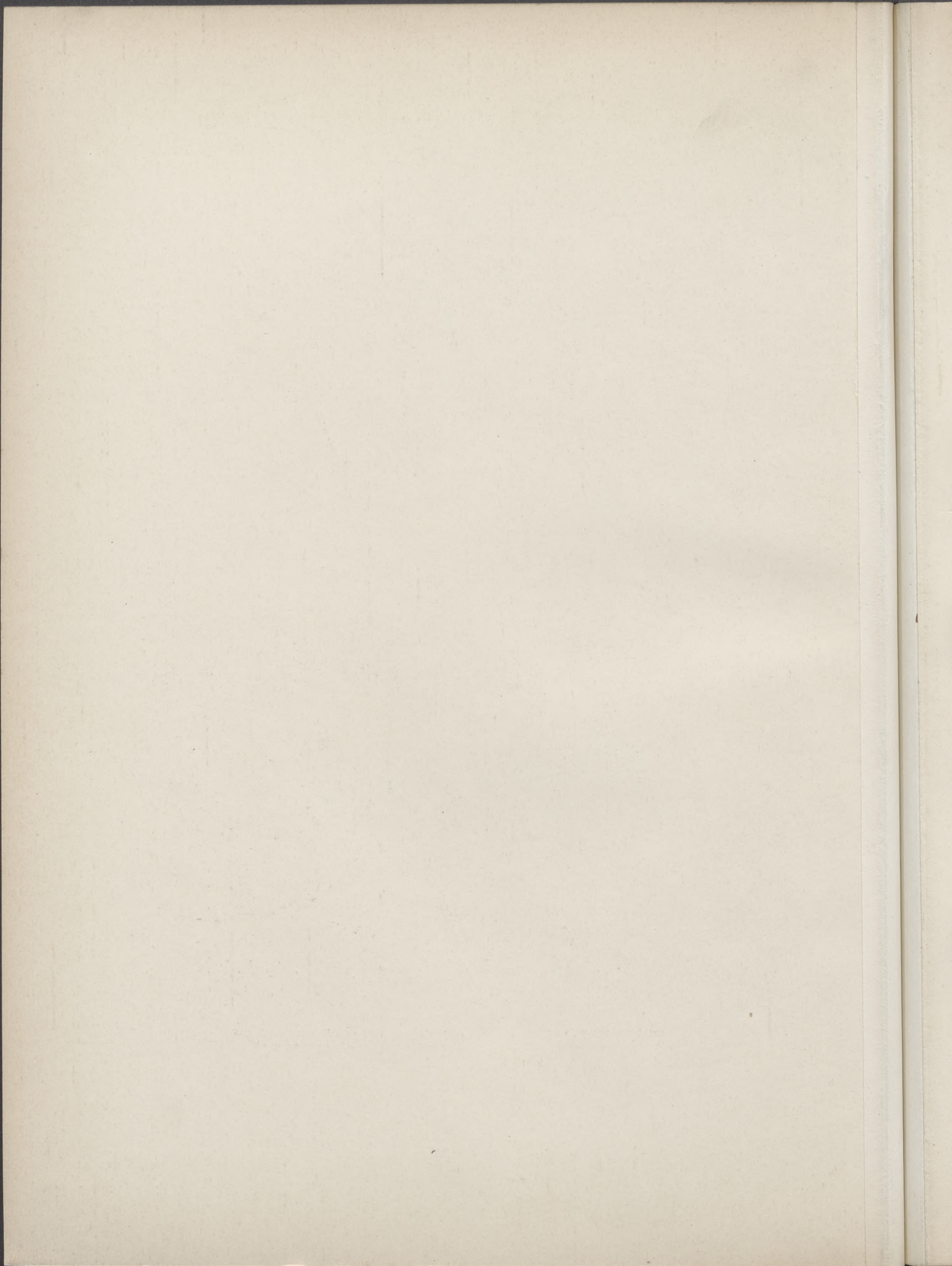




KOSTJUMY DO „JAK
WAM SIĘ PODOBA“

1925

COSTUMES POUR „AS
YOU LIKE IT“

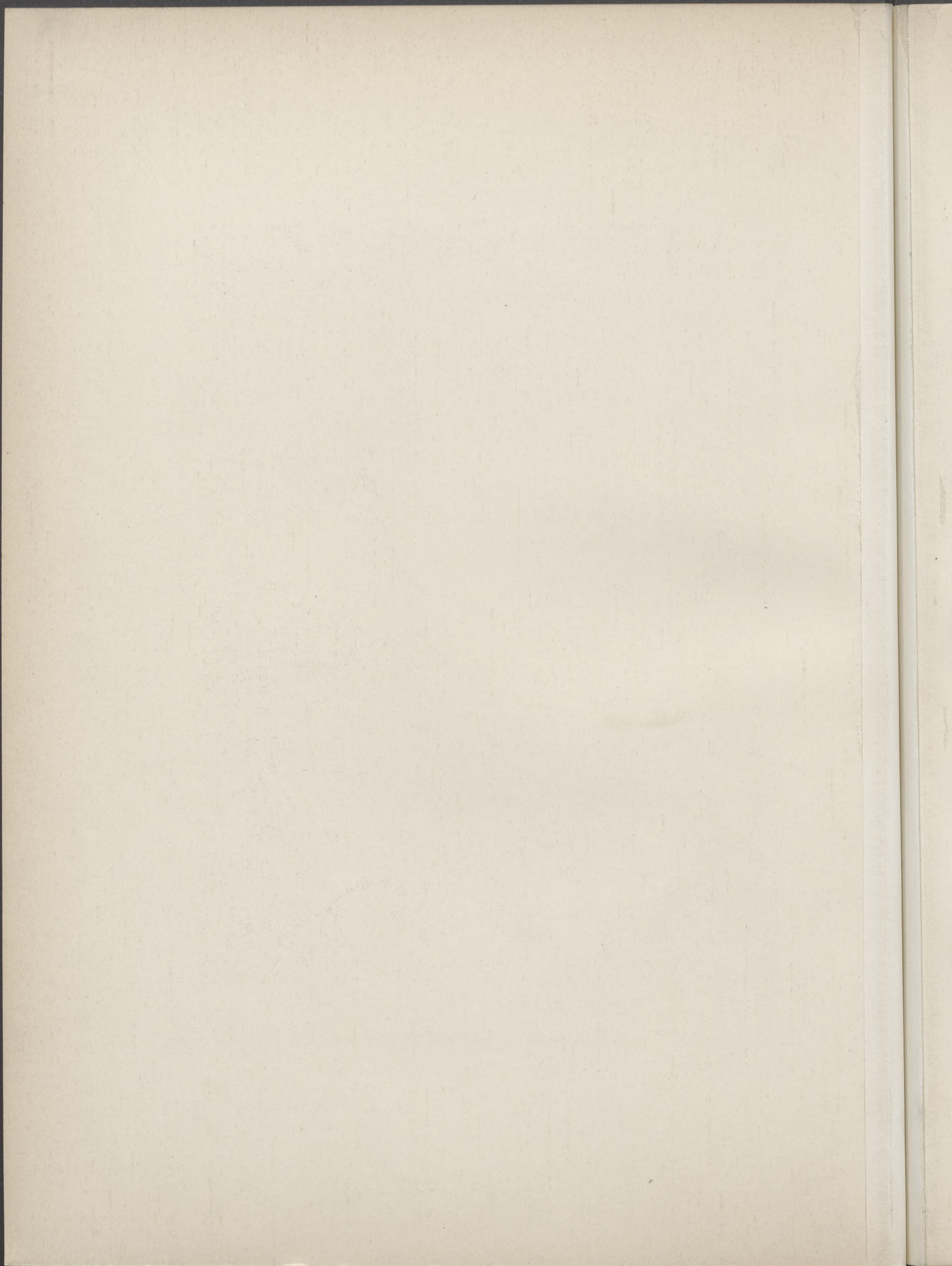


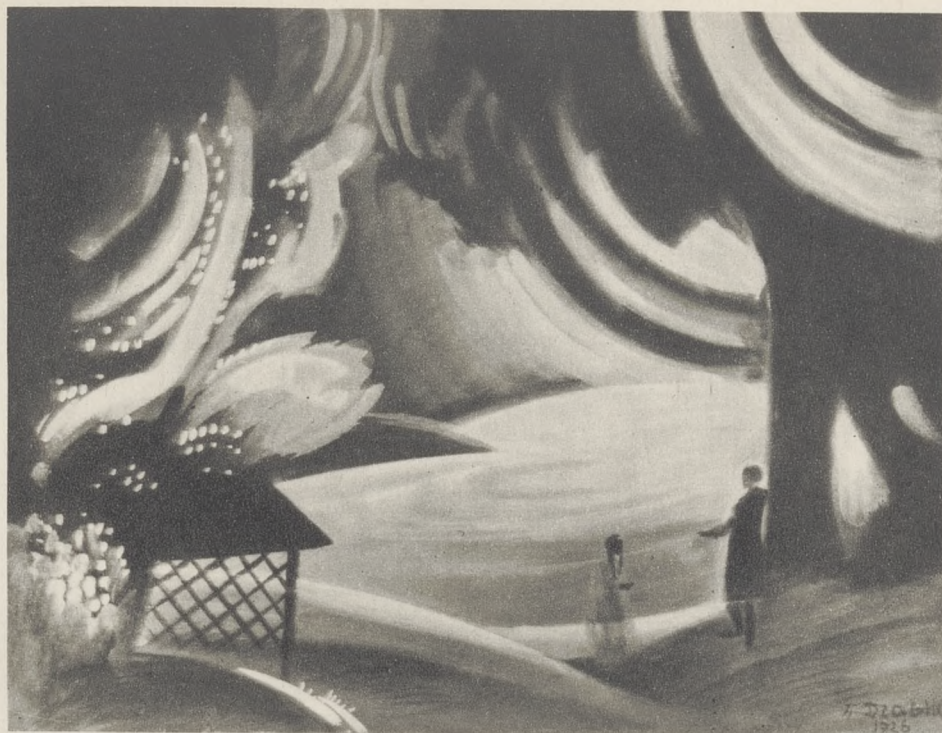


PROJEKT DEKORACJI DO „SNU SREBRNEGO
SALOMEI“ SŁOWACKIEGO

1926

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LE SONGE D'ARGENT
DE SALOMÉE“ DE SŁOWACKI

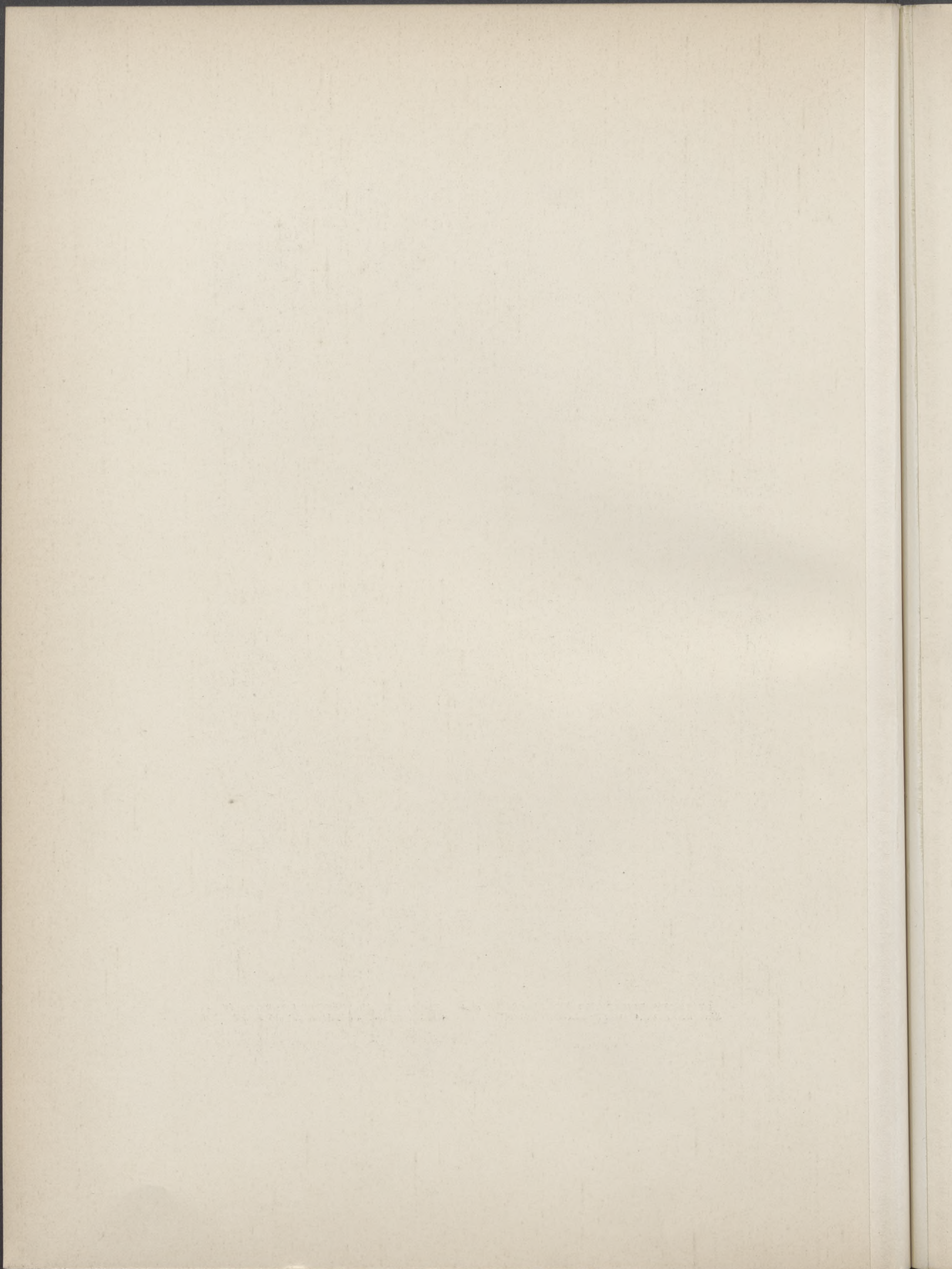




PROJEKTY DEKORACYI DO „SNU
SREBRNEGO SALOMEI“ SŁOWACKIEGO

1926

ESQUISSES DES DÉCORS POUR „LE SON-
GE D'ARGENT DE SALOMÉ“ DE SŁOWACKI

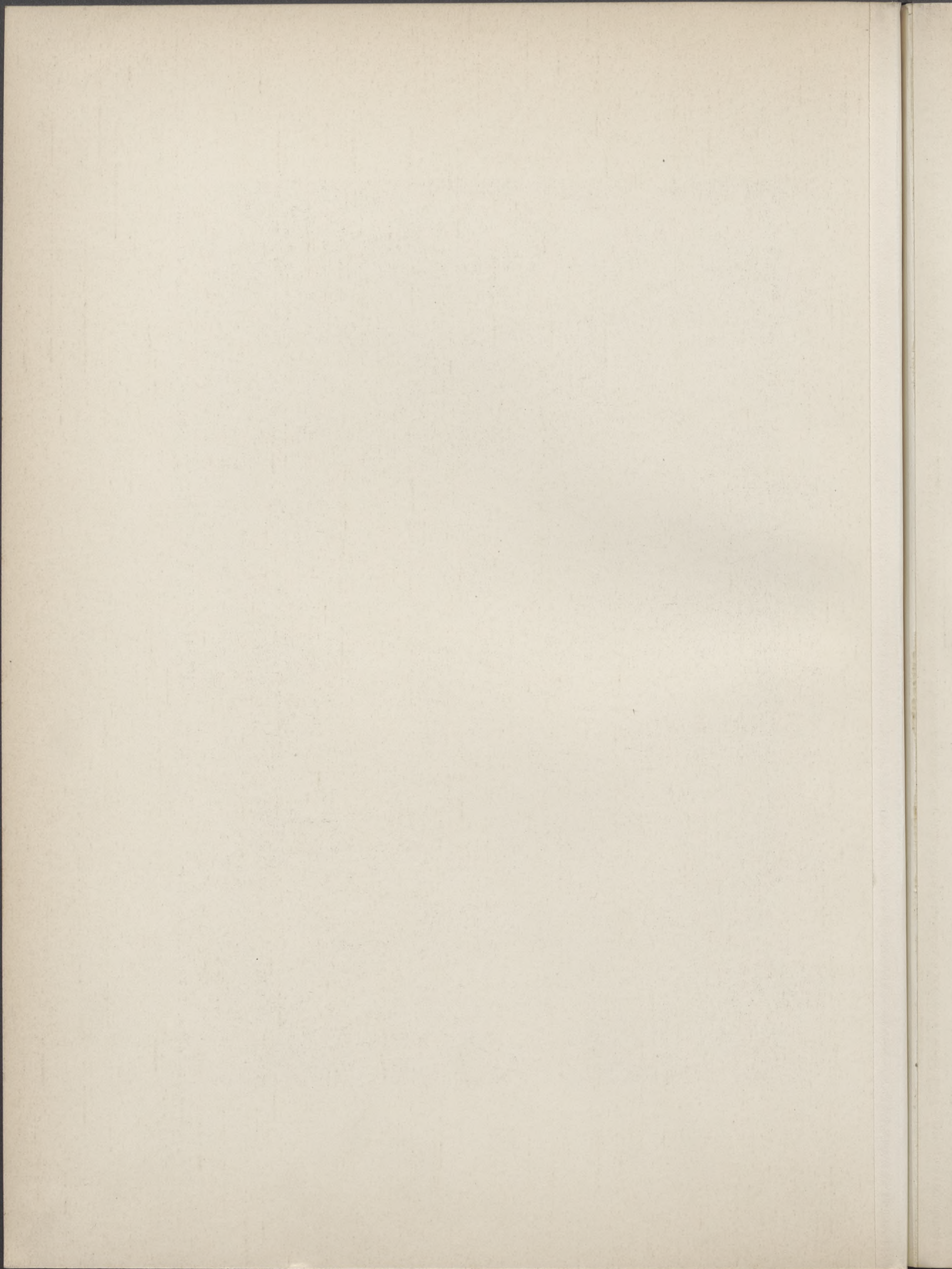




TEATR NARODOWY 1926

SŁOWACKI: „SEN SREBRNY SALOMEI“

SŁOWACKI: „LE SONGE D'ARGENT DE SALOMÉ“

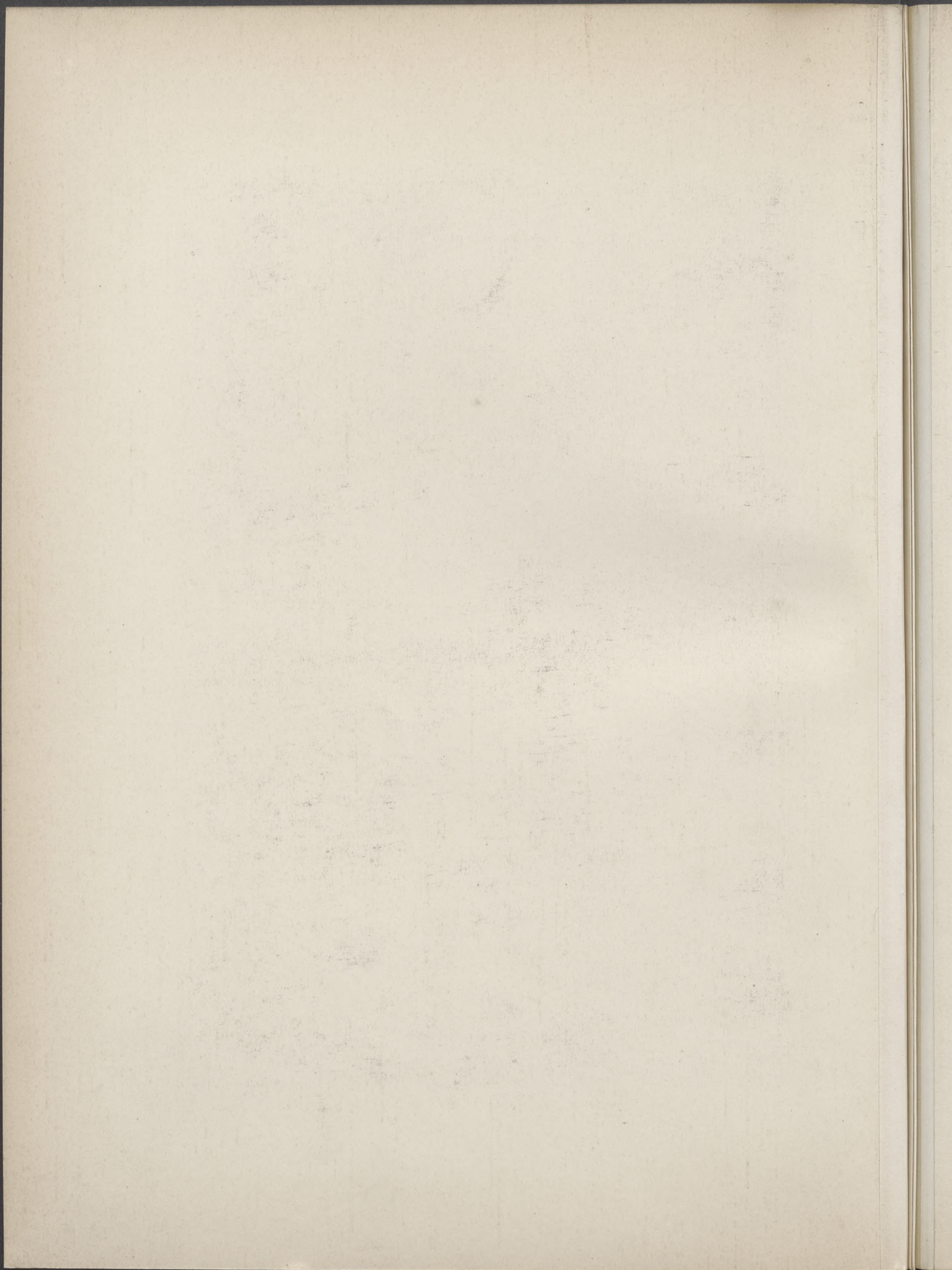




SŁOWACKI: „SEN SREBRNY SALOMEI“

TEATR NARODOWY 1926

SŁOWACKI: „LE SONGE D'ARGENT DE SALOMÉ“

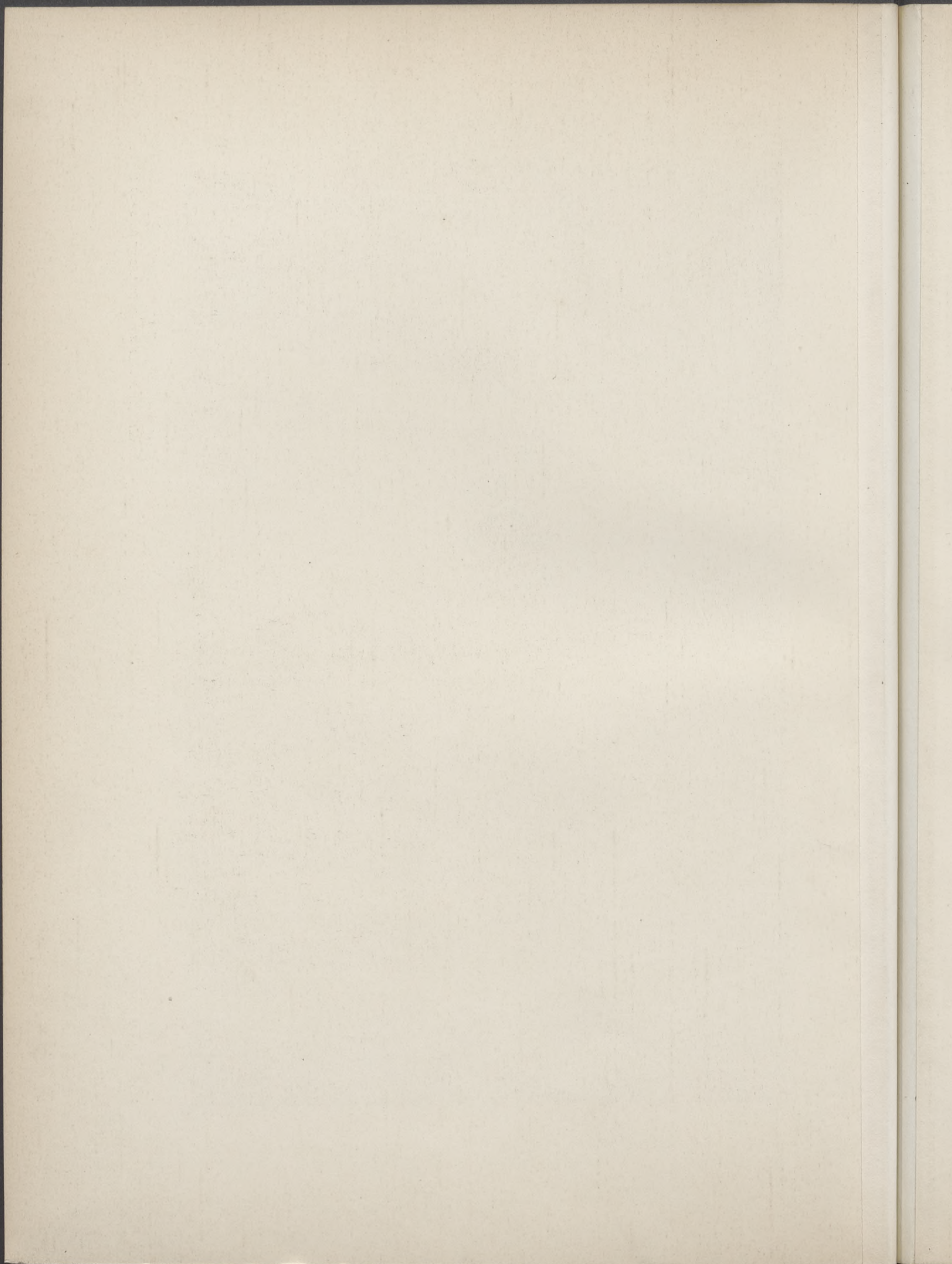




SŁOWACKI: „LE SONGE D'ARGENT DE SALOMÉ“

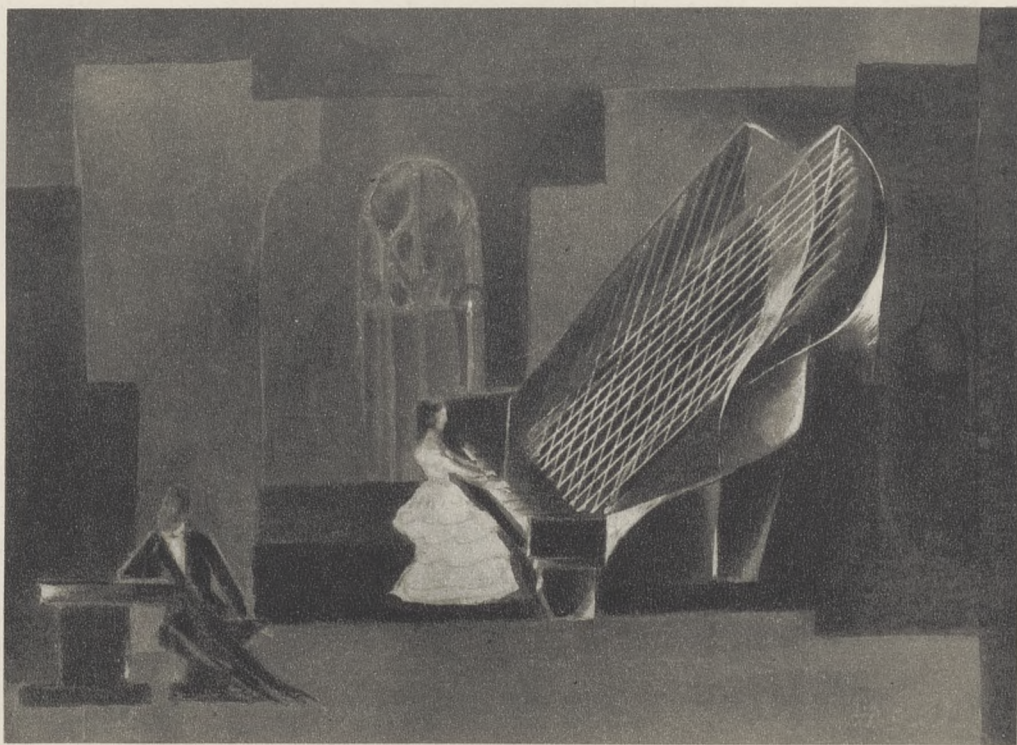
TEATR NARODOWY 1926

SŁOWACKI: „SEN SREBRNY SALOMEI“

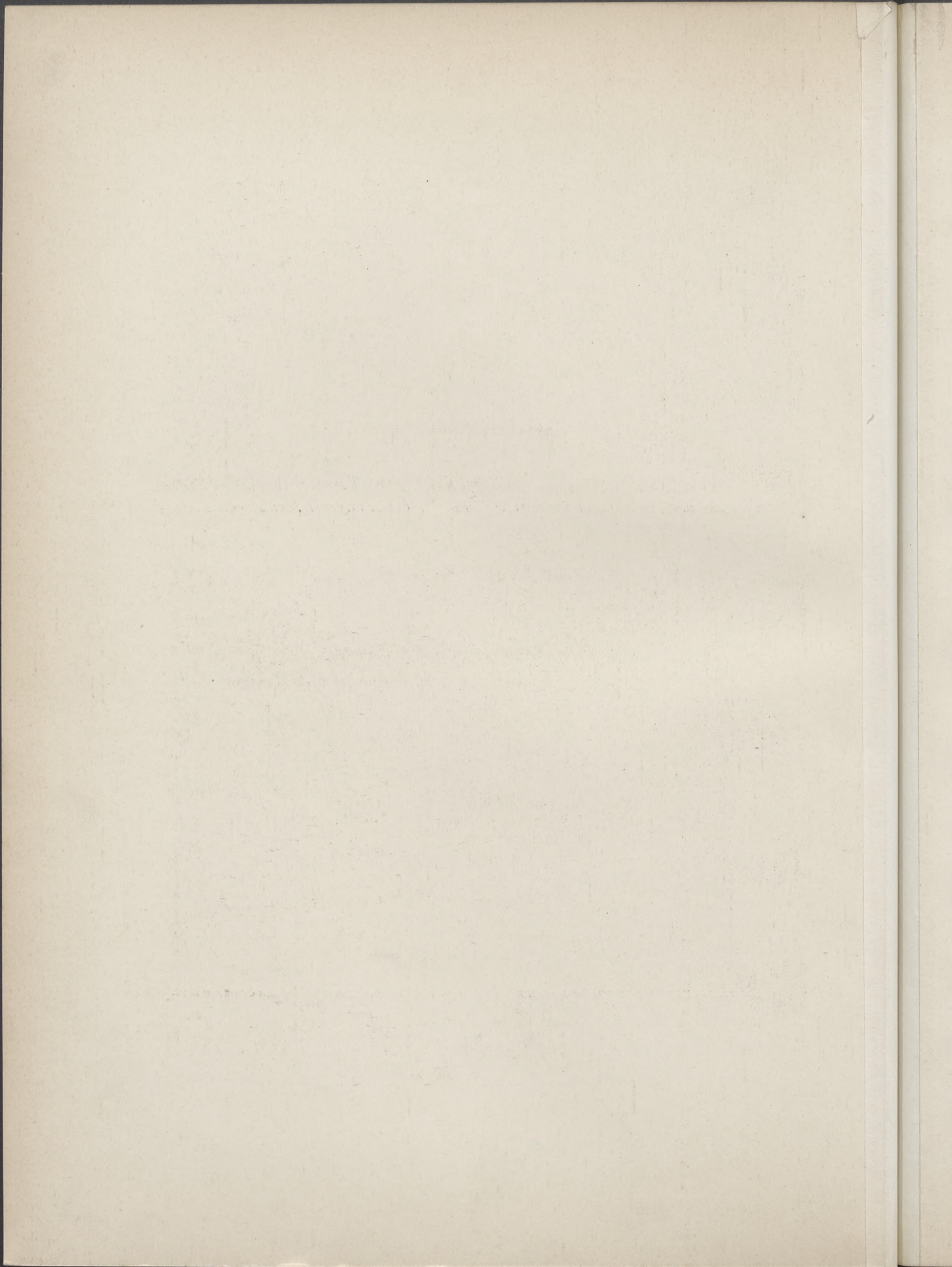


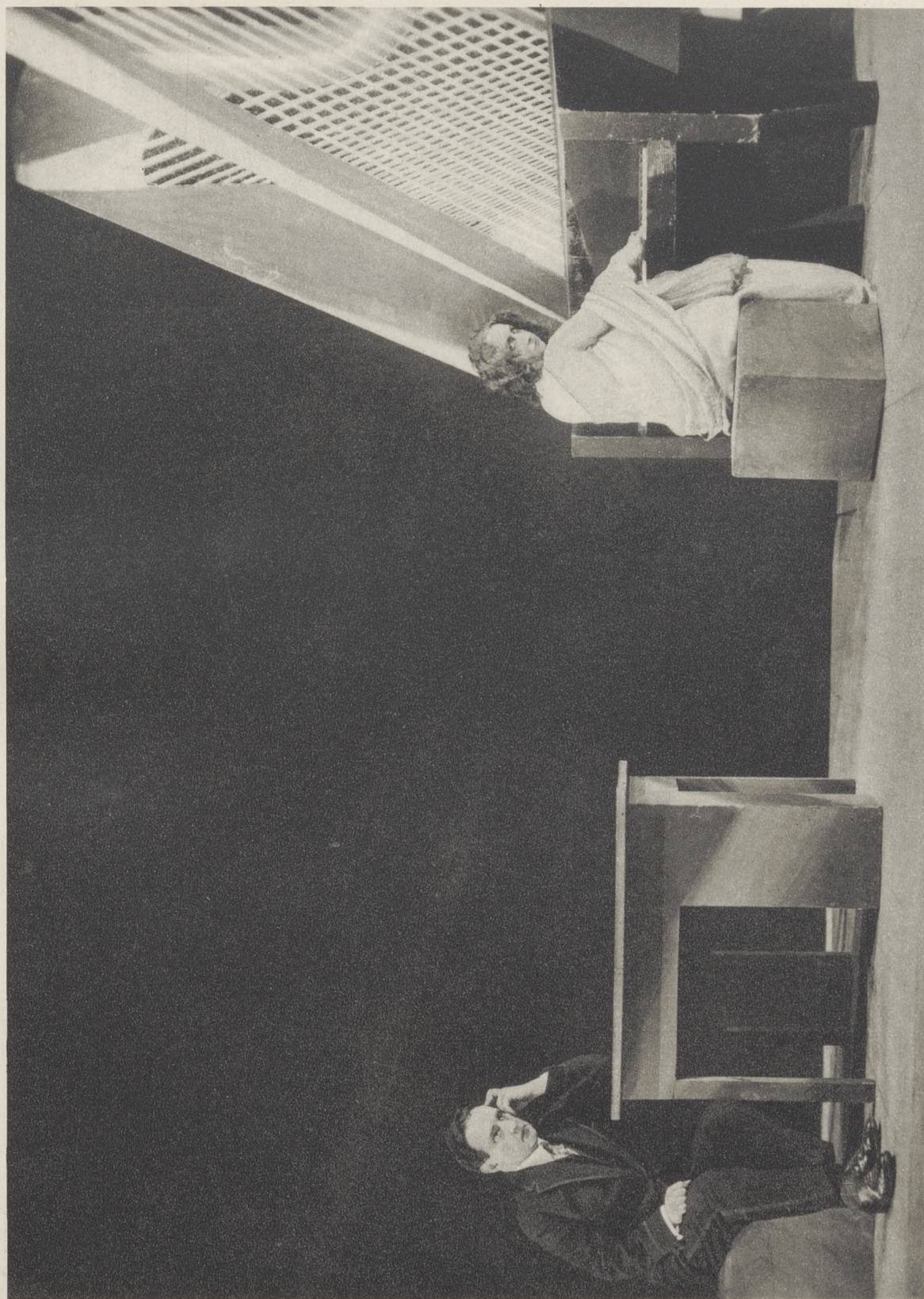


PROJEKT DEKORACJI DO „NIE-BOSKIEJ KOMEDJI“ 1920 ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LA COMÉDIE NON-DIVINE“



PROJEKT DEKORACJI DO „NIE-BOSKIEJ KOMEDJI“ 1926 ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LA COMÉDIE NON-DIVINE“

