

Dobrochna Ratajczak

Przestrzeń domu w dramacie i tearze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/2, 87-110

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DOBROCHNA RATAJCZAK

PRZESTRZEŃ DOMU W DRAMACIE I TEATRZE

Sztuka przestrzeni została stworzona po to, aby umożliwić żywej istocie poruszanie się. [A. Appia]¹

Pojęcie miejsca teatralnego, *lieu théâtral*, używane przez francuskich badaczy teatru, oznacza miejsce wszelkich akcji widowiskowych². Posiada zatem w każdej epoce swoje, zdeterminowane historycznie i geograficznie, realizacje. Jeden z typów *lieu théâtral* wyznacza scena *à l'italienne*. Traktowana jako całość przestrzeń pudła teatralnego zorganizowana jest w sposób trwały, stabilizujący — tak architektonicznie, jak w ramach pewnych ogólnych reguł społecznych — zbiorową i indywidualną działalność aktorów i widzów. Jej charakter zależy od podstawowego dla każdego *lieu théâtral* układu między dwiema elementarnymi przestrzeniami: przestrzenią sceny i przestrzenią widowni, przestrzenią nadania i przestrzenią odbioru, które sprzężone ze sobą nierozdzielnie, nie posiadają autonomicznej egzystencji, nie mogą istnieć od siebie niezależnie³. Zespół sfunkcjonalizowanych i koniecznych związków między tymi elementarnymi przestrzeniami tworzy — odrębny dla różnych typów *lieu théâtral* — swoisty „dyspozytyw” teatralny. W przypadku sceny pudełkowej „dyspozytyw” ten stabilizuje obie podstawowe przestrzenie, ściśle je od siebie odgraniczając (temu służy rampa, kurtyna,

¹ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej*. W: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i noty: J. Hera. Przekład: J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska. Wstęp: J. Kosiński. Warszawa 1974, s. 88.

² D. Bablet, *La Remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*. W zbiorze: *Le Lieu théâtral dans la société moderne*. Réunies et présentées par D. Bablet et J. Jacquot. Paris 1969, s. 13. Zob. też ogólne uwagi na ten temat we wstępie J. Jacquota do materiałów z sesji w Royaumont, 22—27 III 1963 (w zbiorze: *Le Lieu théâtral à la Renaissance*. Réunies et présentées par J. Jacquot. Paris 1968).

³ J. Mukařovský, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 361 (tłum. J. Mayen).

kanał orkiestrowy, rama sceniczna) i ograniczając⁴ (scena zamknięta kulisami i horyzontem ma swój odpowiednik w zamknięciu „klatki” widowni).

Przestrzeń sceny, w środku pusta (co nie znaczy: „naga”), na swych obrzeżach, ukrytych przed widzem, posiada szereg urządzeń pozwalających na jej modyfikowanie. Ale wielorakie możliwości zmian nie tyle wiążą się ze wspomnianymi urządzeniami, tak zresztą charakterystycznymi dla sceny pudełkowej, ile wynikają z faktu, iż przestrzeń sceniczna jest zawsze, we wszystkich odmianach miejsca teatralnego, przestrzenią konwencjonalną, mogącą dzięki umownej naturze teatru przedstawić każdą przestrzeń. Czynnikiem narzucającym tej przestrzeni konkretne znaczenie, wyznaczającym kierunek i zakres czynności przetwarzających „sterylny” sześcian sceny w „sześcian rzeczywistości”⁵, jest dramat, traktowany jako *sui generis* projekt przestrzennego „dyspozytywu”, jako zapis działań, które ustrukturalizują gotową na przyjęcie akcji przestrzeń gry⁶.

Przestrzeń dramatyczna nie jest identyczna ze sceniczną ani w ogóle z przestrzenią trójwymiarową, ponieważ powstaje ona w czasie wskutek kolejnych zmian stosunków przestrzennych między aktorem a sceną i między aktorami wzajemnie [...].

— pisze Mukařovský. W dalszym ciągu wywodu badacz podkreśla całościowy i odrębny od teatralnego charakter przestrzeni dramatycznej, która aktualizuje się w teatrze nie tylko przy pomocy przestrzeni widzianej (scena), ale także bliższej lub dalszej przestrzeni wyobrażonej, uwikłanej w nieuchwytną sieć obrazów i doznań, jaką narzuca jej widownia.

Przestrzeń dramatyczna przerasta jednak przestrzeń sceniczną jeszcze inaczej [...]: obejmuje mianowicie scenę łącznie z widownią [...], opanowuje więc cały teatr i powstaje w trakcie spektaklu w podświadomości widza; jest siłą, która scala pozostałe składniki teatru, przejmując od nich nawzajem konkretne znaczenie⁷.

A zatem percepcja całościowej przestrzeni dramatycznej w teatrze stanowi niezbędny czynnik ukonstytuowania tej przestrzeni. Jednakże tak pojętej przestrzeni dramatycznej nie jesteśmy w stanie ani poznać, ani opisać. Możemy tylko mówić o tym, co zostało nam dane w ramach zakreślonych przez kolejne przestrzenne „dyspozytywy” (potraktujemy

⁴ Zob. J. Lotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola* (tłum. J. Faryno). W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 255—256.

⁵ Termin E. Souriau (*Czym jest sytuacja dramatyczna?* Przełożył A. W. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 265).

⁶ Zob. A. Veinstein, *La Mise en scène théâtral et sa condition esthétique*. Paris 1955, s. 219.

⁷ Mukařovský, *op. cit.*, s. 359, 360—361.

szeroko ten termin): teatralny, sceniczny, dramatyczny. Powiedzmy więc na wstępie, że widzialny, słuchowy i wyobraźniowy charakter przestrzeni określa sposób jej odbierania. I tak przestrzeń sceny przez dramat organizowana jako centrum całej przestrzeni dramatycznej, centrum odbierane przez widza w sposób bezpośredni, przede wszystkim wizualnie i słuchowo, wymaga z jednej strony odbioru momentalnego, kiedy to widz postrzega przestrzeń jako obraz, z drugiej — także sukcesywnego. Przestrzeń sceniczna jest bowiem współtworzona przez zmienne układy sił, a jej percepcja ma charakter dynamiczny i sukcesywny, jako że poznajemy tę przestrzeń w działaniu postaci⁸. Z kolei przestrzeń wyobraźniowa, obejmująca wydarzenia niewidoczne dla odbiorcy, zlokalizowane poza sceną, wymaga od niego umiejętności „wypełniania” detali wizualnych pod wpływem sygnałów słownych, dźwiękowych, świetlnych czy konkretyzacji całych relacji słownych. Słyszymy przecież nie burzę, ale dźwięki, które wiążemy z burzą, widzimy nie zachód słońca, ale światło, które z tym faktem kojarzymy, a szczegóły relacjonowanej bitwy „wtłaczamy” w znany stereotyp bitewny. Jak pisze słusznie Edward Hall, „percepcja przestrzeni to kwestia nie tylko tego, co może być postrzeżone, lecz również tego, co może być zasłonięte”⁹. Dodajmy tylko, że wszelkie relacje przestrzenne, zarówno zachodzące wewnątrz każdorazowo kreowanej przestrzeni pomiędzy tym, co ujawnione, a tym, co zakryte, jak i relacje zewnętrzne, obserwowane między dramatem a teatrem, są relacjami dwustronnymi. Ich motywacja zaś jest zawsze określona historycznie i geograficznie.

A zatem śledząc zmienne koleje przestrzeni, jej przekształcenia — mimo pozornej nieruchomości — tak charakterystyczne, musimy poniekąd przyjąć pozycję dawnego widza i odczytać w dramacie odbicie kształtu teatru, a w kruchych dokumentach teatralnych — ujrzeć możliwość realizacji dramatu. Jednakże wobec różnorodności gatunków dramatyczno-teatralnych, różnie przecież traktujących przestrzeń, najkorzystniejszy dla czystości wyводу okaże się wybór jednego z nich wraz z zespołem konwencji teatralnych, z jakich korzysta.

Gatunek dramatyczny [...] jest bowiem [...] również zespołem dyrektyw, odnoszących się do sposobu jego inscenizacji, wyznaczających konwencjonalne chwytów teatralne aktualizowane podczas jego wystawienia. Świadomość genologiczna widza teatralnego obejmuje także świadomość określonej konwencji inscenizacyjnej¹⁰.

Na pierwszy rzut oka nasz wybór może wydawać się chybiony. Wybieramy bowiem komedię. I to komedię usytuowaną we wnętrzu miesz-

⁸ Zob. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*. Przełożyła T. Hołówk a. Słowem wstępnym opatrzył A. Wallis. Warszawa 1976, s. 167.

⁹ *Ibidem*, s. 81.

¹⁰ S. Świontek, *O konwencji teatralnej*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971, s. 181—182.

kalnym: pudło pokoju zamknięte w pudle sceny. „Umowa o przestrzeń” znana jest w tym przypadku po obu stronach rampy niezwykle biegle, tak biegle, że dramaturg mógłby zadowalać się formułą (często zresztą tak czyni): scena przedstawia salon. Stereotypizacja przestrzeni komediowej w teatrze wiąże się z faktem wepchnięcia tego gatunku w szufladkę sceniczną „użytkowości”, wprzęgnięcia w nerwowy rytm wymogów codziennej eksploatacji przedsiębiorstwa zwanego teatrem. „Scena dla komedii zwyczajnych niewielkich wymaga zachodów dla dekoracji [...]” — stwierdził około 1833 r. Feliks Radwański¹¹ i zdanie to zachowało pełną aktualność. Przestrzeń dramatyczna w komedii nie jest głównym elementem jej struktury. Gatunek ten, nastawiony na aktora, wyciszał przestrzeń aż do „szeptu”, eksponując przede wszystkim wachlarz ról, które, oparte na konkretnych temperamentach, wyraziście, usytuowane w ciągłych woltach akcji, decydowały o scenicznosci utworu. Związek przestrzeni z działaniem był tu zawsze konwencjonalny i fakt ten odzwierciedlało powszechne przekonanie, iż znakomitemu aktorowi wystarczy byle jaka przestrzeń, naprędce zebrane meble i przypadkowe rekwizyty.

