

# Andrzej Tadeusz Kijowski

---

## A kiedy strzelba wypali... : (Poetyka rekwizytu)

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 68-88

---

1977

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Andrzej Tadeusz Kijowski*

**A kiedy strzelba wypali...  
(Poetyka rekwizytu)**

Antoni Czechow powiedział:

„Nie wolno ustawiać na scenie naładowanej strzelby, jeżeli nikt nie ma zamiaru z niej strzelić”<sup>1</sup>.

Czym jest ta osławiona „strzelba”? Jest przedmiotem, który pełni na scenie określoną funkcję. Gwintówką z *Zemsty* i pistoletami generała Gablera, słomkowym kapeluszem ze sztuki Labiche’a i chusteczką Desdemony, wachlarzem Amelii z *Mazepy* i listem Morwicza z *Wilków w nocy* Rittnera. Jest rekwizytem, który pojawiając się na scenie, skupia na sobie zainteresowanie widza i powinien w końcu zaspokoić jego ciekawość. Znaleźć się, jeśli został ukryty. Wydać tajemnicę, która jest z nim związana. Przynieść zniszczenie, jeśli może ku temu posłużyć. Jest rekwizytem, tzn. drobnym przedmiotem, niezmiernie ułatwiającym aktorom działania sceniczne.

Ale — powie ktoś — Czechowowi nie chodziło przecież tylko o strzelbę, nie chodziło mu nawet o jakiś konkretny sprzęt. Rewizyt bywa nosicielem tajemnicy, która może także ukazać się bezpośrednio. Jeżeli na przykład na początku dramatu dowiemy się, że ktoś posiada wiadomość ważną dla innej osoby, a nie znaną jej, łatwo się domyślić, że w dobrze skomponowanym utworze sprawa wydobycia tej wieści stanie się osią konfliktu. Będzie skupiać na

Drobne  
przedmioty

---

<sup>1</sup> A. Czechow: *Aforyzmy*. Tłum. N. Gałczyńska. Warszawa 1975, s. 36—37 (nr 170).

sobie zainteresowanie czytelników i wywoływać napięcie dramatyczne.

Dlaczego zresztą organiczać problem jedynie do dramatu? Czyż zasada ta nie obowiązuje w równym stopniu w powieści i filmie? Czyż nie dotyczy każdej, konsekwentnie budowanej, tzn. zamykającej się w sobie fabuły? I tu i tam, zarówno w powieści, jak i dramacie, rekwizyty służą czasami ukazywaniu fabularnych zawikłań, ale nie jest to przecież środek jedyny. Rekwizyty nie są więc charakterystyczne jedynie dla form scenicznych. Rękopis, który pragnie poznać Meir Ezofowicz, bohater powieści Orzeszkowej, nie różni się niczym od tego, którego zniszczenie powoduje śmierć Eilerta Lovborga, gdy grają *Hedgę Gabler* Ibsena.

Czy rzeczywiście niczym? Czy kompozycja dramatu nie różni się od kompozycji powieści przygodowej, kryminalnej, słowem: od powieści z wątkiem dramatycznym? Oczywiście, że nie. W czysto literackim brzmieniu określił Czechow zasadę dramatycznej kompozycji, tzw. zasadę koncentracji<sup>2</sup>. Jeżeli podkreśla się ją mocniej w teorii dramatu niż w teorii prozy narracyjnej, to chyba dlatego tylko, że w tym rodzaju częściej ujawnia to prawo. Wpływa na to ograniczenie czasowe spektaklu, zmuszające pisarzy teatralnych do przekazania treści utworu w bardziej skondensowanej i bezpośredniej formie. Ale i to nie jest naturalnie regułą. Istnieją teksty dramatyczne (tzw. *Buchdrama*, *Lesedrama*), które nie podporządkowują się tego typu ograniczeniom. Podobnie istnieją też utwory epickie ściśle realizujące zasady konstrukcji dramatycznej.

W literaturze i teatrze potrzebne są pewne przedmioty. I tu, i tam mogą one służyć podkreśleniu dramatycznego charakteru. Ale w obydwu tych sztukach są one zupełnie inaczej ukazywane. Inna jest

Zasada  
koncentracji

<sup>2</sup> H. Życzyński: *Teoria dramatu*. Cieszyn 1922: „Istotę więc poezji dramatycznej stanowi bezpośrednio przedstawiona akcja z trzema cechami: rozwój, kontrastowość i koncentracja” (s. 21).

też ich rola. Obcuując z dziełem literackim, dokonujemy własnej konkretyzacji przedstawianego świata. Na podstawie zawartych w tekście informacji i zależnie od naszych doświadczeń, od pamięci o przedmiotach, stwarzamy sobie wyobrażenie tego np. rękopisu, który pragnął poznać Meir Ezofowicz. Świat przedstawiony w dziele literackim konstryuuje się bowiem: „w przeciwieństwie do malarskiego czy filmowego (i teatralnego — A.T.K.) (...) pośrednio, poprzez warstwę znaków językowych i ich znaczeń”<sup>3</sup>. Tak samo jak obraz literacki jest elementem świata przedstawionego, obraz sceniczny jest fragmentem *świata uobecnionego*<sup>4</sup>. W teatrze bowiem kompozycję kształtuje się bezpośrednio. Składają się na nią prawdziwi ludzie i prawdziwe przedmioty. Powstały zaś twór oglądamy tu i teraz, wspólnie i zasadniczo w jednakowy sposób.

Wyobrażone  
i zobaczone

Różnica między rękopisem z Orzeszkowej a tym, którego używa się w przedstawieniu sztuki Ibsena, na tym się właśnie zasadza, że jeden z nich wyobrażamy sobie każdy na swój sposób, drugi zaś zobaczymy wszyscy realnie tak samo jak twórca spektaklu.

