

NIEKTÓRE ELEMENTY KONSTRUKCJI PRZESTRZENI I CZASU W DRAMATACH STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Ze względu na organizację zabudowy przestrzeni scenicznej, jej repara-tycję i wypełnienie wnętrza, wiele dramatów Witkacego pozostaje, ogólnie rzecz biorąc, w konwencji sceny pudełkowej. Wariantami jej oznaczenia w tych dramatach są różnorodne pokoje mieszczańskie, arystokratyczne salony, kawiarnie, hotele itp. pomieszczenia ze stereotypowym rozmieszczeniem drzwi i okien.

Witkacy, konstruując przestrzeń sceniczną jako „pudełko”, programowo rozbija od wewnątrz jego iluzję teatralną, atakuje konwencjonalne schematy sceny kameralnej. Przewyciężenie imitacji rzeczywistości obiektywnej na scenie uzyskuje głównie przez deziluzyjne funkcjonowanie trzech elementów wizualnie kształtujących przestrzeń*. Tymi elementami są: rekwizyt teatralny, kolorystyka, oświetlenie.

Rekwizyt, wypełniający wnętrza wymienionych pomieszczeń, ma przeważnie funkcję charakterystyczną, ale zawsze w ujęciu groteskowym lub — znacznie częściej — parodystycznym, ujęciu drapieżnie demaskującym postać sceniczną i jej środowisko w makrokosmosie teatralnym. Walor groteskowy i parodystyczny uzyskuje ten element wizualny poprzez nadmierne nagromadzenie lub absurdatne zestawienie, często wyraźnie kontrastowe. Nigdy oczywiście nie jest tu ani autentykiem — jak często w teatrze naturalistów — ani jego rekonstrukcją, czy imitacją. Cechuje go specyficzna stylizacja, czasem quasi-historyczna oraz postulowana przez Witkacego „dowolna fantastyeczność” kształtu lub deformacja plastyczna. Proporcje są wyolbrzymione albo absurdatnie przedstawione, daje to częsty w teatrze autora *Mątwy* groteskowy efekt.

Kolorystyka i plastyka zabudowy i wypełnienia wnętrza przestrzeni scenicznej ma stanowić przede wszystkim tło kompozycyjne dla bardzo zróżnicowanych lub utrzymanych w jednej tonacji kolorystycznej (np. *Matka*) rozwiązań kostiumu i elementu plastycznego postaci scenicznych — ma z nimi harmonizować kompozycyjnie, częściej jednak stanowić jaskrawy kontrast, dysharmonię kolorystyczną. To „zestawienie przewrotne” ma wy-

* Zaznaczyć należy, że nie są to jedyne elementy mające na celu atakowanie tradycyjnego wzorca dramaturgicznego (do równie istotnych wyznaczników teatru Witkacego należy m. in. i programowy antypsychologizm).

wołać u widza — w zamierzeniu Witkacego — zaniepokojenie i zdziwienie, ów „dreszcz metafizyczny”. Poza niezwykle ekspresyjnymi kompozycjami par excellence malarsko-plastycznymi owe kolorystyczne „zestawienia przewrotne” mają jeszcze inną funkcję w obrębie mikrokosmosu scenicznego — zestawem i natężeniem barw ewokują specyficzny nastrój dramatyczny, nastrój sugestywnie odzwierciedlający historiozofię autora dramatu, katastrofizm mający zawsze swój punkt kulminacyjny w wielu finałowych sytuacjach scenicznych.

Oświetlenie przestrzeni scenicznej ma w dramatach Witkacego dwie zasadnicze funkcje — współtworzenie (wraz z innymi elementami teatralnymi) nastroju dramatycznego i wzmacnianie ekspresji plastycznej wnętrza przestrzeni i rysujących się na jego tle postaci scenicznych.

