

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. M. Werner, *To nie kino!* „Kino” 1990, nr 9, s. 18–19.

## ABSTRAKT

Adaptacja filmowa powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pożegnanie jesieni* dokonana przez Mariusza Trelińskiego przynosi kilka nowych możliwości interpretacyjnych. Za pomocą środków zaczerpniętych z kempowej estetyki – m.in. licznych stylizacji, nawiązań do kultury masowej, karykaturalizacji rzeczywistości, specyficznej gry aktorskiej – reżyser stara się podkreślić sztuczność, teatralność działań bohaterów, kreacyjny charakter ich tożsamości, iluzoryczne jedynie uczestnictwo w życiu, „Bycie-jako-granie-Roli” i jednocześnie ciągłe tej roli podważanie. W tekście koncentruję się na kreacji dwóch bohaterów: Atanazego i Łohoyskiego, jako najbardziej świadomych kempowego charakteru ich podmiotowości.

Jakub Lewicki

## Jak mogła „wyglądać” premiera *Dafne* na dworze Władysława IV? Scenografia i maszyny teatralne w XVI-wiecznych adaptacjach operowych

„Czarodzieje sceny” – tak brzmi tytuł wstępu Barbary Judkowiak do traktatu Nicolò Sabbatiniego<sup>1</sup>. Dotyczy on włoskich inżynierów i architektów-scenografów, których działalność na dworach europejskich w XVI i XVII wieku wzbudzała zachwyt i uwielbienie wśród bywalców monarszych i książęcych teatrów. To „machiniści” decydowali o artystycznych sukcesach spektakli, pomimo tego, że w założeniu były one swego rodzaju syntezą sztuk. Jak pisze Karolina Targosz-Kretowa, opera to od samego początku „zjawisko sceniczne będące dziełem sztuk połączonych, syntetyzujące poezję, muzykę, choreografię i oprawę wizualną, a nawet efekty działające nie tylko na intelekt, emocje, zmysły słuchu i wzroku, ale i powonienie”<sup>2</sup>.

*Dafne* była ani pierwszym tego typu wydarzeniem na dworze Wazów (za takie uważa się wystawienie *La Galatea* w 1628 roku, jeszcze za panowania Zygmunta III), ani najbardziej efektownym (choćby ze względu na wystawienie na prowizorycznej scenie). Jej wystawienie ma dziś raczej wymiar symboliczny. Tematem Dafnidy uciekającej przed oszalałym z miłości Apollinem posłużyli się wszakże Ottavio Rinuccini i Jacopo Peri, których *dramma per musica* prezentowana w Florencji w latach 1594–1598 jest uważana za pierwszą operę europejską, a nawet za utwór wyznaczający początek baroku w muzyce. Wystawienie spektaklu bazującego na tym

<sup>1</sup> B. Judkowiak, *Wstęp* [do:] Sabbatini Niccolò, *Praktyka budowania scen i maszyn teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008, s. 6.

<sup>2</sup> K. Targosz, *O scenografii w teatrze Władysława IV po czterdziestu latach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2005, nr 2, s. 175.

samym motywie (a być może nawet na florenetyńskim oryginalne) w Warszawie jest znamiennym przykładem ścisłych powiązań kulturowych pomiędzy Rzeczypospolitą a dworami włoskimi (szczególnie Florencją i Rzymem).

Warszawska *Dafne* została wystawiona 10 grudnia 1635 roku dla uświetnienia zakończenia obrad sejmku. Była trzecim tego typu przedstawieniem<sup>3</sup> zrealizowanym na samym początku rozwoju sceny władysławowskiej. Przyjmuje się (sumariusz opery nie zawiera nazwiska autora), że twórcą libretta był Virgilio Puccitelli, sekretarz i dyplomata na dworze polskich Wazów, który do Warszawy przybył najpewniej już za panowania Zygmunta III<sup>4</sup>. Prawdopodobnie nie ograniczał się jedynie do tworzenia zamawianych przez króla tekstów, ale zajmował się również ich reżyserowaniem<sup>5</sup>. Jednakże z punktu widzenia tematu artykułu postacią ważniejszą dla wystawienia *Dafne* jest Agostino Locci, nadworny scenograf i architekt, którego uważa się za autora opraw wizualnych większości przedstawień<sup>6</sup>. Locci był bowiem nie tylko twórcą sceny i jej dekoracji, ale także konstruktorem machin, projektantem kostiumów, inżynierem nadzorującym obsługę techniczną niezwykle trudnego pod tym względem widowiska operowego. Wypada również wspomnieć o kompozytorze muzyki, którym był zapewne kapelmistrz kapeli dworskiej – Marco Scacchi<sup>7</sup>.

W zasadniczej części artykułu zostały opisane najbardziej charakterystyczne i efektowne elementy *Dafne* ze względu na środki jakich najprawdopodobniej użyto do ich wykonania. Opierając się głównie na traktatach Nicollò Sabbatiniego<sup>8</sup> i Josepha Furttenbacha<sup>9</sup>, chciałem zaprezentować potencjalną stronę wizualną spektaklu.

<sup>3</sup> Po wspomnianej *La Galatea* (1628) i *Giuditta* (maj 1635).

<sup>4</sup> Por. A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976, s. 369.

<sup>5</sup> Por. K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965, s. 96.

<sup>6</sup> Por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 60.

<sup>7</sup> Zob. szerzej A. Szweykowska, *Włosi w Kapeli Królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.

<sup>8</sup> N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008.

<sup>9</sup> J. Furttenbach, *O budowie teatrów*, przeł. i oprac. Z. Raszewski, Gdańsk 2009.

## Opera włoska i peregrynacja królewicza Władysława

Podejmując się próby rekonstrukcji wystawiania spektakli operowych na dworze warszawskim w latach 30. XVII wieku należy przede wszystkim zwrócić się w stronę Półwyspu Apenińskiego. Na włoskich dworach książęcych trwał wówczas istny „wyścig zbrojeń”, ponieważ posiadanie własnego teatru było jednym z najważniejszych wyznaczników pozycji i zamożności panującego. Świadczą o tym okoliczności wystawiania poszczególnych przedstawień, które od samego początku związane były z ważnymi wydarzeniami państwowymi (takimi jak zawarcie pokoju, wizyta posła) i dynastycznymi (głównie ślubami). Przykładem tego zjawiska jest europejska podróż polskiego królewicza w latach 1624–1625, który w niemal każdym z odwiedzanych miejsc był świadkiem wspaniałych widowisk teatralnych<sup>10</sup>.