Istnieje więc sztuka teatru i istnieje literatura. Istnieje teatr faktu, teatr muzyczny, plastyczny i teatr literacki, które świetnie radzą sobie bez dramatu, przedstawiając niezwykle nieraz dramatyczne widowiska sceniczne, poetyckie montaże lub epickie obrazy. Istnieją też dramaty, które można wprawdzie (jak niemal wszystko co napisane) zaadaptować na scenę, albo można je tylko przeczytać i zachować z lektury dużą satysfakcją. Przy tym wszystkim trudno mi się jednak wyzbyć przeświadczenia, że istnieje też *dramat sceniczny*, tj. utwór strukturalnie nastawiony na uobecnienie w tematyce, że ist-

<sup>3</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1972, s. 42.

<sup>4</sup> Por. H. Gouhier: *L'Essence du théâtre*. Paris 1943: „Représenter c'est rendre présent par des présences”, co tłumaczy: Przedstawienie jest uobecnieniem w terażniejszości.

nieje *reprezentacja sceniczna*, czyli taka forma teatralna, która służy do przedstawienia na scenie dramatycznej akcji. Trudno mi się wyrzec wiary, że gdzieś na pograniczu teatru i literatury, nieopodal teatru poetyckiego (np. spektakle Reinhardta) i epickiego (np. przedstawienia Brechta) rozwija się *teatr dramatyczny* — sztuka reprezentacji dramatu scenicznego.

Jeśli istnieje, trzeba go rozpoznać. Czechow coś mówił o strzelbie. O konkretnym przedmiocie, który pojawia się na scenie. Jest jednym ze znaków teatralnych. Budulcem przedstawienia wiążącym sceniczne działania aktora z treścią uobecnionego konfliktu.

Scenicznych morfemów naliczyć można wiele. Ich liczbę Tadeusz Kowzan ustalił na trzynaście. Jednak w istocie po to, aby powstał spektakl teatralny, potrzeba tylko aktora i słów, które on wypowiada. Znalazłszy się w sytuacji oglądanego, ze związanym z nim nierozdzielnie znaków stwarza on kompozycję estetyczną. Warunkiem koniecznym i wystarczającym sztuki teatru, tak jak ją widzę w opozycji widowisk baletowych, lalkowych itp., są więc animowane przez aktora: gesty, ruchy, mimika, słowa i intonacja. Ich zadanie polega na tym, aby razem służyć człowiekowi (tj. aktorowi) i pomagać mu (tj. postaci scenicznej) w uobecnianiu stanów bohatera. Można powiedzieć, że aktor jest siłą motoryczną spektaklu, jego duszą. Stanowi o zasadzie wiązania się znaków teatralnych i jest — jako postać — ich ostateczną formą. Przemiana aktora polega na tym, że staje się on znakiem samego siebie. Znakiem, w którym przez *postać sceniczną* zrozumieć można jego właściwości związane z planem wyrażania (*signifiant*), z *bohaterem* zaś łączyć te, które odpowiadają treści (*signifié*).

Aby ten efekt osiągnąć, aktor musi związanym z nim nierozdzielnie znakom nadać sztuczne znaczenie. Upewnić nas, że mamy do czynienia z kompozycją.

Aktor i słowa

Praktycznie znaczy wszystko. Każdy sztuczny i naturalny twór człowieczy jest jakimś komunikatem<sup>5</sup>. Każdy składa się z określonych znaków. Garnitur, który wkładam idąc do teatru, określa mnie podobnie jak aktora charakteryzuje jego kostium. Jednak sposób ubierania aktora na pewno na coś wskazuje, podczas gdy mój strój może być wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności. Mimo to i ja w moim garniturze jestem jakimś komunikatem. Nie jest tylko jasne, czy treść tego komunikatu z czymś się wiąże i z czegoś wynika. Życie można skomponować. Ktoś może do tego zmierzać, ale to nie jest regułą. Życie bywa także beztreściowe. Kompozycja (kostium) tym różni się od komunikatu (ubrania), że nie ma w niej nic przypadkowego. „*Non est ars quae ad effectum casu venit*”. Ten sam garnitur, gdy siedzę w nim na widowni, jest tylko ubraniem, ale gdy pojawię się w nim na scenie, stanie się współczesnym kostiumem. Nastawienie odbiorcy wobec konwencji teatralnej pogłębia znaczeniowość znaku pojawiającego się „w świetle rampy”. Wygaszenie świateł, podniesienie kurtyny lub w jakikolwiek inny sposób spowodowane zwrócenie uwagi wszystkich obecnych na aktorów informuje, że rozpoczyna się prezentacja kompozycji estetycznej. Konwencja oglądania wywołuje efekt osobliwości oglądanego (*v-effekt*, jak go nazwał Brecht). Sprawia, że aktor staje się, za pośrednictwem postaci scenicznej, znakiem bohatera i animatorem pomocniczych, nie związanych z nim organicznie znaków.

Efekt  
osobliwości

Rekwizyty przekazują zawikłania fabularne w powieści i na scenie. Występują w nich one pod różnymi postaciami. Zauważmy też, że oprócz wymienionych już przedmiotów, tak w powieści Orzeszkowej, jak i podczas reprezentacji scenicznej *Heddy Gabler* pojawia się wiele innych sprzętów, tj.: rękawiczek, krzesel, noży itp. Ich rola nie polega już

<sup>5</sup> Por. A. Lalande: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris 1960 (hasła: *signes naturels* i *signes artificiels*), s. 991—992.

na dramatyzowaniu akcji, lecz na dostarczaniu informacji o innych ważnych elementach obrazowanego świata. Oczywiście przedmioty opisane w *Meirze Ezołowiczu* stwarzają świat przedstawiony, te zaś, które oglądamy na scenie, prezentują świat uobecniony. I tu właśnie ujawnia się zasadnicza różnica funkcjonalna między literackim a teatralnym znakiem. W wyobraźni odtwarzamy fragmenty rzeczywistości na tyle dokładnie, na ile ją pamiętamy. Pisarzowi wystarczy więc zasugerować tylko jakies działanie, byśmy zdali sobie z niego sprawę. Ani autor, ani czytelnik nie muszą, bez szczególnego powodu, zawracać sobie głowy szczegółami. Sztuka teatralna polega zaś na szczegółach. Tu niczego nie można pominąć. Wszystko musi być jak w życiu — bo aktor żyje. Aktor nie może wstać, jeśli przedtem nie usiadł. Nie może usiąść, jeśli nie ma na scenie krzesła. Ponadto, kiedy się stoi i mówi wobec publiczności, trzeba coś sensownego zrobić z rękami. Trzeba zacząć działać fizycznie, a czyny te powinny popozostawać w zgodzie z treścią wymienionych na scenie zdań. Należy dążyć do zachowania równowagi między słowem a czynem. Powinny one być z sobą związane. Wynikać z siebie wzajemnie.

