



# TEATR NARODOWY

ROK ZAŁOŻENIA 1765

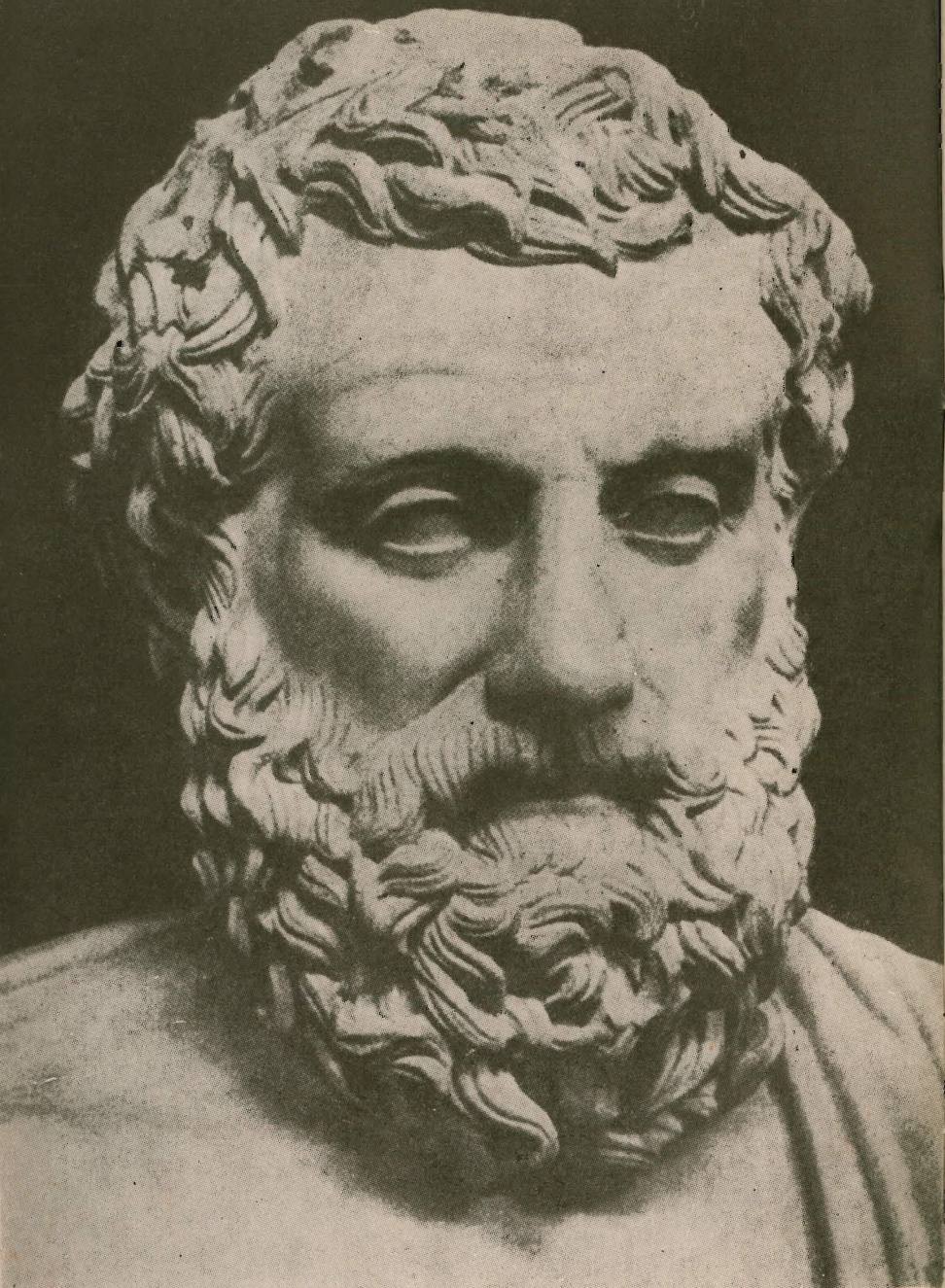
AJSCHYLOS  
AGAMEMNON

EURYPIDES  
ELEKTRA

ARYSTOFANES  
ŻABY

1962/63





## AJSCHYLOS

Urodził się w 525 roku przed naszą erą w Eleusis koło Aten, w rodzinie szczycającej się tradycjami arystokratycznymi, sięgającymi aż do społeczeństwa plemiennego pierwotnej Attiki. Zadebiutował na miejskich Dionizjach w 500 r. Jednak przełomową datą był dopiero rok 490, gdy jego *Blagalnice* zostały wystawione w Atenach. W tym samym roku podczas najazdu Persów, Ajschylos dzielnie broni Aten w bitwie pod Maratonem, a później pod Salaminą (480) i Platejami (479).

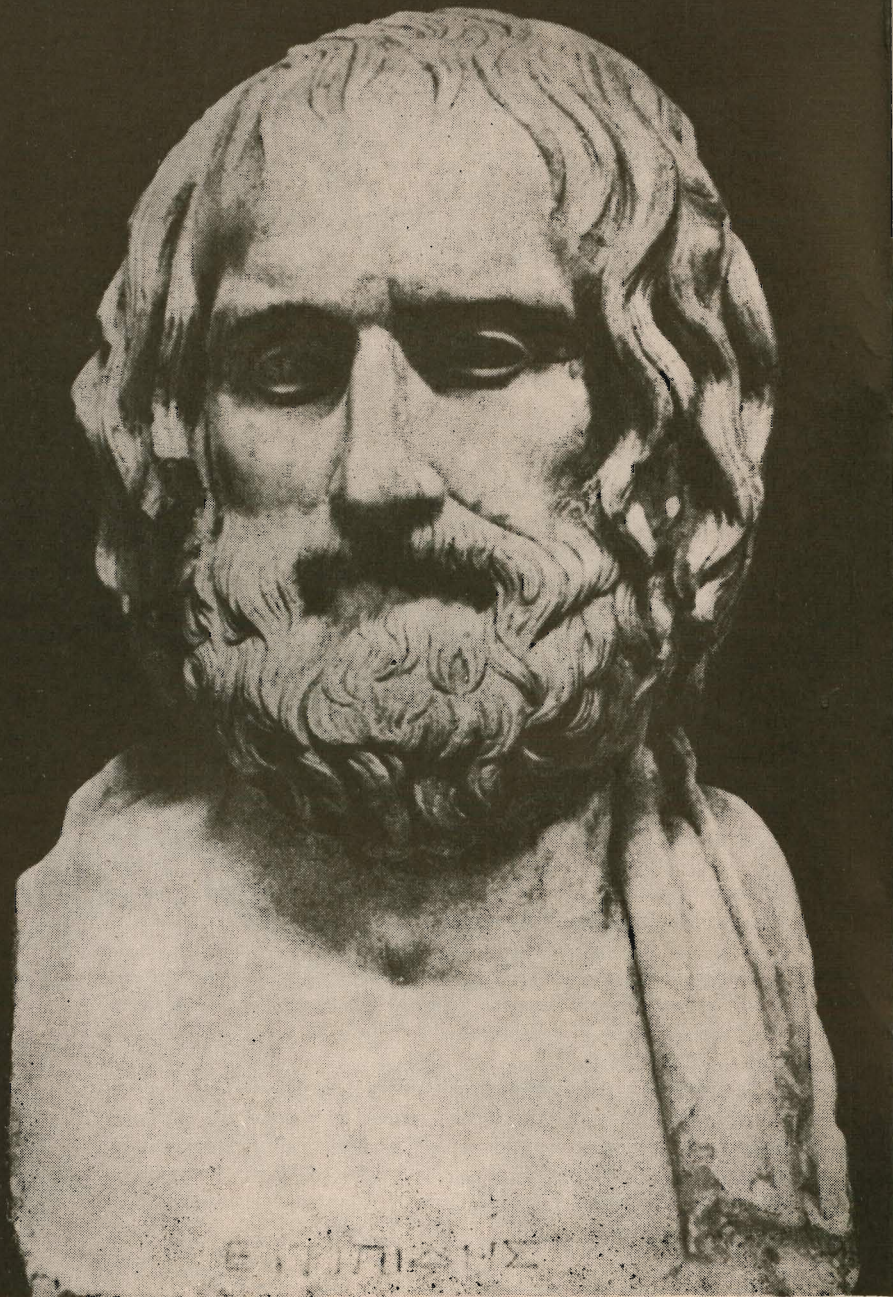
Już w 484 odnosi pierwsze zwycięstwo w konkursie dramatycznym, a 12 lat później uzyskuje I nagrodę za *Persów*. Ajschylos, mimo otrzymania kilkunastu nagród, rozgoryczony podobno wyróżnieniem Sofoklesa, przeniósł się do Syrakuz, zmarł w 456 r. w Geli na Sycylii.

Uważany jest za ojca tragedii greckiej, zapoczątkował scenografię (maski aktorskie, kostiumy i koturny).

Tematy do swych tragedii czerpał Ajschylos z opowieści mitologicznych epoki Homera starając się treść ich dostosować do współczesnej moralności.

Z 70 tragedii i 20 dramatów satyrowych dochowało się w całości tylko 7 tragedii (umieszczone były one w wyborze szkolnym sporządzonym w II w. z wyd. aleksandryjskiego): *Blagalnice*, *Persowie*, *Siedmiu przeciw Tebom*, *Prometeusz skowany*, *Oresteja* (*Agamemnon*, *Ofiarnice*, *Eumenidy*) oraz szereg fragmentów.





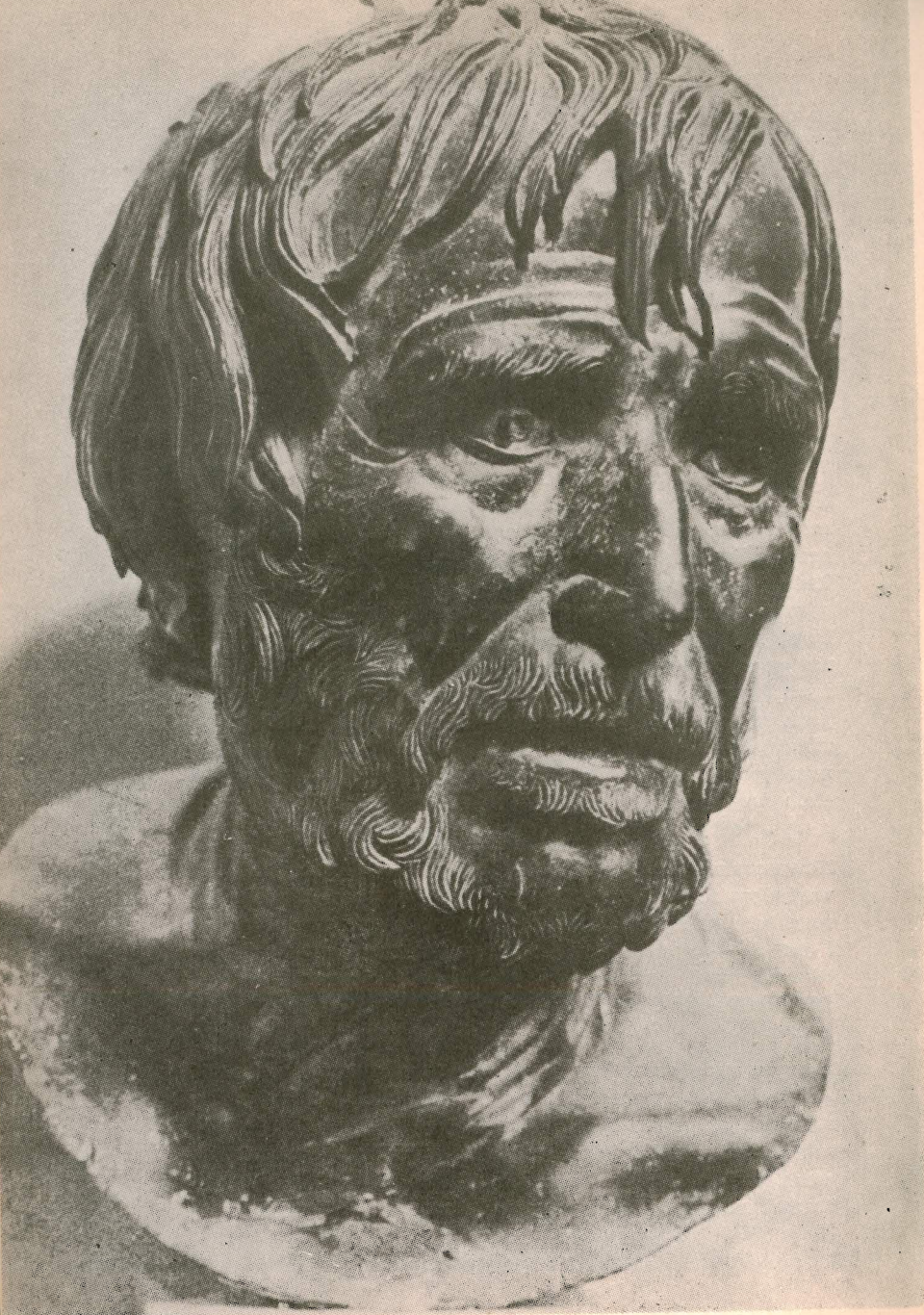
## EURYPIDES

Urodził się w r. 485 p.n.e. na Salaminie, trzeci i najmłodszy (obok Ajschylosa i Sofoklesa) wielki tragik grecki. Syn możnego ziemianina attyckiego. Uczeń filozofów jońskich oraz sofistów należał do nowej szkoły filozoficznego myślenia, która idealizm dawnych czasów zastępowała rzeczowym rozumowaniem. Do starych legend greckich o straszliwej sile bogów podchodził sceptycznie, zaprzeczał boskiemu podchodzeniu instytucji państwa i norm etyczno-prawnych; głosił hasła równości wszystkich ludzi. Eurypides pierwszy wprowadził do swych sztuk ludzi prostych (wieśniaków, niewolników) oraz ożywił tragedie epizodami komicznymi. Twórczość Eurypidesa była ściśle związana z życiem współczesnych Aten, z rozwojem wypadków społecznych i politycznych w okresie wojny peloponeskiej (431—404).

