

399. #43

MIECZYŚLAW TRETER

WINCENTY DRABIK

(SCENOGRAF I CZŁOWIEK TEATRU)

Z 16 ROTOGRAWIURAMI

NADBITKA Z MIESIĘCZNIKA »SZTUKI PIĘKNE«

KRAKÓW — WARSZAWA

1 9 3 4

WINCENTY DRABIK JAKO SCENOGRAF I CZŁOWIEK TEATRU

(Z powodu wystawy pośmiertnej, zorganizowanej w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie przez Sekcję Wystawową Komitetu uczczenia pamięci W. Drabika, pod protektorem p. Prezesa Rady Ministrów i Min. W. R. i O. P., Janusza Jędrzejewicza).

NIEPODOBNA oprzeć się dziwnemu wrażeniu, pewności niemal, że z nieoczekiwaną śmiercią Wincentego Drabika zakończył się równocześnie, ostatecznie i nieodwołalnie, jakiś osobny, cudowny okres rozwoju i triumfu polskiego teatru.

Czem był Drabik nietylko jako plastyk sceniczny, t. j. scenograf, ale zarazem jako człowiek teatru, jako artysta o niezwykle wysokim — pomimo różnych nierówności i wahań — duchowem napięciu?

Wyspiański, twórca odrębnej, o własnem obliczu, polskiej nowoczesnej sztuki teatru — K. Frycz, wybitny scenograf, który swą plastyczną inscenizacją „Irydiona“ Z. Krasińskiego zainaugurował niejako w Warszawie, w „Teatrze Polskim“ A. Szyfmana (1913), najświetniejszą epokę rozwoju naszego życia teatralnego — i Drabik, drugi obok Frycza scenograf „Teatru Polskiego“, a następnie teatrów miejskich w Warszawie! Oto trzy w naszej scenografii świetne nazwiska, które stały się niejako synonimami wielkich, twórczych triumfów polskiej sceny w ubiegłym okresie.

Wyspiański pierwszy walczył w imię — naówczas rewolucyjnie brzmiącej — zasady, że każdy utwór sceniczny wymaga dla siebie specjalnej plastycznej oprawy; że t. zw. „uniwersalne dekoracje“, które jakoby nadają się do wszelkich sztuk, w każdym teatrze, nie nadają się w gruncie rzeczy do żadnej sztuki w żadnym teatrze. I sam Wyspiański, w inscenizacji kilku własnych dramatów, w głębokiem studjum o „Hamlecie“, jasno pokazał, jak sobie wyobraża rolę sztuk plastycznych w zastosowaniu do teatru:

Jako czynnik całkowicie współrzędny z innemi elementami sztuki teatru, jako czynnik twórczy, szarmonizowany z duchem i z charakterem scenicznego utworu, jako plastyczną realizacją dramatycznej wizji.

Drabik kształcił się w Krakowie; był uczniem i wielbicielem Wyspiańskiego, był też w dużej mierze spadkobiercą jego teatralnych idei.

Wł. Zawistowski, autor wstępu do katalogu wystawy pośmiertnej, wstępu, który stanowi zarazem cenne i wnikliwe studjum o działalności Drabika i o duchu jego artystyzmu, zestawia go śmiało z Wyspiańskim; nie jako malarza oczywiście, bo nietylko różną była ich skala, ale różne także było ich zastosowanie w sztuce. Porównać ich jednak można — pisze — jako ludzi teatru:

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

„Wincenty Drabik odczuwał duchowość teatru w sposób, który go czyni podobnym do Wyspiańskiego. Jak Wyspiański nie o dramat inny, nie o nowe zastosowanie malarstwa w teatrze walczył, ale o nowy w Polsce teatr wraz z najbardziej ideową jego treścią — podobnie Drabik nosił w swej wyobraźni wizję nowego teatru polskiego, któryby nietylko miał swą wspaniałą artystyczną wymowę, ale któryby spełniał wybitne i określone funkcje w życiu narodu.

„Wyspiański był prorokiem i pielgrzymem tego teatru przyszłości — Drabik był tylko jego wędrowcem, poszukującym go żarliwie na wszystkich dzikich drogach i na wszystkich utartych już przed nim gościńcach. Wyspiański miał to wielkie szczęście, że mógł wyjść w teatrze poza rolę malarza, że własnymi słowy mógł ze sceny przemawiać, że ten nowy w Polsce



teatr mógł tworzyć jako dramaturg. Drabik miał usta tragicznie zamknięte, a struktura i organizacja teatru sprowadziła go do roli potrójnie wykonawczej...

Zwyczaj i obrzędowość ludu polskiego, prymitywy sztuki podhalańskiej czy krakowskiej, królewski Zamek na Wawelu i krakowskie zabytki przemawiały także żywo do wrażliwej i wysoce artystycznej duszy Drabika.