Największe z nich Władysław obejrzał w należącej do Medyceuszy Palazzo degli Uffizzi we Florencji, w którym od 1586 roku funkcjonowała stała sala teatralna. Odwiedził również zaprojektowany przez Andreego Palladia klasyczny Teatro Olimpico w Vicenizie<sup>11</sup> oraz nieczynny Teatro Farnese w Palazzo della Pilota w Parmie<sup>12</sup>. Podczas podziwianych przedstawień mógł zapoznać się z innowacyjnym „odmienianiem się” sceny (mutazioni a vista), opartym na wymiennym prospekcie i periaktoi (o którym szerzej w dalszej części pracy) oraz niezliczonymi „efektami specjalnymi” (np. pirotechnicznymi). Dostrzegł bez wątpienia elementy szczególne dla prestiżu władcy: podium dla księcia i jego najbliższych (gwarantujące najlepszą widoczność) czy umieszczenie sal teatralnych w bezpośrednim otoczeniu

<sup>10</sup> Opisy przedstawień zachowały się w *Diariuszu peregrynacji Władysława Paca*, przyszłego sekretarza królewskiego. Por. B. Król-Kaczorowska, dz. cyt., s. 10.

<sup>11</sup> Zob. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 38. Palladio był nie tylko architektem, ale również archeologiem, którego badania nad rzymskimi ruinami doprowadziły do nowego wydania dzieła Witruwiusza (najważniejszego zachowanego starożytnego traktatu o architekturze), uzupełnionego o pomiary i plany teatrów, co znalazło swoje przełożenie na projektowany przez niego gmach.

<sup>12</sup> Jak stwierdziła K. Targosz-Kretowa w swojej monografii: „w Parmie [...] skrzyżowały się przeto wpływy «późnohumanistycznego witruijanizmu weneckiego» z nowatorskimi tendencjami dworów Italii centralnej – florenckiego i papieskiego”. Zob. tejże, s. 59.

pokoju mieszkalnych rodziny książęcej, co mogło mieć istotny wpływ na wygląd przyszłej sali teatralnej na Zamku Królewskim<sup>13</sup>.

Już podczas drogi powrotnej Władysław rozpoczął działania mające na celu jak najszybsze zrealizowanie na warszawskim dworze przedstawień nawiązujących do tych oglądanych we Włoszech. Świadczy o tym chociażby zachowana korespondencja z Claudiem Monteverdim czy Adrianą Basile, słynną primadonną<sup>14</sup>. Królewicz wracał zaopatrzony również w traktat o perspektywie Lorenzo Sirigattiego, co świadczy o jego prawdziwej fascynacji nowoczesnym teatrem. Nie miał przecież jeszcze w Warszawie kompetentnych wykonawców dla swoich planów; być może sam studiował teoretyczne prace dotyczące malarstwa i architektury, chcąc jeszcze dokładniej poznać nurtujące go zagadnienia.

Pierwsze przedstawienie operowe w Rzeczypospolitej miało miejsce trzy lata po powrocie Władysława do Polski, zimą 1628 roku. Zrealizowany przez zespół z Mantui spektakl, opowiadający o miłości Acysa i Galatei, jest szczególnie istotny z punktu widzenia *Dafne*, głównie ze względu na powtarzające się motywy oraz zastosowane efekty. Było to pierwsze w historii wydarzenie teatralne w Polsce wykorzystujące zmienną scenografię (najprawdopodobniej jeszcze bez periaktów). *La Galatea* wyznaczała przyszły kierunek, którym miał podążać teatr Władysława IV.

### Jak doszło do wystawienia *Dafne*?

*La Galatea* była niestety wydarzeniem jednorazowym, ponieważ na następne przedstawienie nowego typu trzeba było poczekać kolejne 7 lat. Wynikało to oczywiście z przyczyn ekonomicznych i politycznych. Królewicz nie dysponował środkami, które byłyby w stanie pokryć koszty tego typu przedsięwzięcia<sup>15</sup>, nie był również oficjalnym następcą tronu (było to niemożliwe w panującym wówczas w Rzeczypospolitej ustroju demokra-

<sup>13</sup> Por. B. Król-Kaczorowska, dz. cyt., s. 11

<sup>14</sup> Por. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 62.

<sup>15</sup> „Wydawał krocie na terażniejszość. Niezmiennie w sprawach publicznych lub za publiczne mogących uchodzić, ba, po części i we własnych majątkowych, podlegał władzy ojca” – H. Wisner, *Władysław IV Waza*, Wrocław 1995, s. 41.

cji szlacheckiej, którego podstawę stanowiła m.in. wybieralność monarchy w drodze wolnej elekcji). Na drodze rozwoju opery stały również konflikty zbrojne (od 1632 r.)<sup>16</sup>. Sytuację udało się opanować dopiero w 1635 roku, zaś symbolicznej wymowy nabiera fakt, że pierwszy spektakl, który zainicjował trzynastoletni okres działalności sceny władysławowskiej, został wystawiony dla uczczenia zawarcia pokoju z Moskwą, 4 maja tego samego roku<sup>17</sup>.

Bodźcem, który przypuszczalnie zmotywował króla do podjęcia konkretnych działań w kierunku urzeczywistnienia jego planów związanych z teatrem, był wyjazd do Włoch jego brata – królewicza Aleksandra Karola – który powrócił w 1634 roku. Specjalnie na jego cześć wystawiono w rzymskim Teatrze Barberinich operę *Sant’Alessio*, którą wydano drukiem i opatrzone rycinami poszczególnych scen. Przedstawienie odznaczało się efektowną scenografią, na którą składały się latające postacie czy ukazanie piekła i nieba<sup>18</sup>. Król miał więc możliwość wysłuchania bezpośredniej relacji o ostatnich osiągnięciach włoskiej sceny (której ośrodkiem stał się w tym okresie Rzym), na dodatek na własne oczy mógł obejrzyć przywiezione do Polski materiały.

Jak wspomniałem wyżej – lata 30. to dominacja Rzymu we włoskim teatrze operowym. Targosz-Kretowa podkreśla w swoim opracowaniu, że „operę Władysława IV można [...] określić jako ośrodek, który nie wytyczał wprawdzie nowych dróg, ale odzwierciedlał najlepsze współczesne osiągnięcia włoskie”<sup>19</sup>. Przyjmując takie stanowisko możemy stwierdzić, że w momencie rozpoczynania swej właściwej działalności teatr warszawski pozostawał pod wpływem rzymskiego wzoru, czyli Teatru Barberinich. Pogląd ten umacnia poznanie pochodzenia nadwornego scenografa – Agostina Locciego, który jako Rzymianin – być może przez pewien czas terminujący u tamtejszych architektów – z pewnością bardzo dobrze orientował się w stosowanych w Wiecznym Mieście rozwiązaniach<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Chodzi o wojny z Rosją i Turcją (napiecia polityczne potęgowało zbliżające się wygaśnięcie pokoju ze Szwecją – rozejm wygasł w 1635 roku) – por. tamże, s. 73.