Nowatorstwo dramaturgiczne Eurypidesa — nie tylko pod względem formy (nie łączenie się akcji sztuki z prologami, rozwiązywanie akcji za pomocą deus ex machina), ale i treści — spotkało się z ostrą krytyką współczesnych. Wyemigrował pod koniec życia z Aten, przeniósł się na dwór króla Macedonii, gdzie w Pelli w wieku lat 78 życie zakończył.

Z napisanych przez Eurypidesa 90 tragedii zachowało się 17: *Alkestis*, *Andromacha*, *Bachantki*, *Błagalnice*, *Elektra* (wystawiana ok. r. 413 p.n.e.) *Fenicjanki*, *Helena*, *Hekabe*, *Herakles szalony*, *Heraklidzi*, *Hipolit*, *Ifigenia w Aulidzie*, *Ifigenia w Taurydzie*, *Ion*, *Medea*, *Orestes*, *Trojanki*, jeden dramat satyrowy *Cyklop* oraz około tysiąca fragmentów.





## ARYSTOFANES

Ostatni z wielkiej czwórki dramaturgów greckich, urodził się w 448 roku w Atenach; w osiem lat po śmierci ojca dramatu — Ajschylosa. Sofokles liczył wówczas 48 lat, a Eurypides 32.

Jest to szczytowy okres świetności Aten: pisze historyk Herodot, działają filozofowie — Anaksagoras, Protagoras, Sokrates, powstają wspaniałe budowle — Partenon i Propyleje. Twórczość pisarską Arystofanesa otwierają *Acharnejczycy*. 23-letni Arystofanes w tej zgryźliwej i antywojennej komedii ostro krytykuje wodza — Kleona, i to w toku prowadzonej wówczas wojny peloponeskiej. Mimo tych akcentów komedia otrzymuje I nagrodę.

W krótkich odstępach czasu powstają *Rycerze*, *Chmury*, *Pokój*, *Osy*, *Ptaki*, *Gromiwoja (Lizystrata)*, *Tesmoforie*. W rok po śmierci Sofoklesa i Eurypidesa powstają *Żaby* (405) — ostatni utwór najweselszego, najpoważniejszego, najdowcipniejszego i najbardziej lirycznego okresu twórczości Arystofanesa. Nastają lata trudne — Sparta zmusza Ateny do haniebnego kapitulacji, znika dawna wolność, ginie Sofokles. Zapatrywania Arystofanesa bardzo różniły się od sądów Eurypidesa, były z gruntu konserwatywne, a jego sztuki — mimo swej wesołości — miały charakter dydaktyczny, przypominający, ku rozwadze społeczeństwa, zalety i cnoty przodków. Ostatnie dwa utwory sceniczne *Sejm niewieści* i *Bóg bogactwa (Plutos)* nie zawierają już aluzji społecznych i politycznych.

Arystofanes umiera w Atenach w r. 385 p.n.e. Z 40 jego sztuk dotrwało do naszych czasów 11.



## SĄD PARYSA

W połowie piątego wieku przed naszą erą Ateny były ośrodkiem życia politycznego i artystycznego Grecji. W Atenach, jak określił Perykles, jedna i ta sama osoba mogła w najłatwiejszy sposób z wdziękiem i zręcznością przystosować się do najrozmaitszych form życia i stać się przez to samodzielnym człowiekiem.

Życie Ateńczyka tego czasu było skromne. Zaniechano noszenia purpury, jak to było w zwyczaju przed stu laty pod wpływem Jonii, tylko młodzi arystokraci służący w konnicy zdobili swoje chlamidy purpurą i złotem. Zwolennicy Sparty chętnie paradowali w krótkich płaszczach spartańskich. Pracowity Ateńczyk zadowalał się chitonem z rodzimej wełny. Istnieje związek między wyborem stroju a przekonaniem politycznym lub choćby tylko pewną preferencją polityczną.

Lud żywił się sałata, czosnkiem, cebulą, pił przydymione wino, ale w teatrze oglądał tragedie Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, komedie Arystofanesa, wielkich twórców, najwyższą sztukę. Cenił ją sobie, rozumiał, ganił lub nagradzał. Był to czas godów sztuki i demokracji. Arystofanes każe mówić chórowi w *Żabach*:

„Próżno się lękać, że cienkich nie pojma  
Wywodów widze-nieuki.  
Zwiedzili kawał świata, gnani wojną,  
I z książek brali nauki.”

Miłośnik starożytności lubi wracać myślą do mowy, którą Perykles wygłosił w 430 roku na cześć poległych.

„Myśmy też wprowadzili najróżniejsze sposoby odpoczynku

po pracy, organizując przez cały rok igrzyska i uroczystości religijne, urządając pięknie nasze mieszkania, których urok rozprasza troski dnia.”

Mówił też na chwałę ustroju Aten: „Zasadą wolności kierujemy się w naszym życiu państwowym, a w życiu prywatnym nie odnosimy się również z podejrzliwą ciekawością do zachowania się naszych współobywateli, nie odnosimy się ze złością do sąsiada, jeśli zajmuje się tym co mu sprawia przyjemność, i nie kierujemy w jego stronę dezaprobujących spojrzeń, które wprawdzie nic złego nie wyrządzają, lecz ranią.” (tł. K. Kumaniecki). Już Arystydes przyznał tetom, czyli najuboższym, prawa obywatelskie, Perykles zaś wprowadził wynagrodzenie za sprawowanie niższych funkcji w sądzie i w marynarce. Nauka czytania i pisanie w szkołach ateńskich od dawna była bezpłatna i nie było takich którzy by jej nie posiadali. Dalsze wykształcenie pobierał obywatel u retorów i filozofów, sprawując urzędy, biorąc udział w zgromadzeniach, wiecach i słuchając tragedii, utworów satyrycznych w święta Dionizosa. Ubożsi obywatele otrzymywali „odszkodowanie święteczne”, gdyż tracili dzienny zarobek spędzając czas w teatrze. Mogli więc oddawać się z niezmałą przyjemnością słuchaniu poetów tragicznych i dyskusjom po zakończeniu widowiska, wiedząc że rodzina nie będzie cierpiała głodu.

Taka była polityka kulturalna Peryklesa, z którego imieniem łączyło się przez wieki pojęcie szczęśliwej sławy. Ale ta luksusowa kultura demokratyczna opłacana była z kasy Związku, zasilanej przez arystokratów ateńskich i sprzymierzeńców. Sprzymierzeńcy sarkali, że przystąpili do Związku, aby zabezpieczyć się przed najazdem Persów, a stali się lennikami Aten, które za ich pieniądze wznoszą wspaniałe świątynie, ba, nawet mułom, co zwoziły materiał budowlany na Akropol, zapewniają honorową emeryturę; arystokraci zaś krzywili się, że lud wielbi Peryklesa z wdzięczności za pieniądze, jakie oni do kasy Związku wplacają.

Jeśliby ktoś szukał przykładu na sztukę zaangażowaną, nie znalazł by świetniejszego od komedii Arystofanesa. Już w pierwszej swej komedii, Arystofanes, jeszcze niepełnoletni,





Hera z Samos. Muzeum w Luvrze.

atakuję drażliwy temat. Komedia zyskuje uznanie. Wprowadzona została na scenę przez poetę Kallistratosa, który użył swego imienia młodości debiutanta. Sprawa pokoju jest tematem kilku komedii Arystofanesa.

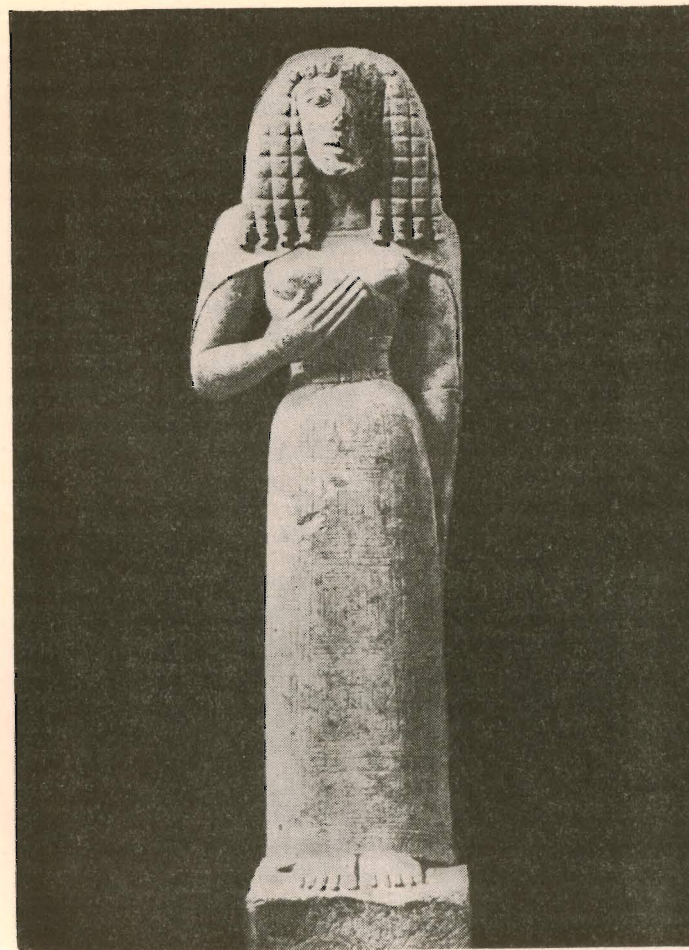


Figura kobieca z Auxerre. Muzeum w Luvrze

Można by myśleć, że inspirował poetę jakowyś Komitet Pokoju, w owej chwili jednak był to problem nie konferencyjny. Komedię *Acharnejczycy* (*Acharniaków*, jak tłumaczy prof. S. Srebrny) oglądali Ateńczycy w roku 424 p.n.e. Był



to siódmy rok wojny między Atenami i Spartą, między sprzymierzeńcami Aten i sprzymierzeńcami Sparty. Wojna ta, z pewnymi przerwami, miała trwać lat trzydzieści, miała wygubić najlepszych, najdzielniejszych Hellenów i przynieść straty zwyciężonym i zwycięzcom.

Szybkość następujących po sobie zmian, przyspieszony rytm epoki musiał nękać Ateńczyka słuchającego komedii Arystofanesa. Nie minęło sześćdziesięciu lat od chwili, kiedy Leonidas z trzystu Spartanami zagroził królowi Perskiemu wejście przez Termopyle do środkowej Grecji. „Przechodniu, powiedz Sparcie, że posłuszni jej rozkazom...” trafiło do wszystkich podręczników historii ucząc, jak to Spartanie zginęli w obronie Grecji, w obronie Aten. Nie minęło więc sześćdziesięciu lat, a Spartanie ginęli z rąk Ateńczyków, Ateńczycy z rąk Spartan, którzy napadali na nadbrzeżne osiedla i wioski Attyki, wycinając figowce, pigwy i drzewa oliwne, dar bogini.