Drabik był malarzem; malował liczne, pogodne w kolorystyce i charakterystyczne przez swój typowo polski nastrój, pejzaże; malował też portrety. Sporo prac jego z tej dziedziny zawieruszyło się przed laty w głębi Rosji, dokąd go wypadki wojenne zagnały.

Głębokie jednak umiłowanie poezji — zwłaszcza wielkiej poezji polskiej romantycznej — ukochanie fantastycznego świata bajki, czaru legend ludowych, kazało mu odejść od sztalugi i zawiodło go tam, gdzie panuje niepodzielnie inna rzeczywistość, którą ludzie przyziemni, obojętni na poezję, określają mianem „świata uludy i estetycznego pozoru“, a więc: do teatru.

Drabik zaczął swą teatralną służbę od najniższego szczebla. Był zrazu prostym rzemieślnikiem, pomocnikiem technicznym dekoratora w małym teatrzyku. Kim był taki „dekorator“, jakie miał aspiracje artystyczne we wszystkich krajach około r. 1900 — zbyteczne przypominać. Banał, szablon i rutyna, tandeta, łatwe efekciarstwo, obliczone na smak najmniej wybrednych widzów, naiwny i prymitywny illuzjonizm — oto powszechne cechy ówczesnej dekoracji teatralnej.¹

W takim właśnie rzemieślniczym raczej niż artystycznym warsztacie, Drabik posiadał jednak skarb bezsprzeczny, jakim mało który malarz, pracujący dla teatru, może się poszczycić; skarbem tym jest praktyczna znajomość wszelkich rzemiosł i wszelkich środków technicznych, jakimi posługuje się nowoczesny teatr.

Ta możność technicznego wypowiedzenia się — to rzecz wagi podstawowej.

Jakże wielką prawdę wypowiedział Th. Lawrence, mówiąc: „Jest to wielkie nieszczęście, gdy idee jakiegoś artysty sięgają dalej, aniżeli jego możliwości technicznego wypowiedzenia się“!

Papier jest cierpliwy, na papierze wszystko można; inaczej jednak projektuje dla teatru artysta, który posiada nie tylko w głowie ale i w ręku głęboką znajomość materiałów oraz najrozmaitszych rzemiosł, w teatrze niezbędnych, inaczej zaś malarz, który szkicuje swój projekt dla teatru w pauzie niejako między jednym a drugim pejzażem, między jedną a drugą kompozycją figuralną, nie zdając sobie dostatecznie sprawy ze specyficznych właściwości tych środków, jakimi rozporządza technik teatralny.

Ale ten skarb każdy może posiadać. Wystarczy tylko przejść ciężką szkołę życia w teatralnych warsztatach.

Drabik miał jednak jeszcze inny skarb, z którym albo trzeba już przyjść na świat, albo też nie zdobędzie się go nigdy i nigdzie: to dusza poetycka, dar poetyckich wizyj i natchnień, dar poetyckiego odczuwania największych twórców i genjuszów, intuicyjny dar wnikania w zasadniczy ton, w prądro poetyckiego dramatu, dar artystycznego uplastyczniania idei, czy najbardziej zwiewnego i nieuchwytnego pomysłu.

Ponadto Drabik był urodzonym człowiekiem teatru. To też dar, którego nabyć nie można.

Drabik, człowiek niezmiernie prosty, bezprentesjonalny, ów fachowy rzemieślnik i technik teatralny, był zarazem rasowym polskim malarzem; ludowość i polskość, w krystalicznie czystej postaci, wypełniały mu duszę. Dzieła poetów i największych twórców teatralnych

¹ Por. moje studjum: „Teatr a Sztuki Plastyczne — Uwagi o scenografii polskiej“, drukowane w *Sztukach Pięknych* (zeszyt 10 i 12 rocznika VIII), a następnie wydane osobno, z poprawionym i rozszerzonym tekstem, oraz uzupełnione literaturą przedmiotu (Warszawa — MCMXXXIII, Trzaska, Evert i Michalski); 31 reprodukcji w tekście oraz 5 rotograviur, z tych jedna barwna.

stanowiły dla niego niejako zwykły chleb powszedni, niezbędny do życia. Przy niezwyklej świeżości inwencji i przy wrodzonym artystycznym temperamentie, umiał on niejednokrotnie w formie plastycznej przejawić istotny patos dramatyczny i *par excellence* teatralny dynamizm; to też dlatego najwspanialsze jego plastyczne inscenizacje posiadały taką niezrównaną sugestywną moc.

Drabik wiedział, czego chciał, wiedział jakie jest jego zadanie w teatrze i jaka jego rola, znał swoje środki. Dzięki temu i dzięki wielkiemu talentowi, był nieraz w pełnym tego słowa znaczeniu: twórcą teatralnym.

