

Toruń

Mirella Korzus

Scenografia Wincentego Drabika w Teatrze Polskim w Warszawie

Wincenty Drabik ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie¹. W latach 1902–1904² studiował w klasie profesora Józefa Unierzyńskiego³. Był uczniem Stanisława Wyspiańskiego w latach 1904–1905⁴, a także profesorów: Juliana Fałata, Jana Stanisławskiego, Józefa Mehoffera, Florian Cynka i Leona Wyczółkowskiego. Spotkanie z Wyspiańskim wywarło decydujący wpływ na ukształtowanie się artystycznej indywidualności Drabika. Nie tylko twórczość plastyczna Wyspiańskiego, ale przede wszystkim jego pasja teatralna oraz zamiłowanie do *Teatru ogromnego*

¹ Wincenty Drabik urodził się 3 XI 1881 roku w Jaworznie Wielkim w województwie krakowskim. Był synem górnika, Franciszka i Katarzyny z Kozakiewiczów. Zmarł 1 VII 1933 roku w Warszawie po nieudanej operacji stomatologicznej. Pochowany został na Cmentarzu Powązkowskim. Drabik odznaczony został Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za działalność artystyczno-kulturalną w roku 1930 oraz pośmiertnie Złotym Krzyżem Zasługi za osiągnięcia na polu artystycznym, wychowawczym i społecznym. Por.: Archiwum ASP w Krakowie, Wincenty Drabik, akta studenckie, nr inw. T18B; *Wincenty Drabik 1881–1931*, pod red. M. Rulikowskiego, Warszawa 1936; B. Augustyniak, *Udział scenografii Wincentego Drabika w kształtowaniu „Teatru Ogromnego”*, Warszawa 1969, praca mgr., prom. prof. dr J. Starzyński, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, nr inw. WH 34251; J. Lorentowicz, *Wincenty Drabik*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. V, pod. red. W. Konopczyńskiego, Kraków 1939–1946, s. 360–361; M. Bardini, *Wincenty Drabik*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. II, Warszawa 1975, s. 92–95; *Wincenty Drabik*, [w:] *Słownik biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965*, t. I, pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, s. 143; M. Treter, *Wincenty Drabik jako scenograf i człowiek teatru*, „Sztuki Piękne” 1934, s. 1–8; „Sztuki Piękne” 1933, s. 284; W. Zawistowski, *Wincenty Drabik, Katalog Wystawy Pośmiertnej TZSP*, Warszawa 1934; Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 308–329.

² Archiwum ASP w Krakowie, Wincenty Drabik, akta studenckie, nr inw. KS2; *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1895–1939)*, po red. J. Dutkiewiczza i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 1969; L. Ręgorowicz, *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928.

³ Archiwum ASP w Krakowie, Wincenty Drabik, akta studenckie, nr inw. KS2; T18B; *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, pod red. J. L. Ząbkowskiego i in., Kraków 1994, s. 359.

⁴ Por. *175 lat nauczania malarstwa...*, s. 361.

wpłynęły na wyobraźnię twórczą Drabika⁵. Drabik uznany jest za najzdolniejszego ucznia Wyspiańskiego w zakresie scenografii teatru. W 1903 roku za namową Wyspiańskiego wyjechał do Wiednia, aby zapoznać się z technikami malarstwa scenicznego w pracowniach dekoratorskich Hermanna Burghardta oraz Johanna Kautsky'ego, które to pracownie specjalizowały się w produkcji gotowych opraw dekoracyjnych, rozsyłanych po całej Europie. Owe „komplety wiedeńskie” stanowiły o stylu dekoracyjnym, rozpowszechnionym na wszystkich scenach europejskich. Korzystały również z nich teatry polskie, np. w Warszawie, Krakowie i Lwowie⁶. Praca w pracowniach wiedeńskich zaowocowała wysokim poziomem technicznym scenografii wykonywanych przez Drabika w późniejszym czasie. W okresie tym kształcił się również w Kunstgewerbeschule.

W 1905 roku rozpoczął pracę w Teatrze Miejskim we Lwowie, w malarni pod kierunkiem Stanisława Jasińskiego⁷, znawcy teatrów Berlina, Monachium i Wiednia. Przede wszystkim Drabik skorzystał na praktyce u boku najlepszego w Polsce znawcy technicznej strony urządzeń teatralnych, za którego uchodził Jasiński. Dodatkowo przejął od niego zamiłowanie do sztuk wymagających wielkiego aparatu sceniczno-kostiumowego. W 1909 Drabik wraz z Jasińskim przeniósł się do Teatrów Rządowych w Warszawie, przede wszystkim w celu wykonywania dekoracji oper wystawianych w Teatrze Wielkim⁸.

⁵ Teatr ogromny – pojęcie wprowadzone przez S. Wyspiańskiego, którego znaczenie rozwinięte zostało następnie przez Leona Schillera. S. Wyspiański użył terminu po raz pierwszy w liście do Stanisława Lacha napisanym w 1904 roku w Bad Hall. Leon Schiller zatytułował nim swoje przemówienie na cześć Wyspiańskiego, wygłoszone w 1932 r., które wydrukowano w 1937 r. W owym przemówieniu została zawarta opinia Schillera na temat najciekawszej tradycji teatralnej w Polsce, którą od roku 1912 nazywał polskim teatrem monumentalnym. Źródłem programu teatru monumentalnego dopatrywał się w dramatach i pismach teoretycznych Mickiewicza, w Wyspiańskim zaś widział jego realizatora. Schiller epitetem „monumentalny” i „ogromny” nadał z czasem znaczenie metafory. Podążał w swej myśli za wielkością dawnej europejskiej tragedii, „monumentalny” oznaczało zarazem wymiar sceny i zakres przedstawianej treści. Por.: L. Schiller, *Teatr ogromny*, opr. Z. Raszewski, Warszawa 1961.

⁶ Przykładem może być zakupienie przez Teatr Miejski w Krakowie w 1893 trzydziestu „uniwersalnych kompletów” z pracowni Burghardta.

⁷ Jasiński kształcił się w pracowni Matejki w Krakowie, w Paryżu zaś pod okiem scenografa J. B. Lavestre'a. Źródła nie są zgodne co do daty rozpoczęcia pracy Drabika w Teatrze Miejskim we Lwowie. Rok 1903 podają: J. Lorentowicz, op. cit., s. 360; M. Bardini, op. cit. s. 93; M. Grońska, *Rysunki artystów polskich i obcych w Polsce działających od XVII do XX wieku. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do roku 1975*, Warszawa 1991, s. 42. Natomiast rok 1905 podaje *Słownik biograficzny Teatru Polskiego*, s. 143, a także W. Zawistowski, op. cit., s. 1.

⁸ Rok 1909 podają: *Słownik biograficzny Teatru Polskiego*; J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 398; P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 244; natomiast rok 1911 podają: M. Bardini, op. cit.; J. Lorentowicz, op. cit.

Od roku 1912 Wincenty Drabik zaangażowany został przez Arnolda Szyfmana do tworzonego przez niego Teatru Polskiego⁹.

Arnold Szyfman podjął się utopijnego – jak wówczas sądzono – przedsięwzięcia zbudowania i zorganizowania najbardziej nowoczesnego, nie tylko w formie budowl i urządzeniach scenicznych, ale i zamierzeniach artystycznych (inscenizacja, reżyseria, dekoracja), teatru w Warszawie¹⁰. Dnia 5 maja 1911 roku zakupiono plac pod budowę nowego gmachu i w końcu stycznia 1912 przystąpiono do prac budowlanych pod kierunkiem architekta Czesława Przybylskiego¹¹.