Działania ludzkie dokonują się zwykle za pośrednictwem przedmiotów. Przy ich pomocy pracuje się i odpoczywa. Nie można bez nich wyjść na ulicę ani położyć się w domu. Aktor porusza się więc wśród krzeseł, na których może usiąść, w ubraniu, które chroni go od chłodu, w rękę trzyma przedmioty konieczne do scenicznego życia. Tak więc aktor jednocześnie żyje na scenie i ukazuje widzom swoje życie. Słowa, które wypowiada, jego ruchy, mimika, intonacja i gesty określają wiek, temperament, samopoczucie i problemy stwarzanego bohatera. Charakteryzacja mówi o jego cechach szczególnych. Fryzura, kostium i dekoracja informują nas o jego guście, określają środowisko i pozycję społeczną bohatera. Oświetlenie, muzyka i efekty dźwiękowe wskazują na porę dnia, dostarczają dodatkowych wiado-

Co zrobić rękami?

mości o miejscu akcji i upodobaniach mieszkańców<sup>6</sup>. Na scenie pojawiają się rozmaite przedmioty. Niektóre z nich spełniają ważną rolę, zawierając w sobie istotną dla akcji tajemnicę. Wszystkie pełnią *funkcję ilustracyjną*, budują świat uobecniony i służą pomocą grającemu na scenie aktorowi. Na ich rolę zwracał uwagę Stanisławski:

„(...) artyście potrzebny jest przedmiot, na którym może skupić swoją uwagę, nie na widowni jednak, lecz na scenie. Im bardziej atrakcyjny jest ten przedmiot, tym większa jego władza nad uwagą artysty. Nie ma chwili w życiu człowieka, żeby uwaga jego nie była skierowana na jakiś przedmiot. Żeby oderwać artystę od widowni trzeba mu zręcznie podsunąć interesujący przedmiot tu, na scenie”<sup>7</sup>.

Wstąpmy więc na deski sceniczne. Pojawił się na nich aktor grający Mazepę. Mówi: „Dziś jeszcze muszę widzieć się z Wojewodzina”<sup>8</sup>. Udaje się do jej komnaty. Słyszac jednak, że Amelia wraca w towarzystwie, zmuszony jest się ukryć. Pisz na pozostawionym wachlarzu: „odeszlij twe niewiasty, jestem tu (rzuca wachlarz)”<sup>9</sup>. Następnie: „wchodzi do alkowy i zasłania firanki”<sup>10</sup>, zza których mimowolnie wysłuchuje rozmowy Amelii ze Zbigniewem. W tej chwili ukształtowało się silne napięcie sceniczne. Mazepa znikł, ale pozostawił widomy dowód swej obecności — zapisany wachlarz. Wachlarz ten staje się dla widza ośrodkiem uwagi, nosicielem napięcia. Przed aktorami otwierają się możliwości potęgowania go lub zmniejszania. Wystarczy, by Amelia bezwiednie wzięła go do ręki i na przykład położyła w innym miejscu, by widownia zamarła.

Wachlarz  
Mazepy

<sup>6</sup> Por. T. Kowzan: *Littérature et spectacle*. Warszawa 1975, s. 206.

<sup>7</sup> K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*. Tłum. A. Męczyński. W: *Pisma*. Pod red. E. Csato, t. II. Warszawa 1953 PIW.

<sup>8</sup> J. Słowacki: *Mazepa*. W: *Dzieła wybrane*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. T. IV. Ossolineum 1974, s. 307.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 310.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



*Napięcie sceniczne* kształtuje się wtedy, gdy widz zdaje sobie sprawę z istnienia znaku, którego ujawnienie się umożliwi dokonanie jakiejś czynności. (W tym wypadku nie wiemy, co stanie się z Mazepą, jeśli wachlarz zostanie znaleziony). Uwaga widzów, niezależnie od tego, że śledzą przebieg zupełnie nie związanego z obecnością Mazepy dialogu, koncentruje się wokół pytania: czy Amelia lub Zbigniew znajdą wachlarz, czy też nie. Ciekawe, że najbardziej dramatyczny efekt sceny: Amelia — Zbigniew, kiedy „Zbigniew chce wstać i mdleje”<sup>11</sup>, nie potęguje bynajmniej napięcia. Wzrasta ono dopiero w chwilę potem, gdy na scenę wkracza Wojewoda. Obecność Mazepy, ukrytego za firankami, zaczyna odgrywać dużo znaczącą rolę. Dopóki widz wiedział to, czego aktorzy w ogóle się nie spodziewali, ale czego mogli się dowiedzieć za pośrednictwem rekwizytu, napięcie sceniczne związane z wachlarzem występowało osobno wobec dramatycznego napięcia, wywołanego przez rozmowę Amelii i Zbigniewa. Z *napięciem dramatycznym* spotykamy się wtedy, gdy widz zdaje sobie sprawę z istnienia jakiejś tajemnicy (problemu) i interesuje go, czy zostanie ona odkryta (rozwiązany) oraz jakie będą tego skutki. (Tutaj napięcie dramatyczne rodziło się na skutek zainteresowania widza, czy Zbigniew wyzna Amelii swoją miłość).

Na scenie zarysował się pełny konflikt. Mazepa jest ukryty. Wojewoda go szuka. Amelia nic nie wie. Zbigniew broni Amelii, a wachlarz leży na stole i w każdej chwili może zostać znaleziony. Napięcie sceniczne związane z pytaniem: czy wachlarz zostanie odkryty, i dramatyczne ujęte w słowach Wojewody: „Waćpani masz w sypialnym pokoju człowieka”<sup>12</sup> (streszczające się w pytaniu: czy Amelia dowiedzie się, że jest to prawdą) związały się z sobą. Narodził się jedyny w swoim rodzaju efekt napięcia teatralnego.