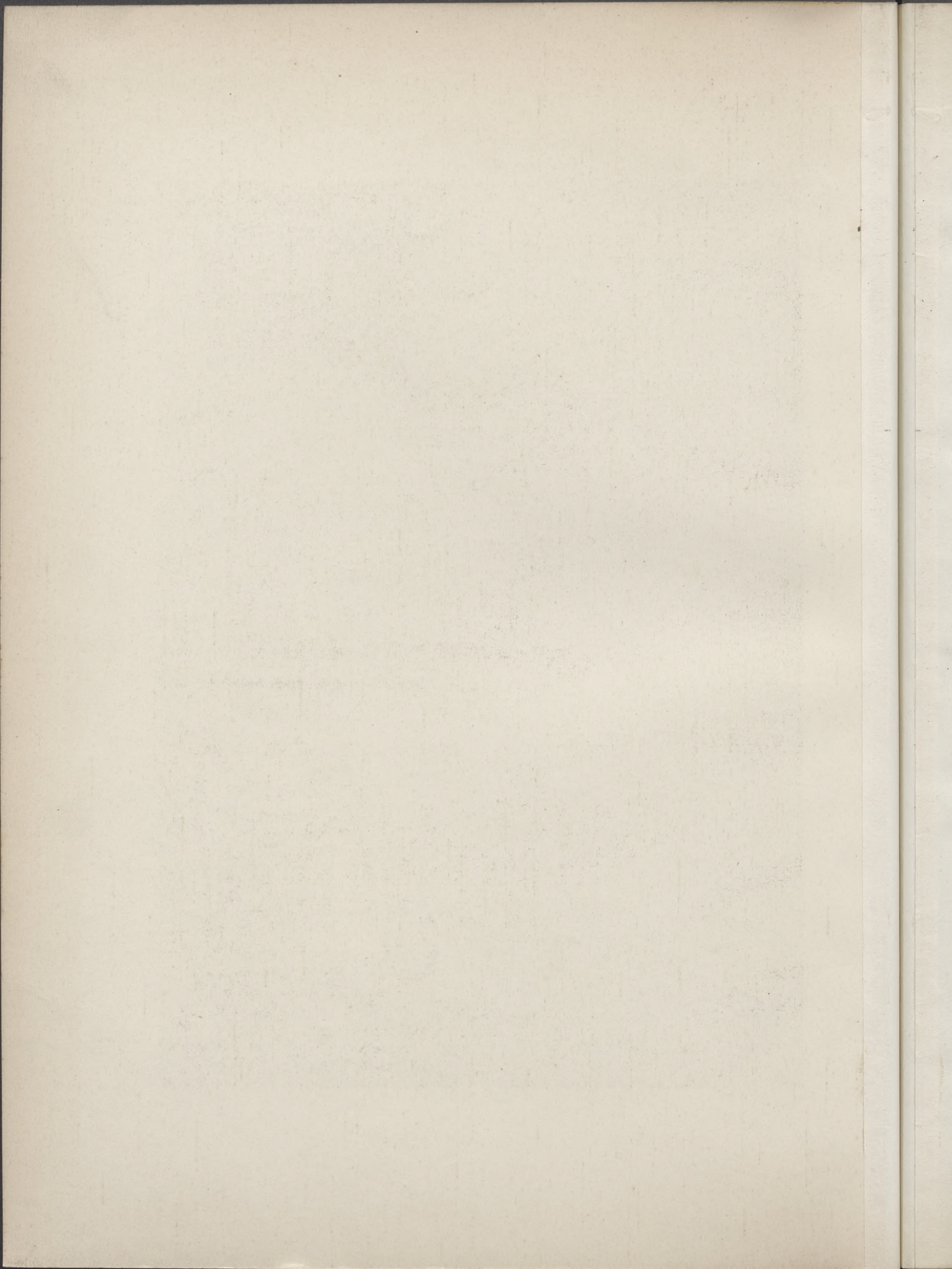


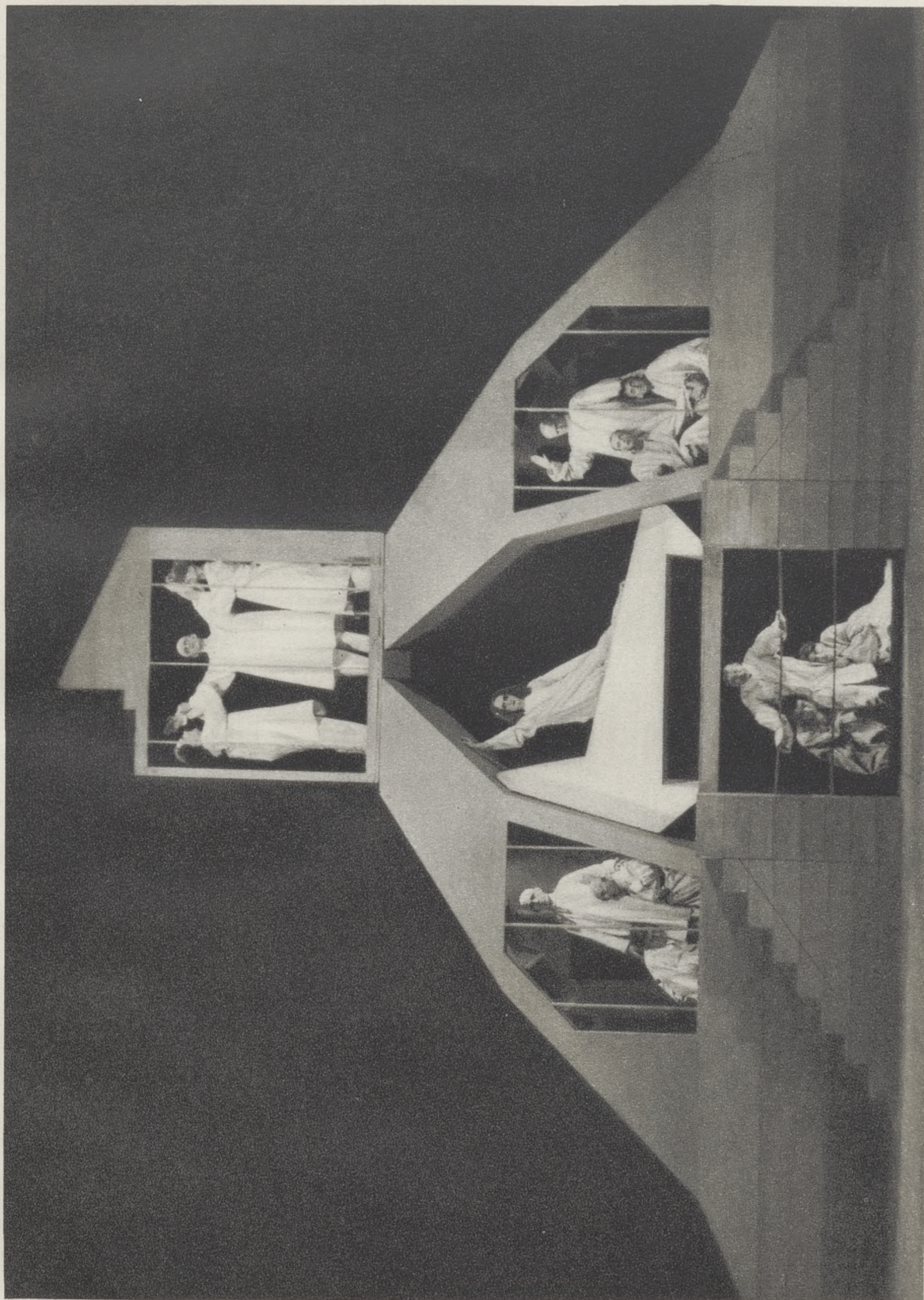


TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO 1926

KRASINSKI: „NIE-BOSKA KOMEDIA“

KRASINSKI: „LA COMÉDIE NON-DIVINE“

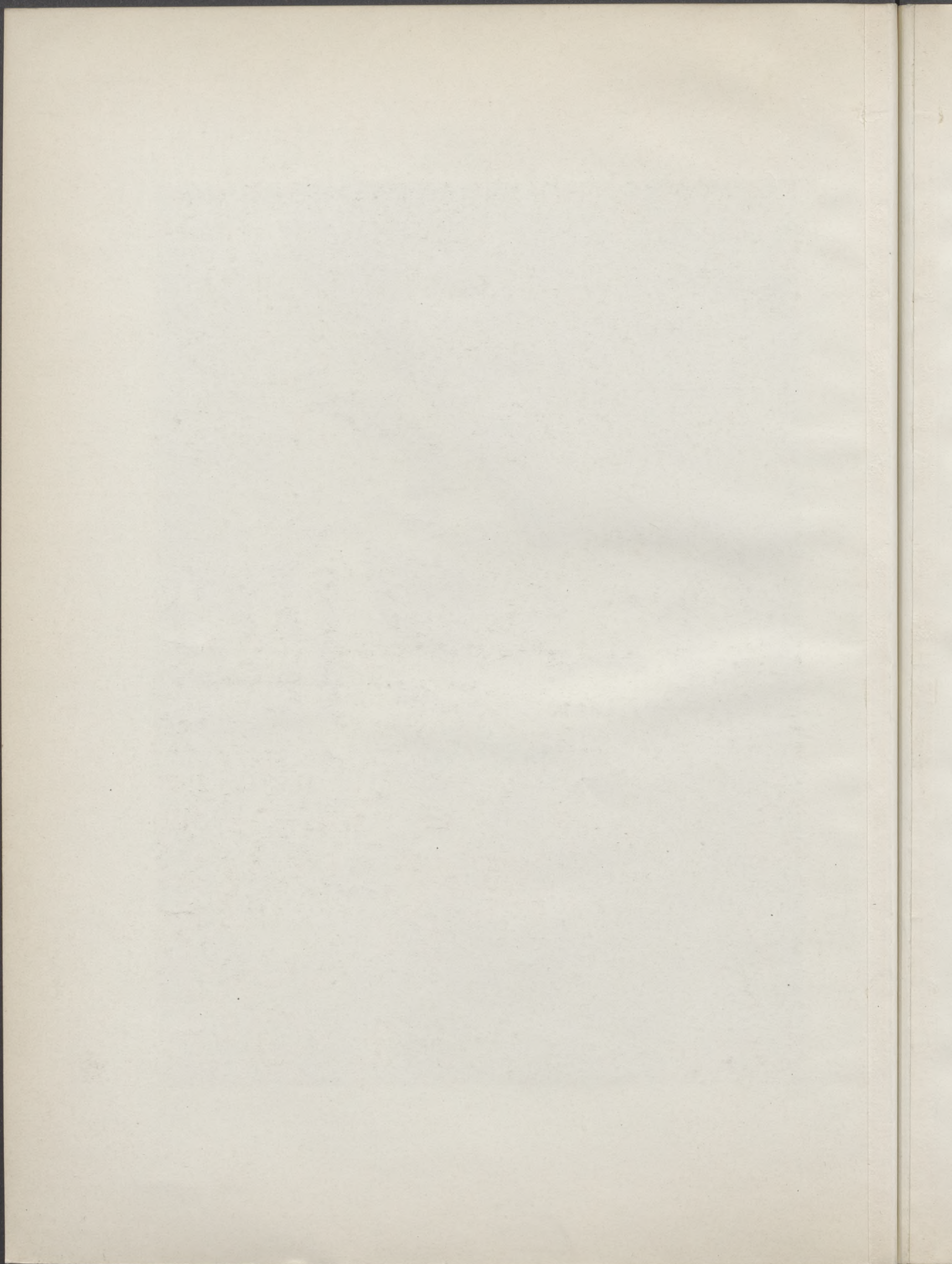




KRASINŹSKI: „NIE-BOSKA KOMEDJA“

TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO 1926

KRASINŹSKI: „LA COMÉDIE NON-DIVINE“

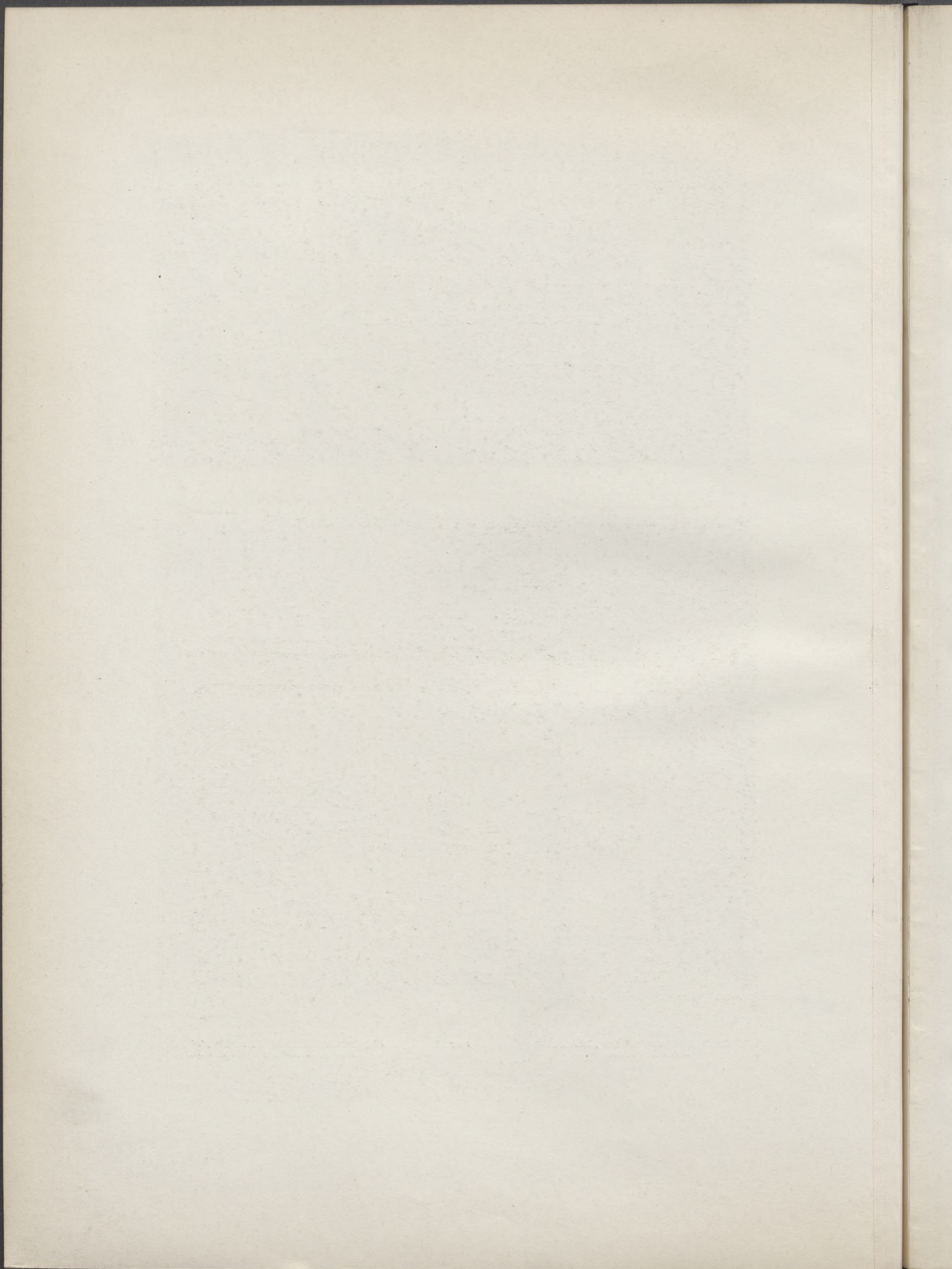




PROJEKTY DEKORACJI DO „DZIADÓW”
MICKIEWICZA

1927

ESQUISSES DES DÉCORS POUR „LA FÊTE
DES MORTS” DE MICKIEWICZ

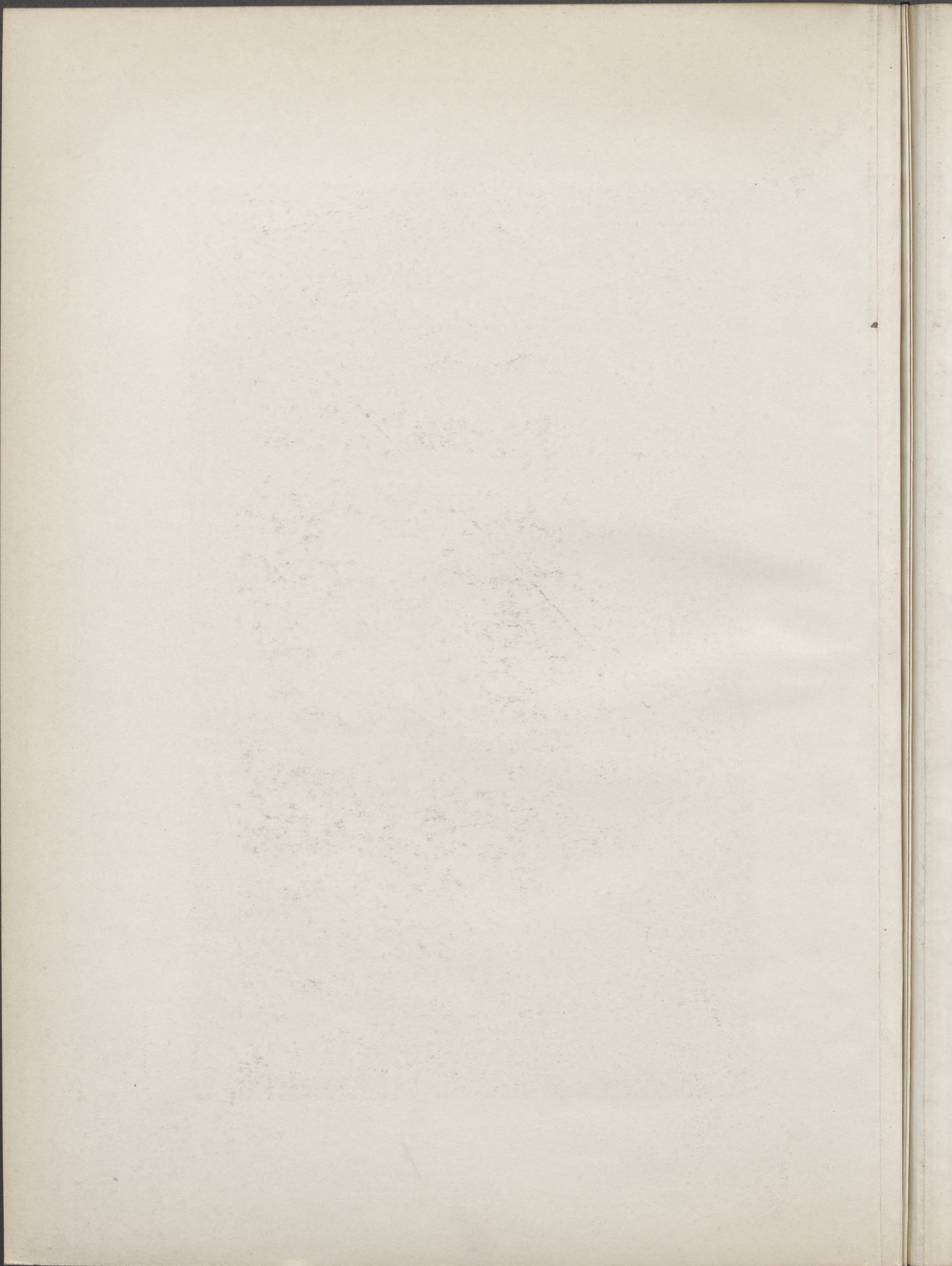




MICKIEWICZ: „DZIADY“ (PRZED KAPLICA)

TEATR NARODOWY 1927

MICKIEWICZ: „LA FÊTE DES MORTS“

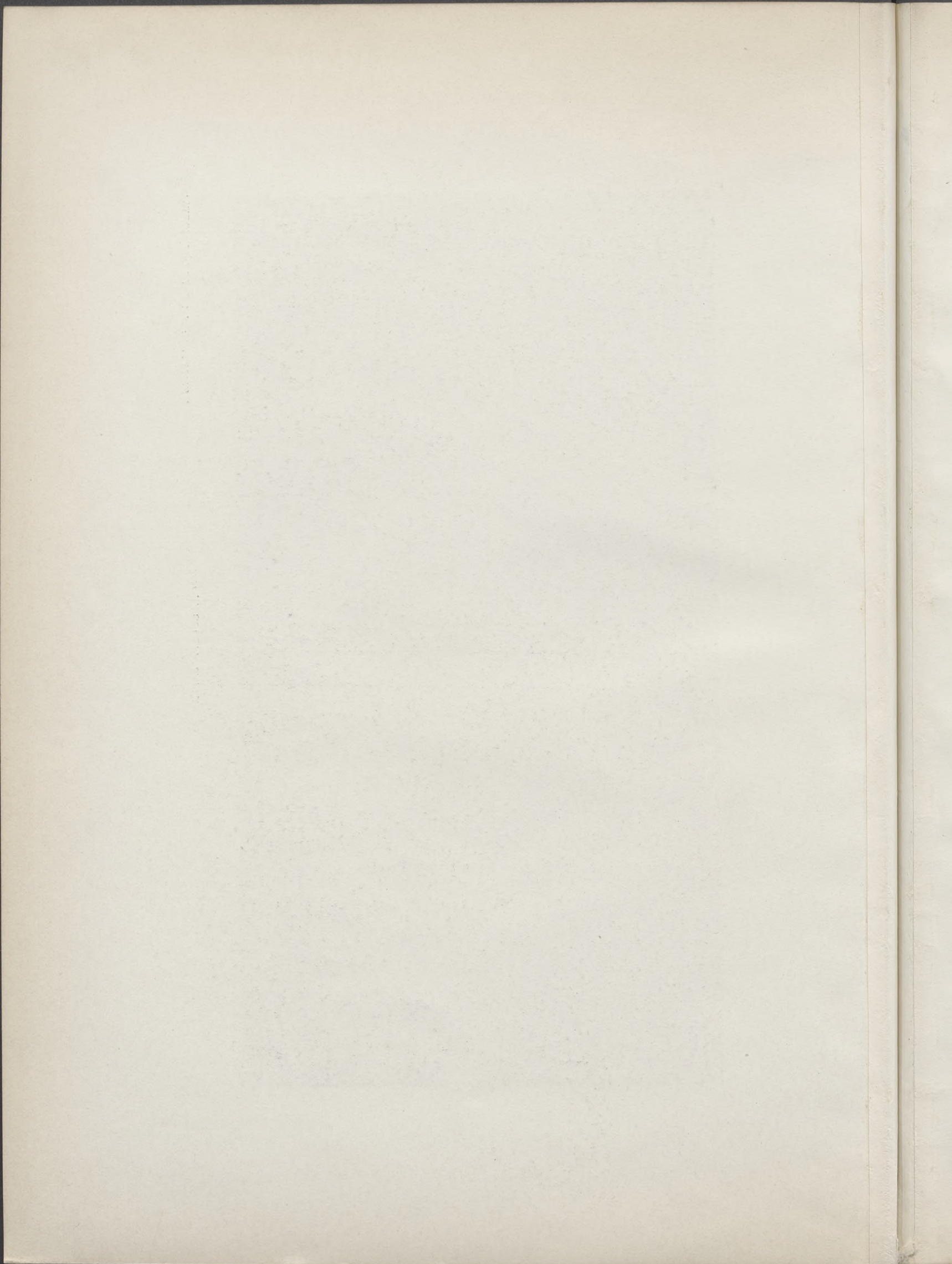




MICKIEWICZ: „DZIADY“ (KAPLICA)

TEATR NARODOWY 1927

MICKIEWICZ: „LA FÊTE DES MORTS“

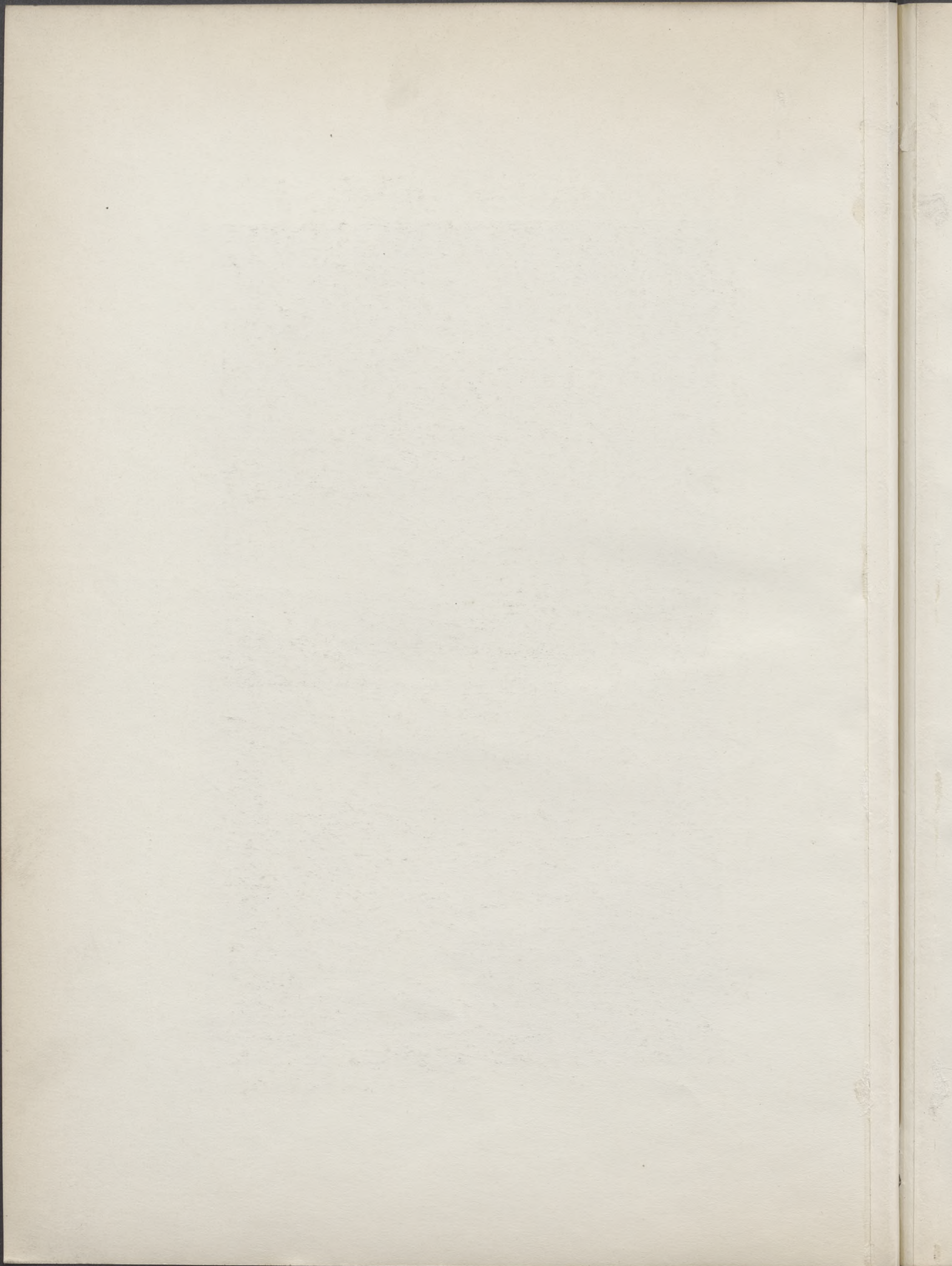




MICKIEWICZ: „LA FÊTE DES MORTS“

TEATR NARODOWY 1927

MICKIEWICZ: „DZIADY“ (CELA KONRADA)

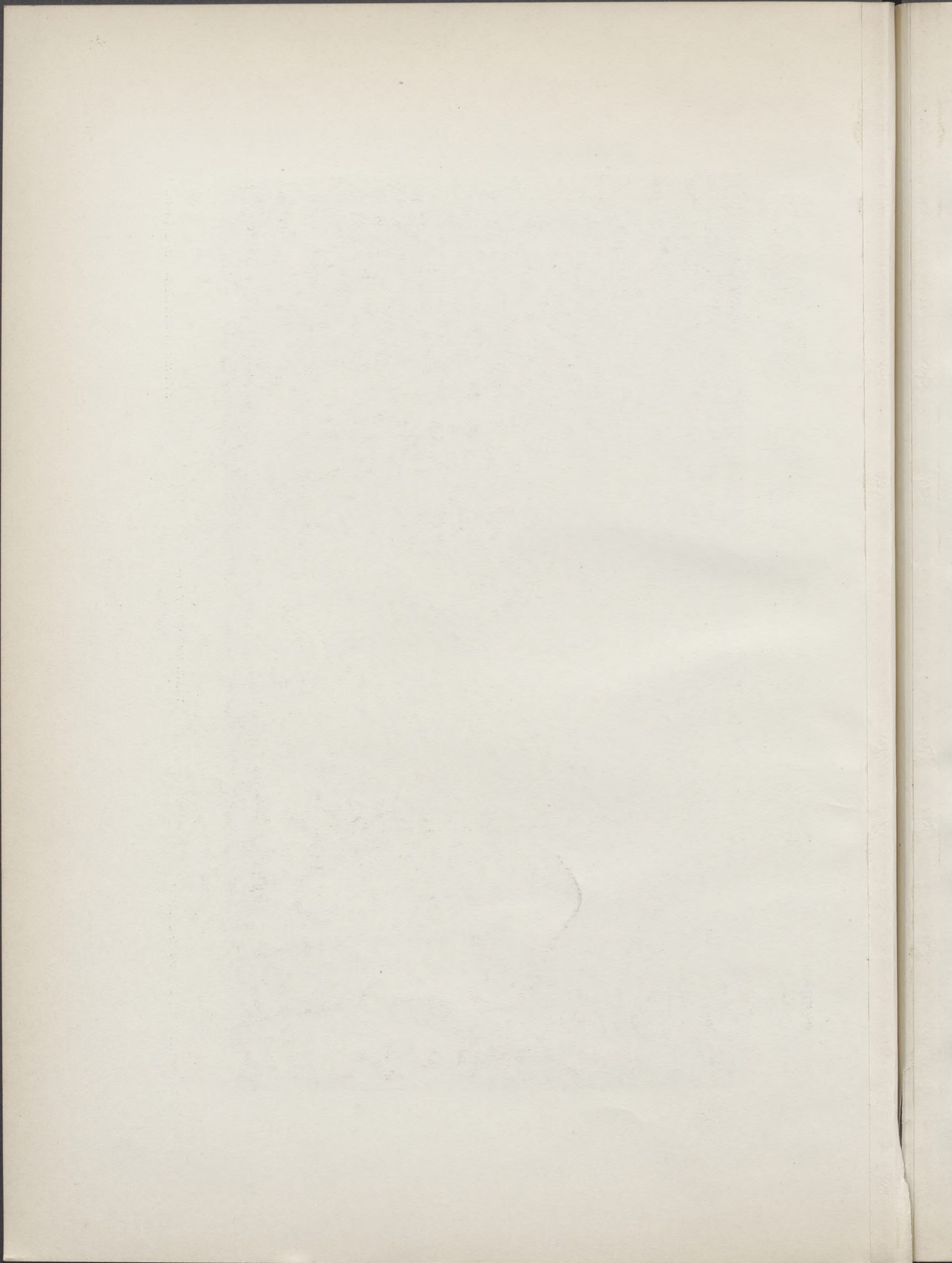




TEATR NARODOWY 1927

STANISŁAW MIŁASZEWSKI: „FARYS”

STANISŁAS MIŁASZEWSKI: „LE FARIS”

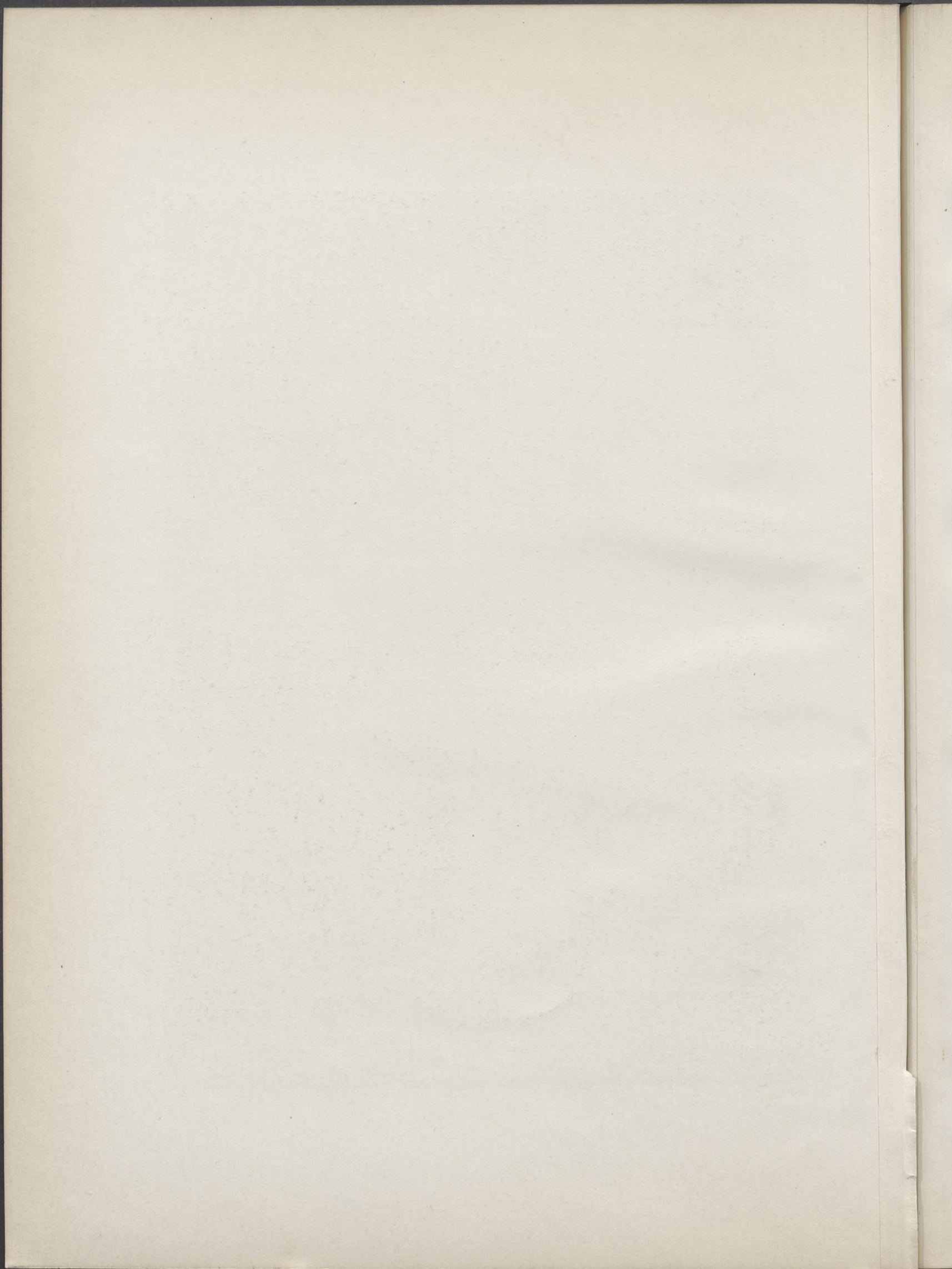




PAWEŁ CLAUDEL: „SPOCZYNEK DNIA SIÓDMEGO“

TEATR NARODOWY 1928

PAUL CLAUDEL: „LE REPOS DU SEPTIÈME JOUR“





PROJEKT DEKORACJI DO „LILLI WENEDY“
SŁOWACKIEGO

1924

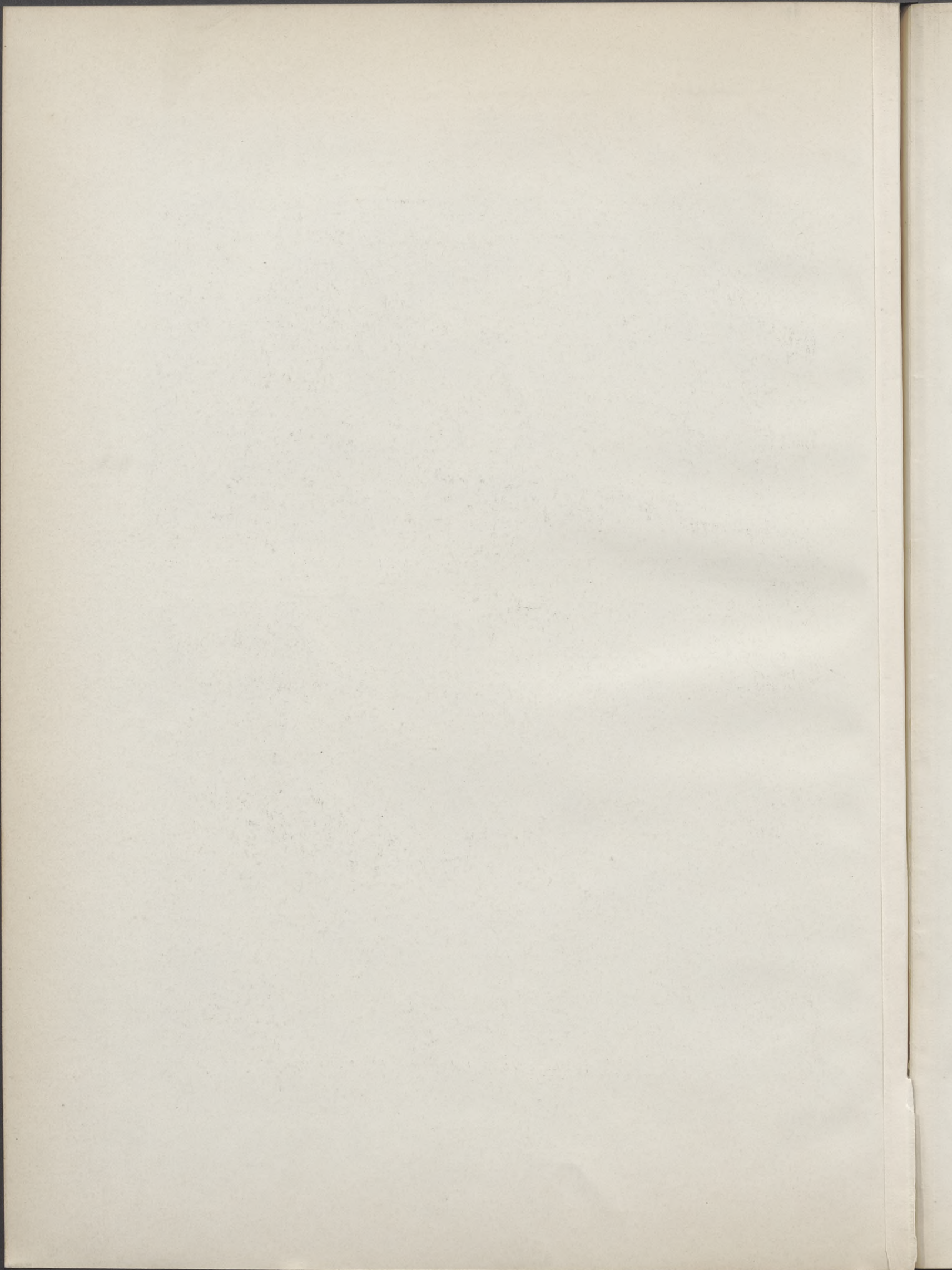
ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LILLA WENEDA“
DE SŁOWACKI



PROJEKT DEKORACJI DO „KSIECIA
NIEZŁOMNEGO“ CALDERONA-SŁOWACKIEGO

1918

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LE PRINCE
INFLEXIBLE“ DE CALDERON-SŁOWACKI

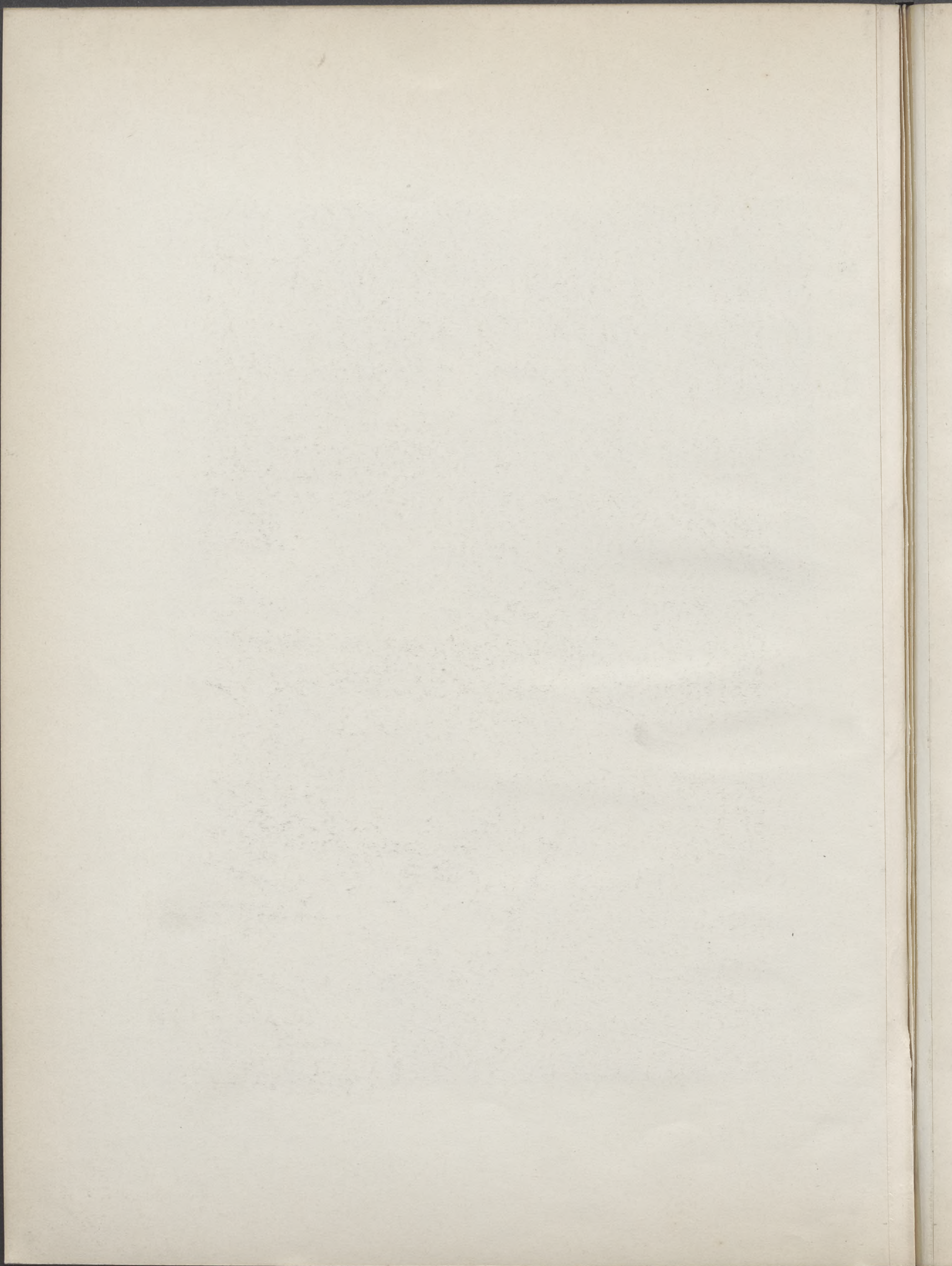




CALDERON-SLOWACKI: „KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY“

TEATR POLSKI 1918

CALDERON-SLOWACKI: „LE PRINCE INFLEXIBLE“

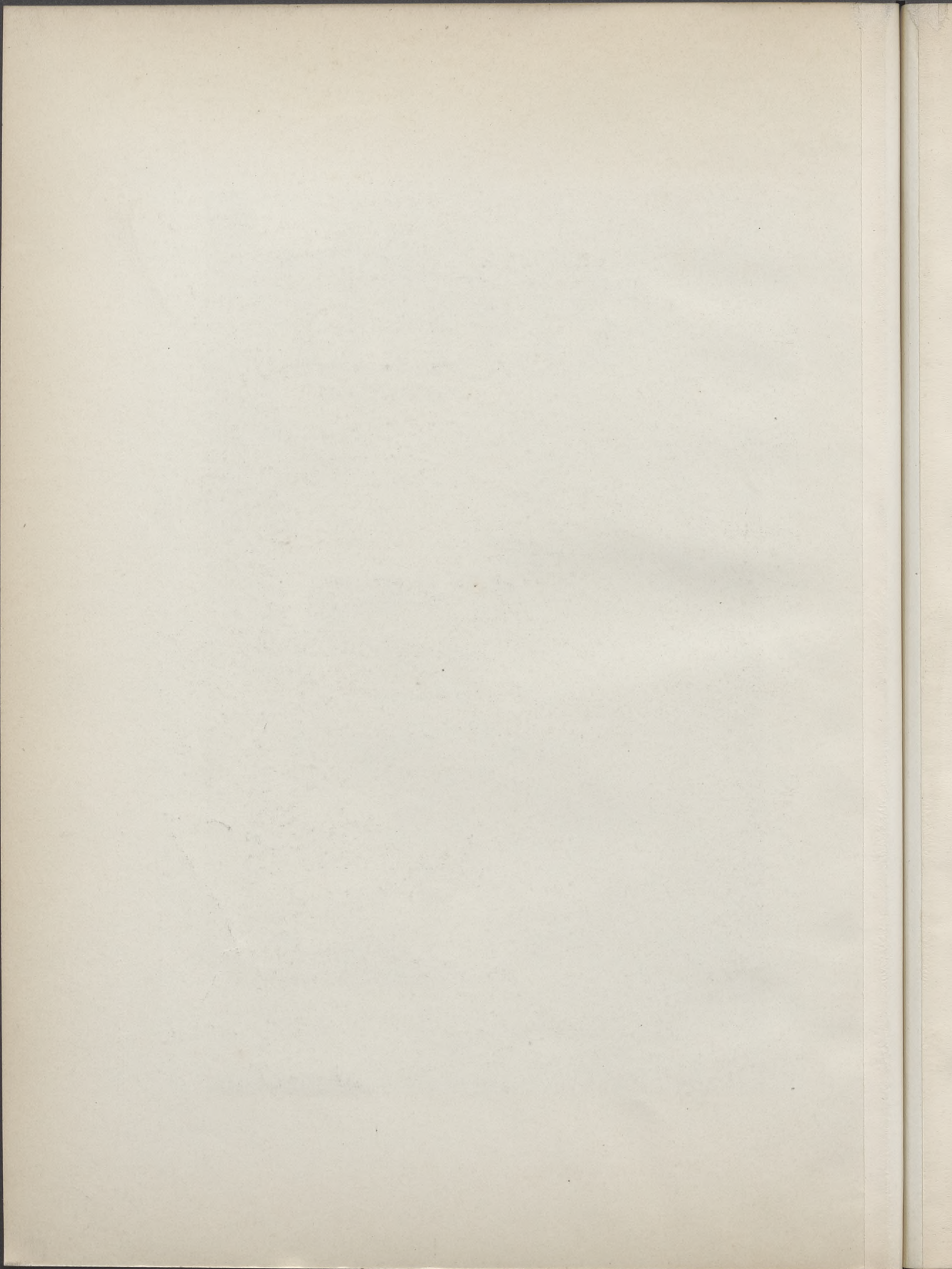




TEATR POLSKI 1918

CALDERON-SŁOWACKI: „LE PRINCE INFLEXIBLE“

CALDERON - SŁOWACKI: „KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY“

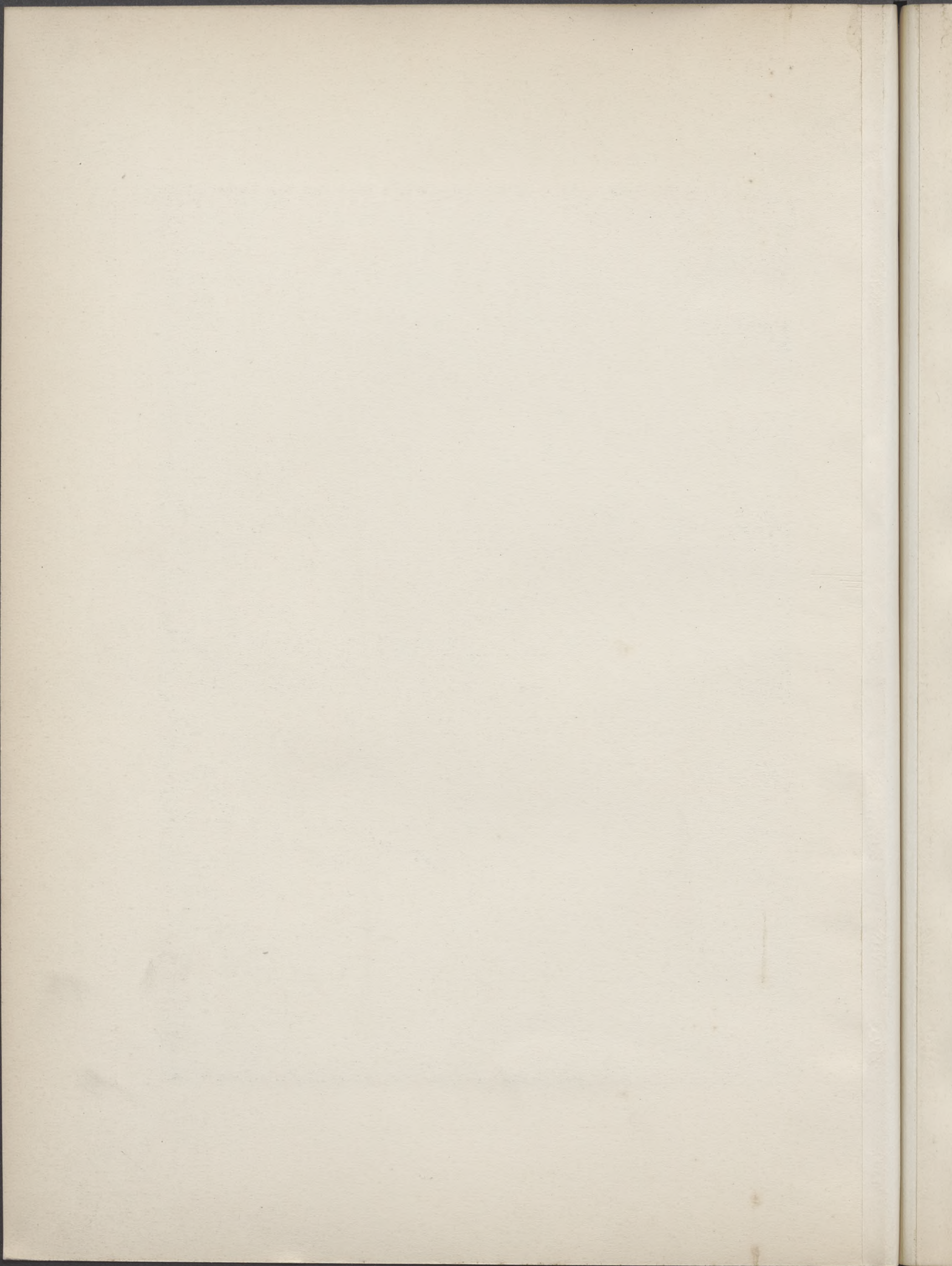




ESQUISSE DU DÉCOR POUR «LA COMÉDIE NON-DIVINE»
DE KRASIŃSKI

1926

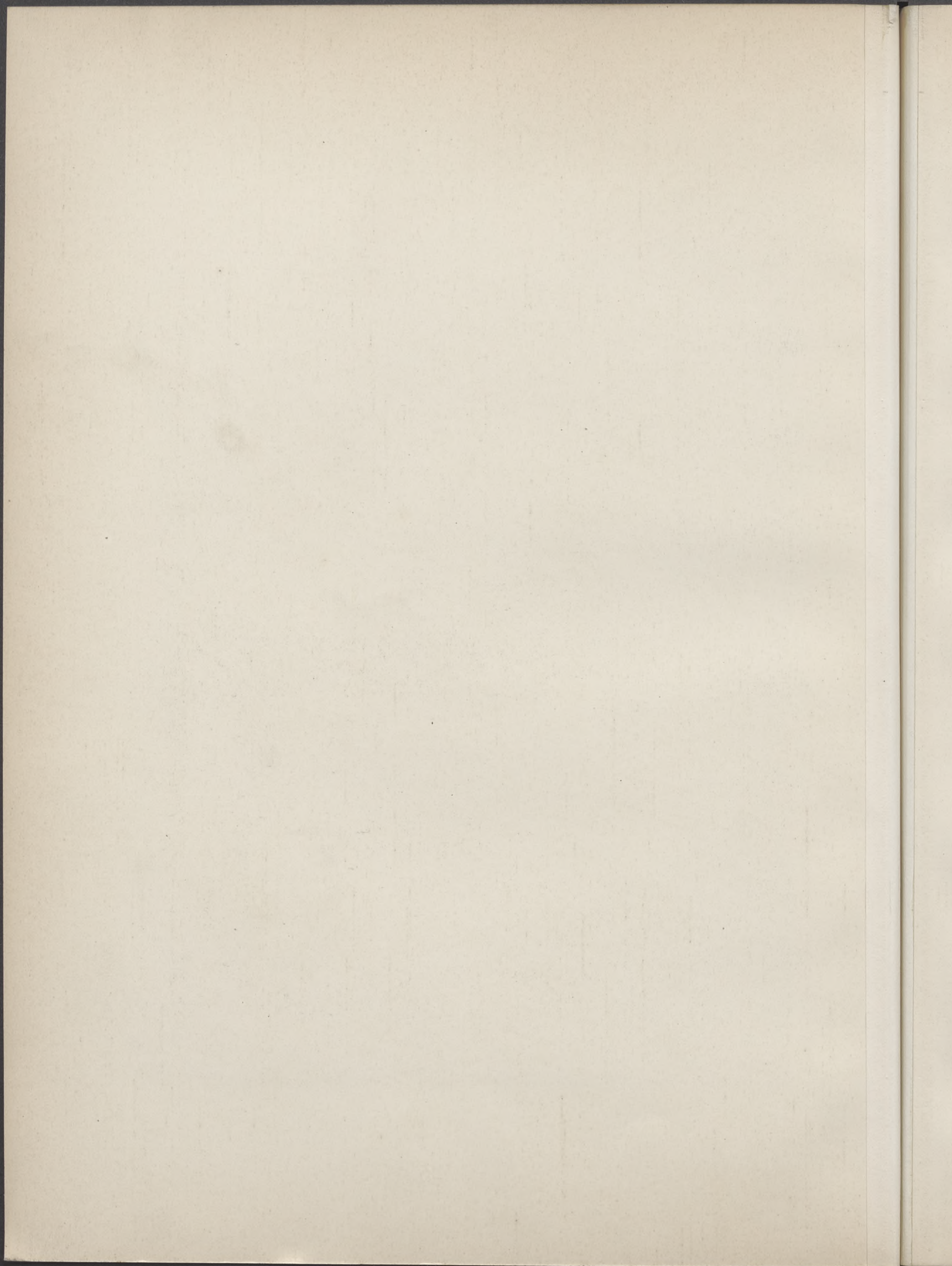
PROJEKT DEKORACJI DO „NIE-BOSKIEJ KOMEDJI”
KRASIŃSKIEGO





PROJEKT DEKORACJI DO „HORSZTYŃSKIEGO“ SŁOWACKIEGO

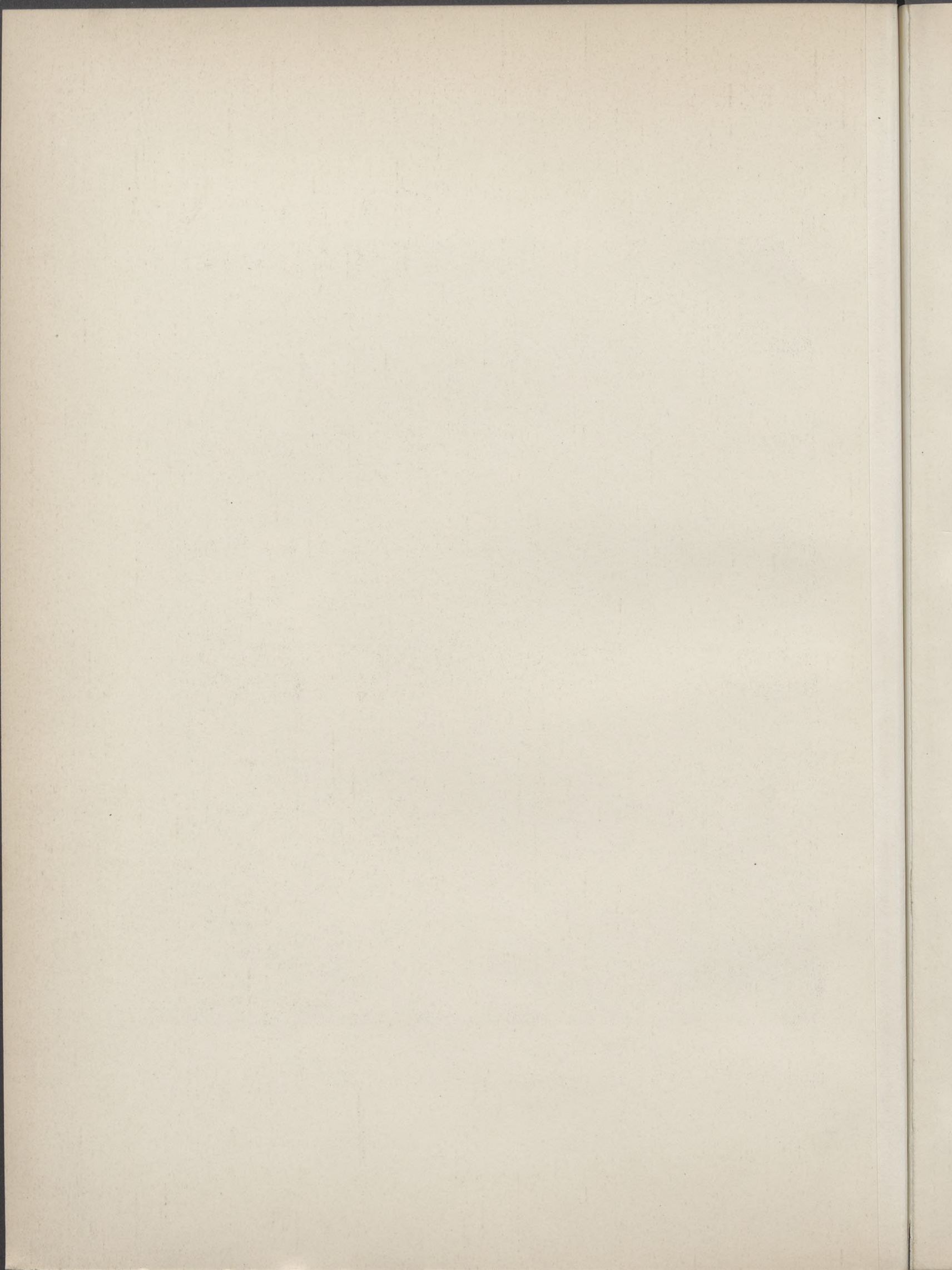
ESQUISSE DU DÉCOR POUR „HORSZTYŃSKI“ DE SLOWACKI





PROJEKT DEKORACJI DO „SNU NOCY
LETNIEJ” SZEKSPIERA

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „A MIDSUMMER-NIGHT'S
DREAM” DE SHAKESPEARE