Zauważmy jednak, że zainteresowanie się właśnie taką przestrzenią otwiera także pewne możliwości. Bez wątpienia — teatralny salon jako swoiste konwencjonalne „miejsce przechodnie”, zamknięty odpowiednik otwartej scenicżnej ulicy czy placu miejskiego, idealnie skupia całość sił działających w mikro- i makroświecie dramatu¹². Jest to przestrzeń, którą można potraktować jako synekdochę teatralnego domu różnych epok, dogodny teren do obserwacji ścierania się różnoimiennych tendencji decydujących o kształcie i przemianach obrazu tej najbardziej elementarnej z egzystencjalnych przestrzeni człowieka.

Nasz skrótowy z konieczności przegląd tekstów wypadałoby zacząć od utworów pierwszego „polskiego Moliera” — księdza Bohomolca, uznanego przez współczesnych za „ojca” nowożytnej komedii narodowej. Najwdzięczniejsza z konwiktowych jeszcze komedii Bohomolca, wywieziona z konwencji popularnego teatru, przez Teatr Narodowy potem odrzuconych, więc z tego względu potraktowana tylko jako wprowadzenie na właściwy trakt rozważań — *Figlacki polityk terażniejszej mody* (1753), przynosi informację: „Scena w mieście portowym w domu Łakomskiego”. Dom znajduje się zatem na scenie. Portowe miasto — na obszarze wyobrażonym, za sceną. Dom jest bardzo konwencjonalny: komedia rysuje nam wizję pustej sceny, sceny — terenu do gry, która nie koncentruje uwagi odbiorcy na samej sobie, ale eksponuje niemal w sta-

¹¹ F. Radwański, *O teatrach*. (Z Kraffta). Cyt. za: B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*. Wrocław 1975, s. 150.

¹² Zob. Souriau, *op. cit.*, s. 265—266, 269—270.

nie „czystym” aktorstwo jako esencję teatru. Nie będzie to więc przestrzeń odbierana przez widza jako obraz, lecz jako działanie. Jesteśmy przecież na teatrum, w przestrzeni tworzonej nie tylko dla aktora, ale także dla widza. Świadomość tego faktu odnajdziemy w skąpych didaskaliach, powiadamiających czytelnika, że bohaterowie mówią „do ludzi”, a Figlacki „*dobywa szpady i z nią się uwija po teatrze*”. Jakże inaczej przedstawia się przestrzeń wyobrażona, pozasceniczna, nasycona barwnym szczegółem obyczajowym, bardzo warszawskim w kolorycie mimo konwencjonalnie teatralnej, pożyczonej z Moliera galery (pamiętamy przecież wszyscy *Szelmostwa Skapena*). Ale przestrzeń ta istnieje tylko w słowach, nie daje znać o sobie w sposób bezpośredni. Dominująca i zwycięska teatralność określa wszak Figlackiego bez reszty.

Jakże ubogi w ruch sceniczny — w porównaniu z *Figlackim* — będzie inny utwór Bohomolca, już na teatrum narodowe pisany, *Matżeństwo z kalendarza* (1766), dydaktyczna komedia, poddana rygorowi „przystojności” i powściągliwości, oparta na zderzeniu kontrastowych, czarnych i białych charakterów. Sceniczny dom Bywalskiej w Warszawie jest co prawda tak samo pusty i umowny, ale ruch postaci został tu silnie ograniczony do, w większości anonsowanych, wejść i wyjść (oprócz sceny pojedynku w akcie III), a bohaterowie (z wyjątkiem wiodącej niedużą intrygę subretki) poprzestają na pozowaniu w trakcie dialogu. Natomiast podobnie jak w *Figlackim* została potraktowana relacja: przestrzeń wizualna — przestrzeń wyobrażona, jako że ta druga posiada znów znacznie silniejsze obyczajowe nacechowanie i istnieje prawie wyłącznie w wypowiedzi słownej. Jednakże tylko „prawie”. Odnotujmy bowiem, że sceniczny dom u Bohomolca wzbogacił się o „inny pokój”, zapewne równie konwencjonalny jak ten, który widz miał przed sobą, niemniej tam właśnie wychodzą niektóre postacie, stamtąd dojdą nas dźwięki instrumentów strojonych na wesele Elizy. Dzięki temu przestrzeń pozasceniczna otrzyma „głos”, „dekorację dźwiękową”.

Centralna dla dramatu przestrzeń wizualna zyskuje charakter odpowiedniego miejsca akcji dzięki malowanym kulisom, przedstawiającym wnętrze pokoju w ostrym skrócie perspektywicznym, nie pozwalającym aktorowi na użycie głębi sceny. Ale aktor niczego więcej nie żąda. W tej pustej przestrzeni potrzebuje jedynie współpartnera i widza. Współpartner jest mu potrzebny jako przedmiot do mówienia, przedmiot zresztą pozorny, bo i gest, i słowo aktora istnieją tu nie tyle w przestrzeni scenicznej, ile w przestrzeni między sceną a widownią. Widz zaś jest dla niego niezbędny, gdyż aktor wprost na widownię kieruje swoją grę. „Ogranie” partnera nie jest jeszcze sprawą najważniejszą, a działania postaci określa zasadnicza sytuacja, w jakiej znajduje się aktor: sytuacja gry, udania.

Istnieje więc pełna korelacja pomiędzy traktowaniem aktora i traktowaniem przestrzeni. Frontalna gra prosceniowa pozbawiona istotnych

akcentów charakterystycznych i wyciszająca osobowość aktora eksponowała wyrazistą sceniczność reliefowo ujmowanej postaci. Z kolei perspektywiczna iluzja wnętrza mieszkalnego z namalowanymi przedmiotami w istocie także była płaska, mimo markowanej głębi. Niemniej — rzeczywiste wymiary i prawdziwy wygląd sceny zostawały w ten sposób przysłonięte. Przestrzeni scenicznej nie kształtuje wówczas jej rzeczywiste tworzywo. Teatr XVIII-wieczny posiada złudną formę przestrzenną, „narzucaną” jak gdyby na przestrzeń rzeczywistą. Ten sceniczny pozór domu jest w istocie abstrakcyjną formą, tak jak sceniczny pozór rzeczywistego bytu w grze aktora. Dlatego to właśnie świat poza sceną może wieść żywot bardziej intensywny, wiarygodny i malowniczy.

Jednakże bezwzględna „czystość” i teatralność tak skonwencjonalizowanego wnętrza nie dała się długo utrzymać. Stosunkowo szybko, wraz z dramą mieszczańską, wchodzi do teatru przedmiot motywowany w sposób realistyczny, „brudząc” aktorstwo realistyczną czynnością, którą trzeba naraz wykonać. Przedmioty pojawiają się teraz coraz częściej w przestrzeni scenicznego domu. Oto *Fircyk w zalotach* Zabłockiego (1781). Wprawdzie jeszcze wystarcza mu kulisowa dekoracja wnętrza domu Arysta, ale mamy tu zapis cudownie rozegranej sceny gry w karty, kiedy to Aryst każe Pustakowi przynieść stolik, tu go postawić i po skończonej grze wszystko uprzątnąć. Karty podarte, narzeka Pustak sprzątając, „stołki porozstawiane, gdyby w kurdygardzie”. I przestrzeń znów się opróżnia, znów jest trwała i neutralna; pozbawiona ruchomych elementów nie potrzebuje przeorganizowania. To, co się dzieje przed oczyma widza, jest przecież czystą grą uczuć. Poza sceną natomiast istnieje rozległy i barwny teren pełen ruchu i życia: Paryż, Warszawa, gościniec do stolicy, któredy nadjadą oczekiwani komedianci, przyturla się wóz kwestarzy, a bliżej, zupełnie blisko, za oknami dworku Arysta — ogród angielski, skąd wbiega Podstolina, obok saloniku — pokój Klarysy, dokąd podąży Aryst po zapadnięciu kurtyny w końcu aktu I. Ale znowu ta przestrzeń istnieje tylko w słowach. Jest znacznie mniej ważna niż gra, która potoczy się na scenie.

Popatrzmy teraz na *Wet za wet* (1787), mało znaną komedię Grzegorza Broniszewskiego, aktora sceny narodowej, rozgrywającą się w światku totalnej zdrady i nielegalnej gry miłosnej, którą wiodą równolegle Szambelan i Szambelanowa usytuowani w zabawnym i przypadkowym czworokącie (ona romansuje z porucznikiem Trzpiotowskim, on z żoną porucznika), trójka służących i para chłopów. Podobnie jak w *Fircyku* — i tu scena niedaleko Warszawy. Ale miejsce akcji jest zmienne: ogród i dom. Obie przestrzenie znów bardzo konwencjonalne. Jedyne „mebel” w kulisowym „ogrodzie” Szambelaństwa to sofa, na której śpi leniwy służący, a „sala z gabinetami”, tzn. z przyległymi pokojami, jest prawie pusta, choć widzimy tu stolik, na nim książkę, która zostanie „ograna” w akcie II, i stołki, na których zasiądą służący bawiąc

się w markiza i grafównę. Pod stołem schowają się kolejno dwaj amantcy Anusi.