W odpowiedzi na ankietę *Życia Teatru* wypowiedział się m. in. w tych słowach:

„Zadaniem malarstwa scenicznego jest nadać przedstawieniu formę plastyczną. Przedstawienia, których reżyserja wychodzi z założenia formy, największe wywierają wrażenie. Tak pojmował sztukę teatralną Wyspiański. Craig i Appia dochodzili do świetnych rezultatów dlatego, że reżyserując, wychodzili z założenia formy...

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

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

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

Takie było jego teatralne *Credo*.

A kiedy — w r. 1925 — pisma warszawskie podniosły wielkie larum, że wystawy teatralne są zbyt kosztowne, mieszając w to nazwisko Drabika, pisał w liście do jednej z redakcyj:

„Najuprzejmiej proszę Sz. Pana Redaktora o łaskawe podanie do wiadomości publicznej, że nie uważam się za inicjatora „bogatych wystaw“ w teatrach polskich; natomiast z dumą stwierdzam, że działalnością moją wyrugowałem z teatrów w Polsce sprowadzanie dekoracyj z Berlina i Wiednia, co było dawniej praktykowane na bardzo szeroką skalę.“

Tak było rzeczywiście i tytuł Drabika do owej dumy był całkowicie słuszny.

Właściwą jego dziedziną, w której jako plastyk teatralny czuł się najlepiej, do której odnosił się zawsze z olbrzymim zapałem, był wielki dramat poetycki typu romantycznego. Poezja dramatyczna Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego, Norwida, Wyspiańskiego, Miłoszyńskiego etc. przemawiała najżywiej do jego wyobraźni. Nazwano go dlatego — jak Wyspiańskiego — „Pogrobowcem Romantyzmu“.

Ów romantyk jednak miał własne, nowoczesne wizje i koncepcje inscenizacyjne, a jako malarz tworzył własne, czysto indywidualne kompozycje malarskie i przestrzenne.

Wewnętrzna harmonja oprawy scenicznej z duchem dramatu, z jego ideą, z jego kamer-tonem — była dla Drabika naczelnym postulatem.¹ Pod tym względem rozporządzał on skalą niezmiernie szeroką: „Gromiwoja“ czy „Chmury“ Arystofanesa, dramat V. Hugo („Ruy

¹ Pod tym względem wysoce znamienne są jego wynurzenia na temat wzajemnego stosunku muzyki i malarstwa scenicznego. Artykułik Drabika na ten temat, wydrukowany był w miesięczniku *Muzyka* (pod red. M. Glińskiego), zeszyt 10 z 1925 roku, a przedrukowany świeżo tamże, zeszyt 2 z r. 1934.

Blas“) czy Shakespeare’a („Juljusz Cezar“, „Komedja Omyłek“, „Korjolan“, „Wiele hałasu o nic“, „Kupiec Wenecki“, „Hamlet“), czy też komedja Molière’a („Mieszczanin Szlachcicem“) — w każdy z tych utworów wniknął on głęboko, na każdy z nich reagował odrębną wizją odmiennej formy scenicznego ujęcia.

Tam, gdzie mógł dać folgę swojemu zamiłowaniu do polskiego folkloru („Dziady“ Mickiewicza, „Szopka Staropolska“ L. Schillera, „Pan Twardowski“, balet Różyckiego), czy do polskiej historii i tradycji, (komedje Fredry), swemu religijnemu sentymentowi („Miłosierdzie“ K. H. Rostworowskiego), a nadewszystko uwielbieniu wielkiej poezji romantycznej („Księżę Niezlomny“ Calderona-Słowackiego, „Nieboska Komedja“ Z. Krasńskiego) i czci dla Wyspiańskiego („Wesele“, „Wyzwolenie“, „Noc Listopadowa“) — tam wznosił się na najwyższe szczyty. Tam często Drabik porażał widza i słuchacza potęgą swojego wyrazu; często wyrastał ponad słowo i gest aktora, nieraz sprawiał, że ucho głuchło, a tylko oko trwało w niemym podziwie i zachwycie. Wtedy zwłaszcza, gdy ani aktor ani reżyser nie umieli dostroić się wspólnie do duchowego tonu utworu, do wizyjnej formy, w jakiej Drabik starał się ów ton zamknąć i uplastyczyć. Wówczas publiczność nagradzała oklaskami „dekoracje“, a krytyka narzekała, że Drabik świetnością wystawy zabija autora i aktora.

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

Jeśli było trzeba, Drabik potrafił doskonale i z dużym smakiem rekonstruować dawne style; umiał ujmować lakoniczną prostotą („Księżę Niezlomny“ Kijów 1917 i Warszawa 1918, oraz druga koncepcja „Nieboskiej Komedji“ — Teatr Bogusławskiego 1926) umiał też olśnić widza zdumiewającym bogactwem (balet, opera).