Napięcie  
i tajemnica

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 312.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 315.

Skoro przed wejściem Wojewody dialog był o tyle słabszym nosicielem napięcia niż wachlarz, cóż dopiero mówić o innych przedmiotach, których pełno jest na scenie podczas reprezentacji scenicznej *Ma-zepy*. O elementach kostiumu wszystkich występujących postaci, o świecy, którą Chmara Zbigniewowi pod nos podtyka itp. Jest jakaś istotna, jakościowa różnica między wachlarzem a tą świeczką chociażby. Ale też stopień tej różności zależy od momentu akcji, w którym zwrócimy na dany przedmiot uwagę. Na początku trzeciego aktu, kiedy ukazuje się naszym oczom komnata Amelii, wśród wielu innych przedmiotów dostrzec można leżący wachlarz i świecę palącą się w lichtarzu. Ich funkcja jest jednakowa, polega na ilustrowaniu scenicznego świata. Dowiadujemy się za pośrednictwem tych znaków, że jest wieczór i że właścicielką tego pokoju jest dama. Potem wachlarz zwraca na siebie uwagę, zaczyna spełniać swoistą rolę, aż do wejścia Wojewody pełni funkcję nosiciela scenicznego napięcia. Tę samą funkcję będzie też spełniała świeca, gdy przez moment znajdzie się w rękach Chmary, gdy posłuży do przekonania się, czy Zbigniew żyje. Odkąd na scenie pojawiają się Wojewoda i jego towarzysze, wachlarz pozornie nie spełnia już tak ważnej roli. Autor pozwala nam o nim zapomnieć. Nosicielami napięcia scenicznych stają się kolejno: świeca, pistolet w rękach Zbigniewa, dochodzące zza firanek szmery.

Gra  
przedmiotów

Wszystkie wymienione tu przedmioty nazwano by w praktyce teatralnej rekwizytami. Aktorzy obejmują tą nazwą każdy przedmiot, który „gra” na scenie. Widzimy jednak, że nie wszystkie przedmioty i nie zawsze „grają”. Bywa, że ich rola ogranicza się jedynie do ilustrowania. Niekiedy służą one aktorom, gdy ci nie wiedzą, „co zrobić z rękami”. Przyjmują na siebie funkcję nosicieli napięcia scenicznych, to znów — tak jak ów wachlarz po wejściu Wojewody — pozostawiając innym znakom

potęgowanie napięcia na scenie, ukryte, stają się nośicielami teatralnego napięcia.

Nie wszystkie przedmioty grają na scenie i nie wszystkie grają z równą mocą. Daniel Olbrychski kreując bohatera *Czystej miłości* na scenie Teatru Małego pali dużo papierosów. Zofia Kucówna, ukazując w tym samym spektaklu dramat *Marii*, popija herbatę i posługuje się okularami<sup>13</sup>. Papieros ułatwia Olbrychskiemu zachowywanie się na scenie. Okulary pomagają Kucównie przeistaczać się w naszych oczach z Redaktorki w Marię. Rzeczy, którymi posługują się ci aktorzy, to rekwizyty. Ale takie rekwizyty, bez których można by się od biedy obyć. Aktorowi byłoby pewnie trudniej bez nich grać. Myślę jednak, że byłby w stanie przewycięzać trudności i osiągnąć ten sam wpływ na widza, posługując się jedynie ciałem swym i głosem. Podobnie w *Mazepie* pod warunkiem skreślenia słów Wojewody: „synowi memu pod nos świecą —”<sup>14</sup> można by bez straty dla rozwoju wydarzeń dramatycznych, zrezygnować z tego rekwizytu. Ale czy można bez zmian sięgających podstaw tej tragedii wyrzucić wachlarz? Uważam to za niemożliwe. Jestem też przekonany, że reprezentacja sceniczna III aktu *Mazepy* dostarcza widzowi dużo pełniejszych wrażeń niż sama lektura tekstu.

Zarówno wachlarz, jak i świeca budują przez pewien czas napięcie sceniczne. Może je też stwarzać papieros, którego zdenerwowany bohater *Czystej miłości* nie będzie mógł zapalić. Każdy z tych znaków może zostać nazwany rekwizytem. Wachlarz tym różni się od pozostałych, że nie tylko podobnie jak one pełni funkcję ilustracyjną i potęguje napięcie sceniczne, lecz od pewnego momentu staje się nośicielem napięcia teatralnego. Z *napięciem teatralnym* mamy zaś do czynienia wówczas, gdy stopnio-

Stwarzanie  
napięcia  
teatralnego

<sup>13</sup> I. Iredyński: *Maria i Czysta miłość*. Reż. A. Hanuszkiewicz, prapremiera: 29 listopada 1975 r. Teatr Mały, Warszawa.

<sup>14</sup> Słowacki: *op. cit.*, s. 313.

wo odsłaniana w utworze dramatycznym tajemnica ukazuje się nie tylko poprzez relacje bohaterów, lecz ma także swojego materialnego nosiciela. Ukazuje się naszym oczom i wyjaśnia rozumowi.

Rekwizyt jest nosicielem napięcia scenicznego, może też wywoływać napięcie teatralne. Przy jego pomocy reprezentacja sceniczna sztuki mocniej działa na widza. Odkrycie napięcia teatralnego przekona nas, że mamy do czynienia z dramatem scenicznym, z utworem, który — jak np. *Mazepa* — został napisany dla teatru dramatycznego.

Ale — zapyta ktoś — pod jaką postacią pokazują się rekwizyty na scenie? Z jakiej materii są zbudowane? Jak się mają do tych przedmiotów, które zwykło się nazywać tak samo, a których funkcja sprowadza się do ilustrowania działań i uobecniania świata scenicznego?