<sup>17</sup> Pokój zawarto dzień wcześniej – tamże, s. 77.

<sup>18</sup> Por. J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, dz. cyt., s. 320.

<sup>19</sup> K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 160.

<sup>20</sup> Por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 14; K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 134.

W 1635 roku przebywali już w Warszawie, wspomniani we wstępie, Agostino Locci i Virgilio Puccitelli. Wystawienie w maju *Krótkiego zebrania historyj z Pisma Świętego o Judycie*<sup>21</sup> wydaje się ściśle powiązane z interesującą nas inscenizacją *Dafne*. Według zachowanego sumariusza, w opowieści o Judycie wystąpiło sześć zmian dekoracji, z czego jedna z nich wyobrażała piekło, ponadto w zakończeniu następowało uniesienie personifikacji Modlitwy do nieba. Prowizoryczna scena musiała więc posiadać podstawowe mechanizmy pozwalające na uzyskanie odpowiednich efektów. Według Hanny Osieckiej-Samsonowicz autor oprawy wizualnej widowiska musiał być „profesjonalistą, który dysponował jednak niewielkimi możliwościami technicznymi”<sup>22</sup>. Zapewne ten sam profesjonalista przygotowywał przez następne kilka miesięcy *Dafne*, która została zaprezentowana z okazji zakończenia obrad sejmku 10 grudnia 1635 roku.

### Scena i widownia

Wiemy na pewno, że w 1635 roku nie istniało jeszcze stałe miejsce przeznaczone do odgrywania sztuk teatralnych, ponieważ typowa *sala del teatro* miała powstać dopiero w 1637 roku przy okazji przygotowań dworu do ślubu Władysława z Cecylią Renatą Habsburg<sup>23</sup>. Oznacza to, że zarówno *Giuditta* i *Dafnis*, jak również wyprzedzająca je *La Galatea*, musiały zostać zaprezentowane na tymczasowych scenach, w pomieszczeniach jednorazowo przystosowanych do teatralnych potrzeb, podobnie jak miało to miejsce na dworach włoskich kilka dziesięcioleci wcześniej. Dla naszych rozważań nie ma specjalnie znaczenia, o którą dokładnie salę mogło chodzić, niemniej możemy się domyślać, że było to jedno z największych pomieszczeń w zamku, odpowiednio wysokie<sup>24</sup>, którego wyłączenie na dłuższy czas (ze względu na konieczność zbudowania sceny i widowni oraz odbywające się próby) nie stanowiło nadmiernego utrudnienia. Być może

<sup>21</sup> Zachowany sumariusz posługuje się właśnie takim tytułem dla *Giuditty* – por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 113.

<sup>22</sup> Por. tamże, s. 114.

<sup>23</sup> Por. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 135.

<sup>24</sup> Por. J. Furttenbach, *O budowie...*, s. 78.

*Dafnis* wystawiono w tej samej sali i na tej samej scenie co *Giudittę*<sup>25</sup>, ograniczając możliwość korzystania z tego pomieszczenia aż przez 7 miesięcy.

Wyprzedzając nieco fakty, warto podkreślić, że *Dafnis* – jako dramat pastoralny (*favola pastorale*) – powinien być zostać wystawiony w naturalnej scenerii ogrodu, na otwartej przestrzeni<sup>26</sup>. Wystarczyłoby wtedy zbudować podwyższenie i przyozdobić je roślinami i kwiatami. Niestety, polska *Dafne* została zaprezentowana w grudniu, co z bardzo dużym prawdopodobieństwem pozwala nam wykluczyć ewentualność odegrania przedstawienia w jednym z warszawskich ogrodów.

W opisie możliwego wyglądu prowizorycznej sceny zamkowej warto sięgnąć po traktaty Josepha Furttenbacha<sup>27</sup>, który swoje poglądy oparł na dokładnej obserwacji Teatru Medich. W swoim opisie daje konkretne wytyczne i wymiary wielkości pomostu scenicznego i jego stałej dekoracji: 20 łokci głębokości, 24 łokci szerokości z przodu i 12 łokci szerokości z tyłu<sup>28</sup>, co oznacza, że powinien zwężać się i podnosić ku końcowi (aż o 1,5 łokcia, czyli prawie o metr), dla podkreślenia zastosowanej perspektywy (w połączeniu z prospektem i parami *telari-periaktoi*). Rama sceniczna (nazwana „ścianką”) powinna mieć 3 łokcie szerokości, żeby móc za nią skutecznie ukryć elementy dekoracji i oświetlenia. Konieczne było, aby pomost miał 3 łokcie wysokości z przodu i 4,5 łokcia z tyłu (perspektywa), dzięki czemu mogło funkcjonować podscenium, z którego w trakcie spektaklu wyłaniał się bohaterowie i w którym ukryte były osoby sterujące machinami. Dla zrozumienia gabarytów sceny warto dodać, że wieńczący ją prospekt po-

<sup>25</sup> Por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 116.

<sup>26</sup> Por. L. dei Sommi, *Dialogo quarto* [za:] J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, *Historia...*, s. 211.

<sup>27</sup> Jak dowodzi Zbigniew Raszewski w przedmowie do pism Furttenbacha: „Król polski oglądał po prostu we Florencji ten teatr, którego model wioził Furttenbach (w 1620 roku; model wykonany przez mistrza Parigię – przyp. mój, J.L.) do ojczyzny i który w swych rozprawach tak szczegółowo opisywał.” – por. Z. Raszewski, *Wstęp...*, s. 52.

<sup>28</sup> Odpowiednio, w przybliżeniu: 12 metrów głębokości oraz 14,5 m i 7,2 m szerokości. Przyjąłem, że łokieć (niem. *elle*) w rozumieniu Furttenbacha mógł mieć ok. 60 cm długości (w tym samym czasie w Rzeczypospolitej – 58,5 cm, w Prusach – 63,35 cm – na podstawie *Wielkiej Encyklopedii PWN*, Warszawa 2003).

winien mieć 3 łokcie wysokości. Istotna jest również wysokość, na której umieszczono nadscenium. Furttenbach sugeruje, że obręcz (będące imitacją chmur; w przypadku *Dafnis* możemy przyjąć, że takowe również były wykorzystane) powinny znajdować się na wysokości 18 łokci, przy czym chodzi tutaj o pierwszą z nich, kolejne należy umieszczać stopniowo, zniżając całe nadscenium w dół ku prospektowi<sup>29</sup>.