Kostjum i przestrzeń sceniczna stanowiły dla niego zawsze jednolitą kolorystyczną kompozycję. Godząc tło sceniczne i teren akcji z duchem utworu, dostosowując nawet natężenie światła i barw do toku akcji i do ekspresji żywego słowa, operując swobodnie wszelkimi środkami formy i stylu, od realizmu aż po kubizm („Korjolan“, „Jak wam się podoba?“), rozbudowując przestrzeń sceniczną drogą architektonicznej konstrukcji („Juljusz Cezar“ 1914) — przyczynił się Drabik w wysokiej mierze do tego, że teatr w Polsce stanął na niezwykle wysokim poziomie, że na scenach tego teatru autonomiczne dzieło teatralnej sztuki często największe świeciło triumfy.

A choć znał dobrze teatr rosyjski, choć tworzył w Warszawie, a więc niejako w pośrodku przestrzeni między Moskwą i Berlinem — Drabik nie ulegał wyraźnie żadnym obcym wpływom: był twórcą samodzielnym i oryginalnym, o własnym rasowym obliczu.

Świetny znawca teatru, Philippe Soupault, tak niedawno pisał (*Massalia*, 15. IV. 1933) à propos polskiego teatru:

„...*L'Exposition d'art théâtral polonais*¹ au Salon d'Automne de 1931 fut une véritable révélation. Comme toutes les révélation, quelques clairvoyants seulement en saisirent l'intérêt et la portée.

¹ Dział Polski Międzynarodowej Wystawy Teatralnej w Paryżu (*Salon d'Automne, Grand Palais*, listopad i grudzień 1931 r.) zorganizowany był przez Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych, w rekordowo krótkim okresie czasu: w ciągu dni szesnastu! Dlatego nie był on tak pełny, jakim mógłby być w innych warunkach. Niemniej jednak, jako komisarzowi tej wystawy, udało mi się zebrać wówczas: 321 oryginalnych szkiców, akwarel i rysunków, 137 powiększeń fotograficznych i reprodukcji, po części barwnych, dalej 23 oryginalnych makiet

Lentement cependant on commence à se rendre compte que les tentatives des metteurs en scène polonais apportent à l'art théâtral une force peu commune.

„La grande découverte de la jeune école polonaise de mise en scène peut se résumer... à ce fait que la mise en scène est avant tout d'essence architecturale...”

„Car ce qui m'a le plus frappé dans les différents décors construits en Pologne c'est que ce souci d'architecture conduisait nécessairement le régisseur à voir la mise en scène comme un ensemble et non plus comme une série de détails plus ou moins heureux. Il fallait à tout prix que les rapports entre le texte, le décor et le jeu soient respectés et non plus accrochés les uns aux autres”.

Ta właśnie zwartość budowy, integralność dzieła sztuki teatru, zasadzająca się na harmonji tekstu, plastyki i gry scenicznej — jest główną zaletą inscenizatorskich koncepcyj Drabika, jest tajemnicą jego magji, siły, sławy i artystycznego powodzenia.

* * *

Katalog Wystawy Pośmiertnej, opracowany starannie przez p. Halinę Krügerówną, obejmuje 555 pozycyj; w tej liczbie 67 prac przypada na malarstwo (portret, pejzaż, ilustracje, karykatury, projekty dekoracji i polichromji) — reszta, to same teatralja. Jest to więc jedynie w swoim rodzaju, ilościowo niezmiernie stosunkowo bogaty pokaz prac Drabika.¹ Świadomości rzeczy informują jednak, że to, co zdołano zebrać na tej wystawie — to zaledwie część całokształtu jego działalności. Tak dalece był niezmordowany trud jego artystycznego życia, tak bardzo pracowity był ten plastyk sceniczny, inscenizator, człowiek teatru.

Po raz pierwszy zgromadzono na wystawie cykl pejzaży Drabika, oraz jego portretów. Do tej pory znali te prace ci jedynie, którzy mieli okazję utrzymywać z Drabikiem bliższe stosunki, którzy bywali u niego w domu czy w pracowni.

Skala artystycznych zainteresowań tego szczerego w swej pasji malarskiej człowieka była doprawdy niezmiernie rozległa. Interesowało go dosłownie wszystko, co ze sztuką miało jakikolwiek związek. Na temat najrozmaitszych zagadnień artystycznych lubił rozmawiać długimi chwilami, a mówił w sposób dziwnie szczery, prosty i bezpośredni, bez żadnej pozy, bez żadnych artystycznych uprzedzeń.

„Rozmawiał” zresztą najchętniej za pośrednictwem ołówka, t. zn. szkicując na pierwszym lepszym świstku papieru to, o czym w pewnej chwili dyskutował, najczęściej formułując w ten konkretny sposób zastanawiająco nieraz głębokie i ciekawe swe pomysły.