Tadeusz Kowzan wyróżnia rekwizyt jako jeden z trzynastu znaków teatralnych, obok kostiumu, dekoracji, fryzury itp. Stwierdza przy tym, że może on być elementem dekoracji lub kostiumu. Gotów jest zań uznać każdy: „przedmiot istniejący w naturze czy w życiu społecznym”<sup>15</sup>, który poprzez fakt pojawienia się na scenie weźmie udział w procesie kształtowania lub artystycznego kreowania związanych z nim sensów. Potocznie utarło się obejmować tą nazwą drobne przedmioty, niezbędne do odegrania jakiejś sceny (np. popielniczki, szklanki, tace). Granice pomiędzy rekwizytem a dekoracją, kostiumem czy fryzurą nie są ostre. Jeżeli na scenie na dwóch stołach znajdują się popielniczki, ale używana jest tylko jedna, to druga jest rekwizytem czy elementem dekoracji? Albo dwóch aktorów używa rękawiczek, z których jedne mają monogram wyhaftowany ręką byłej kochanki — czy wtedy rękawiczki noszone przez drugiego aktora również są rekwizytem, czy raczej elementem kostiumu? To

Rekwizyty  
a znaki  
teatralne

<sup>15</sup> T. Kowzan: *Znak w teatrze*. W: J. Degler: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wrocław 1976, s. 314.

samo dotyczyć może fryzury (np. pukiel włosów, diadem, peruka), charakteryzacji (znak szczególny) czy gestu (np. masońskie powitanie). Łacińska etymologia słowa *requisitus* — poszukiwany, utwierdzi nas w przekonaniu, że rekwizyt nie jest obojętną rzeczą, ale rzeczą ważną, poszukiwaną.

Każdy znak pojawiający się na scenie pełni jakąś osobliwą funkcję w kompozycji. Musi być celowy i spełniać funkcję ilustracyjną. Strzelba wisząca na ścianie informuje nas, że jesteśmy w domu myśliwego lub żołnierza, stojący na stole krzyż dodaje, że to człowiek wierzący. Ale kiedy ktoś do kogoś z tej strzelby wypali, kiedy chwyci w dłoń krucyfiks i każe nań przysiąc, kiedy ktoś zdejmie rękawiczki i spoliczkuje nimi protagonistę lub kiedy Chmara chwyci jedną z oświetlających pokój świec i podektnie ją pod nos Zbigniewowi, dany przedmiot wyłamie się z właściwego mu kodu ilustracyjnego (w tym wypadku przestanie być elementem dekoracji), zwróci na siebie uwagę i stanie się instrumentem rozwoju wydarzeń. Określony znak stanie się rekwizytem. Obok ilustracyjnej, będzie spełniał sobie tylko właściwą funkcję *instrumentalną*.

Tak więc zarówno wachlarz, jak i świeca z *Mazepy* są na początku trzeciego aktu elementami dekoracji, a później stają się rekwizytami. Obydwa te przedmioty pełnią funkcję instrumentalną, są nosicielami napięcia scenicznego. Losy rekwizytów bywają różne. Żaden znak nie nabiera od razu funkcji instrumentalnej. Staje się to poprzez ruch. Poprzez powodowane przez aktora krążenie przedmiotu między różnymi systemami znakovymi. Rekwizyt zwykle do czegoś służy i przez to skupia na sobie uwagę. Rzadko jeden znak spełnia równie ważną rolę przez cały czas trwania spektaklu. Rekwizyty szybko męczą się swoją rolą. Ustępują miejsca innym. Wracają do właściwego im kodu ilustracyjnego, ulegają zniszczeniu lub zostają ukryte. Czasem stają się symbolami. Wtedy zaś, gdy są symbolami nie tylko dla widza, ale także i dla bohaterów, mają

Instrumenty  
rozwoju  
wydarzeń

Przemienienie  
w symbol

szanse przez dłuższy czas wywierać wpływ na działanie sceniczne (np. dzika kaczka w sztuce Ibsena). W określonym momencie funkcję instrumentalną może spełniać tylko jeden rekwizyt. Uwaga widzów musi być bowiem skupiona. Wachlarz rozpoczął w trzecim akcie *Mazepy* swoistą grę rekwizytów. Był nosicielem napięcia scenicznego podczas rozmowy Amelii i Zbigniewa. Odkąd w drzwiach komnaty pojawił się poszukujący Mazepy Wojewoda, wachlarz stał się materialnym wyznacznikiem napięcia teatralnego. Ale bohaterowie nic nie wiedzą o pozostawionym przez pазia widomym znaku swojej bliskiej obecności. Ich działania muszą być ukierunkowane na inne przedmioty. Autor odwraca uwagę widzów od wachlarza, nadając funkcję instrumentalną świecy, pistoletowi, krucyfiksowi, szmerom itp. Gra rekwizytów i znaków w funkcji instrumentalnej doprowadziła do wyodrębnienia odgraniczających komnatę od alkowy firanek. Nie mogąc nawet pozornie (tak jak wachlarz) wrócić do właściwego im kodu dekoracyjnego, firanki zwielokrotniły swoją ilustracyjną funkcję. Przemienione w mur, stały się symbolem, pomnikiem stoczonyj walki. Ukształtowany symbol miał spowodować powrót wszystkich kolejno wyodrębniających się rekwizytów do rodzimych systemów znakowych — wziąć ich funkcję na siebie. Niestety, w momencie odkrycia wachlarza, to się nie udało. Wachlarz był nosicielem napięcia scenicznego i przyczyniał się do wywołania napięcia teatralnego. Tracił swoją instrumentalność na korzyść innych znaków, by w opozycji do nich odświeżać swe siły. Ten wachlarz sam jeden może zwalić mur. Napięcie zostało podtrzymane. Trwa do końca, aż do momentu wyzwolenia Mazepy. Znaki teatralne w funkcji instrumentalnej nadały ostatecznie Mazepie rolę nosiciela napięcia dramatycznego. Będzie nim do końca. Wspólnie z innymi, wytwarzającymi się w dalszym ciągu rekwizytami (np. broń, trumna) będzie wywoływać napięcia teatralne. Rekwizytu nie można wyodrębnić ilościowo, lecz

stanowi on jakość, która pojawia się między systemami znakowymi. Nie tworzy jeszcze jednego, trzynastego systemu, lecz zawierając się w jednym z trzech: kostiumie (np. rękawiczka), dekoracji (np. wisząca na ścianie strzelba) lub fryzurze (np. pukiel włosów), ujawnia się wtedy, gdy się spośród nich wyłamuje.