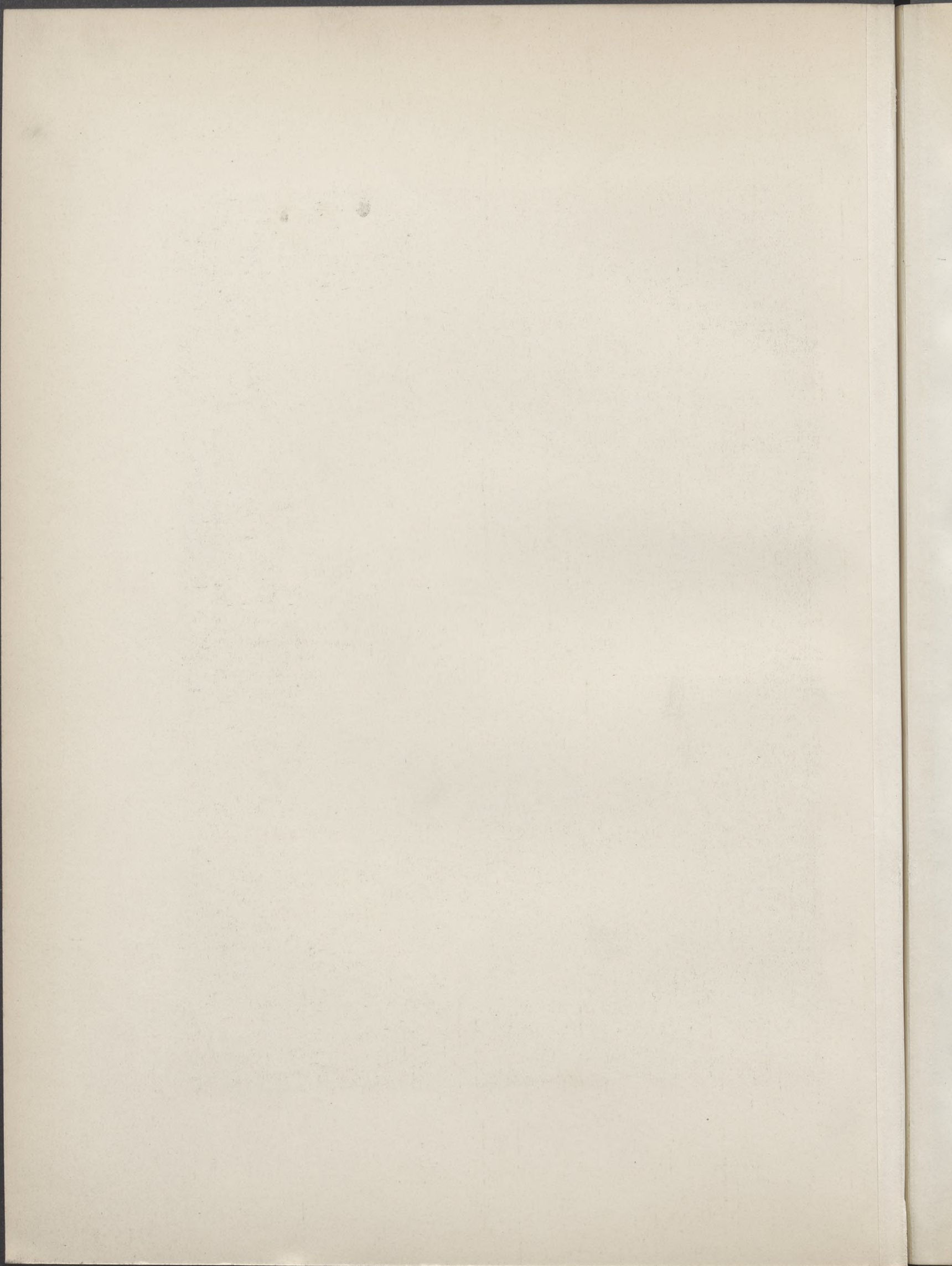




PROJEKT DEKORACJI DO NIEDOKOŃCZONEGO
POEMATU "KRASIŃSKI"

1925—33

ESQUISSE DU DÉCOR POUR "LE POÈME
INACHEVÉ" DE KRASIŃSKI

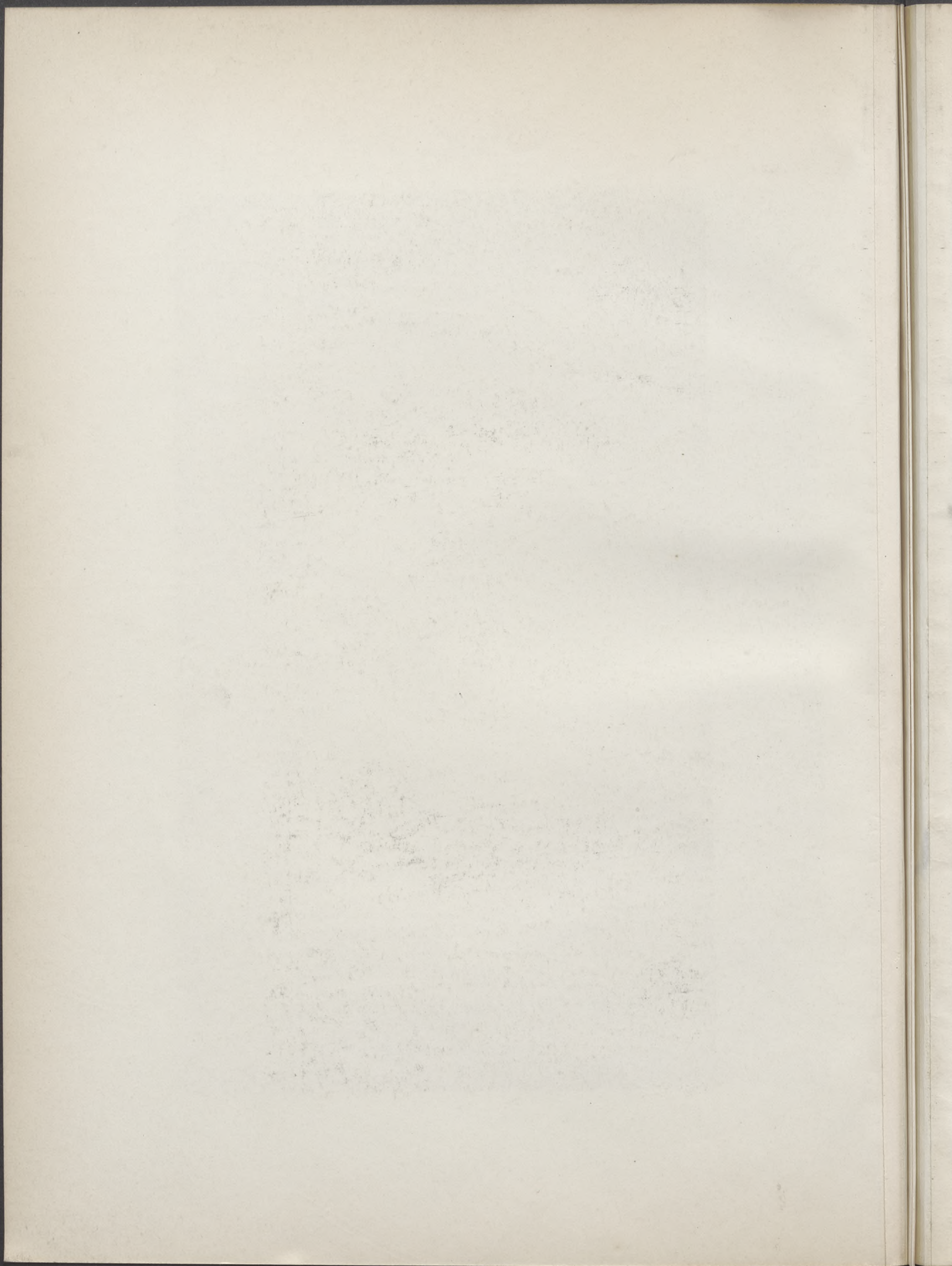




TEATR NARODOWY 1926

ALFRED DE MUSSET: „ŚWIECZNIK“

ALFRED DE MUSSET: „LE CHANDELIER“

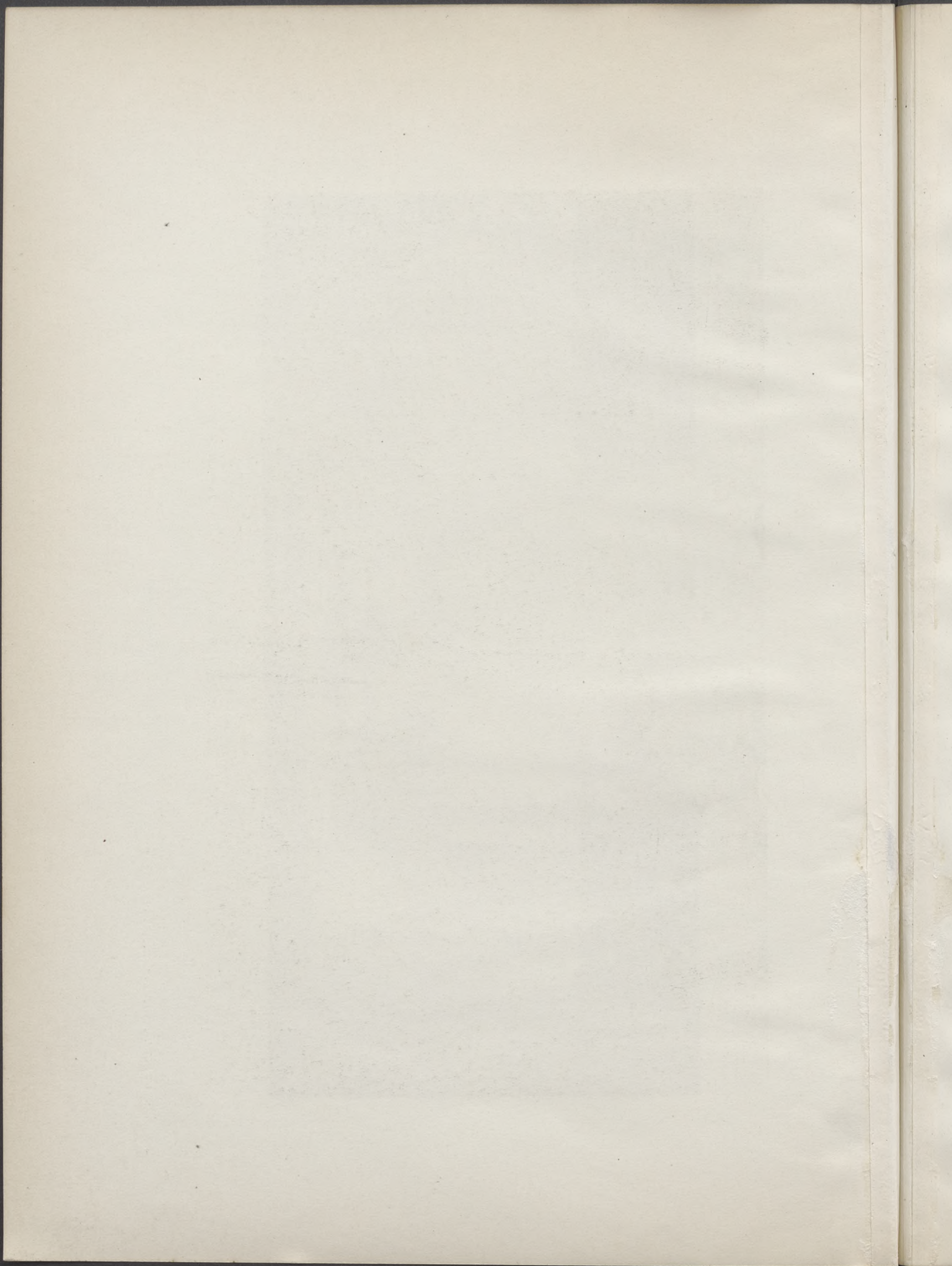




TEATR NARODOWY 1929

SŁOWACKI: „FANTAZY“ („NOWA DEJANIRA“)

SŁOWACKI: „LA NOUVELLE DEJANIRE“

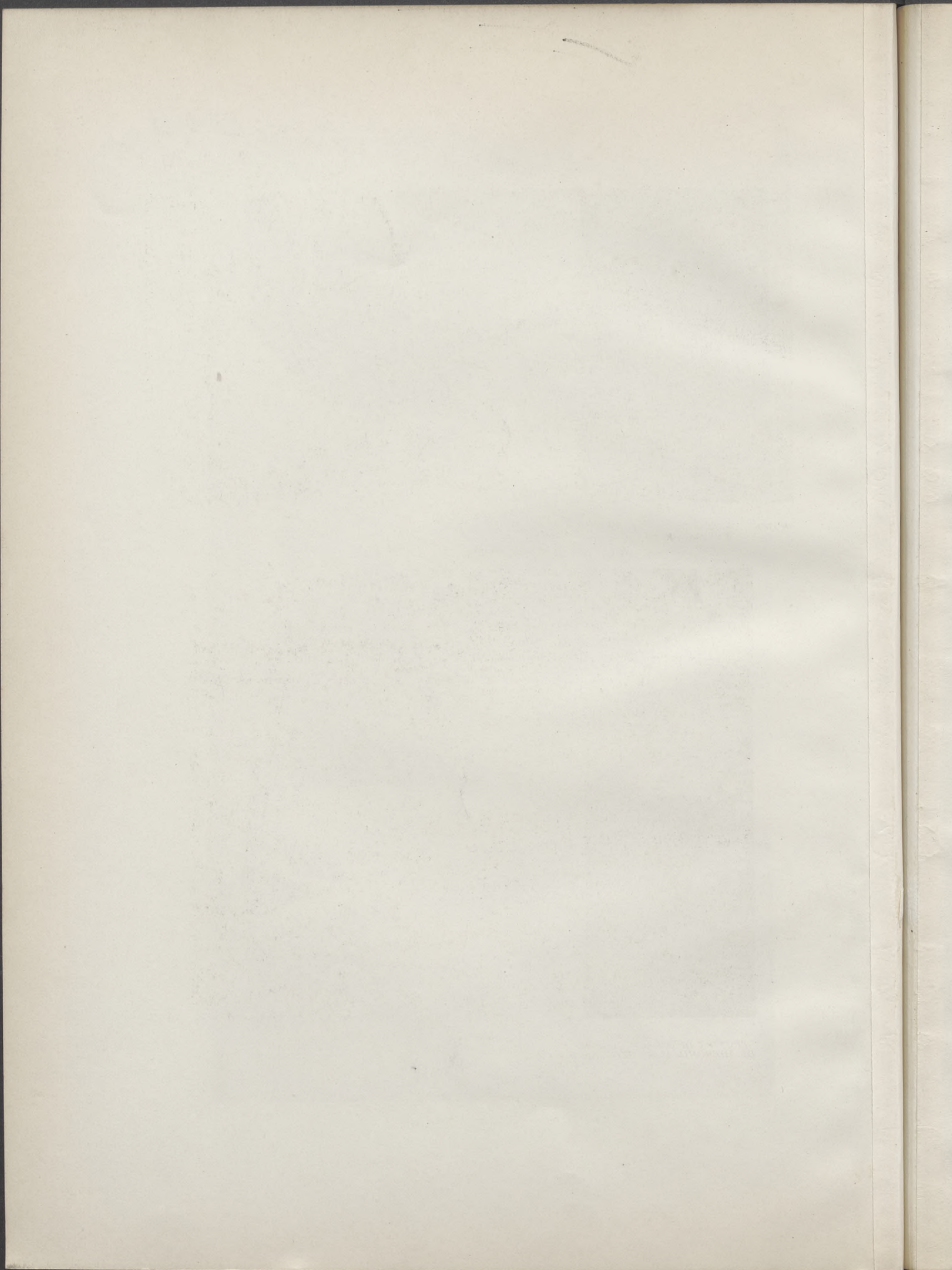




TEATR NARODOWY 1929

SŁOWACKI: „FANTAZY“ („NOWA DEJANIRA“)

SŁOWACKI: „LA NOUVELLE DÉJANIRE“

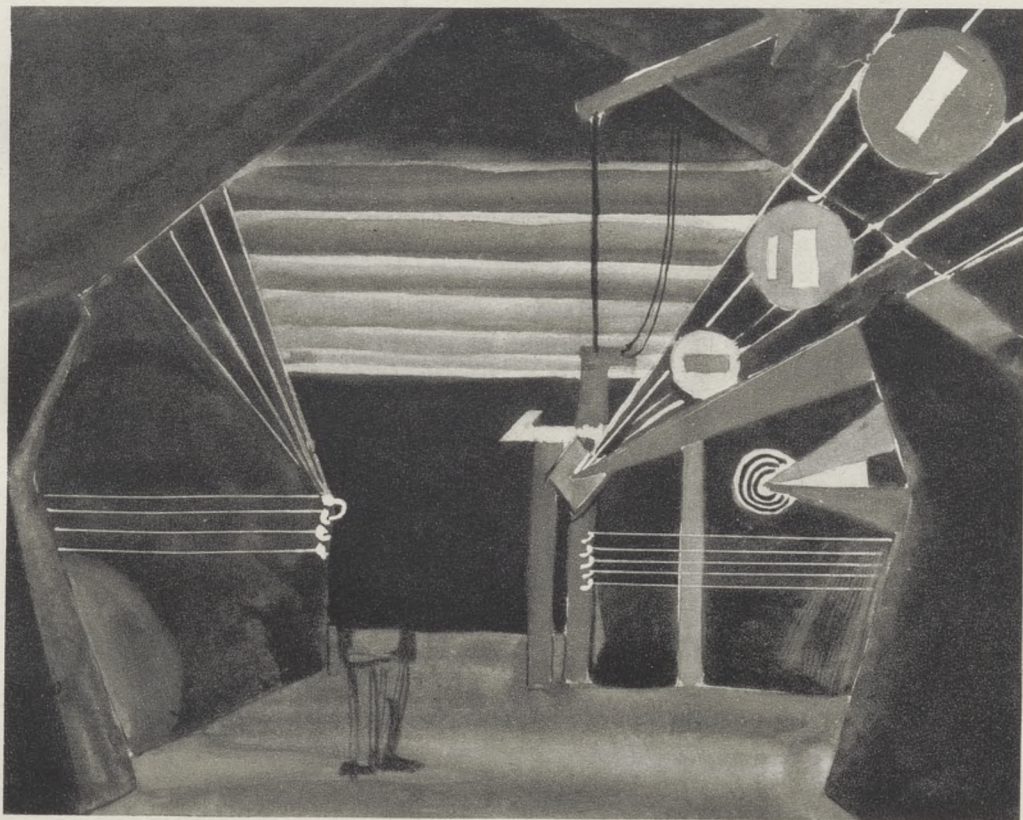




PROJEKT DEKORACJI DO „LELEWELA“
WYSPIAŃSKIEGO

1928

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LELEWEL“
DE WYSPIAŃSKI

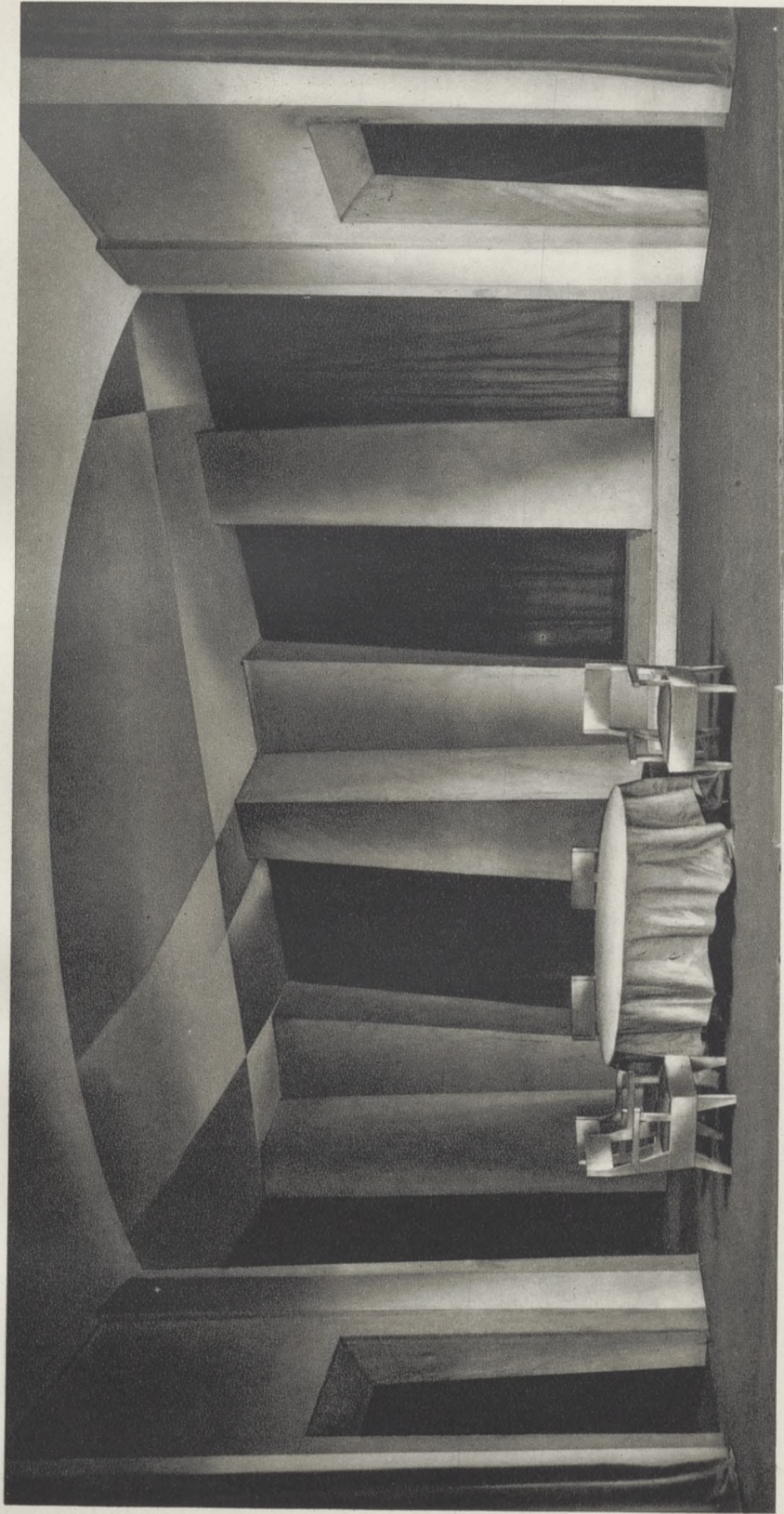


PROJEKT DEKORACJI DO „SPRAWY
DR. HIERONIMA“ ST. SZPOTAŃSKIEGO

1929

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LE CAS DU
DOCTEUR JÉRÔME“ DE ST. SZPOTAŃSKI

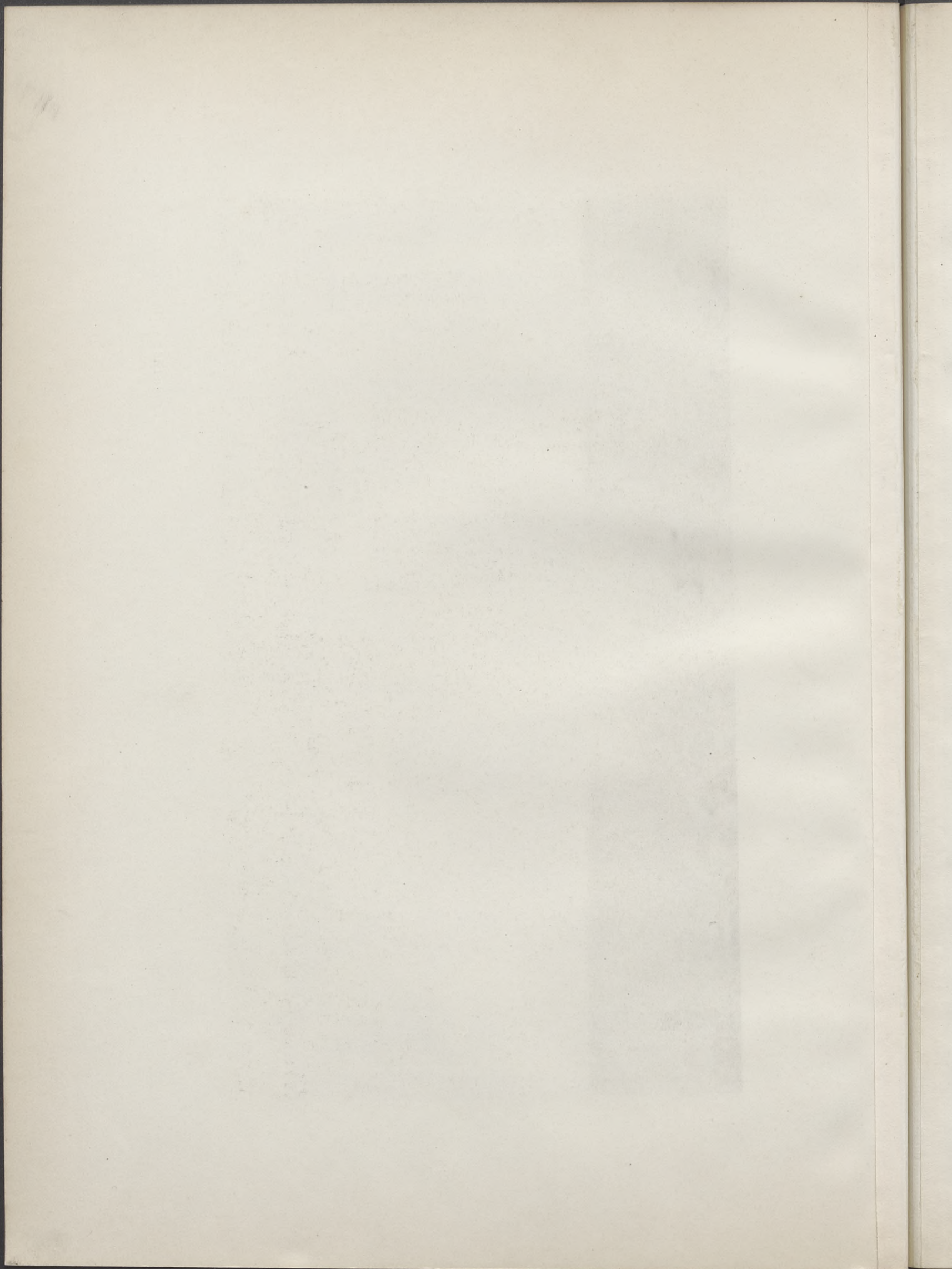
THE NATIONAL ARCHIVES
COLLECTIONS

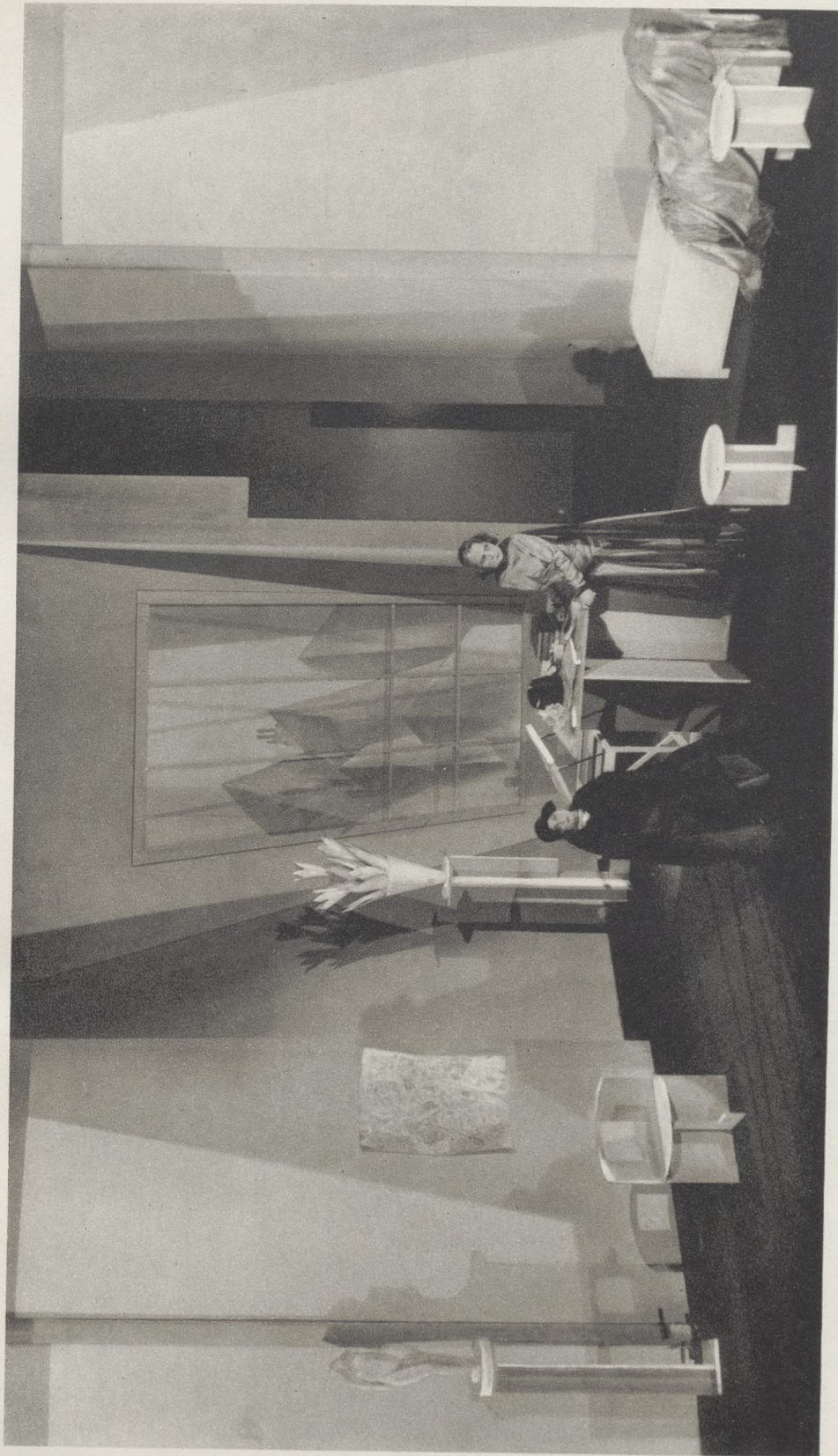


TEATR NARODOWY 1928

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LELEWEŁ“

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LELEWEŁ“

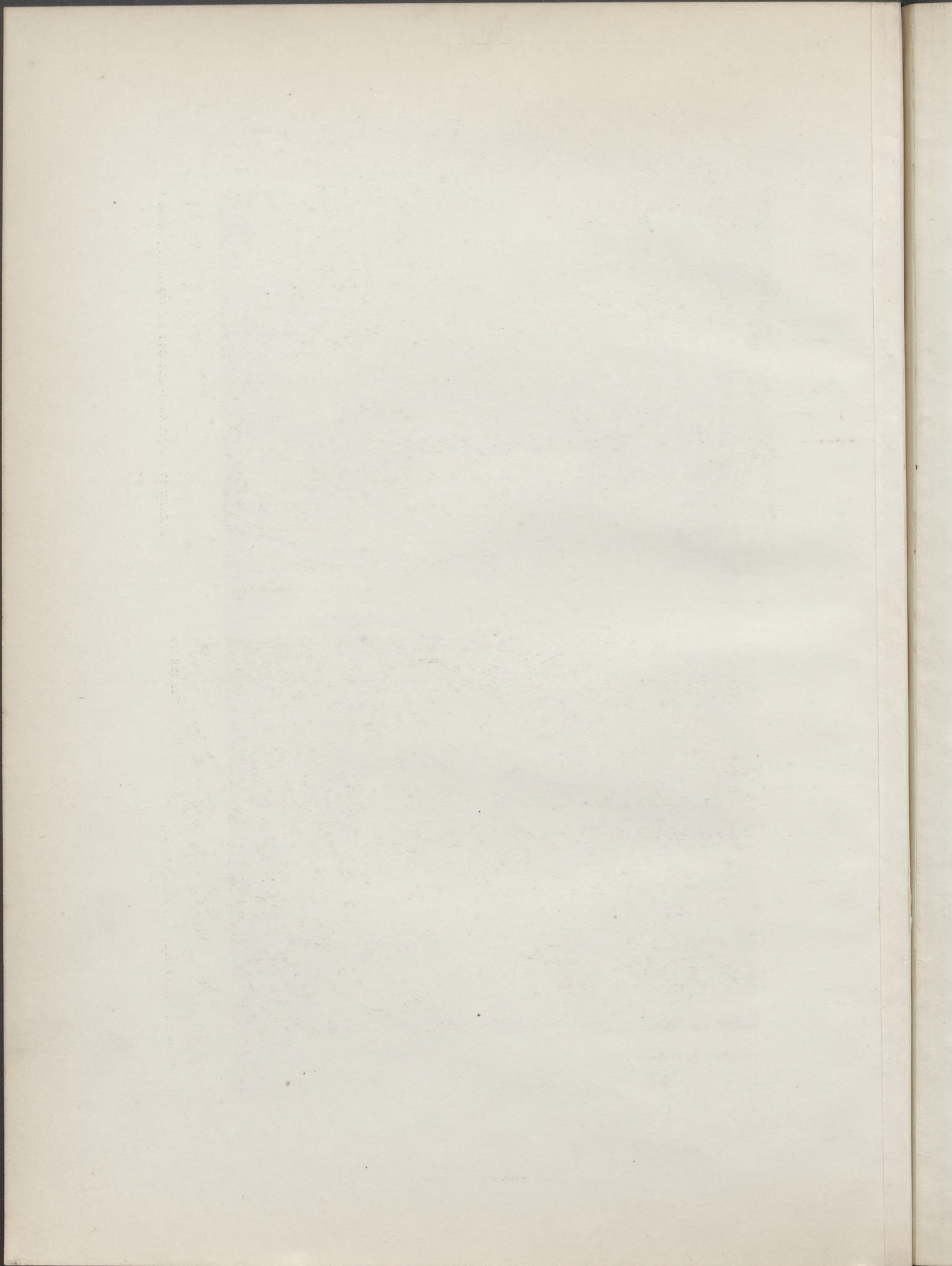


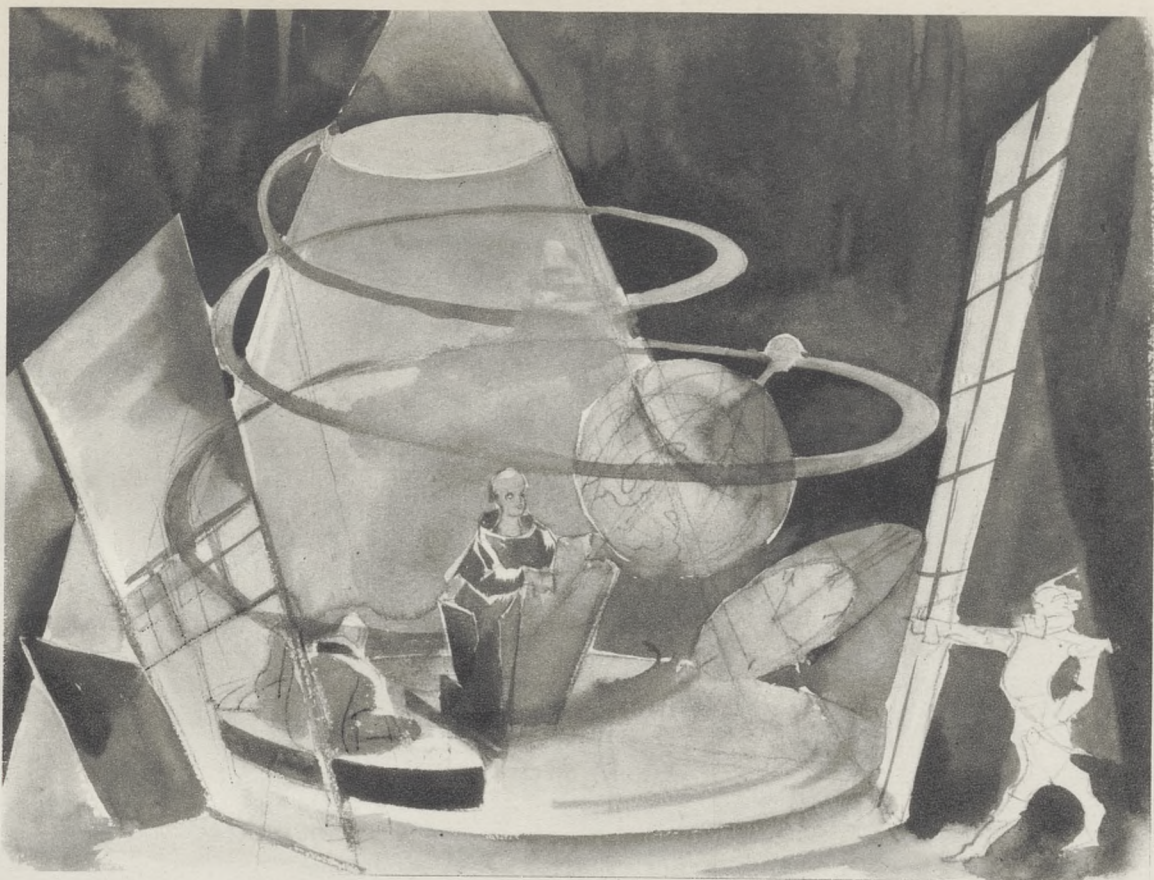


STANISLAS SZPOTAŃSKI: „LE CAS DU DOCTEUR JÉRÔME”

TEATR NOWY 1929

STANISŁAW SZPOTAŃSKI: „SPRAWA DR. HIERONIMA”

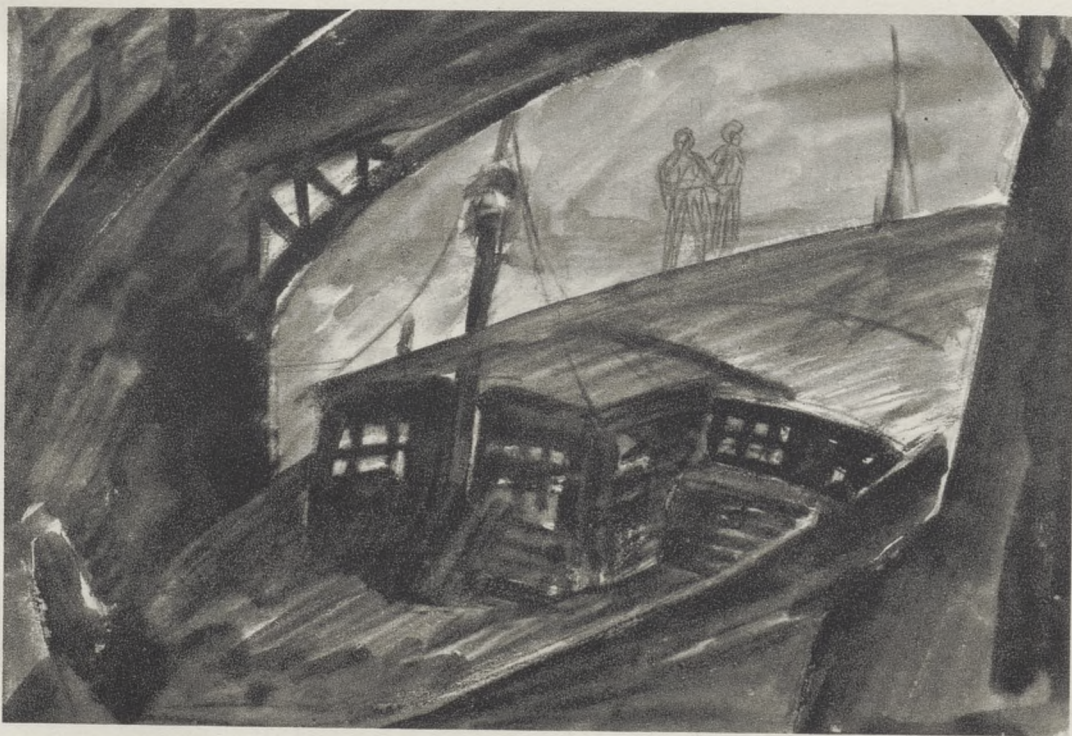




PROJEKT DEKORACJI DO SZTUKI J. KORCZAKA:
„SENAT SZALEŃCÓW“

1931

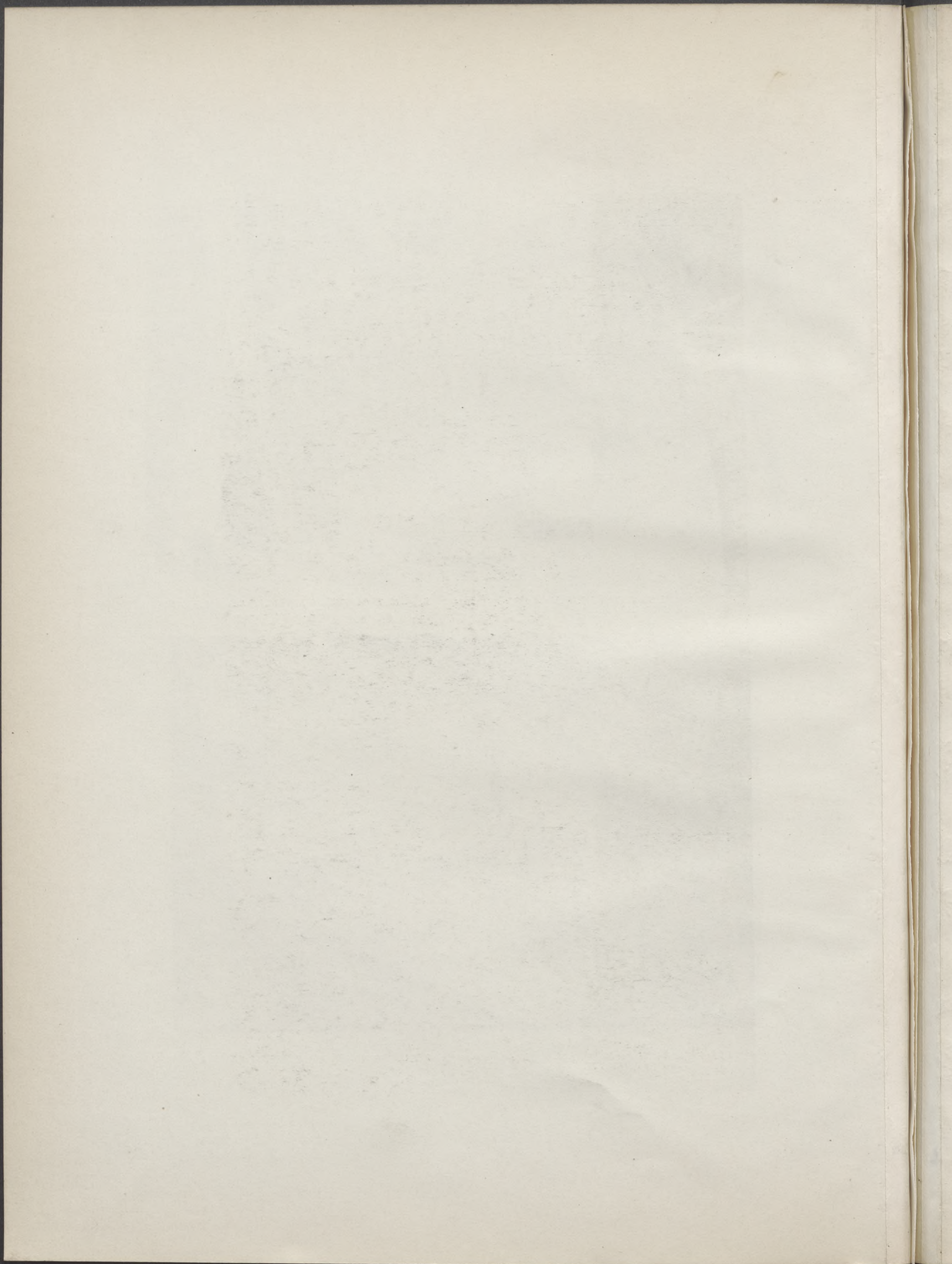
ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LE SÉNAT DES FOUS“
DE J. KORCZAK