Za następnych sześćdziesiąt sześć lat Filip Macedoński zniszczył pod Cheroneją bohaterską armię i zdławił wolność środkowej i północnej Grecji.

Nie zna przyszłości młody Arystofanes, ale wzywa Ateńczyków do zgody ze Spartą, jakby przeczuwał, jaką cenę przyjdzie zapłacić wszystkim za ambicje niektórych. W walce o hegemonię nad Grecją nie Ateńczycy, nie Lakonowie zyskają, lecz ten trzeci, nieznany jeszcze z imienia.



Musimy się zdobyć na pewien wysiłek wyobraźni. Wprawdzie kłopoty innych ludzi, zwłaszcza zaś tych, którzy żyli przed dwudziestoma pięcioma wiekami, są dla nas łatwe do zniesienia, lecz bez przejęcia się ich troskami nie możemy w pełni przeżywać dzieła artystycznego.

O ile się nie mylę, najbardziej znaną publiczności teatralnej z wszystkich komedii Arystofanesa jest *Lizystrata*. Przy czym najłatwiej zostaje zapamiętana sama anegdota. Atenki i Spartanki chcąc zakończyć długotrwałą wojnę postanawiają odmawiać się swoim mężom tak długo, póki ci nie zawrą pokoju. Publiczność się śmieje, tak właśnie wyobraża sobie starożytnych Greków, swawolnych i niepoważnych. Ale gdyby tak zamiast Lakonek i Atenek przedstawić obywatelki

współczesnych dwu państw toczących wojnę i pokazać tę komedię w czasie trwania działań wojennych drugiej wojny światowej. Nie, tego sobie nie możemy wyobrazić, gdyż zbyt dobrze wiemy, że w żadnej ze stolic współczesnego świata takie przedstawienie nie mogłoby się odbyć. Mogło natomiast odbyć się w Atenach i odbyło się. Ale już przed bitwą pod Cheroneją Demostenes będzie groził, że każdego za włosy do więzienia pociągnie, kto ośmieli się mówić o pokoju. Lecz wtedy sprawy będą wyglądały inaczej.

*Parresia*, wolność słowa, wolność wypowiedzania własnych myśli, niczym nie skrepowanej, była uważana przez Ateńczyków za najwyższe dobro. Niepojęta jest dla nas swoboda, z jaką Arystofanes atakuje w swoich komediach z imienia i bez osłonek najwybitniejszych, najznakomitszych, najślawniejszych spośród współczesnych, a więc Kleona w *Rycerzach*, dobiera się do wodza Lamachosa w *Acharniakach*, ośmiesza Sokratesa w *Chmurach*, wydrwiwa zmarłego przed rokiem Eurypidesa w *Zabach*, a nie szczędził go za życia w *Tesmofoiach*. Atakowani, oraz ich krewni, siedzieli w teatrze, oglądali siebie w karykaturze okrutnej, słyszeli śmiech swoich współobywateli i sami musieli się śmiać, choć nie było im do śmiechu. Należało do dobrego tonu, do elegancji nie obrażać się. Demokracja wymagała silnych nerwów, opanowania i nie pozwalała na czułościwe rozkochanie się w sobie. Jeżeli Spartanie zaprawiali się od najmłodszych lat w nadludzkiej pogardzie dla wygod ciała, Ateńczycy przejawiali niezmiernie rzadki, rzadszy od najwznioślejszych heroizmów, hart ducha w znoszeniu cudzej opinii o sobie. Jest to jeden z elementów tego, co nazwano „cudem greckim”, nienajłatwiejszym do naśladowania.



Z jedenastu ocalałych komedii Arystofanesa aż w dziewięciu poeta atakuje ówczesną demokrację i jej przywódców. Do ogólniejszych tematów zabiera się dopiero w ostatnich komediach, kiedy wyszła ustawa zabraniająca ataków osobistych na scenie, czym zakończyła istnienie komedii politycznej. Po klęsce peloponeskiej zaś, gdy Ateny starczyły na znaczeniu, brakło wielkich polityków, mali zaś nie pozwalali sztydzić z siebie, dobrze znosili jedynie pochlebstwa.





Rysunek z wazy greckiej

Ateńczyk słuchający *Żab* inaczej odbierał to, co mówiono na scenie, niż człowiek współczesny. Oto boga Dionizosa okładają kijem i bóg broni się facecjami niewykwintniejszymi od kpin towarzysza-niewolnika, zachowuje się zupełnie tak samo jak Ksantiasz. Wprawdzie nie jest postacią jednoznaczną, wprawdzie komedia wywodząca się z komicznej pieśni chóralnej, realistycznych fars, w rodzaju późniejszej com-



Waza grecka z maską Dionizosa

media dell'arte i trawestacji mitologicznych, mogła sobie na wiele pozwolić, zawsze jednak bliskie to jest skandalu. Lecz czy nie po takie dreszczyki pobożno bluźniercze przychodzi Ateńczyk do teatru? Cięgi, jakie dostaje Dionizos, bawiły widownie, może zresztą i współczesny widz, zmieniawszy imię boga, będzie się bawił. Każdy widz przeżywa per procura swoje żale i pretensje i gotów się leczyć z urazów dołożyw-



szy wymaginowanego kija temu lub innemu bogowi. Bóg trochę maltretowany na scenie jest ciekawszy do oglądania, niż bóg, któremu kadzą. Ksantiasz, podobnie jak wielu innych niewolników w komediach, przemawia do swego pana krnąbrnie, familiarnie, a nawet bezczelnie i nie tylko za plecami pana, jak mówił sługa do Ksantiasza:

„Rozkosz to dla mnie zmysłowa,

Gdy mogę panu nawymyślać skrycie.”

W oczy mówi swemu panu i bogu, co myśli o swoim losie. Z wyzwolonej szczerości niewolników w komedii nie należy jednak wnosić, żeby to los pana był tak uciążliwy. Widz współczesny bez przejęcia słucha Charona, który w *Żabach* wzbrania się zabrać do swej łodzi Ksantiasza. „Nie przewożę służby — tłumaczy Charon Dionizosowi, po czym, po namyśle, dodaje — „Chyba, że służył we wojennej flocie.” W tym momencie widz ateński wstrzymywał oddech i napewno nikt nie kaszlał w teatrze. W tym właśnie roku Ateny po wielkiej klęsce wystawiają nową flotę, do której wyjątkowo zgodzono się dopuścić niewolników. Tym spośród niewolników, którzy odznaczają się w bitwach morskich, obiecano wolność.

Monolog przewodnika w Szopce Politycznej wyjawia wręcz, bez maski, do zasiadających w pierwszych rzędach to, co myśli Arystofanes i jego przyjaciele polityczni:

„Nawet tym, co przeciw władzy wszczynali zamieszki,  
Czas w niepamięć puścić dawno odcierpiane grzeszki,  
By nikt nie był poza prawem na obszarze państwa.

Jak to? Więc za jedną bitwę zwalnacie z poddaństwa  
Niewolników i nieomal dożywotnią pensję

Dać im chcecie?... I nie o to do was mam pretensję:

Najmądrzejsze to z wszystkiego, coście dokonali,

Ale dla tych, co się bili w dziesiątkach batalii,

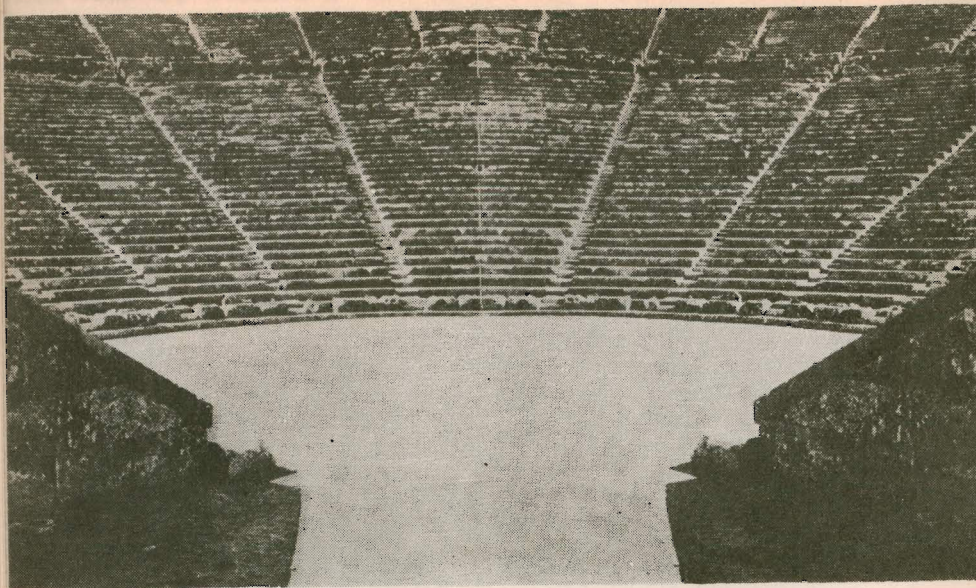
A są braćmi, czemuż — pytam — z amnestią się  
wzdragać?”

Ateńczyk nie musiał szukać po encyklopediach i podręcznikach historii, aby się dowiedzieć, że Ateny od śmierci Peryklesa przeżywały ciężkie wojenne i gwałtowne wewnętrzne niepokoje. Państwem ateńskim rządzi lud, to prawda, lecz ludem powodują przywódcy, demagodzy, mocno krzyczący na zebraniach, nieroztropni, nierozważni i nie podobający się Arystofanesowi. W 411 roku, a więc na pięć lat przed



Brama Iwice w Mykenach

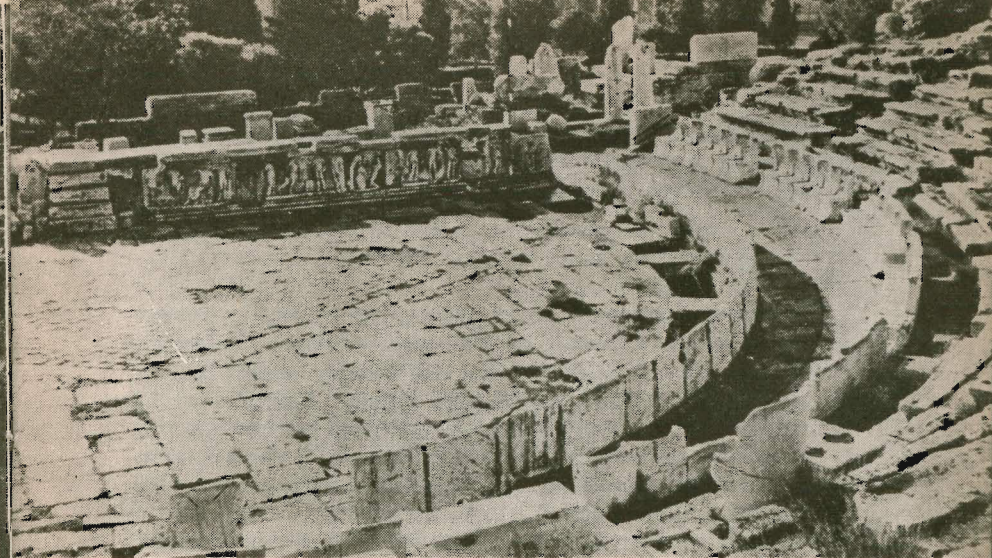




Widownia teatru greckiego

wystawieniem *Żab*, arystokraci wprowadzili rządy czterystu, a potem pięciu tysięcy oligarchów. Ale ten „najlepszy ustrój” trwał ledwo kilka miesięcy. Przywrócono demokrację, a ci, którzy kierowali przewrotem, narażeni byli na prześladowania. Na wygnaniu przebywał, między innymi, najambitniejszy z Ateńczyków i najwybitniejszy, chociaż nie najszczęśliwszy z wodzów, Alcybiades. Na wygnaniu pisze swą historię wojny peloponeskiej największy z historyków, Tukidydes. Sparta wykorzystuje chwilę, kiedy Ateńczycy rozprawiają się z sobą, i tak klęski wojenne stają się nowym argumentem w walkach wewnętrznych.