Nie chcąc popadać w konflikt z obowiązującym uzusem językowym, staram się nie rozszerzać zbyt mocno pojęcia: rekwizyt. Przyjęło się obejmować tą nazwą tylko drobne przedmioty i były ku temu powody. Jeśli bowiem przyjrzymy się dramatom scenicznym w ich historycznym rozwoju, stwierdzimy, że znakami, które najczęściej pełnią funkcję instrumentalną, były właśnie: strzelby, pistolety, rękawiczki, chusteczki do nosa, laski, tabakierki, kapelusze, sakiewki itp. Rozumiemy już, że ilościowe wyodrębnienie rekwizytu nie ma sensu. Różnica między rekwizytem a elementem dowolnego, innego systemu znakowego jest różnicą funkcji, a nie postaci. Istnieje więc co najwyżej dwanaście (*sic!*) znaków teatralnych. Trzy z nich: fryzurę, kostium i dekorację, określić można wspólnym mianem — *znaków przedmiotowych*. Teraz dopiero mogą ostatecznie zdefiniować *rekwizyt* jako: taki znak przedmiotowy, który niezależnie od związanej z właściwym mu kodem funkcji ilustracyjnej, pełni jeszcze instrumentalną, swoistą dlań rolę.

Na tym kończy się zakres tradycyjnego rekwizytu. Nie kończy się jednak rola funkcji instrumentalnej. Jak się bowiem pokazało kilkakrotnie, bywa i tak, że nieprzedmiotowy znak (np. gest powitania czy szmer ukrytej osoby) może nie tylko ilustrować świat uobecniony, lecz pełnić swoistą funkcję. Autorzy dramatyczni często zwracają uwagę widza na inne znaki sceniczne.

Niewątpliwie znaki przedmiotowe najlepiej nadawały się do budowania napięcia na scenie. Ale w końcu ilość rekwizytów jest ograniczona, ich kombinacje wyczerpały się. Aktor, który wie, że nie zdoła zain-

Różnica funkcji

teresować widza fabułą prezentowanej sztuki, stara się zainteresować go sobą. Dodaje rozmaite gierki, a więc: gesty i ruchy, wzbogaca mimikę i intonację. Dopóki wszakże efekty te nie zaplatają się dramatycznie z wypowiedzianym tekstem, mogą stanowić ozdobnik, wzbogacać inscenizację, wywoływać napięcia sceniczne, ale nie przyczynią się do zbudowania napięcia teatralnego.

Ale oto w *Małym domku* Rittnera Marynia mówi: „sennym, płacziwym głosem, jak dziecko”<sup>16</sup>. Ta intonacja jest wyraźnie skontrastowana z sytuacją, w której została użyta. (Doktor przygotowuje się do zabicia zdradzającej go żony). Intonacja, którą posługuje się Maria, sprawia, że jeszcze bardziej powiększa się dystans między protagonistami. W zakończeniu dramatu doktor powie: „Przysięgli nie wiedzieli, że ja dziecko zabiłem... nie kobietę... lecz dziecko. Bo kiedy do niej strzeliłem, skarżyła się jak dziecko: Dlaczego mnie wzięłeś Lolek?”<sup>17</sup>.

#### O intonacji

Instrumentalna funkcja intonacji ujawnia się rozmaicie. Konstrukcja rytmiczna wypowiedzianej frazy może spełniać swoistą rolę wobec ogólnej melodii dialogu. W ten sposób brzmią zdania wypowiedziane przez Miarę w omawianej rozmowie z mężem. Kiedy indziej intonacja może być skontrastowana z sensem, pogłębiać znaczenie zdania, na którym jest oparta. Tak jest w *Małym domku*, kiedy podczas rozmowy przy stole wiele osób odzywa się „ironicznie”. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Głupim Jakubie* Rittnera. Stary Szambelan dowiedziawszy się od Jakuba, że nie jest jego ojcem, mówi: „(powoli) On był mi zawsze bardzo niesympatyczny”<sup>18</sup>. Oczywiście sformułowanie to nie znaczy tego, co dosłownie znaczy, a różnicę aktor wydobyć musi przy pomocy intonacji. Właściwy sens zdania można wy-

<sup>16</sup> T. Rittner: *W małym domku*. BN, ser. I, nr 116. Wrocław 1954, s. 104.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>18</sup> T. Rittner: *Głupi Jakub. W: Głupi Jakub. Wilki w nocy*. BN, ser. I, nr 160. Wrocław 1956, s. 124.



łożyć np.: Tak go kochałem, a on mną wzgardził. Stąd autorska sugestia powolnego wymawiania tej frazy. Jak ważną rolę pełni to zdanie, jak bardzo zmiana sposobu jego wypowiedzenia (intonacja) wyznacza ewolucję, jaką przechodzi Szambelan, przekonuje nas zakończenie *Głupiego Jakuba* i to, co wtedy mówi Karol: „Ludzie są straszni! Wszyscy niesympatyczni, wszyscy... Tylko ty jedna...”<sup>19</sup>.

Tadeusz Rittner był wśród dramatopisarzy polskich jednym z tych, którzy wobec kryzysu tradycyjnej *pièce bien faite* znaleźli środki umożliwiające odnowienie teatru dramatycznego. Można powiedzieć ogólnie, że styl teatralny jego dramatów charakteryzuje wykorzystywanie nieprzedmiotowych znaków w funkcji nosicieli napięć. Nadawanie im funkcji instrumentalnej.

Współczesna dramaturgia czerpie wiele z innowacji teatralnych. „W naszych oczach — pisał Edward Csató — rozwija się kilka odgałęzień awangardy dramatycznej, z których każda w sposób bardzo wyraźny nawiązuje do czysto inscenizatorskich i technicznych osiągnięć awangardy teatralnej z pierwszych trzydziestu lat naszego wieku: Beckett, Ionesco, Genêt, Pinter, Osborne, Brecht, u nas Witkacy, Mrożek, Różewicz — to jedynie wybrane przykłady”<sup>20</sup>.