W teatrze autora *Mątwy* bardzo istotna jest korelacja trzech omawianych elementów kompozycji przestrzeni scenicznej, głównie zaś współzależność kolorystyki, oświetlenia i postaci scenicznej. Niektóre sytuacje sceniczne w wielu dramatach wykorzystywane są dla zestawienia postaci z malarsko komponowaną przestrzenią, kształtowaną przez kolor i oświetlenie funkcjonujące zawsze w opozycji do konwencji iluzjonistycznych. Powstaje w ten sposób bardzo sugestywny plastycznie — zawsze odrealniony — obraz sceniczny. Dla wzmocnienia ekspresji wprowadza Witkacy niekiedy czarną kotarę (np. w *Macieju Korbowie* i *Pragmatystach*) lub nawet „zielonofosforycznie błyszczący” ekran (w *Janulce*) przez co postać sceniczna bardzo wyraźnie odcina się od tła.

Funkcjonowanie wymienionych elementów wizualnych ma na celu denaturalizację scenerii, pozbawienie jej iluzji, zwłaszcza iluzji naturalistycznej. Poza zdecydowanym antyiluzjonizmem, na uwagę zasługuje modyfikacja tradycyjnego „pudełka” poprzez deformowanie jego konstrukcji (np. „bardzo niski sufit” pokoju w *Metafizyce dwugłowego cielęcia*) albo rozbijanie przestrzeni w jego obrębie na dwa lub nawet trzy plany organizowane w głąb lub wszerz. W niektórych dramatach przynajmniej jeden wariant przestrzenny stanowi przestrzeń „otwartą”, np. w akcie drugim *Tumora Mózgowicza*, gdzie ponadto przestrzeń uzyskując poszerzenie od strony widowni (sic!) znosi tradycyjną rampę. Nieograniczoną głębię w najdalszym planie przestrzennym sugeruje Witkacy poprzez pejzaż pełen swoistej wizyjności (pewien wpływ mają tu autorskie reminiscencje z tropików), barokowej kolorystyki i niezwyklej feerii malarsko-plastycznej.

Powyższe uwagi dotyczyły dramatów, które poprzez architektonikę zabudowy przestrzeni scenicznej zdawały zbliżać się do konwencji dramatu kameralnego. W wielu pozostałych dramatach znalazły swój wyraz oryginalne koncepcje konstrukcji przestrzennego wymiaru. W ramach komunikatu nie sposób szerzej omówić tej problematyki. Organizacja przestrzeni w tych dramatach zdecydowanie przeciwstawia się tendencjom iluzjonistycznym, ma na celu przede wszystkim funkcję teatralizacji scenerii. Oto niektóre wyznaczniki tych tendencji:

1 — oryginalna repartycja przestrzeni scenicznej

- a) *Nowe Wyzwolenie* — zastosowanie przeciwstawnych konwencji ukształtowania przestrzeni: elementy monumentalne (ogrom przestrzeni, gotyckie filary) i elementy typowe dla sceny kameralnej (stół, krzesła, kanapa, lampa);
- b) *Niepodległość trójkątów* — rozgraniczenie przestrzeni na trzy plany,

zwane przez Witkacego „pasami” (akt I) i redukcja tych planów (akt II i akt III),

— poszerzenie przestrzeni wzwyż w akcie czwartym, w którym przestrzeń jest oznaczona jako „szczyt wieży [...] Wieża jest bardzo wysoka”.

(S. I. Witkiewicz: *Dramaty*, Warszawa 1962, t. 1, s. 446; podkr. M. B.);

c) *Janulka córka Fizdejki* — konstruowanie dwu planów (akt I) wszerej przestrzeni scenicznej na zasadzie ostrego kontrastu (jeden plan komponowany jest z elementów mających na celu uzyskanie maksymalnego turpizmu, drugi natomiast cechuje „piekielny przepych w stylu rokoko”) — w wyniku tej dwuplanowości zdarzenia sceniczne uzyskują pewne elementy symultanimizmu;

d) *Szwecy* — swoista dekompozycja zabudowy przestrzeni (akt I) i wyjątkowa funkcjonalność repartycji w sferze znaczeniowej dramatu (akt II).

