

AGNIESZKA KUCZYŃSKA

HISTORIA KURTYNY TEATRALNEJ*

Wiadomo z pewnością, że kurtyn teatralnych używano w starożytnym Rzymie. Wiadomo też, że istniały wówczas dwa rodzaje kurtyn – *aulaeum* i *siparium*¹.

Obydwa rodzaje wymieniają starożytni autorzy. Jednak wzmianki te są zbyt skąpe, aby można było na ich podstawie pokusić się o pełną rekonstrukcję wyglądu i funkcjonowania kurtyn. Także badania archeologiczne nie rozstrzygają jednoznacznie wszystkich problemów.

Siparium, w odróżnieniu od *auleum*, było zasłoną niewielkich rozmiarów mocowaną od góry, podnoszoną lub rozsuwaną na boki. Zasłaniano nim fragmenty *frons scaene*. Ten rodzaj kurtyny (gr. παραπέτασμα) znany był już w teatrze hellenistycznym² i służył do zasłaniania dekoracji niepotrzebnych w danym momencie sztuki. *Siparium* widać na reliefie z Neapolu (il. 1),

* Artykuł stanowi fragment pracy doktorskiej *Malowane kurtyny teatralne Henryka Siemiradzkiego* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Juszcza w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

Dr AGNIESZKA KUCZYŃSKA – adiunkt Zakładu Porównawczej Historii Sztuki, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej; e-mail: agakuczynska@wp.pl

¹ Na temat kurtyny w starożytnym teatrze rzymskim zob.: M. B i e b e r, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1971, s. 179-181; G. B e a r e, *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1978, s. 270-271; *Vorhang*, [w:] *Realenzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, t. I-XIX, red. A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, t. II 2, Stuttgart 1949, szp. 2399 nn.; *sipario*, [w:] *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. IX, Roma 1959, szp. 1-2.

² B i e b e r, dz. cyt., s. 180. Natomiast w odniesieniu do greckiego teatru okresu klasycznego nie dopuszcza się takiej możliwości. Por. S. S r e b r n y, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 59, 347, 374. Warto zauważyć, że słowem παραπέτασμα określano również tkaniny zasłaniające posągi bóstw w greckich świątyniach. Pausaniasz (*Wędrówki po Helladzie*, V, 12) wymienia zasłonę ofiarowaną świątyni Zeusa w Olimpii przez Antiochusa, którą podnoszono do góry, i zestawia ten sposób manewrowania z tkaniną w świątyni Diany w Efezie, która odsłaniała posąg, opadając na ziemię, kiedy rozluźniono sznury.

przedstawiającym scenę z komedii. Zawieszono je przed widokiem miasta. Natomiast wielka kurtyna zasłaniająca całą scenę – *aulaeum* – uważana jest za wynalazek rzymski – jedno z ważnych rozwiązań technicznych, jakie do teatru wnieśli Rzymianie.

Z traktatu Eliusza Donata *De comoedia* (12, 3)³ dowiadujemy się, że z pałacu Attalosa w Pergamonie sprowadzono do Rzymu *aulaea*. Musiało to nastąpić po śmierci władcy Pergamonu Attalosa III (133 r. p.n.e.), który na mocy testamentu przekazał Rzymowi swoje państwo wraz z pałacem królewskim i wszystkimi skarbami, jakie tam zgromadził⁴. Sprowadzone z pałacu Attalosa *aulaea* wspominają także Warron (*De vita populi Romani*) i Serwiusz Maurus Honoratus (*Ad Aeneidam*, I, 697). Jednak we wszystkich tych wypadkach mowa jest o *aulaeum* w szerszym rozumieniu tego słowa, jako o zasłonie, ozdobnej tkaninie, służącej zapewne jako element wyposażenia wewnątrz pałacu. Wymienione fragmenty tekstów należy zapewne rozumieć w ten sposób, że haftowane lub tkane we wzory *aulaea* – zasłony⁵, zostały przewiezione z pałacu Attalosa, podobnie jak inne luksusowe przedmioty – ozdobne stroje i złote naczynia. Po raz pierwszy o kurtynach używanych w teatrze wspomina Ciceron w 56 r. p.n.e. Píše, że *aulaeum* podnoszone jest na koniec mimu⁶. Najdokładniejszy obraz podnoszącej się kurtyny znajduje się w *Metamorfozach* Owidiusza⁷. Wyrastających z zasianych przez Kadmosa smoczych zębów wojowników poeta porównuje do przedstawionych na *aulaeum* postaci, które w miarę jak podnosi się kurtyna, stopniowo stają się widoczne od głów aż po stopy. Dzięki temu porównaniu dowiadujemy się, że rzymskie *aulaea* zdobione były przedstawieniami figuralnymi. O kurtynie, na której wyhaftowane były postacie pokonanych Brytów, wspomina w *Georgikach* Wergiliusz⁸. Fedrus⁹, żyjący mniej więcej w tym samym czasie,

³ „[...] aulea quoque in scaena intexta sternuntur, quod pictus ornatus ex Attalica regia Romam usque perlatus est, pro quibus siparia aetas posterior accepit: est autem mimicum (minutum?) velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur”.

⁴ B e a r e, dz. cyt., s. 268. Por. także *Vorhang*, [w:] *Realenzyklopädie der Klassischen*, szp. 2399.

⁵ Słowo *aulaeum* pochodzi od gr. ἀύλαϊα – zasłona. Zob. ἀύλη, [w:] P. C h a n t e r a i n e, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1983, s. 139.

⁶ *Pro Caelio*, 65: „Mimi ergo iam exitus, non fabulae: in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, aulaeum tollitur”.

⁷ *Metamorfozy*, III, 111-115: „sic, ubi tolluntur festis aulea theatris, surgere signa solent primumque ostendere vultus, cetera paulatim, placidoque educta tenore tota patent imoque pedes in margine ponunt”.

⁸ *Georgiki*, III, 25: „Purpurea intexti tollan aulaea Britanni”.

⁹ *De significatu verborum*, V, 7, 23: „Auleo misso, devolutis tonitribus”.

wspomina, że kurtynę opuszczano na początku pantomimy. Natomiast od Horacego dowiadujemy się, że kurtyna pozostawała opuszczona przez cały czas przedstawienia trwającego cztery godziny lub dłużej¹⁰, i że „czekać na *aulaeum*” znaczyło „czekać na koniec sztuki”¹¹. Kurtyna była więc z pewnością urządzeniem powszechnie spotykanym w teatrach rzymskich w 2. poł. I w. p.n.e., a wprowadzono ją zapewne nie wcześniej niż w 133 r. p.n.e.

We wspomnianym tekście Cyncerona znaleźć można także sugestię wskazującą na powody, dla których zaczęto kurtyny używać. Autor porównuje starannie skonstruowaną klasyczną sztukę z mimem, i zwraca uwagę na to, że mim posiada strukturę amorficzną i kończy się niespodziewanie, a sygnałem, że przedstawienie się skończyło, jest kurtyna. W ten sposób popularność mimów być może wpłynęła na rozpowszechnienie się zasłon w teatrach.

Techniczne szczegóły funkcjonowania antycznych kurtyn pozostają w znacznej mierze niejasne. Jak można wywnioskować z przytoczonych cytatów, a wbrew naszym współczesnym przyzwyczajeniom, przynajmniej do V wieku *aulaeum* opuszczano na początku, a podnoszono na końcu przedstawienia¹². *Aulea* nie zawsze wykonywane były z pojedynczego, jednolitego kawałka tkaniny¹³. Podczas przedstawienia kurtyna pozostawała na dole, złożona w zagłębieniu przy krawędzi sceny. Tego rodzaju konstrukcje zachowały się m.in. w Pompejach (il. 2), Syrakuzach, Arles, Fiesole, Lyonie, Vaison, Orange¹⁴. Szczegóły manewrowania kurtynami pozostają niejasne. Być może do podnoszenia *aulaeum* używano teleskopowo składanych masztów, które umieszczano w otworach w zagłębieniu sceny¹⁵. Nerozwiązany problem stanowi jednak to, gdzie mieściły się maszty i jaką miały długość. Rzymskie *pulpitum* liczyło ok. 1 m wysokości, korytarz pod nim ok. 2 m. Natomiast *frons scaenae* miało ok. 20 m (w Orange nawet 36 m). Trudno sobie wyobrazić, że pozostawiano maszty wystające ponad scenę. Są też teatry, gdzie istnieją tylko otwory w przedniej części sceny, nie ma natomiast zagłębienia pozwalającego na ukrycie kurtyny (np. Dugga, Timgad, Ateny). Do manewrowania kurtyną używano zapewne lin umocowanych na dachu osłaniającym *pulpi-*

¹⁰ *Ep.*, II 1, 189: „quattuor aut plures aulea premuntur in horas”.

¹¹ *De arte poetica*, 154.

¹² Por. Cynceron, Wergiliusz, Owidiusz, Fedrus.

¹³ R. G r a e f e, *Vela erunt*, Mainz 1979, s. 110.

¹⁴ B i e b e r, dz. cyt., s. 179.

¹⁵ B e a r e, dz. cyt., s. 268.

tum¹⁶. Jednak nie we wszystkich teatrach istniała stała konstrukcja dachowa, do której można było takie liny przymocować.

Drugi rodzaj stosowanych w teatrze antycznym kurtyn – *siparium* – znany był, podobnie jak *aulaeum*, w czasach Cyncerona (*De prov. cons.*, 14). Ze wzmianki w satyrach Juwenalisa (VIII, 185)¹⁷ wynika, że *siparium* było rodzajem przenośnego parawanu, za którym biorący udział w przedstawieniu mogli oczekiwać na swoją kolej, by następnie pojawić się przed widzami, przechodząc przez przecięcie pośrodku zasłony. Aktorzy grający w mimach używali go zarówno jako kurtyny, jak i dekoracji. O tym, że było ono kojarzone z mimem, świadczy fragment z *Dialogów* Seneki (IX, XI, 8), w którym słowo *siparium* używane jest jako odpowiednik mimu, a termin *cothurnus* jest równoznaczny z tragedią. Z kolei określenie Apulejusza (*Metamorfozy*, I, 8) *aulaeum tragicum* wskazywałoby na skojarzenie kurtyny typu *aulaeum* z tragedią. Kiedy mimy zaczęto wystawiać w teatrach, być może jako interludia (*embolium*) między innymi przedstawieniami lub zakończenie (*exodium*)¹⁸, aktorzy występujący w nich nadal używali *siparium*. O tym, że czasem obydwa typy kurtyn wykorzystywane były jednocześnie, dowiadujemy się także od Apulejusza (*Metamorfozy*, X, 29). Bohater *Metamorfoz* – zamieniony w osła Lucjusz czeka na swój występ na scenie, skubiąc w tym samym czasie trawę i obserwując poprzedzający przedstawienie taniec, gdy w pewnym momencie na dźwięk trąbki: *auleo subducto et complicitis sipariis scaena disponitur*. Zwraca uwagę użyte przez Apulejusza słowo *subducere*, które nigdy nie znaczyło „opuszczać”, natomiast często używane było w znaczeniu „podnosić”¹⁹. Także trzy inne wzmianki z IV w. n.e. pochodzące z dzieł Ammiana Marcelina (XVI, 6, 3; XXVIII, 6, 29) i Eliusza Donata (*Eun.* I, 5) dowodzą, że w tym okresie występowało *aulaeum* podnoszone do góry na początku przedstawienia²⁰. Według Eliusza Donata (*De comoedia*, 12,3) *siparium* z czasem zastąpiło *aulaeum*.