⁹ Por.: A. Szyfman, *Powstanie Teatru Polskiego*, [w:] *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923*, pr. zbiorowa, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa [b.r.], s. 5–11; idem, *Labirynt teatru*, Warszawa 1964; R. Taborski, *Warszawskie teatry prywatne w latach 1905–1918*, [w:] *Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890–1918, zabór rosyjski*, pod red. T. Silverta, t. IV, cz. III, Warszawa 1988, s. 319–326; E. Csató, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Warszawa 1967; J. Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938*, Warszawa 1938. Patronat nad całością przedsięwzięcia objęło „Towarzystwo Akcyjne budowy i eksploatacji Teatrów w Królestwie Polskim”. Zatwierdzenie nazwy dla towarzystwa akcyjnego uzyskano w Petersburgu na mocy zezwolenia z dnia 8 września 1912 roku. Julian Tołłoczko, znany przemysłowiec i prezes Związku Cukrowników, zajął się sformułowaniem statutu towarzystwa. Wraz z Tomaszem hr. Potockim Julian Tołłoczko z pasją poświęcił się problemom Teatru Polskiego, a po śmierci hr. Potockiego w dniu 8 października 1912 roku przejął sprawy organizacji finansowej.

¹⁰ Pomysł stworzenia wielkiego teatru prywatnego przedstawił Szyfman w końcu 1909 roku, zaś pierwsze oficjalne zebranie w tej sprawie odbyło się 14 stycznia 1910 roku. Zebranie to, które odbyło się w mieszkaniu hr. Maurycego Zamojskiego, a także kolejne – w Pałacu Błękitnym lub w biurach ks. Stanisława Lubomirskiego – pokazały, iż środowisko warszawskie dostrzegło potrzebę stworzenia nowego wielkiego teatru prywatnego w Warszawie, ale sceptycznie widzi możliwość realizacji pomysłu. Dzięki osobistej agitacji Szyfmana do lata 1910 roku udało się zbierać subskrypcję kilkudziesięciu tysięcy rubli na rzecz budowy teatru. Dopiero spotkanie Szyfmana, dzięki A. Nowaczyńskiemu, z Tomaszem hr. Potockim, który gorliwie zajął się tą sprawą, spowodowało, że w ciągu kilku miesięcy subskrypcja przekroczyła sumę stu tysięcy rubli.

¹¹ Arnold Szyfman wraz z młodym architektem Czesławem Przybylskim przed rozpoczęciem prac budowlanych wyjechał na kilka tygodni za granicę w celu poznania najnowszych urządzeń technicznych wykorzystywanych na scenach europejskich. Czesław Przybylski (ur. 1880 w Warszawie, zm. 1936 w Warszawie) ukończył szkołę realną i politechnikę w Warszawie, studiował przez dwa lata u Lamberta w École de Beaux Arts w Paryżu oraz w Karlsruhe u Laeugera. Czynny był w Kole Architektów przy Stowarzyszeniu Techników, w wydziale konserwatorskim TOnZP i w Delegacji Architektów Polskich. Wśród zaprojektowanych i wykonanych przez niego budynków teatralnych znalazły się: wykonane w 1909 roku – ogród i teatr Oaza w Bagateli w Warszawie (wspólnie ze Zdzisławem Kalinowskim), Teatr Nowoczesny przy zbiegu ul. Sienkiewicza i Jasnej, datowany na 1913 rok, zburzony przy powiększaniu Banku Towarzystw Spółdzielczych w Warszawie, teatr w Wilnie – 1913 rok, teatr miejski w Kaliszu z lat 1914–1923 zaprojektowany przez Przybylskiego bez wnętrza, Teatr „Studio” Stanisławy Wysockiej w Kijowie – 1916 rok, Teatr Narodowy w Warszawie datowany na lata 1920–1924 usytuowany na miejscu Teatru Rozmaitości oraz teatr miejski w Łodzi z 1924 roku. Por.: S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 248; C. Przybylski, *Kierunki architektoniczne w ostatnich dziesiątkach lat*, „Przedświt”, (Kijów), 1914, nr 2/3, s. 13–18; idem, *Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Ogrodnictwa w Mannheimie w 1907 r.*, „Przegląd Techniczny” 1907, nr 33, s. 403; idem, *W sprawie połączenia górnego miasta z Powiślem*, „Przegląd Techniczny” 1913, nr 11, s. 285; A. Szyfman, *Labirynt teatru*, Warszawa 1964; J. Hryniewicz, *Ostatnie dzieło Czesława Przybylskiego*, „Arkady” 1936, nr 8, s. 423–432; K. Toł-

Już dnia 29 stycznia 1913 roku nastąpiło otwarcie nowego teatru¹².

Budynek teatralny wyposażony był w nowoczesne urządzenia techniczne, w pierwszą w Polsce scenę obrotową umożliwiającą szybkie zmiany dekoracji, a także najnowszą aparaturę elektryczną, służącą oświetleniu sceny i wywoływaniu efektów akustycznych. Budowla oparta na konstrukcji żelazobetonowej charakteryzowała się funkcjonalnością, sala doskonałą akustyką i dobrą widocznością¹³. Teatr Polski pod dyrekcją Szyfmana miał się stać teatrem nowoczesnym, opartym na najlepszych europejskich wzorcach, jak Teatry Maxa Reinhardta lub Otto Brahma w Berlinie, Teatr Artystyczny Konstantego Stanisławskiego w Moskwie, Teatr Herberta Treego w Londynie¹⁴. Szyfman zauważał potrzebę stworzenia jednolitego widowiska teatralnego, budowanego we współdziałaniu reżysera, aktorów, malarzy i kostiumerów, w myśl teorii teatralnych docierających dopiero do Polski.

Pośród zaangażowanego przez dyrekcję, już w marcu i kwietniu 1912 roku, zespołu artystycznego i administracyjnego nieprzypadkowo znaleźli się scenografowie Karol Frycz i Wincenty Drabik¹⁵. Wystawione wówczas spektakle rozpoczęły

łoczko, *Pisać o Przybylskim jest to pisać historię przelomu w architekturze polskiej*, „Architektura i Budownictwo” 1936, z. specjalny 8–9–10, s. 245; L. Niemojewski, *Czesław Przybylski – architekt – profesor*, „Droga” 1936, nr 5, s. 410–416; J. Baliński, *Nowy Teatr Polski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 5, s. 90; J. Zachwatowicz, *Zarys historii Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej*, [w:] *Warszawska Szkoła Architektury*, Warszawa 1967, s. 31; L. Toruń, *Czesław Przybylski jako człowiek i obywatel*, „Architektura i Budownictwo” 1936, z. specjalny 8–9–10, s. 14–15; idem, *Rozwój przestrzenny, urbanistyczny i architektoniczny Warszawy międzywojennej*, [w:] *Warszawa II Rzeczypospolitej 1918–1939*, t. II, Warszawa 1971; A. K. Olszewski, *Architektura Warszawy 1919–1939*, [w:] ibidem; idem, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967; G. Jonkajtys-Luba, *Czesław Przybylski*, Warszawa 1989; B. Rogaczewski, *Czesław Przybylski 19.V.1880–14.I.1936*, „Architektura i Budownictwo” 1936, z. specjalny 8–9–10, s. 243; *Sprawozdanie Komitetu TZSP*, Warszawa 1936; T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 80; A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 28; J. Żurawski, *O profesorze Przybylskim*, „Architektura i Budownictwo” 1936, z. specjalny. 8–9–10, s. 252.