Jeżeli jednak scena staje się powoli w tej sztuce domem, to nie tylko dzięki przestrzeni widzianej, lecz także dzięki zasceniu, które tutaj żyje: mąż szuka żony poza domem, w ogrodzie, ponad kanałem, w zwierzyńcu, Szambelanowa chroni się do swego pokoju, gdzie będzie czytać listy męża do kochanki, pobiegnie do jego izby złożyć mu wizytę; za sceną jest także wieś, skąd przychodzi pokłócona para chłopów, jest wreszcie gościniec do Warszawy, którym nadjedzie posłaniec z listami, oraz sama stolica, do której posłano Zwrotnickiego z listem Szambelanowej do kochanka i dom porucznika, w którym rzekomo był posłaniec. O tej przestrzeni mówi się ciągle odwołując się do wyobrażeń widowni. A przestrzeń najbliższa, domu i ogrodu, ożywa teraz głosami. Co prawda jeszcze nieśmiało, jeszcze każdy ruch zlokalizowany za sceną posiada swój komentarz słowny („Otóż bieży” — powie Zwrotnicki o Anusi, anonsując subretkę widzowi; „Otóż jegomość nadchodzi” — oznajmi sobie i publice dziewczyna, zapowiadając wejście Szambelana), ale już zza sceny słychać stukanie, ktoś do drzwi kołacze, brzmi głos Szambelana, który coś mówi służącemu. Także przestrzeń widziana pełna jest ruchu. Dialogi przerywane są regularnie monologami, co nadaje utworowi znamieny rytm, który zilustrujemy początkiem aktu I: Zwrotnicki (*sam*) — Zwrotnicki i Anusia — Anusia (*sama*) — Szambelanowa i Anusia — Szambelanowa (*sama*) — Szambelanowa i Zwrotnicki — Zwrotnicki (*sam*) — Zwrotnicki i Tajstrowicz — Tajstrowicz (*sam*) — Tajstrowicz i Anusia — itd. Nad obrazkami obyczajowymi, w jakie zmieniają się niektóre z tych scen, nadbudowywany jest ciągle rytm miłosnego kontredansa. Pary to łączą się, to rozchodzą, ustępując miejsca następnym.

Ten charakter gry czystej zatracą po części *Powrót pośta* (1791). Znowu mamy scenę na wsi. Brak bezpośredniego opisu pomieszczenia zostaje zniwelowany w akcie I przez czynności postaci, „opisujące” miejsce akcji: w scenie 1 Agatka i Jakub przygotowują śniadanie nakrywając do stołu, w następnych gospodarze wraz z gośćmi zasiadają do posiłku. Picie, jedzenie, czytanie listów, rozmowa — organizują tu akcję urozmaiconą wejściem Jakuba z listem od Podkomorzego, lokaja Starościny również z listem, Teresy, która podejmuje pracę przy krosienkach i Szarmanckiego wracającego z nieudanego polowania. W następnych aktach przestrzeń zostaje opróżniona (jeśli nie liczyć krzesła dla mdlejącej Starościny). Postacie mówią o uczuciach, koncentrują się wyłącznie na sobie, a zneutralizowana ponownie przestrzeń „znika” sprzed oczu widza. Natomiast znowu w sposób pełny istnieje, prawem kontrastu, przestrzeń zasceniczna. „Żyje” już po części wewnątrz domu: sypialnia Starościny i Teresy, jadalnia, dokąd wszyscy podążają na obiad w zakończeniu aktu I. Spoza sceny słychać gadającego starostę, tam też właśnie odbywa się budowanie iluzji. Zascenie żyje bowiem różnymi dźwię-

kami: strzępami słów, zdań, głosem trąbki myśliwskiej („Ale co to za hałas?” — pyta Agatka. — „To zapewne Szarmancki wyjeżdża na łąwy” — odpowiada jej Jakub); bohaterowie słyszą wszystko wraz z odbiorcą, co więcej — widzą to, czego on obejrzyć nie może, i relacjonują słowami. Przestrzeń wyobrażona dramatu istnieje więc w trojaki sposób: w dźwięku, w zachowaniu postaci i w słowie.

Niezmiernie charakterystyczna jest tutaj scena przyjazdu Walerego w I akcie. Najpierw wpada Jakub z wieścią, że Walery przyjeżdża — rozpoznano go z daleka. Osoby obecne w pokoju grupują się przy oknie, które wskutek tego traci konwencjonalne znaczenie i zaczyna pełnić funkcję granicy między przestrzenią otwartą a zamkniętą, „odbijając” świat zewnętrzny. Podkomorzyna patrząc przez okno widzi syna: „on” — poświadcza. Ale jest jeszcze daleko. Teraz „pałeczkę” przejmuje Podkomorzy: Walery minął mostek, „wjeżdża w ulicę”. Podkomorzyna: wstał w powozie i znak daje chustką, „wjeżdża w bramę”. Scena ta, wyjątkowa w swoim charakterze, nie tylko wiąże obie przestrzenie, sceniczną i pozasceniczną, w jedną całość, ale także dzięki elementom lokalizacji terenowej (mostek, ulica, brama) uprawdopodobnia przestrzeń wyobrażoną. Co prawda, okno było trwałym elementem malowanej dekoracji i gdy przyjrzymy się zachowanym litografiom ze spektaklu premierowego, stanie się jasne, że konwencje epoki regulowały w sposób znaczący propozycję dramaturga. Oglądane przez nas wnętrze jest niemal pałacowym pomieszczeniem. Zamykające scenę płótno przedstawia sporą wnękę (rzecz jasna, namalowaną), wziętą w „cudzysłów” dwóch kolumn (także malowanych), z dwoma dużymi oknami w głębi i jednym po lewej stronie, do których nie sposób było podejść, a cóż dopiero udawać, że się przez nie wygląda. Jeśli zważymy jeszcze, że aktor, by nie niweczyć prawa perspektywy i nie niszczyć umownej głębi wnęk, nie mógł do płótna zbyt blisko zbliżyć, stanie się jasne, że wspomniana scena musiała być grana niezwykle konwencjonalnie.

Zarysujmy teraz typową przestrzeń pokoju scenicznego. W tym celu posłużmy się na początku opisem dekoracji Józefa Walla dla teatru Bieślińskich w Kozłówce, który, przeznaczony na dziecinne spektakle, posiadał jednak normalne dwie dekoracje, pokoju i wsi. Dekoracja „pokoju wspańskiego” miała „dno” (tło tylne) i 4 pary kulis (przeciętna głębokość sceny wynosiła wówczas od 4 do 6 par kulis) imitujących obicia ścian w srebrne i złote pasy. 10 paludamentów w czerwonym kolorze wypełniało na kształt udrapowanych „firanek” przeloty nad sceną — pokój wówczas jeszcze nie miał sufitu. Po obu stronach sceny stawiano 2 stoliki i przy każdym po 2 czarne krzesła¹³. Jest to kompozycja symetryczna, prowadzona wzdłuż głównej osi sceny, zostawiająca wolny środek do gry. Taką symetrię posiadają sceny z *Powrotu pośta*: w akcie I

¹³ S. Dąbrowski, *Dekoracje Józefa Walla dla teatru w Kozłówce (1795)*. „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1/4, s. 231.

stół do śniadania i krosienka Teresy usytuowane zapewne były naprzeciwlegle; druga dekoracja, przeznaczona do aktu III, umieszczała w tle malowaną głąb innego pokoju z kominkiem i wazą stojącą na gzymsie, z lustrem wiszącym ponad nim, z 2 parami drzwi obramowującymi kominek i oknem po lewej stronie. Na środku pustej przestrzeni stało krzesło, na które miała opaść mdlejąca Starościna. Podobnie traktowana jest scena w innych przypadkach. Dekoracja do jednoaktówki *Kawa*, anonimowej przeróbki z francuskiego (według J.-B. Rousseau), markowała salę, „w której kawę sprzedają”, przy pomocy kilku stolików ustawionych prawdopodobnie na przedzie sceny (inne mogły być malowane), a ilustracja ze *Spazmów modnych* Bogusławskiego pokazuje nam sofę stojącą przy lewej kulisie i krzesło na środku sceny, zaś głąb i kulisy malowane na jednolite „obicie” pokoju.

Bez wątpienia tak „urządzony” teatralny dom zawdzięczał swą egzystencję wyłącznie daleko posuniętej konwencjonalizacji. Zlokalizowany poza konwencją, byłby natychmiast skompromitowany przez samą obecność aktora. W tym wypadku jednakże aktor, tak samo jak malowana dekoracja, funkcjonował przede wszystkim jako znak sceniczny. Dekoracja była znakiem wnętrza mieszkalnego, aktor — ukształtowany przez *belle nature*¹⁴ — znakiem mieszkańca tego wnętrza. Scena zaś pomiędzy nimi łączyła w całość znak-aktora i znak-dekorację. W efekcie sceniczna „przestrzeń mieszkalna” w XVIII w. pozostawała właśnie „teatrum”, aktorowie — aktorami, widz natomiast uczestniczył nie w wydarzeniu, ale w przedstawianiu wydarzeń. Dlatego to znacznie większym stopniem realizmu odznaczać się mogła przestrzeń wyobrażona niż widziana, a dom tej epoki praktycznie nie istniał jako całość. Reprezentował go pojedynczy pokój, wyposażony w ściśle sfunkcjonalizowane ze względu na grę aktora, użytkowe elementy; inne pomieszczenia były co najwyżej mgliście zasugerowane, a w wypadku gdy widz oglądał dwa pokoje, ich konwencjonalność upodobniała je do siebie jak dwie krople wody. Nie był to jednak dom odizolowany od świata. Konieczne dopełnienie stanowił tu ogród, zgodnie z modą urządony w stylu angielskim, wyprowadzający bohaterów dramatu na zewnątrz — ku miastu, ku Warszawie, na którą zostaje otwarta większość dramatycznych przestrzeni epoki.