- 2 — relatywizacja znaczenia przestrzeni (*Kurka Wodna*, *Sonata Belzebuba*) lub celowe mistyfikowanie cech jej oznaczenia (*Mątwą*, *Matka*).
- 3 — częste zmiany wymiaru przestrzennego, np. w *Bezimiennym dziele* każdy z czterech aktów ma inny wariant konstrukcyjny; swoistą jedność przestrzeni — oczywiście poza jednoaktówkami — mają tylko *Pragmatyści* oraz *Wariat i zakonnica*
- 4 — sposoby pozawizualnego poszerzania przestrzeni danej bezpośrednio
 - a) sygnałami akustycznymi,
 - b) przez funkcję słowa (relacje i dialogi postaci).

W konstrukcji przestrzeni scenicznej niektórych dramatów dają się zauważyć pewne elementy ekspresjonistyczne i nadrealistyczne, często występujące razem w obrębie przestrzeni jednego aktu danego dramatu. Oto najważniejsze z nich:

A) wyznaczniki ekspresjonistyczne

- kracjonizm,
- deformacja elementów plastycznych i zabudowy przestrzeni,
- dysharmonia kolorystyczna lub stała tonacja (np. czarno-biała w *Matce*),
- ewokowanie nastroju niepokoju i grozy poprzez waloryzację koloru,
- niespokojna linia i forma (zygzak, spirala, skos, trójkąt),
- częste ściemnienia i nagle wygaszenia; „przymione, widmowo-czyste zielone światło z góry” w *Bezimiennym dziele*,
- deformująca zmiana perspektywy, np. w *Niepodległości trójkątów* (akt IV) i w *Szewcach* (akt I i akt III),
- wizja miasta-potwora w najdalszym planie przestrzennym,
- wizje ekspresyjne, demonizacja scenerii,
- „czarna kotara” jako tło funkcjonalne postaci scenicznych,

B) wyznaczniki nadrealizmu

- projekcja podświadomych stanów psychicznych (lęk, kompleks) postaci scenicznych na ukształtowanie przestrzeni, stąd wieloznaczność i aluzyjność quasi-realnej przestrzeni scenicznej (*Kurka Wodna*, *Matka*, *Sonata Belzebuba*),
- konwencja snu, halucynacji lub subiektywnych wizji.

Konstrukcja przestrzeni wielu dramatów Witkacego lub — znacznie częściej — walor aluzyjny quasi-realnej przestrzeni scenicznej wskazują na zna-

mienną zależność organizacji tego wymiaru dramatu od historiozofii jego autora. Motywem typowym dla wszystkich utworów Witkacego jest m. in. katastroficzny motyw zagłady jednostki. Stąd organizacja przestrzeni sugeruje często zamkniętą przestrzeń-pułapkę, matnię, w której miotają się bezsilne marionetki. Takie wrażenie ewokuje konstrukcja przestrzeni danej bezpośrednio (np. w *Matce*, gdzie przestrzeń jest hermetycznie zamknięta) lub dialog i relacje postaci nadające quasi-realnej przestrzeni ten inny wymiar (np. w *Macieju Korbowie* i *Bellatrix, Pragmatystach*). Nie można również pominąć tu funkcji, jaką pełni w makrokosmosie teatralnym przestrzeń pozasceniczna i sposobów jej sygnalizowania w obrębie mikrokosmosu scenicznego. Zdarzenia dramatyczne (rewolucje, przewroty społeczno-polityczne) rozgrywające się w przestrzeni pozascenicznej „ciążą” nad losem postaci, przynoszą tragiczne reperkusje punktowane w finałach dramatów. Owo „ciśnienie” zdarzeń rozgrywających się „gdzieś” w przestrzeniach przyległych sygnalizowane bywa najczęściej poprzez elementy wizualne (np. czerwone światło stale widoczne poza oknem często ewokuje krwawą rzeź i nastrój grozy w mikrokosmosie scenicznym) i akustyczne (huk karabinowych wystrzałów, odgłosy przebiegającego poza sceną tłumy). Brak jakiegokolwiek nadziei ocalenia sugeruje jeszcze jeden element zabudowy wnętrza przestrzeni scenicznej — ukryte drzwi, dające rzekomą możliwość ucieczki przed zagładą, rzekomą, ponieważ zawsze prowadzą „do nikąd” (np. w *Pragmatystach* i *Matce*).