Wielka kurtyna typu *auleum* zasłaniająca przed widzami całą scenę była zupełnie obca średniowiecznej koncepcji teatru, ponieważ obca była jej także klasycznie rozumiana, jednolita scena, którą można byłoby w całości prze-

¹⁶ S. O v e r b e c k, A. M a u, *Pompeii*, 1884, s. 167.

¹⁷ „[...] siparium uelum est quo latent paradoxī cum in scaenam prodeunt, aut ostium mimi”.

¹⁸ B e a r e, dz. cyt., s. 271.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

słonić²¹. Akcja pierwszych dramatów liturgicznych polegała na wędrowce trzech Marii czy apostołów do Grobu Pańskiego. Występujący w przedstawieniu klerycy wędrowali z jednego miejsca katedry, np. zakrystii, do drugiego, symbolizującego Grób Pański, np. do którejś z bocznych kaplic. Przedstawienia odbywały się w miejscach, których zasadnicze przeznaczenie nie miało nic wspólnego z teatrem, takich jak kościoły, ratusze, ulice i place miast. Podstawowym elementem inscenizacji był przedstawiający rozmaite miejsca biblijne (np. Rajski ogród, Piekło, Kalwarię, stajenkę w Betlejem) mansjon – rusztowanie wynoszące aktorów ponad tłum zebranych widzów. Tego rodzaju konstrukcje rozmieszczane były wzdłuż ulicy czy placu albo w otocznym ogrodzeniu kręgu. Czasami mansjon składał się z kilku pięter, z których każde symbolizowało inne miejsce. Rządząca na tak rozumianej, składającej się z wielu elementów scenie zasada symultaniczności i kontynuacyjności akcji oraz zakładany udział publiczności, zdecydowały o tym, że znana ze starożytności wielka kurtyna oddzielająca całkowicie widza od przedstawionego świata nie miała w średniowieczu racji bytu. Używano natomiast rozsuwanych, niewielkich zasłon, które zakrywały mansjon lub jedną jego kondygnację. Zawieszano je za pomocą kółek zaczepionych na drążku i manewrowano nimi, pociągając za sznurek. Takie zasłony pojawiają się często w didaskaliach tekstów dramatycznych. Zdarza się, że nie są wymieniane wprost, jednak z treści objaśnień wynika konieczność ich zastosowania. Jedną z cyklu sztuk *Ludus Coventriae, The Trial before Pilate* zaopatrzona została w następujące wskazówki sceniczne: „Oto biorą Jezusa [...] do Heroda. I rusztowanie Heroda odsłoni się ukazując Heroda w majestacie”²². Do tego momentu mansjon musiał być zatem zasłonięty.

We Francji tego typu zasłony nosiły nazwę *rideaux* lub *courtines*, we Włoszech *cortine*, w Wielkiej Brytanii *curteynes*. Ikonograficznego przykładu dostarcza miniatura *Męczeństwo św. Apolonii* J. Fouqueta z ok. 1470 r. (il. 3). Trzy z przedstawionych mansjonów wyposażone zostały w otwarte pośrodku i rozsunięte na boki kurtyny.

Podobnie wyglądały zasłony zamykające sceny alegorycznych *tableaux vivants*, które pokazywano podczas uroczystych przejazdów orszaków królewskich lub procesji. Występowały one z pewnością do końca XVI wieku. Inną, nie do końca wyjaśnioną, funkcję spełniały zasłony używane podczas przed-

²¹ E. K o n i g s o n, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris 1975, passim.

²² Przykład za: R. S o u t h e r n, *The Medieval Theatre in the Round*, London 1975, s. 98: „Here thei take jhesus [...] to the herowde. And the herowdys scaffold xal unclose she-wing herowde in astat”.

stawień takich, jak flamandzkie *Landjuweel*, angielskie interludia, inscenizacje Plauta i Terencjusza. Wystawiano je na specjalnie skonstruowanych, piętro-
wych, scenach. Zasłona zakrywała tylko tylną część sceny, spoza niej wychod-
dzili aktorzy. Taki sam rodzaj zasłon wykorzystywany był w teatrze elżbie-
tańskim (il. 4), gdzie zakryta była wyłącznie *inner stage* – scena wewnętrzna.
Ze względu na odmienny charakter i funkcję, tego rodzaju zasłon nie określa
się terminem *kurtyna*²³.

Istnieje zasadnicza różnica między inscenizacją Szekspira na autentycznej
elżbietańskiej scenie pozbawionej kurtyny i inscenizacją z użyciem współ-
cześnie rozumianej, zasłaniającej całą scenę kurtyny. „W wydaniu Wilsona
i Quiller-Coucha drugi akt [*Burzy*] rozpoczyna wskazówka sceniczna: «Leśna
polana w innej części wyspy. Król Alonso leży na ziemi z twarzą ukrytą
w trawie: Gonzalo, Adrian, Francisco i inni stoją koło niego: Sebastian i An-
tonio rozmawiają z boku drwiącym tonem». Takie *tableau* byłoby możliwe
tylko wtedy, gdyby w teatrze istniała kurtyna międzyaktowa. W Blackfriars
Playhouse wspomniane wyżej osoby wchodziły jednymi drzwiami (kiedy
umilkła muzyka), Król na przedzie, Gonzalo tuż za nim»²⁴.

Kurtyna oddzielająca rzeczywistość od świata kreowanej na scenie iluzji
pojawia się wraz z przedstawieniami, które towarzyszyły obchodom świąt na
renesansowych dworach włoskich. Pierwsze wiadomości na temat użycia tego
rodzaju urządzeń pochodzą jeszcze z XV wieku. W 1490 r. w mediolańskim
Castello Sforzesco odbyła się *Festa del Paradiso*, przedstawienie, którego
oprawę sceniczną przygotował Leonardo. „Raj” – specjalnie wykonaną kon-
strukcję – zakrywały dwie kurtyny: aksamitna i atlasowa. Opuszczano je
przed i po Zwiastowaniu anielskim. Obsługiwane były za pomocą systemu
sznurów, który znamy dzięki zachowanemu szkicowi Leonarda z *Kodeksu
Atlantyckiego* (Ambrosiana, folio 131 v.). Rysunkowi towarzyszy krótki ko-
mentarz: „A.b.; tirante di corda che serve nel lasciare discendere la tenda che
occulta la commedia”.

Od początku kurtyna miała dwa podstawowe zadania: zasłaniała scenę
w czasie, gdy publiczność wchodziła na salę, a potem w momencie, kiedy
dźwięk trąbki oznajmiał początek przedstawienia, koncentrowała na sobie
uwagę, przygotowując na cuda, jakie miały się ukazać za chwilę. Współtwor-
zyła atmosferę oczekiwania. Była nieodłącznie związana z iluzją, którą

²³ R. S o u t h e r n, *curtain*, [w:] *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967, s. 223.

²⁴ A.M. N a g l e r, *Shakespeare's Stage*, New Haven 1958, s. 99.

tworzyła dekoracja perspektywiczna. Natomiast przed połową XVII wieku kurtyna nie miała nic wspólnego ze zmianą dekoracji i z możliwością tworzenia *tableaux* otwierających i zamykających akty. Kurtyna wzorem starożytnego *auleum* opadała na początku przedstawienia, często kilka minut przed pojawieniem się na scenie aktorów²⁵ i nie podnoszono jej aż do końca spektaklu. Często cytowany fragment *Orlanda szalonego* Ariosta²⁶ jest jednym z pierwszych świadectw takiego rozumienia kurtyny:

Gdy opadnie kurtyna, przed oczy się jawi
Obraz sceny, miriadą światel rozjarzonej:
Złote pną się budowle, sklepiają arkady,
Świat wyrasta, z posągów i płócien stworzony.

(tłum. Ewa Życieńska)

O kilkadziesiąt lat późniejszy przykład (1585) obrazuje celowe stopniowanie napięcia towarzyszącego oczekiwaniu na odsłonięcie kurtyny:

Kiedy nadszedł czas, aby opuścić kurtynę, dał się odczuć słodki zapach perfum, który miał przypomnieć, że zgodnie ze starożytną legendą w Tebach ponoć palono kadzidło, by odwrócić gniew bogów. Następnie rozległ się dźwięk trąb i kotłów, po czym wybuchły cztery fajerwerki. W mgnieniu oka przed sceną opadła kurtyna. Trudno mi wyrazić w słowach, trudno też wyobrazić sobie jak wielką radość i przyjemność odczuwali widzowie, gdy po chwili całkowitego zaskoczenia, mogli oglądać prolog...²⁷.

W przytoczonych przykładach pojawia się kurtyna stworzona na wzór antycznego *aulaeum*, która opadając, odsłania scenę. Był to dominujący typ kurtyny w XVI i na początku XVII wieku²⁸. Tego typu zasłony miały Teatro Olimpico w Vicenzy (1585) i Teatro Farnese w Parmie (1618-1628). Jednym z nielicznych teatrów dysponujących innym rodzajem kurtyny był Teatro Mediceo we Florencji. W 1585 r. funkcjonowała tam kurtyna, która rozsuwała się na boki, podnosiła, a następnie układała się w dekoracyjne draperie po obydwu stronach sceny (system, który Włosi nazywają obecnie *all'imperiale*). Jednak już w 1589 r. w tym samym teatrze, na przedstawienie *La Pellegrina* Bargaglio wystawione z okazji zaślubin Ferdynanda I, Bernardo Bernar-

²⁵ Por. G. V é d i e r, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris 1955, s. 51.

²⁶ Canto XXXII, Stanza LXXX, Ferrara 1516.

²⁷ Fragment listu, który Filippo Pigafetta napisał do nieznanego adresata 3 marca 1585 r. po jednym z pierwszych przedstawień w Teatro Olimpico w Vicenzy (*Król Edyp*). Cyt. za: A.M. N a g l e r, *A Source Book in Theatrical History*, New York 1952, s. 81.