¹² Na otwarcie przygotowano inscenizację *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego, w reżyserii Szyfmana i scenografii Karola Frycza.

¹³ Żelazobetonowa konstrukcja, funkcjonalność, dekoracja zewnętrzna w stylu umiarkowanego *empire* wyróżniały Teatr Polski od monumentalizmu wznoszonych w Europie „reprezentacyjnych” budynków teatralnych. Widownia o wzniesieniu amfiteatralnym, z 1005 miejscami. Urządzeniem i dekoracją wnętrza zajęli się: malarz Edward Trojanowski i rzeźbiarz Zygmunt Otto. Projekt urządzeń technicznych opracował Rudolf Dworski, inspektor sceny teatru Reinhardta w Berlinie. Koszt samej budowy wyniósł około 600 tys. rubli. Por.: *Budynek Teatru Polskiego*, [w:] *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923...*, s. 132–134; B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971; eadem, *Teatr Polski w Warszawie: dzieje budynku*, Warszawa 1988; eadem, *Teatry Warszawy: budynki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa 1986.

¹⁴ O swoich dążeniach Szyfman opowiadał w wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Świat”: „Pragnęlibyśmy stworzyć teatr, w którym szczególna uwaga zwróconą byłaby na wydobycie stylu każdego utworu, na utworzenie całości, na wywołanie wrażenia harmonijnego. Do tego dążyć trzeba przy współdziałaniu wszystkich elementów teatralnych: reżysera, aktorów, malarzy, mechaników, kostiumerów, elektrotechników. Ten system dał w Europie znakomite rezultaty”. Por.: *Światowy, Nowy teatr w Warszawie*, „Świat” 1911, nr 50, s. 18.

¹⁵ Okres ten był czasem spisywania kontraktów. Arnold Szyfman podjął się trudnego zadania or-

proces gruntownej reformy teatru w Polsce. *Irydion* otworzył ciąg wspaniałych widowisk teatralnych, do których w większości scenografie zaprojektował i wykonał Drabik¹⁶.

W latach 1913–1915 opracował na scenie Teatru Polskiego czterdzieści jeden sztuk¹⁷. W tym czasie Frycz – osiem, a Ferdynand Ruszczyc – jedną¹⁸. Drabik

ganizacji zespołu dla niewykończonego jeszcze teatru, co wspominał Aleksander Zelwerowicz. Por.: A. Zelwerowicz, *Gawędy starego komedianta*, Warszawa 1958, s. 103. Głównymi ośrodkami, z których pochodził zespół aktorski, były: Warszawa i Kraków, poza tym Lwów, Łódź i inne mniejsze miasta wszystkich zaborów. Z Teatru Rozmaitości do Teatru Polskiego przeszli: Maria Przybyłko-Potocka, Maria Dulębianka, Władysław Lenczewski i Janina Janecka. Z innych teatrów warszawskich i teatrów zaboru rosyjskiego i niemieckiego: Halina Starska, Iza Kozłowska, Laura Dunin, Julia Elsnerówna, Józefa Winiarska, Wanda Tatariewiczówna, Aleksander Zelwerowicz, Jan Gutner, Waclaw Nowakowski, Józef Zieliński, Adam Wiślański, Stanisław Bryliński, Władysław Grabowski, Ludwik Dybizdański. Z Krakowa przybyli: Maksymilian Węgrzyn i Faustyna Krysińska-Węgrzyn, Józef Sosnowski, Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński, Edmund Weychert, Kazimierz Junosza Stępowski, Stanisława Wysocka, Helena Czarnecka-Mielnicka, Stanisława Słubicka, Seweryna Broniszówna i Stanisław Jamiński. Ze Lwowa – Michał Szobert. Pod koniec pierwszego sezonu z Teatru Małego w Warszawie przeniósł się Stefan Jaracz. Sezon teatralny rozpoczął się we wrześniu, aby wykorzystać miesiące potrzebne do ukończenia budynku teatralnego i wesprzeć budżet nowo powstającej placówki Szyfman zorganizował dla aktorów tournée po miastach kresowych i rosyjskich: do Kijowa, Żytomierza, Moskwy, Petersburga, Wilna i Mińska. Zespół powrócił do Warszawy na początku grudnia po wielu sukcesach, aby rozpocząć próby do premiery *Irydiona*. Spotkanie i angaż Drabika opisuje Szyfman. Por.: A. Szyfman, *Labirynt teatru*, s. 98–99.

¹⁶ Po premierze *Irydiona* pisano: „Oto teatr w wielkim stylu przemówił do publiczności. Teatr, który posiada dobrych artystów, pierwszorzędne dekoracje, całą magię światła elektrycznych, smak, styl i poczucie odpowiedzialności. Teatr Rozmaitości ma niewątpliwie więcej aktorów pierwszorzędnych, ale nigdy jeszcze nie widziałem tam sztuki wystawionej z takim artyzmem zewnętrznym, z takim kunsztem stylizacji, z taką poezją pejzażu” – Władysław Rabski, *W nowym teatrze*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 30, 30 I, s. 3, a także: „Od czasu jak Warszawa Warszawą po raz pierwszy otwiera się w niej gmach polskiego teatru prywatnego, zbiorową akcją ludzi dobrej woli, przy energicznej inicjatywie jednostki wzniesiony. [...] Jest to data ze wszech miar historyczna w rozwoju kultury Warszawy. [...] Sala wytworna, scena duża, przystosowana do wszystkich wymagań sztuki dramatycznej techniki, atmosfery prawdziwie stołecznego teatru. [...] Przepych stroju, malowania, dekoracji, jaki rozwinął Teatr Polski przy wystawieniu *Irydiona*, był niewątpliwie ze wszech miar wspaniały, sale, kolumnady i kostiumy pałacu Heliogabala, skrzący gwiazdami nieboskłon nocy w krążgankach wieży cesarów, widok Romy z pałacu *Irydiona*, cmentarzysko Kampanii i ruiny Koloseum wśród gry światła świtu i mgły mistycznej: wszystko to stało na równi z rozwojem techniki teatralnej pierwszych scen Europy”. Por.: K. Ehrenberg, *Irydion*, „Kurier Poranny” 1913, nr 2, dn. 30 I.

¹⁷ L. Simon, *Dekoracje teatralne Wincentego Drabika*, [w:] *Wincenty Drabik 1881–1933...*, s. 37–38; W. Zawistowski, *Szczegółowy wykaz repertuaru Teatru Polskiego*, [w:] *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923*, s. 138–183.