Wiek XIX, jak wiadomo, kochał się w wielkich efektach sztuki inscenizacji, nie zapominając wszakże o pogłębieniu realizmu scenicznego. Teatr polski, który nie przeszedł pełnego kursu tej szkoły, posiadał przynajmniej parę razy szansę — zaprzepaszczoną niestety — stworzenia romantycznej *mise en scène*. Jednym z takich „romantyzujących” twórców był Jan Nepomucen Kamiński, który prowadził we Lwowie teatr przeszło 40 lat (1800—1842) i żywił upodobanie do romantycznych miejsc akcji. Pisze Barbara Lasocka:

¹⁴ Z. R a s z e w s k i, *Bogusławski*. T. 1. Warszawa 1972, s. 84.

Współzycie różnych tendencji i stylów, tak znamienne dla Lwowa, występowało nie tylko w programie teatru i jego repertuarze, ale także w scenicznej realizacji [...]. W przedstawieniach sztuk kameralnych, na przykład tak zwanych salonowych komedii, pojawiały się elementy wielkiej inscenizacji. Były to przede wszystkim dekoracje wzięte z tragedii, dram czy melodramatów — jakiś rozległy a dziki pejzaż, rozpościerający się za oknami saloniku, oberża, w której niedawno ukazywały się upiory, czy ruiny starego zamczyska po drugiej stronie płotu¹⁵.

Dla tego to właśnie — romantycznego z ducha — teatru, przerobionego zresztą z pofranciszkańskiego kościoła, ze sceną znajdującą się w miejscu głównego ołtarza (czy traktować to jako symbol?), pisał swoje sztuki Aleksander Fredro, „niewierny syn Oświecenia”¹⁶. Jak dalece ów romantyzujący klimat teatru mógł wpłynąć na przestrzenne ukształtowanie komedii Fredry? Odpowiedź Lasockiej jest jednoznaczna:

Próba opisu niektórych przedstawień — choćby *Zemsty*, czy *Nowego Don Kichota* — które być może grano w dekoracjach z Calderona czy Szekspira, w pełni potwierdziłaby, że mieściły się one w konwencjach teatru romantycznego¹⁷.

Poniższe dociekania ograniczą się wyłącznie do dwóch innych utworów Fredry: *Męża i żony* oraz *Ślubów panińskich*, w których inscenizacji trudno byłoby znaleźć miejsce na wyeksponowanie dzikiego pejzażu. Może byłby on co najwyżej widoczny w dalekiej perspektywie zakamiennej *Ślubów panińskich*, gdzie stanowiłby swoiste przestrzenne *pendant* do romantycznego „magnetyzmu serc”. Jeśliby zatem szukać w tych dwóch komediach jakichś śladów romantycznych konwencji teatralnych, bez wątpienia należałoby je tropić w owych drobnych, ruchomych elementach umieszczanych w przestrzeni, w rekwizytach i przedmiotach, trzeba by przyrzeć się charakterystyczności postaci, wymagających od aktora studiów nad rolą i pogłębionego psychologicznie do niej podejścia, przebiegowi akcji i realistycznym motywacjom sytuacji. Natomiast sama przestrzeń sceniczna pozostaje tu najbardziej ogólnikowa i „bezbarna”, z rzadka uzyskując inną funkcję ponad konwencjonalne miejsce gry. Najczęściej też działania uruchamiają nie całą przestrzeń, ale pojedyncze jej segmenty i przedmioty.

Oto *Mąż i żona* (1822). „*Scena w mieście, w domu hrabiego Wacława*”. Pokój przedstawia się następująco: lewy przedni plan przestrzeni mieści kanapę, prawy — stół, na którym stoi lampa z umbrella, krzesła, w głębi na prawo zaś fortepian. Dwa wyjścia boczne naprzeciwko siebie usytuowane, w centrum w głębi okno. Już na pierwszy rzut oka widać, jak symetryczna jest ta przestrzeń, drzwi—drzwi, kanapa—stół, okno—

¹⁵ B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800—1842*. Warszawa 1967, s. 257—258.

¹⁶ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu. Studia i szkice*. Wrocław 1976, s. 15.

¹⁷ Lasocka, *op. cit.*, s. 262.

—rampa. Trzy główne plany sceny: wolny środek, stół z krzesłami i kanapa, przede wszystkim koncentrują akcję. Kanapa stanowi miejsce westchnień i gry miłosnej. Tu Alfred uwodzi Justysię, tu siada ona z Waclawem, to jej teren działania, teren miłości w akcji. Elwirze, miłości w odwrocie, pozostaje druga część pokoju: stół. Tu siedzi z robótką i szyje, tu czyta, przegląda książkę, oparta na stole płacze z chustką przy oczach. Z kolei środek sceny to teren „neutralny”, gdzie chodzi znudzony Waclaw i ucieka Justysia przed goniącym ją Alfredem. Okno w głębi służy Alfredowi jako nielegalne wejście i wyjście, przez nie wyjrzy Justysia wołając „Pani jedzie!”, czym spłoszy wyznanie Waclawa. Dwie pary drzwi zostawiamy na koniec. Pierwsza prowadzi do dalszych pokoi, druga — na zewnątrz domu. To oficjalna droga Alfreda. Tędy też wyjdzie w finale sztuki, kiedy mąż i kochanek z zimnym ukłonem rozchodzą się w przeciwne strony.

Zauważmy dwie sprawy w tym krótkim opisie przestrzeni akcji: po pierwsze, mamy tu do czynienia ze stałymi, powtarzalnymi elementami zabudowy pokoju, które tworzyć będą w teatrze coś na kształt stałych elementów scenicznego dyspozytywu salonu, gdzie moment ograniczonej zmiany i minimalnej inwencji ujawni się w układzie tych elementów albo w ich ilości (zamiast 2 krzesel — 4, zamiast 1 stołu — 2). To minimum inwencji i możliwości zmiany zadecydowało zapewne o niechętnym nastawieniu do przestrzeni salonu w teatrze i wepchnięciu jej w klatkę stereotypu. W organizacji tej przestrzeni niewiele pozostaje miejsca na „swobodną twórczość”. Peter Brook pisze:

Przyjmuje się na ogół, że dekoracje, kostiumy, oprawa muzyczna są terenem swobodnej twórczości reżysera lub scenografa, że wręcz powinny one być wciąż wymyślane na nowo. Gdy jednak przychodzi do formowania postaw i zachowań — zaczynają się wątpliwości; skłonni jesteśmy sądzić, że te elementy, jeśli tylko trafnie są określone w tekście, mogą być stale powtarzane w niezmienionej postaci¹⁸.

Tak właśnie dzieje się w przypadku przestrzeni scenicznej w sztukach salonowych i konwersacyjnych. Spostrzeżemy to analizując fotografie chociażby z XX-wiecznych realizacji *Męża i żony*. Wszystkie prezentują podobny układ, te najbardziej realistyczne i te umowne. Po jednej stronie kanapa, po drugiej stół i krzesła. Fortepian na środku, w głębi. Co najwyżej zmienia się szczegółowa lokalizacja przedmiotów i wejść (okno z boku, kanapa po prawej), pokój zostaje wzbogacony o dodatkowe drzwi czy zapełnia się go za pomocą obrazów, bibelotów, kotar. Zmiany mają więc charakter kompozycyjny i ilościowy. Ale Fredrowski „dyspozytyw dramatyczny” pozostaje taki sam.

W tym miejscu konieczna jest pewna dygresja. Otóż sceniczny dom romantyczny, aczkolwiek nie pozbył się malowanych dekoracji, rozbu-

¹⁸ P. Brook, *Pusta przestrzeń*. Wstęp Z. Hübner. Przekład W. Kalinowski. Noty M. Semil. Warszawa 1977, s. 32—33.

dowuje się — zgodnie z ówczesnymi tendencjami — w kierunku przeciwnym niż w poprzedniej epoce: opanowuje głąb sceny. Wraz z tym procesem następuje, z jednej strony, coraz większe „zagralenie” salonu, „brudzenie” terenu gry przez realistyczne przedmioty (z zachowaniem wszakże wolnego centrum sceny), z drugiej zaś zarysowują się wyraźnie sektory salonu, a gra staje się wieloplanowa. Bez wątplenia przechodzenie aktora z jednego sektora do drugiego jest w naszych komediach motywowane nie tylko realistycznie, lecz także ma charakter konwencjonalny. Widać to w zarysowanym powyżej wizerunku przestrzeni (plan Justysi, plan Elwiry). Segmenty tej przestrzeni nabierają znaczenia w wyniku działań aktorskich. I tu ujawnia się inna rola autora, rola *quasi*-inscenizatora, który poprzez zaplanowane w tekście działanie przestrzenne organizuje spektakl. Uprzedzając dalsze rozważania dodajmy, że to samo zjawisko zaobserwujemy w komediach Korzeniowskiego, Bałuckiego czy Zapolskiej.

Naturalnie w tej sytuacji musi wzrosnąć waga przestrzeni postrzeganej przez widza, kosztem znaczenia przestrzeni wyobrażonej. To, co pozostaje poza wzrokiem odbiorcy, wiedzie żywot skromny i bezpretensjonalny. Jest również ściśle sfunkcjonalizowane. I tak nie zapoznamy się z całym mieszkaniem pary Waclaw—Elwira, gdyż dla rozwoju akcji jest to zupełnie niepotrzebne. Posiadamy jednakże pewne wyobrażenie o pokoju żony, ponieważ został on, w zabawny zresztą sposób, migawkowo zarysowany w relacji Justysi szukającej listów Alfreda do swej pani. Właśnie owe schowki na listy prezentują nam rejestr umeblowania pokoju (kanapa, krosienka, stolik, komoda, biurko, łóżko, portret, ołtarzyk). Ale to wszystko. Z kolei rozciągające się za oknem miasto istnieje również dzięki ważnym ze względu na postać lub akcję działaniom aktorskim: Elwira jedzie do kościoła, małżonkowie mają wieczór spędzić w operze, Alfred i Waclaw wymieniają uwagi o przyjęciach w kilku salonach. Czyżby wraz z rozwojem wizualnego centrum scenicznego przestrzeni dramatyczno-teatralnej ulegał ograniczeniu świat poza sceną?