²⁸ V é d i e r, dz. cyt., s. 52.

do Buontalenti przygotował dwie kurtyny: jedną opadającą na dół w typie *aulaeum* i drugą podnoszoną w całości do góry (*a tenda*). System *a tenda* zastosowano także w 1621 r. w Turynie, podczas *Gran baletto et torneo*²⁹. W 1637 r. Alfonso Parigi do przedstawienia *Nozze degli Dei*, które odegrano w teatrze wybudowanym specjalnie na tę okazję na dziedzińcu Palazzo Pitti, wykonał dwie kurtyny: jedną typu *all'imperiale* i drugą podnoszoną do góry (*a tenda*), na której namalowane były dwie półkule symbolizujące chaos. Od opisu Leonarda z *Kodeksu Atlantyckiego* do czasu wydania traktatu Nicola Sabbatiniego *Pratica di fabricar scene* (1638) nie dysponujemy żadnymi wiadomościami dotyczącymi technicznych szczegółów manewrowania kurtyną. Ważna zmiana dokonała się zapewne w pierwszej ćwierci XVII wieku, wraz z rozwojem teatrów stałych wyposażonych w ramę sceniczną, która pozwalała na ukrycie większych i bardziej skomplikowanych urządzeń służących do obsługi kurtyny³⁰.

Na początku XVII wieku znane były przynajmniej trzy systemy: *ad aulaeum*, *a tenda* i *all'imperiale*. Opis dwóch pierwszych znajdujemy u Sabbatiniego. Zastonę typu *aulaeum* napinano przed sceną za pomocą dwóch sznurów, które przyczepione do górnych rogów tkaniny przechodziły przez dwa bloki przymocowane do sufitu. Na dany sygnał (np. dźwięk trąbki) dwie osoby trzymające końce sznurów wypuszczały je z rąk – kurtyna opadała wówczas na podłogę sali. Operację można było przyspieszyć, obciążając brzozy kurtyny woreczkami z piaskiem³¹. Podczas tego manewru sznury całkowicie wysuwały się z bloków, co praktycznie uniemożliwiało ponowne użycie zastony podczas tego samego przedstawienia.

Natomiast drugi sposób pozwalał na podniesienie kurtyny z dołu do góry (*a tenda*). Było to możliwe dzięki zastosowaniu długiego walca, na który nawijano kurtynę. Mocowano go za pomocą dwóch wmurowanych w ściany boczne sworzni. Na każdym końcu walca była zwinięta lina, do której przymocowano kontrawagę. Po uwolnieniu, kontrawagi gwałtownie spadały powodując jednocześnie obracanie się walca, na który nawijała się kurtyna. Opis zmodyfikowanej wersji tego systemu zachował się w pismach Sabbatiniego (*Taccuino*) w Biblioteca Olivierana w Pesaro³². W tym wypadku walec poruszany był za pomocą podwójnego kołowrotu połączonego z systemem ośmiu bloków. Uwolnienie pojedynczej kontrawagi powodowało obracanie się

²⁹ „S'alzò al terzo segno delle trombe in un subito al cielo la gran tela dipinta del proscenio”. Cyt. za: *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, kol. 4.

³⁰ V é d i e r, dz. cyt., s. 6.

³¹ N. S a b b a t i n i, *Pratica di fabricar scene*, Ravenna 1638, t. I, rozdz. 37, s. 58, cyt. za: *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, szp. 5.

³² *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, szp. 4.

kołowrotu i zwijanie zasłony. Interesujące wydaje się to, że chociaż drugi z opisanych sposobów pozwalał na opuszczanie i podnoszenie kurtyny w trakcie przedstawienia, to Sabbatini pisząc o zmianie dekoracji, w ogóle nie wspomina o kurtynie, każe natomiast odwracać uwagę widzów od dokonującej się na scenie zmiany przy użyciu dźwięku trąbek lub grzmotów³³.

Wydaje się, że oczywista dla nas funkcja kurtyny polegająca na ukrywaniu zmiany dekoracji, była zupełnie nieznana w tym okresie. Wskazuje na to również fakt, że także wówczas, gdy wprowadzono tzw. zmianę otwartą, czyli efekt polegający na błyskawicznej zmianie dekoracji na oczach widzów (ok. 1619 r.), kurtyna była nadal używana – tak jak wcześniej – na początku lub na początku i na końcu przedstawienia.

Kurtyny należące do obydwu opisanych przez Sabbatiniego rodzajów często zdobiono malowidłami³⁴. Wiadomo, że podczas przedstawienia *Suppositi*, które na dworze papieża Leona X przygotował Rafael (1519), użyto zasłony udekorowanej groteskową sceną³⁵. Giulio Romano, który zajmował się oprawą dworskich uroczystości w Mantui, malowanie kurtyń powierzył swoim pomocnikom – Vincenzo da Brescia (1530) i Bersano (1531)³⁶. Do dzisiaj w gabinecie rycin Galerii Ufizzi zachowało się *bozzetto* malowanej kurtyny do przedstawienia *Cofanaria* Francesco d’Ambra, wystawionego na dworze Medyceuszy 26 grudnia 1565 r. Autorem malowidła przedstawiającego polowanie jest Federigo Zuccari³⁷.

Do Francji kurtyna trafiła jako jeden z nieodłącznych elementów dekoracji scenicznej *à l’italienne*. Była zapewne używana już w XVI wieku, podczas przedstawień na dworze Katarzyny Medycejskiej. Pierwsza udokumentowana wiadomość na temat wykorzystania kurtyny w teatrze francuskim pochodzi z 1610 r. i dotyczy baletu dworskiego – *Ballet du duc de Vendôme*. Także

³³ V é d i e r, dz. cyt., s. 63.

³⁴ Trudno się zgodzić z informacją w *Enciclopedia*, t. IX, szp. 4, że tylko pozbawione malowanej dekoracji, jednobarwne kurtyny obsługiwano za pomocą systemu *ad aulaeum*. Zarówno zasłona do *Suppositi*, jak i do *Cofanaria* spadała na początku przedstawienia na podłogę przed sceną. Por. V é d i e r, dz. cyt., s. 52. Natomiast Furttentbach opisuje dwa typy kurtyń, które można: „bądź na boki rozsunać, bądź też do kanału przed sceną można było opuścić”, dając jednocześnie cztery propozycje malowanej dekoracji na te kurtyny. Por.: J. F u r t t e n b a c h, *O budowie teatru*, wstęp, przekład i oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1951, s. 72, 102.

³⁵ V é d i e r, dz. cyt., s. 52.

³⁶ *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, szp. 4.

³⁷ Sama kurtyna o wym. ok. 8 x 12 m istniała jeszcze w 1839 r. W dokumencie, który pozostał po przeprowadzonej wówczas inwentaryzacji, czytamy m.in.: „Tale essendo la condizione di quel telone che per di piú trovasi al presente assai degradato, a me non sembra di aver motivo di raccomandarne la conservazione” (cyt. za: L. Z o r z i, *Il teatro e la città*, Torino 1977, s. 207).

kurtyny używane we Francji posiadały dekorację malarską. Zasłona do przedstawienia *Ballet de Madame* (1615, Petit Bourbon) pokryta była malowidłem naśladowującym zachmurzone niebo, kurtynę z *Délivrance de Renaud* (1617) ozdabiał widok perspektywiczny, a do przedstawienia *Tancredi* (1619) przygotowano płótno z widokiem obleżonej Jerozolimy. Najwcześniejsza stała kurtyna we Francji odnotowana została w Théâtre du Palais Cardinal w 1641 r. Należała ona do typu *ad aulaeum* i przedstawiała pałac. Kurtyna do przedstawienia *Andromède* Corneille'a (1650) pozbawiona była dekoracji malarskiej i podnosiła się do góry³⁸. Z 1647 r. pochodzi informacja o obecności kurtyny w publicznym teatrze Hôtel de Bourgogne³⁹.

Na terenie Niemiec kurtyny teatralne związane z włoską sceną perspektywiczną rozpowszechniły się już w pierwszym trzydziestoleciu XVII wieku (il. 5). Obszerny ich opis wraz z rysunkami technicznymi i przykładami dekoracji malarskiej znajdujemy w traktacie Josefa Furtenbacha *Architectura recreationis* z 1640 r. Jako uczeń Parigiego korzystał on bezpośrednio z wzorów włoskich. Na uwagę zasługuje proponowane przez niego wykorzystanie kilku kurtyń, kolejno opuszczanych przed rozpoczęciem przedstawienia: „Takich zasłon używają – to jedną, to dwie, czasem trzy, cztery, a nawet pięć. A wreszcie – gdyby się stworzenie świata zwłaszcza odprawować miało – może nawet sześć fuori jedna po drugiej do kanału przedniego opadać, co tak się widzom wyda, jakoby właśnie totaliter sprzed oczu ich znikły”⁴⁰. Jeśli chodzi o rozwiązania techniczne, to znajdujemy tu kurtynę rozsuwaną na boki i kurtynę typu *aulaeum*, opuszczaną do kanału przed sceną⁴¹. Warto przytoczyć fragment opisujący, jak wyglądały chwile poprzedzające odsłonięcie kurtyny: „Owszem, na krótki czas muszą się uzbroić w cierpliwość, co ciekawość ich jeszcze podnieci. Będą się tedy nieustannie wpatrywali w zasłonę, osobliwie, kiedy (niewidoczni wszakże) Mezzetino i Scapeno poczną za nią harcować: to pokrzykując, to rozmowy ucieszne prowadząc, to canzonetti przy dźwiękach lutni i teorby podśpiewując. Uczyni się z tego w końcu wielka wrzawa i zamieszanie, jakoby się wszystko miało zawalić, do czego dołączy się jeszcze głos kotłów i trąb. Aż pośród największego zgiełku opadnie w mgnieniu oka zasłona i ukaże znakomitą budowlę perspektywiczną scieny di comedia”⁴².

Angielski teatr elżbietański nie posiadał właściwej kurtyny – niewielka zasłona zakrywała przed oczami widzów tylko *inner stage*. Nie wiadomo, czy

³⁸ Przykłady za: *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, szp. 4.

³⁹ V é d i e r, dz. cyt., s. 28.

⁴⁰ F u r t t e n b a c h, dz. cyt., s. 102.

⁴¹ Tamże, s. 72.

⁴² Tamże.

używane podczas uroczystości dworskich i zanotowane w spisach Revel's Office „greate curteynes” to rzeczywiście kurtyny, czy malowane perspektywy perspektywiczne albo *velari*⁴³. Natomiast udokumentowana jest obecność kurtyn w przedstawieniach masek – zasłona przygotowana przez Inigo Jonesa do *Masque of Blackness* przedstawiała pejzaż (1605)⁴⁴. W 1618 r. do innego przedstawienia (*Pleasure Reconciled to Virtue*) Jones przygotował dwie kurtyny. Kiedy opadła pierwsza, z wymalowanym złotym namiotem i szerokim dekoracyjnym szlakiem, pojawiała się druga – wyobrażająca niebo usiane gwiazdami. Później często używano monochromatycznych, zielonych kurtyn, które podnoszono do góry. Od tyłu w równych odstępach przymocowywano do materiału biegnące pionowo sznury przeciągnięte przez rzędy kółek. Po pociągnięciu za sznurki kurtyna podnosiła się do góry, tworząc regularne, płytkie festony. Znano także systemy *a tenda* i *all'imperiale*. Prolog wygłaszano na proscenium przed podniesieniem kurtyny⁴⁵.