¹⁸ Szyfman porównywał i charakteryzował zarazem osobowości twórcze – Frycza i Drabika: „Pierwszym stałym scenografem Teatru Polskiego był Karol Frycz, drugim Wincenty Drabik – artysta-malarz, nie ustępujący w niczym najwybitniejszym ówczesnym scenografom europejskim. Frycz wystawił w pierwszym i drugim roku działalności Teatru Polskiego osiem utworów. [...] Frycz był niezrównanym mistrzem kostiumów, człowiekiem o wielkiej wiedzy i niewyczerpanej fantazji, a przede wszystkim – człowiekiem teatru!” O Drabiku Szyfman pisał dalej: „Gdy rozpoczął malować w Teatrze Polskim okazało się, że jest to nie tylko tytan pracy, ale i artysta niezwykłego talentu. W ciągu krótkiego czasu przekonałem się, że Drabikowi można śmiało powierzyć najodpowiedzial-

odpowiadał również za wykonanie wszystkich premier teatralnych jako kierownik pracowni scenograficznej. Pierwszy okres współpracy Drabika z Szyfmanem w Teatrze Polskim nie był zauważany przez krytyków zarówno w prasie, częściej bowiem rozprawiało się o sukcesach Frycza, jak i w literaturze. Strzelecki podsumowuje go krótko i dość niepocholebnie. Píše o artyście, iż „nie przejawia jeszcze żadnej indywidualności”¹⁹. Wskazuje na naśladownictwo Frycza. Dekoracje do *Gromiwoi* Arystofenesa z czerwca 1913 roku, w reżyserii Zelwerowicza, określa jako zbliżone do *Irydiona*, czyniąc na marginesie uwagę, iż „może nawet grały te same kolumny”²⁰. Niewątpliwie Drabik przetransponował własne pomysły *Gromiwoi* zrealizowanej wraz z Kazimierzem Wroczyńskim, jako reżyserem, w roku 1911 w Teatrze Artystycznym, o której to realizacji wiadomo, iż „dekoracyjnie Drabik stworzył fenomen: mała scena teatru rozrosła się po prostu do rozmiarów monumentalnych, idąc w dal i w wyż dwoma szeregami propilejskich kolumn”²¹. Podobnie realizacja *Wąsów i peruki* z roku 1913, również w reżyserii Zelwerowicza, przeczy chętnie powtarzanym przez krytykę opiniom, iż Drabik nie umiał projektować wnętrza²². Stylizowane, pełne umiaru dekoracje do sztuki Korzeniowskiego dalekie były wprawdzie od jego późniejszych rozwiązań, budzą jednak podziw dobrym smakiem i znajomością epoki. Mając bowiem świadomość ówczesnych realiów – dobierania szablonowych dekoracji, gotowych kompletów do granych sztuk – podkreślić należy rolę scenografa kształtującego całościowo swoje pierwsze plastyczne wizje w nowym teatrze. Ten sam charakter miały nieco wcześniejsze *Damy i huzary* Fredry z 1913 roku w reżyserii Zelwerowicza oraz *Majster i czeladnik* Korzeniowskiego z 1915 w reżyserii Wroczyńskiego²³. Na podstawie zachowanych projektów do *Lilji* Morstina w reżyserii Szyfmana – a był to dopiero trzeci samodzielnie opracowany spektakl Drabika w Teatrze Polskim²⁴ – zauważyć można silne wpływy Stanisława Wyspiańskiego w kształtowaniu przestrzeni scenicznej, umiejętność syntetycznego obrazowania, wykorzystanie motywów ludowych, tak często przez Drabika transponowanych w plastyce scenicznej oraz wrażliwość na barwy, która zostanie przekształcona w niezapomniane przez

niejsze zadania. Był to człowiek o wielkiej inteligencji, wyobraźni i intuicji. Mimo braku wyższego wykształcenia, doskonale orientował się we wszystkich zagadnieniach scenograficznych. Frycz był tego samego zdania o nim. Drabik w ciągu dwóch, niepełnych zresztą, sezonów wystawił według swoich projektów, dwadzieścia i jedną premierę. Frycz – osiem, a Ferdynand Ruszczyk – jedną. [...] Mieszkał wprawdzie w domu, na Oboźnej, obok teatru, lecz naprawdę z teatru nie wychodził. Nie miał nawet czasu chodzić na obiady do sąsiedniego domu, gdzie mieszkał, tak, że córeczki przynosiły mu jedzenie do pracowni”. Por.: A. Szyfman, *Labirynt teatru*, s. 171.

¹⁹ Z. Strzelecki, op. cit., s. 315.

²⁰ Ibidem, *Gromiwoja* – Arystofanes, tłum. E. Żegota-Cięglewicz, reż. A. Zalwerowicz, prem. 28 VI 1913 r.

²¹ K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957, s. 131.

²² *Wąsy i peruka* – J. Korzeniowski, reż. A. Zelwerowicz, prem. 25 IX 1913 r.

²³ *Damy i Huzary* – A. Fredro, reż. M. Węgrzyn, prem. 25 V 1913 r.; *Majster i czeladnik* – J. Korzeniowski, reż. K. Wroczyński, prem. 9 I 1915 r.

²⁴ *Lilje* – L. H. Morstin, reż. A. Szyfman, prem. 10 VI 1913 r.

widzów formy w realizacjach międzywojennych, a zapowiadająca oczekiwane na scenach polskich związku malarzy z teatrem.

Już w pierwszym roku twórczym Drabik prezentuje niezwykle ciekawą scenografię do *Elektry*, która, jak określił Leon Schiller, „bije w oczy swą dojrzałością kompozycyjną i zarysowującą się już wyraźnie monumentalnością”²⁵. Projekt ten w formie modelu plastycznego pokazany został we wrześniu 1913 roku na Międzynarodowej Wystawie Malarstwa Scenicznego, zorganizowanej przez Franciszka Siedleckiego i Leona Schillera w TZSP w Warszawie²⁶. Z pewnością ogromny wpływ na malarską fantastykę i kolorystykę, cechującą całą późniejszą twórczość artysty, miał udział w wystawie, na której prezentowano najnowsze kierunki scenografii światowej. Kontakt Drabika z największymi dziełami plastyki teatralnej na wystawie w 1913 roku ugruntował artystę w jego dążeniach do ujęcia i spotęgowania słowa w monumentalnym obrazie scenicznym. Większość krytyków uznaje, iż twórczość Drabika wywodzi się wyłącznie z nurtu malarskiego, powołując się na realizacje, w których kolor i fantastyka przedstawieniowa są absolutną dominantą. Istnieją jednak realizacje lub fragmenty realizacji, w których Drabik ukazuje się jako wybitny konstruktor. Nawet pomimo technicznie malarskiego wykonania, myśli trójwymiarowo, buduje bryły, konstruuje podesty, kształtuje przestrzeń sceniczną w myśl założeń Appii czy Craiga.

Okres współpracy Drabika z Szyfmanem w Teatrze Polskim w Warszawie przeżył wybuch pierwszej wojny światowej. Drabik przebywał w Samarze, Moskwie i Kijowie, gdzie tworzył dla teatrów polskich²⁷. Powrócił do Warszawy latem 1918 roku już jako doświadczony i samodzielny artysta, na którego bez wpływu niewątpliwie nie pozostał kontakt z teatrem rosyjskim, a zwłaszcza Teatrem Artystycznym.

Teatr Polski pod dyrekcją Arnolda Szyfmana otworzył swój pierwszy powojenny sezon teatralny – sezon jesienny – *Księciem Niezłomnym* w opracowie Drabika

²⁵ L. Schiller, *Artysta teatru*, [w:] *Wincenty Drabik 1881–1933*, pod red. M. Rulikowskiego, Warszawa 1936; L. Schiller, *Wincenty Drabik*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 2, 16 VII.