Jeśli wiek dziewiętnasty był czasem wielkich aktorów, takich jak Irving, Duse czy Modrzejewska, a styl gwiazdorski wpłynął na powstanie wielkich ról w realistyczno-psychologicznych sztukach (np. *Nora*, *Hedda Gabler* czy *Głupi Jakub*), to w dwudziestym stuleciu sceną zawiładnęli inscenizatorzy. Od Piscatora aż po Brooka ukazują oni nowe możliwości sceniczne, aktywizują martwe dotychczas znaki. Powstały teatry plastyczne, ruchowe, epickie — jakie chcecie. Pisze się scenariusze dla takich przed-

Wpływ techniki  
scenicznej  
na dramaty

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>20</sup> E. Csató: *Uwagi o tzw. sceniczności*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*. Toruń 1967, s. 422.

stawień: dramaty Brechta, *Apocalipsis cum figuris* czy *Gulgutierę*. W spektaklach takich wzrasta rola światła i dźwięku, ruchu i charakteryzacji aktora. Nie chcąc przestawać na wirtuozerii technicznej, a mając do dyspozycji czysto formalne środki, wykorzystują inscenizatorzy najprostszy sposób wytworzenia głębszego znaczenia, jakim jest zbudowanie symbolu.

Symbol nietrudno ukonstytuować na scenie. Trudniej uzasadnić jego obecność. Wystarczy zmienić oświetlenie jakiegoś przedmiotu. Wprowadzić na scenę element, który pozornie nie współbrzmi z jej strojem. Jakiś znak przedmiotowy przesadnie poprzez usytuowanie na scenie wyeksponować, a na dźwiękowy lub świetlny zwrócić uwagę poprzez jego szczególny charakter lub wyjątkowe natężenie. Słowem wystarczy posłużyć się znakiem, którego obecność nie jest oczywista, który wyróżnia się spośród otoczenia — przy czym konsekwentnie powtarzany lub trwający niewzruszenie, traci wszelkie znamiona śmieszności — by wytworzyć potrzebę dalszych asocjacji, zbudować symbol.

Stwarzanie  
symbolu

Symbole rozpanoszyły się we współczesnym teatrze. Późne dramaty Ibsena, *Ślepcy* Maeterlincka, wczesne sztuki Szaniawskiego, to jeszcze dramaty liryczne, rozwijające się wokół symbolicznego motywu konstrukcyjnego. Nie są też one dramatami scenicznymi, lecz utworami pisanymi dla teatru poetyckiego. Motywy symboliczne pojawiają się również w innych dramatach. Chociażby dźwięk kuriera, który towarzyszy akcji *W małym domku*, czy ryk syreny przeciwniejszej w *Zmierzchu długiego dnia* O'Neilla. Pełno ich w dramatach Brechta. Znaleźć je można także w spektaklach Grotowskiego. Gesty aktorów, światło i muzyka, dziwne kostiumy i wieloznaczne dekoracje pojawiają się w przedstawieniach najróżniejszych sztuk.

Objawiły się nowe środki wyrazu scenicznego. Środki, które wzbogacają inscenizację, wpłynęły w kon-

sekwencji na rozwój dramatopisarstwa scenicznego. W *Ślubie* Gombrowicza nie chodzi o to, czy ceremonia się odbędzie, ale jak do niego dojdzie. Chodzi o formę ślubu, o rodzaj sztuczności, która go stworzy. Chodzi o to, jaki gest nabierze cech „aktu”. Gesty nie znaczą ze względu na treść z nimi związaną, ale są ważne, jeśli ludzie przywiązują do nich wagę. Koncentrując się na określonym znaku, uznajemy go w jego instrumentalnej funkcji. Uwaga ludzi okazuje się jednak od nich niezależna. Pijakowi udało się tak nią pokierować, że uważniej przyglądamy się jego „palicowi” niż biskupowi Pandulfowi. Specyficzność palca polega na tym, że został on wyrwany z właściwego mu otoczenia:

„Kancelarz: Ha, ha, ha!  
   (wskazując palcem drzwi)  
   Wynoś się, mówię!  
 Pijak:                                  (z podziwem) Palic!  
 Kancelarz: Wynoś się!  
 Pijak:                                  Palic!  
 Kancelarz: Won!  
 Pijak:                                  Ale to palic!  
 Dwór:                                  Ha, ha, ha, palic, palic!”<sup>21</sup>

Kancelarz chciał przy pomocy palca zilustrować fakt wyrzucenia Pijaka za drzwi. Ten ostatni jednak, zatrzymawszy na palcu uwagę zebranych, przekształcił go w samodzielną jakość. Służy temu dodatkowo, świadomie przez Pijaka stosowana, dziwna, gwarowa forma słowa. Uporczywie zwracając uwagę na jeden szczegół, osiągnął Pijak efekt komiczny. To wystarczyło, by rozbić Formę, którą przyjął wobec niego Kancelarz. Kierując teraz coraz mocniej uwagę widzów na ów palec, sprawił Pijak, że efekt komiczny przysł, a z palcem związane zostało, nieokreślone bliżej, głębsze znaczenie. Przeciwwstawiwszy palcowi Kancelarza swój własny „palic”, wymógł Pijak na obecnym, by gest „dutkania palicem” określił się

Przekształcenie  
 w samodzielną  
 jakość

<sup>21</sup> W. Gombrowicz: *Ślub* W: *Teatr*. Paryż 1971, s. 97–98.

wśród nich jako instrument dalszego rozwoju wydarzeń:

„Pijak: (...)

(głośno) A to się na mój palic zapatrzyły, jakby ón Nadzwyczajny był! A czym bardziej się patrzom, tem bardziej on Nadzwyczajny, a czym bardziej Nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej się patrzom, tem bardziej Nadzwyczajny, a czym bardziej Nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej się patrzom, tem bardziej Nadzwyczajny...

To nadzwyczajny palic!

To silny palic!

A to mnie palic napompowały!