Pierwsza poł. XVIII wieku przyniosła ujednoczenie dotychczasowej praktyki. Wyszły z użycia *aulaea*. Powszechnie stosowano podnoszone w całości do góry kurtyny typu *a tenda* (z zasady dekorowane malowidłem) oraz rozsuwające się na boki i układające w dekoracyjne draperie zasłony *all'imperiale*. Czasem obydwa rodzaje wykorzystywano jednocześnie. Rozbudowano ramę sceniczną. Stałym elementem dekoracyjnym stał się tzw. płaszcz Arlekina – dekoracja górnej części i boków ramy scenicznej naśladowująca bogatą draperię. Do manewrowania służyły kołowroty i kontrawagi. Kurtyna *a tenda* mogła być nawijana na walec, mogła być podnoszona do góry bez zginania, mogła też składać się na połowę albo na trzy części⁴⁶.

O kurtynach stosowanych podczas przedstawień teatralnych na terenie Polski w XVIII wieku i wcześniej wiemy bardzo niewiele. „Wydaje się, że mogły występować różne, częściej najprostsze”⁴⁷. Wiadomo, że na scenie teatru w Pałacu Saskim w Warszawie używano zielono-żółtej kurtyny zawieszanej na metalowych pierścieniach⁴⁸. Dwie opuszczane z góry zasłony, białą i pomarańczową (obie z pewnością malowane)⁴⁹ używane w teatrze władysławowskim, wymienia opis wystawionego na tej scenie baletu *L'Africa supplicante*. Największą i najciekawszą grupę kurtyn stanowią związane z me-

⁴³ *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, kol. 5.

⁴⁴ Tamże, t. IX, szp. 5.

⁴⁵ *Southern, curtain*, s. 223.

⁴⁶ *Enciclopedia dello spettacolo*, t. IX, szp. 5.

⁴⁷ B. Król - Kaczorowska, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975, s. 111.

⁴⁸ Tamże, s. 76.

⁴⁹ Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] Furttenbach, dz. cyt., s. 50.

cenatem Stanisława Augusta zasłony teatralne wykonane przez Jana Bogumiła Plerscha⁵⁰. Mitologiczne kurtyny pędzla tego artysty znajdowały się m.in. w sali teatralnej Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim, w łazienkowskim teatrze w Starej Pomarańczarni, w teatrze na placu Krasińskich. Oprócz zachowanych projektów Plerscha, do naszych czasów przetrwał także projekt kurtyny Augusta Moszyńskiego, przeznaczony dla teatru przy placu Krasińskich. „Malowana olejno kurtyna przedstawiała Apollona i Muzy na Helikonie oraz Pegaza uderzającego kopytem o skałę”⁵¹. W teatrze tym wykorzystywano potem jeszcze kilka kurtyń. Zbigniew Raszewski⁵² wymienia następujące malowane zasłony: Pierre’a de Angelis (1805), zamienioną następnie na dekorację do dramatu *Ofiara Abrahama*; kurtynę Plerscha przedstawiającą Olimp z tańczącymi Muzami i ołtarzem z napisem: „Moribus et Musis”⁵³, w 1825 r. przerobioną na dekorację do opery Rossiniego *Sroka złodziej*, oraz zasłonę namalowaną prawdopodobnie przez Louisa Courtina w 1818 r., na której widniała odchylona amarantowa kotara i rozciągająca się za nią kolumnada. Malowane kurtyny posiadały także teatry w rezydencjach magnackich. Wiadomo, że „dla teatru w Kozłówce Józef Wall, uczeń Bacciarellego namalował w 1795 r. poza dwiema dekoracjami, również kurtynę. Była ona w kolorze czerwonym z iluzyjnie namalowanym udrapowaniem. Przed kurtyną znajdowało się obramowanie złożone z 2 nieruchomych «firanek», które przypominały sfałdowane draperie ze zwisającymi frędzlami”⁵⁴. Natomiast w teatrze Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku znajdowała się „kurtyna malowana przez Sylwestra de Mirys, przedstawiająca sceny mitologiczne”⁵⁵.

Zasadnicza przemiana dotycząca sposobu wykorzystania kurtyny dokonała się w 2. poł. XVIII wieku, kiedy zaczęto opuszczać ją po każdym akcie. Już wcześniej zdarzało się, że posługiwano się kurtyną w ten sposób. Były to

⁵⁰ O pracach Plerscha związanych z teatrem zob.: B. Król-Kaczorowska, *Teatr w Starej Pomarańczarni*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2-3; t a ż, *Działalność teatralna J.B. Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4, s. 162-168; t a ż, *Łazienkowski teatr w Starej Pomarańczarni*, Warszawa 1961; t a ż, „Specyfikacja malowania” Jana Bogumiła Plerscha dla Stanisława Augusta, „Biuletyn Historii Sztuki” 1967, nr 4, s. 558; t a ż, *Jeszcze o pracach Plerscha dla teatrów warszawskich*, „Pamiętnik Teatralny” 47(1998), s. 383-399.

⁵¹ Król-Kaczorowska, *Budynek teatru*, s. 59.

⁵² Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995, s. 113.

⁵³ B. Król-Kaczorowska wymienia dwie kurtyny dla tego teatru wykonane przez Plerscha – w tym pierwszą namalowaną na otwarcie teatru w 1799 r. przedstawiającą Apollina, Pegaza, Minerwę i Geniuszy. Zob.: t a ż, *Jeszcze o pracach Plerscha*, s. 387.

⁵⁴ S. Dąbrowski, *Dekoracje Józefa Walla dla teatru w Kozłówce*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, s. 230.

⁵⁵ Król-Kaczorowska, *Budynek teatru*, s. 92.

jednak odosobnione przypadki⁵⁶. Ta nowość, wydawałoby się, wyłącznie technicznej natury, związana była z ewolucją dramatu klasycznego. Przemiany zmierzały do zerwania z zasadą arystotelesowskich jedności. Angielskie teatry zaczęły stosować kurtynę międzyaktową ok. połowy XVIII wieku⁵⁷. W Niemczech i we Włoszech weszła ona w użycie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tego stulecia. Coraz częściej teatry wyposażone były w dwie kurtyny – kurtynę główną używaną na początku i na końcu spektaklu i drugą – międzyaktową. Na przykład w 1774 r. wenecki Teatro di San Benedetto dysponował dwoma kurtynami: pierwsza z nich zwana *sipario* miała dekorację malarską wykonaną przez A. Fancellego i G. Dizianiego (postacie), druga, używana między aktami – *tendina* ozdobiona była wedutą namalowaną przez Gerolamo i Domenico Mauro (postacie także na tej kurtynie wykonał Diziani). We Francji po raz pierwszy kurtyny oddzielające akty domagał się l'abbé d'Aubignac w 1641 r. Kurtyna miała zamknąć scenę na koniec trzeciego i otworzyć na początku czwartego aktu sztuki *La pucelle d'Orleans*, przenosząc widzów z Francji do Danii. Oprócz odosobnionych przypadków, kiedy chciano ukryć szczególnie krwawe wydarzenia lub ułatwić wyjątkowo trudną zmianę dekoracji, we Francji kurtyny w trakcie przedstawienia używano wyłącznie na prowincji, gdzie powodem jej stosowania były niedostatki urządzeń technicznych służących do zmiany otwartej. Natomiast w Niemczech i Niderlandach kurtyna z zasady oddzielała kolejne akty przedstawienia.

Powszechny zwyczaj opuszczania kurtyny po każdym akcie związany był ze zmianą estetyki z klasycznej na antyklasyczną i z narodzinami teatru romantycznego. W Paryżu podczas przedstawienia *Niemiej z Portici* Esprit Aubera Ciceri oddzielił za pomocą kurtyny czwarty i piąty akt. W 1839 r. wystawiono *Wilhelma Tella* Gioacchino Rossiniego, opuszczając kurtynę po każdym akcie. Ta nowość stała się regułą. Kurtyna w teatrze romantycznym ułatwiała zmianę miejsca i dekoracji, ale także nadawała rytm całemu przedstawieniu. W teatrze klasycznym spektakl traktowany był jako jedność, a kurtyna używana na początku i na końcu spektaklu dawała wrażenie ciągłości, w teatrze romantycznym dzieliła na części przedstawienie, które rozumiano jako sumę przedzielonych kurtyną aktów⁵⁸. Taki sposób użycia kurtyny wpłynął na ustalenie się antraktów, które stały się okazją do prowadzenia życia towarzyskiego. W XVIII wieku spektakl na scenie rozgrywał się niejako równoległe ze spektaklem na widowni. W kolejnym stuleciu antrakty i wyga-

⁵⁶ Przykłady podaje m.in.: V é d i e r, dz. cyt. w rozdziale *Le rideau en France au XVII^e siècle*.

⁵⁷ S o u t h e r n, *curtain*, s. 223.

⁵⁸ Tamże, s. 148.

szanie oświetlenia na widowni w czasie przedstawienia spowodowały zasadniczą zmianę.

W XIX wieku określone zostały ostatecznie najważniejsze typy kurtyn oraz ustalono kolejność, w jakiej zawiesza się je za ramą sceniczną. Powszechnie używać zaczęto przeciwpożarowej kurtyny żelaznej wynalezionej przez Jacques'a Germaina Soufflota w 1754 r. i po raz pierwszy zastosowanej we wzniesionym według jego projektu teatrze w Lyonie⁵⁹. Teatry należały do najbardziej narażonych na pożar budowli. Przedtem jednak wysiłki zmierzające do zmniejszenia niebezpieczeństwa skupiały się raczej na zabezpieczeniu sąsiadujących z teatrem posesji. Poza tym np. drewniane elementy dekoracji impregnowano roztworem ałunu (drewno pozostawało palne, ale płomień był mniejszy). Żelazna kurtyna nie zapobiegała pożarom, ale oddzielała scenę (tam najczęściej zaczynał się pożar) od widowni, na którą ze względu na specyficzną cyrkulację powietrza natychmiast rozprzestrzeniał się ogień. W 2. poł. XIX wieku, szczególnie po tragicznych w skutkach pożarach w 1881 r. w Nicei i Wiedniu (Ringtheater)⁶⁰, wprowadzono rygorystyczne przepisy dotyczące bezpieczeństwa⁶¹, a żelazna kurtyna stała się obowiązkowym elementem każdego teatru. Umieszcza się ją tuż za ramą sceniczną. Wykonana jest z jakiegoś niepalnego materiału – metalowej płyty lub siatki. Czasami stosowano kurtyny z azbestu. Obecnie żelazna kurtyna opuszczona jest zawsze wtedy, kiedy nic nie dzieje się na scenie. Podnosi się ją na próby i spektakle (ok. pół godziny przed początkiem przedstawienia) i opuszcza wkrótce po wyjściu publiczności. Również kurtyny żelazne zdobione były malowidłami.