Niewątpliwie więc aluzje polityczne i apostrofy pod adresem rządzących poruszały widzów, budząc ich gniewy, nadzieje i lęki. Teatr jednak nie był Areopagiem ni Pnyksem, chociaż w tak bliskim znajdował się sąsiedztwie. Komedia to śmiech. *Żaby* rozpadają się na drobne sceny, gdzie bijatyka, błaznowanie, sprośne żarty bawią foluszników, kotlarzy, kielbaśników i rozbrajają wrogów sztuki trudnej. Brutalny naturalizm i z niczym się nie licząca fantazja wymijają się lub stapiają w jedno. Najmniejszym kłopotem artystycznym Arystofanesa była troska o prawdopodobieństwo. Nie troszczył się o konstrukcję intrygi, o jednolitość działa-



Scena teatru Dionizosa w Atenach

jącej postaci. W niektórych komediach poeta porzuca bohatera i każe mu mówić i zachowywać się tak jak w danej chwili jest wygodnie autorowi.

Nie usłyszymy ze sceny grubych żartów Arystofanesa, w których gustowali Ateńczycy. Wywodziły się one z prastarych kultów religijnych, należały do klimatu epoki. Nasze pochody i procesje nie znają symboli drastycznych. Akustyka sceny polskiej jest inna niż w ateńskim teatrze Dionizosa.

○

*Żaby* są ostatnią komedią Arystofanesa, powstała w okresie wojny peloponeskiej. Przedstawia w niej Dionizosa zstępującego do podziemnego królestwa Plutona, z zamiarem sprowadzenia spowrotem na ziemię swego ulubionego poety, Eurypidesa, zmarłego przed rokiem. Dionizos trafia na spór między Ajschylosem i Eurypidesem. Przysłuchuje się temu popisowi kpiarstwa i po długim wahaniu i przytakiwaniu jednemu to drugiemu, zabiera ze sobą na ziemię poetę Ajschylosa, niczym Orfeusz Eurydykę.

Arystofanes stworzył w *Żabach* komedię na temat krytyki literackiej. Dionizos, niczym Parys w lasku Ida, sądzi, nie boginie wprawdzie, lecz trzy poetki: Ajschylosa, Sofoklesa



## O TEATRZE GRECKIM

i Eurypidesa. Sofoklesowi najmniej efektowna przypadła rola, mimo pocieszenia autorskiego wyrażonego przez Ajschylosa do Plutona na odchodnym z podziemia:

„Dopóki się znowu nie zjawię w tej stronie,  
Sofokles na moim zasiadać ma tronie,  
Bo drugi był po mnie.”

Arystofanes przyznaje palmę pierwszeństwa twórcy *Prometeusza*, *Persów* i *Orestei*, hoplicie spod Maratonu i Salaminy, pocie epoki zwycięstwa iście cudownego małej Hellady nad potężną Persją. Nim jednak pozwoli Ajschylosowi na jubileusz, Arystofanes (nie — polityk, lecz komik) nie szczędzi go i pozwala kpić Ateńczykowi z Wielkiego Rymcym-cym, który wedle słów Eurypidesa wszystkie tragedie pisał na jedno kopyto.

Eurypides nowator, i jak go nazywa Tadeusz Zieliński, bogoburca, miał mieć więcej szczęścia u potomnych niż u współczesnych. Nie godzili się współcześni na okrutną jego wersję *Medei*, w której bohaterka nie ucieka z dziećmi po zabójstwie Jazona, lecz je morduje. Jednakże ta okrutniejsza wersja zwyciężyła u potomnych. W pokoleniach następnego wieku najchętniej czytano i przepisywano właśnie tragedie Eurypidesa. Dlatego też jego było za grobem zwycięstwo i stosunkowo najwięcej jego dzieł ocalało.

Elektra mówi o zamordowanym ojcu z taką czułością a matkę ściga taką nienawiścią, jakby Eurypidesowi bliższy był Freud niż Alastor, duch mściciel zemsty rodu, ducha zia. Daremnie Eurypides broni się w *Zabach*:

„Żem zaś wprowadził życie powszednie na scenę,  
Tym surowszą wiedz o mnie mógł wydać ocenę,  
Bo wiedział, o czym mówię”.

Ale w komedii zwyciężyła racja Ajschylosa!

„...lecz brzydotę należy trzymać w ukryciu,  
nie — wystawiać na pokaz. Czym bowiem dla dzieci  
Szkola, tym są dla ludzi dorosłych poeci.  
Dobra mają nauczać.” (tłumaczenie A. Sandauera)

*Zaby* są więc komedią nie tylko krytyki literackiej, lecz używając dzisiejszego pojęcia — polityki kulturalnej. Arystofanes widzi w reprystynacji — w przywołaniu z przeszłości archaicznych wzorów do naśladowania dla współczesnych mu żab-literatów, lekarstwo na niedomogę państwa.

Twórcą teatru greckiego było państwo niewielkie, czyli miasto. Jedno i to samo słowo określało te dwa organizmy. Państwo, zarazem strażnik religii, dostarczało wspólnej rozrywkę swym obywatelom, gdyż Grek chętnie przebywał w towarzystwie. Przedstawienie tragedii, i komedii nawet, było świętem państwowym jednoczącym raz jeszcze wszystkich jego członków. Zapraszano też chętnie cudzoziemców, aby im pokazać kulturę i cywilizację kraju. Tragedia w początkach wiodła się z obrzędu, w treści opowiadała o wspólnej przeszłości, w formie była współzawodnictwem najlepszych.

Siedzibą teatru mogło być początkowo każde miejsce, z którego mieszkańcy całego miasta oglądać mogli razem duże widowisko. Ustrój był demokratyczny, każdy miał prawo słyszeć i widzieć dobrze. Do tego celu nadawało się najlepiej naturalne zbocze wzgórza, u którego stóp płaska powierzchnia pomieścić mogła chór i aktorów. Widzowie z początku stali, jak w czasie dzisiejszych obchodów państwowych, dostojnicy zaś dostawali miejsca na improwizowanej trybunie. Jeżeli powierzchnia sceny kończyła się z tyłu urwiskiem, tym lepiej.

Przedstawienie rozpoczynało się o wschodzie słońca, kończyło z zachodem i trwało w sumie kilka dni. Dramaturg, który tworzył dzieło dla takiego teatru, włączał realną porę dnia w swoją tragedię. Prawdziwy czas, mierzony fizycznie nawet nie zegarem, lecz słońcem, stawał się czasem estetycznym, czasem człowieka. Gwiazdy gasnące przy odchodzeniu nocy nie musiały być malowane w dekoracji.

Taka długość przedstawienia byłaby nużąca, gdyby teatr istniał tylko dla samej sztuki. Wtedy wzruszenie z artyzmu,



płynące przez kilkadziesiąt godzin, zmieniałyby się w zmęczenie. Ale teatr był równocześnie konkursem poetyckim, przeglądem tańców, popisem muzycznym i wokalnym, a zarazem odświętnym miejscem spotkania całego miasta i zaproszonych gości. W tych warunkach pobyt w teatrze mógł być miły.



Przedstawienie kilkudniowe, składające się z utworów współzawodniczących poetów albo z trylogii utworów tego samego autora, wymagało różnego rodzaju przerw. Były więc antrakty naturalne, wypełnione wypoczynkiem, jedzeniem odwiedzaniem wzajemnym. Przerwy estetyczne natomiast, w granicach tego samego utworu, były krótkie i chór pozostawał bezustannie na scenie reprezentując jedność akcji. Tragedię dzielono zwykle na pięć istotnych części, czyli aktów, odpowiadających biegowi dramatu. Pozwalało to aktorom zmieniać maski i wypocząć od śpiewu. Te antrakty ozdabiano wstawkami wokalnie — tanecznymi.

Ponieważ teatr miał państwową funkcję wychowawczą, należało zaprosić całe miasto. W pierwszych rzędach, czyli w marmurowych fotelach, siadali wygodnie, na poduszkach, przystrojeni wieńcami chroniącymi łysą czaszkę od słońca sędziowie konkursowi, kapłani i goście zagraniczni. W dalszych rzędach całe Ateny z koszykami jedzenia i dzbanami wina. W towarzystwie swoich panów mogli przychodzić do teatru niewolnicy. Publiczność, w demokracji, miała wszystkie prawa. Gdy sztuka się nie podobała, przedstawienie urywano. Gdy przeciwnie, fragment ładny był, powtarzano go, jak dzisiaj bisuje się arię w operze.

Autor znał swój teatr, Ajschylos występował jako pierwszy aktor. Sofokles miał głos zbyt słaby. Aktor z początku był jeden, Ajschylos wprowadził drugiego, a Sofokles trzeciego. Zmieniali oni w czasie przerw swe maski aby grać różne role. Aktor był słabo widoczny z oddali, ale głos jego, dzięki znakomitej akustyce i odpowiednio zbudowanej masce, słyszano z najdalszych miejsc. Dobierano więc aktorów według rodzaju głosu, zwłaszcza, że w partiach ważniejszych musieli śpiewać jak w operze. Twarz zakrywała maska, dla ekspresji zostawała więc reszta ciała. Była ona w kostiumie kontrastowym lub jaskrawym dobrze widzialna. Dlatego aktor opanować musiał znakomicie sztukę mimu, pantomimy i tańca.

Użycie maski w tragedii greckiej zrosnięte było organicznie ze wszystkimi pozostałymi elementami teatru. Niezmienna maska, którą aktor przywdział z początkiem, a składał po skończeniu przedstawienia, zachęcała do stworzenia typu bez pęknięć, bohatera, którego tylko los zniszczyć może. Twierdzi się, że dla aktora stanowiła pomoc w emisji głosu. Niewątpliwie. Ale przede wszystkim zmuszała go do wyrażenia uczuć tylko zasadniczych, jednoznacznych. Tylko tak można w masce grać dobrze. Nie pozwala na niejasności ani na psychologię głębi. Dla publiczności maska stanowiła najlepszy środek informacji o przeznaczeniu aktora. Kostiumy były mało zróżnicowane, nieliczni aktorzy zmieniali role, musieli przedstawiać nieobecne na scenie kobiety, progra-



mów drukowanych brakło. Maską zastępowała więc napis. Trzewik wysoki, czyli koturn, przywracał proporcję ciała, zachwianą przez nałożenie maski wydłużającej głowę.



Kostium teatralny, nie różnił się wiele od strojów mu współczesnych, składał się z chitonu, który na ulicy bywał krótki, a na scenie sięgał do stóp i miał rękawy, oraz z płaszcza. Płaszcz był często poszerzany i watowany dla pogrubienia postaci. Stan podnoszono do pachy, aby aktorów podwyższyć. Stroje komponowano barwne i żywe, często ze wzorami. Były to efekty symboliczne, zwłaszcza w kolorach, służące informacji, a tym samym łatwemu rozpoznaniu roli aktorów, ich wieku oraz płci. Dla przedstawienia obcokrajowców służyły mądrze scharakteryzowane cudzoziemskie kostiumy.

Tak prosto przebrani aktorzy grali na scenie zbudowanej niemniej prosto i celowo. U stóp amfiteatru znajdowała się okrągła powierzchnia, zwana „orchestrą”, na której swobodnie poruszał się chór. Za czasów Sofoklesa i Ajschylosa całość przedstawienia rozgrywała się w tym miejscu. Później poza orkestrą, naprzeciw środkowych miejsc widowni, zbudowano nieszerokie, prostokątne podwyższenie, na którym pokazywali się artyści. To miejsce nazywano „proskenion”. W głębi znajdowała się fasada budynku z pięknymi kolumnami, o wyglądzie świątyni czy pałacu. Ten budynek to „scena” (*skene*, tj. buda). Front jego miał zwykle troje drzwi, przez które aktorzy wchodzili i wychodzili. Przez otwory te można też było wygodnie wytoczyć małą platformę dla pokazania zabitego za sceną tyrana. Wtedy akcja rozgrywała się na trzech poziomach: orchestra, proskenion i dach skene. Scena znajdowała się na dole, w dolinie, a na zboczach pagórka, później kamiennego amfiteatru, mieściła się widownia. Po jej bokach u dołu, między zakończeniem widowni a krajem przestrzeni scenicznej, były przejścia, używane zarówno przez widzów, jak chór. Nie było kurtyny oddzielającej scenę od widowni i dzielącej teatr na dwie części: życia widowni i złudzenie sceny.

Dekoracja była zwięzła. Była mało potrzebna, skoro lokalizacja konfliktu oraz jego uwiarygodnienie historyczne nie miały znaczenia. Jeżeli akcja toczyła się w mieście lub na Olimpie, to pałac wystarczał, jeżeli pod murami Troi, to kolumny budynku też nikogo nie raziły. Rekwizytów było więcej, gdyż uzupełniały one aktorów, „grały” na scenie, dalekie od dekoracji jako ozdoby czy środka budzenia nastroju. Król nosił koronę i po tym go poznawano: poza

teatrem nikt w Atenach króla nie widział. Herakles miał maczugę, Apollo trzymał łuk i strzały.