Podobnie sfunkcjonalizowany i wyrazisty jest układ przestrzennego dyspozytywu sceny w *Ślubach panieńskich* (1832). Jak stwierdził jeden z edytorów tego tekstu — „Akcja rozgrywa się w dużym, przejściowym pokoju, umeblowanym stołem i krzesłami”¹⁹. Uzupełnijmy ten lakoniczny opis, zaczynając od ważnego dla tej komedii układu drzwi. Symetrycznie względem siebie zostały usytuowane: na lewo drzwi do pokoju Gustawa, na prawo — do pokoiów pani Dobrójskiej. W głębi, również symetrycznie umiejscowione, 2 pary dalszych drzwi: prawe prowadzą w głąb domu, lewe są wyjściowe. Między tymi ostatnimi drzwiami a wejściem do pokoju Gustawa widzimy okno, przy którym stróżuje Jan. Po prawej stronie

¹⁹ M. Ingłot, wstęp w: A. Fredro, *Śluby panieńskie*. Wrocław 1972, s. LIII. BN I 22.

sceny, na pierwszym planie — stół i krzesła. Scena jest zatem prawie pusta, stwarzając aktorom przestrzeń do grania, dla ruchu, możliwość wygrania wszelkich wejść i wyjść. Gdyby nie wspomniany stół i krzesła, mielibyśmy przed oczami spełnienie Brookowskiej recepty na teatr:

Weźmy dowolną pustą przestrzeń, i nazwijmy ją „nagą sceną”. Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru²⁰.

Dramat ogranicza się tutaj do najbardziej rudymenatnych elementów teatru: skromnej przestrzeni i aktora. A wszystkie przedmioty wprowadzone na scenę zostają w pełni wykorzystane. Przy stole pani Dobrójska i Aniela zajmują się robótką, Aniela i Klara haftują; tu postawi Gustaw kałamarz z piórem, Aniela napisze list. A krzesła — no cóż, trafnie dostrzeżono, jak istotną rolę tutaj pełnią.

Spod nóg Klary usuwa je Albin (a. I, sc. 8). Rozpiera się na nim i zasypia Gucio (a. I, sc. 9). To samo kszesło zostaje przez ożywionego bohatera przewrócone na końcu aktu. Ruchy krzesła, które „zbliża”, „przysuwa”, „odsuwa”, na którym „opiera się” i „siada”, z którego „zrywa się” Gustaw, tworzą wspólnie tło dla dialogu bohatera z Anielą (a. II, sc. 5). W sc. 3 a. V na krześle siedzi milcząco asystujący rozmowie Albin. Sposób zrywania się i siadania tego bohatera w scenie następnej ilustruje stopnie wytrzymałości psychicznej kochanka Klary. Uderza natomiast nieobecność krzesła w objaśnieniach scenicznych do obrazu pisania listu. Wydaje się, że jest to nieobecność celowa. Pisarz chciał widocznie zwrócić uwagę odbiorcy na proces narastania intymnego kontaktu między bohaterami, nie zakłócając go żadnym zewnętrznym ruchem²¹.

Dodajmy tylko, że we wspomnianej scenie rozmowy Gustawa z Anielą dziewczyna siedzi cały czas na krześle, Gustaw zaś gwałtownymi ruchami ożywia lewy plan sceny, to chodząc, to siadając, stając, klękając; że właśnie tu, na tym „wolnym” terenie odbywają się kłótnie Gustawa z Klarą, rozmowy z Radostem, z Albinem, kiedy to trwa nieustanny kontredans postaci wchodzących i wychodzących na przemian wszystkimi 4 parami drzwi.

W sytuacji tak dużego ruchu na scenie bliższa i dalsza przestrzeń pozasceniczna pozbawiona niemal opisu słownego zostaje ograniczona do sfery wyobraźni widza. To jadalnia podczas feralnego obiadu, pokój Gustawa, do którego Radost zagląda przez dziurkę od klucza, a dalej karczma, dokąd Gustaw wybrał się na zabawę, Warszawa, z której przyjechał, gdzieś tam leży majątek Radosta i ojca Klary. Ale przestrzeń wyobrażona w *Ślubach panińskich*, podobnie zresztą jak znana nam z *Męża i żony*, jest eliptyczna, nie tworzy ciągu obrazów. To, co najważniejsze, koncentruje się bowiem w przejściowym pokoju pani Dobrójskiej,

²⁰ Brook, *op. cit.*, s. 25.

²¹ Inglot, *op. cit.*, s. LIII—LIV.

pokoju, który rzadko się otwiera na świat zewnętrzny, na karczmę, Lublin, Warszawę... Najczęściej natomiast jest zamknięty, niby kluczem, intrygą miłosną, zawężając się do kręgu przeżyć i uczuć bohaterów, „utopiony” zatem bez reszty w przestrzennej teraźniejszości.

Refleksy Fredrowskiej komedii, wraz z jej rozwiązaniami przestrzennymi, odnajdujemy w komediopisarstwie Józefa Korzeniowskiego, które traktuje się zazwyczaj jako pomost między twórczością Fredry a poddaną silniejszym wpływom realizmu komedią pozytywistyczną. Utwory Korzeniowskiego współcześni oceniali bardzo wysoko, tym wyżej, że na tle zalewających scenę warszawską obcych fars i komedij osiągały rangę rodzimej „ostoi” repertuarowej w trudnym (także i dla teatru) okresie międzypowstaniowym. Interesująca nas komedia *Majątek albo imię* uzyskała w 1859 r. pierwszą nagrodę i 350 rubli srebrem na konkursie Teatru Rozmaitości ogłoszonym z okazji jubileuszu 25-lecia pracy scenicznej Alojzego Żółkowskiego²² (komedia zawierała, rzecz jasna, rolę przewidzianą dla mistrza).

Zasadnicza akcja utworu koncentruje się w obrębie salonu, mimo że miejsce zmienia się tu dwukrotnie. Ale Ogród Saski z aktu I pełni wyłącznie funkcję przestrzeni zapoznawczej²³, akt III zaś zlokalizowany w zarysowanym dość pobieżnie mieszkaniu głównego amanta, Antoniego, nie wnosi prawie nic nowego, potwierdzając i powtarzając informacje posiadane już przez widza. Oglądany przez trzy akty okiem odbiorcy salon panny Anieli to miejsce w sposób demonstracyjny konwencjonalne. Technicznie rzecz biorąc, jest to „trójścienny pokój, pozbawiony kulis, sufitu i prospektu, wyposażony za to w drzwi i okna”, który pojawił się na warszawskiej scenie w pierwszej połowie stulecia i został „zauważony” przez recenzenta w 1845 roku²⁴. Przestrzeń sceniczna zachowuje tu znaną nam już z poprzednich przykładów symetrię: naprzeciwko widza, w głębi sceny — drzwi „wchodowe”. Tędy wchodzi się z miasta, tam jest sień, w której czeka ekonom (akt V) z wiadomością o spadku po ciotce dla „gołego” hrabiego Janusza. Dwie dalsze pary drzwi wiodą do innych pokojów (drzwi lewe) oraz do jadalni (drzwi prawe), dokąd bohaterowie w II akcie udadzą się na herbatę. Przyjrzyjmy się teraz umeblowaniu. Jest skromne i funkcjonalne. Po prawej (od widza) stronie sceny stoi kanapka, stolik z krzesłami, po lewej — równolegle — także kanapka, stół i krzesła. Zarysowują się w ten sposób cztery podstawowe sekto-

²² Zob. A. Wysiński, „*Majątek albo imię*” w *Teatrze Rozmaitości przed powstaniem styczniowym*. „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 120, 121.

²³ Specyfiką warszawskiej komedii były — od początku narodowej antreprzy — sceny w Ogródzie Saskim, zlokalizowane tam już w prapremierowych *Natrętach* Bielańskiego i *Zabawach, czyli życiu bez celu* Oraczewskiego.

²⁴ B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*. Warszawa 1971, s. 145.

ry sceny: lewy plan przedni, prawy plan przedni, centrum (puste) i głąb przy drzwiach „wchodzących”. Usytuowanie miejsc do siedzenia symetrycznie po obu bokach sceny stwarza możliwości prowadzenia dwóch równoległych akcji, a także przebieg tych akcji (podobny chwyt zaobserwujemy np. w *Domu otwartym* Bałuckiego w pierwszych scenach aktu I i finale sztuki).

Kompozycja przestrzenna, powstająca tu na zasadzie echa, odbicia jednej strony sceny w drugiej, zostaje oparta — posłużymy się tu sformułowaniem Eisensteina — na „zjawisku rezonansu, które zastygając w stylistyczną formę przybiera postać powtórzenia”²⁵. Powtórzenie to wykorzystał Korzeniowski w sposób szczególny: otóż przeciwstawił sobie dwa identyczne układy przestrzenne różnicując je tonacją moralną przypisaną tym miejscom wskutek odpowiedniej lokalizacji działających postaci. Narzucił dzięki temu na realistyczną motywację wydarzeń jak gdyby „woal” konwencjonalnego uproszczenia, wynikający — w planie treści — z przyjętej z góry tezy, ściśle powiązanej z „czarnymi” i „białymi” stereotypami bohaterów. Regulowany przestrzennie ruch sceniczny nadaje komedii charakter muzycznej kompozycji, w której „akordy” przestrzenno-osobowe (co najmniej trzygłosowe) budowane są niemal w zgodzie z regułami harmonii, utrzymując tonację dur lub moll i konsekwentnie tworząc atmosferę teatralnej zabawy scenicznych marionetek, w której — jak w bajce — dobro zyska nagrodę.