Dictionnaire du théâtre z 1885 r. wymienia jeszcze kilka specjalnych rodzajów kurtyn⁶². „Niektóre bardzo podrzędne teatry ośmielają się tymczasem, od jakichś dwudziestu czy trzydziestu lat, zapełniać swoje kurtyny, jak

⁵⁹ Na ten temat zob.: P. P e y r o n n e t, *Le rideau de fer de Soufflot*, [w:] *Louis Victor et le théâtre*, Paris 1982.

⁶⁰ W latach 1797-1897 miało miejsce 1100 pożarów budynków teatralnych i cyrkowych. W okresie 1882-1897 zginęło w nich prawie 5 tys. osób. Pożary w Nicei i Wiedniu wg szacunków pochłonęły 650-1000 ofiar. Por.: J. P u r c h l a, *Teatr i jego architekt*, Kraków 1993, s. 61.

⁶¹ Przepisy te obejmujące zalecenia dotyczące samej architektonicznej struktury budynku teatralnego (zakaz przekrywania całej budowli jednym dachem, obowiązkowa liczba niezależnych klatek schodowych, ciągów komunikacyjnych i wyjść, wyraźniejsze wyodrębnienie sceny), spowodowały konieczność budowy nowych, bezpiecznych gmachów teatralnych i były jednym z czynników, które wywołały niezwykłą koniunkturę dla wznoszenia nowych teatrów. Zob.: H. Z i e l s k e, *Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971.

⁶² A. P o u g i n, *Dictionnaire du théâtre*, t. I-II, Paris 1885.

czwartą stronę gazety, handlowymi ogłoszeniami, które nawet na najbardziej obojętnym widzu wywierają bardzo przykre wrażenie. Ten rodzaj kurtyn, który określa się mianem *kurtyny ogłoszeniowej*, jest niegodny przedsięwzięcia artystycznego, które choćby w najmniejszym stopniu zachowało szacunek dla siebie i dla swojej publiczności”⁶³. Kurtyny takie występowały także w Anglii⁶⁴. Z kolei kurtyna z gazy (*rideau de gaze*) to rodzaj kurtyny, który jako swego rodzaju utrudnienie narzucała potencjalnym konkurentom Opera w przedrewolucyjnej Francji. Pozwolenie na organizowanie przedstawień wydawano, ale pod warunkiem, że np. właściwe przedstawienie poprzedzać będzie występ marionetek lub właśnie, że aktorzy będą występować za przezroczystą kurtyną z gazy⁶⁵. *Rideaux de nuages* (kurtyny dekorowane malowidłem przedstawiającym chmury) były to kurtyny używane w przedstawieniach o charakterze fantastycznym, wówczas gdy zmiany dekoracji nie można dokonać na oczach publiczności, a jednocześnie nie chce się zakłócić akcji. Dwie półprzezroczyste kurtyny, na których namalowane zostały obłoki dymu i chmury, przesuwają się powoli – jedną z góry na dół, drugą – z dołu do góry. Kiedy się mijają, scena jest przez chwilę całkowicie zasłonięta. Ten czas musi wystarczyć na zmianę dekoracji⁶⁶.

Jednak większości teatrów wystarczył podstawowy zestaw zasłon, na który składały się, w kolejności umieszczania za ramą sceniczną: kurtyna żelazna, kurtyna główna i kurtyna antraktowa. Zdarzało się, że używano kilku malowanych kurtyn głównych, dobierając je odpowiednio do repertuaru. Na przykład w Operze wiedeńskiej inna malowana kurtyna poprzedzała przedstawienia baletowe, a inna opery. Czasami także kurtyny antraktowe dekorowane były malowidłem. W XIX wieku udoskonalono metody manewrowania kurtynami, wprowadzając urządzenia hydrauliczne, a potem elektryczne. Największe znaczenie przywiązywano do wyglądu kurtyny głównej. To ona była wizytówką teatru – świątyni sztuki. W bogatej oprawie ramy scenicznej i sztucznych draperii „płaszczka Arlekin” była akcentem wieńczącym niezwykle obfitą, eklektyczną dekorację ówczesnych sal teatralnych. Czasem, jak kształt żyrandola czy dekoracje umieszczone na balkonach, podporządkowana była całkowicie architekturze, stanowiła rodzaj uzupełniającego ją ornamentu⁶⁷. W takim przypadku elementy figuralne ograniczały się do malowanych *en*

⁶³ P o u g i n, dz. cyt., t. II, s. 654.

⁶⁴ S o u t h e r n, *courtain*, s. 223.

⁶⁵ P o u g i n, dz. cyt., s. 655.

⁶⁶ Tamże, s. 655.

⁶⁷ Przykłady dwóch typów rozwiązań w projektach z konkursu na kurtynę teatru praskiego podaje: R. P r a h l, *Výtvarné umění v divadle*, [w:] *Národní divadlo. Historie a současnost budovy*, oprac. Z. Benešová, T. Součková, D. Flídrová, Praga 1999, s. 118.

grisaille niewielkich medalionów z przedstawieniami personifikacji – np. Opery, Dramatu lub Poezji, albo portretami sławnych pisarzy i kompozytorów (np. w teatrze łódzkim⁶⁸ lub w warszawskim Teatrze Rozmaitości⁶⁹). Malowana kurtyna mogła jednak także naśladować otwartą scenę. Zdobyły ją pejzaże lub widoki miast podobne do tych, które wykorzystywano jako prospekty sceniczne⁷⁰, albo obrazy figuralne – sceny z przedstawień teatralnych i kompozycje alegoryczne. Malowane kurtyny główne nie były luksusem – były obowiązującą normą. Różny był natomiast poziom ich wykonania. O tym, że malowana kurtyna główna była elementem obowiązkowym, świadczyć może fakt, że zaopatrywały się w nie nawet teatry marionetek. Ferdynand Gregorovius, wspominając swoją wędrówkę po Rzymie, opisuje dwie takie kurtyny. Teatr marionetek przy Piazza Montanara miał kurtynę „z mitologicznymi postaciami Apollina i kilku Muz, które wymalowano w sposób tak żaloszny, że ledwo je można rozpoznać...”⁷¹, zaś w teatryku na Piazza Navona podnosiła się zasłona „z wymalowanymi na niej satyrkami otaczającymi pijanego Sylena”⁷². Także kabaretom i teatrom rewiowym splendoru dodawały malowane kurtyny. W warszawskim teatryku ogródkowym „Alhambra” (1870) na kurtynie widniał „wąsaty rycerz wskazujący potężnym mieczem kierunek, w jakim znajdował się bufet”⁷³.

W większości teatrów malowidła na głównej kurtynie wykonywali związani z nimi na stałe dekoratorzy. Często tego rodzaju kurtyny zamawiane były wraz z kompletem dekoracji w wyspecjalizowanych pracowniach. W przypadku polskich teatrów korzystano najczęściej z firm działających w Wiedniu i Berlinie. Na przykład w 1862 r. dla nowego teatru w Poznaniu „już od wiosny w wiedeńskiej wytwórni Barrota przygotowywano [...] maszynię, 30 zmian dekoracji, a także oświetlenie gazowe i 2 kurtyny”⁷⁴. Dalej czytamy, że na jednej z nich wymalowany był widok poznańskiego ratusza.

⁶⁸ A. K u l i g o w s k a, *Teatr łódzki w l. 1863-88*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, t. III, Warszawa 1982, s. 342: „kurtyna, naśladowująca teatry wiedeńskie, przedstawiała wielkich twórców teatralnych. Namalowano na niej popiersia Schillera i Goethego oraz całe postacie Mozarta i Moniuszki”. Kurtyna powstała w 1877 r.

⁶⁹ Kurtynę z portretami Wojciecha Bogusławskiego i Aleksandra Fredry namalował w 1874 r. Adam Malinowski. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V, Wrocław–Warszawa 1993, s. 303.

⁷⁰ Często wybierano widok tego miasta, w którym znajdował się teatr.

⁷¹ F. G r e g o r o v i u s, *Wędrówki po Włoszech*, t. I-II, Warszawa 1990, t. I, s. 175.

⁷² Tamże, s. 186.

⁷³ B. K r ó l - K a c z o r o w s k a, *Teatry dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1972, s. 38.

⁷⁴ M. W i t k o w s k i, *Teatr w Poznaniu*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. III, *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX w.*, Warszawa 1982, s. 624.

W przebudowanym w 1891 r. Teatrze Narodowym w Warszawie zawieszona została kurtyna główna, pochodząca z wiedeńskiej pracowni Burgharta, na której namalowano: „w głębi portyk grecki uwieńczony kwiatami, nad nim lazurowy strop nieba, na pierwszym planie wyobrażenie alegorycznej grupy posągowej, okolonej u dołu basenem, po boku kolumny, drzewa egzotyczne i kwiaty w malowniczym układzie”⁷⁵. Alegoryczna grupa posągowa przedstawiała „wieńczenie posągu Apollina”. Całość obejmowała ozdobna rama, w dolnym zaś medalionie widniała syrena. „Druga międzyaktowa kurtyna [...] ma w środku medalion, na którym pan Strzałecki wymalował alegoryczny obraz Opinii Publicznej, zwracającej ku widzom zwierciadło”. Poprzednią kurtynę warszawskiego Teatru Narodowego z 1872 r. namalował także Wandalin Strzałecki, zatrudniony tam na stałe dekorator. Także Teatr Miejski w Lublinie posiadał kurtynę namalowaną przez dekoratora tegoż teatru, Adama Malinowskiego, a przedstawiającą fragment Krakowskiego Przedmieścia z bramami Krakowską i Trynitarą oraz kościołem Świętego Ducha (1872)⁷⁶. Malarze związani na stałe z teatrem, z reguły specjalizowali się w malarstwie pejzażowym, unikali zaś raczej dużych scen figuralnych, toteż wykonywane przez nich kurtyny najczęściej przedstawiały widoki miast lub krajobrazy⁷⁷. Zdarzało się, że sfatygowane już nieco lub opatrzone kurtyny tego typu przerabiano na prospekty.