PROJEKT DEKORACJI DO SZTUKI O'NEILLA:
„ANNA CHRISTIE“

1929

ESQUISSE DU DÉCOR POUR LA PIÈCE „ANNA
CHRISTIE“, DE O'NEILL

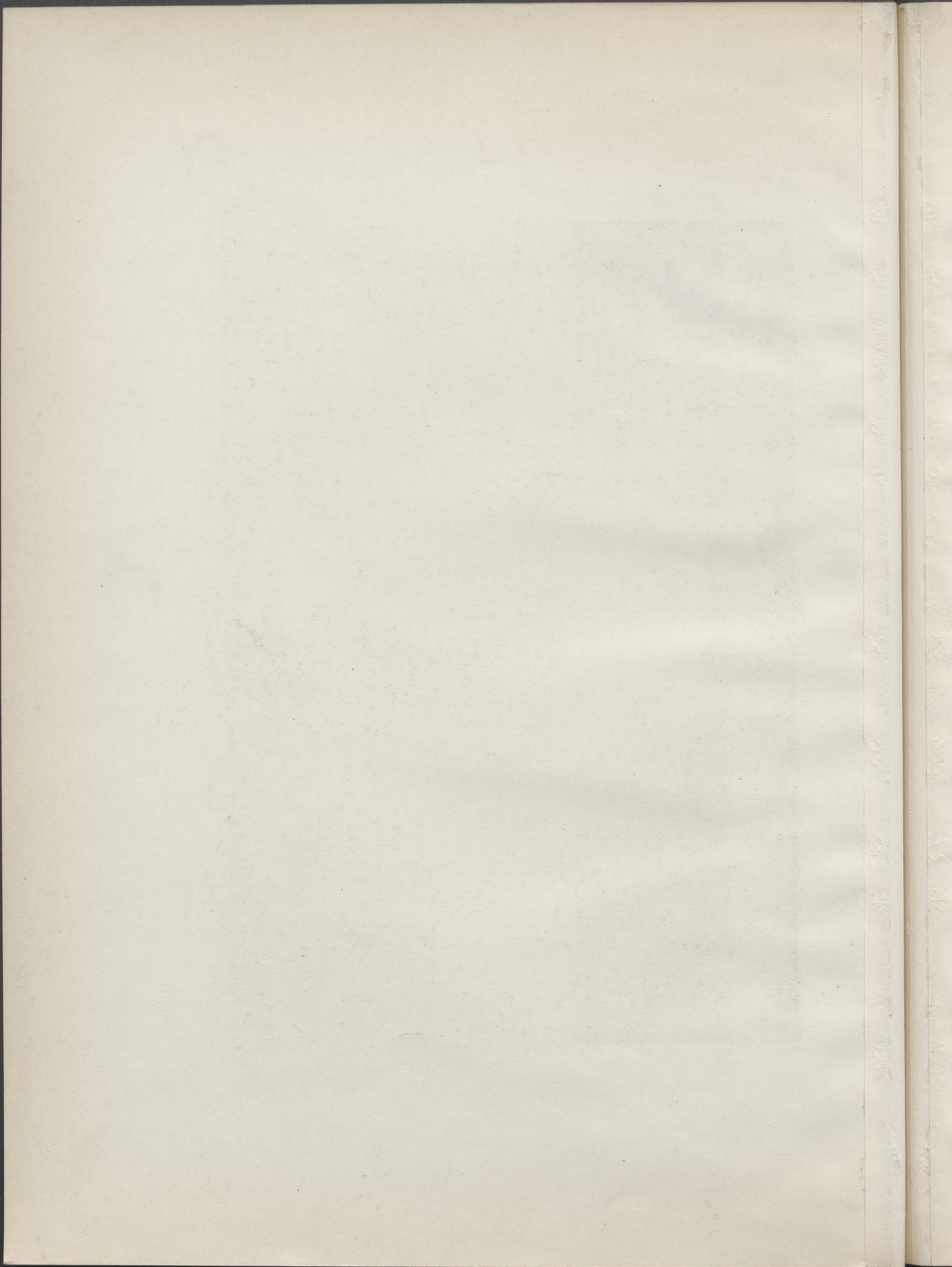


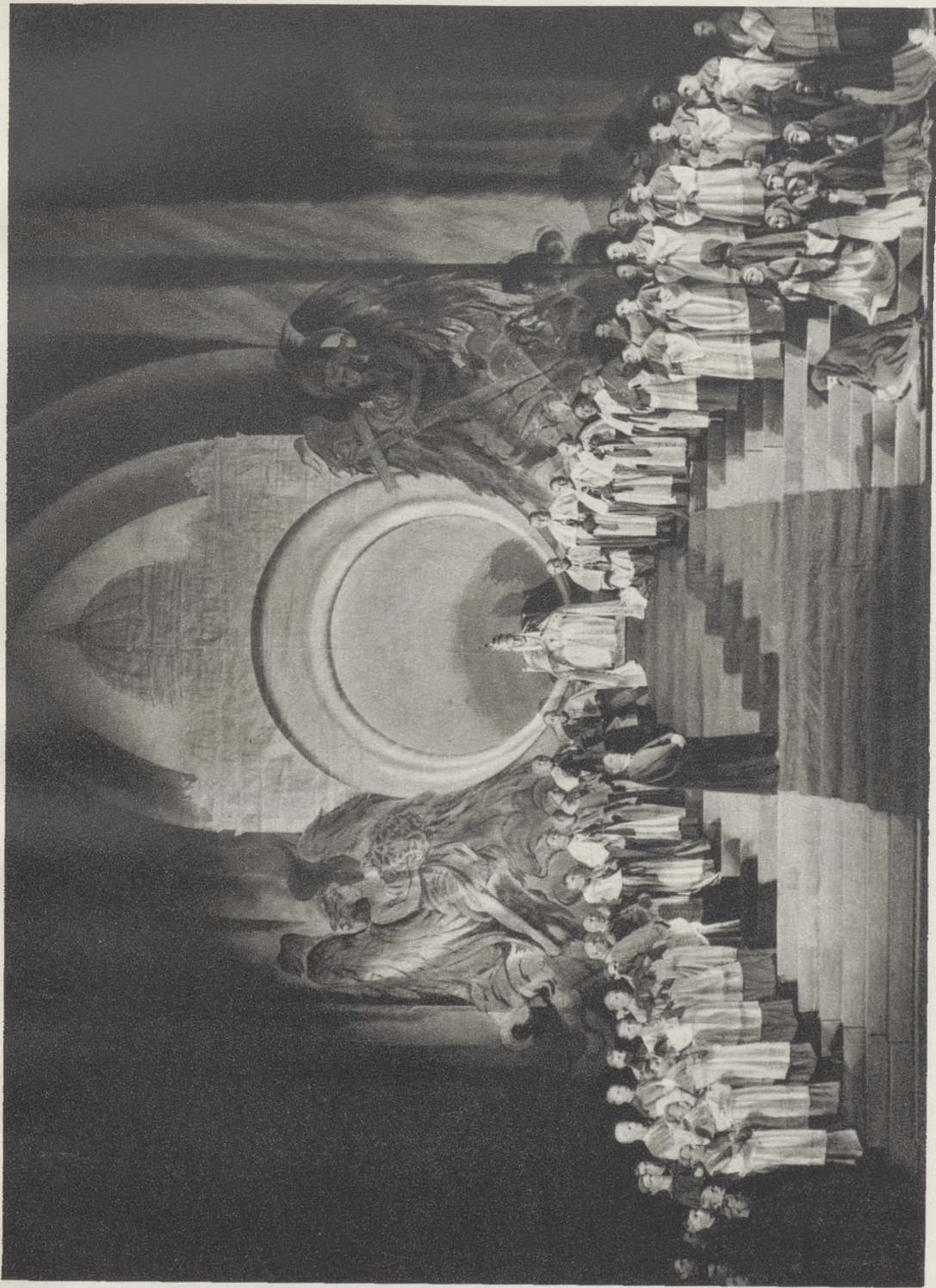


E. O'NEILL: "ANNA CHRISTIE"

TEATR NOWY 1929

E. O'NEILL: "ANNA CHRISTIE"

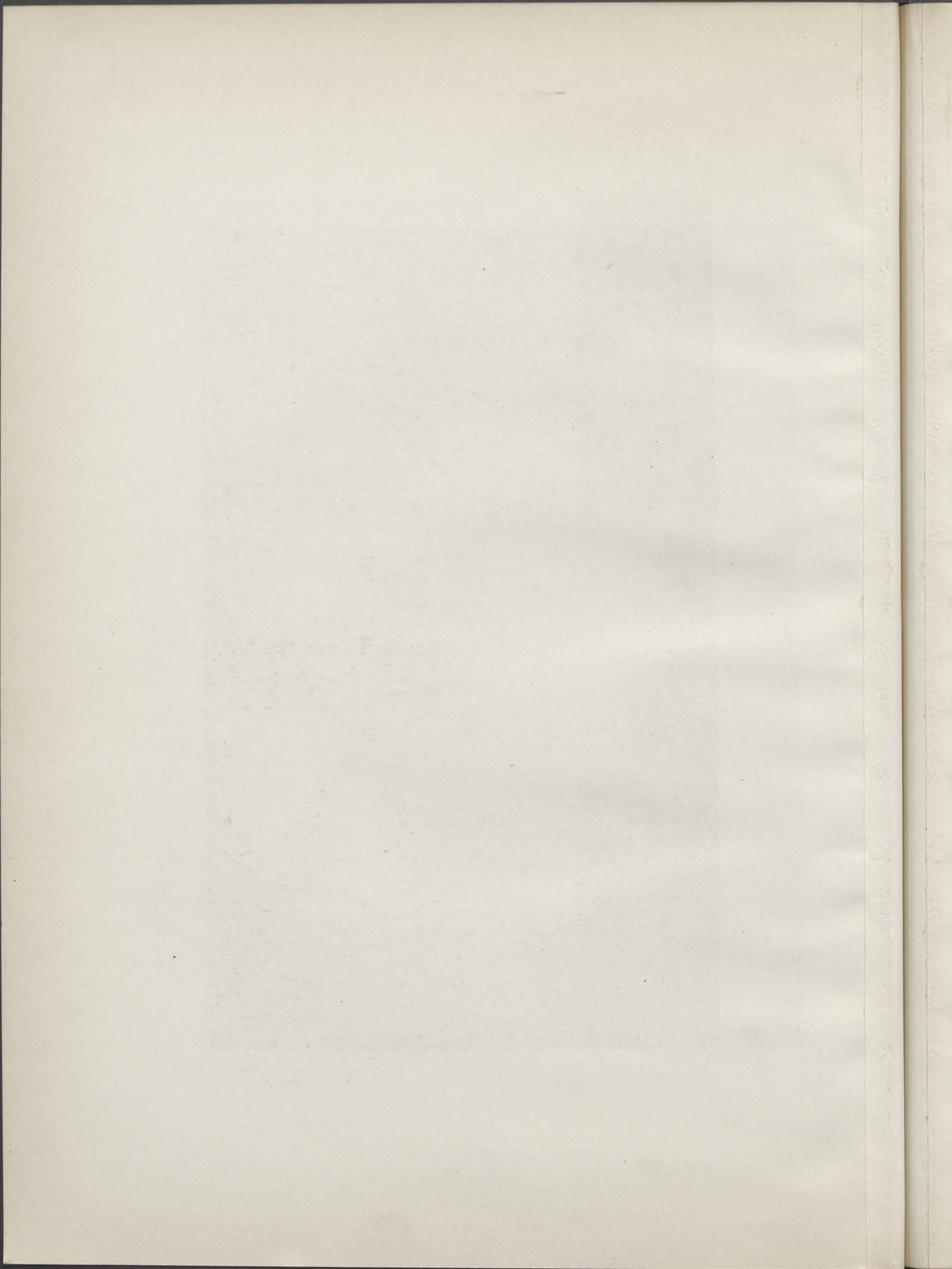


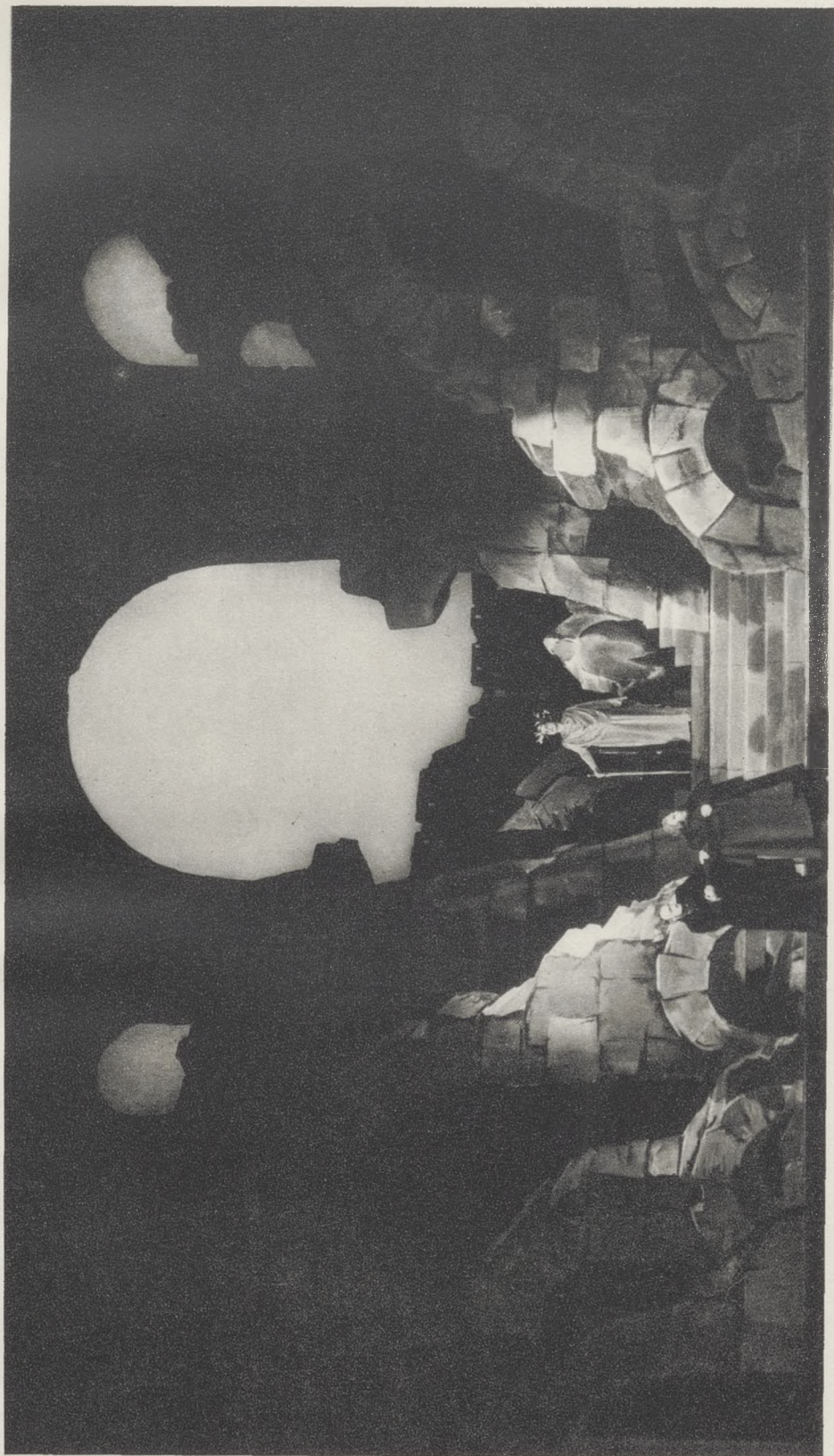


TEATR WIELKI 1930

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LECJON“ (WATYKAN)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGION“ (LE VATICAN)

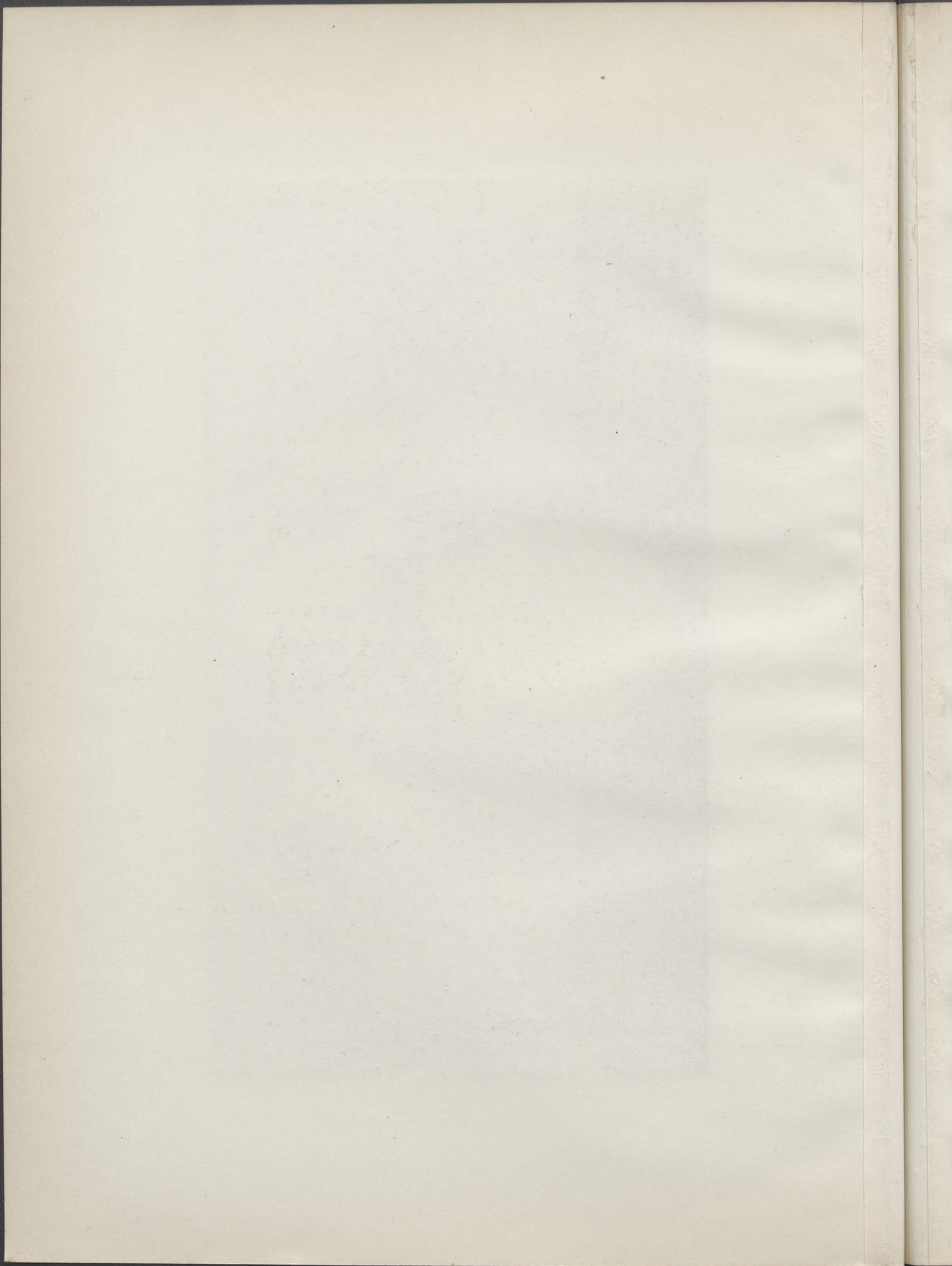




TEATR WIELKI 1930

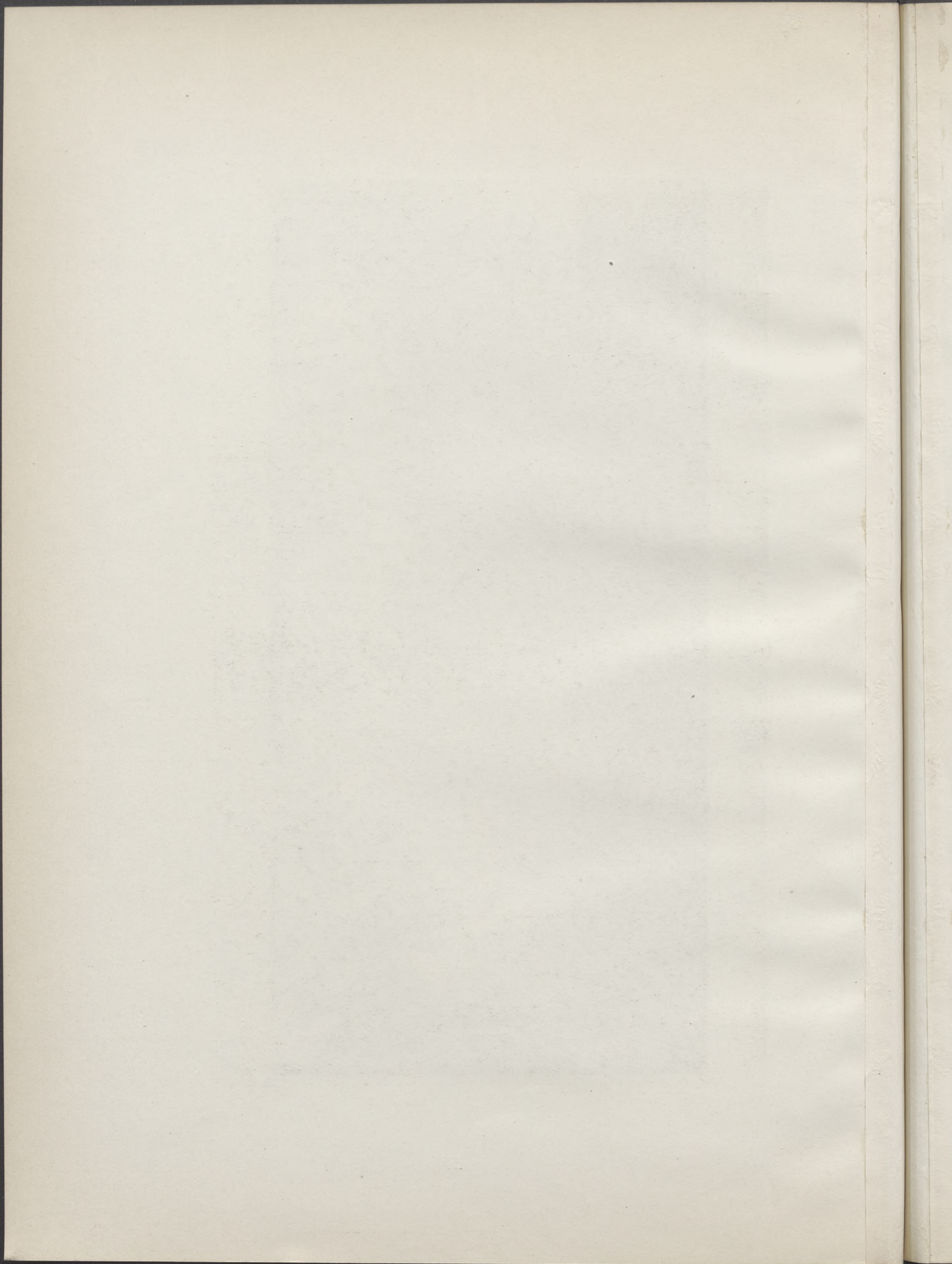
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LEGION“ (COLOSSEUM)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGION“ (LE COLISÉE)





STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LEGJON“ (PODZIEMIA COLOSSEUM)
TEATR WIELKI 1930
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGION“ (LES SOUTERRAINS DU COLISÉE)

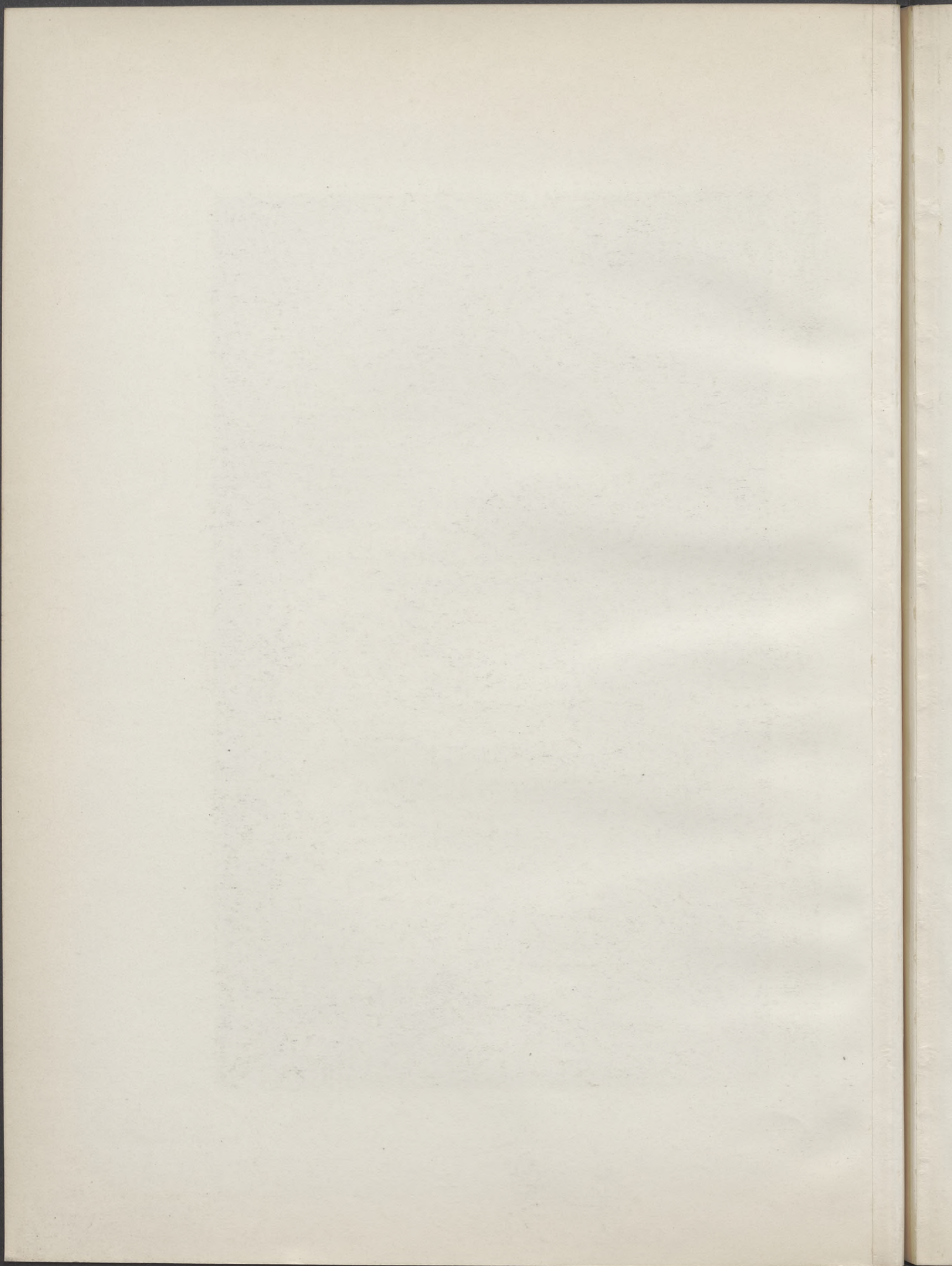




TEATR WIELKI 1930

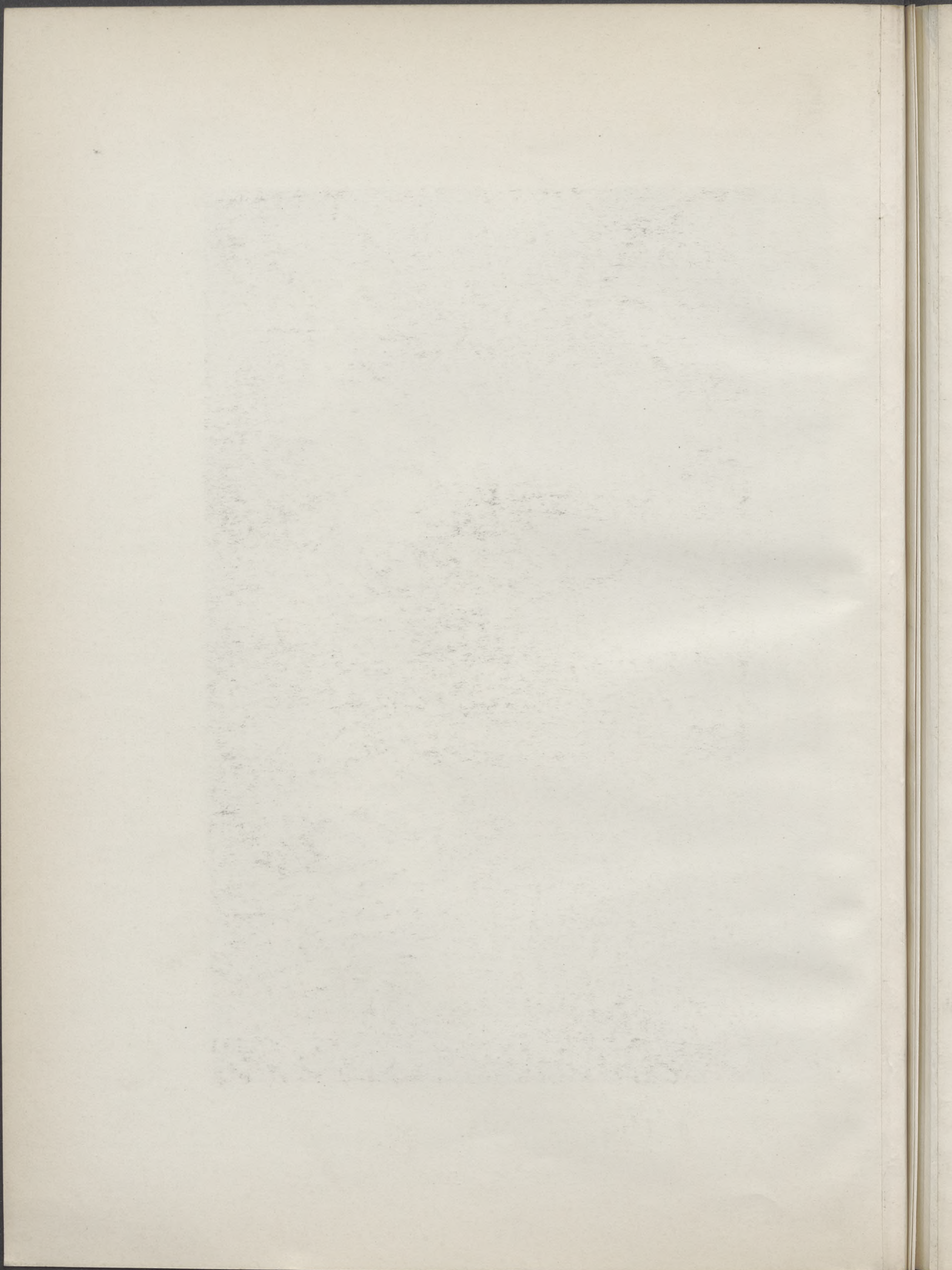
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LEGJON“ (W KOŚCIELE ŚW. PIOTRA)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGIION“ (L'ÉGLISE ST-PIERRE)





STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGION“ (W KOPULE KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA) STANISŁAS WYSPJAŃSKI: „LÉGION“ (LA COUPOLE DE L'ÉGLISE ST-PIERRE)

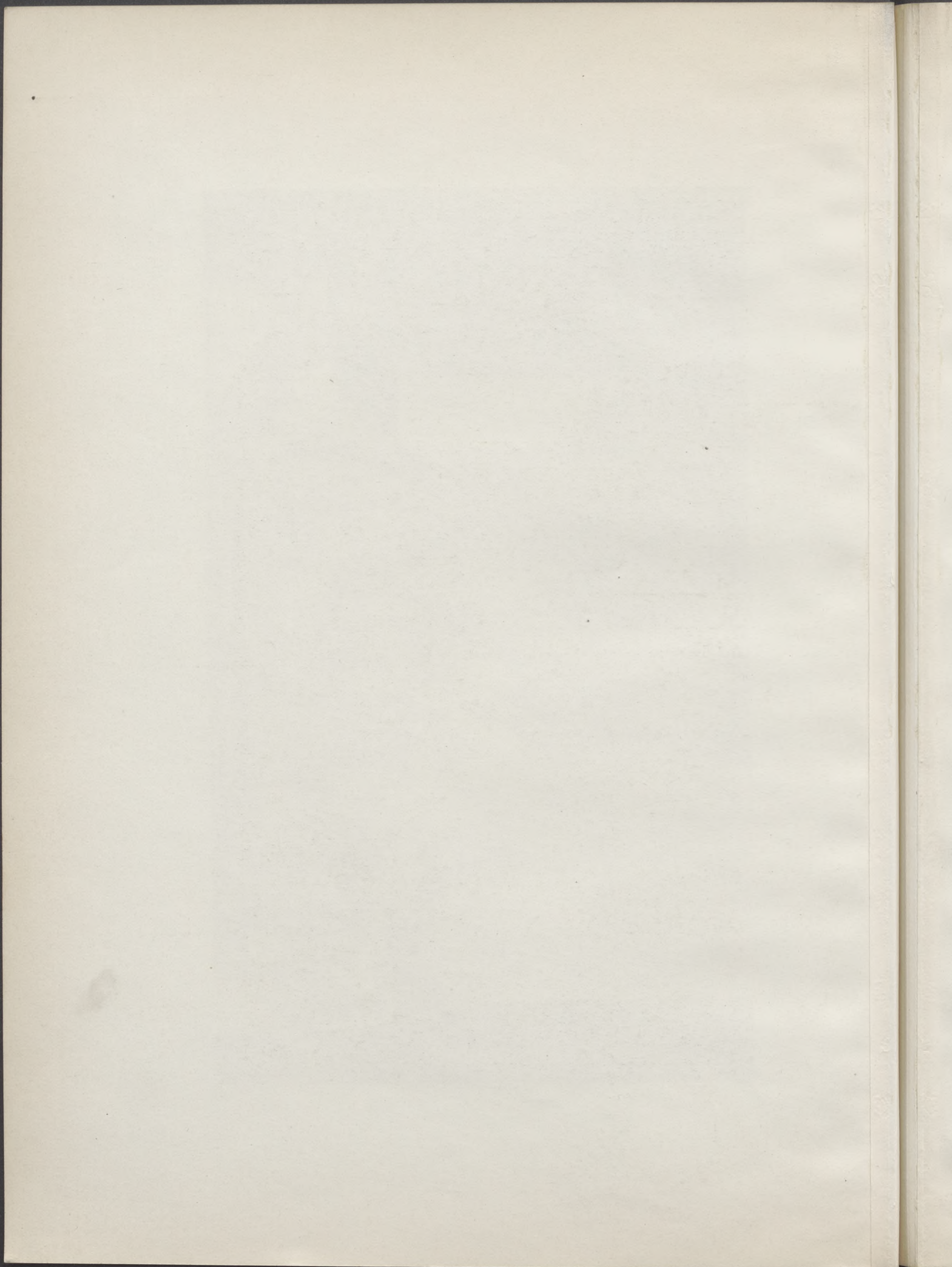




TEATR WIELKI 1930

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LEGJON” (FORUM ROMANUM)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGION” (FORUM ROMANUM)

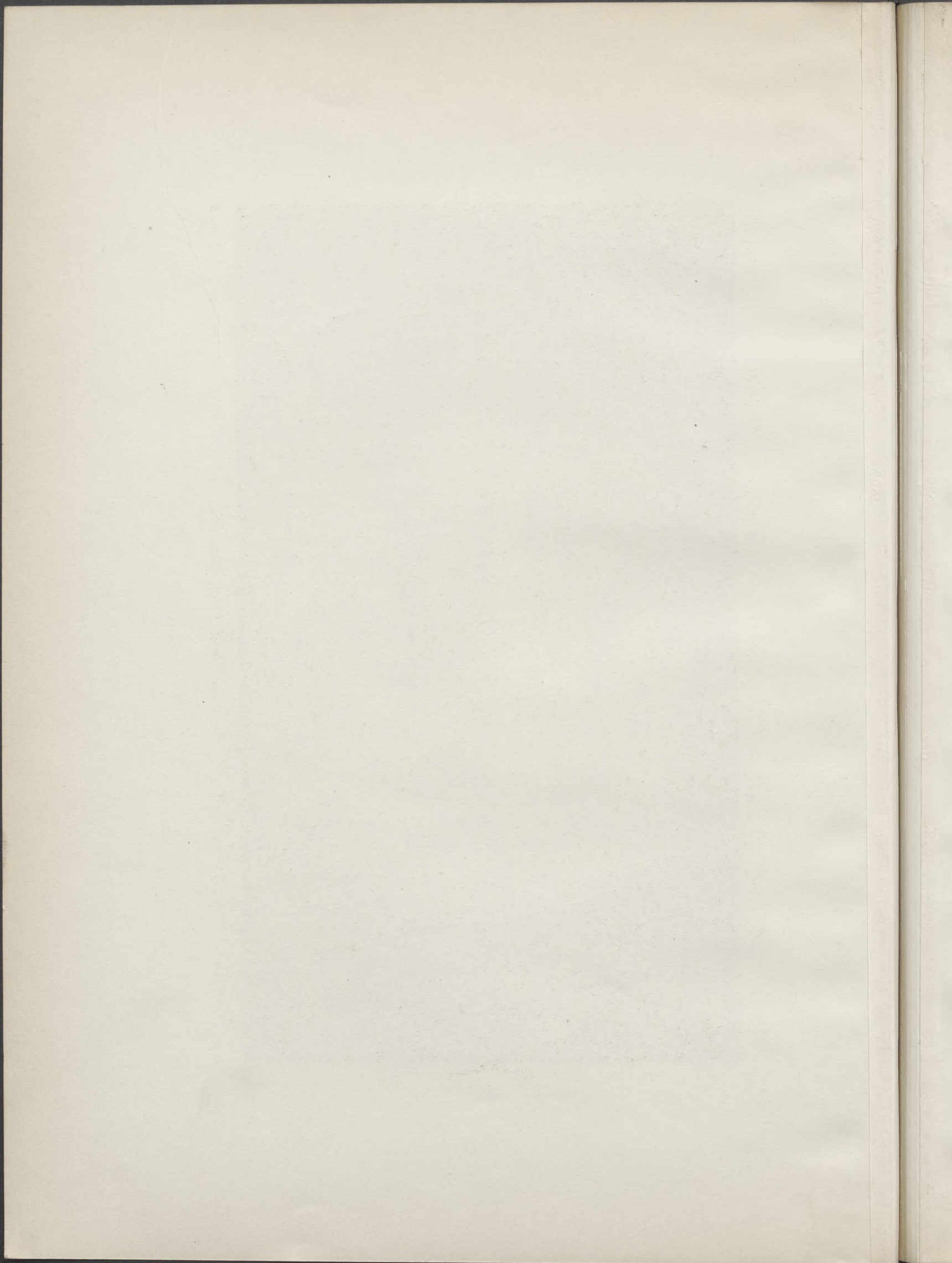


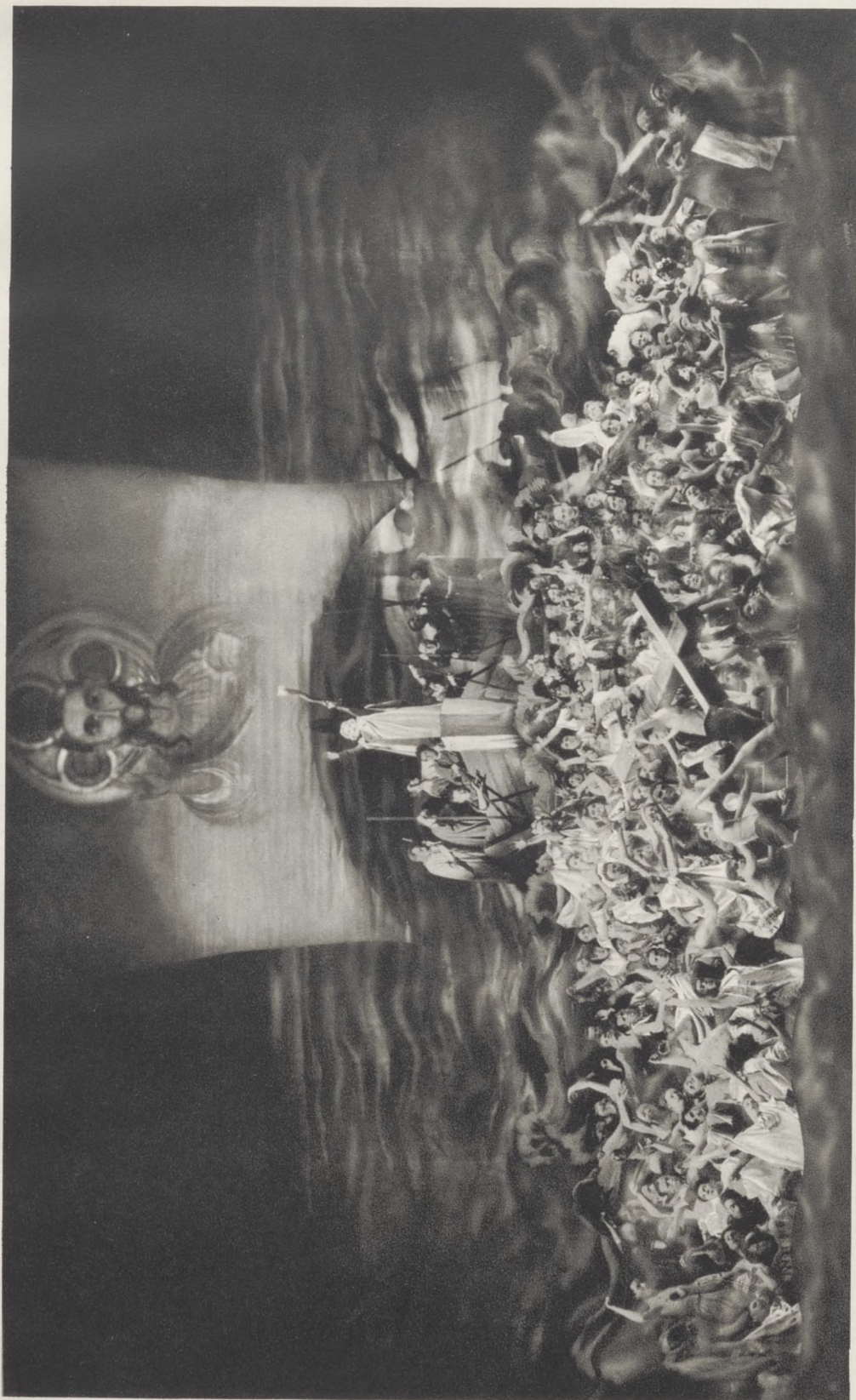


STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LÉGION“ VIA APPIA)

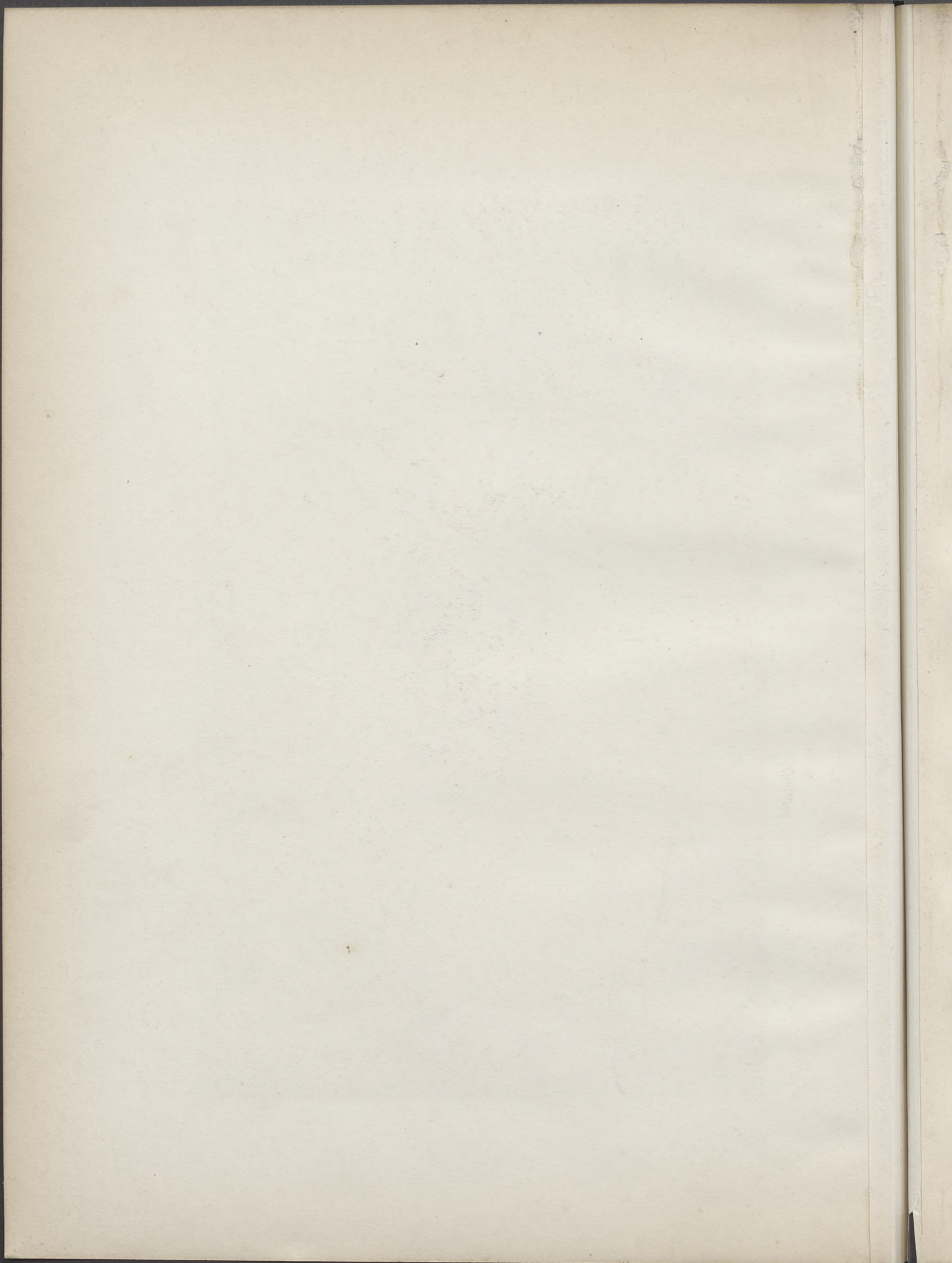
TEATR WIELKI 1930

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LEGION“ (VIA APPIA)





STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LEGJON“ (NOC NAD WIELKIEMI WODAMI) TEATR WIELKI 1936
STANISŁAW WYSPIAŃSKI „LÉGION“ (LA NUIT SUR LES EAUX IMMENSES)