Posługiwano się dość bogatą maszynerią. Jeżeli w tekście zjawiał się duch, jeżeli interweniował bóg, gdy zrywała się burza, trzeba było to jakoś uzmysłowić. Tu sama wyobraźnia nie wystarczała. Zwłaszcza, że widownia obejmowała i dwadzieścia tysięcy ludzi, całe miasto. Była więc zapadnia dla duchów i zjaw, żuraw dla porywania ze sceny przedmiotów i machina do fabrykowania grzmotów: składała się z glinianych dzbanów, napełnionych kamieniami, które z wysoka wsypany do miedzianego naczynia. Przed wszystkim zaś było napowietrzne urządzenie z platformą, na której zjawiał się bóg, czyli *deus ex machina*. Wszystkie te pomysły krył w sobie budynek za proskenionem z bocznymi przybudówkami.

Tragedia grecka nie wymagała dużej pracy reżysera czy inscenizatora. Stałość sceny, niewielka ilość aktorów, konwencjonalne użycie maszyn, przejrzystość idei teatru ograniczała działalność reżyserską do spraw technicznych. Mądry aktor był sam dla siebie reżyserem.

Fragmenty z książki Andrzeja Banacha „Wybór mąski”. Kraków 1962





*Zenobiusz Strzelecki*

## **SCENOGRAFIA W TEATRZE NARODOWYM**

Przegląd scenografii w Teatrze Narodowym jest przeglądem rozwoju polskiej scenografii od samych jej początków niemal, bo od dekoracji osiemnastowiecznej po dzień dzisiejszy. Żadna scena polska tak długim życiem, a więc tak różnorodnymi formami oprawy dekoracyjnej, nie może się poszczycić, chociaż w okresie międzywojennym nie na scenie narodowej dokonały się główne rewolucje plastyczne, to jednak zmanifestowały się one również w Teatrze Narodowym w scenografii Drabika, Pronaszki i Daszewskiego, największych obok Frycza dekoratorów teatralnych, nie tylko tego czasu, ale polskiego teatru w ogóle.

Pierwsze lata Teatru Narodowego są pod każdym względem ważne. Miernikiem charakteru i ambicji narodowych tego teatru było nawiązanie stałej współpracy z polskimi malarzami sztalugowymi Antonim Smuglewiczem (1740—1810) i Bogumiłem Plerschem (1732—1817). Projektują oni dekoracje zarówno dla teatru na pl. Krasieńskich, jak i w Pomarańczarni oraz dla przedstawień dawanych przez Bogusławskiego w objazdach, przede wszystkim we Lwowie. Niewiele zachowało się materiałów z tych przedstawień — kolorowe projekty Smuglewicza i Plerscha zaginęły w czasie ostatniej wojny. Z tego, co się uratowało (reprodukcje w wydawnictwach), można wnioskować, że Plersch miał lepszą technikę, a Smuglewicz chyba więcej projektował. Wydaje się również, że Plersch był bliższy klasycyzmowi, a w projektach Smuglewicza dają się zauważyć tendencje



romantyczne, większa swoboda, zamiłowanie do pejzażu i asymetrii.

Twórczość obu dekoratorów przypada na ostatnie lata XVIII i początek XIX wieku. W sztuce jest to również okres przełomowy. Kończy się klasycyzm i wiek Oświecenia, zaczyna się romantyzm. W teatrze dekorację kulisową wypiera dekoracja panoramiczna, konwencję osiemnastowieczną — iluzjonizm dziewiętnastowieczny, symetrię — asymetria.

Oceniając prace obu dekoratorów należy pamiętać, że projektowane przez nich dekoracje były przeznaczone na stosunkowo małe sceny, dlatego trudno zestawić je z zagranicznymi, które są efektowniejsze. Smuglewicz „dekorował” znacznie więcej sztuk niż Plersch, należy więc traktować jego projekty jako szkice, a wiadomo, że w tym czasie sam projektant wykonywał dekoracje i wiele zależało od jego umiejętności malarskich, od umiejętności iluzjonistycznego malowania kamienia i tkaniny, wydobywania formy przy pomocy światła i cienia. Ale nie do każdej sztuki można było dawać nową oprawę — był to duży koszt dla teatru, który co parę dni wystawiał nową sztukę; toteż często dobierano elementy ze starego materiału, odświeżano, zmieniano szczegóły.

Różne były zdania krytyków i publiczności o dekoracjach, ale na ogół nowa „wystawa” dodawała splendoru przedstawieniom, a „piękne ozdoby scen przez sławnego Smuglewicza malowane, kosztowne ubiory (...) pozyskały podziwienie, oklaski i prawdziwe publiczności zadowolenie”. Gdy jednak dekorację starą dobrano niefortunnie, krytyka zauważała: „Dawna dekoracja, wystawiająca świątynię grecką i budynki z kolumnami korynckimi, nie była na swoim miejscu w Peru”.

Ale jest wytłumaczenie, co prawda nie tego wypadku: „Niewielki wydatek na nowe dekoracje (ponieważ dwie tylko do dram (...) pędzła Smuglewicza przybyły) pozwalał mi użyć reszty dochodów na zaspakajanie zaległych jeszcze tak artystom, jako i przyjaciółom (...) należności”.

○

Dekoratorami okresu romantyzmu w narodowym teatrze są przede wszystkim Antoni Sacchetti, Józef Hilary Głowacki.

Antoni Sacchetti (1790—1870) jest bardziej twórczy, pracowity, przedsiębiorczy. Pochodzenia włoskiego, dużo podróżował po Europie, przyswoił sobie nowe zdobycze w dziedzinie dekoracji teatralnej i zademonstrował je w Warszawie. Nowy krok na drodze do dekoracji iluzjonistycznej stanowiły w owym czasie panoramy — połączenie malowanych prospektów i kulis z elementami trójwymiarowymi (jak podesty, pnie drzew, kolumny) — oraz dioramy — malowane anilinami na przezroczystych perkalach, które podświetlane i prześwietlane sprawiały wrażenie „samej natury”. Sacchetti projektuje jeszcze kilka dekoracji dla teatru na placu Krasieńskich, a potem na placu Teatralnym. Dekoracje Sacchettiego bardzo się warszawskiej publiczności podobały, a recenzenci wiele im poświęcają miejsca i pochwał, i porównując z zagranicznymi wyznają, iż „wyjawszy rozmiar nie ustępują w niczym dekoracjom Wielkiej Opery w Paryżu”.

W teatrze romantycznym rola dekoracji stała się bardzo ważna, a to między innymi dzięki samym dramatom, w których miejsce akcji często się zmienia, występuje przyroda i różne fenomeny atmosferyczne: przyroda (czytaj: dekoracja) jest jedną z osób dramatu. I niewątpliwie, gdyby polski dramat monumentalny (*Dziady*, *Kordian*, *Nieboska*), ukazał się na scenie Teatru Rozmaitości czy Wielkiego, to towarzyszyłyby mu efekty nocy księżycowych, burz piorunowych, ukazujących się duchów. Znamy zachwyty naszych wieszczów wobec inscenizacji różnych *Robertów diabłów*. Ten rodzaj inscenizacji plastycznej wprowadził do Polski właśnie Sacchetti. Przy nim wyrosło całe młode pokolenie dekoratorów: Adam Malinowski, Karol Klopfer i Stanisław Jasiński.

Brązowe kolory Sacchettiego ożyją intensywniejszymi barwami dopiero na płótnach Drabika. Pomiędzy tymi dwiema indywidualnościami artystycznymi brak wielkich malarzy teatralnych. Są raczej wspaniali technicy, którzy będą kontynuowali styl Sacchettiiego: szczegółowy rysunek perspektywiczny, imitacyjne malarstwo, efektowne dioramy, szybkie, nieraz zaskakujące zmiany dekoracji.

Teatr Rozmaitości dysponujący niewielką sceną nie wstawił się wspaniałymi dekoracjami. Jak wiadomo był to teatr przede wszystkim aktorów. Nie sprawiano nowych dekoracji



do każdej sztuki, przeciwnie, w miarę możliwości posługiwano się „kompletami”. Komplet płócien przedstawiających las „grał” w każdej scenie leśnej, bez względu na charakter sztuki, czy to była komedia czy tragedia. To, co nazywamy dzisiaj inscenizacją, w owym czasie jeszcze się nie narodziło.

○

Wincenty Drabik (1881—1933), od roku 1924 do końca życia związał się z Teatrem Narodowym i stworzył tu wiele wspólnych dekoracji. Przemiana, jakiej dokonał w plastyce teatralnej, jest olbrzymią, przede wszystkim w dziedzinie zestawień kolorystycznych. Zasada techniczna dekoracji jest podobna do dawnej, tzn. przeważa budowanie przestrzeni scenicznej przy pomocy kulis, paludamentów i tylnego prospektu — dekoracja jest malarska w sensie technicznym, a nie bryłowa, trójwymiarowa, rzeźbiona czy architektoniczna. Drabik wykształcony przez Wyspiańskiego, a potem w pracowniach wiedeńskich teatrów u Burgharda, Büschego i Kautsky'ego jest dosyć silnie związany z malarstwem imitacyjnym, iluzyjnym, dziewiętnastowiecznym. Przeciwnie dekoracja Wyspiańskiego do *Bolesława Śmiałego* imituje balet drewniane, trójwymiarowe. Efekt ten został osiągnięty malowaniem a nie budowaniem: balety są płaskie, wycięte z płótna. Tylko dzięki prostocie kompozycji i architektonicznemu rysunkowi dekoracja ta bliska jest koncepcjom Appii (który zresztą początkowo również nie budował) i chyba bardziej nowoczesna niż Reinhardowski las ze *Snu nocy letniej* wprawdzie trójwymiarowy i na scenie obrotowej, ale imitacyjny, czego dowodem krzaki i drzewa starannie mchem przy podłodze obłożone. Ale kolorystyka obrazów i scenografii Wyspiańskiego była na wskroś nowoczesna. Ale nie tylko nowe kierunki malarskie przyswoił sobie Drabik w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, utrwalił się, upewnił w swoim rozmyśleniu dla sztuki ludowej, tak bliskiej sztuce „nowoczesnej” i przez dekoracyjność, i przez płaskość, i przez kolor. Obie inspiracje będą miały swoje odbicie w scenografii Drabika.

Bardzo często w malarstwie Drabikowskim dochodzą do głosu, a nieraz przeważają w sposób oczywisty, tendencje



Dekoracja W. Drabika do *Mazepy* J. Słowackiego

ekspresjonistyczne. Punkt zbiegu linii perspektywy nie znajduje się na horyzoncie (w geograficznym znaczeniu a nie teatralnym), lecz gdzieś wysoko w niebie. Toteż linie kolumn czy drzew zwięzają się ku górze i odtwarzają świat oglądany jakby z dołu. Dzięki takiemu ujęciu scena się powiększa, rośnie w górę, nabiera monumentalności. Niestety aktor nie może się „uperspektywizować” i w sposób bardzo przykry kontrastuje z dekoracją, dekonspiruje ją. Trzy elementy: nowoczesną kolorowość, dekoracyjną ludowość i poetycki ekspresjonizm spotykamy w dekoracjach Drabika w Teatrze Narodowym; i są to elementy nowe, postępowe. Spotykamy, niestety, również opisowy, malarski realizm, niemal dziewiętnastowieczny. Leon Schiller wyjaśnia te momenty niezbyt chlubnie w sztuce Drabika: „...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 ażurowego, wyciętego i przyklejonego do widocznej siatki; łąki należało sporządzić z kołder naszytych rafią koloru brudnogrąnszpanowego, a góry zastąpić najzwyczajszymi pomostami ze schodami lub pochylniami i zasłonić płaskimi, „na teren” pomalowanymi „maskami”.