Sala była z pewnością udekorowana różnego rodzaju ozdobami: kolumnkami, gzymsami czy powieszonymi na ścianach obrazami obitymi np. jedwabnymi draperiami<sup>30</sup>. Z kolei sufit, według Furttenbacha, należało pokryć gipsowymi kasetonami. Jednak zważywszy na fakt, że król prawdopodobnie już wtedy planował wybudowanie stałej sceny do wystawiania oper, nierozsądnym byłoby całkowite przekształcanie sali (mającej wciąż swoje pierwotne funkcje) wyłącznie dla jednego czy dwóch przedstawień. Przyjęcie takiego poglądu oznacza, że można śmiało odrzucić zalecenia Furttenbacha dotyczące budowy wzdłuż ścian pokoików i umieszczenia na nich galeryjki, z której widzowie mogliby oglądać spektakl.

Z drugiej strony, na pewno istniało specjalne miejsce, z którego król i jego najbliżsi mogli podziwiać widowisko. Według Sabbatiniego było to podwyższenie, skonstruowane w taki sposób, aby oczy władcy mogły podziwiać iluzjonistyczne dekoracje dokładnie na wysokości zbiegu perspektywy na prospekcie<sup>31</sup>. *Dafnis*, oprócz króla i jego rodziny, podziwiali również senatorowie i zaproszeni goście, których liczba nie przekraczała raczej kilkuset osób<sup>32</sup>. Możliwe, że posadzono wszystkich w prowizorycznych ławach, umieszczonych na stopniach, przez co mieli możliwość wygodnego oglądania wydarzeń rozgrywających się na scenie. Według Sabbatiniego zbudowanie takiej widowni było możliwe bez konieczności

<sup>29</sup> Por. J. Furttenbach, dz. cyt., il. 22 i 23.

<sup>30</sup> Por. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 74.

<sup>31</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 95.

<sup>32</sup> W sumariuszu *Dafnis* jest mowa jedynie o obecności króla i jego rodziny oraz senatorów koronnych, których liczba nie przekraczała wówczas 140 osób. Może to oznaczać, że inscenizację podziwiała jedynie ok. 200 osób – por. F. Koneczny, *Dzieje administracji w Polsce w zarysie*, [http://www.nonpossumus.pl/biblioteka/feliks\\_koneczny/adm/III\\_2.php](http://www.nonpossumus.pl/biblioteka/feliks_koneczny/adm/III_2.php), 15 maja 2012.

niszczenia podłogi i ścian<sup>33</sup> (dzięki systemowi stempli i belek, które wzajemnie się rozpięły, tworząc stabilną konstrukcję). Ciekawe natomiast, czy przy sadzaniu publiczności zastosowano zalecenie, „by idiotów i plebejów posadzić na stopniach i po bokach, z tego powodu, że maszyny bywają czasem widoczne z tych miejsc, jednakże tacy widzowie nie przyglądają się im szczegółowo”<sup>34</sup>.

Dla uzupełnienia opisu, należy jeszcze „znaleźć” miejsce dla orkiestry, bez której nie byłoby mowy o spektaklu operowym. Prawdopodobnie nie znajdowała się na samej scenie – ten sposób Sabbatini zdecydowanie odradza ze względu na bezpieczeństwo poruszania się machin. W zamian proponuje wybudowanie dwóch balkoników na ścianach po bokach sceny, na których muzyków zasłaniałyby zakratowane balustradki lub dwóch pomostów na scenie, które byłyby umieszczone na tyle wysoko, aby nie przeszkadzać przechodzącym pod nimi aktorom<sup>35</sup>. *Dafnis* kończyła się „otworzeniem” nieba i spuszczeniem *machina mundi*. Może więc w tym efektownym finale nastąpiło całkowite rozsuniecie górnego prospektu, które spowodowało jednoczesne ukazanie się ukrytych przez cały spektakl wśród chmur muzyków i spotęgowało jeszcze bardziej tryumfalną wymowę zakończenia<sup>36</sup>.

### „Odmienianie się” sceny

Najważniejszym elementem technicznym scenografii był system prospektu i periaktów<sup>37</sup>, umożliwiający wspomniane już *mutazioni a vista*.

<sup>33</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 96.

<sup>34</sup> Tamże, s. 106. Niewątpliwie zabrakło plebejów, pytaniem otwartym pozostaje obecność na sali idiotów.

<sup>35</sup> Tamże, s. 96–97.

<sup>36</sup> Por. L. Bianconi, *Opera before 1637, w: Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987, s. 172. Sabbatini o umieszczeniu muzyków na pomostach wewnątrz sceny mówi jako o najlepszym rozwiązaniu, podpierając to swoim doświadczeniem. Furttenbach również pisze o muzykantach ukrytych w obłokach.

<sup>37</sup> Opisane przez Witruwiusza *scenae versilis* (periaktów) i *scenae ductilis* (prospekt) – por. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1977, s. 93. Włoska nazwa to *telari*, taką też stosują Furttenbach i Sabbatini.

Zmienny prospekt (a w zasadzie prospekty, ponieważ mogło być ich wiele) był podzielonym na dwie części płótnem, które rozsuwano (wg Sabbatiniego np. na prowadnicach) lub unoszono, przez co odsłaniano następny prospekt lub pokazywano głęboki tył sceny, w którym np. falowało morze. Z kolei periaktoi były ustawionymi w parach po bokach sceny graniastosłupami o podstawie trójkąta, które w wyniku jednoczesnych obrotów pozwalały na wielokrotne zmiany miejsca akcji. Owe obroty umożliwiał system kołowrotów i lin umieszczonych w podscenium i z boku sceny. Mimo że w literaturze wciąż nie ma pewności co do tego, że został on również w pełni użyty w Warszawie przed 1637 rokiem (ze względu na braki w materiale źródłowym), skłonny jestem uznać, że *Dafnis* wystawiono jednak z pomocą *telari*. Tej hipotezie sprzyjają zapisy w sumariuszu opery, w którym użyto takich określeń jak „przemiana się scena” czy „morze zniknie”.

Nie wiadomo, jakiego kształtu periaktoi zastosowano<sup>38</sup>, jednakże ze względu na tylko dwie „przemiany”, wystarczyło wykorzystać dwa boki każdego z graniastosłupów. Sabbatini sugeruje w swoim traktacie, aby wykonywać je ze zbitych desek, ponieważ płótna zawieszane na ramach można łatwo zniszczyć, co mogłoby spowodować „zgorszenie publiczności”<sup>39</sup>. Mało prawdopodobne, aby twórcy spektaklu, przygotowywanego na zlecenie króla, ryzykowali ściągnięciem na siebie gniewu monarchy.