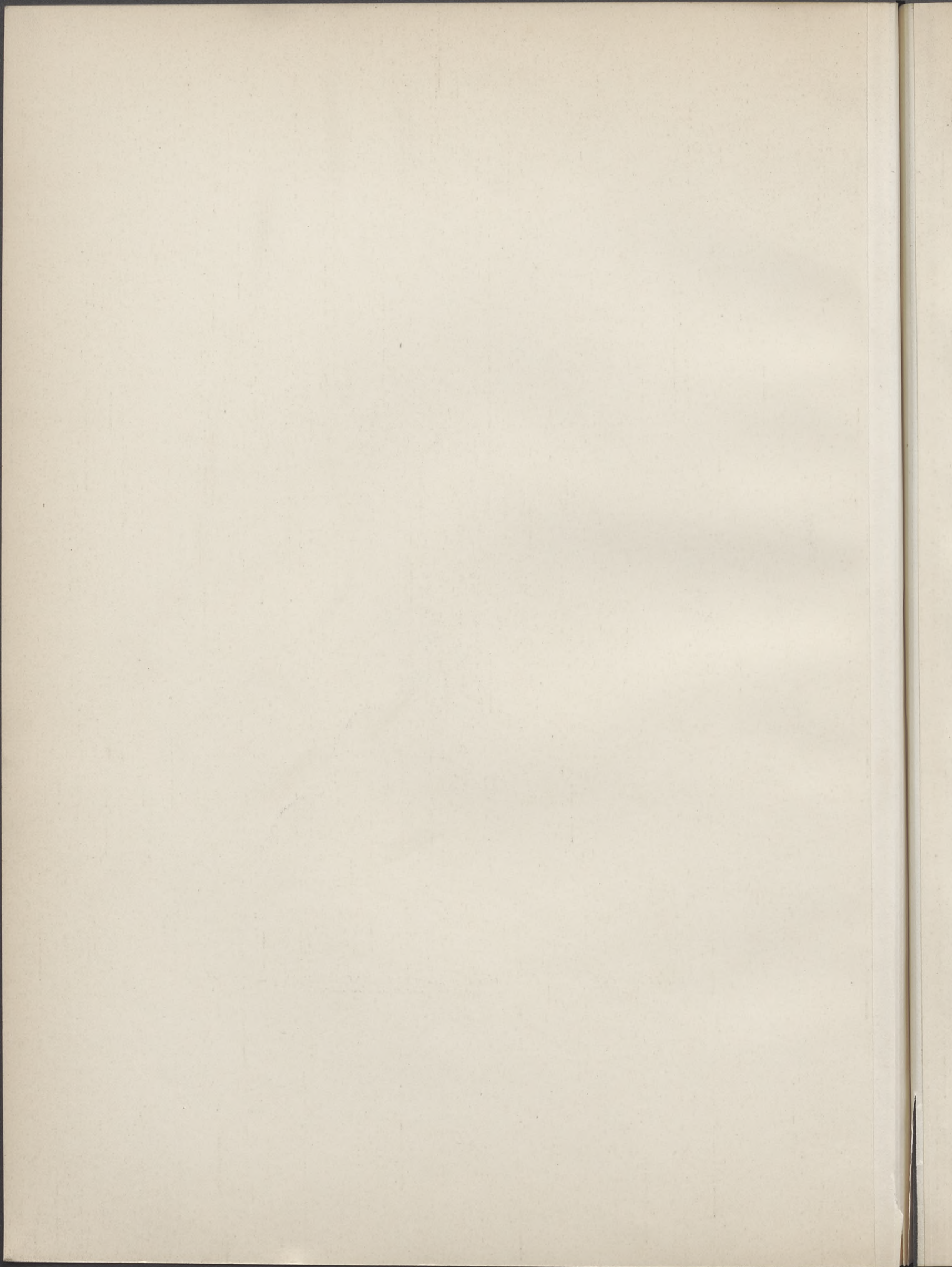




„NIE-BOSKA KOMEDJA“
ZŁY DUCH

1920

„LA COMÉDIE NON-DIVINE“:
LE MAUVAIS ESPRIT

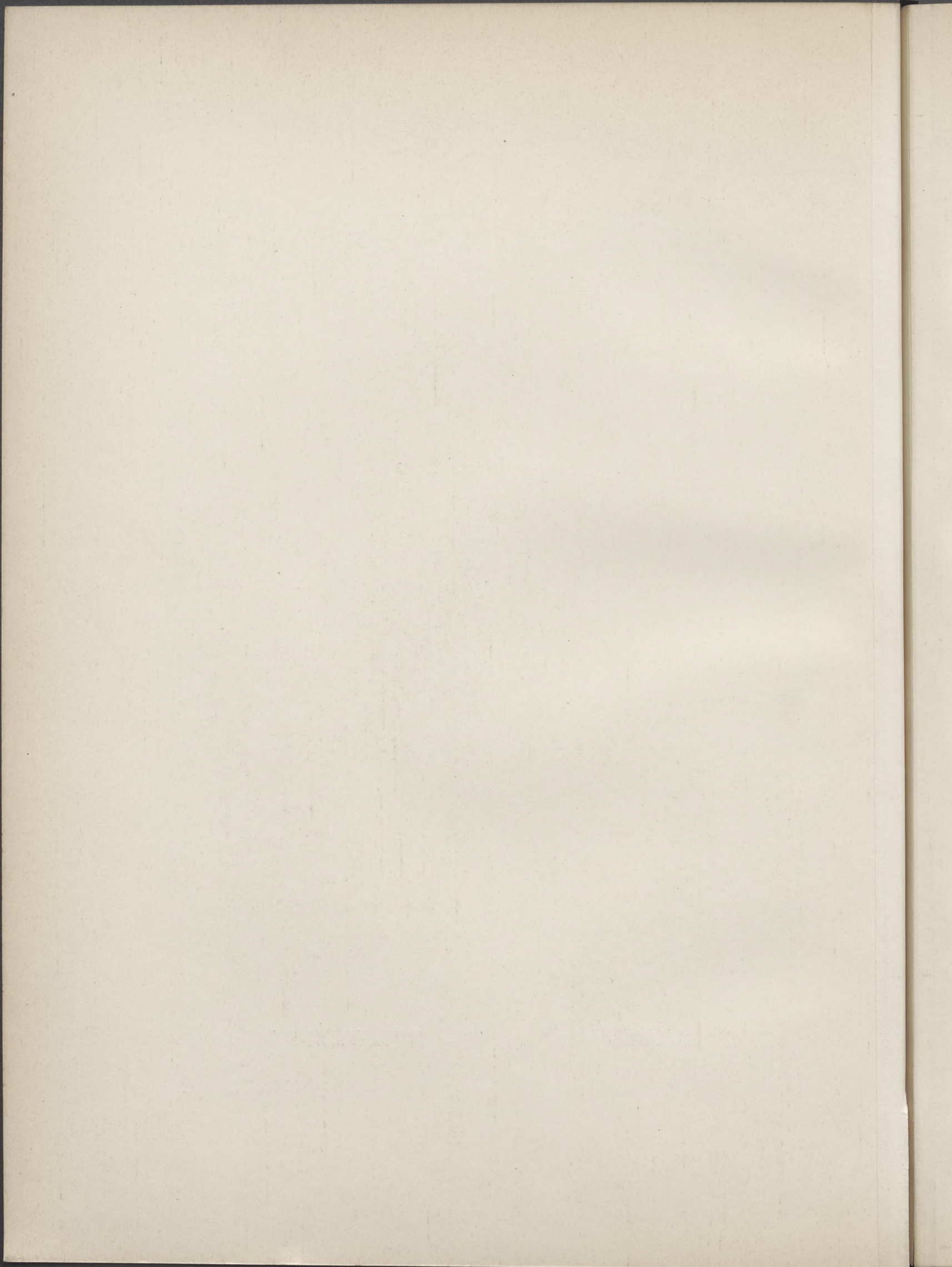




KOSTJUM DO „WIELE
HAŁASU O NIC“

1920

COSTUME POUR „MUCH ADO
ABOUT NOTHING“

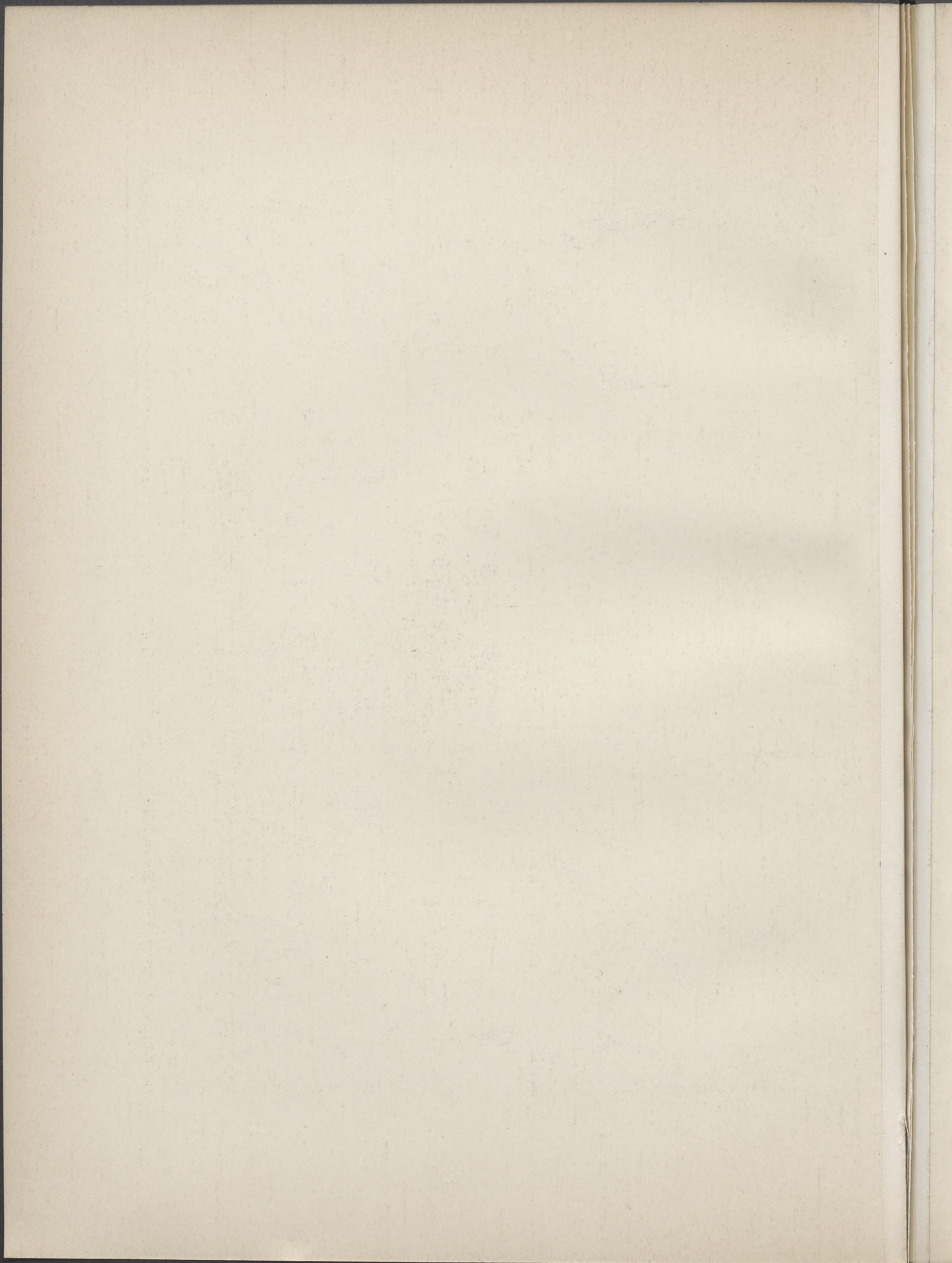




PROJEKT DEKORACJI DO „PANA TWARDOWSKIEGO“
(RYNEK KRAKOWSKI)

1921

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „MESSIRE TWARDOWSKI“
(PLACE DU MARCHÉ À CRACOVIE)

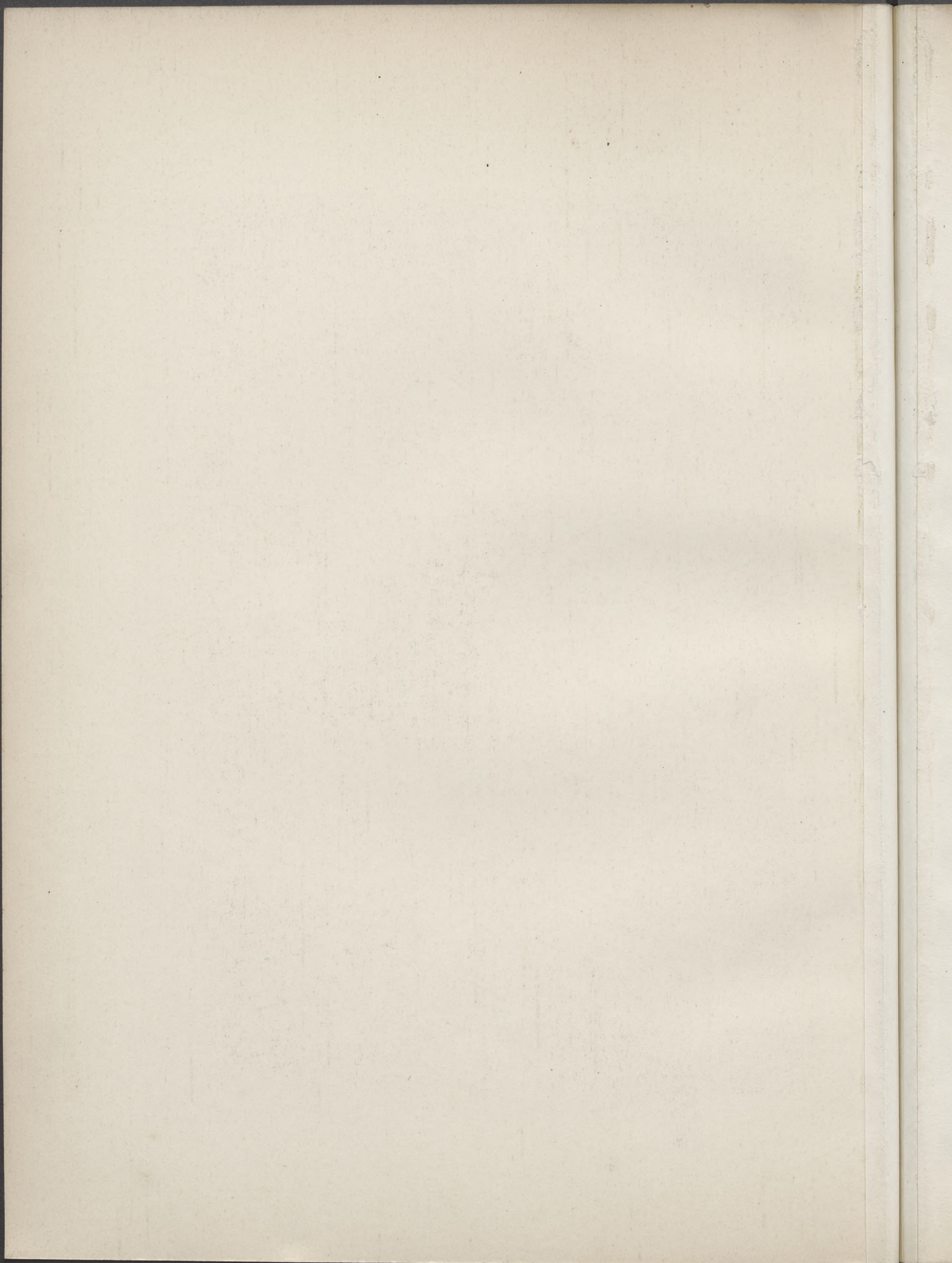




PROJEKT DEKORACJI DO „PANA TWARDOWSKIEGO“
(DACHY KRAKOWA)

1921

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „MESSIRE TWARDOWSKI“
(LES TOITS DE GRACOVIE)

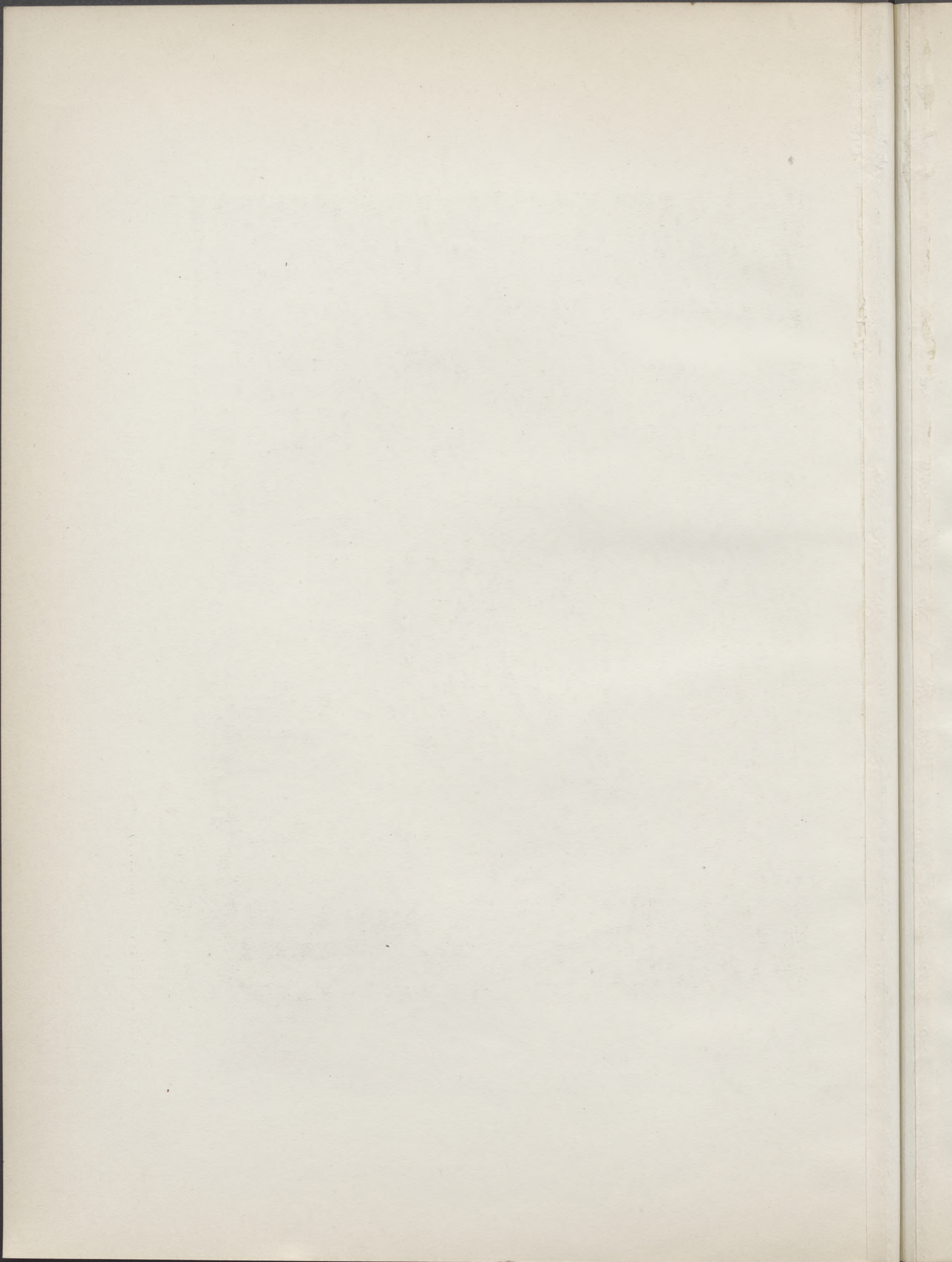




L. RÓŻYCKI: „PAN TWARDOWSKI“ (KARCZMA)

TEATR WIELKI 1921

L. RÓŻYCKI: „MESSIRE TWARDOWSKI“ (LE CABARET)

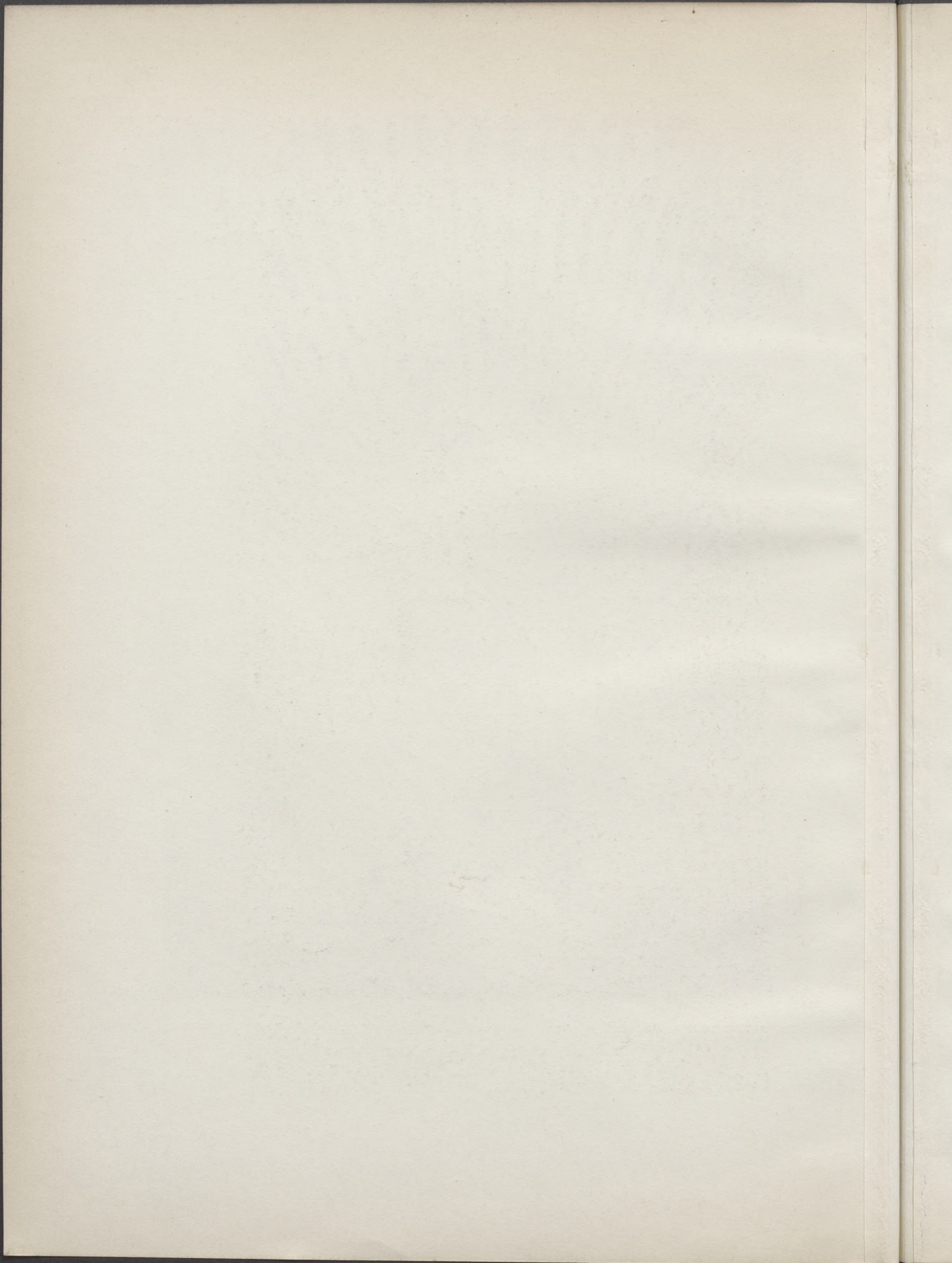




KOSTJUMY DO BALETU „PAN TWARDOWSKI“

1921

COSTUMES POUR LE BALLET „MESSIRE
TWARDOWSKI“

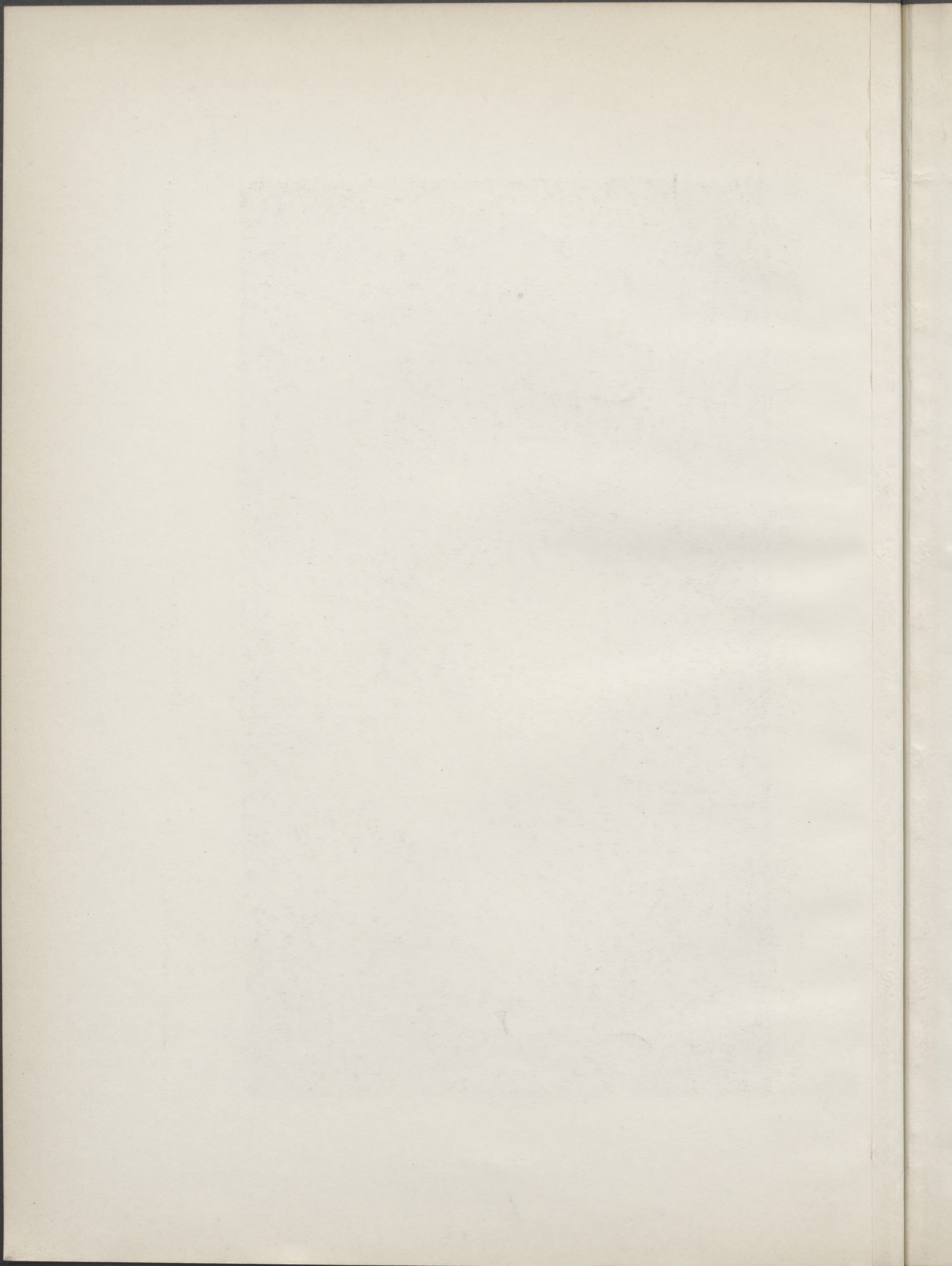




ALEKSANDER FREDRO: „PAN JOWIALSKI“

TEATR NARODOWY 1928

ALEXANDRE FREDRO: „MONSIEUR JOWIALSKI“

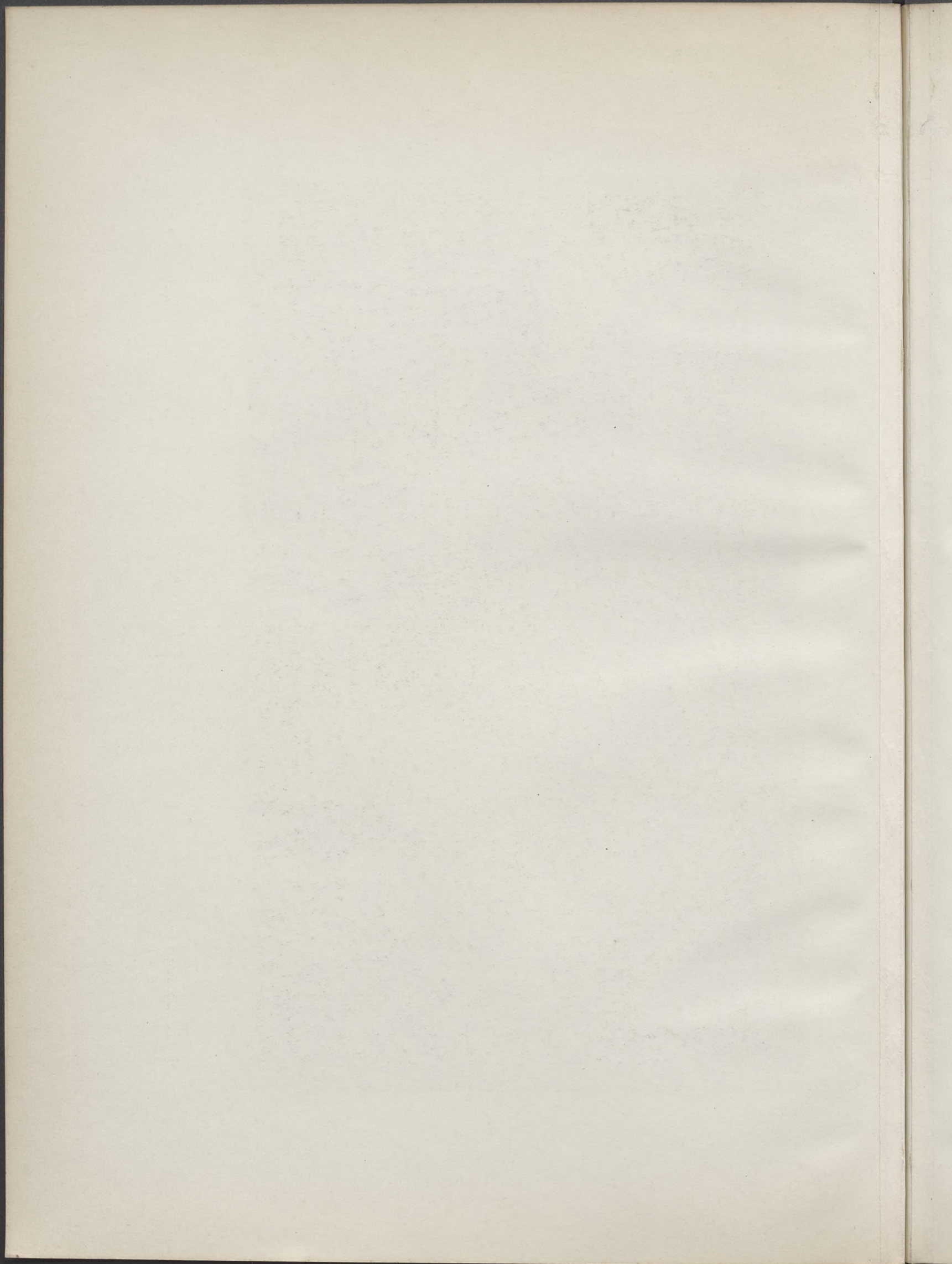




KLABUND: „DER KREIDEKREIS“

TEATR LETNI 1928

KLABUND: „KREDOWE KOŁO“

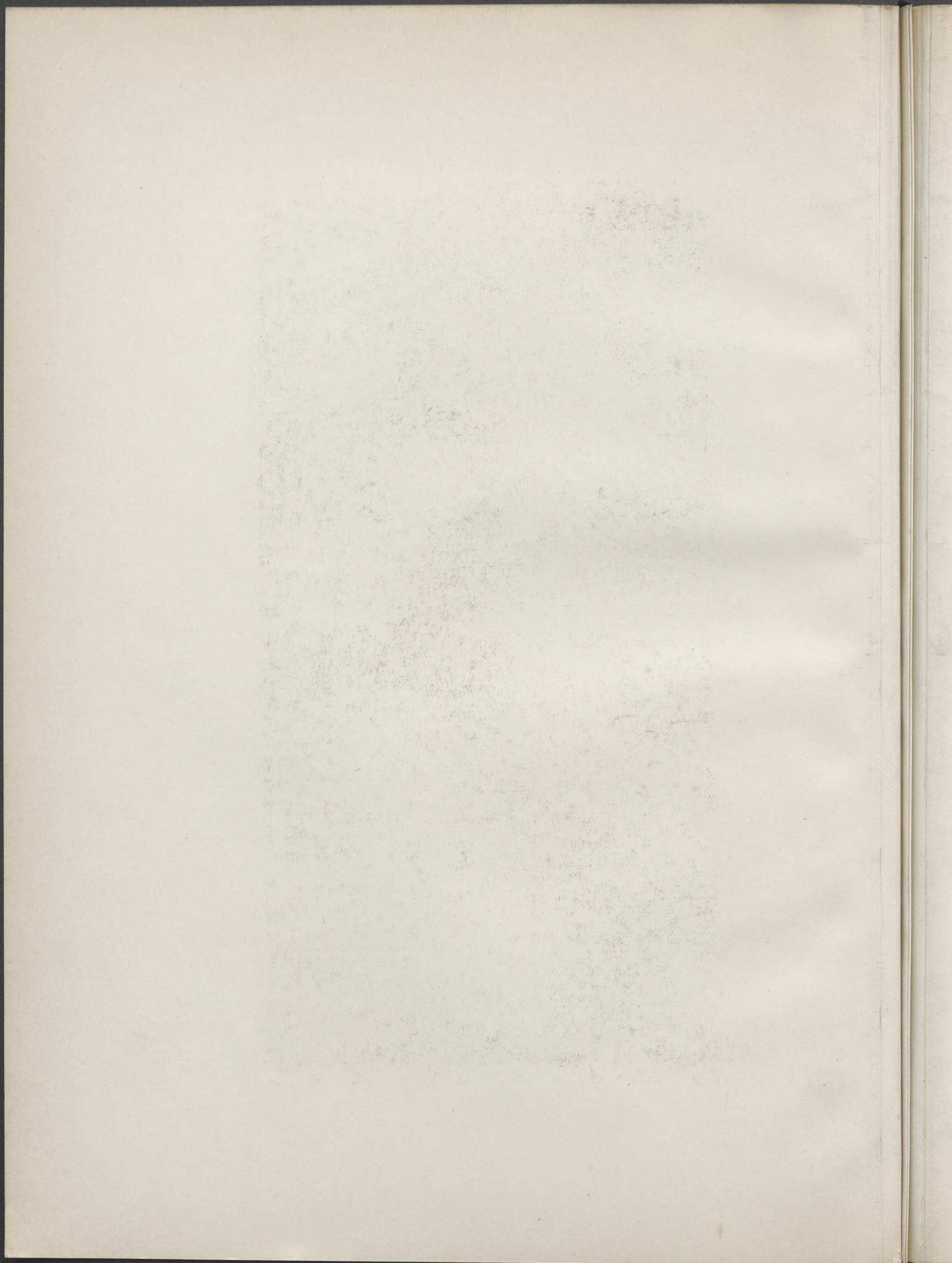




R. GOERING: „WYPRAWA KAP. SCOTTA“

TEATR NARODOWY 1930

R. GOERING: „DER POL“

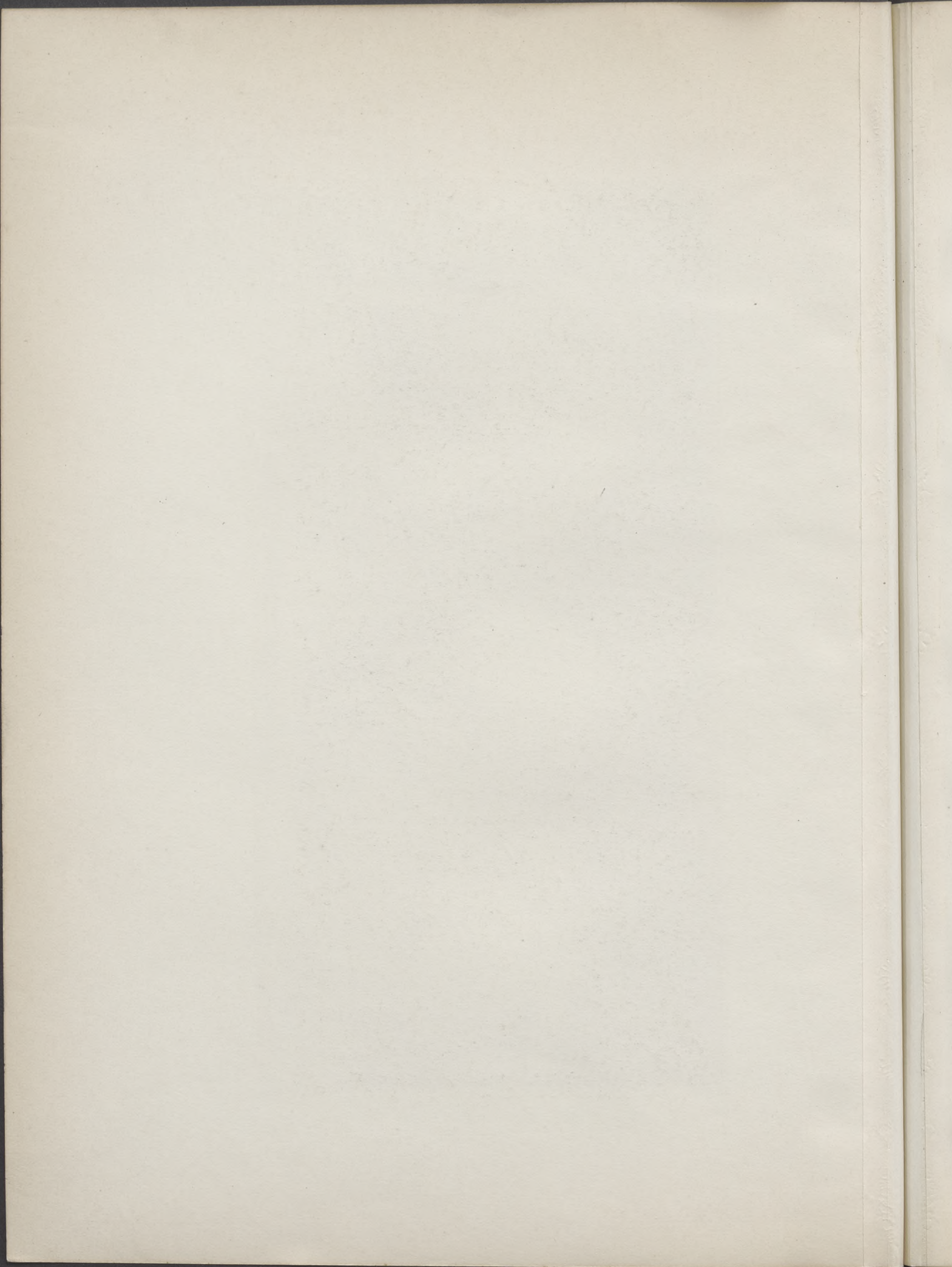




TEATR NOWY 1929

JERZY SZANIAŃSKI: „ADWOKAT I RÓŻE”

GEORGES SZANIAŃSKI: „L'AVOCAT ET LES ROSES”

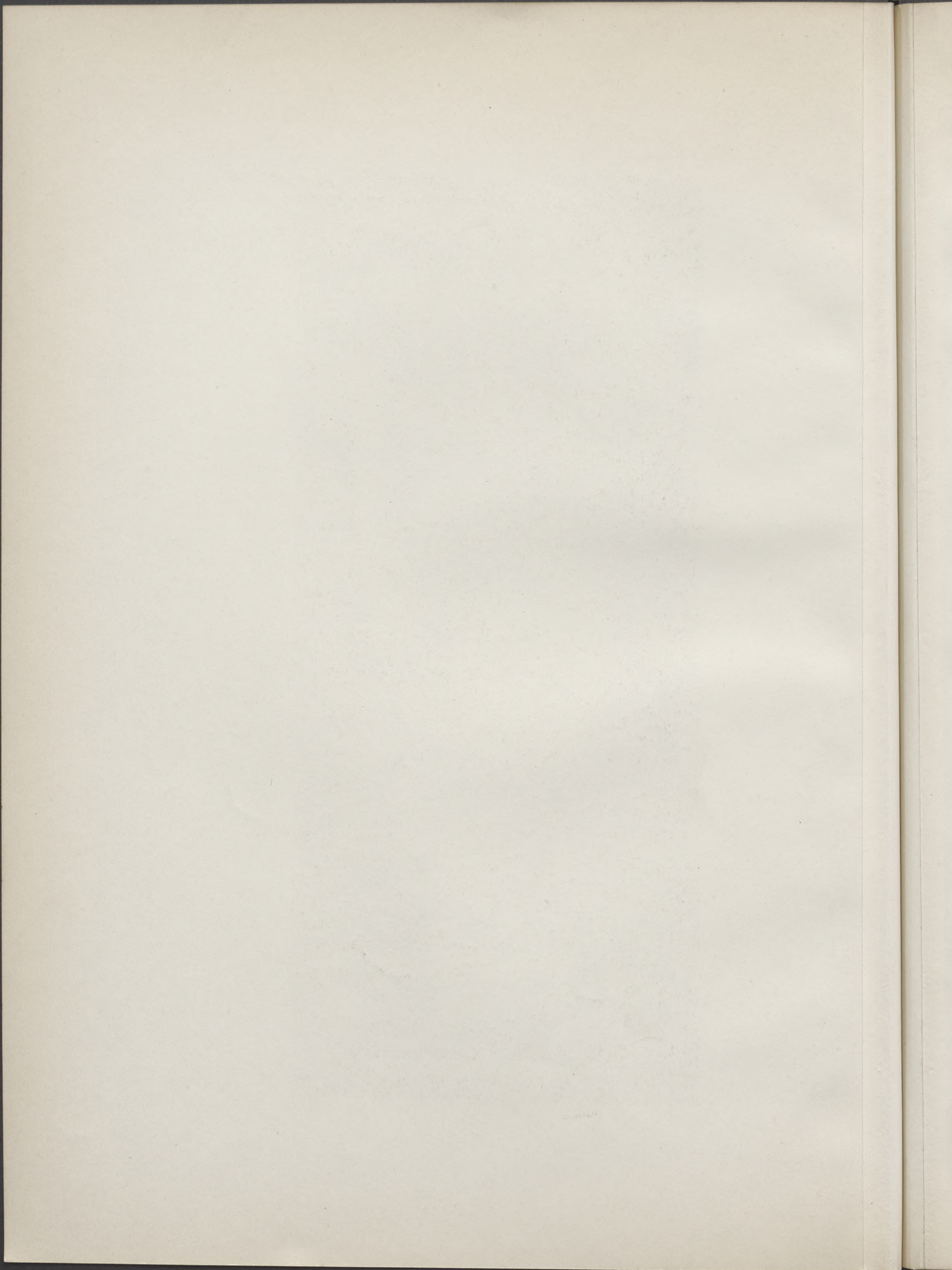




TEATR NARODOWY 1930

STANISLAS MILASZEWSKI: „LE BAL DANS LE NUES“

STANISLAW MILASZEWSKI: „BAL W OBŁOKACH“

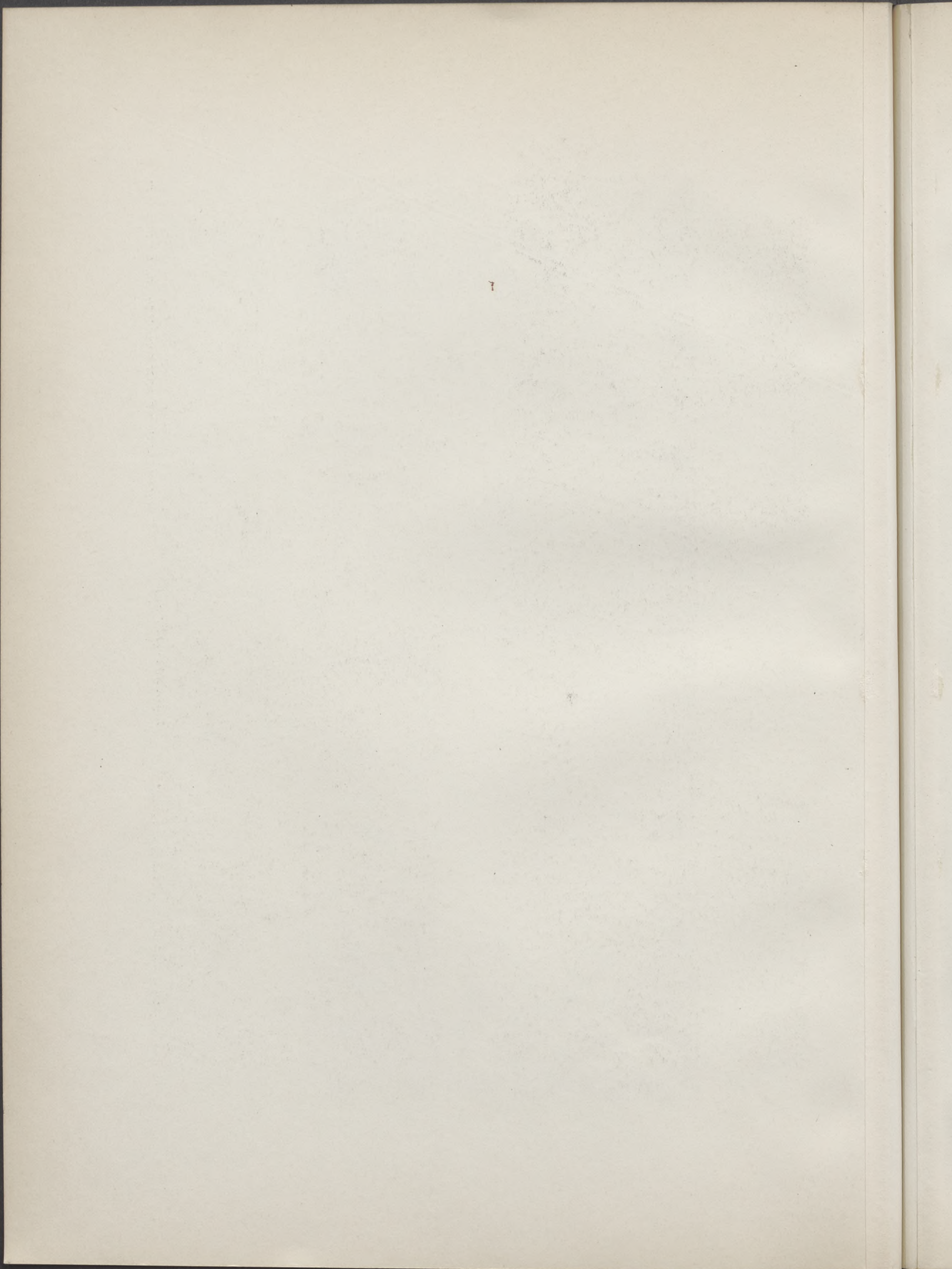


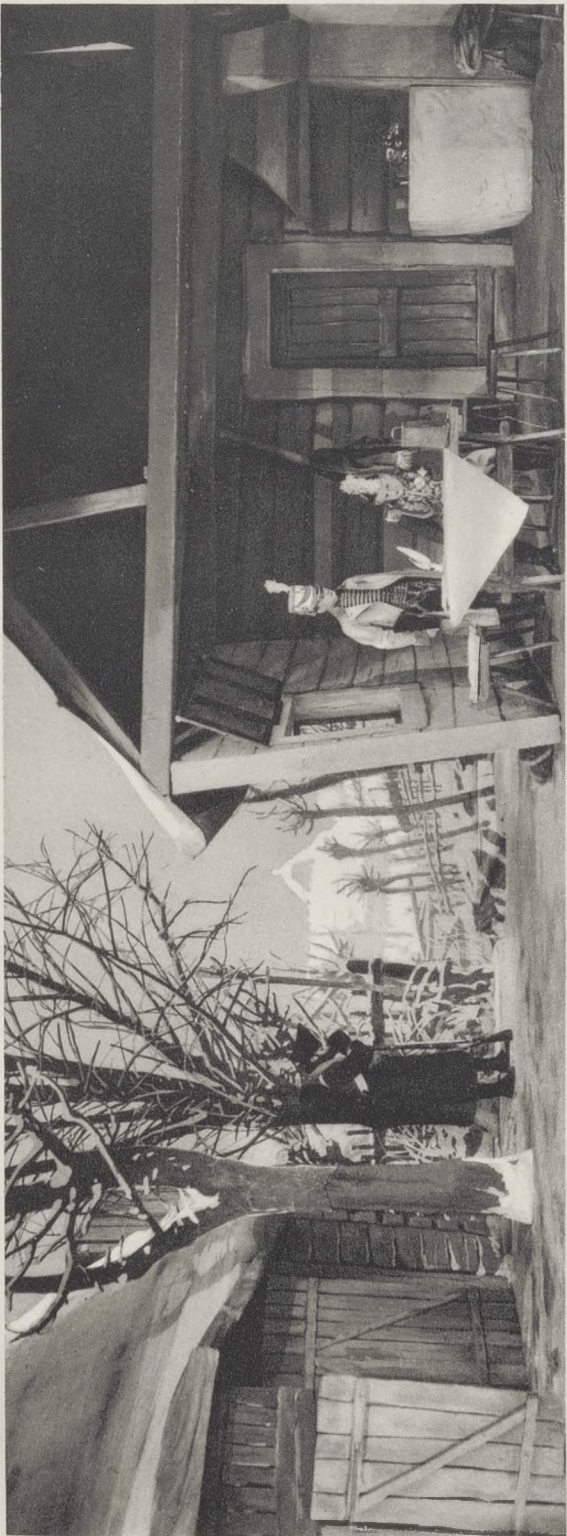


KAROL-HUBERT ROSTWOROWSKI: „PRZEPROWADZKA“

TEATR NARODOWY 1931

CHARLES-HUBERT ROSTWOROWSKI: „DÉMÉNAGEMENT“





STANISŁAW MIŁASZEWSKI: „PIĘKNE POLKI“

TEATR NARODOWY 1931

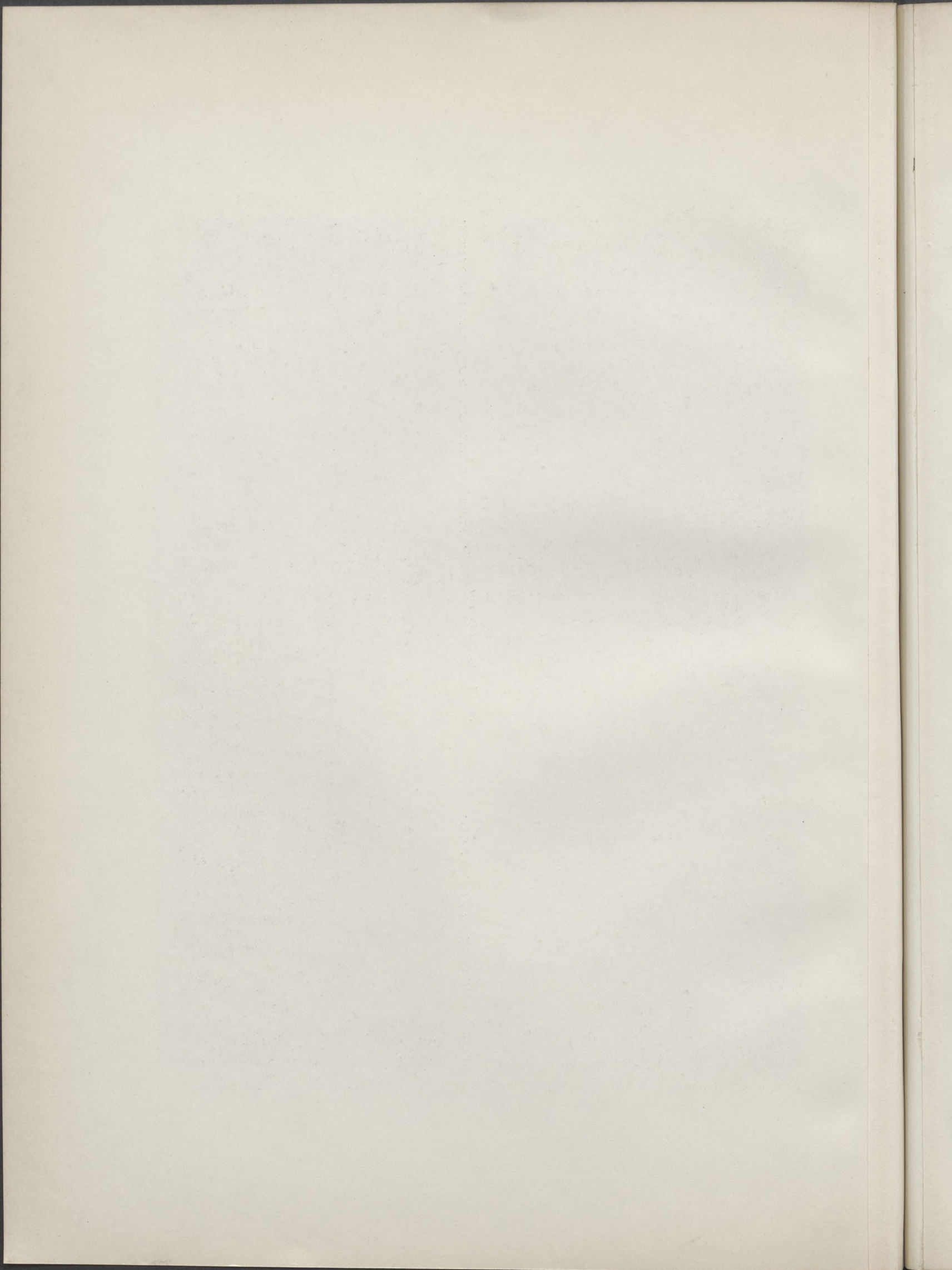
STANISŁAW MIŁASZEWSKI: „LES BELLES POLONAISES“