²⁶ Por. *Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego TZSP*, E. Gordon-Craig, *Przedmowa*, L. Schildenfeld-Schiller, *Wstęp*, Warszawa 1913, wrzesień–październik, s. 30; *Sprawozdanie Komitetu TZSP*, Warszawa 1933, s. 14. Na Wystawie Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie we wrześniu–październiku 1913 roku zaprezentowany został model plastyczny do tragedii Leconte de l’Isle’a pt. *Erynie* autorstwa Drabika oraz portrety. Otwarcie wystawy nastąpiło 25 IX, pokazanych zostało 260 prac dwudziestu siedmiu artystów. Wystawa miała charakter międzynarodowy, brali w niej udział scenografowie Wielkiej Brytanii – Edward Gordon-Craig, Rosji – Leon Bakst, Aleksandr Gołowin, Francji oraz Polski, którą reprezentowali między innymi: Wojciech Gerson, Karol Maszkowski, Franciszek Siedlecki, Marian Wawrzeńczyk, Stanisław Wyspiański, Aleksander Borowski, Antoni Dzierzbicki, Leon Schiller, Stanisław Maksymilian Jasiński. Organizatorami wystawy byli Franciszek Siedlecki i Leon Schiller.

²⁷ Por.: *Zbiory Specjalne Biblioteki Narodowej w Warszawie*, Helena ze Stadnickich Krasieńska, *Silva rerum*, nr inw. IV 8319, t. 18 [List Drabika do hrabiny Krasieńskiej z dn. 6 VI 1918 r.]; J. Szczyblewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971; idem, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 422.

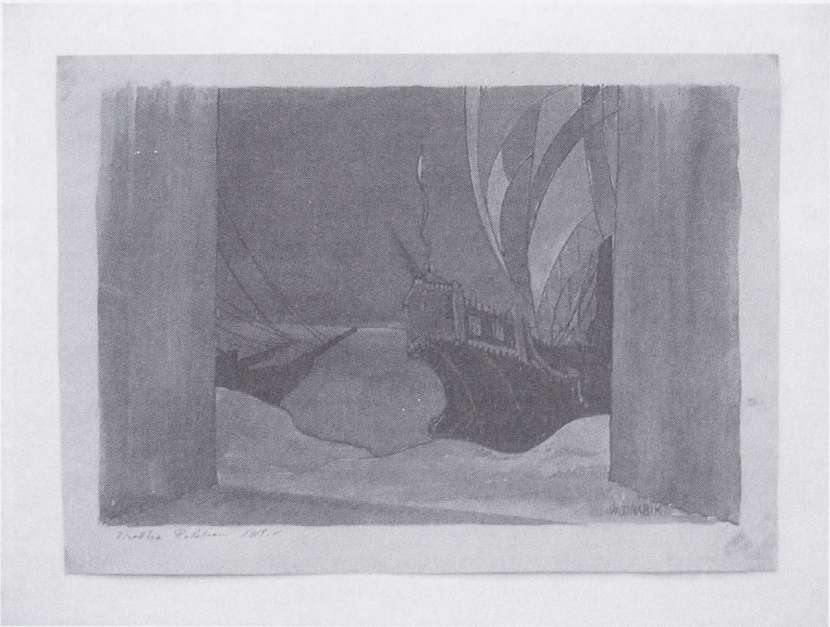
i reżyserii Juliusza Osterwy (il. 1). Premiera odbyła się 13 września, była zmienioną wersją inscenizacji kijowskiej i ogromnym zaskoczeniem dla publiczności oraz krytyki. Przy prawie sześćdziesięcioletniej działalności teatru, w którym do dekoracji przywiązywano wielką wagę, scenografia do *Księcia Niezłomnego* wydała się zbyt śmiała. W prasie pojawiły się nieprecyzyjne zarzuty „bliżej nieokreślonego modernizmu” dekoracji oraz „przerostu” scenografii nad treścią dramatu. Zarzuty te, od tego momentu, często towarzyszyły Drabikowi ze strony zbyt schematycznie myślących krytyków, nieprzygotowanych do przyjęcia nowych form obrazowania. Po latach właśnie *Księcia niezłomnego* określili Schiller, Zawistowski i Husarski jako początek najlepszych drabikowskich scenografi, projektowanych w nurcie „teatru monumentalnego”, jako świadome dzieło inscenizatorskie.

Oprawę sceniczną charakteryzowała ekspansywność barw i kształtów. Orgia kolorów szokowała głównie w pierwszych obrazach. Stylizowany „Ogród królewski” pełen był kwiatów i stożkowatych zielonych drzew „podnoszących się nad oślepiających białych murów na tle [...] ultramarynowego nieba”²⁸. Ekstazyjna obfitość barw pierwszej części zanikała wraz z biegiem akcji utworu i przemianami dokonującymi się w bohaterze, doprowadzając do ukazania coraz większej partii nagich murów – biały hiszpański mur stawał się coraz bardziej surowy. Autor paradoksalnie do wypowiedzi recenzentów dążył do zespolenia obrazu z treścią i duchem utworu. Poza bogactwem kolorystycznym zauważalna jest stylizacja secesyjna w sposobie kształtowania okrętów portugalskich w obrazie „Ogrodu nad morzem – brzegu morskiego”, także w obrazie „Pałacu króla” Fezu oraz „Ogrodu króla”. Syntetyzm przedstawieniowy uderza w obrazie „Pustyni afrykańskiej” oraz wspomnianego „Muru Hiszpańskiego”.

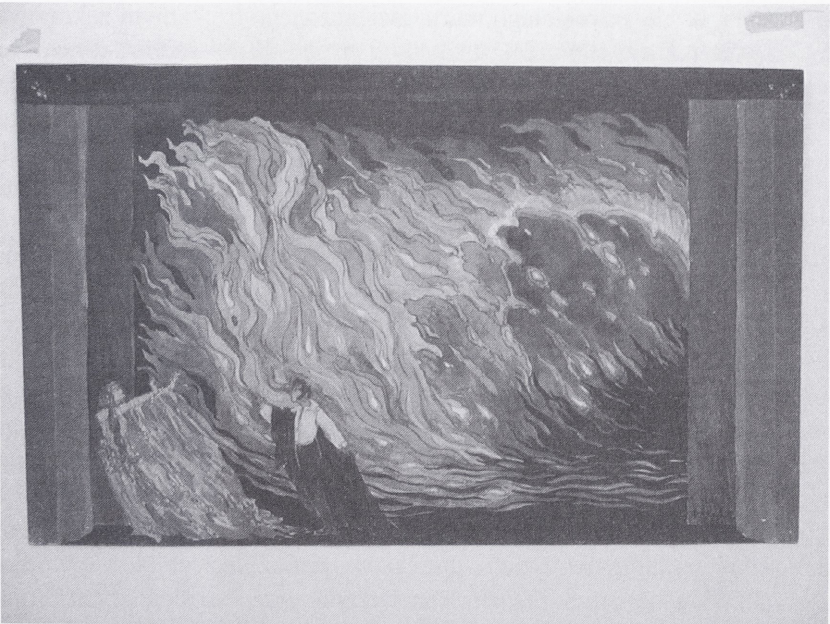
Nieboska komedia Zygmunta Krasińskiego w Teatrze Polskim w reż. Arnolda Szyfmana, której premiera odbyła się 30 stycznia 1920 roku, należy do jednej z najciekawszych realizacji Drabika. Zenobiusz Strzelecki właśnie na niej wyznacza istotną datę w historii teatru polskiego. Drabik całkowicie zrywa z historyzmem i opisowym realizmem, konstruując dekoracje sugestywne i proste. W scenie zatytułowanej „Noc” Drabik kształtuje plastykę wyjątkowo malarsko i ekspresyjnie (il. 2). Jednoprzestrzenna scena zamknięta jest czarnym prospektem wymalowanym w różnobarwne płomienie: liliowe, zielone, błękitne, żółte i granatowe, stylizowane secesyjnie o bardzo płynnej i giętkiej linii. Wypełniają one niemal całkowicie powierzchnię prospektu, układają się w formy diagonalne, przecinające kompozycję. Całość ujęta w ramy sceniczne: oliwkowe i granatowe kulisy. Postać kobieca ubrana w zwiewną, długą suknię w odcieniach zieleni, przyozdobiona kwiatami. Włosy rude, spływające długimi warkoczami, płaczą się w fałdach sukni, stanowiąc żywy akcent barwny. Postać odzwierciedla obecny w całej koncepcji plastycznej nastrój wizyjności i irracjonalności.