Prospekt w całości rozsuwano lub podciągano. Tę drugą metodę sugeruje Sabbatini przez wzgląd na postacie zstępujące z nieba, a takie pojawiają się w *Dafne* kilkakrotnie. Z kolei Furttenbach mówi wyraźnie o rozsuwaniu się tylnej ściany. Przesunięcie dwóch skrzydeł prospektu po drewnianych szynach było zdecydowanie tańsze i łatwiejsze do wykonania, co szczególnie ważne ze względu na jednorazowe wykorzystanie. Sam prospekt był po prostu zamontowanym w prowadnicach blejtrmem (podzielonym na dwie części), na którym malarz umieścił potrzebne tło, odmalowane z zachowaniem wszelkich zasad iluzjonistycznej perspektywy stwarzającej wrażenie głębi.

<sup>38</sup> Por. Z. Raszewski, dz. cyt., s. 41

<sup>39</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 57.

Żeby jednak w ogóle rozpoczęło się przedstawienie, musiało najpierw dojść do usunięcia kurtyny. Zarówno Sabbatini, jak i Furttenbach podają na to po kilka sposobów, jednakże polski sumariusz nie pozostawia wątpliwości – kurtyna została podniesiona do góry<sup>40</sup>. Jak pisze Sabbatini, taki sposób jest z jednej strony „kosztowniejszy i wymaga więcej trudu”, z drugiej jednak „będzie o wiele lepszy i szybciej wywoła efekt”<sup>41</sup>. Chodzi oczywiście o najbardziej pożądane przez twórców opery zadziwienie publiczności, ponadto „nie godziłoby się to, aby spektatorowie mogli ją [scenę – przyp. mój, J.L.] od razu oglądać po wkroczeniu na salę”<sup>42</sup>. Według sumariusza „zasłon” było zresztą kilka, co tylko sprzyjało potęgowaniu napięcia. *Fuori*, jak je nazywa Furttenbach, były malowane i najprawdopodobniej przedstawiały jakiś perspektywiczny widok, w tym wypadku np. panoramę Warszawy lub leśną polanę, zapowiadając tym samym treść sztuki.

### Sceneria pastoralna

Jak zaznacza Osiecka-Samsonowicz: „Scenografia pastoralna, obok morskiej, piekielnej i niebiańskich apoteoz należała do najczęściej pojawiającego się typu dekoracji w teatrze władysławowskim”<sup>43</sup>. *Dafnis* była pierwszą warszawską *dramma pastorale*, warto również dodać, że scenografia leśna nie pojawiła się w zaledwie w dwóch z dwunastu wystawionych w teatrze królewskim oper. *Favola pastorale*, jako swoisty gatunek renesansowy posiadała szereg charakterystycznych dla siebie cech i była swojego rodzaju wynalazkiem epoki<sup>44</sup>, opartym na wymienianym przez Witruwiusza typie sceny satyrowej. Warto podkreślić, że w przeciwieństwie do tradycyjnych form teatralnych (tragedii i komedii) *dramma pastorale* nie miała na celu

<sup>40</sup> „Podniószy zasłony, którą scena zakryta” – por. *Dafnis przemieniona...*, w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1963, s. 22.

<sup>41</sup> N. Sabbatini, dz. cyt., s. 96.

<sup>42</sup> J. Furttenbach, dz. cyt., s. 83.

<sup>43</sup> H. Osiecka-Samsonowicz, „*Boscareccia campagna*” i „*delizioso giardino*”. *Scenografie o tematyce pastoralnej w spektaklach teatru władysławowskiego*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1997, nr 1, s. 59.

<sup>44</sup> Por. A. Szwejkowska, *Dramma per musica...*, s. 110.

wywołania przeżycia moralnego. Zamiast tego oferowała czystą przyjemność – *il diletto* – przez co szybko zdobyła popularność wśród publiczności i stała się głównym tematem nowopowstałej formy scenicznej.

Powołując się na tradycję antyczną, Sebastiano Serlio postulował, aby sceneria pasterska (*boscareccia campagna*) zawierała „lasy, góry, doliny, rzeki, fontanny, świątynie, szalasy i przede wszystkim perspektywy, także bardzo odległe, które wydadzą się zadziwiająco powabne”<sup>45</sup>. Sądzę, że właśnie w taki sposób mogła wyglądać scenografia *Dafnis*, co potwierdza chociażby określenie „piękny gaj”, zawarte w sumariuszu. Głównym elementem arkadyjskiego obrazu był zapewne prospekt, na którym umieszczono pagórkowaty pejzaż ciągnący się aż po horyzont<sup>46</sup>. Uzupełniały go periaktoi, na których najprawdopodobniej namalowano drzewa i krzewy z jednej strony, a z drugiej szalasy pasterskie. Być może sielską scenerię uzupełniały również ustawione na scenie rośliny i kosze z kwiatami, pomiędzy którymi mogły poruszać się mechaniczne ptaki i zwierzęta (dzięki zastosowaniu systemu hydraulicznego)<sup>47</sup>.

*Favola pastorale* to nie tylko sceneria, ale również pewien schemat bohaterów i sytuacji, które przedstawiała<sup>48</sup>. Główną postacią jest więc oporna nimfa, otoczona towarzyszkami – Dafne, którą próbuje posiąść Apollo, utożsamiany w tym wypadku z pasterzami. Złośliwym mścicielem okazuje się Kupidyn, natomiast doradcami – Peneus – bóg rzeki i ojciec Dafne oraz Wenus. Dodatkowo na scenie pojawiają się tradycyjni bohaterowie historii sielankowych, czyli satyrowie. Z powodu braku materiałów graficznych i małej ilości dokumentów, ciężko wyobrazić sobie, w jakich kostiumach mogli występować aktorzy. Zachowały się jednak rachunki królewskie, dzięki którym można odtworzyć listę tkanin wykorzystanych do uszycia sukien do spektaklu *La Santa Cecilia*, którego premiera miała miejsce w 1637 roku. Ze względu na – przypuszczalnie – tego samego projektanta

45 Por. H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 83.

46 Por. K. Targosz, *Cztery żywioły w scenografii barokowej na przykładzie teatru operowego Władysława IV (1628–1648)*, w: *Obraz i żywioły*, red. M.U. Mazurczak i M. Żak, Lublin 2007, s. 136.

47 Por. H. Osiecka-Samsonowicz, „*Boscareccia campagna*”..., s. 66.

48 Por. A. Szwejkowska, dz. cyt., s. 114.

strojów (Locciego), wykorzystanie tych samych pastoralnych motywów oraz stosunkowo krótki odstęp czasu (pomiędzy *Dafne* a *Santa Cecylia* wystawiono jedynie *Il rato di Helena*) możemy przyjąć, że kostiumy w obu spektaklach mogły być do siebie zbliżone.