W konkretnym projekcie przestrzennym przedstawia się to następująco: kanapka i stolik lewy gromadzą osoby „ciemne”: Reginę i hrabiego Janusza, miejsca z prawej strony — postaci pozytywne, „jasne”: Basię, Antoniego, Karola. Aniela, jako postać rozdwojona i niezdecydowana, krąży między jednym stolikiem a drugim. Akcja od pierwszej chwili układa się tu naprzemiennie: stolik prawy daje schronienie dla dialogu Basi z Anielą o miłości, stolik lewy — Reginy z Anielą o pieniądzach i fatalaskach. Antoni i Karol wchodząc kierują się od razu do stolika prawego, który zyskuje wartość stolika „uczucia”, miłości prawdziwej, hrabia Janusz natomiast — siada na lewo, przy stoliku „targowiska próżności”. Środek sceny pozostaje wolny i jako „miejsce przechodnie” służy witaniu, promenadom, nieobowiązującej wymianie zdań. Podobny charakter uzyskują drzwi wewnętrzne: lewe służą próżnej Reginie, prawe — mądrej i czulej Basi. Akt IV przestrzennie rozpada się na dwie zasadnicze części. Część pierwsza odbywa się po „złej” lewej stronie. Tu Aniela odrzuca oświadczyzny Antoniego, wysłuchuje z ust Reginy deklaracji hrabiego Janusza, wreszcie przyjmuje oświadczyzny Antoniego, które bez wiedzy o poprzednich wydarzeniach składa jej jego ojciec, bogaty hreczkosiej. Wejście Basi z książeczką do nabożeństwa zmaci tę konfigu-

²⁵ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*. Przedmową poprzedził I. Wajsfeld. Przełożył M. Kumorek. Warszawa 1975, s. 266.

rację. Dziewczęta rozmawiają najpierw w centrum, potem siadają przy prawym stoliku i znów akcja przenosi się na środek sceny, gdzie Regina odda Anieli list od hrabiego, i gdzie odbędzie się scena powitania czcigodnej Sędziny przybyłej ze wsi. Także wszystkie wyjścia i wejścia zostały podporządkowane konwencji: Regina wychodzi wyłącznie stroną lewą, Basia, Aniela i Sędzina — prawą.

Taki układ przestrzeni, miejsc do siedzenia i drzwi zostaje zachowany aż do końca. Pomińmy więc szereg drobnych zdarzeń i skoncentrujmy się na finale utworu, który pod względem kompozycji przestrzennej przedstawia się interesująco. Oto usytuowanie postaci: po prawej na przedzie sceny stoją dwaj zakochani młodzieńcy, Antoni i Karol, w centrum na fotelach siedzą wiekowa Sędzina i ojciec Antoniego, niczym para sędziów, obok nich, z prawej — stoi Basia. Przy lewym stoliku, na przedzie sceny siedzi Regina, po tej stronie także znajduje się Aniela, choć jej krzesło usytuowane zostało trochę bliżej środka. Tak więc Antoniego, który oświadcza się Basi, przestrzeń łączy z dziewczyną, dzieli zaś go od Anieli w momencie, gdy mówi tej ostatniej, że już jej nie kocha. Zakochany natomiast w Anieli Karol może patrzeć na nią tylko po przekątnej, oddzielony od niej prawie całą szerokością sceny. Wejście hrabiego Janusza kieruje akcją na stronę lewą. Regina podbiegła do niego, Aniela wstaje na jego widok, tymczasem on rezygnuje z posażnej panny oświadczając, że zabiera spadek po ciotce i wyjeżdża natychmiast do Paryża. Przykrą sytuację Anieli rozładowuje Karol przebiegając szybko odległość, jaka dzieli go od dziewczyny, pada na kolana i wyznaje jej miłość. Przestrzenne usytuowanie nowej pary włącza ją w centralną grupę postaci. Stojąca na boku Regina zapowiada swój wyjazd, hrabia wychodzi drzwiami w głębi. „Złe” osoby opuszczają w ten sposób scenę, usuwając się gdzieś poza tę przestrzeń. Pozostają ludzie dobrzy (i nawróceni). Pary klękają do błogosławieństwa sędziwej staruszki. Salon panny Anieli zostaje w ten sposób „oczyszczony” ze wszystkich złych i obcych naleciałości by zmitologizowany w swych cnotach i „pocziwości”, mógł dożywać w teatrze szczęśliwych dni, aż po lata dwudzieste następnego stulecia.

Ten zmitologizowany dom spotkamy w pogodnych komediach Bałuckiego. Wybierzmy dwie spośród nich, najbardziej znane: *Grube ryby* (1881) i *Dom otwarty* (1883). Jedna przecież już w tytule przynosi sugestię przestrzeni. Będzie to dom, który przetrwa istny kataklizm otwarcia, zamykając się w finale, gdyż tylko zamknięcie gwarantuje spokojne i cnotliwe życie rodzinne. Układ akcji dzieli przestrzeń sceniczną w dwojaki sposób: horyzontalnie i wertykalnie. Podział wertykalny upodobnia tu przestrzeń do przestrzeni z komedii Korzeniowskiego (na ile jest to zbieżność przypadkowa, na ile zaś związana z praktyką sceniczną tego czasu?). Pięć par drzwi: wejście główne w głębi, po dwie pary drzwi z każdej strony sceny (te z lewej prowadzą do jadalni i pokoju obok,

z prawej — w głąb domu, do pokoi Władysława i jego żony), określa teren salonu jako przejściowy, od razu projektując ruch sceniczny. Lewy plan przedni zajmuje pianino, na którym grają na cztery ręce w momencie podniesienia się kurtyny Kamila i Adolf. Prawy plan przedni mieści stolik szachowy z krzesłami i kanapką — tu siedzą Telesfor i Władysław grając w szachy. Obie strony sceny wiodą własne akcje przebiegające symetrycznie i simultanicznie. Na kanapce obok panów zasiądzie w chwilę później Janina, żona Władysława. W centrum sceny, które u Korzeniowskiego było jeszcze puste i „przechodnie”, usytuowany jest stolik z krzesłami, gdzie Janina poprosi obecnych na kawę. Stolik ten „zbierze” wszystkie postaci w jeden „pęczek”, likwidując na pewien czas symultaniczność działań. Tu właśnie omówiony zostanie plan balu.

W wyniku tego „naturalnego”, wertykalnego w swym charakterze podziału przestrzeni na częściowe miejsca akcji, dokonanego przez grupowanie ludzi i przedmiotów, powstają trzy zasadnicze sektory: sektor pierwszy to środek sceny, drugi obejmuje plan przedni po lewej stronie od widowni, sektor trzeci zaś — plan prawy przedni. Podział horyzontalny natomiast zarysuje nam jeszcze inną możliwość, uzupełniającą w stosunku do wertykalnego: plan przedni (gdzie mieści się pianino i stolik szachowy), plan środkowy (ze stolikiem do kawy) i plan tylny, w głębi sceny. Każdy z tych planów posiada w komedii swoje właściwe funkcje. Front sceny to teren działania rodziny, złożonej z dwu par (starszej i młodszej), plan środkowy łączy wszystkich, plan tylny, z drzwiami wejściowymi, należy do wchodzących gości. Jest to także plan służby, tędy przesuwa się stary Franciszek, pytając, czy ma podać kawę. W rezultacie nałożenia na przestrzeń sceniczną takiej siatki podziałów uzyskamy następujący obraz sceny:

sektor 4
(plan tylny)

sektor 1
(środek sceny)

sektor 2
(plan lewy przedni)

sektor 3
(plan prawy przedni)

I tak akcja komedii będzie „wędrować” po tej przestrzeni w zależności od tego, jaki gość przybędzie i czego dotyczyć będzie rozmowa. A więc rodzinna narada nad projektowanym balem ma miejsce w centrum przy stole, narada z przybyłym wodzirejem Fikalskim oraz rozmowa z Wicherkowskim odbędzie się w sektorze 3, na kanapie przy stoliku szachowym; panie (Kamila i Janina) prowadzą rozmowę po stronie lewej i wychodzą wyjściem przednim, które się tam znajduje. Podobny układ powtórzy autor w III akcie. Natomiast cały akt II, część sztuki poświęcona balowi, zbudowany został na zasadzie odwrócenia układów przestrzennych: bal odbywa się w jadalni (wejście lewymi drzwiami w głębi), salon zaś pełni rolę „kulis” balu. W pokoju Janiny (lewe przednie drzwi) jest

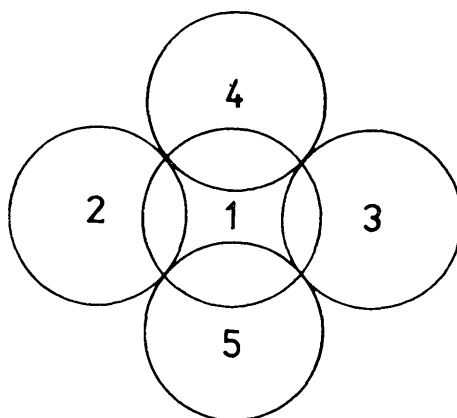
skład na kotyliony, garderobę mieści pokój Władysława (wejście prawą głębią). Po obu stronach drzwi wejściowych stoją teraz stoły z winem i przekąskami (sektor 4), stolik do kart przeniesiono w sektor 2, po prawej stronie została kanapa z paroma krzesłami. Przy stoliku zgromadzi się teraz męskie towarzystwo, kanapę zajmie grono złożone z matki i córek na wydaniu. Środek pokoju jest wolny, tu grupują się goście w przerwach balu. W finale aktu bal wędruje się z jadalni na scenę, opanowując całą przestrzeń domu i niszcząc go.