Kiedy w r. 1917 w Kijowie powstała myśl założenia Polskiej Szkoły Sztuk P. — nie mogło tam oczywiście obejść się bez Drabika; został też jednym z najgorliwszych profesorów tej artystycznej uczelni² i od samego początku stanął ochotnie do pracy, choć równocześnie był dekoratorem, scenografem Kijowskiego Teatru Polskiego, któremu oddawał się całą duszą, nie szczędząc ani sił, ani trudu, ani czasu.

(z zainstalowaniem na miejscu światłem elektrycznym), oraz 1 model-projekt gmachu teatralnego, t. j. razem eksponatów: 482. Twórczość Drabika na tem polu była reprezentowana przez 39 eksponatów.

Wystawa nasza cieszyła się wtedy wprost niezwykle powodzeniem; sukces jej w prasie paryskiej był ogromny. Echem tego sukcesu jest m. i. obszerny artykuł Ph. Soupault'a, napisany po powrocie jego z Ameryki, z którego cytuję umyślnie w oryginale drobny, ale jakże znamienity i ciekawy w treści urywek.

¹ Zdaje się, że jedyną wystawą polską, na której zgromadzono większą ilość prac Drabika za jego życia, była „Wystawa Teatralna”, zorganizowana w sierpniu 1929 roku w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie, ku uczczeniu setnej rocznicy zgonu W. Bogusławskiego (por. opracowany przeze mnie Katalog tej wystawy, z 8 rycinami). Jako główny organizator i kierownik tej wystawy, z ramienia specjalnego komitetu, zawdzięczałem W. Drabikowi niezmiernie wiele. Bez Jego wydatnej pomocy technicznej, wystawa ta nie byłaby wogóle mogła dojść do skutku.

² Lokal P. Szkoły Sztuk P. mieścił się przy Kreszczatyku 33. Szkoła obejmowała cztery wydziały: I. Malarski (W. Drabik, Wł. Golimski, L. Kowalski, K. Krzyżanowski, T. Marczewski, K. Dunin-Markiewicz i Z. Stankiewiczówna); II. Sztuki Stosowanej (W. Drabik i O. Sosnowski); III. Grafiki (Z. Stankiewiczówna); IV. Kompozycji Architektonicznej (prof. Cz. Przybylski i prof. O. Sosnowski) — a ponadto Kursy przed-

Przyjaźnił się blisko z innym entuzjastą sztuki, w szczególności malarstwa, z niezapomnianym Konradem Krzyżanowskim, mistrzem portretu. Dla Drabika był portret (zagadnienie portretu) czemś osobliwie szacownym, dostojnym. Portret uważał on nieledwie za najwyższy rodzaj malarstwa; w dziedzinie portretu też, jak świadczy dowodnie wystawa pośmiertna w Zachęcie, osiągnął niejeden wyraźny artystyczny sukces. A przecież wiadomo: *Les portraits sont difficiles et demandent un esprit profond* — mówi już Mascarille u Molière'a.

O jego pracach pejzażowych i portretowych, zebranych na wystawie, pisał m. i. świeżo Wł. Skoczylas w tych słowach:

„Wszystkie te obrazy, chociaż tworzone jakgdyby na marginesie jego zasadniczej pracy w dziedzinie teatru, świadczą zarówno o wielkiej wszechstronności jego talentu jak i wysokiej jego skali.

„Szereg pejzażów z okresu młodzieńczego zdradza wpływy szkoły krakowskiej, a specjalnie J. Stanisławskiego. Późniejsze były niewątpliwie przez artystę traktowane jako studja, które mógł następnie zużytkować w dekoracji. Ten ciągły kontakt Drabika z naturą, zapewniał mu świeżość inwencji i wykonania, która go zawsze cechowała.

„Studja portretowe świadczą, że gdyby Drabik nie uprawiał dekoracji teatralnej, mógłby być świetnym portrecistą, bynajmniej niegorszym od wielu uznanych i nagradzanych w tym dziale artystów. Prawie wszystkie wystawione portrety, to wizerunki najbliższej rodziny, co świadczy, że do tej pracy artysta zabierał się w wolnych chwilach i doraźnie, gdy do dyspozycji miał tylko swych najbliższych. Taki portret p. B. jest świetnym szkicem, którego nie powstydziliby się żaden z portrecistów.“

(*Gazeta Polska*, Nr. 23 z 1934 r.)

Wystawa pośmiertna w Zachęcie, zorganizowana ze szczerym pietyzmem przez Sekcję Wystawową Komitetu Uczczenia Pamięci Wincentego Drabika,¹ budzi jednak poza wszystkim innym, także nad wyraz smutne refleksje.