Scena „W lesie”, lub nazywana „Schronem przechrztów”, traktowana jest w fowistycznych barwach (il. 3). Las ukazany symbolicznie, a zarazem syntetycz-

²⁸ C. Jankowski, „Godzina Polski” 1918, nr 253.



Il. 1. *Książę Niezłomny*, tłum. J. Słowacki, reż. J. Osterwa, prem. 13 IX 1918. Projekt scenograficzny – „Brzeg morski”, wym.: 18,2 x 26,5 cm; techn.: akwarela, piórko, bryl; własność: Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego w Warszawie; nr inw.: MT/TP 3052



Il. 2. *Nieboska komedia*, Z. Krasiński, reż. A. Szyfman, prem. 30 X 1920. Projekt scenograficzny – „Noc”, wym.: 20,7 x 34,0 cm; własność: Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego w Warszawie; nr inw.: MT/TP 3055

nie jako zbiór wertykalnych linii – szerokich pionowych pasów o różnorodnych barwach: fioletowych, granatowych, pomarańczowych, żółtych i czerwonych, umieszczony zostaje osiowo, z centralnie wkomponowanym prześwitem nieba bladobłękitnego. Sugestywne wyobrażenie lasu staje się zamknięciem dla schronu-kryjówki, w którego wnętrzu skupiają się symboliczne postaci w długich, szarzielonych płaszczach i czerwonych czapkach na głowach.

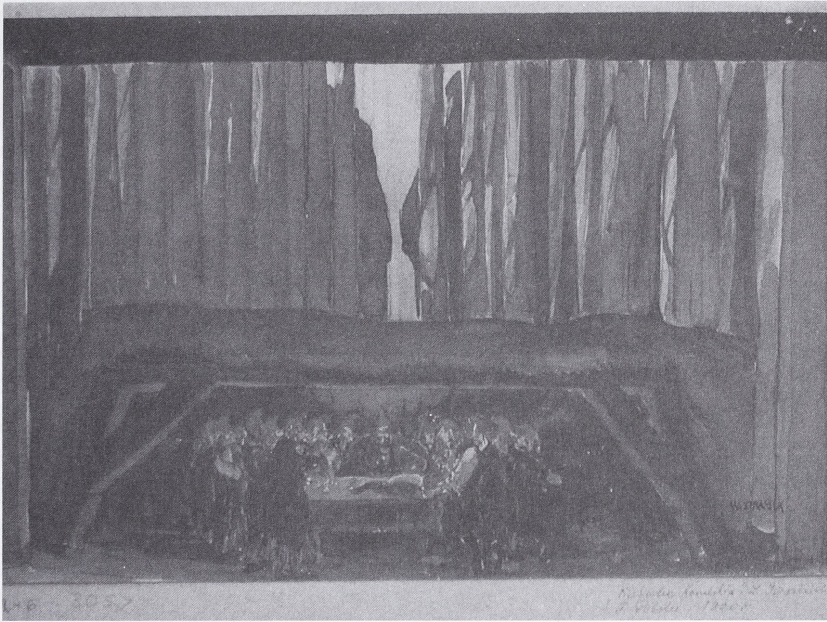
Motyw syntetycznie ujętego lasu pojawia się także w „Scenie z szubienicą” (il. 4). Tworzy on również tło dla pierwszego planu, lecz poprzez użycie perspektywicznych skrótów nie formuje już płaskiej ściany – jak w scenie poprzedniej – ale stanowi element kompozycyjny dla zbudowania głębi scenicznej. Dodatkowo formy wertykalne, statyczne planu drugiego skonstrastowane zostają z ostro, diagonalnie ciętymi, geometrycznymi i kubizującymi formami, nagromadzonymi na planie pierwszym. Wyobrażają one bloki skalne i skomponowane są w układ podkowy okalającej scenę i tworzącej niejako powtórzenie ramy scenicznej. Zamyka ona architektonicznie boki i dół okna scenicznego.

Scena „Na cmentarzu” rozgrywa się w przestrzeni traktowanej płasko. Na tle prospektu, na najwyższym podeście, centralnie usytuowana niewielka kaplica, flankowana po bokach parą symetrycznie rozmieszczonych, stylizowanych secesyjnie wierzb. Zasada kontrastu barwnego podkreśla graficzność i syntetyzm formy oraz umowność przedstawieniową.

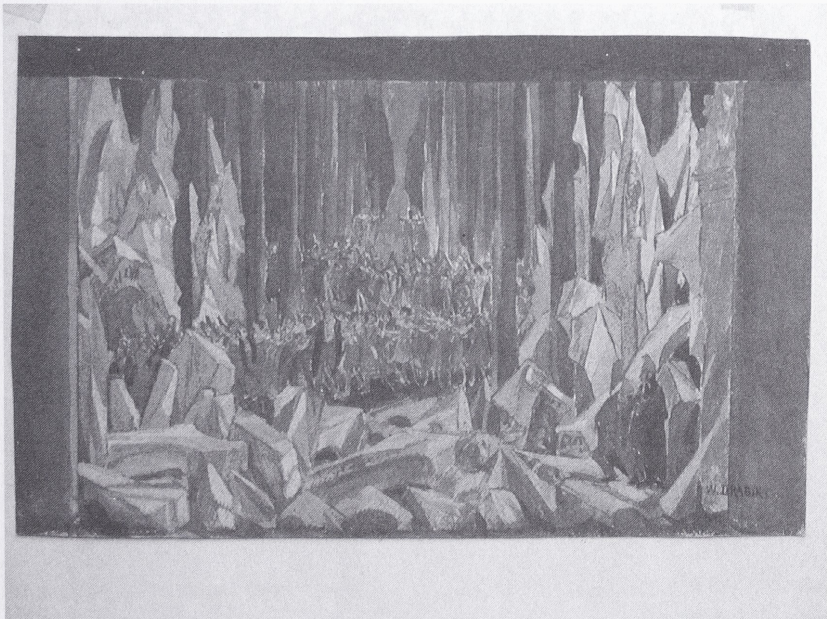
W scenie „Dom obłąkanych” zauważalna jest geometryzacja układu kompozycyjnego (il. 5). W centrum, na podeście, czarna sofa o wydłużonych proporcjach siedziska. Postaci dramatu na tle szarobiałego muru, zwieńczonego trójkątnym zakratowanym oknem: Mąż ubrany w czarny surdut, Żona w prostej, białej sukni z rozszerzonymi rękawami i niepokojąco długim trenie. Jedyne, ostrym akcentem kolorystycznym są rdzawoczerwone, długie włosy Żony. Drabik w scenie tej odważył się na całkowity minimalizm przedstawieniowy, rezygnację z wszelkiej opisowości, brak tu sufitów, drzwi, ozdób. Realizacja ta świadczy o wyjątkowej dojrzałości artysty do przeniesienia nowoczesnych trendów sztuki plastycznej na grunt plastyki scenicznej.