Można więc przypuszczać, że nimfy miały na sobie czerwone, jedwabne spódnice, bogato zdobione złoto-zielone kaftaniki z brokatu<sup>49</sup> oraz nakrycia głowy, połączone być może z wieńcami z ziół i gałęzi. Dafne, jako główna bohaterka, musiała się spośród nich wyróżniać, przypuszczalnie była więc ubrana w długą, złotą suknię, ozdabianą srebrnymi i czerwonymi dodatkami<sup>50</sup>. Stroje Wenus, Apollina i Amora musiały podkreślać ich boskość, dlatego dominowały w nich zapewne cieliste, srebrne i złote barwy. Kupidyn wyróżniał się ponadto skrzydłami, wykonanymi z prawdziwych piór. Najciekawiej na scenie musieli prezentować się satyrowie i pasterze. Być może tych pierwszych ubrano w prawdziwe kozie skóry i „zoomorficzne protezy”, w postaci naturalnych rogów i drewnianych kopyt<sup>51</sup>.

Oddzielną kwestią było pojawienie się na scenie Peneusa – ojca Dafne i boga rzeki tesalskiej, ubranego najprawdopodobniej w krótką togę i ozdobionego wieńcem z sitowia. Jednakże klasycznym symbolem bóstwa rzecznoego był dzban z nieustannie wylewającą się wodą. Efekt ten można było wywołać dzięki błękitno-srebrnemu materiałowi, który upchnięto w dzbanie. W momencie gdy Peneus stał na scenie, jeden z pachółków lekko ciągnął materiał przez szczelinę w podłodze<sup>52</sup>. Srebrzyste płótno odbijało światło, wyglądając tym samym jak wylewająca się z naczynia woda.

### Sceneria morska

W szóstej odsłonie nastąpiło jedyne w *Dafnis* „przemienienie się sceny”. Krótki fragment miał charakter typowo intermedialny, nie zmienia to jednak faktu, że był dosyć efektowny. Scenografia pastoralna została

49 Por. J. Żukowski, *Vestiti di conserto, maschare di cera. Kostiumy baletowe na dworze Władysława IV Wazy*, „Pamiętnik Teatralny” 2011, nr 1–2, s. 30.

50 Por. H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino...*, s. 79.

51 Por. J. Żukowski, dz. cyt., s. 36.

52 Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 161–162.

„w mgnieniu oka” zamieniona na morską dzięki odwróceniu periaktoi i usunięciu prospektu. W proscenium i być może na pomoście pojawiły się morskie fale. Sumariusz nie wspomina o tym, czy morze było spokojne, czy wzburzone, możemy jednak przyjąć, że pojawienie się ogromnego wieloryba na scenie musiało zostać odpowiednio podkreślone. Wydaje mi się, że gwałtowne morskie fale najlepiej imitowała metoda zaproponowana przez Sabbatiniego, polegająca na zamontowaniu w poprzek sceny walców pokrytych płótnem, które zostało pomalowane na niebiesko, granatowo, czarno i srebrno na szczycie. Takie wałki umieszczono w ramach, dołączając do nich korbki, którymi obracano<sup>53</sup>. Oczywiście mogło to być uzupełnione przybitymi do najdalszej ściany proscenium i umieszczonymi pomiędzy wałkami deskami, wyrzezanymi na kształt fal, których zastosowanie opisał Furttenbach.

Najbardziej widowiskowym elementem tej sceny był wieloryb z Neptunem na grzbiecie. Monstrum poruszało się w tylnym, szerokim na ponad dwa łokcie kanale, którego przygotowanie sugerował Furttenbach już na samym początku konstruowania sceny<sup>54</sup>. W swoim traktacie podał również szczegółowy sposób przygotowania potwora<sup>55</sup>. W Warszawie wyglądało to najprawdopodobniej w ten sposób, że widzowie widzieli jedynie olbrzymią głowę i część grzbietu wieloryba, na której siedział aktor grający Neptuna. Pod sceną znajdował się natomiast trójkołowy wózek, na którym zamontowano całą konstrukcję, poruszaną przez dwóch ludzi (pierwsza osoba pchała całość, druga natomiast poruszała głowę zwierzęcia). Potwór świecił oczami (dzięki zamontowanym lusterkom, odbijającym światła lamp) i wyrzucał w górę strumienie wody (tak naprawdę kawałeczki srebra bądź talku, migoczące w świetle; kartonowym rogiem obfitości wydmuchującym „sztuczną wodę” musiała operować trzecia osoba<sup>56</sup>). Przez sporych rozmiarów otwór gębowy mogło przejść bez problemu z podscenium czterech trytonów-śpiewaków<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 149–150.

<sup>54</sup> Por. J. Furttenbach, dz. cyt., s. 79.

<sup>55</sup> Tamże, s. 145.

<sup>56</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 160.

<sup>57</sup> Osiecka-Samsonowicz pisze w swoim opracowaniu, że trytony wyskoczyły zza wielo-

Neptun, ubrany w cieliste i srebre szaty, miał zapewne przy sobie swój symbol – trójząb – oraz koronę z morskich roślin. Z kolei trytonowie, ze względu na wodne pokrewieństwo, mogli mieć w sobie coś z najad, dlatego oprócz zielonkawo-niebieskich kostiumów być może posiadali jakieś złote lub karmazynowe dodatki<sup>58</sup>.

## Niebo

Chmury i błękitne niebo stanowiły niezbędny element dekoracji, przedstawiany na wiele różnych sposobów, w zależności od potrzeb konkretnej sceny. W *Dafnis* nie zmieniono dekoracji nieba nad pomostem scenicznym, jednak miało ono duże znaczenie przy kilku scenach, w których zastosowano maszyny podnośnikowe. Nieboskłon mógł wyglądać tak, że podzielono go na dwie części: pierwsza zaczynała się nad początkiem pomostu i opadała w dół ku prospektowi, następnie stworzono sporą przerwę, po której – wyżej – umieszczono drugą część. Dzięki temu oraz odpowiedniemu pomalowaniu nadscenium obserwatorzy nie byli w stanie dostrzec szczeliny, w której poruszały się podnośniki z postaciami<sup>59</sup>. Samo niebo pomalowane było wszelkimi odcieniami niebieskiego i szarości, aby stworzyć jak najlepszą iluzję natury. Do tego z nadscenium zwisały chmury, czyli obręcze z rozpiętymi na nich pomalowanymi płótnami.

Najciekawsze były jednak maszyny, dzięki którym postacie mogły latać nad sceną, zstąpić na nią z obłoków bądź też zniknąć w przestworzach. W *Dafnis* miały miejsce trzy takie sceny. Pierwszą z nich był prolog, w którym Jutrzenka najpierw unosiła się na chmurze w otoczeniu czterech Zefirków, by następnie wstąpić wraz z nimi do nieba. Aktorzy stali na podeście maszyny, do której z przodu był przymocowany malowany obłok, z tyłu natomiast znajdował się „kawałek nieba”, czyli ścianka z nałożonych na sie-

ryba. W sumariuszu wyraźnie jest napisane, że „z k t ó r e g o [...] czterej Tryntocyni”. Opierając się na Furttenbachu, nie ma powodów, aby nie uznać, że faktycznie wkroczyli na scenę przez paszczę sztucznego stwora.