I jakbym ja kogo tera tem palcem mojem tak ... dutkn..."<sup>22</sup>

Pojedynek  
na gesty

Tak oto gest dotknięcia palcem ukonstytuował się jako znak w funkcji instrumentalnej, stał się silny. Wiadomo już, że walkę rozstrzygnie ten, kto użyje go lepiej („mądrzej”). Kiedy więc Henryk poszukuje znaku, za pośrednictwem którego mógłby sam sobie ślubu udzielić — nie pozostaje mu nic innego, jak posłużyć się palcem. Użycie tego znaku nie jest już tylko deklaracją zerwania z uświęconymi symbolami. Nie oznacza też jedynie, że nowy król pragnie je sam stwarzać wobec drugich. Wynika przede wszystkim z konieczności przyjęcia walki, którą rozpoczął Pijak:

„Henryk: (...) Ja zblizę się do niej i ... i co? I, na przykład, dotknę ją... dotknę ją... tym palcem... i to będzie oznaczać, że ją poślubiam i że stała się moją prawowitą, legalną, wierną, niewinną i czystą małżonką. Nie potrzebuję innych ceremonii. Ja sam sobie stwarzam moje ceremonie. A gdy tylko dotknę jej, wy macie paść na kolana i padnięciem podnieść moje dotknięcie do wyżyn przynajświętszej Świętości... do wyżyn małżeńskiego obrządku..."<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 143.

W *Ślubie* robi się tylko to, co wynika z Formy, którą się stworzyło wobec innych. Analizuje się każdy krok i każdy musi się zrozumieć. Henryk śniąc nie może zrobić niczego bezmyślnie. Nie może uwięzić żadnej postaci — bo ich nie ma. Bo są one tylko personifikacją jego wyzwolonych wątpliwości. Może się jedynie „upić”. To znaczy stracić dystans do stworzonej przez siebie rzeczywistości. Uznać, że jest ona dana. A wtedy więzić, mordować — walczyć. Henryk jest zarazem reżyserem, bohaterem ślubu i jego widzem.

Dramat Gombrowicza to dramat sztuczności. Widzi się znaki w ruchu. W momencie, kiedy nie wiążą się z określonym systemem ilustracji, ale wtedy, gdy wyzwalają się spomiędzy nich. Kiedy grają. Kiedy pełnią funkcję nosicieli napięć scenicznych. Instrumentalna funkcja znaku jest tu projektowana przez bohatera. Spełniwszy się na skutek skupienia na niej uwagi widza, staje się jedyną rzeczywistą siłą. Znaczą dla nich obydwu w równej mierze.

Rezerwując więc ostatecznie nazwę „rekwizyt” dla wywołujących napięcia sceniczne znaków przedmiotowych, można mówić o innych, nieprzedmiotowych znakach w funkcji instrumentalnej (np. intonacja, dźwięk, gest).

Beckett napisał dramat o czekaniu. Nic się w nim nie dzieje. Nic nie było i nic się nie stanie. Przedmioty, którymi posługują się postaci, nie zdradziły nic ze swojej historii. Niczego nie ilustrują, o nic nie można ich podejrzewać. One po prostu są wobec widza, który przyjąwszy konwencję oglądania, interesuje się ich bytem. Wobec widza, który traktując je jako element kompozycji, widzi je w osobliwym świetle. Aktorzy też nie mają nic do zrobienia, poza potwierdzeniem własnego jestestwa. Każdy gest, każdy ruch ilustruje samego siebie. A więc jest znaczący, zwraca się ku sobie. W *Czekając na Godota* słowo przeistacza się w „słowo”, znaczy tyle, że zostało wypowiedziane. Beckett uobecnił swój dramat w pełni. Sprawił, że sytuacja spotkania i ocze-

Znak  
w funkcji  
instrumentalnej

kiwania przeistoczyła się w stwierdzenie swej obecności. Jeśli w życiu czekam na nikogo, to znaczy, że nie czekam, ale chcę czekać. Odgrywam czekanie. Na scenie fakt gry jest pierwotny, równorzędny realnemu bytowi. Tak więc akt czekania na nikogo staje się tutaj abstrakcją czekania. Przytomność widzów sprawia, że każde nawet najbanalniejsze zdanie, potwierdzając sytuację postaci, nabiera charakteru dramatycznego. Obojętne, a związane z oczekiwaniem działania, wywołują zaś napięcie na scenie. Nic nie wynika stąd, że Lucky — człowiek, występuje jako koń, nad którym znęca się Pozzo. Ale fakt, że Lucky nie umie porzucić bijącego go pana, wstrząsa do głębi. Dramat ukazuje się nagi, bez motywacji. Tym tragiczniejszy przeto. Konflikt rozgrywa się, rzecz można, na płaszczyźnie formalnej. Dramat czasu wywołuje walkę między ruchem a trwaniem, byciem a działaniem, między ilustracyjną a instrumentalną funkcją znaku. Widz przeżywa napięcia teatralne nie dlatego, że interesuje go, jak dojdzie do jakiejś zmiany, ale dlatego, że aktorzy poprzez swe słowa i czyny pokazują mu, jak to się stanie, że nic się nie stanie.

#### Cel dramatu

Dramaty sceniczne mogą być fabularne albo afabularne. Zawsze jednak ich celem będzie wytworzenie napięcia teatralnego. Jeżeli opierają się one na fabule, efekt teatralny pokryje się Freytagowskim punktem kulminacyjnym. W dramatach afabularnych lub takich, w których fabuła staje się tylko pretekstem, nie sposób wynaleźć punktu kulminacyjnego. Można jednak, analizując instrumentalną funkcję znaków, stwierdzić, kiedy wynika ona bezpośrednio z ukrytej w tekście tajemnicy (problemu), motywuje ją i rozwija.

A więc bez strzelby ani rusz! Bez strzelby, czyli takiego znaku, który spełniając funkcję instrumentalną, wyznacza rozwój wydarzeń. Bez strzelby, która odkąd określi się jako swoista jednostka, aż do momentu, w którym wypali, jest nosicielem napięcia scenicznego, budulcem napięć teatralnych, a przeto warunkiem *sine qua non* teatru dramatycznego.