Dekoracja „Okopów Św. Trójcy” stanowi najbardziej architektoniczne i wieloprzestrzenne rozwiązanie plastyczne *Nieboskiej komedii* (il. 6). Nagromadzenie podziałów horyzontalnych, nakładanie planów w układzie piramidalnym: w głąb i wwyż, buduje wrażenie głębi scenicznej, dalekiej perspektywy i iluzyjności, złudnie przypominającej barokowe malowidła kopuł, plafonów, w których spoza malowanych na firmamencie nieba obłoczków wystają głowy aniołów i postaci świętych. U Drabika wymalowany na prospekcie nieboskłon, pefen stylizowanych chmur o barwach stalowo-białych, wieńczy syntetycznie opracowany świetlisty krzyż, umieszczony w centrum na bladoniebieskim tle nieba. W kolejnym obrazie tej samej sceny, na tle nieba, Drabik umieszcza graficznie wymalowane przedstawienie błyskawicy, o ostrych i ekspresjonistycznie niepokojąco ciętych formach.

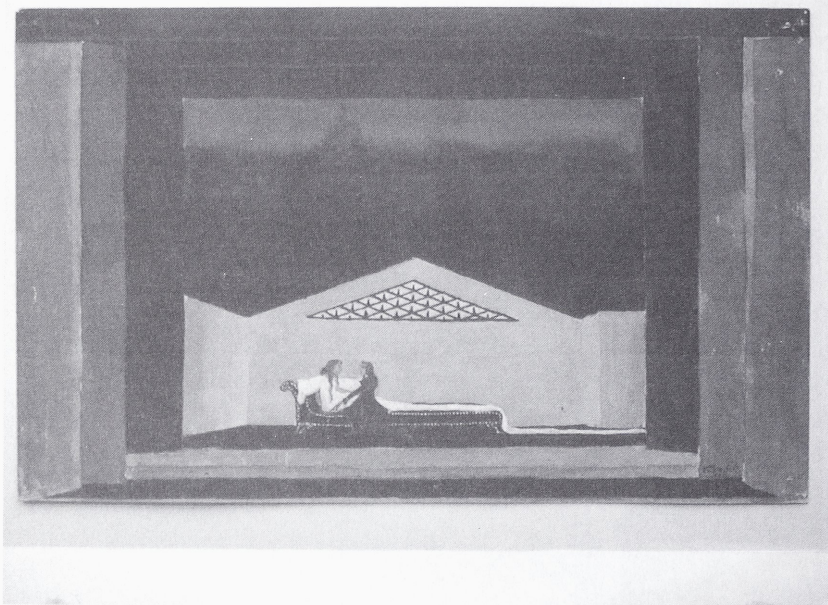
Gradacja przestrzeni architektonicznej polega na różnicowaniu poziomów poprzez wykorzystanie horyzontalnych podestów i prowadzących na nie schodów, a także powtarzalnych układów ramy scenicznej. Działanie na odbiorcę pustą sce-



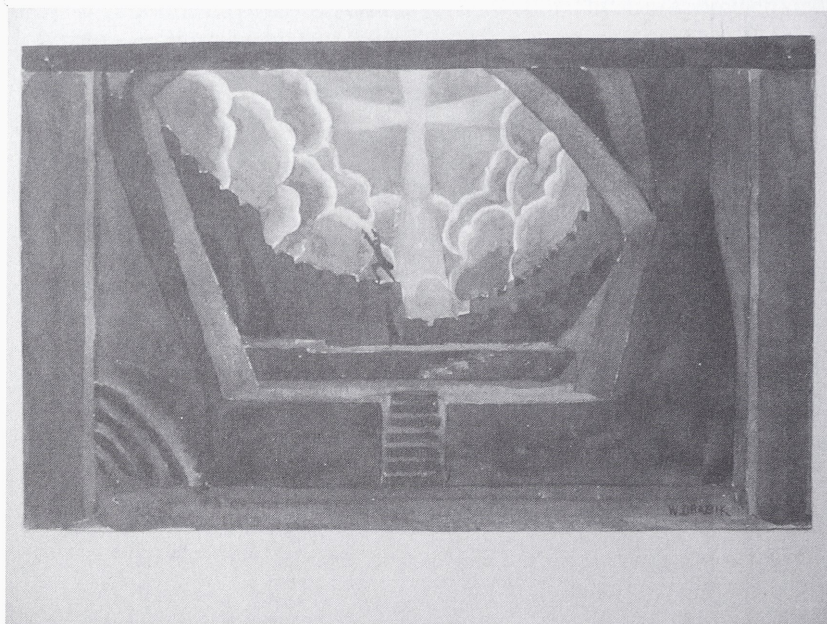
Il. 3. *Nieboska komedia*, Z. Krasieński, reż. A. Szyfman, prem. 30 X 1920. Projekt scenograficzny – „W lesie” lub „Schron Przechrztów”, wym.: 20,7 x 33,7 cm; własność: Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego w Warszawie; nr inw.: MT/TP 3057



Il. 4. *Nieboska komedia*, Z. Krasieński, reż. A. Szyfman, prem. 30 X 1920. Projekt scenograficzny – „Scena z szubienicą”, wym.: 21,0 x 34,0 cm; własność: Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego w Warszawie; nr inw.: MT/TP 3059



Il. 5. *Nieboska komedia*, Z. Krasiński, reż. A. Szyfman, prem. 30 X 1920. Projekt scenograficzny – „Dom obłąkanych”, wym.: 21,0 x 33,9 cm; własność: Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego w Warszawie; nr inw.: MT/TP 3058



Il. 6. *Nieboska komedia*, Z. Krasiński, reż. A. Szyfman, prem. 30 X 1920. Projekt scenograficzny – „Okopy Św. Trójcy”, wym.: 20,6 x 33,8 cm; własność: Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego w Warszawie; nr inw.: MT/TP 3056

na, systemem podestów i schodów, nawiązujące do plastycznej sztuki teatralnej Adolpha Appii, nieczęsto stosowane były w twórczości Drabika. Scena „Okopów Św. Trójcy” należy do nielicznych wyjątków. Poprzez wprowadzenie elementu malarskiego w postaci malowanego prospektu do architektonicznej całości Drabikowskie rozwiązanie plastyczne wychodzi poza konwencję Appii.

Scena „W salonie” skomponowana jest na zasadach syntetyzmu. Prospekt o barwie różowo-fioletowej tworzy wysoką ścianę. W prawym, dolnym rogu prospektu umieszczone wysokie okno typu porte-fenêtre. W centrum podestu ustawiony czarny fortepian. Minimalizm ujawniony w liczbie sprzętów scenicznych, odpowiadających liczbie osób dramatu obecnych na scenie, równoważny jest z wprowadzeniem przez Drabika funkcjonalizmu scenicznego, niezmiernie rzadko spotykanego w teatrze polskim tamtego okresu. Postaci w strojach z epoki: kobieta w długiej, białej sukni, mężczyzna w czarnym surducie. Kompozycja całości zamknięta niezmiernie systemem oliwkowo-granatowo-czarnych kulis oraz czarnych paludamentów.