<sup>58</sup> Por. J. Żukowski, dz. cyt., s. 30.

<sup>59</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 164–166.



bie desek, które były po kolei zdejmowane (być może przez jeden z „wietrzyków”). Gdy Jutrzenka wznosiła się coraz wyżej, za jej plecami zmieniały się błękity poranka, aż do czerwieni wschodzącego słońca<sup>60</sup>. Konstrukcja była unoszona dzięki poprzecznej belce, którą umieszczono w prowadnicach po obu stronach sceny, niewidocznych zza ostatniej pary periaktoi. O możliwości unoszenia w górę i w dół decydował system lin i bloczków, połączony z kabestaniem ukrytym w podscenium.

Jak zaznacza Targosz-Kretowa: „Wszystkie bóstwa mitologiczne ukazywały się bądź na obłokach, bądź na wozach, czasami zaś leciały same w powietrzu”<sup>61</sup>. Ostatni sposób był dosyć niebezpieczny dla aktora, który był przymocowany do podnośnika jedynie butami (montowano zapewne pewnego rodzaju strzemiona). W sumariuszu zostało zanotowane, że w szóstej scenie Wenus zstąpiła z nieba w złotym wozie, natomiast Kupidyn „leciał za nią”<sup>62</sup>. Oznacza to, że bóstwa szybowały nad pomostem niezależnie od siebie. Taką możliwość dawały pionowe prowadnice, zamontowane w tyle sceny, w których poruszały się wertykalnie ramiona. Aby umożliwić zlatywanie na środek, konieczne było umieszczenie konstrukcji w odpowiedniej dziurze, w której obracano ją wokół własnej osi (podobnie jak periaktoi). Publiczność warszawska widziała więc Wenus w złotym powozie i Kupidyna, którzy niespodziewanie wyłonili się spośród chmur i szybując nad sceną wylądowali swobodnie na samym jej środku, aby móc odegrać dialog. W ten sam sposób wrócili do nadscenium po intermedium z Neptunem i wielorybem.

### Oświetlenie

Światło odgrywało niezwykle istotną rolę w scenografii operowej. Ze względu na porę roku, w której doszło do wystawienia *Dafnis*, niemożliwe było wykorzystanie naturalnego światła słonecznego, które najlepiej odpowiadałoby sielskiej atmosferze przedstawianych wydarzeń. Salę roz-

<sup>60</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 199–201.

<sup>61</sup> K. Targosz, *Cztery żywioły...*, s. 137.

<sup>62</sup> *Dafnis przemieniona...*, w: *Dramaty staropolskie...*, s. 24.

jaśniały więc niezliczone świece, dobierane w zależności od ilości wytwarzanego ciepła i dymu. Efekt padania promieni słonecznych, szczególnie pożądanym ze względu na pastoralny charakter inscenizacji, można było osiągnąć dzięki nagromadzeniu większej ilości lamp z jednej strony sceny i ukryciu ich za ramą sceniczną, tak aby na pomoście powstawały cienie. Światło z boku było też po prostu ciekawsze, ponieważ mocne oświetlenie przodu sceny powodowało, że stawała się „nijaka”, z kolei oświetlenie tyłu – zbyt ciemna i surowa<sup>63</sup>.

Sabbatini w swoim traktacie dokładnie opisuje sposób odegrania poranka za pomocą odpowiednich efektów świetlnych<sup>64</sup>. Być może w *Dafnis* również wykorzystano podobne metody w prologu. W tym celu zaciemniono główne lampy padające na scenę, natomiast w kanale przed propektem umieszczono sporą liczbę świec, przykrywając je deską. Gdy podniesiono kurtynę i widowni ukazała się unoszona na chmurze Jutrzenka, stopniowo odsuwano deskę, aż do momentu pełnego rozbłyśnięcia świec ukrytych w podscenium. Wówczas machina z aktorką zniknęła w nadscenium, tylny kanał na powrót zakryto deską, a przednie lampy odsłonięto, co oznaczało, że nastał już dzień.

### Przemiana Dafne

Najbardziej efektownym elementem widowiska, a zarazem jego fabularnym punktem kulminacyjnym, była oczywiście przemiana nimfy Dafne w drzewo laurowe. Najprawdopodobniej do zamiany aktorki na roślinę doszło dzięki wykorzystaniu zapadni zamontowanej w podłodze. W momencie, w którym miało dojść do przeobrażenia, otworzyła się niewidoczna z pozycji publiczności kłapa<sup>65</sup> (do wnętrza podscenium, zamontowana na zawiasach), przez którą sprawne ręce obsługi natychmiast wystawiły donicę lub statyw z wawrzynem i zaraz potem chwyciły wskazującą do środka Dafne. Można przypuszczać, że wymiana ta była poprzedzona spo-

<sup>63</sup> Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 62.

<sup>64</sup> Tamże, s. 199–201.

<sup>65</sup> Por. J. Furttenbach, dz. cyt., s. 137.

rym zamieszczeniem na scenie, spowodowanym gonitwą Apollina za nimfą, której zapewne towarzyszyła głośna muzyka. Bardzo możliwe, że w chwili podmieniania bohaterki głośno zabrzmiał gong lub bęben, odwracający uwagę publiczności, co ułatwiło sprawne dokonanie całej operacji<sup>66</sup>. Warto podkreślić, że była to pierwsza transformacja postaci, którą wykonano w teatrze władysławowskim.

### Epilog

Inscenizację *Dafnis* wieńczył tryumfalny epilog, w którym nastąpiło „otwarcie się sceny” (czyli całkowite rozsunięcie prospektu), z końca której została spuszczone kula ziemską – *machina mundi* – wraz z siedzącą na niej personifikacją Szczęścia. Pod nią znajdowali się Moskwiżyn i Turczyń, czyli przedstawiciele narodów pobitych przez Władysława IV. Do zaprezentowania takiej sceny wykorzystano zapewne jedną z machin, na których szybowali wcześniej Wenus i Kupidyn. Prawdopodobnie sporych rozmiarów kula umieszczona była na platformie, na której siedzieli przebrani aktorzy. Szczególne wrażenie musiała wywierać na publiczności postać Turka, którego orientalizujący strój i turban oraz być może posmarowana sadzą twarz były czymś egzotycznym i wyjątkowym<sup>67</sup>. Żołnierz rosyjski został zapewne przedstawiony w wojskowym mundurze. Z kolei kostium Szczęścia mógł być wykonany z delikatnych tkanin utrzymanych w bieli połączonej z odcieniami żółtego i srebrem<sup>68</sup>.