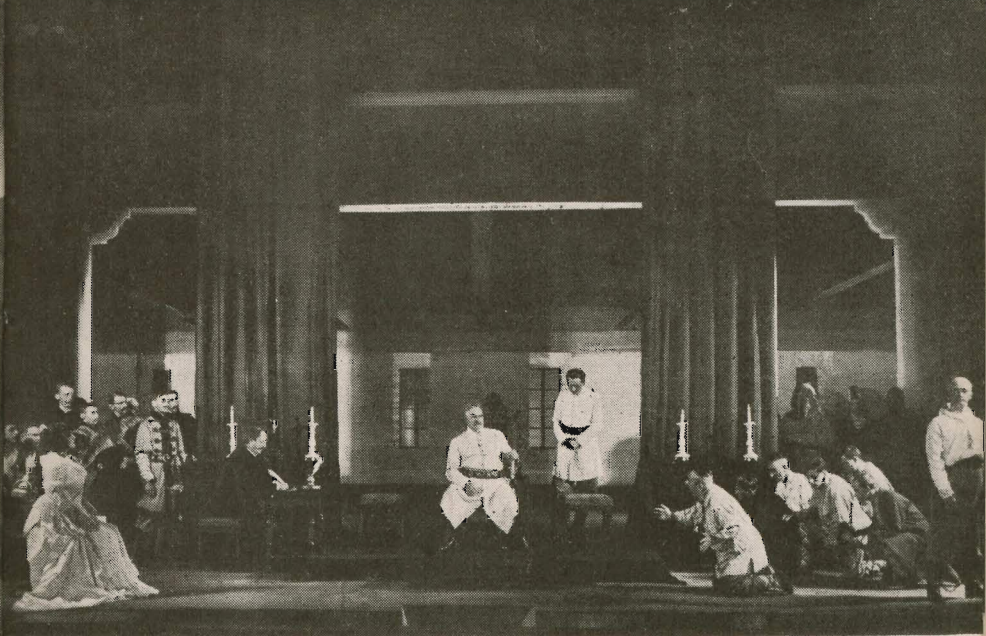




Scena zbiorowa z *Snu srebrnego Salomei* J. Słowackiego.

Nieszczęściem dla Drabika, a więc i dla rozwoju polskiego teatru, było i to, że powierzano mu sztuki, nie mające nic wspólnego z jego artystyczną pasją. Nie rozumiano jeszcze wtedy, w latach trzydziestych!, że scenograf jest plastykiem, a nie tapicerem zdany na gusta i zachcianki klienta. Klienci Drabika, owi wzm'ankowani przez Schillera reżyserzy, mieli gusta podle, wciąż tkwili w zasadach teatru dziewiętnastowiecznego.

W scenografii Drabika w Teatrze Narodowym to należy uznać za cenne, wartościowe artystyczne, co tworzył con amore: *Sen srebrny Salomei* Słowackiego (1926), *Król Agis*, tegoż autora (1927) oraz również Słowackiego i w tymże samym roku wystawionego *Księcia Niezłomnego* i *Dziady* Mickiewicza, w następnym roku *Lelewel* i *Legion* Wyspiańskiego — tę ostatnią sztukę inscenizowano na scenie Teatru Wielkiego. Nie wahałbym się inscenizacji tych sztuk przypisać Drabikowi, a nie reżyserom, bo on, i tylko on, miał jakąś współczesną wizję tych dramatów, bliski do nich stosunek, artystyczną potrzebę pokazania drogich sobie autorów, Słowackiego i Wyspiańskiego przede wszystkim, i po-



Scena zbiorowa z *Snu srebrnego Salomei* J. Słowackiego. Scenografia W. Drabika.

kazania w nich siebie — a to jest prawo i zadanie każdego artysty, czy maluje drzewo, martwą naturę czy „odtworza” w dźwiękach noc księżycową. I Drabik nie chciał większych praw niż aktorzy. Nie ulega bowiem dyskusji, że jakkolwiek grając postać Solski czy Osterwa grali również siebie. Tendencje ekspresjonistyczne chyba najwyraźniej uwidoczniły się w *Snie srebrnym Salomei* (1926). Dekoracja sceny drugiej czwartego aktu, przed Cerkwią, jest szczególnie interesująca, szczególnie dla Drabika charakterystyczna. Czerwona cerkiew na tle czarnego, rozświetlonego księżycami nieba tworzy iście upiorną scenerię, adekwatną dramatowi Słowackiego. Jest w tej dekoracji jakiś patos, groza, romantyczność. W samej fakturze malarskiej znać mistrza władającego pędzlem swobodnie i z rozmachem.

Las może jest zbyt poduchowaty (drzewa jakby z olbrzymich poduszek czy pierzyn wykrecone) ale emanuje z niego jakaś monumentalność. I, jak to często w dekoracjach Drabika bywa, sceny wnętrza całkowicie odskakują od pejzaży. Dwa pionowe pasy draperii a między nimi ustawiony stół to cała dekoracja, bardzo prosta, syntetyczna, poetycka, zu-





Scena zbiorowa z *Ptaka* J. Szaniawskiego. Scenografia W. Drabika

pełnie w innym stylu niż dalsze, ale chyba bardzo ciekawa, jeżeli nie najciekawsza.

Dekoracje *Dziadów* należą do najlepszych dzieł Drabika: bardzo opanowane, celowe, zwarte, służą poematowi dramatycznemu i realizatorom — reżyserowi i aktorom. To pierwsze *Dziady* monumentalnie inscenizowane. (Nie wiem czy reżyseria Zelwerowicza dorównała plastyce Drabika, czy nie była zbyt naturalistyczna?).

Jakby dalszym ciągiem tej monumentalizacji jest dekoracja do *Lelewela*. Wszelka stylizacja realistyczna została odrzucona. Z kolumn i ścian pozostały tylko graniastoslupy, jakby pod wpływem kubizmu uformowane. Jednolity rytm brył, założenie symetryczne przy pewnej asymetrii, rama sceniczna ujmująca całość w rodzaj portyku zamkniętego łukiem — nadają tej dekoracji charakter bardzo mocny i monumentalny. Zmonumentalizowany jest nawet stół o serwecie w rzeźbiarskie fałdy; krzesła również proste, ale nie sześć-

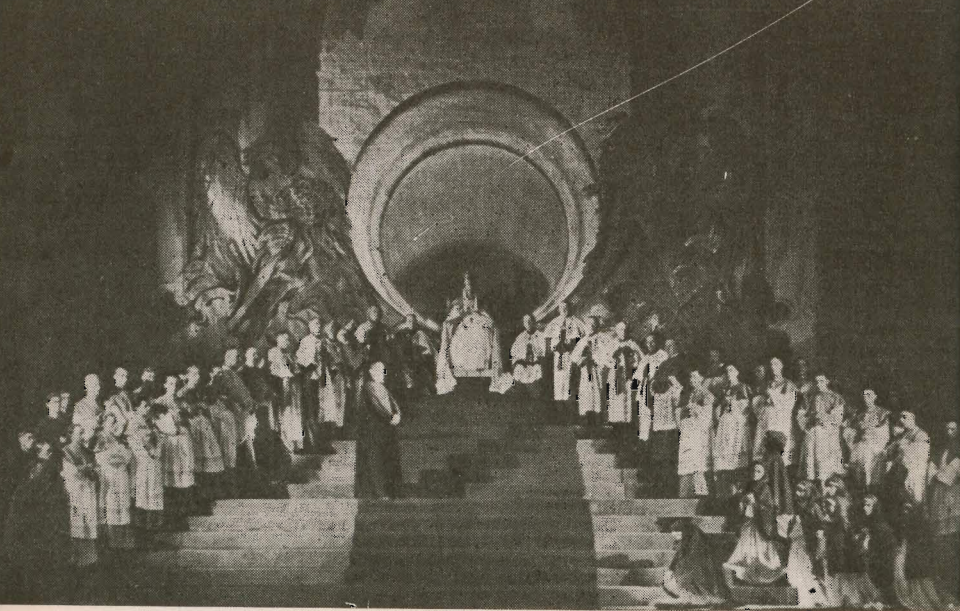


Scena z *Fantazego* J. Słowackiego. Scenografia W. Drabika

ciany. Drabik bardzo słusznie przeciwstawił tej bryłowatej jednolitej dekoracji odmienną formę mebla. Przy całej prostocie dekoracja ta jest bardzo bogata plastycznie; pomimo siły ekspresji nie jest ekspresjonistyczna. To chyba jeden z najpiękniejszych przykładów dekoracji drabikowskiej ostatniego okresu, już nie piktoralnej, ale bryłowatej, niewątpliwie pod wpływem kubizmu.

W pobliżu lat trzydziestych ekspresjonizm już zanikał, a tu i ówdzie przetrwały stawał się już tylko igraszką o skrzywionym obliczu, a więc był nieznośny. Drabik niejednokrotnie popadał, nawet w tym czasie, w ekspresjonistyczne deformacje, za co był bardzo ostro, bezceremonialnie krytykowany, niemal karcony — jako że do artystów teatru stosuje się inny język krytyczny niż do literatów. Nadchodził, a nawet już nadszedł czas na dekoracje bryłowate, kubityczne, syntetyczne. Ten kierunek zrodził się w teatrze im. Bogusławskiego w scenografiach braci Zbigniewa i An-





Scena I z *Legionu* S. Wyspiańskiego. Scenografia W. Drabika

drzeja Pronaszków. Ten kierunek narzucił Drabikowi Leon Schiller w inscenizacji *Nieboskiej komedii*. Była to dobra szkoła dla wybujałej wyobraźni malarskiej Drabika, acz bardzo bolesna. (Taczanna Wysocka poświadcza, że Drabik się rozplakał, gdy mu maszyniści ostatnią przystawkę malowaną wynieśli, podczas gdy Schiller pisze, że „podał się karnie woli inscenizatora-reżysera i zrezygnował z wszelkiej ostentacji i malowniczości... zrozumiał, że w tak polimorficznym i polifonicznym widowisku, jakim była *Nieboska komedia*, nie ma miejsca na popis dekoratorski sprzed lat siedmiu...”). Lekcja była bez wątpienia bolesna, ale, jak wyrwanie chorego zęba, celowa, słuszna, pożyteczna — co objawiło się w późniejszych pracach Drabika, bardziej syntetycznych, a więc przede wszystkim w *Lelewelu*. Ale jakże mógł Drabik utrzymać się w pewnym stylu, nie popadać w eklektyzm, jeżeli musiał robić takie dekoracje jak do *Fantazego* w reżyserii Osterwy przypominające „dawne dobre czasy” wiedeńskie, z drzewami na siatkach.

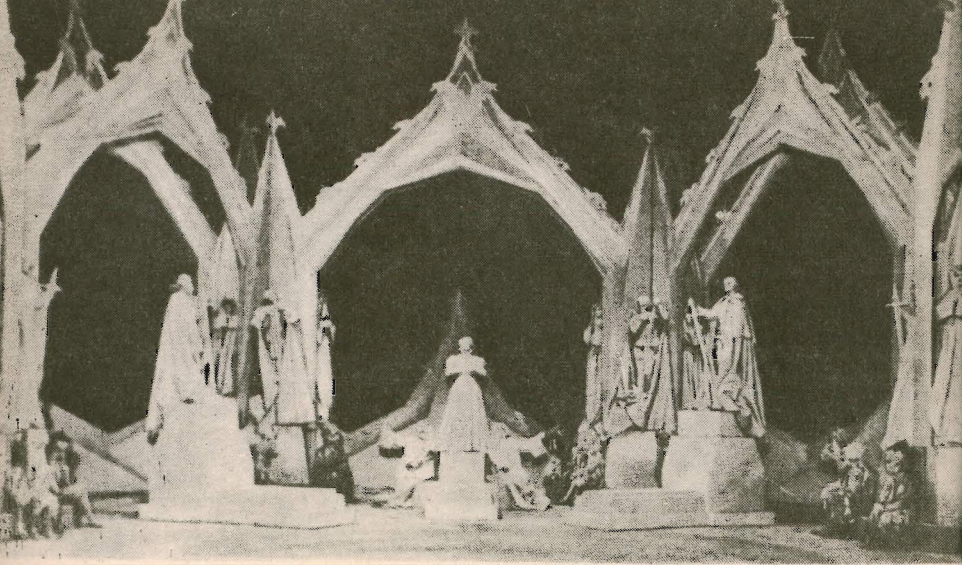


Scena IX z *Legionu* S. Wyspiańskiego. Scenografia W. Drabika

Podobnie *Kordian* (reż. Osterwy) daleki był od nowoczesnej myśli inscenizacyjnej. A było to tym bardziej bolesne, że o jeden dzień później odbyła się premiera tegoż *Kordiana* we Lwowie w inscenizacji Leona Schillera, scenografii Stanisława Jarockiego. Nie jeden dzień dzielił te inscenizacje, lecz kilkanaście lat. Jarocki stworzył wtedy we Lwowie dekorację bardzo współczesną.