Inny motyw, ale również mający związek z katastroficzną historiozofią Witkacego, to motyw błędnego koła. Mimo nadmiaru zdarzeń scenicznych, motyw ów jest uwypuklany m. in. właśnie konstrukcją przestrzeni — w niektórych dramatach przestrzeń z aktu pierwszego stanowi również tło wypadków scenicznych w końcowym akcie dramatu (np. w *Macieju Korbowie*, *Janulce*, a w *Pragmatystach* statyczność zdarzeń sugerować może jeden tylko wymiar przestrzenny dla czterech aktów dramatu).

Uwagi dotyczące zagadnienia konstrukcji czasu mają na celu, z konieczności skrótowe, zasygnalizowanie najistotniejszych wyznaczników tego wymiaru dramatów Witkacego: uchwycenie tych tendencji artystycznych autora *Szewców*, które prezentują jego nowatorstwo formalne. Zakres problematyki obejmuje:

- zagadnienie sygnalizowania momentu czasowego i ram czasowych,
- specyficzne zmiany wymiaru czasowego,
- współlistnienie dwu (lub więcej) planów czasowych,
- zależność konstrukcji czasu od nastroju dramatycznego.

Większość dramatów Witkacego ma oznaczenie momentu czasowego. Bywa on sygnalizowany następującymi sposobami:

- a) w objaśnieniach odautorskich w didaskaliach,
- b) przez dialogi lub bezpośrednią informację postaci,
- c) przez organizację przestrzeni scenicznej (jej oświetlenie, rzadziej rekwizyt).

Dwa pierwsze warianty określają czas precyzyjnie (często godzinę), natomiast trzeci tylko w przybliżeniu (porę doby). Sygnalizowanie momentu czasowego nie ma w dramatach Witkacego jakiegóż specyficznej funkcji w obrę-

bie zdarzeń czy w aktualnej sytuacji scenicznej. Znając założenia *Teatru Witkacego*, można podejrzewać, że ten element czasu jest traktowany pseudo-realistycznie w funkcji parodystycznej. Wyjątkowymi dramatami, w których moment czasowy jest celowo zamaskowany, są: *Młtwa*, *Matka* (w akcie trzecim), w pewnym stopniu *Szewcy* (w akcie pierwszym i drugim).

Bliższe określenie ram czasowych jest w zdecydowanej większości dramatów autora *Młtwy* rzeczą niemożliwą. Wynika to m. in. z faktu niezwyklego rozbudowania *Vorgeschichte*, gdzie zdarzenia dramatyczne obejmują bardzo odległe płaszczyzny czasowe, których granicy nie sposób ustalić. Zaznaczyć należy, że zdarzenia, jakie rozegrały się w czasie przeszłym, zdarzenia należące do *Vorgeschichte*, są często zdarzeniami kluczowymi dla wielu dramatów Witkacego, stąd tak ważna jest funkcja czasu obejmującego swym zasięgiem owe wypadki przeszłe, czasu „ciążącego” — podobnie jak w dramatach Ibsena i Przybyszewskiego — nad aktualną sytuacją dramatyczną, stanowiącą najczęściej jedynie dopełnienie tamtych wypadków. Przez rozbudowanie *Vorgeschichte* czas dramatyczny uzyskuje znaczne powiększenie swych ram, które obejmują bardzo odległe odcinki czasu.