Refleksje te, wysoce zresztą dla naszej epoki znamienne i niepozbawione w konsekwencji ogólniejszego znaczenia, sformułował J. Kleczyński tak trafnie, że nie waham się zacytować tutaj całego ustępu z artykułu jego w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 20 z 1934 r.):

„Wystawa pośmiertna obrazów, szkiców, rysunków, kostjumów, dekoracji itd. Wincentego Drabika w „Zachęcie“, jest czemś zupełnie wyjątkowem, jedynem, niespodziewanem — jest wielką rewelacją, a raczej wieloma setkami rewelacji — i jest czemś nawiewającym bezbrzeżny żal, niezgłębiony smutek, wobec którego stajemy bezsilni, nieszczęśliwi, — i w zachwycie, że taki człowiek istniał, że takie cuda tworzył i w oburzeniu wzrastającym chwila za chwilą, że to znów jeden z tych, których odepchnięto.

Dlaczego Drabika nie było od dwóch lat w teatrze?!

Dlaczego?!

Przecież to Warszawa, to elita inteligencji polskiej, tu mieszka najwięcej malarzy, rzeźbiarzy, architektów, poetów, dramaturgów, muzyków, tu, nie gdzieindziej, w tem mieście, gdzie powstaje tyle scen nowych, tworzył ten człowiek teatru, ten wielki artysta, którego, jako człowieka teatru Wł. Zawistowski porównywa z Wyspiańskim.

A jednak Drabika od dwóch lat nie było ani w „Polskim“, ani w „Narodowym“ teatrze!

miotów teoretycznych: Historia i teoria sztuki (Dr. M. Treter), Historia Architektury w Polsce (prof. Cz. Przybylski, O. Sosnowski i T. Wiśniowski), Perspektywa i teoria cieniów (arch. Alf. Gravier). — Por.: M. Treter, Konrad Krzyżanowski, z 32 reprodukcjami (Gebethner i Wolff, Warszawa 1926, Monografie artystyczne T. VI.),

¹ W skład tej sekcji wchodził: Edw. Wittig, przewodniczący, oraz członkowie: A. Grabowski, St. Jackowski, H. Krügerówna, Ir. Lorentowicz-Karwowska, E. Manteuffel, Wł. Skoczylas, K. Pręczkowski, T. Pruszkowski, Miecz. Treter i J. Wodyński. — Spisu prac dla katalogu dokonali: H. Krügerówna, Ir. Lorentowicz-Karwowska, J. Macierakowski, E. Manteuffel, J. Wodyński. Arrangement wystawy zaprojektował J. Wodyński. który też przy pomocy kilku osób pomysłowo rozmieścił eksponaty i zajął się urządzeniem sal wystawowych. Udatny plakat wystawy, oparty na jednym z rysunków Drabika, opracował Edw. Manteuffel.

Uderzmy się w piersi. Zawiniłiśmy wszyscy! Nietylko jeden człowiek, który go odepchnął, ale my wszyscy, którzyśmy na to pozwolili.

Zdawało się nam, że to odsunięcie było rzeczą chwilową, „prowizoryczną“, że ta anomalja szybko przejdzie, sztuka wróci do panowania, a z nią, oczywiście, i on.

Tymczasem — tak się dziwnie rzeczy plotą na świecie, że gdy komuś wielkiemu stanie się krzywda zbyt okrutna, która jest zarazem stokroć jeszcze większą krzywdą publiczną, to szyderczy los ją mnoży, przygważdża i w bezlitosny sposób piętnuje: nie chcecie go? to go utracicie zupełnie.

Tak się stało z Drabikiem.

Los poszedł po linii naszego zobojętnienia na rzeczy i ludzi sztuki.

Nie byliśmy dość czujni. Nie zabiegaliśmy, straciliśmy z oczu istotne wartości. Goniliśmy za marnością; obce chamstwo szczyrzy do nas zęby z książek, z kin, ze scen rewjowych, obca pustka pokrywa płótna bezmyślnych obrazów, duszę polską wyklęto, tuła się gdzieś po kątach, witana błyskami złośliwych lornetek snobów, sław kabaretowych, ironistów z przedmieścia, partaczy z Paryża.

Cóż dziwnego, żeśmy stracili Drabika?

Czy zasłużyliśmy na lepszy los?“

* * *

Mimowoli przypominają się goryczy pełne słowa Żeromskiego: „Okrutne jest plemię polskie! Żaden mu inny naród na ziemi w niewdzięczności nie sprostą... Nie znosi człowiek nasz dla wielkości zachwyty.“

Po tylu jego sukcesach i triumfach, po 20 latach pracy niezmordowanej i tak chlubnej dla polskiej kultury — odebrano Drabikowi jego jedyny, ponad wszystko przez niego umiłowany warsztat.