BIRABEAU I DOLLEY: „LAZUROWE WYBRZEŻE“

TEATR NARODOWY

BIRABEAU ET DOLLEY: „LA CÔTE D'AZUR“

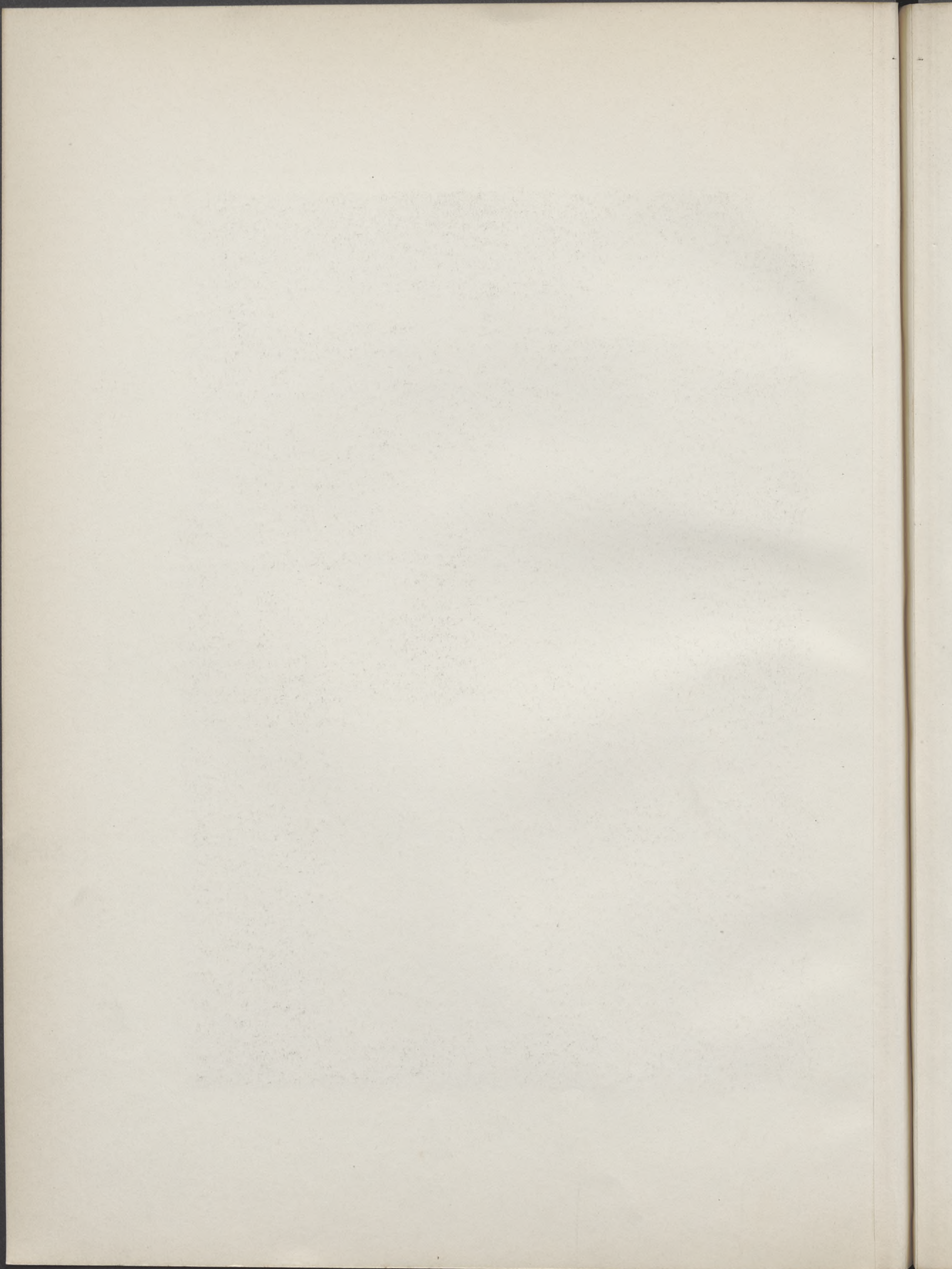




PROJEKT DEKORACJI DO SZTUKI G. CHESTERTONA „MAGJA“

1930

ESQUISSE DU DÉCOR POUR LA PIÈCE „MAGIC“ DE G. CHESTERTON

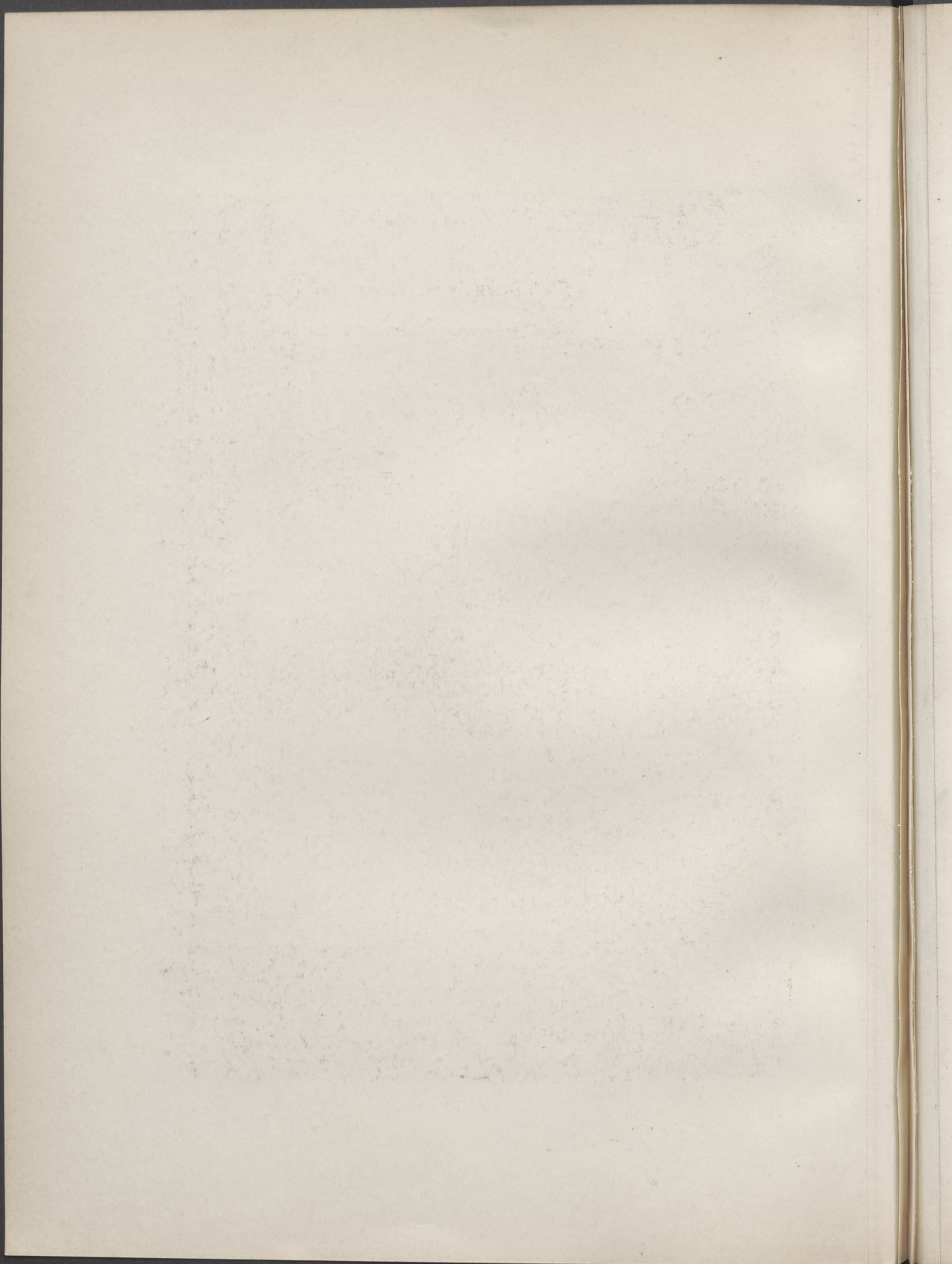




TEATR POLSKI 1932

EDMUND ROSTAND: „CYRANO DE BERGERAC“

EDMUND ROSTAND: „CYRANO DE BERGERAC“

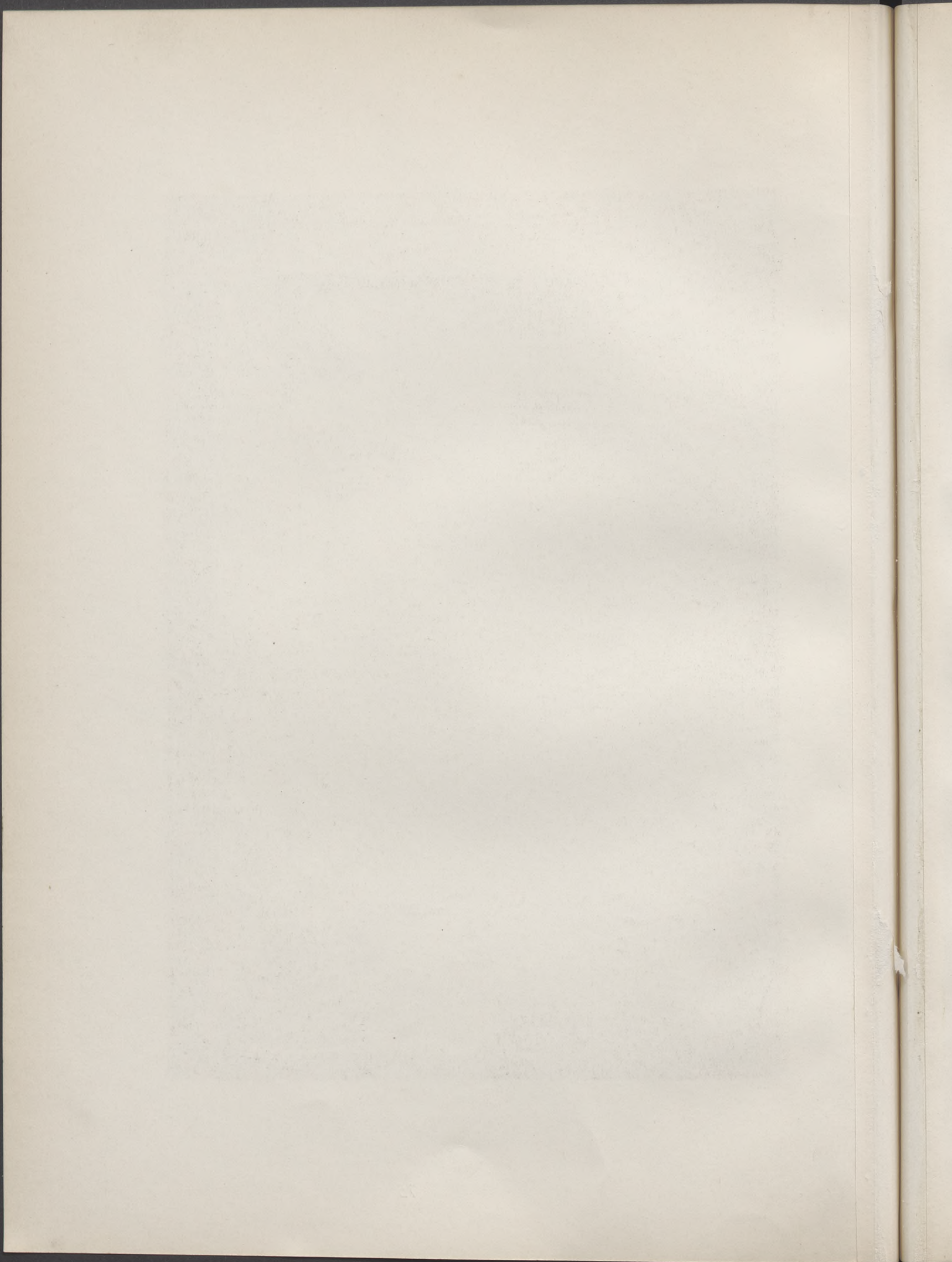




TEATR POLSKI 1932

EDMUND ROSTAND: „CYRANO DE BERGERAC“

EDMOND ROSTAND: „CYRANO DE BERGERAC“

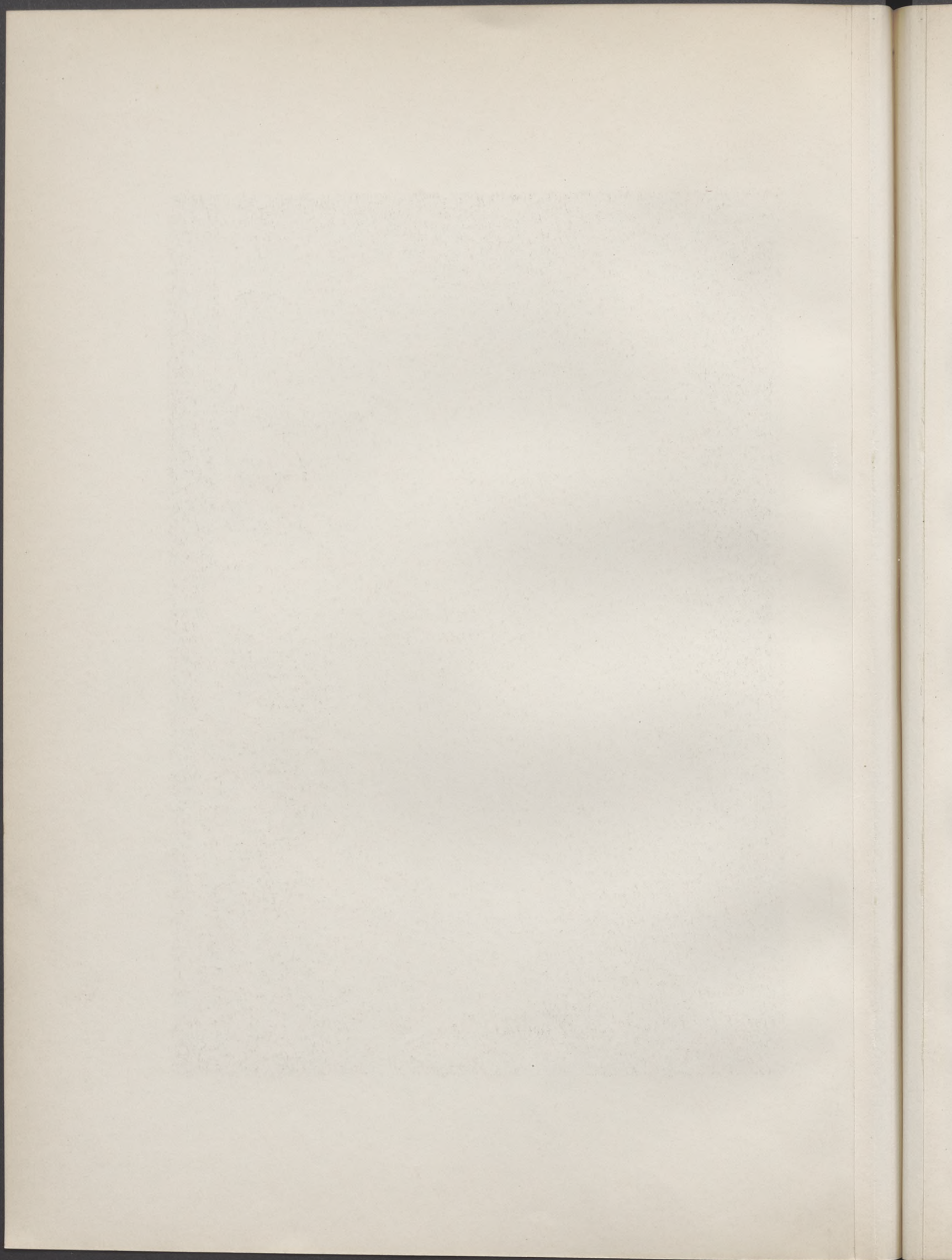


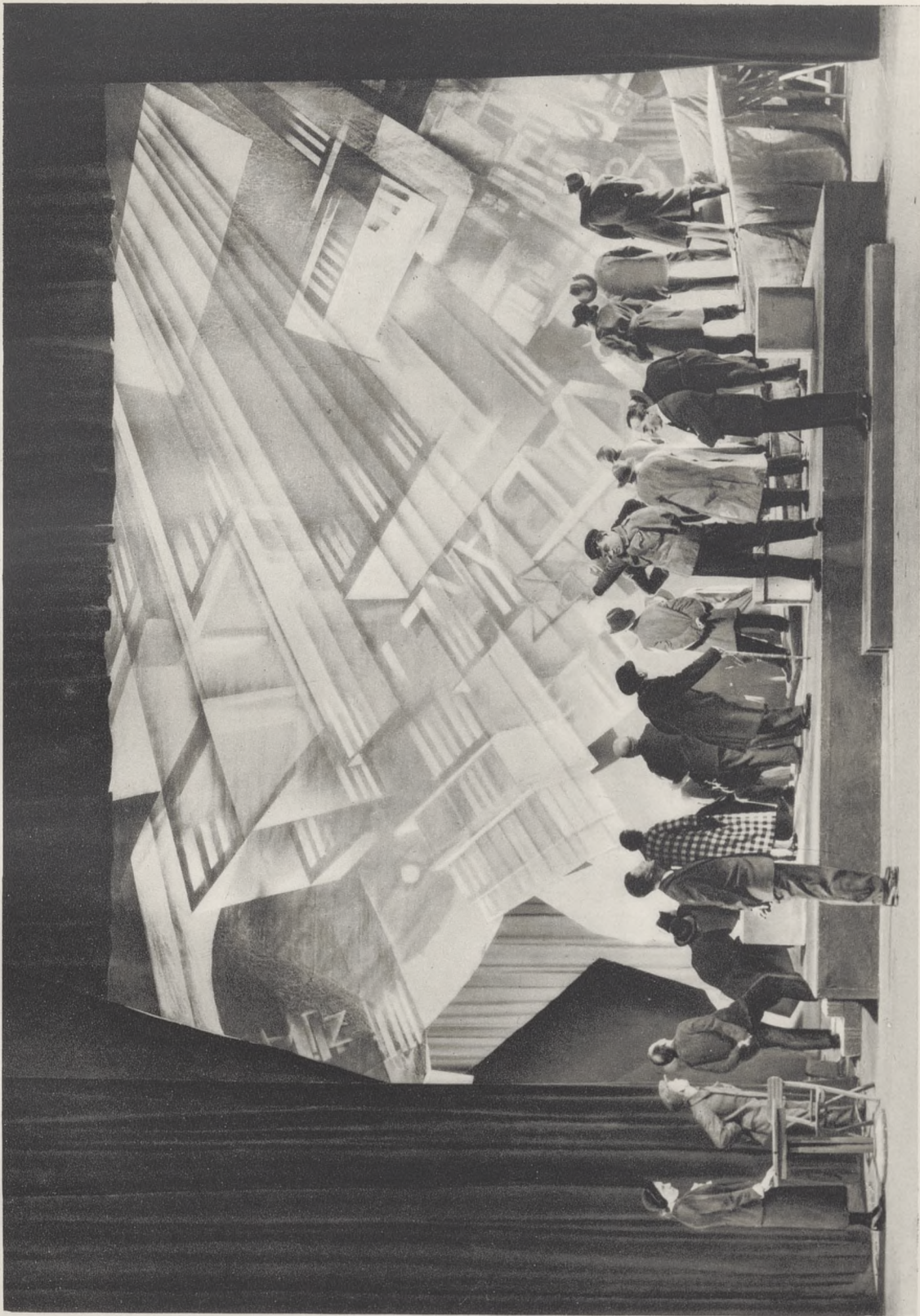


TEATR POLSKI 1932

K. A. CZYZOWSKI: „VIRTUTI MILITARI“

C.-A. CZYZOWSKI: „VIRTUTI MILITARI“

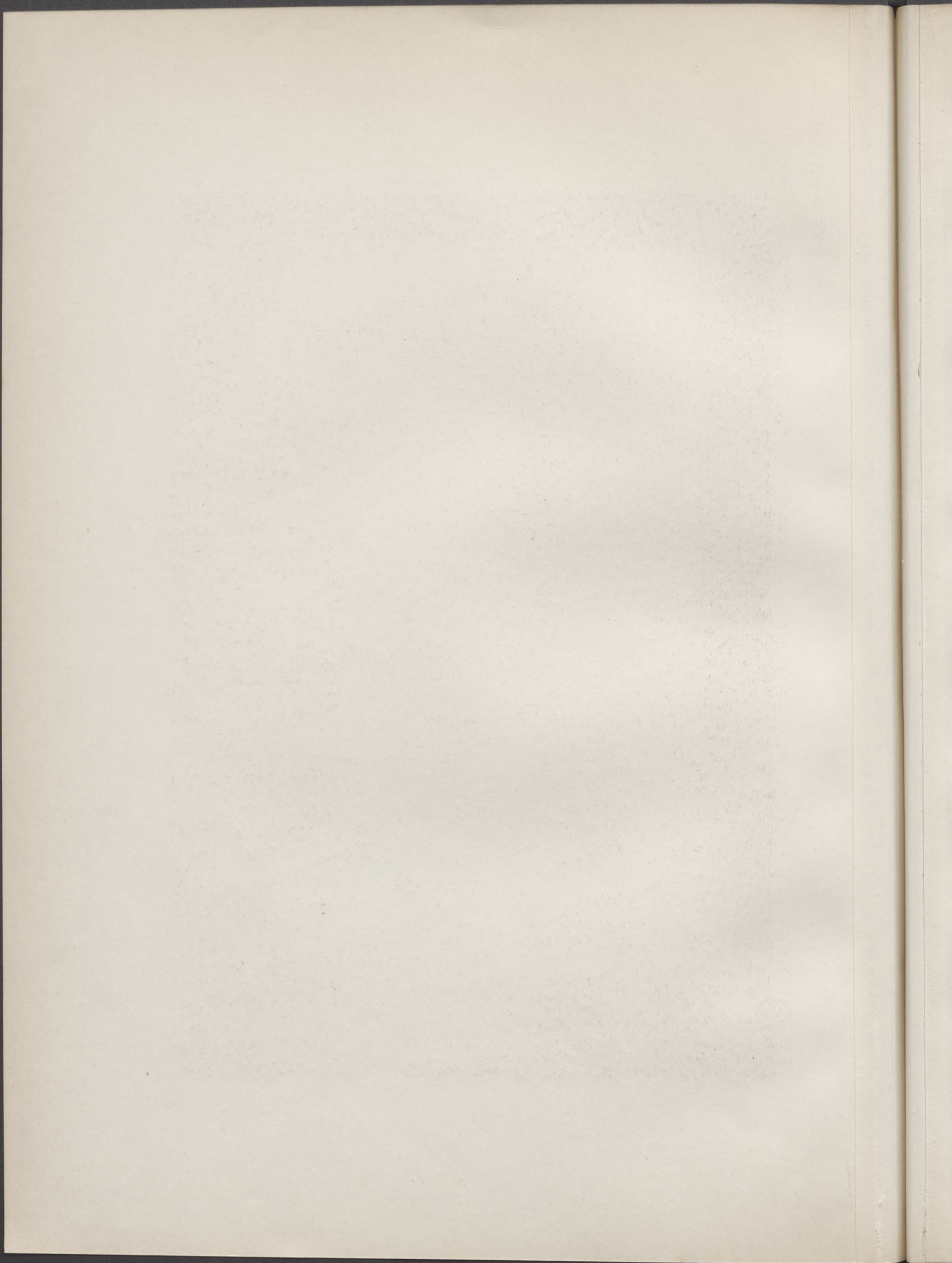




K. A. CZYŻOWSKI: „VIRTUTI MILITARI“

TEATR POLSKI 1932

C.-A. CZYŻOWSKI: „VIRTUTI MILITARI“

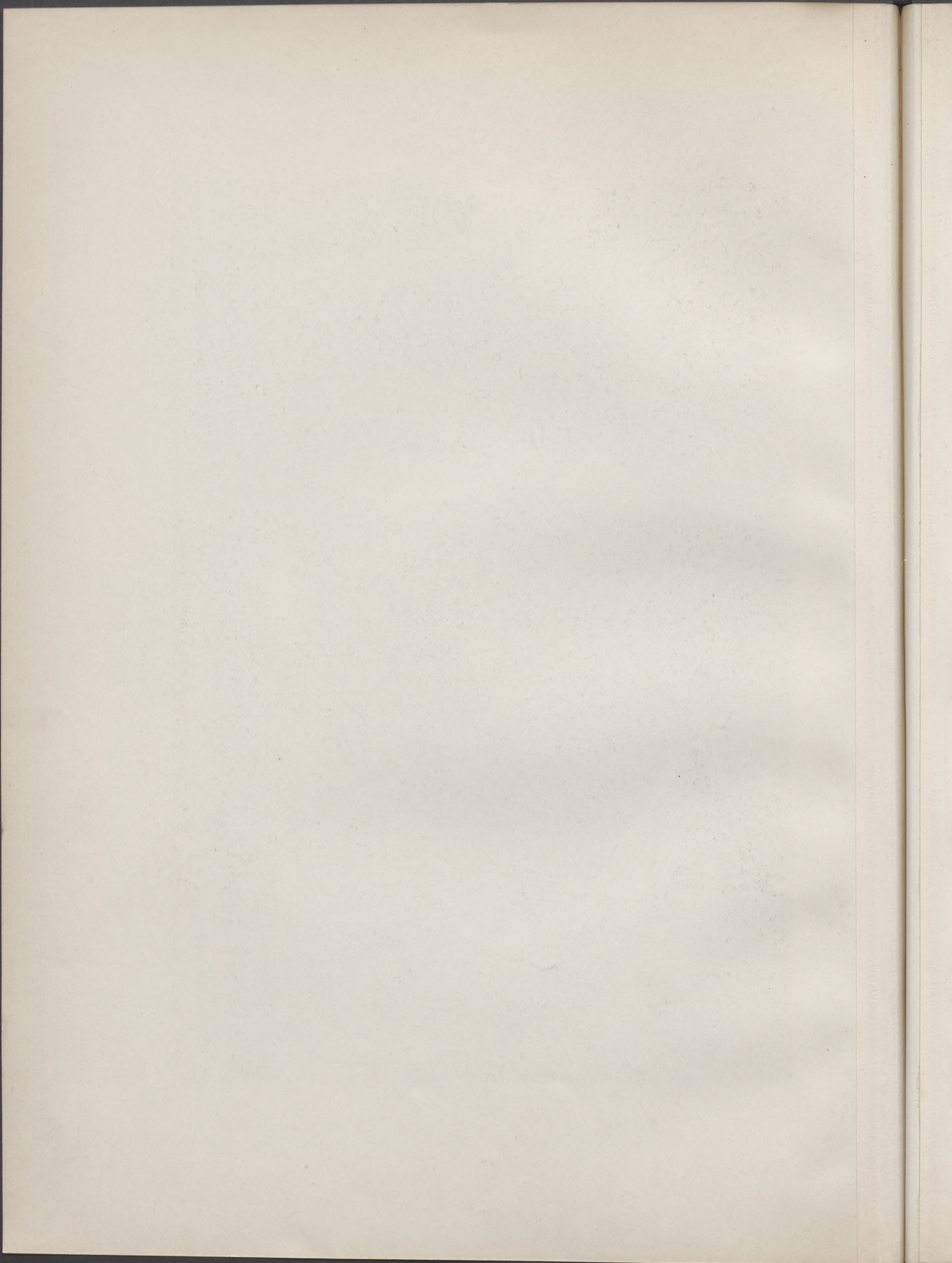


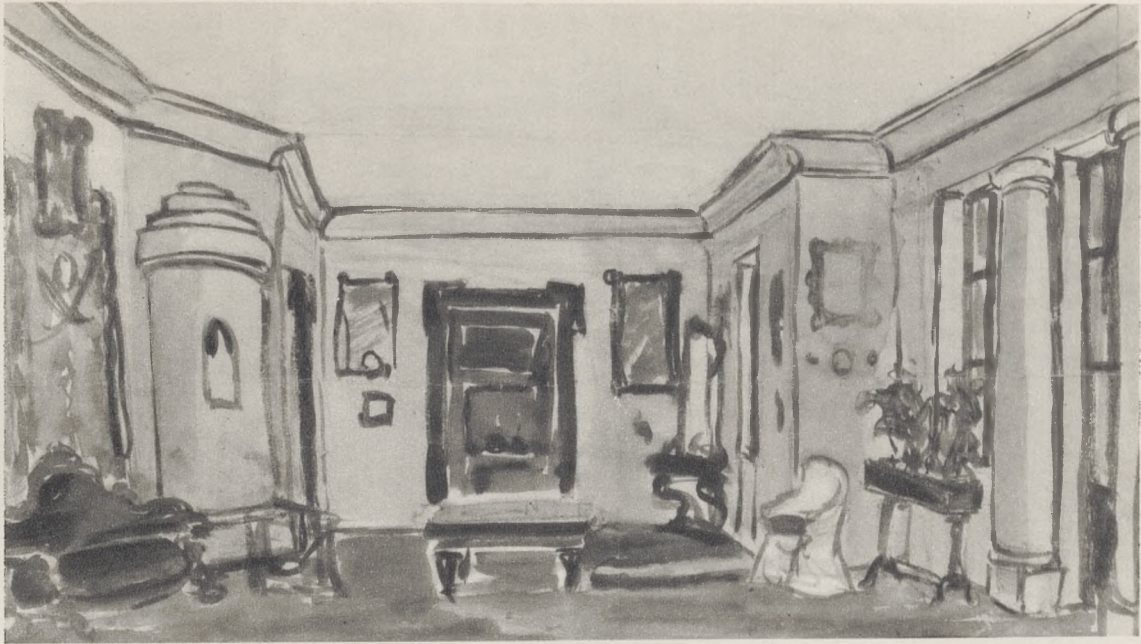


TEATR ATENEUM 1932

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „SĘDZIOWIE“

STANISŁAS WYSPIAŃSKI: „LES JÜGES“





PROJEKT DEKORACJI DO „PANI CHORAŻYNY“
ST. KRZYWOSZEWSKIEGO

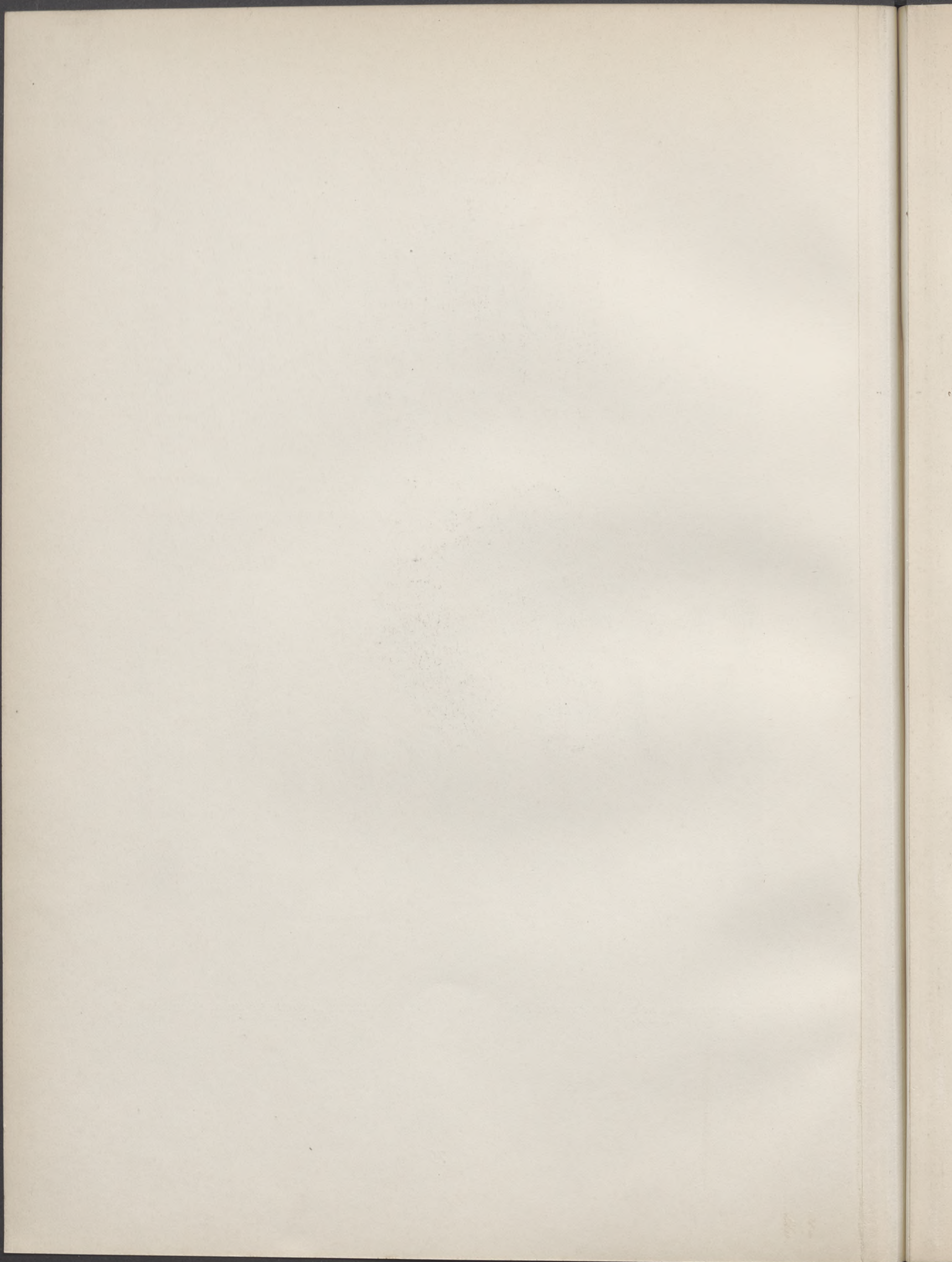
1918 ESQUISSE DU DÉCOR POUR „MME LA PORTE-DRAPEAU“
DE ST. KRZYWOSZEWSKI



PROJEKT DEKORACJI DO OPERY OREFICEGO
„CHOPIN“

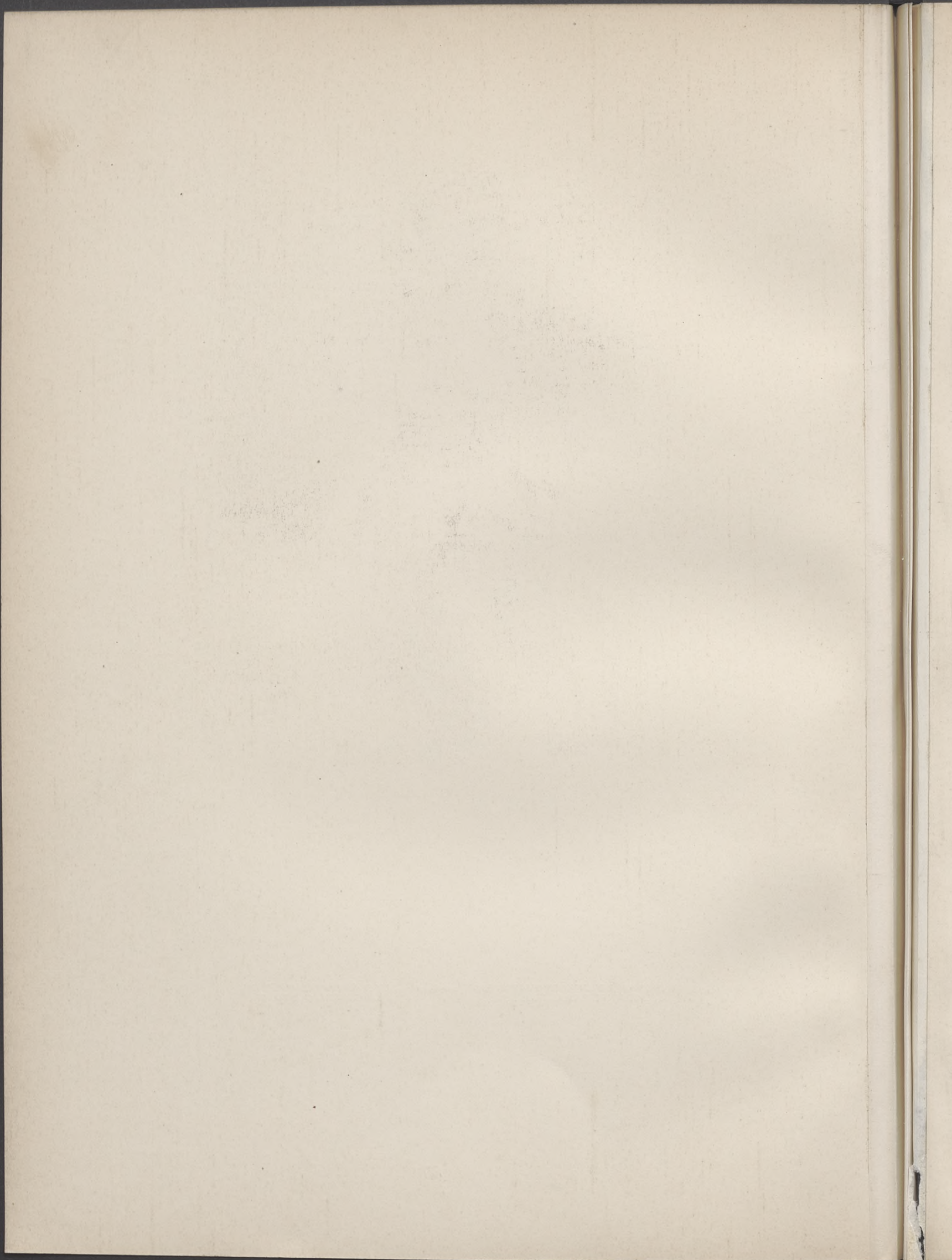
1933

ESQUISSE DU DÉCOR POUR L'OPÉRA „CHOPIN“
DE OREFICE





KOSTYUM DO „NIEDOKOŃCZONEGO POEMATU“ KRASIŃSKIEGO 1925—33 „LE POÈME INACHEVÉ“ DE KRASIŃSKI, COSTUME

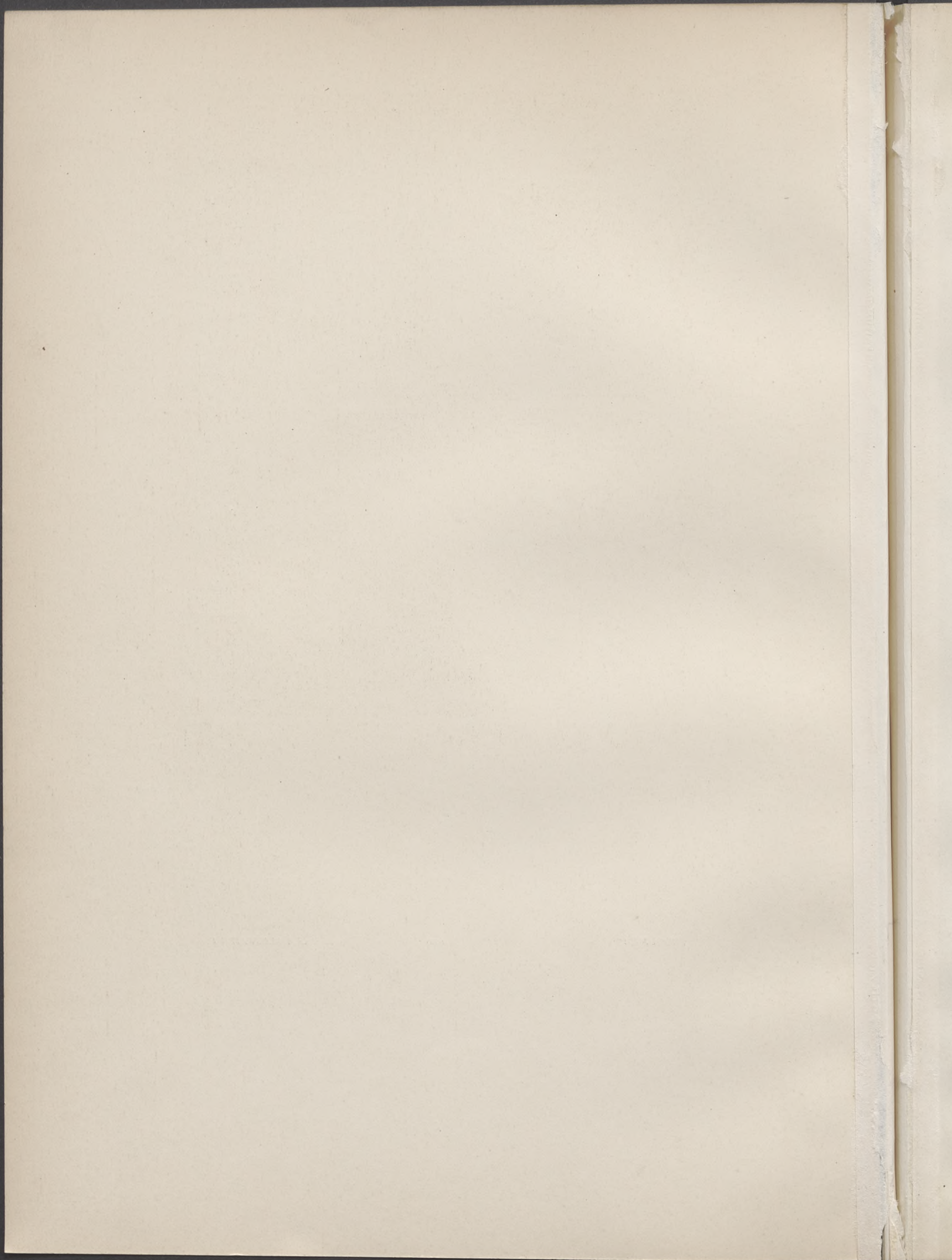