Natomiast kurtyny, które zamawiane były u malarzy akademickich, często u tych cieszących się znaczną sławą, przedstawiały zwykle właśnie sceny figuralne – mitologiczne, alegoryczne lub sceny ze znanych sztuk teatralnych i oper. Do tej grupy zaliczyć można przede wszystkim kurtyny w Niemczech i Austrii, gdzie szczególnie często ich wykonaniem zajmowali się profesoria Akademii i malarze historyczni⁷⁸, m.in. podziwianą przez Goethego kurtynę Oesera, kurtyny Makarta, Klimta, także kurtyny Siemiradzkiego (il. 6). Specyficzny rodzaj kurtyn stanowią zasłony z iluzjonistycznym przedstawieniem bogatej draperii⁷⁹, szczególnie popularne we Francji, gdzie coraz częściej zastępowały kurtyny z dekoracją figuralną – alegoryczne i mitologiczne.

⁷⁵ „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” z 31.08.1891, cyt. za: *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. IV, cz. 2: *Teatr polski w latach 1890-1918. Zabór rosyjski*, Warszawa 1988, s. 12-13.

⁷⁶ *Słownik artystów polskich*, t. V, s. 303.

⁷⁷ K. B a c h l e r, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972, s. 120.

⁷⁸ Tamże, s. 142.

⁷⁹ G. B a n u, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris 1997, rozdz. *Le rideau simulé*, s. 131 nn.; B a c h l e r, dz. cyt., rozdz. *Bild oder gemalte Draperie?*, s. 127 nn.; R a s z e w s k i, *Teatr na placu Krasieńskich*, s. 113.

ne⁸⁰. Taką kurtynę namalowaną przez Philippe'a Chaperona⁸¹ (il. 7) miała m.in. Opera paryska. Jednak malowane kurtyny rozumiane jako element wystroju sali teatralnej stopniowo wychodziły z mody. Wydaje się, że najwcześniej zaczęto je krytykować we Francji, gdzie szczególnie ceniono *noble ou élégante simplicité*⁸².

Pod koniec XIX wieku coraz częściej rezygnowano z gotowych kompletów dekoracji zamawianych razem z kurtynami w wyspecjalizowanych przedsiębiorstwach. Wyraźnie zaznaczyła się tendencja do indywidualizowania plastycznej strony każdego przedstawienia. Pierwsi wielcy reformatorzy nie zrezygnowali z kurtyny, ale starali się przekształcić ją w integralną część swojej koncepcji teatru. Wagner zmodyfikował sposób odsłaniania sceny, dostosowując jego tempo i rytm do następującego potem aktu. W podobny sposób Stanisławski dostosował kurtynę i sposób jej funkcjonowania do estetyki swojego teatru. Zharmonizowana z szarą tonacją widowni zasłona miała niezauważalnie wprowadzać widza w toczące się za nią życie. Aktorzy, szczególnie przy inscenizacjach Czechowa, za zasłoniętą jeszcze kurtyną wykonywali różne czynności, tak aby widzowie mieli wrażenie, że uczestniczą w toczącym się niezależnie od ich obecności zwykłym życiu. Meyerhold zanim stał się jednym z najzagorzalszych wrogów kurtyny, w swojej inscenizacji *Balu maskowego* Lermontowa w teatrze Aleksandryjskim (1917) użył 10. kurtyn namalowanych specjalnie dla tego przedstawienia przez A. Gołowina⁸³. Malowana kurtyna przestała być elementem wystroju sali teatralnej, stała się integralną częścią koncepcji scenograficznej. Do tego pomysłu nawiązywały

⁸⁰ „Un annaliste écrivait ceci il y a quelque quarante ans: „J'aime la simplicité dans la composition d'un rideau d'avant-scène. Cette toile n'était fait que pour cacher à l'oeil du spectateur mille détails préliminaires de la représentation qui mirait à l'illusion qu'il vient chercher; je veux qu'elle n'ait pas la prétention d'être autre chose. Sous ce rapport, les draperies de l'Opéra, de Feydeau et du Théâtre-Français sont excellentes. Un tableau-rideau me paraît fort déplacé; aussi je n'hésite pas à condamner celui de l'Odeon qui n'est guère que ridicule; celui de Vaudeville detestable d'ailleurs; celui du théâtre de Lyon, qui est plus estimable comme tableau; celui qui figurait si mal à l'ancien Opéra, qui est bizarrement chargé d'architecture. Et celui des Varietés qui a la sottise d'être allégorique. Il est certain qu'une noble ou élégante simplicité est ce qui sied le mieux à un rideau d'avant-scène, et sous ce rapport, une belle draperie semble ce qu'il y a de préférable. Une toile représentant un double rideau rouge majestueusement drapé ouvert et retenu de chaque côté par une large toisade d'or et surmonté d'un lambrequin fait peinte et que les plis du rideau sont disposés avec l'art” (*Rideau*, [w:] *Grand Dictionnaire Universel Français*, par P. Larousse, t. XIII, Paris 1875, s. 1200-1201).

⁸¹ O. M e r l i n, *L'Opéra de Paris*, Fribourg 1975, s. 16.

⁸² *Rideau*, s. 1201.

⁸³ *Teatralnaja enciklopedija*, red. P.A. Markow, t. II, Moskwa 1963, szp. 737.

spektakle *ballets russes* i *ballets suèdois* w Paryżu⁸⁴. Rozumiane jako element scenografii kurtyny malowali Picasso, Léger, Dali, Chagall (il. 8). Także Malewicz wykonał przeznaczony do „futurystycznej” opery *Zwycięstwo nad słońcem* Kruczonycha i Matiuszyna projekt kurtyny z przedstawieniem kwadratu podzielonego na trójkątne pola⁸⁵. Zdarzało się, że do jednego przedstawienia używano kilku, a nawet kilkunastu malowanych lekkich kurtyń (tzw. *siparietto*), korespondujących z treścią przedstawienia i kształtujących jego tempo.

Teatr awangardowy potraktował tradycyjną kurtynę jako symbol złego, mieszczańskiego, pełnego fałszu teatru. Z tak rozumianą kurtyną wojnę stoczyli Craig i Appia, Meyerhold i Piscator. Odrzucano ją także dlatego, że jednym z najważniejszych postulatów awangardy było zbliżenie teatru do życia. Dążenie to pozostawało w jawnej sprzeczności z podstawową funkcją kurtyny – rozdzielania tych dwóch światów. Także zmiany w strukturze samego budynku teatralnego miały wpływ na funkcjonowanie kurtyny. Rezygnacja z ramy scenicznej pociągnęła za sobą rezygnację z kurtyny. Czasem, nieco podobnie jak w teatrach elżbietańskich, za odkrytym pomostem z przodu, tylna część sceny zasłonięta była rozsuwaną kurtyną.

W szczególnie sposób używał kurtyny Brecht. On także, rzecz jasna, zrezygnował z uroczystej kurtyny, z malowanych alegorii, z purpurowego aksamitu i złocień, ale zastosował małą zasłonę nawiązującą do kurtyń używanych w teatrzykach rewiowych i w kabaretach. Na kurtynie Berliner Ensemble umieścił gołębia pokoju namalowanego przez Picassa (il. 9). W latach sześćdziesiątych awangardowe teatry z zasady nie używały kurtyń. Jako wyjątek potraktować można spektakle Strehlera, w których kurtyna była używana, jednak za każdym razem w inny sposób i za każdym razem tworząc istotny element całej koncepcji inscenizacyjnej⁸⁶. Czasem zdarza się, że wskrzesza się malowaną kurtynę, jednak teraz traktowaną nie jako element wystroju sali, ale jako element spektaklu (np. w inscenizacji Jean-Marie Villégiera *Atysa* Jean Baptiste Lully’ego). Kurtyna Opéra-Bastille w Paryżu z abstrakcyjnym malowidłem Cy Twombly (il. 10) stanowi próbę powiązania nowoczesnej formy plastycznej z wyzywająco tradycyjnym elementem wystroju sali teatralnej.

Przed pierwszą wojną światową większość teatrów pozbyła się malowanych kurtyń (często bardzo zniszczonych, zwłaszcza że nie wszystkie były

⁸⁴ N. D e c u g i s, S. R e y m o n d, *Le décor de théâtre en France du Moyen-Age à 1925*, Paris 1953, s. 173 nn.

⁸⁵ A. T u r o w s k i, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990, s. 22.

⁸⁶ B a n u, dz. cyt., s. 136.

podnoszone *alla prima*, niektóre nawijano na walec), zastępując je monochromatycznymi kurtynami rozsuwanymi, często wykonanymi z aksamitu. Wielkie malowane kurtyny wciąż istnieją m.in. w praskim Teatrze Narodowym (il. 11) i paryskiej Operze. Do dziewiętnastowiecznych kurtyn, którym udało się przetrwać niechęć awangardy, należą malowane przez Siemiradzkiego zasłony miejskich teatrów w Krakowie i we Lwowie.

BIBLIOGRAFIA

- B a c h l e r Karl, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972.
- B e a r e William, *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1978.
- B i e b e r Margarete, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1971.
- c o u r t a i n, [w:] S o u t h e r n Richard, *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967.
- D e c u g i s Nicole, R e y m o n d Suzanne, *Le décor de théâtre en France du Moyen-Age à 1925*, Paris 1953.
- F u r t t e n b a c h Joseph, *O budowie teatru*, wstęp, przekład i oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1951.
- G r a e f e Rainer, *Vela erunt*, Mainz 1979.
- K r ó l - K a c z o r o w s k a Barbara, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975.
- K r ó l - K a c z o r o w s k a Barbara, *Działalność teatralna J.B. Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny 1954, z. 3-4, s. 162-168.
- N a g l e r Alois M., *A Source Book in Theatrical History*, New York 1952.
- N a g l e r Alois M., *Shakespeare's Stage*, New Haven 1958.
- P e y r o n n e t P., *Le rideau de fer de Soufflot*, [w:] *Louis Victor et le théâtre*, Paris 1982.
- R a s z e w s k i Zbigniew, *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995.
- r i d e a u, [w:] *Grand dictionnaire universel du XIX siècle par P. Larousse*, t. XIII, Paris 1875, s. 1200 nn.
- r i d e a u, [w:] P o u g i n Auguste, *Dictionnaire du théâtre*, t. II, Paris 1885, s. 654.
- S a b b a t i n i Nicola, *Pratica di fabricar scene*, Ravenna 1638.
- s i p a r i o, [w:] *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. IX, Roma 1959, szp. 1-2.
- V é d i e r Georges, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris 1955.
- V o r h a n g, [w:] *Realenzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, t. I-XIX, red. A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, t. II 2, Stuttgart 1949, szp. 2399 nn.

zanawies, [w:] *Teatralnaja encikłopedija*, red. P.A. Markow, t. II, Moskwa 1963, szp. 737.

Z i e l s k e Harald, *Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971.