Dlaczego Drabika nie było od dwóch lat w teatrze?!

Widocznie coś się zmieniło, widocznie zakończył się ten okres rozwoju polskiego teatru, podczas którego Drabik był wprost niezbędny. Dlatego trudno nie dopatrywać się jakiegoś głębszego tajemnego związku między przypadkową z pozoru śmiercią Drabika a tem, co się w teatrze naszym dzieje od lat kilku.

Z teatru naszego wygnano twórczego ducha, wygnano szczerą i prawdziwą poezję. Dla ludzi dzisiejszych czasów, zdawałoby się, poezja jest już niepotrzebna!?

Zaprzestano nawet dyskutować na temat wielkiej sztuki twórczej w teatrze, uniemożliwiono wszelkie szlachetne zamysły, zmierzające do budowy wielkiego polskiego teatru Monumentalnego — w tem znaczeniu, w jakim pojmował ów przyszły teatr np. Leon Schiller i i.

Wygnano z teatru poezję — a publiczność z niego sama wyszła, poszła do kina, bo tam odnalazła pozory fikcji i bajki, naogół o tymczasowym artystycznym poziomie, do jakiego zniżył się teatr.

W miljonowej stolicy Polski większość teatrów istniejących zaledwo wegetuje. Rozbito najpiękniejsze zespoły artystów — odepchnięto od sceny niejedną wybitną siłę reżyserską czy aktorską.

Opera zamiera w naszych oczach, sztucznymi zastrzykami utrzymywana przy życiu. Nawet największy entuzjasta muzyki, opery czy muzycznego dramatu, nie może, znalazłszy się w teatrze, przez trzy godziny zakrywać oczu i nie popatrzeć na scenę. A jeśli popatrzy — cóż tam widzi? Prócz lichej zazwyczaj gry aktorskiej śpiewaków, obdarzonych niezłym głosem, widzi wyszarzały, do niemożliwości zbanalizowany kostjum błazna z drugiej połowy XIX w., w jaki po dziś dzień jeszcze stroi się nasza opera.

Bo nikt nie pomyśli o nowej, świeżej inscenizacji plastycznej, bo nikt nie znajdzie na to potrzebnych funduszków (choć znajduje je na wszystko inne), bo nikt nie pamięta o dorobku na tem polu W. Drabika, bo nikt nie zdaje sobie sprawy z tego, że to nie wartości muzyczne dawnych i nowych oper spowszedniały wszystkim i obrzydły, tylko okropna, zaniedbana i oklepana, zewnętrzna forma plastyczna, na tle której uporczywie się powtarza najcenniejsze nawet dzieła muzyki operowej.

Teatr utracił kontakt z żywymi ludźmi dzisiejszej epoki; teatr, konkurując aż nazbyt często z kinem, zatracił kult pięknego słowa i kult szczerej, porywającej bo zawsze żywej poezji...

Czy wiecie, jak szedł Drabik na śmierć, t. j. na operację, która stała się bezpośrednią przyczyną jego zgonu?

Oto z egzemplarzem *Fausta* w ręku — właśnie Fausta! — jednego z najbardziej wzniosłych i potężnych dramatów poetyckich, na jakie zdobyła się ludzkość...

Ocknijmyż się nareszcie, uwierzmy słowom poety:

*Oddawna zwiastowano, że bardziej niżli chleba
Poezji trzeba w czasach, gdy wcale jej nie trzeba.*

(L. Staff, Ucho Igielne).

MIECZYŚLAW TRETER



WINCENTY DRABIK. PROJEKT KOSTJUMU DWORZANINA DO SHAKESPEARE'A „JAK WAM SIĘ PODOBA”.
(Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925)





WINCENTY DRABIK.

Fot. J. Malarski, Warszawa

PRZEKUPKA KRAKOWSKA (projekt kostiumu)



WINCENTY DRABIK.

STEFAN BATORY (projekt kostiumu dla roli L. Solskiego)

Fot. J. Malarski, Warszawa





WINCENTY DRABIK.

B. SHAW'A „ANDROKLES I LEW" (projekt kostjumu, 1933)
Fot. J. Malarski, Warszawa





WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa 1926)

J. SŁOWACKIEGO „SIEN SREBRNY SALOMEI”

Fot. J. MalarSKI, Warszawa



51

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1927)