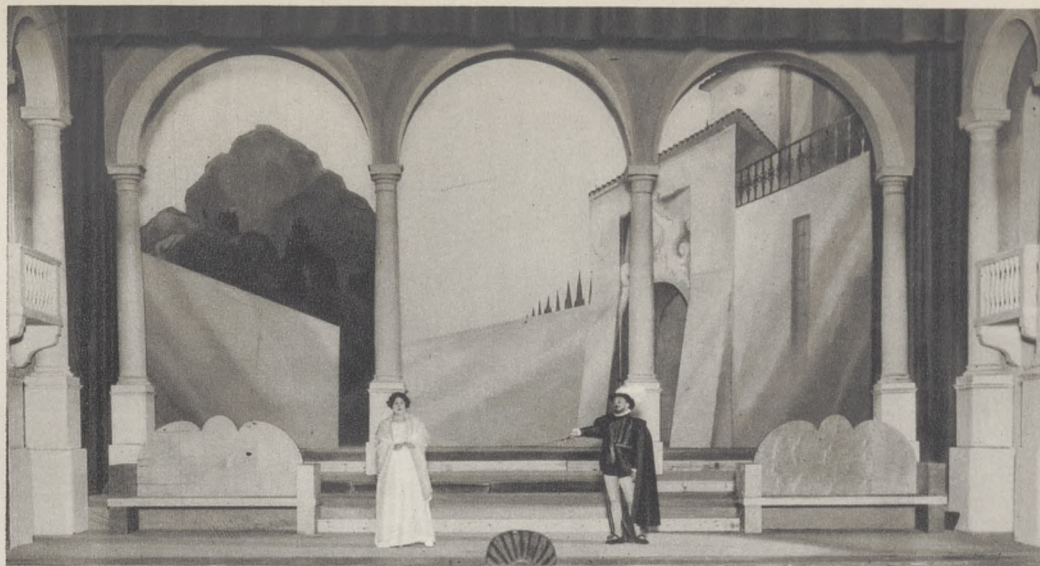


„BOGUNKA“

1921

„LA MAUVAISE FÉE“

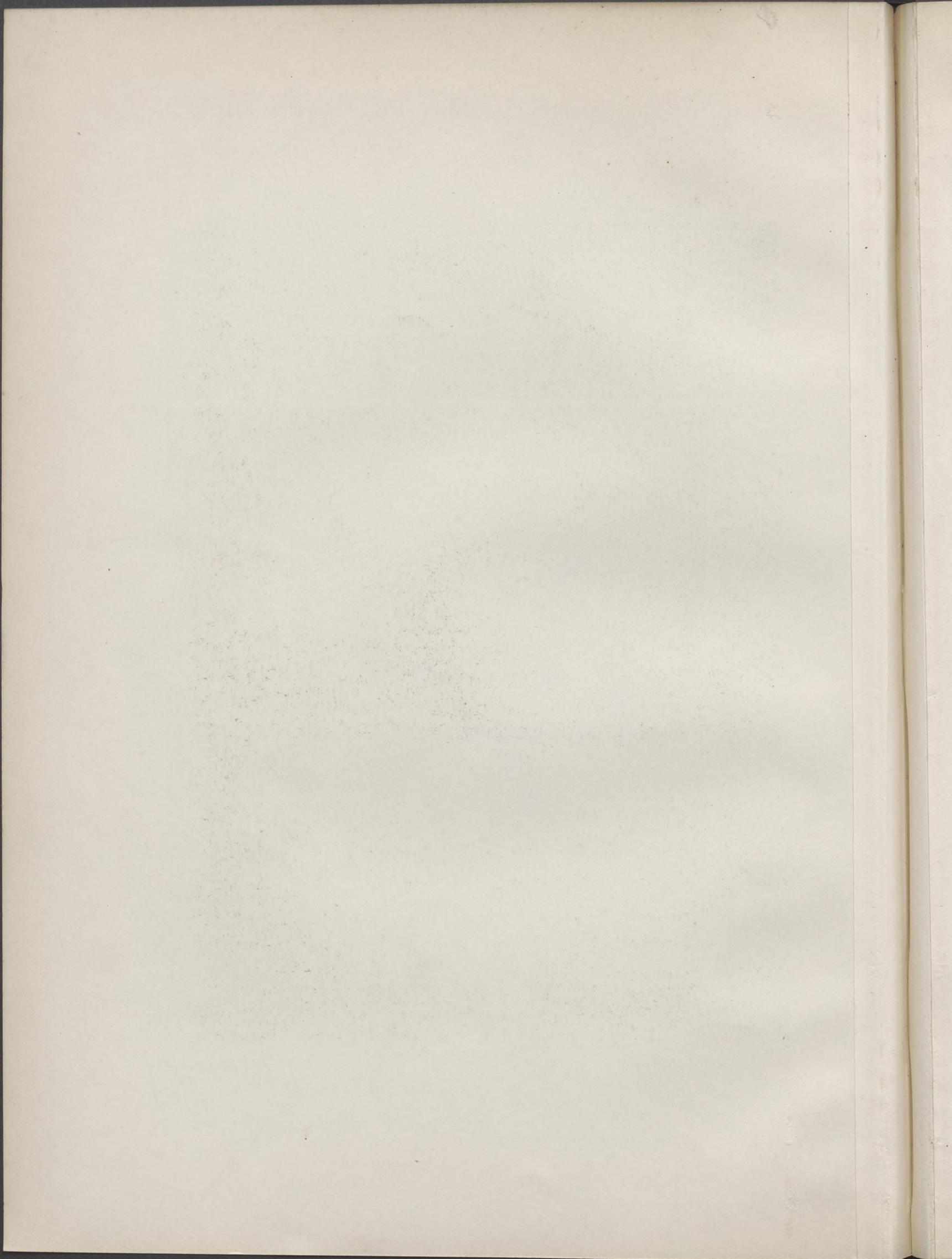


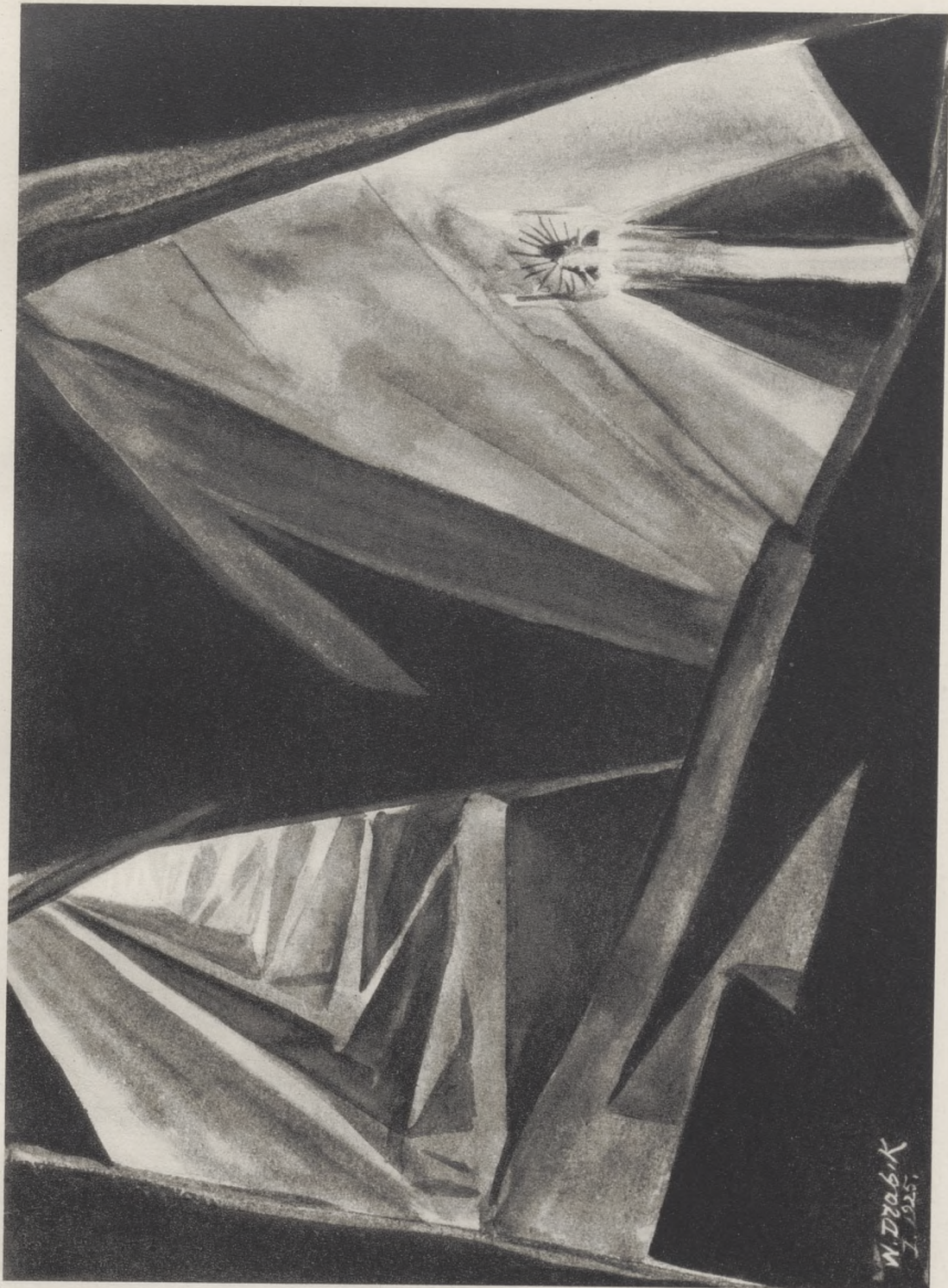


MOZART: „DON JUAN“

TEATR WIELKI 1925

MOZART: „DON JUAN“

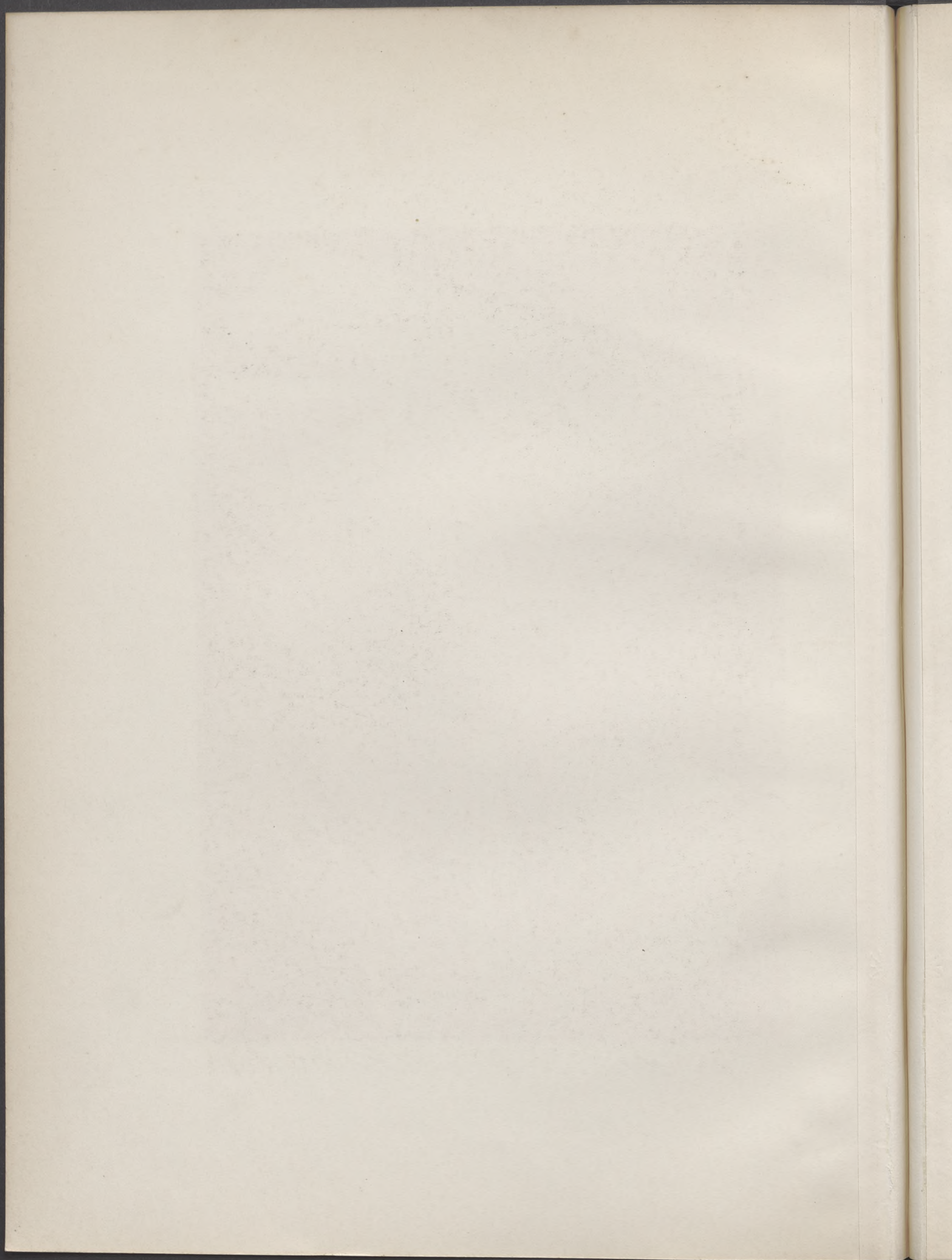




PROJEKT DEKORACJI DO OPERY „ZYGFRYD”
RYSZARDA WAGNERA.

1926

ESQUISSE DU DÉCOR POUR L'OPÉRA
„SIEGFRIED” DE RICHARD WAGNER

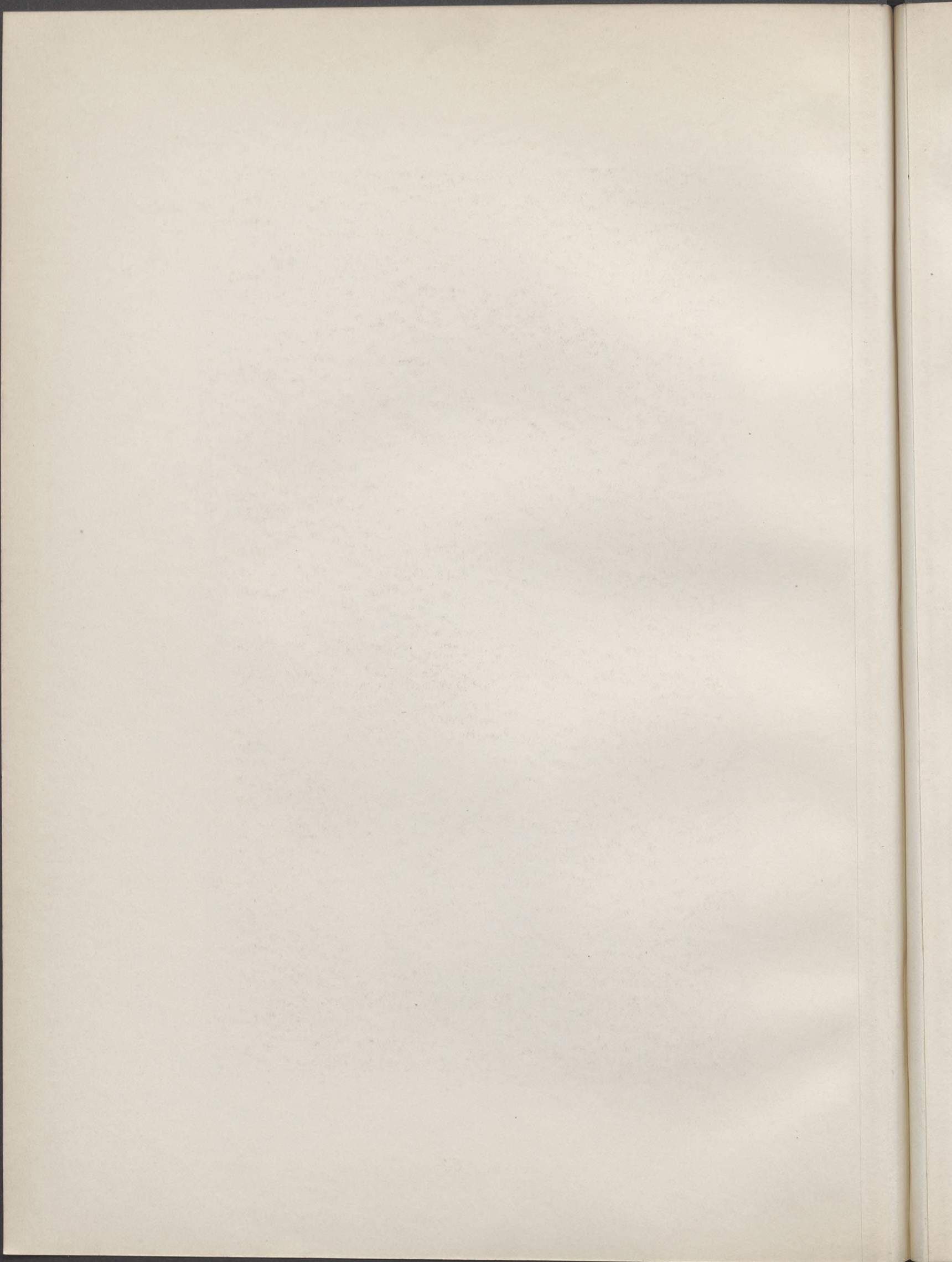


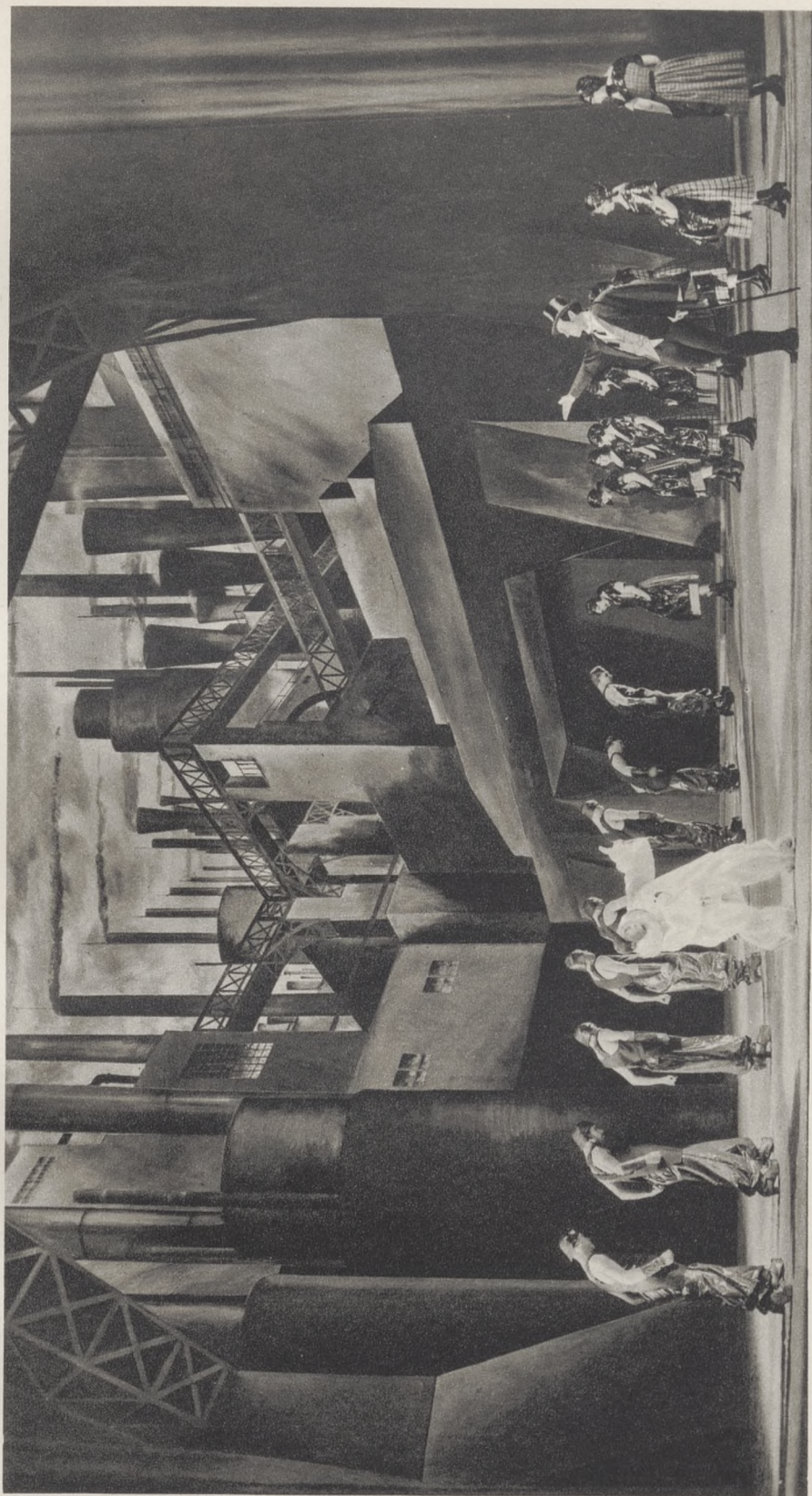


TEATR WIELKI 1929

A. BARANOWIĆ: „SERDUSZKO“

A. BARANOWIĆ: „LE PETIT COEUR“

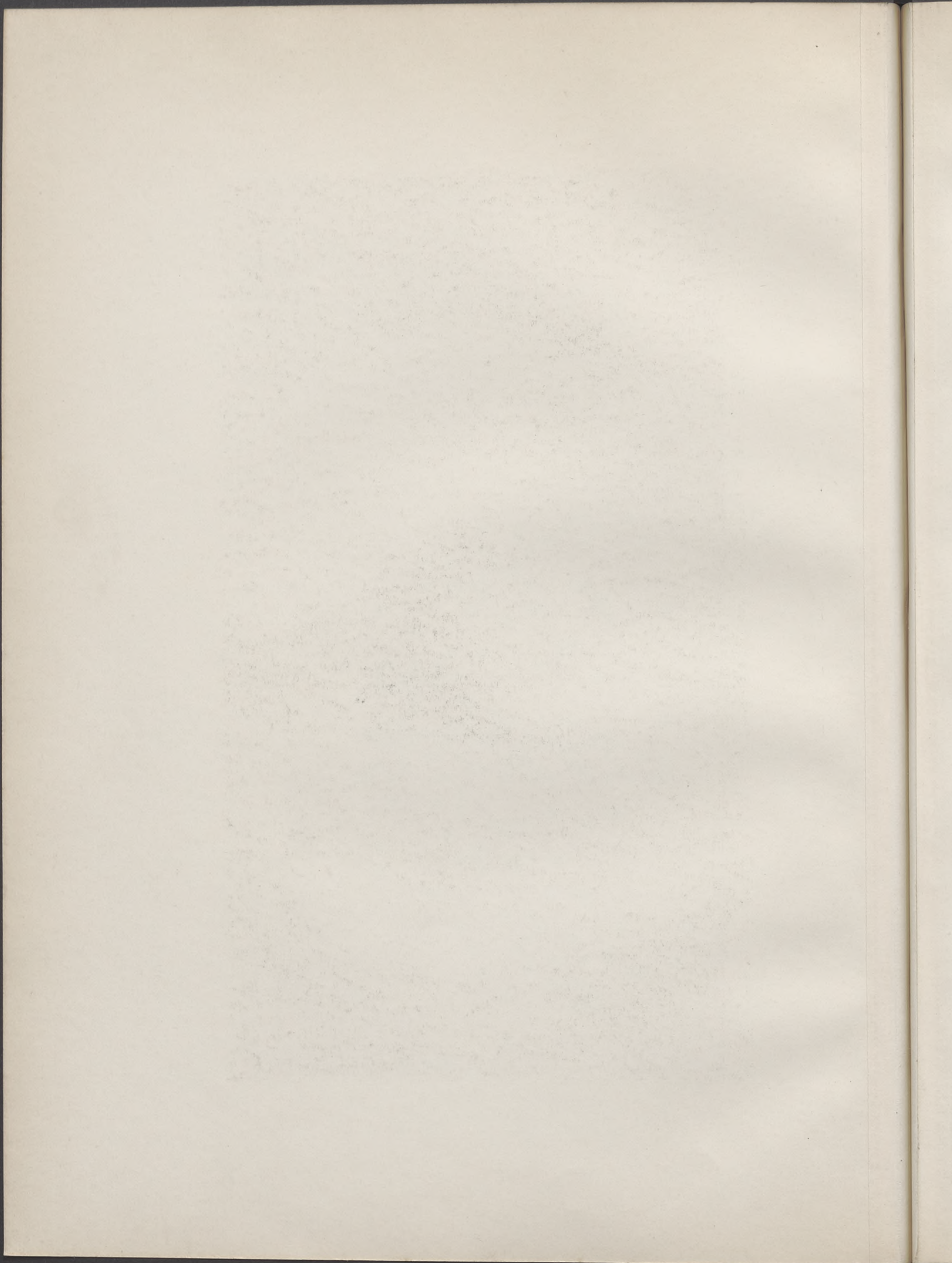




TEATR WIELKI 1929

K. RATHAUS: „OSTATNI PIERROT“

CH. RATHAUS: „LE DERNIER PIERROT“

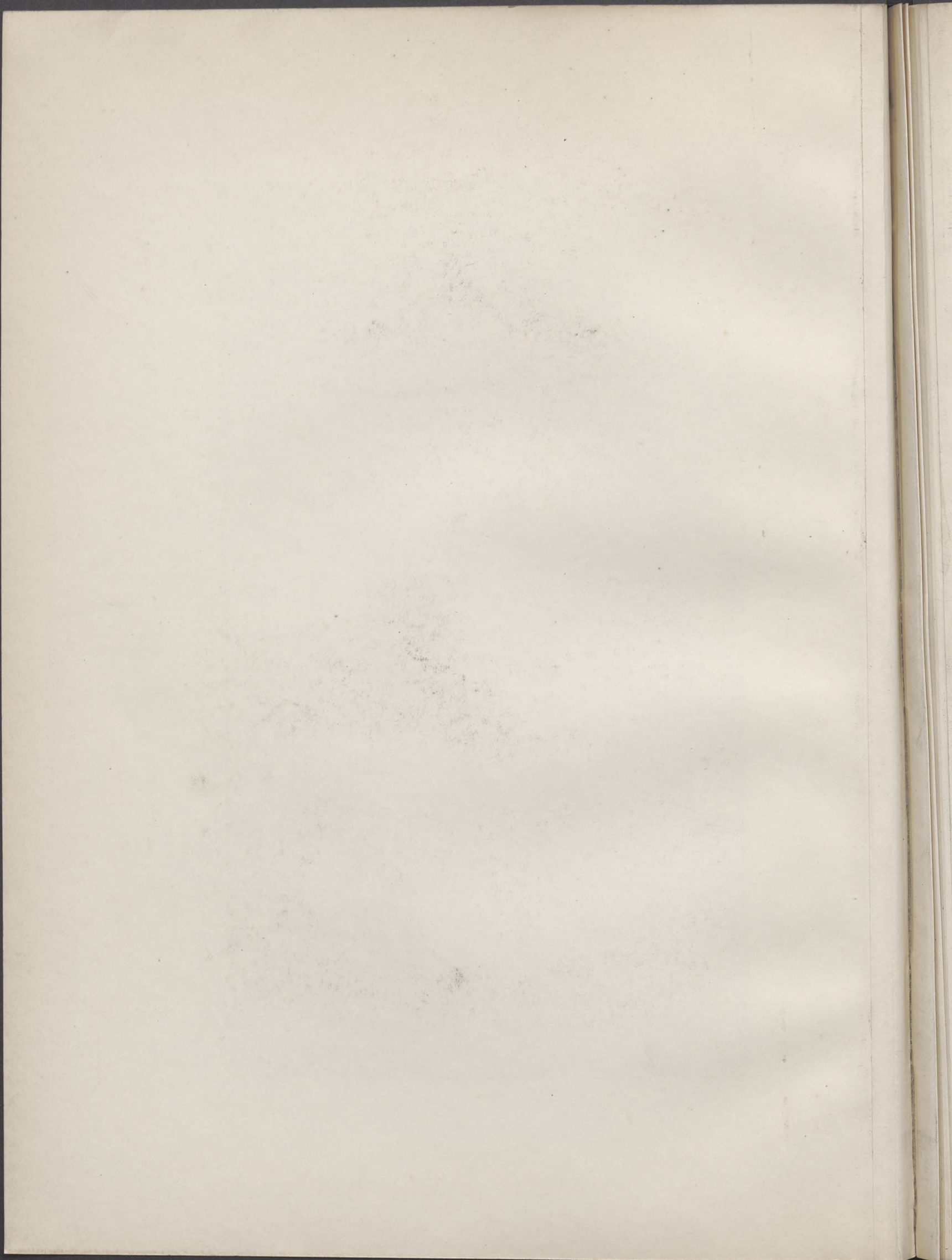




WŁ. MACURA: „KLEKS“

TEATR WIELKI 1929

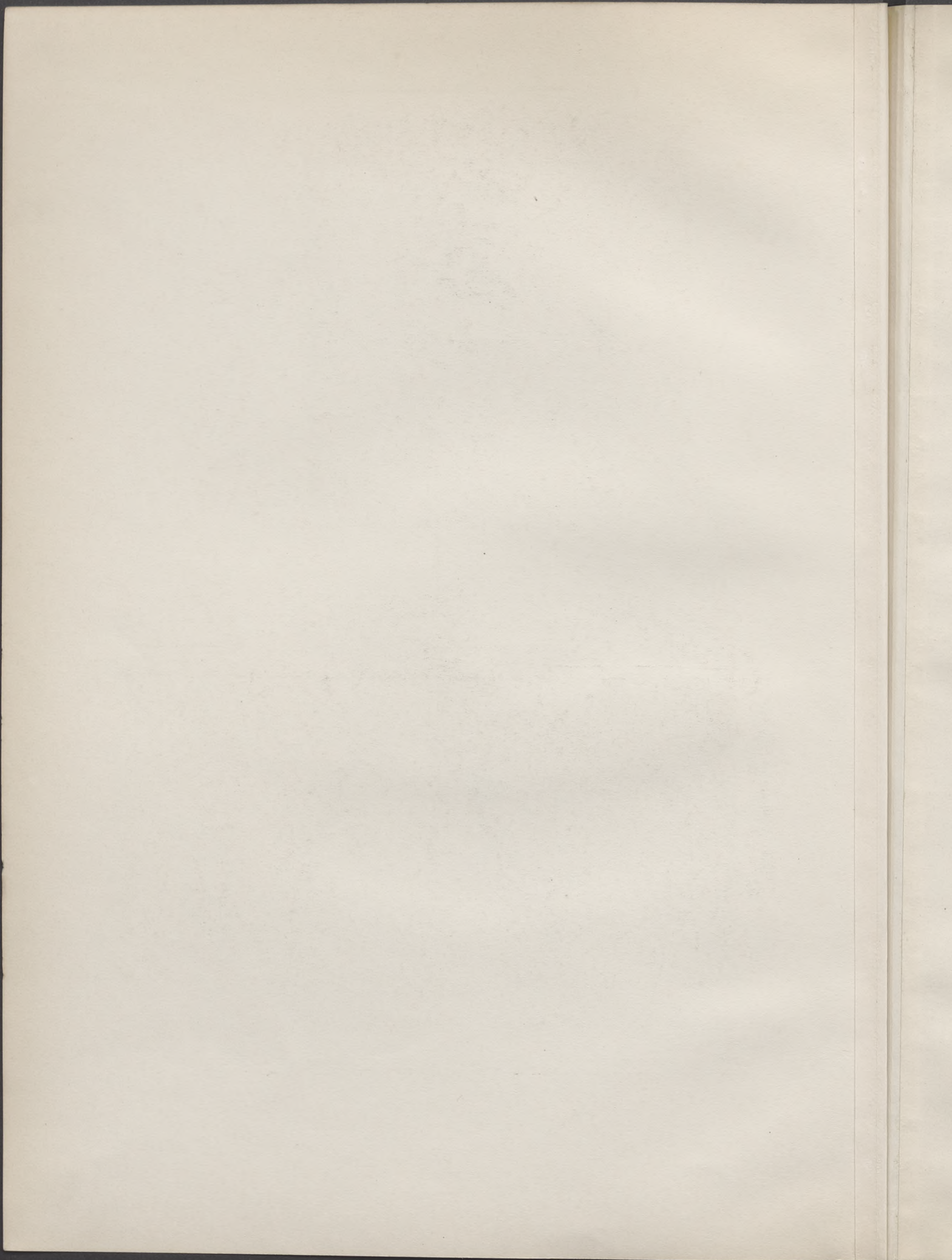
L. MACURA: „LA TACHE D'ENCRE“





PROJEKTY KOSTYUMÓW 1929 1932 A) „SERDUSZKO“; B) „CYRANO DE BERGERAC“

PROJETS DES COSTUMES A) „PETIT COEUR“; B) „CYRANO DE BERGERAC“





MAKIETA DEKORACJI DO SZTUKI
J. CONRADA „JUTRO“

1929

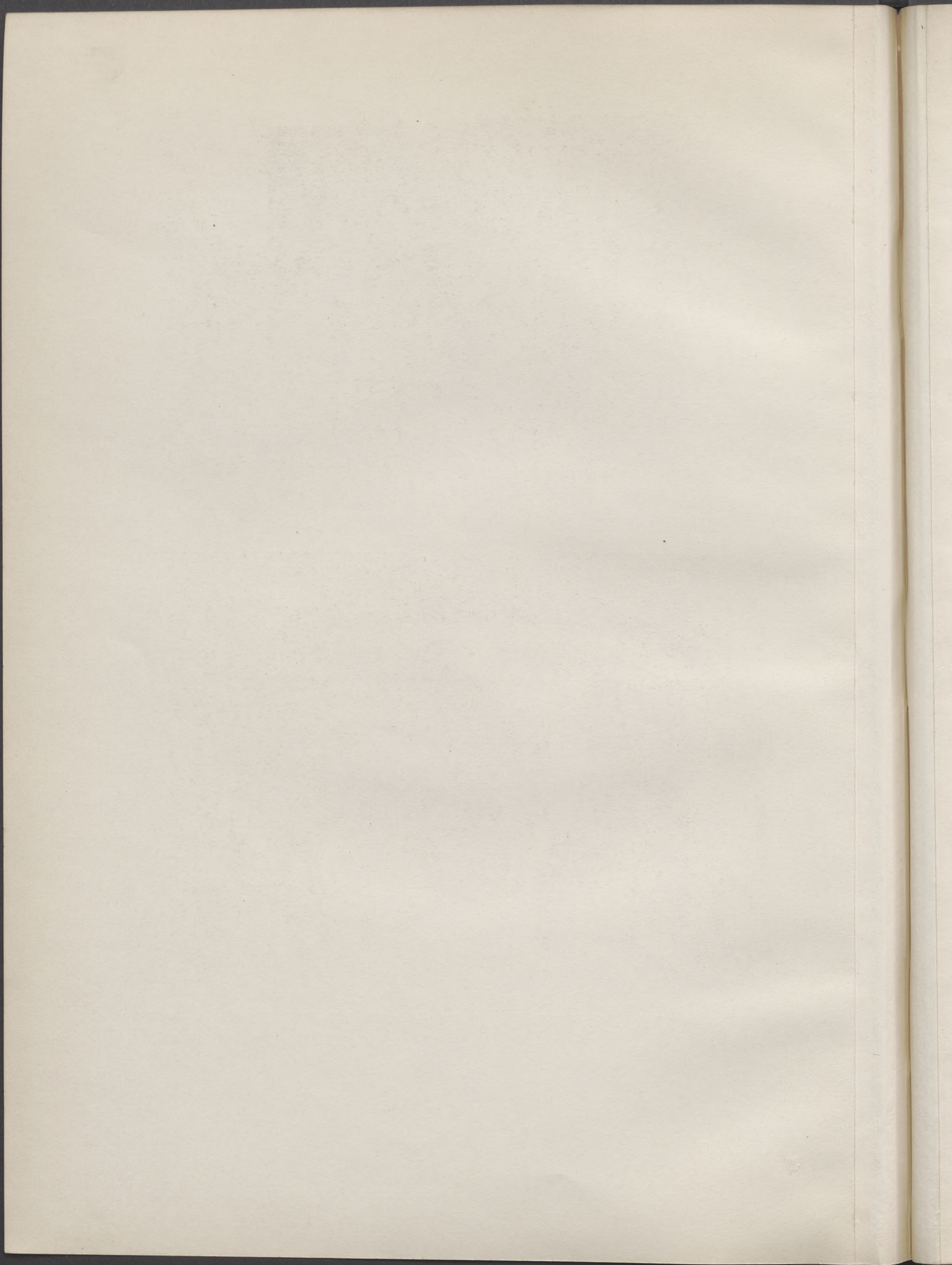
MAQUETTE DU DÉCOR POUR „TO MORROW“
DE J. CONRAD



PROJEKT DEKORACJI DO SZTUKI B. SHAWA
„DOM SERC ZEAMANYCH“

1930

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „HEARTBREAK
HOUSE“ DE B. SHAW





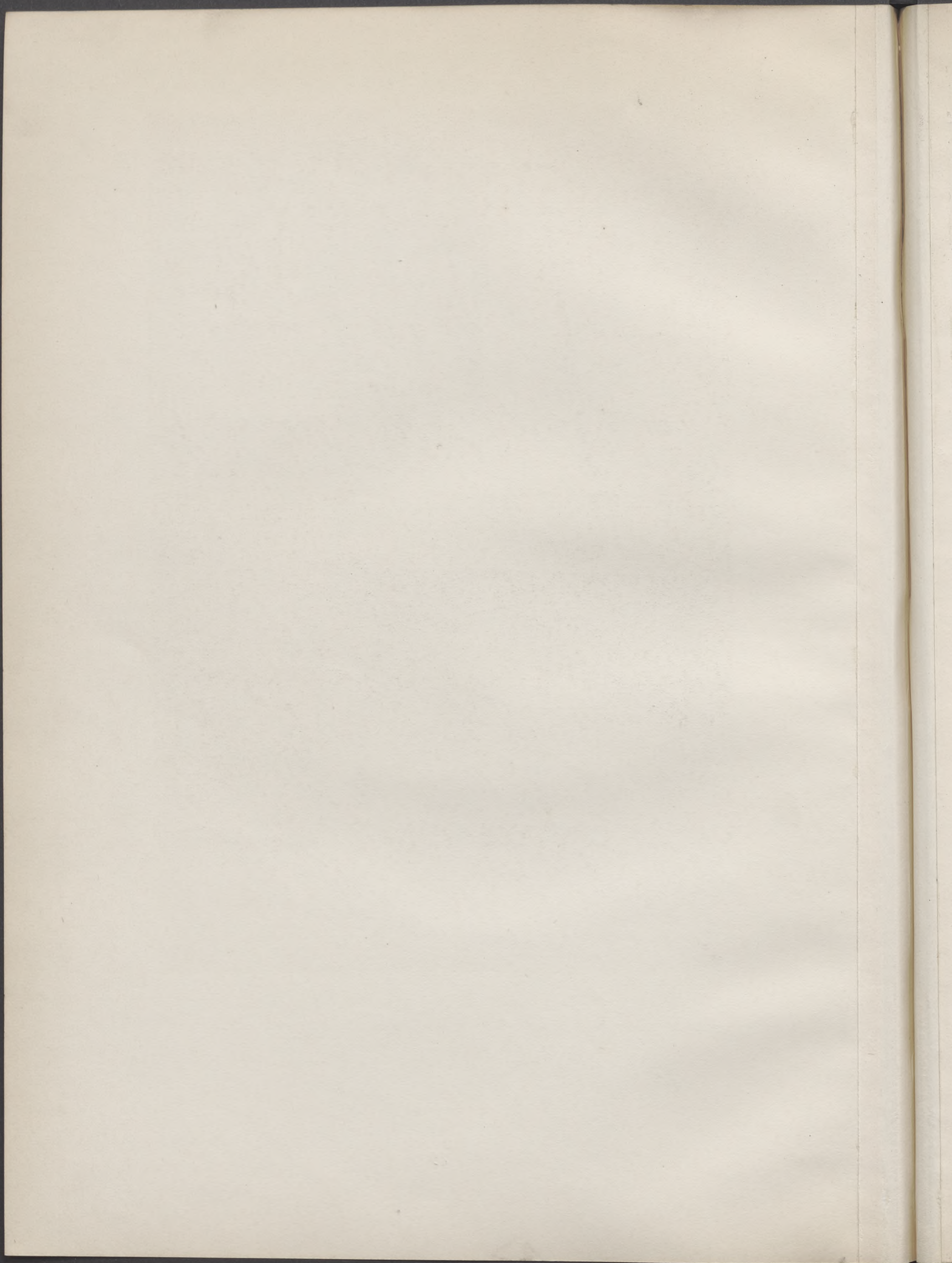
PROJEKT DEKORACJI DO „ULICY“ ELMERA
RICE'A

1931 ESQUISSES DU DÉCOR POUR LA PIÈCE „STREET
SCENE“ DE E. RICE



PROJEKT DEKORACJI DO „GRACZÓW“
GOGOLA

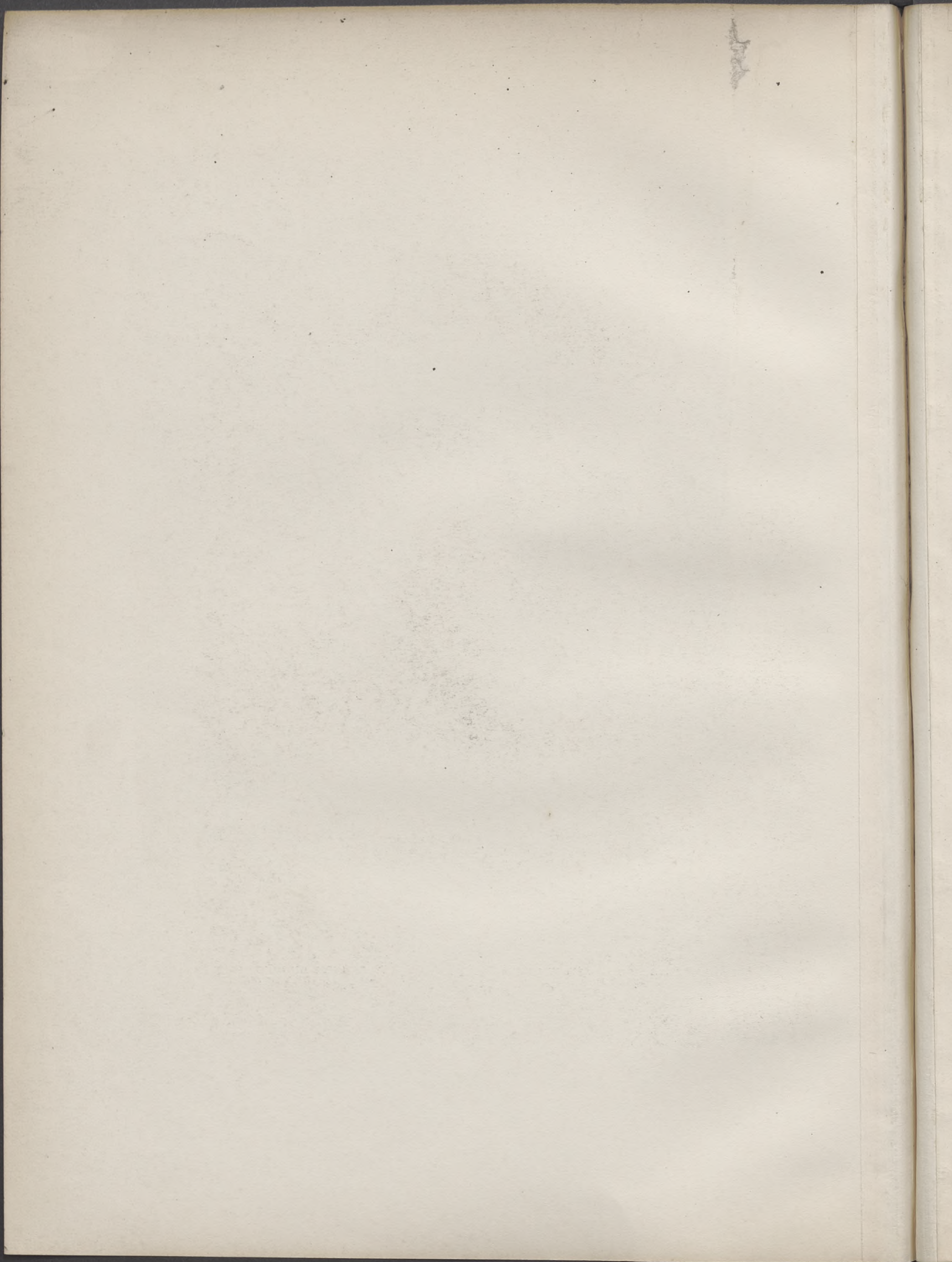
ESQUISSE DU DÉCOR POUR „LES JOUEURS“
DE GOGOL