Żywiół balu sprawia, że dom, podporządkowany bez reszty tłumowi gości, traci swą intymność, zamienia się w miejsce przechodnie. Muzyka, komendy taneczne wdzierają się natrętnie na scenę („kulisy” balu), przez którą przechodzą lokaje i danserzy, na której panienki oczekują zaproszenia do tańca, gdzie się je, pije i wypoczywa, skąd śledzi się tańczących. Przestrzeń pozasceniczna aktu II jest bardzo ekspansywna. To pełna „dźwiękowa dekoracja” balu kontrastująca z wyciszoną przestrzenią pozasceniczną w akcie I, która istniała w niewielu dźwiękach (dzwonki u drzwi), czynnościach (Janina pokazuje Fikalskiemu jadalnię, przyszłe miejsce balu, Władysław idzie do swojego pokoju pisać referat za Fikalskiego) i słowach. Teraz, w akcie II, przestrzeń wyobrażona rozpięta się, by wreszcie zagarnąć scenę i zamienić ją w salę tańca. Nie bez powodu Juliusz Osterwa inscenizując *Dom otwarty* w „Reducie” kazał danserom tańczyć na *foyer*, na widowni, demonstrując działanie balu w całym domu-teatrze²⁶. Ale przestrzeń domu na chwilę tylko została w tej sztuce otwarta. Zamknie się ona z powrotem w III akcie. Już na stałe.

Jeszcze staranniej, jeszcze bardziej „zegarmistrzowsko” została zaplanowana przestrzeń sceniczna i ruch postaci w *Grubych rybach*. Obserwujemy tu ścisłą zależność przestrzeni od akcji i akcji — od przestrzeni. Oto pokój gościnny w domu Ciaputkiewiczów. Pokój jest obszerny, pustych miejsc między meblami tu sporo i miejsca te współgrają z miejscami zajęтыми przez przedmioty. Jedne i drugie określają akcję. Z pokoju prowadzą na zewnątrz trzy pary drzwi: te w głębi, naprzeciw widza, są wyjściowe. Tędy wchodzi i wychodzą goście, stamtąd Filip przyniesie bagaż Wandzi i Helenki. Drzwi prawe prowadzą do pokoi sypialnych, kancelarii Onufrego i do kuchni, gdzie urzęduje Walentowa. Ponieważ po prawej stronie mieści się większość pomieszczeń, ruch sceniczny często nadmiernie ją obciąża. Po stronie lewej znajduje się tylko wejście do gabinetu zamienionego na pokój Wandzi i do piwnicy, skąd Dorota każe przynieść Filipowi wino. Sektor 1, środek sceny, zajęty będzie przez stół z krzesłami, koncentrujący przy kolacji w I akcie wszystkie postacie. W sektorze 2, na lewo, widzimy z przodu stolik karciany

²⁶ Zob. J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965, s. 229—235.

z krzesłami, a w głębi — kanapę, z wiszącym nad nią zegarem, i fotel. Sektor 3, prawy, na planie przednim mieści biurko z fotelem, z tyłu — klawikord. Wolna jest przestrzeń „wejść i wyjść” zorganizowana wokół głównych drzwi w głębi (sektor 4). Wolne jest również proscenium, gdzie odbywać się będzie część ruchu scenicznego. Nazwijmy je sektorem 5. Układ sektorów przedstawia się więc następująco ²⁷:



Akt I posiada akcję przestrzennie rozbitą. Początkowo toczy się ona po prawej stronie, przy biurku i prawych drzwiach, które są często wykorzystywane. Wyjście pary starszusków na dworzec, przyjście Pagatowicza i Wistowskiego, a potem Ciaputkiewiczów z dziewczętami lokalizuje akcję na proscenium i w centrum. Gdy panie wychodzą przygotować kolację, panowie przechodzą na lewo, do stolika z kartami. Finał odbywa się w centrum przy stole, potem w pustej przestrzeni — po przesunięciu stołu w głąb dla uzyskania miejsca do tańca.

Odnotujmy tylko, że na 26 wyjść i wejść w akcie tym 11 przypada na drzwi główne, a tylko 4 na drzwi lewe. Osiągnięta więc została swoista równowaga ruchu na cięciwie idącej w skos sceny.

Akt II rozkłada ruch inaczej: na 28 wejść i wyjść 14 koncentruje się po prawej stronie, reszta (też 14) przypada po połowie na drzwi główne i drzwi lewe. Przy czym akcja obejmuje przede wszystkim sektor 2 (mniej więcej do połowy aktu), gdzie na kanapie „śpi” Wanda i gdzie odbywa się jej rozmowa z Henrykiem, oraz proscenium (sektor 5), które tworzy w tym akcie jakby „deptak” pokoju (tu przechodzą na palcach dziadkowie, Filip z winem, tu płacze Helenka przed Pagatowiczem i Pagatowicz wygłasza monolog, rozmawiają Wistowski i Pagatowicz). Finał zajmuje sektor 1, środek sceny i głąb przy drzwiach wejściowych (sektor 4), które zamyka Onufry, „aresztując” swych gości. W centrum sceny

²⁷ Zob. J. Kosiński, *Coś o scenografii*. W: *Kształt teatru*. Warszawa 1972, s. 24.

zacznie się akt ostatni, który obejmie wszystkie plany. Przy stole odbędzie dziadkowie rozmowę z Wandą, na kanapie (sektor 2) usiądzie Wistowski; tam też Wanda przeprowadzi szczęśliwie swą sprawę z Henrykiem; po przeciwnej stronie rozwiąże się równie dobrze sprawa Helenki (Burczyński daje jej przy biurku pieniądze na suknię), na proscenium zaś wszyscy będą się ścisnąć w finale utworu. Wejść i wyjść jest tu znacznie mniej (akt jest zresztą dość krótki) — tylko 13, z czego 3 przypadają na stronę lewą i dotyczą wyłącznie działania Wandy (tam przecież znajduje się jej pokój), a po 5 — na stronę prawą i wejście główne. Kolejność scen jest przy tym tak zaprogramowana, że wyjścia i wejścia układają ruch sceniczny w swoisty korowód, toczony prawie na zasadzie „para za parą”.

W tym konwencjonalnym korowodzie rytmizującym bieg wydarzeń, istotny okazuje się problem realizmu. Komédie Bałuckiego ujmowane są przecież zazwyczaj jako „trwały dokument obyczajowy swoich czasów”²⁸, którego podstawę tworzy realistyczna obserwacja. Nie odmawiając bynajmniej słuszności temu stwierdzeniu, wypadaloby je jednak uzupełnić. Bez wątplenia widzimy w *Grubych rybach* efekt narastania realizmu, zwłaszcza w zabudowie przestrzeni, tak wizualnej jak wyobrażonej, która dzięki swemu realistycznemu charakterowi określa realistyczną motywację ruchu. Ale to tylko baza. Nad nią zostaje również „nadbudowany” ruch umowny. Gdyby wykonać diagramy tego ruchu, okazałoby się, że istnieją w nim pewne ponadrealistyczne reguły, jak np. ta, która głosi, że na scenie znajdują się przeważnie dwie, trzy osoby, wiodące rozmowę (jeśli znajduje się tam czwarta, to albo śpi, albo gra na fortepianie²⁹ lub też przebiega przez scenę po klucze czy wino). Większą liczbę postaci odnajdziemy dopiero w finałach poszczególnych aktów oraz w momencie przybycia gości (moment ten stanowi zresztą wewnętrzną cezurę w rozwoju wydarzeń aktu I). Wejścia i wyjścia zostały tak rozłożone, że odbywają się przeważnie pojedynczo (w trosce o efekt sceniczny). Jeśli natomiast prowadzony jest ruch parami, to czytelną w tym ruchu motywacja realistyczna zostaje wzbogacona o motywację teatralną, konwencjonalną w swej trosce o efekt artystyczny, opartą na kontrastowych lub analogicznych zestawieniach (np. para staruszków, dwójka zrzędlivych starych kawalerów, dwie śliczne dziewczyny).

Także ruch między planami sceny czy koncentrowanie przez jednego tylko aktora całej uwagi widza regulowane są realistycznie i konwencjonalnie zarazem: np. gwiazdy i ich działania wysuwają się na przód sceny (tam właśnie, w sektorze 2, odbywa się słynna scena gry w karty

²⁸ T. Sivert, wstęp w antologii: *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*. Wrocław 1953, s. XX.

²⁹ Tak u M. Bałuckiego (*Pisma wybrane*. T. 11. Kraków 1956, s. 162, 207) — klawikord z aktu I zmienia się w akcie III w fortepian.

z I aktu). Do realistycznej motywacji ruchu przestrzennego zostaje zatem „dodany” czynnik atrakcyjności tego ruchu i atrakcyjności usytuowania postaci, ich wyeksponowania (przy zachowaniu — zawsze — koniecznego minimum widoczności, co jest szczególnie wyraźne w „przezroczystych” postaciach służących), a także uregulowania przebiegu tego ruchu i „zgrania” lokalizacji osób z tokiem dialogu. Stąd nikt (nawet na planie tekstu sztuki) z nikim się nie zderza w drzwiach, a postać jest „dostępna” przestrzennie dla innych, pozostających z nią w bliższym lub dalszym kontakcie.