Zdecydowanie antyiluzjonistyczne są specyficzne zmiany wymiaru czasowego (np. odwracanie progresji czasowej, „przewycięzanie” czasu fizykalnego, długie odcinki czasu „pustego” dramatycznie itd.) widoczne w wielu dramatach. Witkacy nie usiłuje stworzyć iluzji naturalnego przepływu w czasie. Odcinki czasu wypełniającego poszczególne antrakty są zazwyczaj dramatycznie puste (podobnie jest i w odsłonach w obrębie jednego aktu). Często przerwa międzyaktowa zawiera zbyt długi odcinek czasu, np. dziesięć lat w *Kurce Wodnej* czy *Niepodległości trójkątów*, co z góry uniemożliwia stworzenie iluzji przepływu tak długiego odcinka czasowego w dramacie realistycznym. Specyficzną „dłuższą” czasu wywołuje natomiast w dramatach Witkacego funkcjonowanie dialogu.

Dialogi zostają rozbite na swoiste monologi poszczególnych postaci, często na partie refleksyjne — monotonne i wielosłowne. Specyficzną dekompozycję dialogów stanowi też wprowadzanie mowy związanej, najczęściej w funkcji parodii literackiej. Taki typ wypowiedzi, realizowany poza czasem dramatycznym, wprowadza do dramatu odcinki czasu pustego dramatycznie, ale „wzdłużającego” czas sceniczny. Stanowi to swoistą retardację czasu, element częsty w utworach Witkacego. Obok tych wstawek lirycznych znacznie częściej występują monologizowane refleksje filozoficzne i refleksje na temat sztuki, roli artysty i jego miejsca w społeczeństwie, na temat osiągnięć różnych dziedzin wiedzy itd.

Ruch sceniczny postaci — często urozmaicony i intensywny — stanowi wyraźne przeciwieństwo retardacyjnej funkcji dialogu. Czas uzyskuje tu złudzenie przyspieszenia, widocznego szczególnie w katastroficznych finałach dramatów. Z drugiej strony jednak ruch sceniczny może być zatrzymany, co daje wrażenie hamowania progresji czasowej, np. w *Tumorze Mózgowiczu*, gdzie w jednej z sytuacji scenicznych parodiuje Witkacy poprzez układ sceniczny postaci znaną z *Quo vadis* scenę walki Ursusa z turem.

W czasie pustym dramatycznie są również realizowane bezpośrednio zwroty postaci scenicznych do widza o charakterze informacyjnym, parodystycznym lub po prostu ludycznym, istotnym dla niektórych dramatów autora *Szewców*.

Zasada sukcesywności zdarzeń jest niekiedy przełamywana przez antycypację czasową i retrospektywę. Najlepiej widać to na przykładzie *W ma-*

łym dworku, gdzie swoistą retrospektywą czasową jest funkcjonowanie w obrębie zdarzeń dziennika Anastazji Nibek. Czas dramatyczny uzyskuje przez to pewien aspekt czasu epickiego. Zdarzenia dramatyczne notowane w dzienniku i należące do Vorgeschichte relatywizują aktualne zdarzenia. Antycypację wypadków mających zrealizować się dopiero po upływie pewnego odcinka czasu stanowi wiersz Kuzyna. Witkacy stosuje tu ten chwyt parodiując *W małym domku* Rittnera, tj. dramat w którym zasada sukcesywności zdarzeń i naturalnej motywacji czasowej jest przestrzegana.

Najlepszym przykładem „przezwyścizania” czasu fizykalnego może być *Matka* (w akcie trzecim). Owe „fizyczne rozdwojenia osobowości z przemieszczeniem w czasie” mogą być motywowane w aspekcie czasu psychologicznego — postacią, która może mieć poczucie takiego czasu jest Leon-narkoman. Być może, że wszystkie trzy postaci przemieszczone w czasie są jego halucynacjami. Czas fizykalny ulega w tego rodzaju wizjach (lub snach) specyficznym i zróżnicowanym odchyleniom w wyniku rozkojarzenia wyobraźni. Powyższa próba interpretacji nie sugeruje oczywiście, że Witkacy uzasadnia w ten sposób owe eksperymenty, jest jednak możliwa przy analizie wymiaru przestrzenno-czasowego i konstrukcji postaci *Matki*. Eksperymenty te mogą również odzwierciedlać dążenia autora do nadawania wymiarowi czasowemu w dramacie cech relatywnych, być może pod wpływem teorii względności Einsteina, głównie zaś w opozycji do ustalonych konwencji dramaturgicznych.