SPIS ILUSTRACJI

1. Scena komediowa z siparium, relief z Pompei. Museo Nazionale, Neapol. Według: M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961
2. Teatr w Pompejach. Według: Bieber, *The History*
3. Jean Fouquet, Scena z przedstawienia Męczeństwo św. Apolonii, ok. 1470. Musée Condé, Chantilly. Według: A.M. Nagler, *The Medieval Religious Stage*, New Haven 1976
4. Scena w teatrze elżbietańskim. Według: A.M. Nagler, *Shakespeare's Stage*, New Haven 1958
5. Przekrój Opery w Mannheim, w centrum kurtyna Franza Antona von Leydensdorffa. Według: K. Bachler, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972
6. Henryk Siemiradzki, kurtyna Teatru Miejskiego (obecnie Teatru Opery i Baletu im. I. Franko) we Lwowie, 1899-1901
7. Spółka Rubé et Chaperon, kurtyna główna Opery, Paryż. Według: G. Fontaine, *L'Opéra de Charles Garnier. Architecture et décor intérieur*, Paris 2004
8. Salvador Dali, siparietto do baletu *Bachanalia* wg *Tannhäusera* R. Wagnera, Metropolitan Opera, New York 1939; Marc Chagall, siparietto do baletu *Ognisty ptak* I. Strawińskiego, New York City Ballet 1945. Według: Bachler, *Gemalte Theatervorhänge*
9. Pablo Picasso, Kurtyna z Berliner Ensemble. Według: Bachler, *Gemalte Theatervorhänge*
10. Cy Twombly, kurtyna Opéra-Bastille, Paryż, 1989
11. Vojtech Hynais, *Zbieranie funduszy na odbudowę teatru*, kurtyna Teatru Narodowego, Praga. Według: R. Prahel, J. Vybíral, *Národní divadlo. Historie a současnost budovy*, red. Z. Benešová, T. Součková, D. Flídrová, Praha 1999

THE HISTORY OF THE THEATRICAL CURTAIN

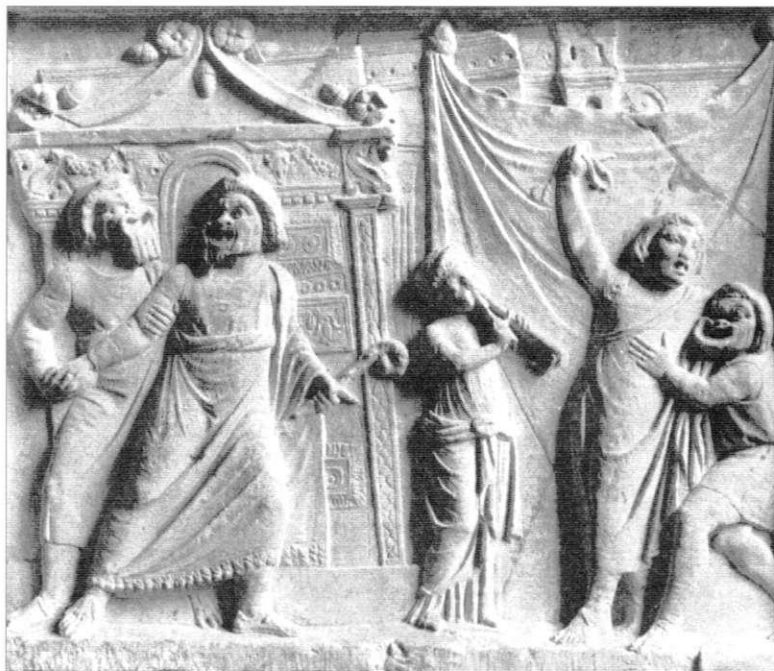
S u m m a r y

This paper outlines the history of the theatrical curtain that reaches back to ancient times. It also attempts to define its function and formulate a definition of this genre of art. In the Roman theatre there were two kinds of curtains: one that separated a part (Lat. *siparium*) or the whole of the stage from the audience (the so-called *auleum*). The historical evolution of the basic function of the curtain tended to enrich and elevate its meaning. The curtain should be regarded as an integral element of the theatrical interior, an individualised element and relatively autonomic. It was ornamented with woven, embroidered or painted representations. It also played a symbolic role, i.e. "the border of two worlds": reality (on the part of the viewer) and illusive fiction (on the part of the theatrical action). The nineteenth and twentieth centuries saw some changes in the way to understand the "theatrical character". As a result of them, the role of the curtain also changed. It became a part of the conception of stage design for a concrete performance. Eventually, the avant-garde of the twentieth century postulate to make the theatre "come closer to life", therefore it questioned the division of the two "worlds" in general, and eliminated the curtain.

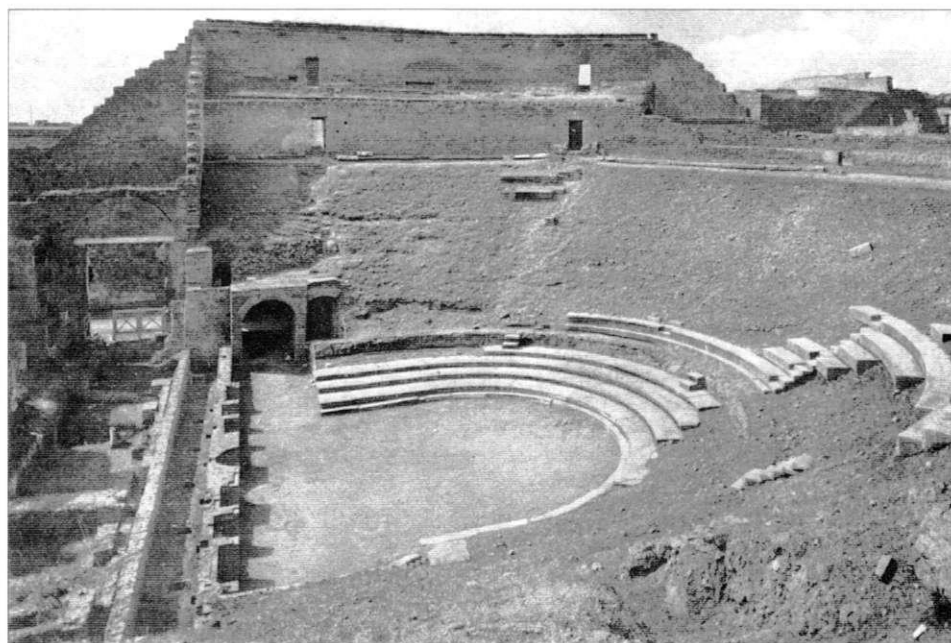
Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: kurtyna teatralna, starożytność, średniowiecze, nowożytność, sztuka nowoczesna, dekoracja, dzieło sztuki.

Key words: theatrical curtain, ancient times, Middle Ages, modernity, modern art, decoration, work of art.



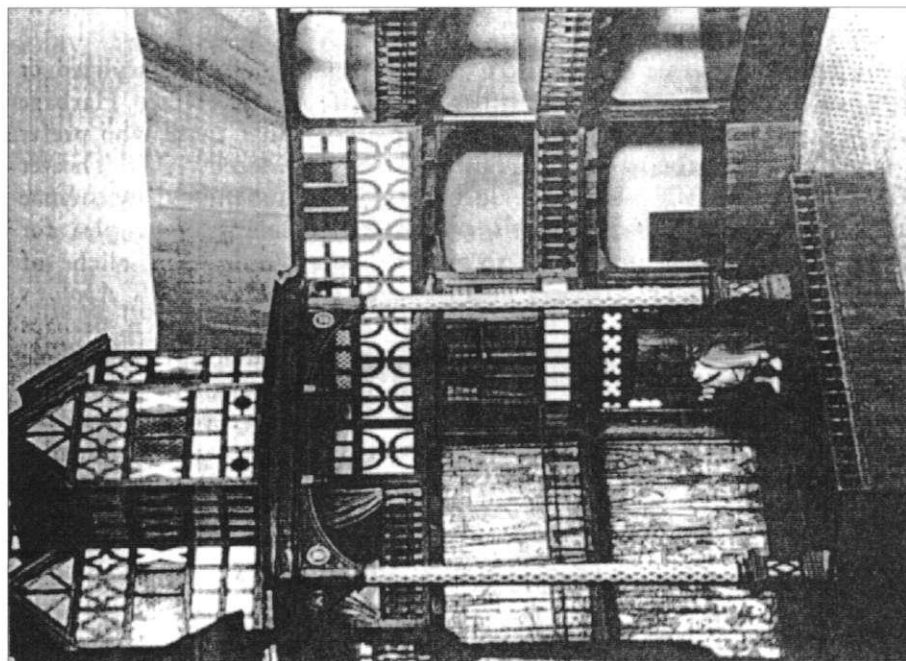
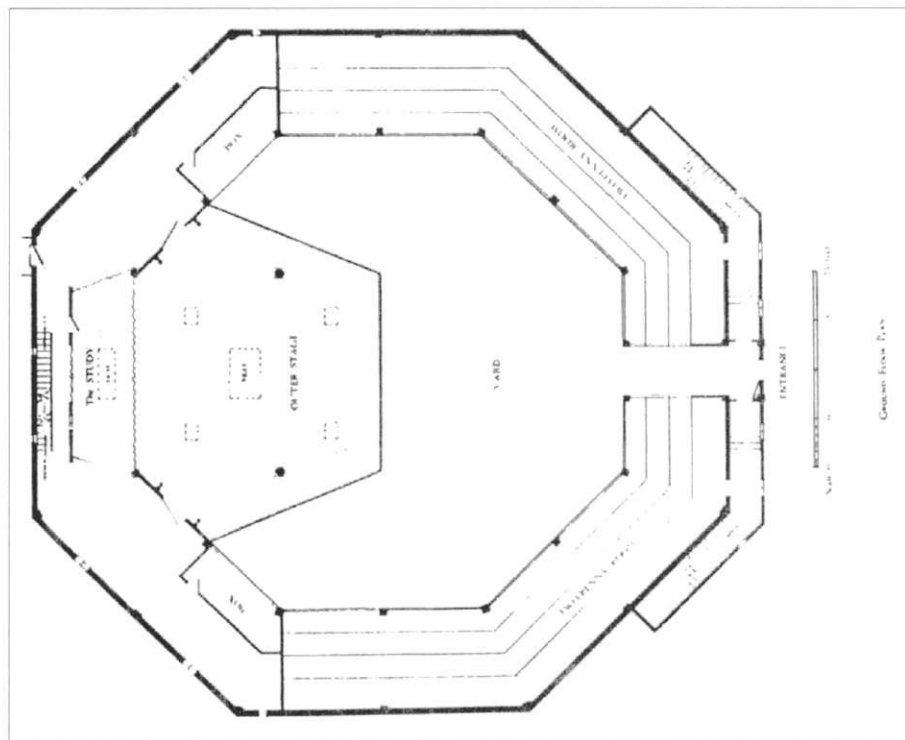
1. Scena komediowa z siparium, relief z Pompei, Museo Nazionale, Neapol