J. SŁOWACKIEGO „KRÓL AGIS“

Fot. J. Malarski, Warszawa

17-24

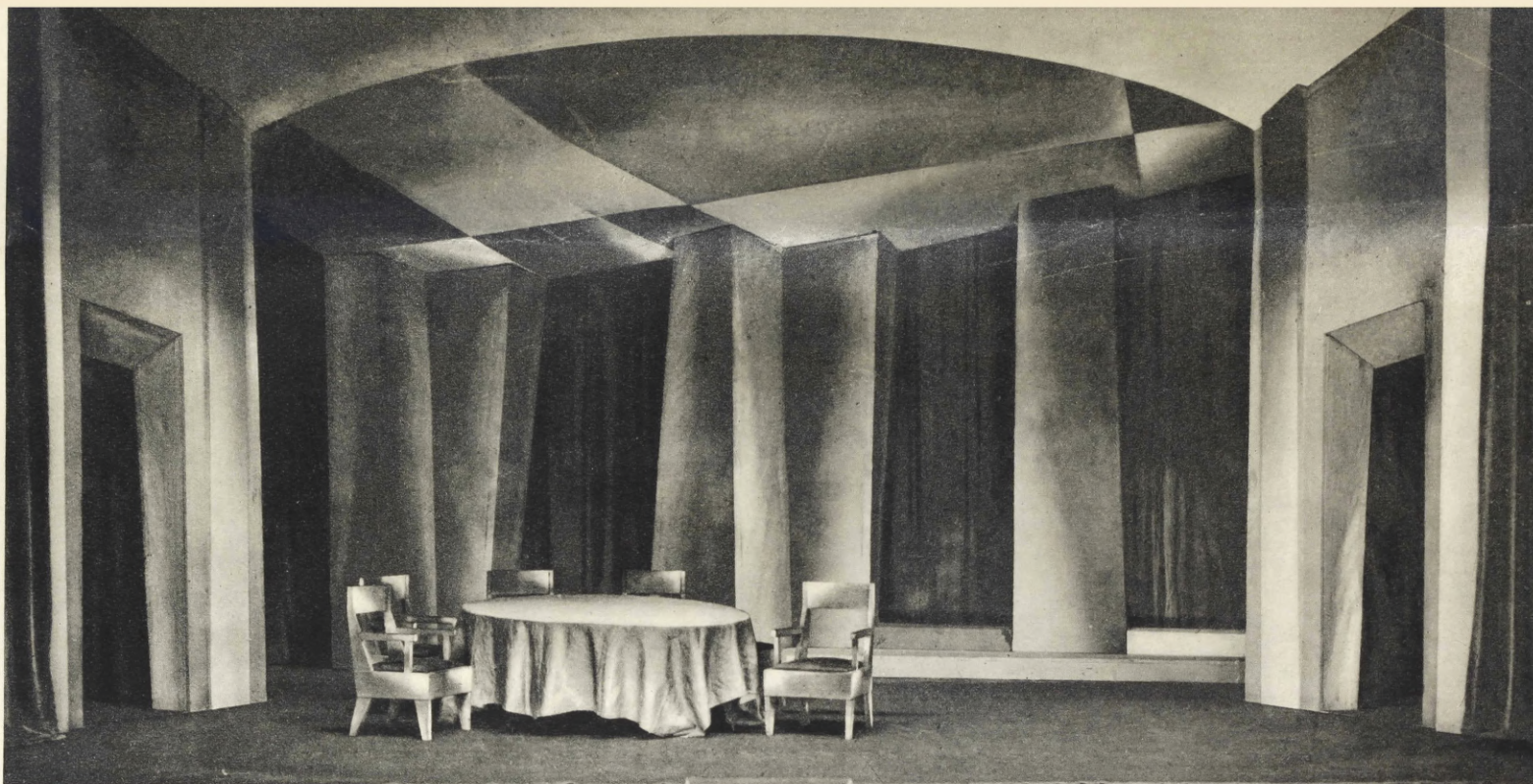


WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1927)

A. MICKIEWICZA „DZIADY“

Fot. J. Malarski, Warszawa





WINCENTY DRABIK.

(Teatr Wielki, Warszawa, 1929)

RATHAUSA BALET „OSTATNI PIERROT“

Fot. J. Malarski, Warszawa



27

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Wielki, Warszawa, 1930)

ST. WYSPIAŃSKIEGO „LEGJON”

Fot. J. Malarski, Warszawa



WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1930)

O'NEIL'A „ANNA CHRISTIE”

Fot. J. Malarski, Warszawa



29

WINCENTY DRABIK.



(Teatr Narodowy, Warszawa, 1930)

J. SŁOWACKIEGO „FANTAZY”

Fot. J. Malarski, Warszawa



WINCENTY DRABIK.

Fot. J. Ryś, Warszawa

J. KORCZAKA „SENAT SZALEŃCÓW” (projekt niezrealizowany, 1931)



WINCENTY DRABIK.



RICE'A „ULICA“ (projekt niezrealizowany, 1931)



WINCENTY DRABIK.

(Teatr Polski, Warszawa, 1932)

E. ROSTANDA „CYRANO DE BERGERAC”

Fot. St. Brzozowski, Warszawa



kk