O swobodnym traktowaniu czasu scenicznego można mówić m. in. na podstawie *Janulki*, w której czas wyjściowej sytuacji scenicznej „współtworzy” publiczność. W wyniku tego eksperymentu zniesiony zostaje dystans pomiędzy sceną i widownią, głównie zaś naturalistyczny postulat „czwartej ściany”, celowo zaś uwydatniony element ludyczny.

Współistnienie dwu lub więcej planów czasowych najwyraźniej widać na przykładzie *Nowego Wyzwolenia* i *Janulki*, ale zaznaczyć należy, że ten aspekt ma czas i w innych dramatach.

W *Nowym Wyzwoleniu* w obrębie nadrzędnego czasu dramatycznego funkcjonują dwa plany czasowe. Jeden obsługuje czasowy wymiar zdarzeń scenicznych w ramach zastosowanej tu konwencji teatru w teatrze, drugi natomiast ma odrębny aspekt czasowy w wyniku funkcjonowania w dramacie postaci historycznej, tj. Króla Ryszarda III. Nie jest to oczywiście transpozycja czasu historycznego, ma on jedynie elementy czasu quasi-historycznego. W dramacie tym Witkacy korzysta w pewnym stopniu z formalnych rozwiązań Wyspiańskiego (konwencja teatru w teatrze, współistnienie postaci historycznych obok fikcyjnych, komedia dell'arte, spiętrzenie planów czasowych). *Nowe Wyzwolenie* stanowi polemikę ideologiczną z *Wyzwoleniem*, ale wykazuje bliskie paralele formalne z dramatem Wyspiańskiego.

Zupełną swobodą „kształtowania” czasu historycznego odznacza się *Janulka córka Fizdejki*, gdzie istnieją trzy różne plany czasowe obejmujące zupełnie odległe względem siebie epoki niekoherentne w relacji wzajemnej. W jeszcze jeden wymiar czasowy przenosi zdarzenia konwencja snu. Dramat uzyskuje w ten sposób dodatkowy plan czasowy nakładający się na i tak już skomplikowane pozostałe plany.

Zależność konstrukcji czasu od specyfiki nastroju dramatycznego najlepiej omówić można — oczywiście w dużym skrócie — na przykładzie *Szewców*. W dramacie tym, w stopniu nie spotykanym w innych utworach, stosuje Witkacy swoiste „wzdłużenia” czasowe. Czas uzyskuje iluzję „dłużyzn” przez specyfikę dialogów, wspomniane już dekompozycje oraz przez liczne

w tym dramacie zawieszenia wypowiedzianych kwestii. Jak wiadomo, istotą statycznych sytuacji scenicznych jest to, że czas uzyskuje wtedy iluzję powolnego przepływu i odrębną specyfikę nastrojową. Zadaniem funkcjonowania czasu w *Szewcach* jest konsekwentne ewokowanie nastroju nudy i zniechęcenia, toteż autor nie zadowala się odpowiednią w tym celu konstrukcją dialogów. Chcąc uzyskać fizyczne niemal odczucie owej nudy przez widza, wykorzystuje w tym celu przede wszystkim gestykę i ruch sceniczny postaci. Oto pod koniec aktu pierwszego, przed zapadnięciem kurtyny, w didaskaliach natrafiamy na swoiste uwagi odautorskie:

Dziarscy Chłopcy zabierają się powoli do obecnych. Milczenie.
Nuda. Powoli zapada kurtyna, podnosi się i znowu spada. Nuda coraz gorsza.
(s. 500, podkr. M. B.)

natomiast w akcie drugim

w lewej sali błędzą szewcy ... jak głodne hieny. Czasem kładą się lub siadają na ziemi — w ruchach ich widać potworne umęczenie nudą i brakiem pracy
(s. 501, podkr. M. B.)