Wszystkie te poczynania autorskie, tak czytelne już w samym dramacie, wiążą się ściśle z powszechnie wówczas przyjętą praktyką nazwaną przez Wincentego Rapackiego „rachowaniem się ze sceną”. Według Rapackiego — *nb.* miał on być mistrzem scenicznym Bałuckiego — autor dramatyczny powinien „swobodnie ruszać się po scenie”³⁰. Bałucki bez wątpienia to potrafił. Co więcej, przestrzeń dramatyczno-teatralna w jego komediach jest przestrzenią całościową. Pełne „życie” sceniczne posiada tu odpowiednik w ożywieniu zaplecza sceny, tego źródła ściśle teatralnych sygnałów przestrzennych, z których widz układa sobie obraz przestrzeni wyobrazonej. Przestrzeń ta istnieje w *Grubych rybach* w szeregu dźwięków realistycznie motywowanych (dzwonki u drzwi, chrząkanie Pagatowicza w przedpokoju), głosach Doroty („Filipie! klucze od spiżarni”) i Onufrego, płaczu Helenki (której ojciec w kancelarii siedzący odmawia pieniędzy na suknię), a także w relacji słownej (Helenka opowiada Pagatowiczowi, jak prosiła ojca, zirytowana czekaniem na męża Dorota narzeka, że Walentowa w kuchni „przysuwa” i „odsuwa” obiad).

Ta przywoływana przestrzeń tworzy już cały dom teatralny epoki, z jego kuchnią, piwnicą, sypialniami czy nieodzowną „kancelarią” gospodarza. Wizualna zaś część przestrzeni dramatyczno-teatralnej stanowi tylko umowny fragment tej całości, która spoza sceny wpływa na działania postaci. W efekcie dom u Bałuckiego bliski jest bardzo domowi u Zapolskiej, która w *Moralności pani Dulskiej* stworzy wzorcowe w naszej literaturze, kompletne środowisko przestrzenne, z założenia mające modelować ruch i przestrzeń sceniczną w sposób pozateatralny, pozakonwencjonalny. I tak jak u Zapolskiej — istnieją w *Grubych rybach* dalsze punkty przestrzenne, wyznaczające topografię miasta i większego terenu poza nim: kamienica, dworzec, restauracja, dalej Warszawa i pensja dziewcząt, wreszcie Wiedeń, dokąd pojedzie Pagatowicz po materiał na suknię dla Helenki.

Jesteśmy w kulminacyjnym punkcie procesu kształtującego status salonu w przestrzeni dramatyczno-teatralnej. Proces ten nie posunie się

³⁰ W. Rapacki *Aktor o autorach*. W zbiorze: *Wspomnienia aktorów*. (1800—1925). Opracowanie S. Dąbrowskiego i R. Górskiego. T. 2. Warszawa 1963, s. 15, 24.

już dalej, wprost przeciwnie — utrwala się zdobyte już formuły przechowywane troskliwie przez tradycyjne odmiany teatru aż do dzisiaj. Chcąc jednak pomimo wszystko zaobserwować konsekwencje zarysowanego tu procesu, sięgnijmy po „tragikomedie kołtuńską” Gabrieli Zapolskiej (1906). Postępowanie takie może być usprawiedliwione choćby przez fakt, iż echa „zapolskiego” wzorca odnajdziemy w latach dwudziestych choćby w zwulgaryzowanej wersji *comédie rosse* Stefana Kiedrzyńskiego: *Miłość bez grosza*.

Wraz z utworem Zapolskiej wkraczamy w zatłoczony dom teatralny o naturalistycznej proveniencji. W salonie Dulskich jest wszystko, co być powinno: dywany, solidne meble, obrazy w złożonych ramach, sztuczna palma, haftowany landszaft, ekranik *empire*, lampa z bibułkowym abażurem, stoliki z fotografiami. Nic dziwnego, że właśnie zatłoczenie przestrzeni „wpada” przede wszystkim w oko odbiorcy. Przecież postrzegamy właśnie przedmioty, nie zaś znajdującą się pomiędzy nimi przestrzeń, choć paradoksalne, że mówiąc i myśląc o przestrzeni, myślimy właśnie o pustych miejscach między przedmiotami, miejscach przeznaczonych dla ruchu ³¹.

Jakże więc znamiennej ewolucję przeszedł dom w teatrze. Z „czystej” przestrzeni gry o głównie teatralnym charakterze — powstała, wskutek narastającej ekspansywności realizmu, przesadnie zagracona i maksymalnie „zabrudzona” przedmiotami klatka, w której wolne miejsca „skurczyły się” do „tuneli”, przesmyków między meblami. Ruch sceniczny dzięki temu zyskał perspektywę opisową. Aktor musiał teraz istnieć wśród przedmiotów i te przedmioty „ogrywać”. Charakterystyczne, że w utworze Zapolskiej lokalizacja przedmiotów wyłania się z ruchu postaci. Segmentacja przestrzeni jest tutaj wyrazista: zostaje określona zespołami mebli. Już akt I zarysowuje układ planów. Jest ich, jak u Bałuckiego, pięć, a cztery posiadają swoje przedmiotowe dominanty (wyjątkiem jest plan prosceniowy). Plan centralny i jego funkcja zostają określone przez tradycyjny stół z krzesłami; lewy plan „pyszni się” kanapą, nad którą wisi lustro i stolikiem; prawy — piecem, ekranem i stolikiem z fotelem; zaś plan czwarty, w głębi sceny — posiada okno i fortopian. Ale przedmioty segmentują w utworze nie tylko przestrzeń. Także akcję, którą w każdym momencie ujrzyć możemy poprzez przedmiot. W efekcie postać staje się poniekąd więźniem przedmiotu, a ruch nie wypełnia już sceny, skoro funkcja ta przypada meblom.

Przypatrzmy się bliżej ruchowi scenicznemu na początku utworu. Kurtyna się odsłania. Wchodzi Dulska (przednie drzwi lewe kryją sypialnię małżeńską) i ukosem, przez środek sceny, dąży w stronę kuchni (prawe drzwi w głębi), budząc kucharkę i Hankę. Następnie omijając piec podchodzi do drzwi pokoju Zbyszka (prawe drzwi przednie), wraca

³¹ Hall, *op. cit.*, s. 216, 217.

pierwszym planem do swojej sypialni budząc Felicjana (przednie drzwi lewe) i idzie lewą ścianą w stronę sypialni dziewcząt (lewe drzwi w głębi). W swoim „obchodzie” omija tylko jedno drzwi — usytuowane naprzeciw widza: drzwi do jadalni. Ale jadalni rodzina nie używa. Dymiący piec naprawi dopiero lokator. Te drzwi ani razu nie zostaną otwarte, chociaż to właśnie stamtąd dobiega na scenę dźwięk zegara, który bije godzinę szóstą, rozpoczynając sceniczny dzień. Wraz z wejściem Dulskiej w centrum domowej przestrzeni rozpoczyna się także intensywne życie przestrzeni pozasceniczej. Biję zegar, słychać człapanie pantofli w sypialni, wrzask w kuchni, głos Hesi za ścianą — przestrzeń pozasceniczna zostaje ożywiona przez Dulską niczym „wrózkę”.

Obserwujemy tu doprowadzoną do skrajności potrzebę przedmiotu w teatrze. Wydaje się jednak, że to właśnie przedmiot okazał się w tym wypadku koniem trojańskim dla ukształtowanej naturalistycznej przestrzeni. Z jednej bowiem strony, konkretny i ciężki, reprezentował na scenie prawdę tworzywa, które we wszystkich sztukach zaczęło w tym czasie dochodzić do głosu. Z drugiej natomiast — przez swój charakter i stłoczenie ujawniał, że dalej pójść nie można, że przeładowana przestrzeń może nie mieć nic wspólnego z dramatem i łatwo ten dramat niweczy. W tej sytuacji przedmiot należało odrzucić. Scena więc, odkrywając na nowo stare tworzywo teatru: fakturę ciała aktora i fakturę przestrzeni, przesuwała nie tylko to tworzywo w stronę sztuki, ale także powracała do źródeł (hasło reateatralizacji teatru). Nie bez powodu Copeau widział swój teatr jako „nagi”, jako „deski na kozłach drżące pod stopami młodości, która na nie wbiegnie”³². Relacje między ciałem aktora a przestrzenią należało teraz ustalić na nowo, rezygnując z pośrednictwa malowanych dekoracji i reprezentujących pozateatralną rzeczywistość przedmiotów. Dokonał tego inscenizator sięgnąwszy po podstawową opozycję teatru: horyzontalną strukturę ziemi-sceny skontrastowaną z wertykalnym układem ciała aktora³³. W ten sposób zamiast realistycznej motywacji działań i zdarzeń uzyskiwał motywację *stricte* teatralną, zamiast iluzji pokoju pracownice budowanej za pośrednictwem malowanych ścian i przedmiotów — wnętrze umowne, o którego naturze widz musi cały czas pamiętać. Przed nim przecież teraz jest tylko scena i aktor, który na niej gra³⁴.

W efekcie tych poczynań awangardowy teatr zrezygnował z budowania tradycyjnego domu. Sceniczne wnętrze domu w epoce, zwanej

³² J. Copeau, *List do Paula Claudela przed wyjazdem do USA*. W: *Naga scena*. Wybór i noty: Z. Reklewska. Przekład: M. Skibniewska. Wstęp: Z. Reklewska i K. Puzyna. Warszawa 1972, s. 70.

³³ Appia, *op. cit.*, s. 102.

³⁴ Zob. В. Мейерхольд, *К истории и технике театра*. W: *Статьи — письма — речи — беседы*. Т. 1. Москва 1968, s. 141—142.

epoką przełomu, kształtowano odtąd rozmaicie: tworzyły je sznurkowe okna w głębi sceny (Reinhardt), białe linie ciągnięte na tle czarnego aksamitu (Stanisławski), teatralne łóżko lub stół na „nagiej” scenie (Copeau). Był to więc tylko schemat mieszkalnej przestrzeni. I chociaż proces ów pozostaje w zasadzie poza obrębem interesującej nas tradycji, dodajmy, że właśnie nowsza komedia zawdzięcza mu dzisiaj i umowność, i wieloznaczność przestrzenną.