W przeciwieństwie do florenckiego oryginału oraz niemieckiej wersji *Dafnis* z 1627 roku, przedstawienie warszawskie nie było związane ze ślubem władcy, ani atmosferą karnawału. *Dafne* zaprezentowana przed Władysławem IV nabrała poprzez swój epilog charakteru panegirycznego. Można dostrzec wyraźny wpływ monarchy na treść zakończenia, być może spowodowany koniecznością umocnienia jego wizerunku w oczach

<sup>66</sup> Sabbatini sugerował takie rozwiązania przy dokonywaniu zmian otwartych scenerii, jednakże nic nie stało na przeszkodzie, aby podobny fortel był użyty również w tym momencie.

<sup>67</sup> Por. J. Żukowski, dz. cyt., s. 39.

<sup>68</sup> Tamże, s. 30.

najwyższych urzędników Korony. W tym wypadku wystawienie opery z okazji obrad sejmu wydaje się nieprzypadkowe.

W pracy zająłem się jedynie „wyglądem” spektaklu, ponieważ właśnie tym najbardziej „uwodził” publiczność, spychając na dalszy plan kwestie muzyki czy fabuły. Przytaczane dzisiaj opisy ówczesnych inscenizacji, zachowane grafiki czy odkrywane na nowo traktaty dotyczące zasad tworzenia iluzjonistycznej perspektywy i machin teatralnych sprawiają, że aż ciężko uwierzyć, że już ponad 400 lat temu tworzono tak zaawansowane technicznie i zdumiewające swoim rozmachem widowiska. Niezaprzeczalny wkład w to wspaniałe dziedzictwo wniósł również teatr stworzony w Rzeczypospolitej przez króla Władysława IV Wazę, którego działalność w latach 1635–1648 przyniosła ponad 30 inscenizacji operowych oraz szereg pomniejszych imprez teatralnych (głównie baletowych) uświetniających wszelkie uroczystości dworskie<sup>69</sup>. *Dafnis* była sztandarowym przykładem nowej formy muzycznej, która dopiero podbijała europejskie dwory. *Dramma pastorale* tworzone były dla wzbudzenia zachwyty i przyjemności, miały być wdzięczne i uciężne<sup>70</sup>. Warszawska adaptacja nie odbiegała w żaden sposób (poza hermetycznym epilogiem) od spektakli wystawianych w tym samym czasie we Włoszech, była nawet pewnego rodzaju kopią rozwiązań stosowanych wówczas we Florencji i Rzymie. Nie zmienia to faktu, że opera władysławowska jest fenomenem polskiej i europejskiej kultury, ponieważ w okresie, gdy nigdzie w północnej Europie nie istniał regularny teatr dworski, w Warszawie działała stała scena, na której intensywnie wystawiano nowe (i innowacyjne, jak na tamte czasy) przedstawienia. *Dafnis* była zaledwie początkiem tej wspaniałej historii, jednakże nawet na prowizorycznej scenie w jednej z sal zamkowych została wystawiona z pełną dbałością o zachowanie konwencji i prawdopodobnie z zastosowaniem wszelkich dostępnych wówczas nowinek technicznych, co starałem się przedstawić w moim artykule.

<sup>69</sup> Por. K. Targosz-Kretowa, *Teatr...*, s. 306–308.

<sup>70</sup> Por. K. Targosz, *Cztery żywioły...*, s. 141.

## BIBLIOGRAFIA

- Bianconi L., *Opera before 1637*, w: *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987.
- Bianconi L., Walker T., *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, „Early Music History” 1984.
- Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe. Apolog albo baśń Owidyjuszowa, która była reprezentowana muzyką na kształt komedycznej przed obecnością Króla Jego Mości, Królewiców Ich Mościów i Ich Mościów Panów Senatorów Koronnych*, w Warszawie, po Sejmie Roku Pańskiego 1635. W Warszawie, w Drukarni Jana Trepińskiego, K. J. M. Typografa, Roku 1635, w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1963.
- Furttenbach J., *O budowie teatrów*, przeł. i oprac. Z. Raszewski, Gdańsk 2009.
- Król-Kaczorowska B., *Teatr na Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1985.
- Miszalska J., Surma-Gawłowska M., *Historia teatru i dramatu włoskiego. Od XIII do XVIII wieku*, t. 1, Kraków 2008.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1977.
- Osiecka-Samsonowicz H., „*Boscarella campagna*” i „*delizioso giardino*”. *Scenografie o tematyce pastoralnej w spektaklach teatru władysławowskiego*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1997, nr 1.
- Osiecka-Samsonowicz H., *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003.
- Sabbatini N., *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008.
- Savage R., *Prologue: Daphne Transformed*, „Early Music” 1989, nr 4.
- Szweykowska A., *Dafne – zaginiony dramma per musica sceny Władysławowskiej. Próba rekonstrukcji zawartości utworu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1973, z. 27 (323).
- Szweykowska A., *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976.

- Targosz K., *Cztery żywioły w scenografii barokowej na przykładzie teatru operowego Władysława IV (1628–1648)*, w: *Obraz i żywioły*, red. M.U. Mazurczak i M. Żak, Lublin 2007.
- Targosz K., *Na widowni i na scenie – w dworskiej kulturze teatralnej pierwszej połowy XVII w.*, w: *Rola i miejsce kobiet w edukacji i kulturze polskiej*, red. W. Jamrożek i D. Żołędź-Strzelczyk, Poznań 1998.
- Targosz K., *O scenografii w teatrze Władysława IV po czterdziestu latach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2005, nr 2.
- Targosz-Kretowa K., *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965.
- Tomkiewicz W., *Opera władysławowska w powiązaniu ze zjawiskami kultury artystycznej w Polsce. Streszczenie*, w: *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Żukowski J., *Vestiti di conserto, maschare di cera. Kostiumy baletowe na dworze Władysława IV Wazy*, „Pamiętnik Teatralny” 2011, z. 1–2.

## ABSTRAKT

Artykuł przedstawia operową adaptację historii nimfy Dafne (opisaną m.in. w *Metamorfozach* Owidiusza), ze względu na jej prawdopodobny „wygląd” sceniczny podczas premierowego wystawienia w teatrze dworskim Władysława IV Wazy w 1635 roku. Autor koncentruje się na próbie opisanie scenografii i prawdopodobnego wykorzystania machin teatralnych, których opisy zostały stworzone na podstawie XVII-wiecznych traktatów teoretycznych autorstwa Niccoli Sabbatiniego i Josepha Furttenbacha.