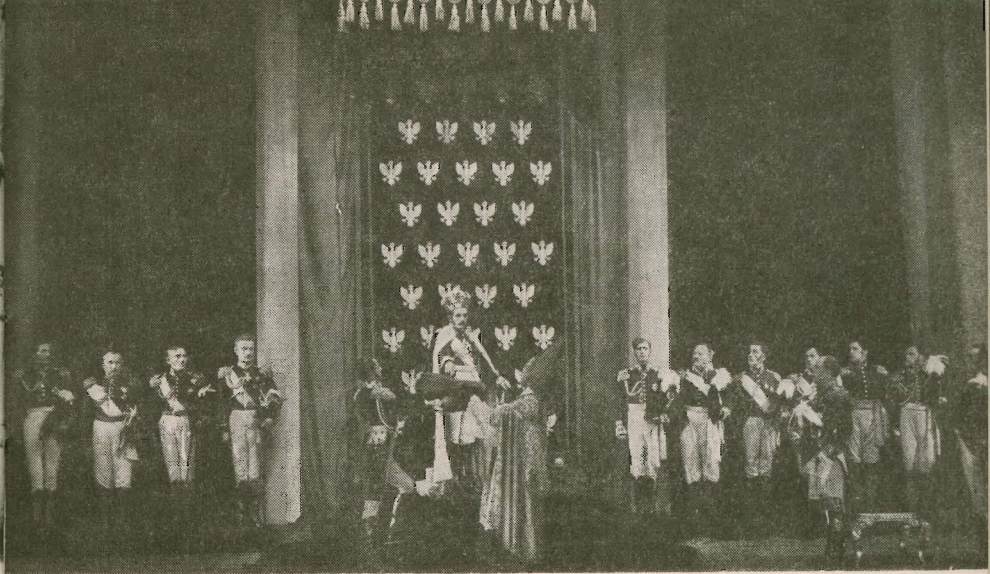
Mimo całą malarskość można upodobać sobie dekoracje do *Legionu* (reżyserował Chaberski), bo ta malarskość nie jest jednak rozgadana, a podest stojący przez cały czas na scenie i stanowiący jakiś element wiążący wszystkie obrazy świadczy o nowej konwencji dekoracji. Niewątpliwie Drabik bardzo starał się zbliżyć do widoków z natury, ale didaskalia Wyspiańskiego są tutaj mylące, bo jakby sugerują, że właśnie o jakąś rekonstrukcję mu chodziło. Pomimo tego nie są to pocztówki, jak w dawnej inscenizacji Solskiego, poetycka monumentalność niewątpliwie tu dominuje, a tłumy stano-





Scena zbiorowa z *Don Juana* J. Zorrilli. Scenografia W. Drabika

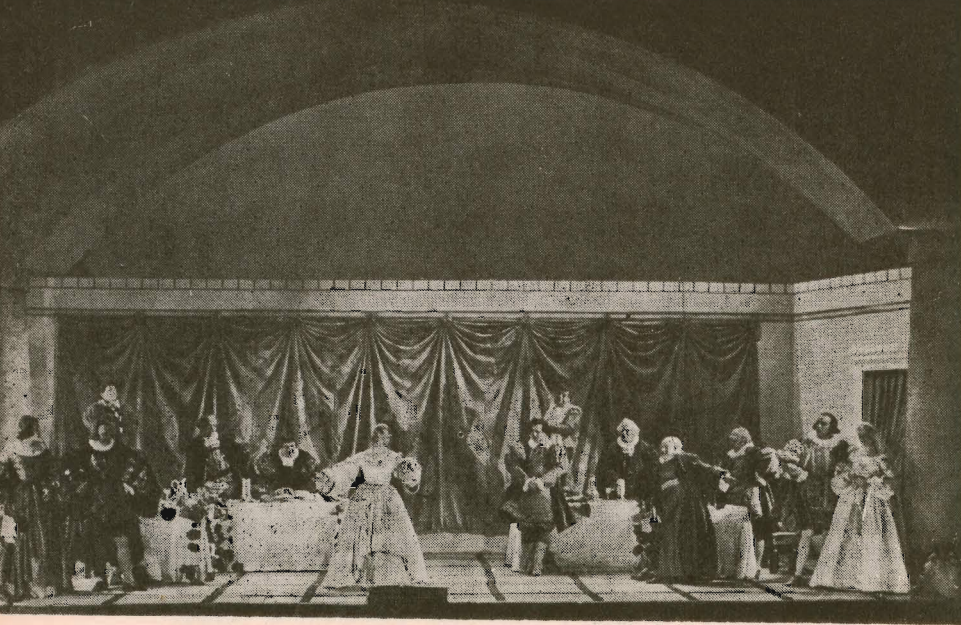
wią jeden z elementów uzupełniających obraz plastyczny, w czym nie tylko zasługa Chaberskiego, lecz również Drabika, który miał zwyczaj na projekcie malować ustawienie postaci. W „Watykanie” dwa szeregi księży i kardynałów ustawione na schodach w kształcie trójkąta zwięzającego się w głębi, u góry podestu, gdzie króluje papież, monumentalny przez samą kompozycję kompreserii. W scenie w katakumbach Chaberski tworzy bardzo ekspresyjny korowód na tle również najbardziej ekspresjonistycznych w tej sztuce dekoracji — jakichś skrzywionych łuków. W kościele św. Piotra część statystów ustawiono przed podestem, najniżej i tyłem do widzów; scena na podeście, przy ołtarzu, jest oświetlona i sprawia wrażenie środka olbrzymiego kościoła zapełnionego tłumem. Bardzo ciekawą była również kompozycja postaci na Via Appia; tu schody mogłyby przeszkadzać, ale reżyser, może pod wpływem sugestii szkicu Drabika, swobodnie grupuje aktorów, usadawia niektórych na ziemi i tworzy atmosferę odpoczynku pielgrzymów na drodze. Ale chyba największe wrażenie wywierała ostatnia scena, z olbrzymim tłumem skłębionym i jakby wynurzającym się



Scena zbiorowa z *Kordiana* J. Słowackiego. Scenografia W. Drabika

z wody, przedziwne kłębowisko ludzi, nad którymi unosi się żagiel z Chrystusową twarzą. Tak liczne zmiany miejsca akcji, bardzo konkretnego, znanego i rozbudowanego na całą scenę, zmuszały scenografa do zastosowania malowanych prospektów, zapewniających szybkie zmiany. Ale te malowidła nie rekonstruuja rzymskiej architektury. W Watykanie tło jest jakby symboliczne, z dwoma kolosalnymi aniołami i sylwetką bazyliki; w Kolozeum gra tylko sylwetka olbrzymich arkad cyrku; w kościele św. Piotra mury są zaledwie zaznaczone, a barokowy ołtarz również potraktowany sylwetowo; kopia jest tylko sugestią, wszelka ornamentyka została odrzucona, a stojący na środku podest ze stopniami teatralizował tę scenę, bronił przed iluzjonizmem. Patos plastyki *Legionu* jest jeszcze z gatunku romantycznego. Pożądana byłaby nowsza koncepcja inscenizacyjna, bardziej uogólniająca, bardziej odchodząca od rekonstrukcji. Niemniej jest to najlepsza z dotychczasowych realizacji tego niezwykle trudnego dramatu. Drabik był ostatnim, który tak malował dekoracje, pierw-





Scena zbiorowa z *Poskromienia złoŹnicy* W. Szekspira. Scenografia Z. Węgierekowej

szym, który do scenografii wprowadził nie tylko poezję, ale polską poezję oraz polski folklor. „Mówił z chłopka — pisze Leon Schiller — tak jak się w Jaworznie mówić nauczył (...). O swej pracy mówił jak rolnik o zasiewach, po prostu, rubasznie — lecz było w tym także coś hieratycznego”. I Schiller przekazuje nam obraz Drabika przy pracy w malarni teatru: „Gdy stał w pracowni, na rozpiętym na podłodze płótnie wodząc po nim zamasyście olbrzymim pędzlem, gdy wokół wyrastały gigantyczne kwiaty, zielska i krzewy, gdy jeszcze słońce padało na szarą grzywę włosów i na kark krzepki — był podobny do chłopca z kosą na łące”. Drabik malował fantastycznie. Często sam jeden w ciągu nocy wykańczał olbrzymi prospekt z grubsza tylko podmalowany przez malarzy. Wprowadził nową technikę malowania: swobodne kładzenie farby, bez zbytej precyzji, kolory czyste, kolorowe cienie — zamiast tępej dokładności, brunatnych sosów i czarnych cieni jego poprzedników. Były to z pewnością wpływ impresjonizmu.

Drabik może najsilniej ze scenografów wzruszał i podniecał serca widzów. Gdy kurtyna szła w górę na widok fantas-

tyczności wyczarowanej jego wyobraźnią, urzeczywistnionej jego pędzlem rozlegały się oklaski publiczności. Z tą dekoracją świetnie harmonizował głos Węgrzyna i Osterwy, ich patetyczny gest, wygląd półbożków. I gdyby była powstała jakaś monografia Teatru Narodowego z jego międzywojennego okresu to niewątpliwie wśród wszystkich scenografów nazwisko Drabika nie tylko spotkałoby się najczęściej, ale również jego dekoracje najwyraźniej określałyby ideał tego teatru, który, niestety, zbyt mało artystów wyznawało i realizowało.

Po Drabiku głównym scenografem został Stanisław Jarocki. Jarocki, bardziej niż Drabik, posługiwał się dekoracją trójwymiarową, umiał dostosować się do wszystkich stylów. Z Schillerem wystawia *Fieska* Fryderyka Schillera na scenie obrotowej, bardzo sensownie zabudowanej, z pewnym wyrazem monumentalności. Jarocki projektuje bardzo dużo. O ile Drabik wszystkie projekty szkicował w kolorze na papierze czy tekturze, to Jarocki projektuje w makiecie, robi model dekoracji, z którego bardzo łatwo reżyserowi zorientować się w przestrzeni do grania.

Jarocki jest typowym przykładem scenografa eklektyka. Jest to wada a jednocześnie zaleta. Wada, bo indywidualność plastyczna ulega pewnemu zamazaniu, zaleta — bo taki scenograf służy dramatowi, umie się dostosować do różnych stylistyk. Ale na temat takiej sztuki scenograficznej nie da się wiele powiedzieć.

Dwa wielkie nazwiska scenografów pojawią się jeszcze w okresie międzywojennym na afiszu Teatru Narodowego: Władysława Daszewskiego (ur. 1902) i Andrzeja Pronaszki (1888—1960), właśnie w tej kolejności. To znaczy, że kubizm lub formizm później pojawił się na tej scenie niż neorealizm. Pierwszy z tych kierunków, kubizm, został wprowadzony na polską scenę już w latach 1924/26 w Teatrze im. Bogusławskiego. Ze względu na to, że neorealizm wykorzystał niektóre zasady kubizmu, chciałbym podstawowe prawa kompo-



zycji scenograficznej w konwencji kubistycznej omówić najpierw.

W stosunku do kierunku poprzedniego, postimpresjonistycznego czy fowistycznego, reprezentowanego na scenie Narodowej przez Drabika, kubizm był bardziej wstrzemięźliwy w palecie kolorystycznej, nie tak jaskrawej i czystej, lecz bardziej spokojnej, zgaszonej, brązowo-ugrowej czy szaroniebieskiej. Ale jeszcze jaskrawsze różnice widać w komponowaniu sceny. Dekoracja Drabika jest jakby wycinkiem rzeczywistości, niektóre domy np. są częściowo schowane za kulisy, wyrastają ponad scenę i giną w paludamentach. Iluzjonizm tych dekoracji zaznaczony jest również w prospektach z malowaną panoramą miasta czy pejzażu. Pronaszko, w myśl zasad kubistycznych, osadza dekorację na środku sceny na podeście. Domy są „skrótowe” i dzięki temu fragment zastępuje całość i nie wykracza poza ramy sceny (czy obrazu). Formy są sprowadzone do kształtów geometrycznych. Wystarczy porównać dekoracje do *Dziadów* Drabika i Pronaszki. Niewątpliwie pronaszowska dekoracja bardziej uogólnia problem, poszerza dramat.

Ale zasady kubizmu były sprzeczne z nastrojem komedii. Również inscenizacja dramatu mieszczańskiego traciła wiele w geometrycznych formach scenograficznych. Tu był potrzebny większy realizm, ale nowy realizm. Ze współpracy Schillera z Daszewskim powstała taka konwencja, którą ochrzczono neorealizmem. Były to lata trzydzieste. W neorealizmie zachowana jest zasada kompozycji kubistycznej z podestem na środku sceny z ograniczeniem się do obrazu w ramie scenicznej; skorzystano również z rygorów kompozycji kubistycznej, bardzo matematycznej, precyzyjnej, wyliczonej. Ale było tu więcej swobody w formach i kolorze, więcej dowcipu, w którym wówczas Daszewski celował, tak jak Pronaszko w monumentalności.