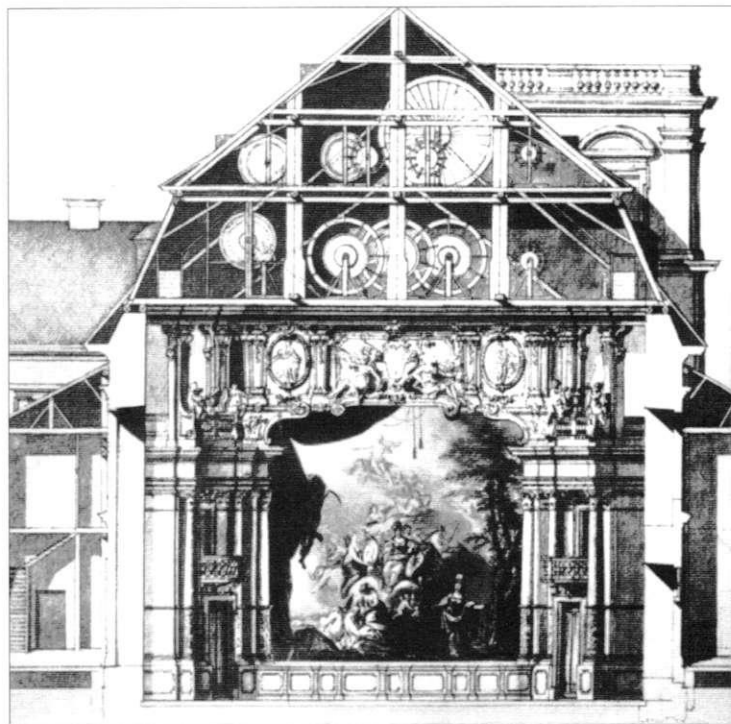
2. Teatr w Pompejach



3. Jean Fouquet, Scena z przedstawienia *Męczeństwo św. Apolonii*,
ok. 1470, Musée Condé, Chantilly



4. Scena w teatrze elizbietańskim



5. Przekrój Opery w Mannheim, w centrum kurtyna Franza Antona von Leydensdorffa



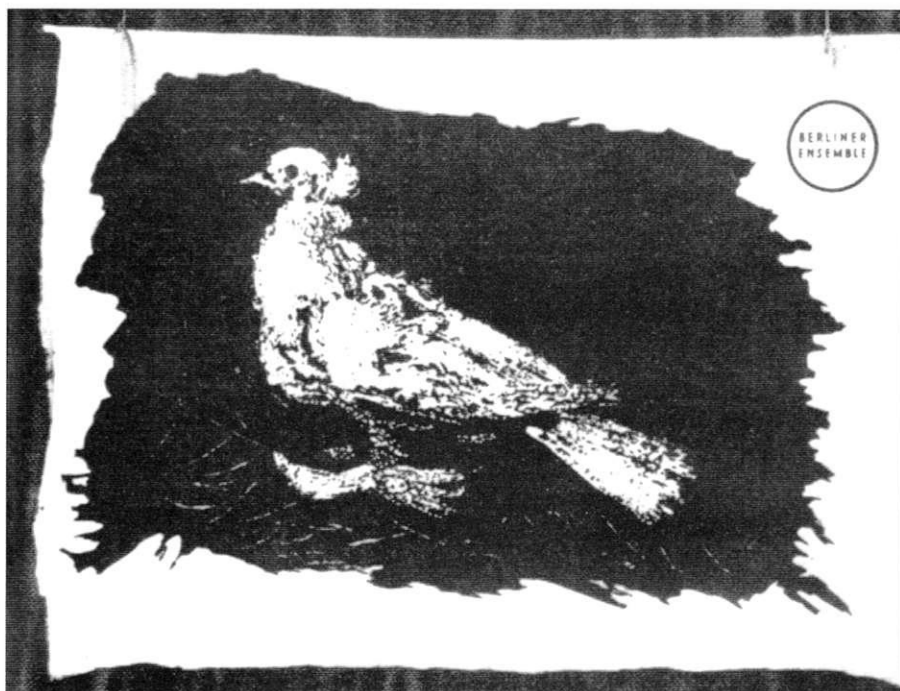
6. Henryk Siemiradzki, kurtyna Teatru Miejskiego (obecnie Teatru Opery i Baletu im. I. Franko) we Lwowie, 1899-1901



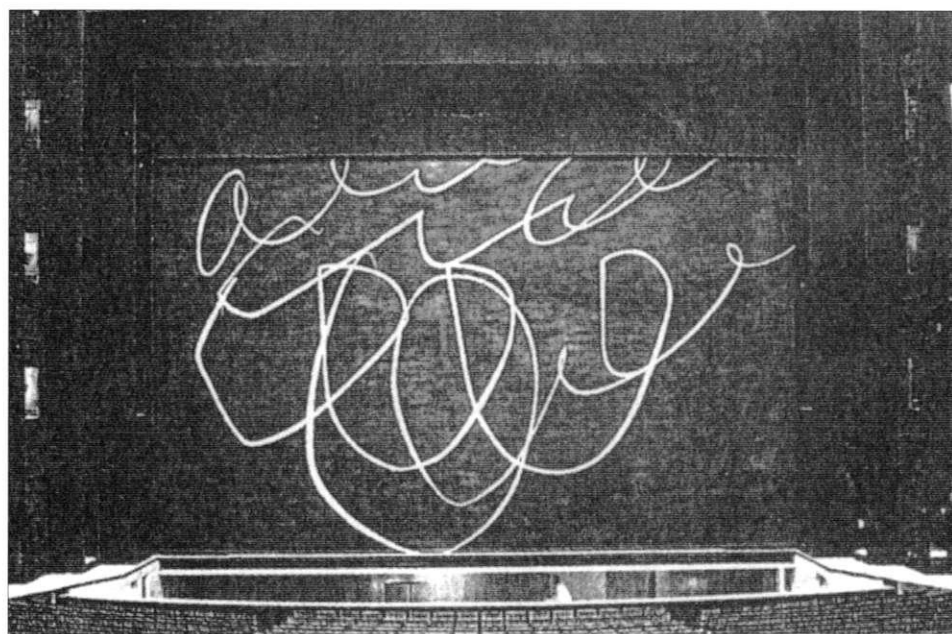
7. Spółka Rubé et Chaperon, kurtyna główna Opery, Paryż



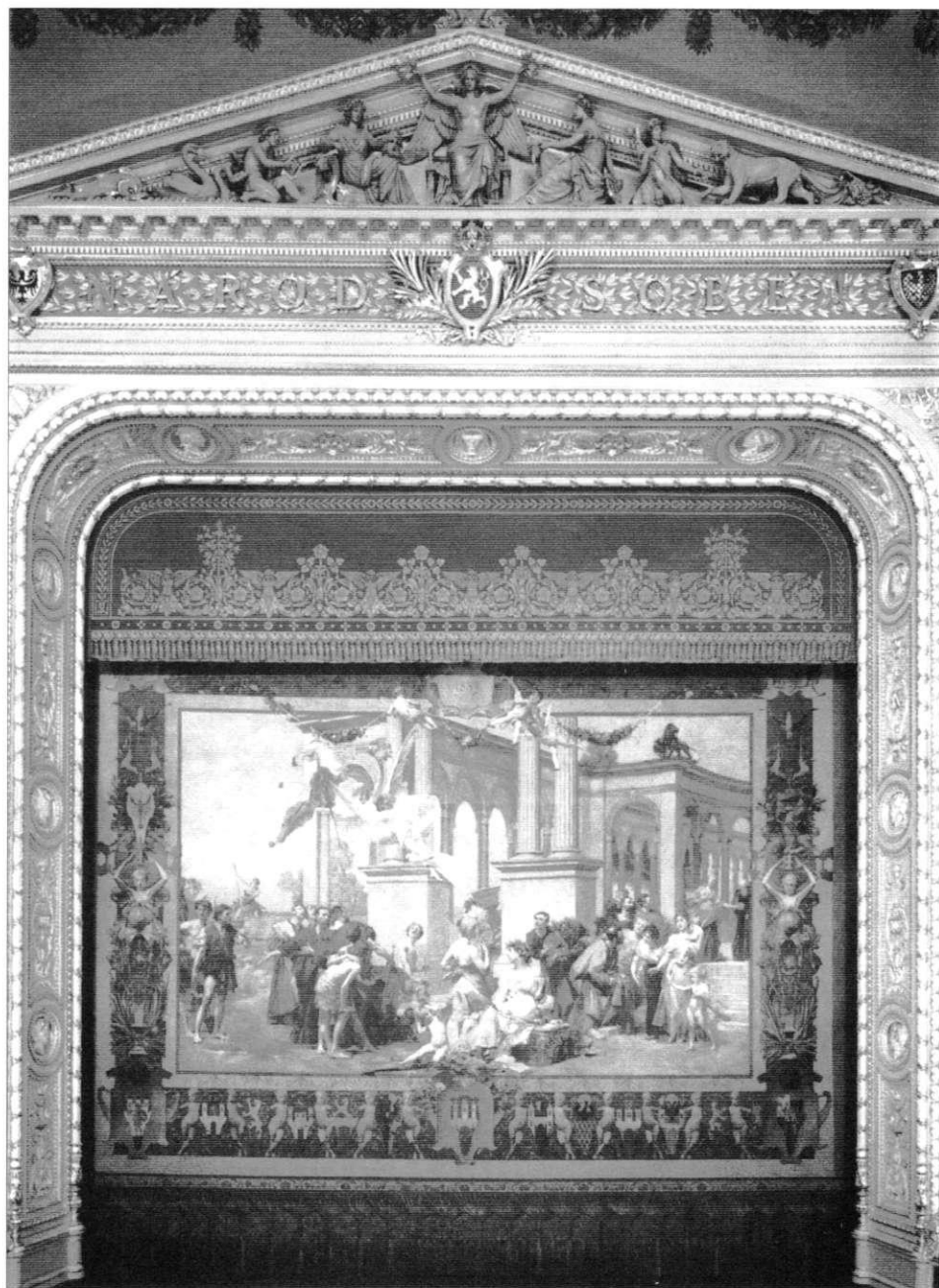
8. Salvador Dalí, siparietto do baletu *Bachanalia* wg Tannhäusera R. Wagnera, Metropolitan Opera, New York 1939; Marc Chagall, siparietto do baletu *Ognisty ptak* I. Strawińskiego, New York City Ballet 1945



9. Pablo Picasso, kurtyna z Berliner Ensemble



10. Cy Twombly, kurtyna Opéra-Bastille, Paryż, 1989



11. Vojtech Hynais, *Zbieranie funduszy na odbudowę teatru*, kurtyna Teatru Narodowego, Praga