Scenografia *Nieboskiej komedii* stanowi wyraz umiejętności artysty do operowania skrótami, charakteryzowania dramatu i stwarzania atmosfery środkami jak najprostszymi. Drabik wprowadza na scenę symbolizm i ekspresję. Formuje przestrzeń zależnie od liczby osób, deformacją posługuje się dla podkreślenia charakteru utworu, kolorem wzmacnia nastroj obrazów i symbolizuje atmosferę otaczającą osoby dramatu.

Wincenty Drabik pracował w Teatrze Polskim do roku 1922. Pośród ponad 80 spektakli, w tym ponad 30 między rokiem 1918 a 1922, znalazły się między innymi: *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (1918), *Szopka staropolska* L. Schillera, której dekoracje oparł na ornamentyce ludowej i wyjątkowej barwności (1919), *Zemsta* Fredry (1919), *Mirandolina* Goldoniego (1919). W 1920 roku Drabik zaprojektował scenografię do *Wiele hałasu o nic* Szekspira, *Mieszczanina szlachcicem* Moliere, nawiązującego formą do konwencji „starego teatru” i motywów komedii dell’arte. Prezentował w niej teatr widowiskowy, zrealizowany z rozmachem i fantazją. Ponadto był autorem dekoracji do: *Miłosierdzia* K. H. Rostworowskiego (1920), *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego (1921), *Ruy Blas* Hugo (1921). Okres współpracy z Teatrem Polskim uznawany jest za jeden z najciekawszych w twórczości artysty. Projektował w tym czasie scenografie również dla Teatru Małego, Teatru Wielkiego, Teatru Reduta, od 1921 także dla Teatru Rozmaitości.

W scenografiach Wincentego Drabika przejawiały się dwa najistotniejsze nurty, pomiędzy którymi w swojej drodze twórczej nieustannie wybierał. Nurt „architektoniczny”, idący od prezentowanego na wystawie w Zachęcie w 1913 Craiga, któremu najbliższy z Polaków był wówczas Siedlecki, później nieco Pronaszkanie oraz „malarski” – eksponowany liczniej i efektowniej, głównie dzięki pracom Baksta i Gołowina. W projektach francuskich i rosyjskich dominował kolor, propagatorem którego w Polsce był dotąd jedynie Wyspiański, mistrz i nauczyciel Drabika, oraz nieco starszy Karol Frycz. Współpraca teatrów europejskich z malarzami stała się wówczas niemal praktyką powszechną. W Théâtre d’Art tworzyli już Bonnard, Denis, Gauguin, Odilon Redon, Vuillard. Malarze projektowali dla Theatre L’Oeuvre. Absolutnym przełomem stał się przyjazd do

Francji w 1909 roku Les Ballets Russes Siergieja Diagilewa, który oszołomił Paryż przepychem i barwnością malarskich dekoracji Leona Baksta, Aleksandra Benois, Natalii Gonczarowej i Michaiła Łarionowa. Diagilew przyciągnął do teatru największych malarzy francuskich. W 1913 było ich kilkunastu, w 1915 już kilkudziesięciu, m.in. Derain, Dufy, Gris, Matisse, Masson, Rouault, Vlaminck, Utrillo, Picasso. Wyłącznie malarze projektują dla Théâtre des Arts. Dzięki nim do scenografii przenikają nowoczesne nurty sztuki. W Polsce sytuacja współpracy reżyserów z malarzami wyglądała wyjątkowo nieciekawie. W Teatrze Słowackiego za dyrekcji Ludwika Solskiego zaczynają się nieśmiało początki pracy z Mehofferem i Fryczem. Nieco później pojawiają się dość sporadycznie: Maszkowski, Ruszczyk, Skoczylas, Stryjeńska, Orłowicz. Mimo to reforma sceny polskiej dokonała się właśnie dzięki malarzom: Fryczowi, Drabikowi i Pronaszkom.

O doniosłym znaczeniu twórczości Drabika pisał już w 1920 roku Władysław Zawistowski:

Wincenty Drabik zwłaszcza na upośledzonym gruncie sztuki teatralnej w Polsce jest zjawiskiem wprost epokowej doniosłości. Jest w nim świadoma linia rozwojowa, wchłaniająca w siebie zdobycze innych, ale jest nade wszystko potężna energia geniuszu, idąca ku nowym wartościom. Kombinuje on różne style, używa różnych środków. Olśniewa bogactwem sceny głębokiej i precyzyjną architekturą, to znów skupionym rysunkiem płytkiej sceny. Opanowuje moment przestrzennej kompozycji scenicznej. Nie Frycz, ale Drabik wnosi ten nowy pierwiastek. [...] Gdyby Drabik poprzestał na tej zdobyczy, ugruntował ją i rozwinął, już byłby kartą w dziejach teatru. Ale on poszedł dalej. [...] Drabik podejmuje trud przetwarzania dramatu na wartości malarsko-teatralne. Jest to wielkie odkrycie w zakresie inscenizacji²⁹.

Wincenty Drabik's stage designs in Teatr Polski in Warsaw

Summary

Wincenty Drabik was a graduate from the Academy of Fine Arts in Krakow in the years 1902–1904 in Professor Józef Unierzyski's class, as well as Stanisław Wyspiański's student in 1904–1905. In the year 1903, at Wyspiański's instigation, he completed his studies in Vienna, in Hermann Burghardt's and Johann Kautsky's decoration studios. At the time he also received an education at Kunstgewerbeschule. In 1905 he began to work at Teatr Miejski in Lviv, in a painting studio, under Stanisław Jasiński's direction. From 1912 Wincenty Drabik was engaged by Arnold Szyfman to work in his newly-created Teatr Polski Drabik's most interesting settings in Teatr Polski were: Calderon de la Barca's *The Constatnt Prince*, directed by Juliusz Osterwa (13 Sep. 1918), Zygmunt Krasiński's *The*

²⁹ W. Zawistowski, *Teatr Warszawski między wojnami*, Warszawa 1971, s. 64–66.

Undivine Comedy, directed by Arnold Szyfman (13 Jan. 1920), Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, directed by Karol Borowski (12 March 1920), Moliere's *The Bourgeois Gentleman*, directed by Ryszard Bolesławski and Leon Schiller (15 June 1920).

Drabik's settings expressed the artist's gift for epitomizing, drama characterizing, as well as for atmosphere build-up by the simplest means. They introduced symbolism and expression onto the stage. Drabik often defined space with reference to a number of personae involved (*Undivine comedy*); moreover he used deformation to emphasize the character of a play. In his settings the colour harmonized with the atmosphere surrounding dramatis personae. Many a time colour and shape expansiveness and shocking colour orgy were characteristic of his works (*The Constant Prince*). In Wincenty Drabik's settings two main trends manifested themselves, between which Drabik repeatedly chose in his artistic pursuit: "Architectural" trend, following Craig, and „Painting" trend, presented more frequently and more effectively, mainly due to his fascination with the works of Stanisław Wyspiański, Leon Bakst and Golovin, Alexandre Benois, Natalia Goncharova and Michail Larionov. Wincenty Drabik made an effort to transform drama into painting and theatrical values. It was a significant discovery in the field of Polish theatrical staging in the first two decades of the 20th century. Besides Karol Frycz, as well as Andrzej and Zbigniew Pronaszko, Wincenty Drabik became a leading reformer of the Polish stage.

Translation by Włodzimierz Szrajter