Jak już powiedziałem Daszewski wcześniej niż Pronaszko zawitał na scenę Narodową. Stworzył tam między innymi *Mieszczanina szlachcicem* Moliera, *Cyda* Corneilla-Wyspiańskiego, *Szkolę obmowy* Sheridana.

O ile dekoracje „drabikowskie” malował, a więc można powiedzieć wykonywał, bo malowanie było sprawą zasadniczą, sam projektant na podstawie szkicu, to zarówno Pronaszko jak i Daszewski wprowadzili tu zmianę zasadniczą.



Scena zbiorowa z *Fiesco* F. Schillera. Scenografia S. Jarockiego

Projektant dawał dokładne plany, rysunki rzutowe w skali, projekty kolorowe również w rzutach a nie w perspektywie. Wyraźnie zarysował się podział między scenografem-inscenizatorem i malarzami-wykonawcami.

W *Mieszczaninie szlachcicem* na środku sceny, równoległe do rampy stała ściana z galerią, z której dwa zejścia prowadziły na prawą i lewą stronę sceny. Może było to coś w rodzaju „skrótowego” hallu? miało też w sobie jakiś element funkcjonalizmu teatralnego, bo stwarzało mnóstwo wejść i wyjść, możliwości bieganiny itp. Dopatrzeć się tu można jakiejś aluzji do barokowego teatru. Niewątpliwie nie była to dekoracja realistyczna: w takim pokoju nie można było mieszkać, nie było trzech ścian, zamykających się drzwi. Zamiast tego boki były osłonięte kotarami drapowanymi, jakiś baldachim zamykał górę sceny. Scenograf przekazał jednak widzowi więcej wiadomości o Panu Jourdain i jego epoce, niż by to zrobił dekorator realistyczny. Nadto w zestawieniach barwnych ta komediowość i konwencja również były podkreślone, ale już nie kolorami spontanicznie



kładzionymi, lecz ograniczonymi do płaszczyzn, bardziej linearnie niż malarsko — graficznie. Ta sama zasada kompozycyjna była przeprowadzona również w kostiumach: jeden kolor był rozbity prążkami czy kratami w innym kolorze, każda koronka czy falbana były wykreślone jak motyw architektoniczny.

Cyd rozgrywał się jakby na tle dwóch dekoracji: dekoracji prosceniowej i dekoracji zasadniczej. Pierwsza była skomponowana w srebrzyste łuski z wielkim herbem Hiszpanii, druga przedstawiała podwórzec zamku w złocistych kolorach z widocznym przez jedną z arkad granatowym niebem i fermem dalszej części zamku (fermu w dekoracji kubistycznej nie spotykamy!).

Ale chyba najtypowszą dla Daszewskiego była scenografia do *Szkoły obmowy* ze względu na ironiczne potraktowanie osób dramatu, co się przejawiało w wielu dowcipnych aluzjach ich mieszkań: malowany akt przysłonięty firaneczką, jakiś rogacz na belce...

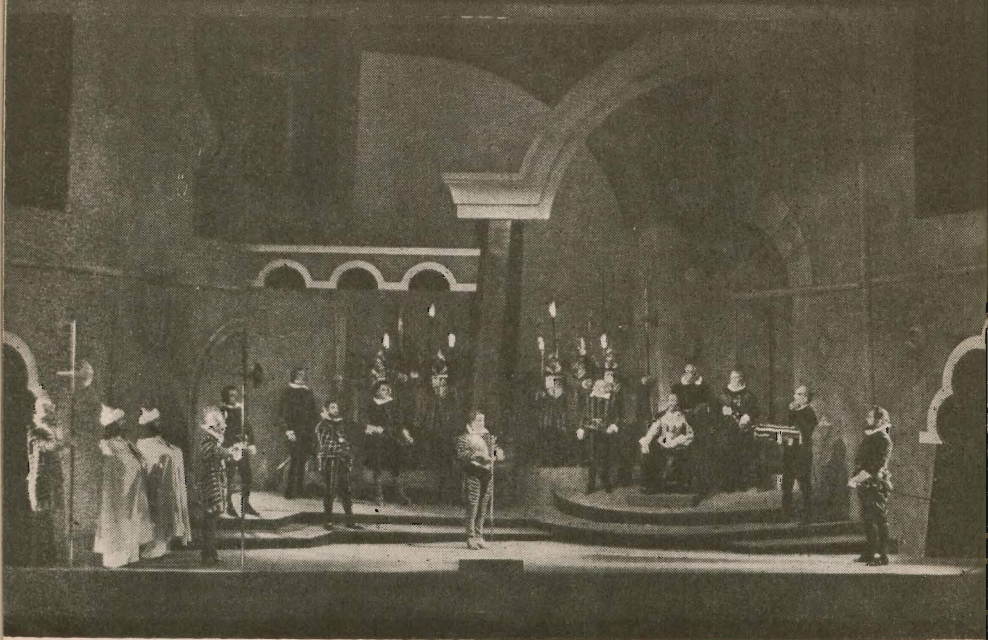
Daszewski nie tylko stworzył w polskim teatrze dekorację komediową (raczej Daszewski niż bardziej realistyczny, a więc obiektywizujący Frycz), ale pierwszy umiał skomponować wnętrze na innych niż realistyczno-autentycznych zasadach. Frycz — niewątpliwie mistrz stylu — na ogół zawsze buduje pokój na dawnych zasadach owych trzech ścian i sufitu. I nawet gdy plan jest bardziej skomplikowany to tylko ze względów realistycznych. Wyjątków od tych reguł jest niewiele. Natomiast Daszewski tworzy wnętrze komediowe przy pomocy brył stawianych jedna na drugiej z ekwilibrystyczną swobodą, równoważących się wzajemnie. Komponuje fragmenty ścian z wycinkiem sufitu (wykorzystanie doświadczeń kubizmu analitycznego!), wybiera z autentyku to, co jest mu potrzebne, resztę odrzuca. Uzyskuje w ten sposób świetne efekty komiczne. Ale nie poprzestaje na samej zabawie dla zabawy. W owym czasie Daszewski przyjmuje postawę wyraźnie krytyczną, ironiczną wobec społeczeństwa przedstawianego w sztukach, przede wszystkim w polskich sztukach drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Daszewski nie przedstawia brzydoty mieszczańskich mieszkań, ale interpretuje tę brzydotę, komentuje, nie pozostawia widzowi żadnych wątpliwości w tej sprawie. Nie znam podobnych przykładów w żadnej scenografii na świecie.



Scena zbiorowa ze *Świętoszka* Moliera.

Andrzej Pronaszko projektował w Teatrze Narodowym między innymi scenografię do *Zycia snem* Calderona, do sztuki Chestertona *Człowiek, który był czwartkiem*, do *Samuela Zborowskiego* Goetla, *Cyrana de Bergerac* Rostanda. Jest to już późniejszy okres kubistyczny z wyraźnymi wpływami neorealizmu, ale zasada zgeometryzowanych brył i monochromatycznych kolorów jest wciąż przez Pronaszkę respektowana, podobnie jak zasada wyprowadzenia całej dekoracji z architektury podestów. Toteż wszystkie scenografie Pronaszki nadają inscenizacji dramatów charakter wyraźnie tragiczno-monumentalny. Sztuka Chestertona ujęta w takie bryły stawała się już nie żartem lecz poważną sprawą, groźną. Również dramat historyczny Goetla z pewnymi tendencjami do poetyckości podbudowany był właściwie scenografią oszczędną, masywną, silną. Scenografię Pronaszki często nazywa się konstruktywistyczną. Konstruktywizm, kierunek zapoczątkowany przez rzeźbiarzy radzieckich Gabo, Pewsnera i Tatlina, miał doniosły wpływ na scenografię szczególnie w teatrze Meyerholda.





Scena zbiorowa z *Cyda* P. Corneille'a. Scenografia W. Daszewskiego.

Cechą charakterystyczną tej scenografii była ażurowość i ruchomość (rzeźby również). W scenografii Pronaszki dosyć rzadko występują te elementy. W *Człowieku, który był czwartkiem* dekoracja jest co prawda bardzo ruchoma. Na początku sztuki, gdy bohater zasypia na tarasie jakiegoś domu, dla podkreślenia przeistoczenia się świata „rosną” widoczne w głębi sceny domy, stają się coraz większe, niemal przytłaczają scenę. Efekt doskonały. Potem, gdy Czwartek ucieka poprzez miasto, różne domy, kominy, zastępują mu drogę, z okien, zza ścian wychylają się kolosalne i potworne głowy. Ale ten ruch jest uwarunkowany majaczeniami sennymi bohatera, a nie jest sprawą podstawowej koncepcji scenograficznej, sprawą zasady dynamiczności teatralnego przedstawienia. Pronaszko wiele projektował dla Teatru Narodowego, dopiero wojna przecięła jego współpracę z tą placówką.

Nie narodził się więc na scenie Teatru Narodowego żaden kierunek scenograficzny, ale trzeba przyznać, pokazano tu sporo pięknych, wartościowych scenografii.



Ajschylos

## AGAMEMNON

Przekład Stefana Srebrnego

Osoby w kolejności pojawiania się na scenie:

Strażnik	Przodownik chóru	Herold
JANUSZ STRACHOCKI	IGNACY MACHOWSKI	MARIAN WYRZYKOWSKI
Klitajmestra	Agamemnon	Kasandra
IRENA EICHLERÓWNA	ANDRZEJ SZALAWSKI	HALINA MIKOŁAJSKA
	Aigistos	
	STANISŁAW ZACZYK	
	Chór starców argejskich	
TADEUSZ BARTOSIK · WŁADYSŁAW KACZMARSKI · WŁODZIMIERZ KMICKI ·		
KAROL LESZCZYŃSKI · WIESŁAW MIRECKI · MICHAŁ PLUCIŃSKI · WILHELM		
WICHURSKI · TADEUSZ WOŹNIAK · JANUSZ ZIEJEWSKI · JAN ŻARDECKI		

Eurypides

## ELEKTRA

Przekład Artura Sandauera

Wieśniak	Orestes	Pylades
LECH MĄDALIŃSKI	MIECZYSLAW MILECKI	ZDZISŁAW SZYMAŃSKI
Elektra	Przodownica chóru	Starzec
ELŻBIETA BARSZCZEWSKA	KRYSTYNA KAMIENSKA	WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI
	Goniec	Klitajmestra
MIECZYSLAW KALENIK		JANINA NICZEWSKA
	Chór dziewcząt myceńskich	
HELENA BARTOSIKOWA · ALICJA BOBROWSKA · BARBARA FIJEWSKA		
IRENA KRASNOWIECKA · HALINA MICHALSKA · GRAŻYNA STANISZEWSKA		
DANUTA URBANOWICZ · JOANNA WALTERÓWNA · DANUTA WODYŃSKA		
ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA · HANNA ZEMBRZUSKA ·		

Arystofanes

## ŻABY

Przekład Artura Sandauera

Dionizos	Ksantiasz	Herakles
IGNACY GOGOLEWSKI	WOJCIECH SIEMION	KAZIMIERZ WICHNIARZ
Umrzyk	Charon	Eak
ZBIGNIEW KRYŃSKI	HENRYK SZLETYŃSKI	LECH ORDON
Służebna	Karczmarka I	Karczmarka II
ZBIGNIEW KRYŃSKI	LECH ORDON	ZBIGNIEW KRYŃSKI
Ajschylos	Eurypides	Pluton
KAZIMIERZ WICHNIARZ	HENRYK SZLETYŃSKI	LECH ORDON
	Chór żab:	
ALEKSANDER BŁASZYK · ZBIGNIEW KRYŃSKI · JÓZEF LOTYSZ · ADAM		
MULARCZYK · LECH ORDON · WOJCIECH SIEMION		

Scenografia

ZENOBIUSZ STRZELECKI

Muzyka

STEFAN KISIELEWSKI

Asystenci scenografa

ANIELA WOJCIECHOWSKA

JAN KRZEWICKI

Reżyseria

KAZIMIERZ DEJMEK

Praca nad słowem

KRYSTYNA MAZUR

Asystenci reżysera

EWA MORYCYNKA

JERZY GRZEGORZEWSKI (PWST)

JERZY WRÓBLEWSKI (PWST)

PIĄTA PREMIERA W SEZONIE 1962/63

5 czerwca 1963 r.