PROJEKT DEKORACJI DO SZTUKI IBSENA
„BRAND“

ESQUISSE DU DÉCOR POUR LA PIÈCE
„BRAND“ D'IBSEN

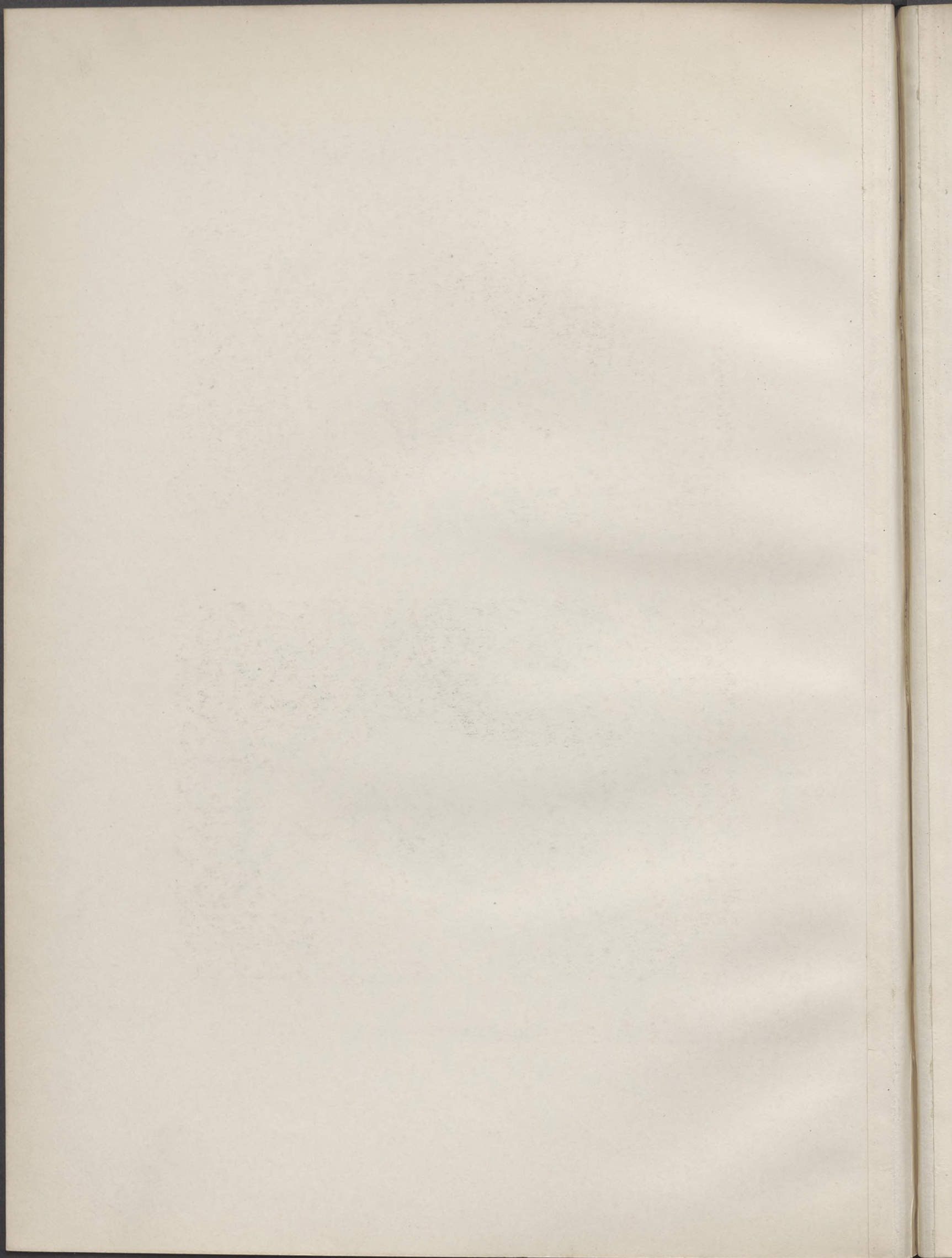


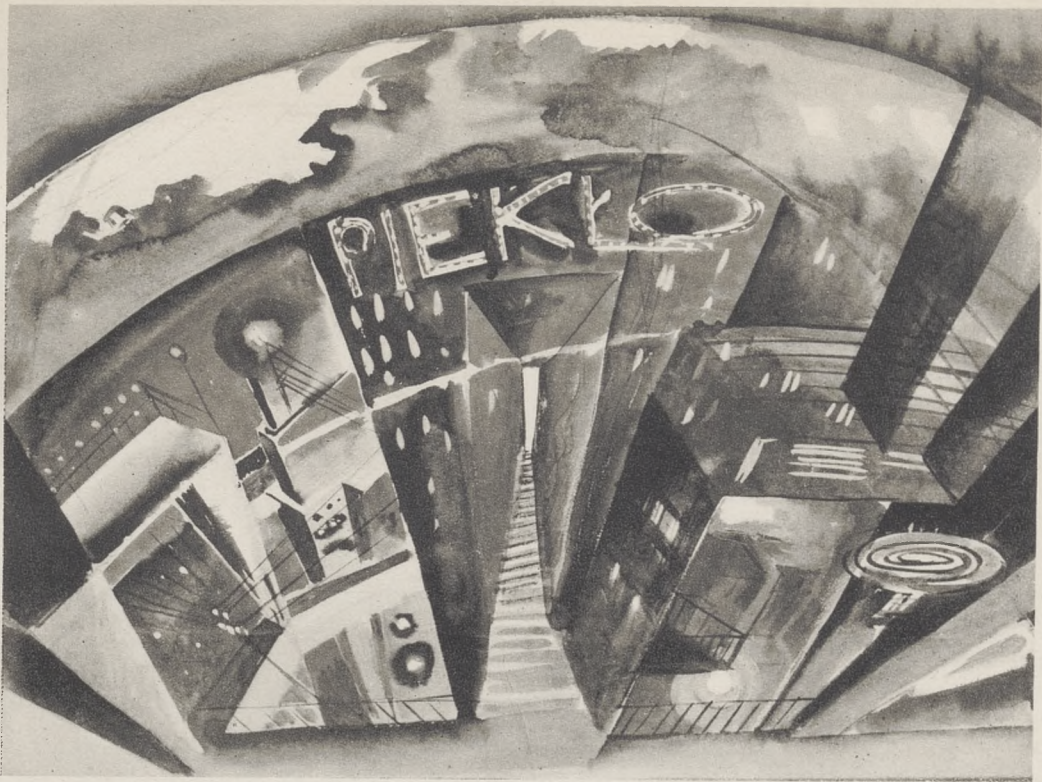


PROJEKT DEKORACJI DO „DON KICHOTA“ ST. MILASZEWSKIEGO

1929

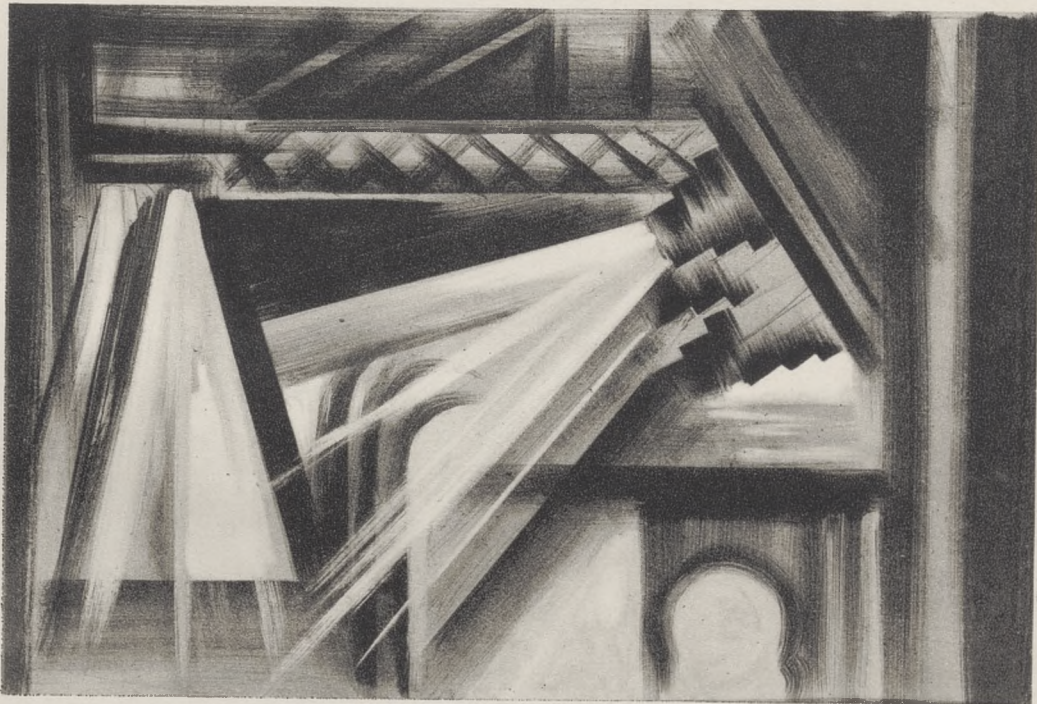
ESQUISSE DU DÉCOR POUR „DON QUICHOTTE“ DE ST. MILASZEWSKI





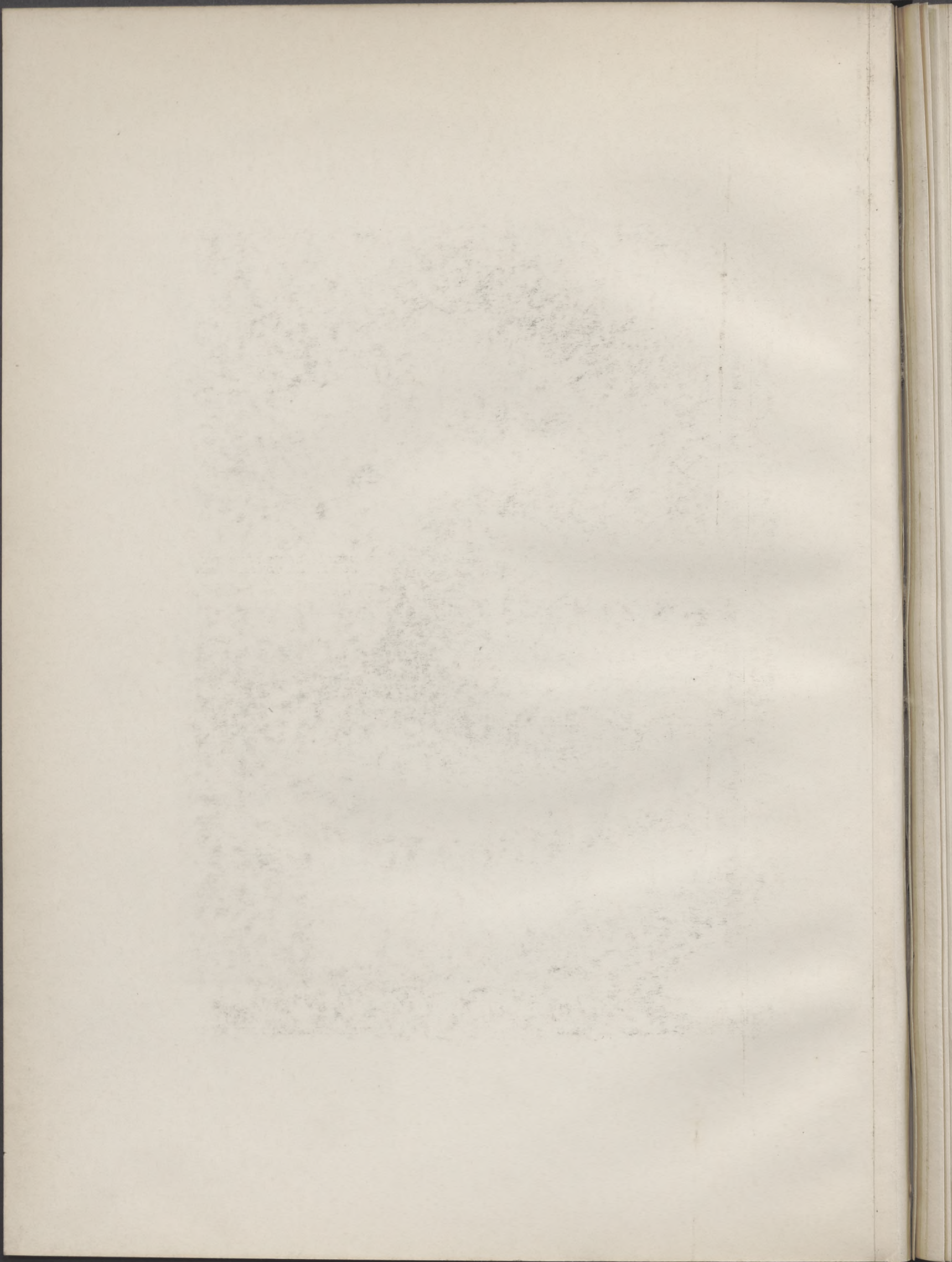
PROJEKT DEKORACJI DO „ORFEUSZA
W PIEKLE“ OFFENBACHA

ESQUISSE DU DÉCOR POUR „ORPHÉE
AUX ENFERS“ D'OFFENBACH



PROJEKT DEKORACJI DO FILMU

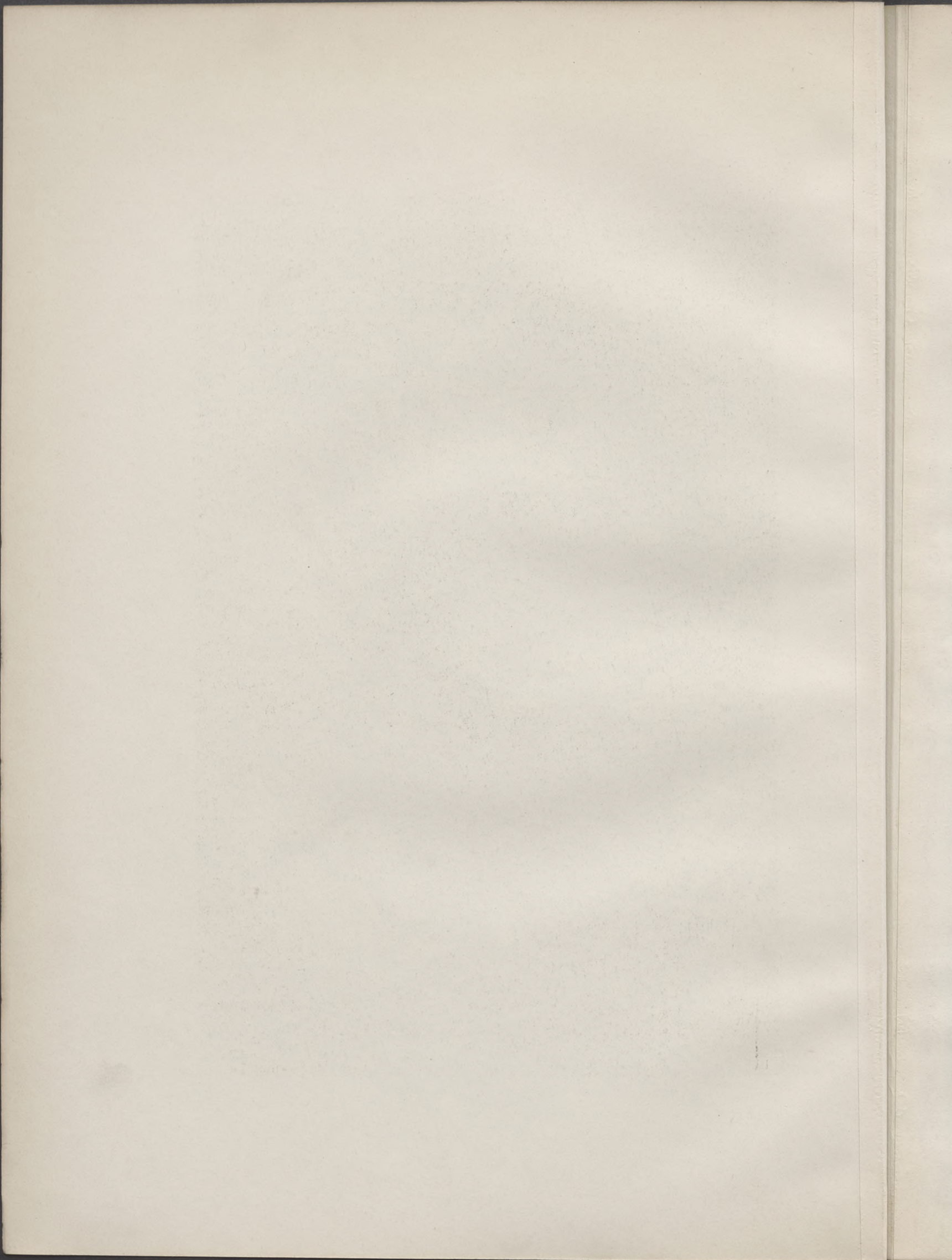
ESQUISSE DU DÉCOR POUR UN FILM

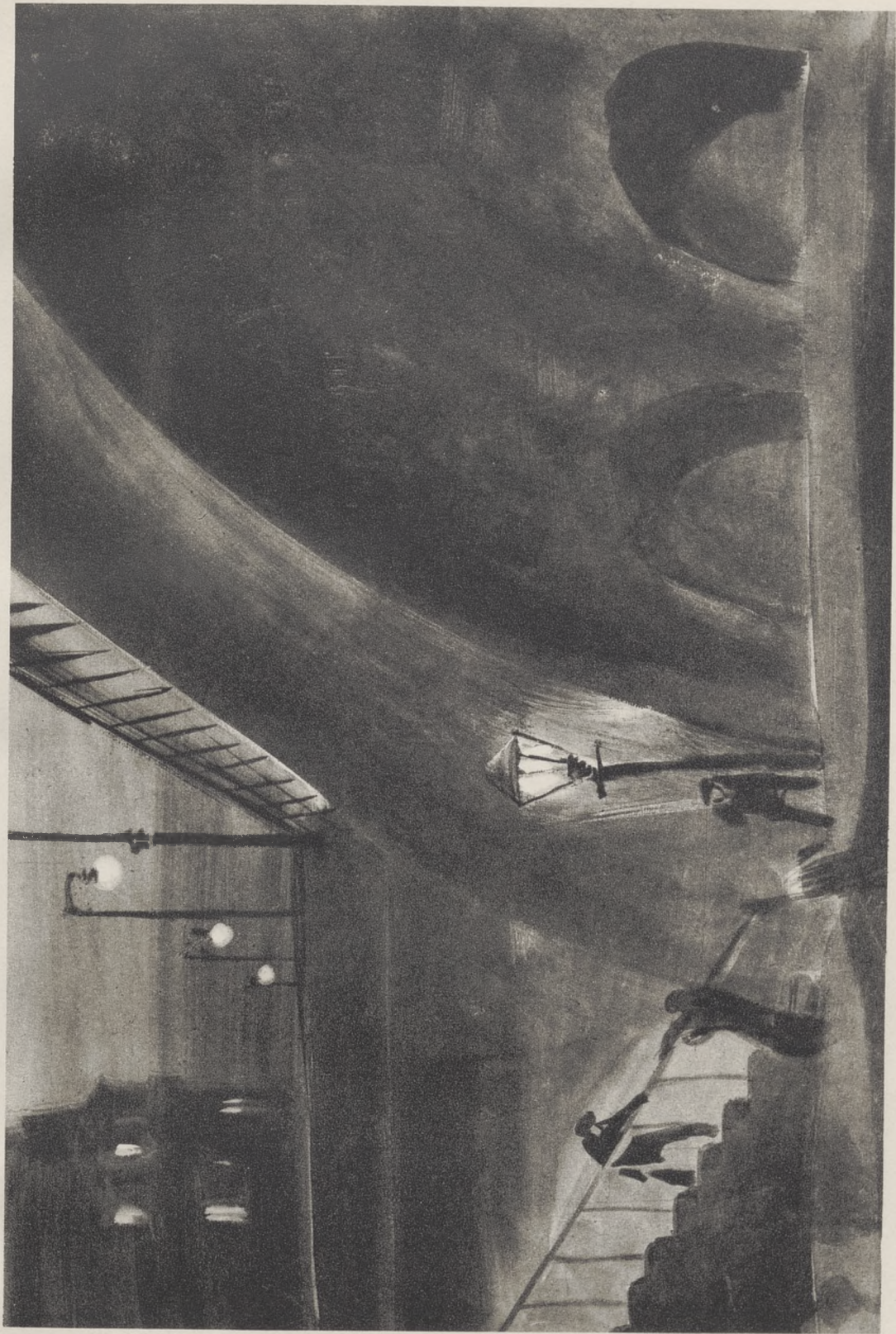




PROJEKT DEKORACJI DO REWJI

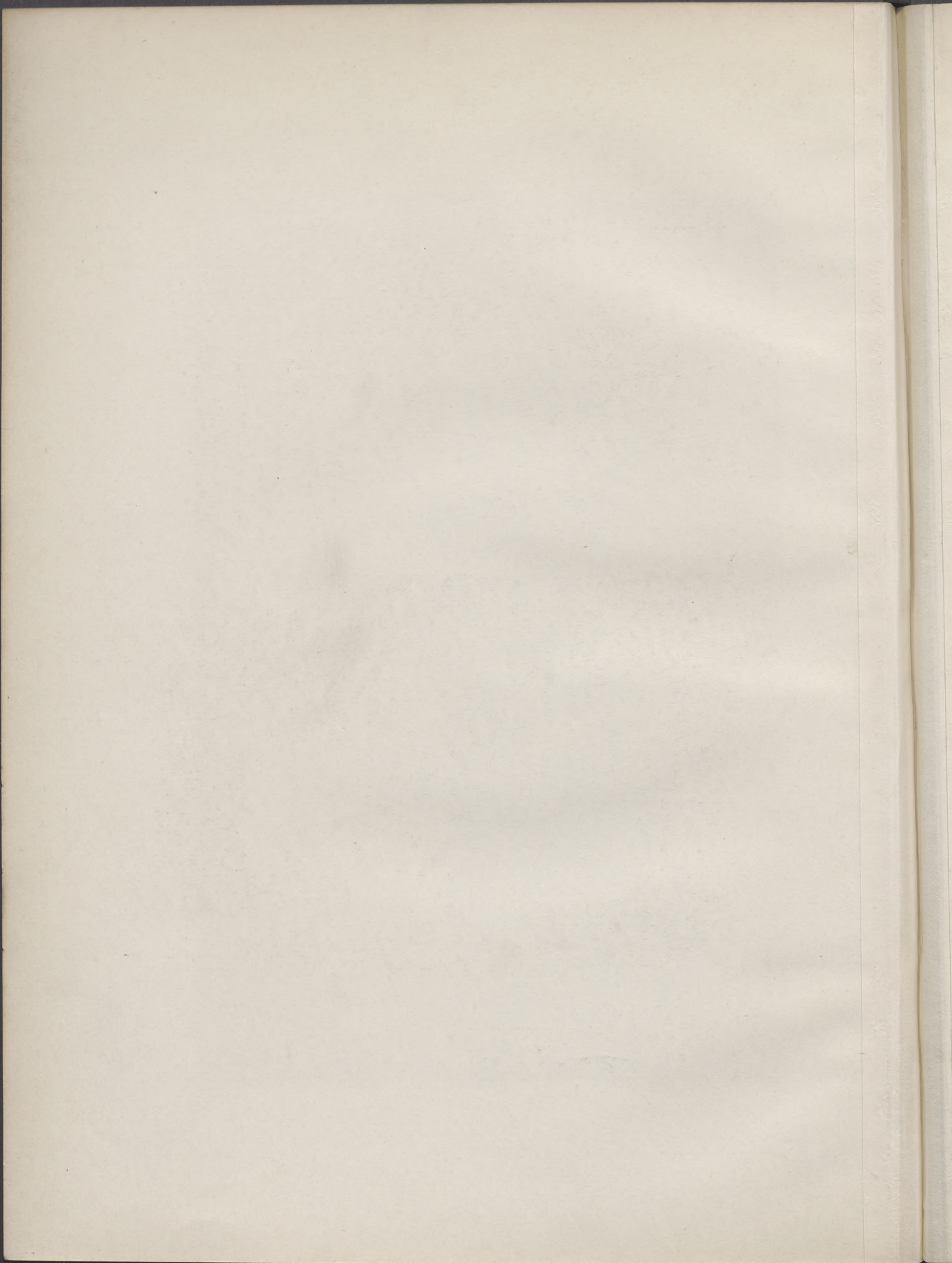
ESQUISSE DU DÉCOR POUR UNE REVUE





PROJEKT DEKORACJI DO REWYJI

ESQUISSE DU DÉCOR POUR UNE REVUE

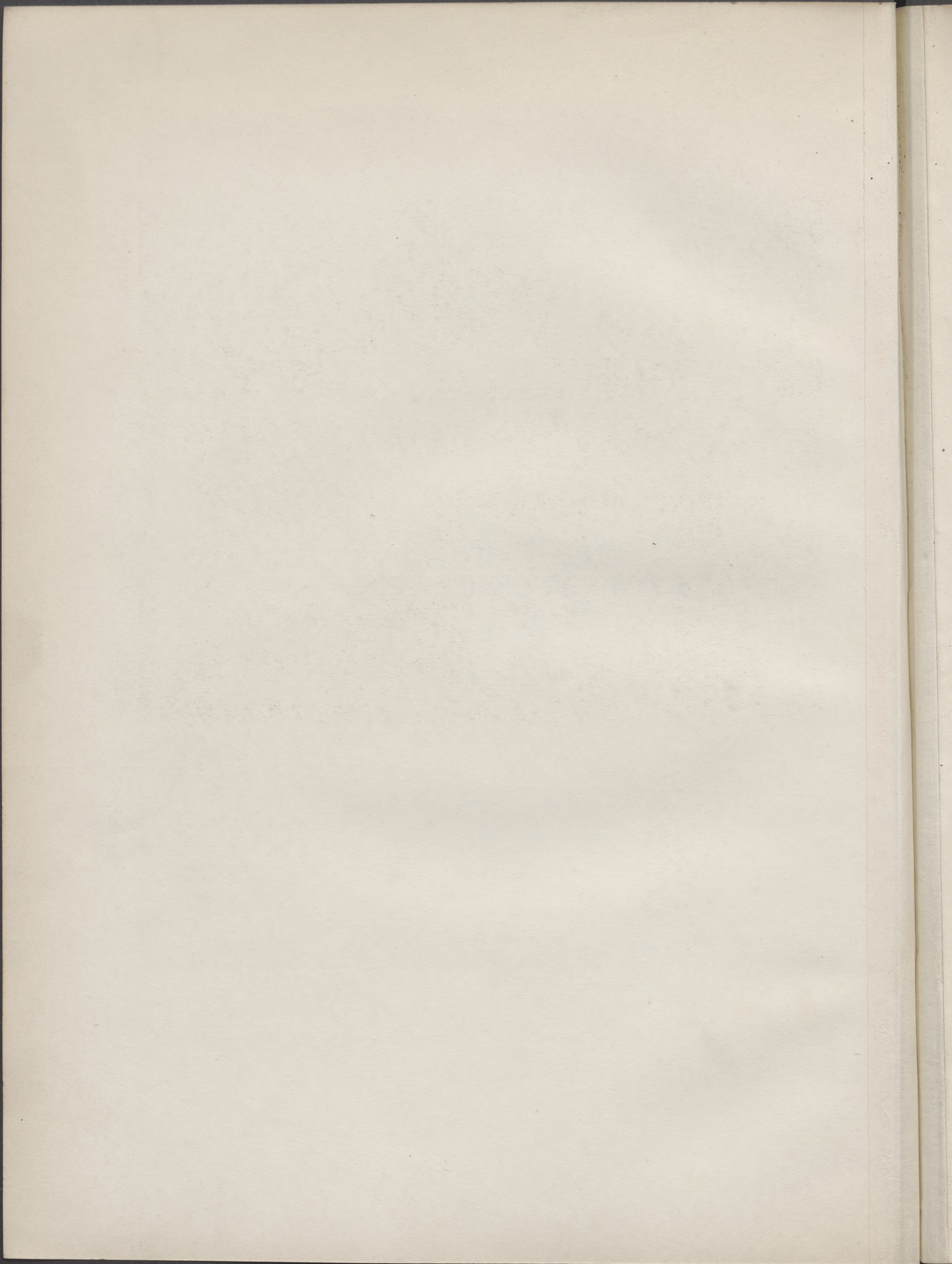




PROJEKTY DEKORACJI DO „AKROPOLIS“
ST. WYSPIAŃKIEGO

1932—33

ESQUISSES DU DÉCOR POUR „L'ACROPOLE“
DE WYSPIAŃSKI

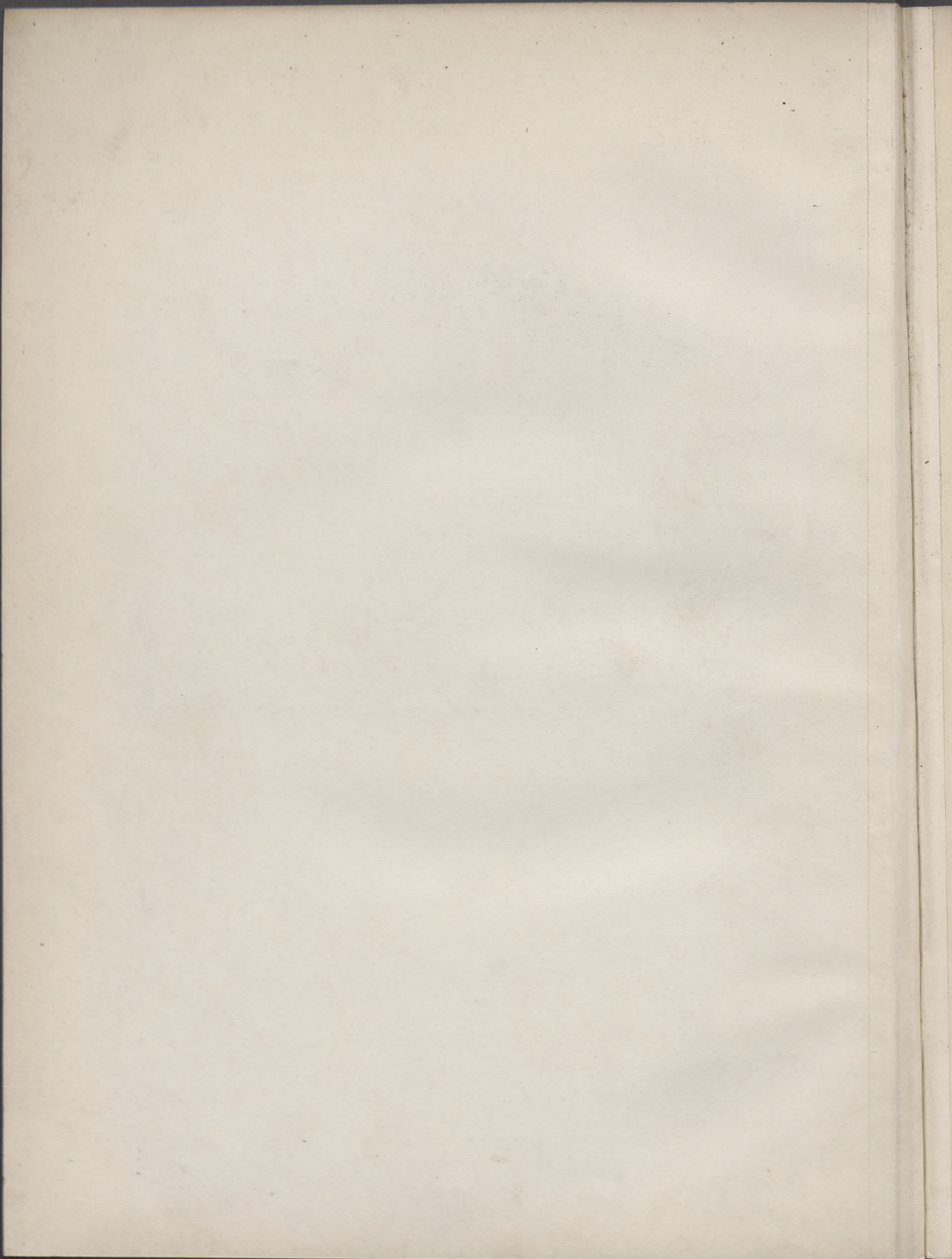


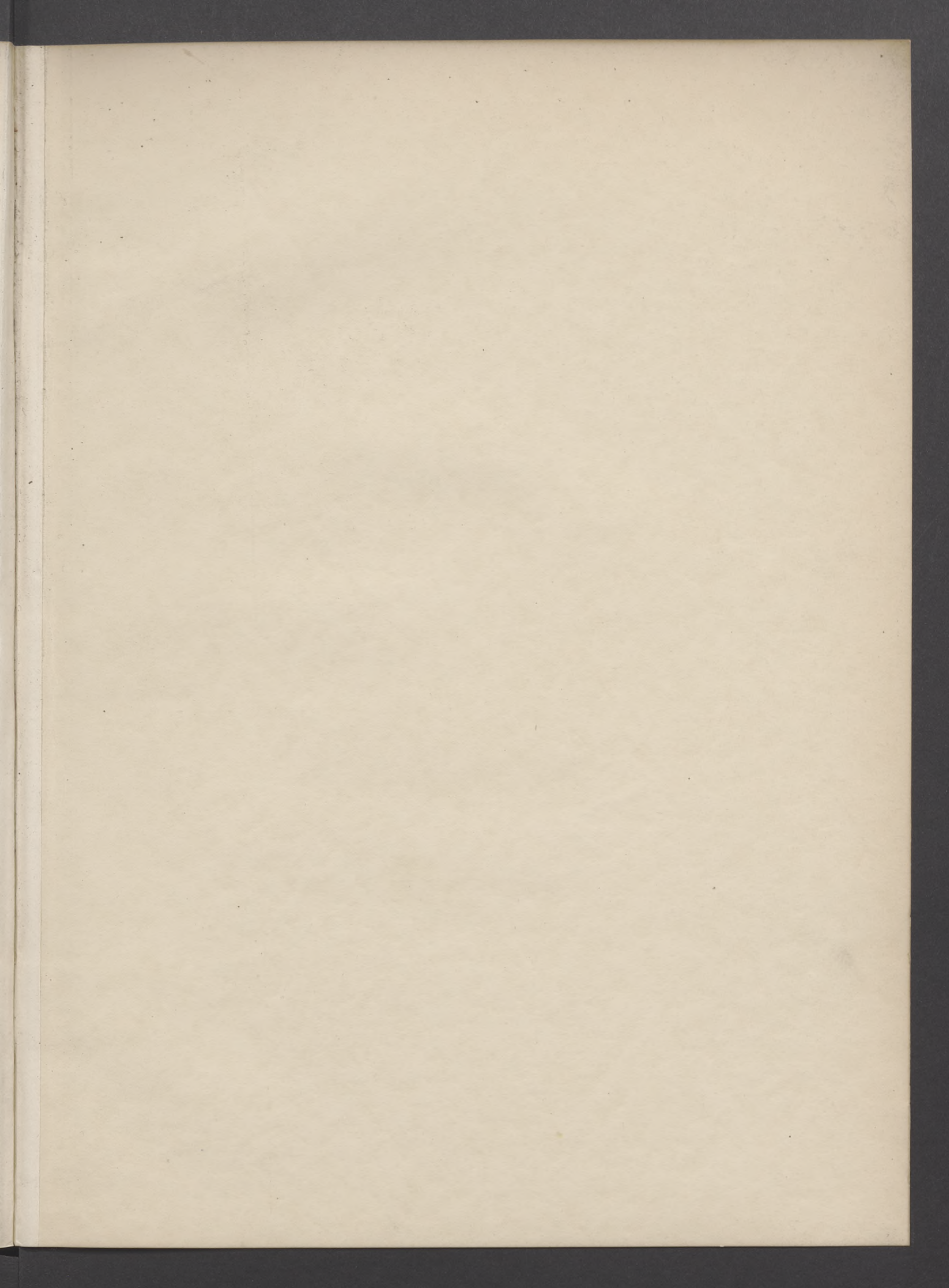


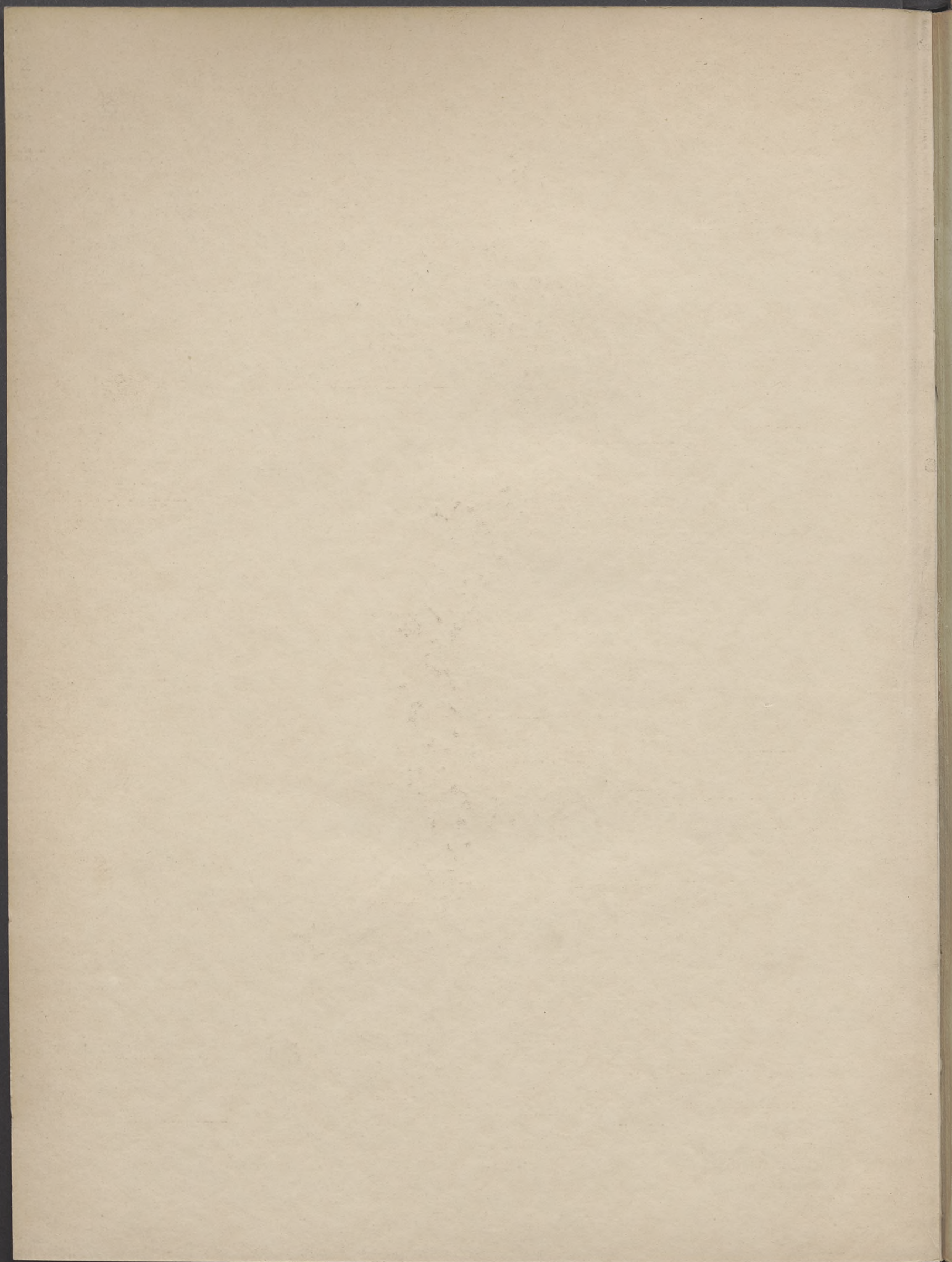
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „WESELE“

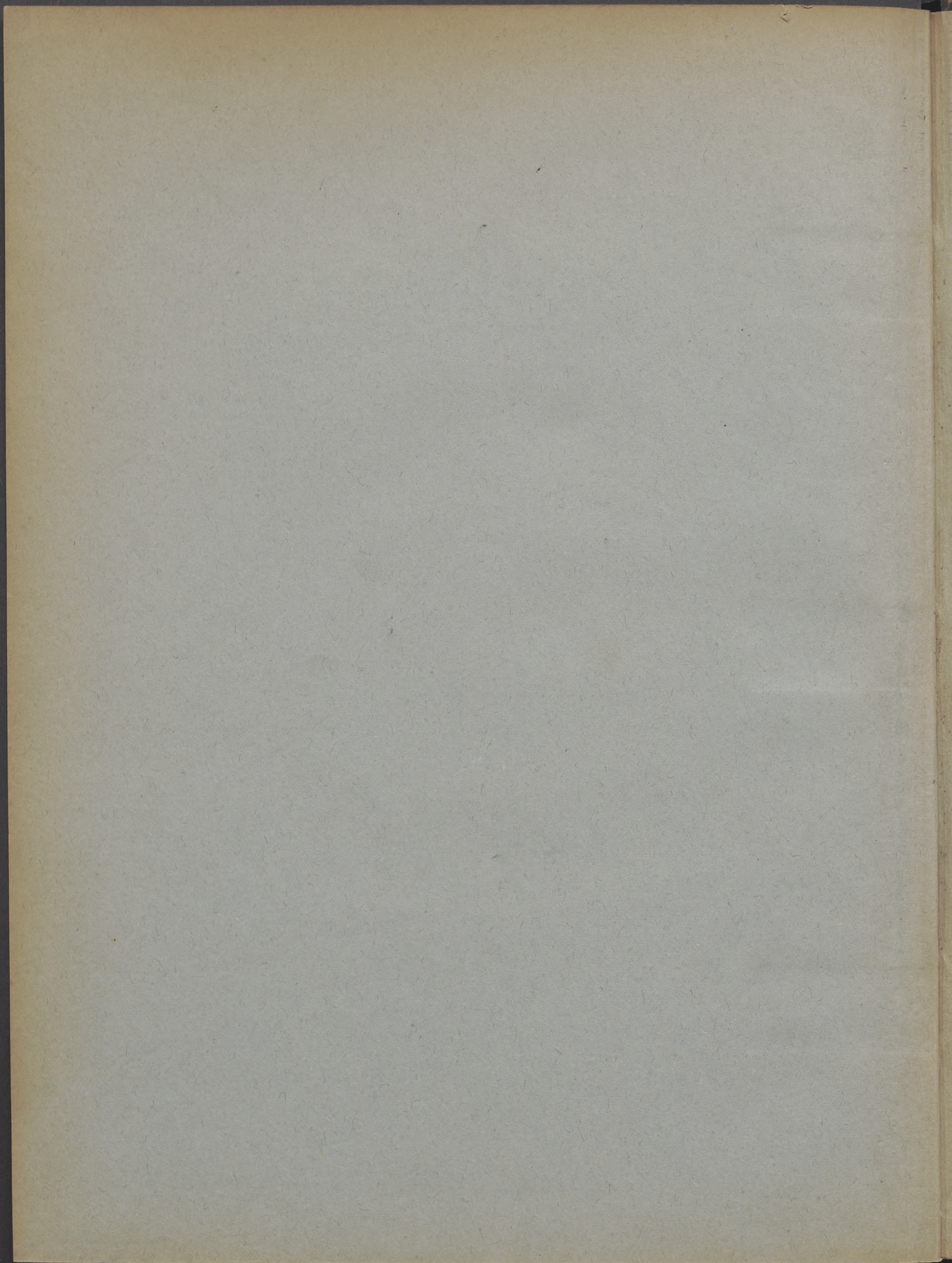
TEATR POLSKI 1922

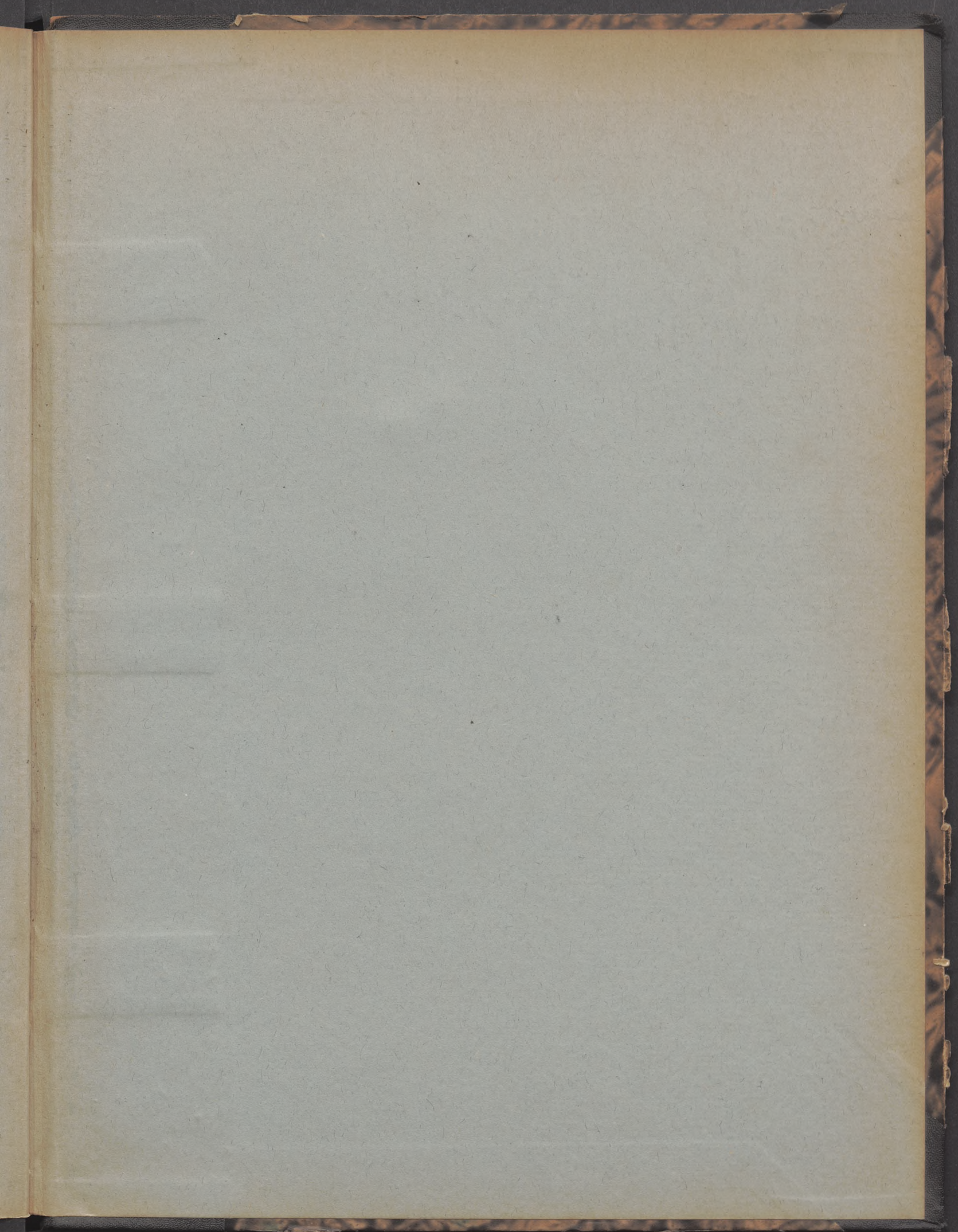
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „LES NOCES“













Zakład Narodowy
im. Ossolińskich



1100029170

ZAKŁAD NARODOWY
im. OSSOLIŃSKICH PAN
BIBLIOTEKA
DZIAŁ IKONOGRAFICZNY

XIV-8