

Dobrochna Ratajczak

Krzesła Moliera i "Krzesła" Ionesco : szkic niesceniczny w trzech aktach

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6 (35-36), 190-211

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dobrochna Ratajczak

**Krzesła Moliera i „Krzesła”
Ionesco
Szkic niesceniczny w trzech
aktach**

**Akt pierwszy:
krzesła Moliera**

Balet wokół
krzesła

Komedie Moliera oglądane z szokującej na pozór perspektywy, bo z „perspektywy krzesła”, na którym siadać mają bohaterowie, stanowić mogą wcale interesujący przedmiot rozważań. Uważna lektura odsłania w niektórych tekstach całe „krześlane” poematy ruchowe, istny balet aktorski precyzyjnie organizowany wokół ustawionych na scenie krzesła. Dwie są przynajmniej odmiany owego baletu: gra pojedynczym krzesłem i gra prowadzona z wieloma krzesłami. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z komediowym refleksem sytuacji, jaka tworzyła się zawsze w teatrze wokół królewskiego tronu, stąd też pojedyncze krzesło zajmuje na scenie miejsce szczególnie ekspozowane, a przywilej siadania na nim przysługuje wyłącznie panu domu (Arnolfowi w *Szkole żon* czy Arganowi w *Chorym z urojenia*). W drugim wypadku spotykamy się z obyczajem salonu, w którym krzesła, owe „wygódki duchowego obcowania”, jak je nazywa „pocieszna wykwintnisia” Magdusia, pełniły faktycznie rolę tak celnie uchwyconą w owym „wydwarzonym” eufemizmie. Nie bez powodu „uczona białogłowa”, Filaminta, mówi do swych gości pragnących rozkoszować się wierszami Trissotina:

Usiądźmy tu spokojnie wysłuchać w skupieniu
Tych wierszy, których waga jest w każdym odcieniu¹ —

¹ Wszystkie cytaty z Molier: *Dzieła*. Przeł. T. Boy-Zeleński. T. 1—6. Warszawa 1952.

i nie bez przyczyny Don Juan przerywa ojcu potępiającą tyradę grzecznym zaproszeniem: „Panie, gdybyś zechciał usiąść, byłoby ci wygodniej przemawiać”². Krzesła bowiem w sytuacji wizyty stwarzają jej uczestnikom swoisty „komfort duchowy”, wchodzący w skład „reguł” intelektualnego salonu. Dlatego to właśnie wśród krytycznych zarzutów i okrzyków oburzenia na głupotę i niegrzeczność „prowincjonalnych wykwintniś”, jakie słyszymy z ust odpalonych przez dziewczyny amantów, znajduje się uwaga: „ledwie krzesła raczyły podać”.

Pojedyncze krzesło na scenie tworzy więc układ: pan — poddany, pan i sługa, ojciec a członek rodziny, precyzuje też sceniczną sytuację obu postaci. Natomiast większa liczba krzeseł podporządkowana zostaje zasadzie towarzyskiej egalitarności w układzie: gospodarz — goście, gość — gość, zarysowując już poprzez samo ustawienie sprzętów dominujący krąg rozmowy (bądź szereg przenikających się kręgów). W obu przypadkach jedynym wspólnym elementem układów międzyludzkich realizowanych w toku scenicznej akcji są lokaje — nosiciele krzeseł, gdyż przestrzeń Molierowskiego teatru jest przede wszystkim konwencjonalnym terenem działań aktorskich i dany przedmiot pojawia się wówczas, kiedy jest bezwzględnie potrzebny. Zwłaszcza, jeśli się zważy, że pojemność francuskiej siedemnastowiecznej sceny była ograniczona przez krzesła (!), na których zasiadała najwytworniejsza publiczność epoki. Podkreślało to dodatkowo konwencjonalność przestrzeni gry, a właściwy spektakl ujmowało w szerokie ramy teatru w teatrze.

Wiele z komedii Moliera rozgrywa się w jakże charakterystycznym dla ówczesnego teatru miej-

Układy: hierarchiczne i egalitarne

² Na marginesie dodajmy, że uwaga Don Juana ma jeszcze inny aspekt: jest próbą wytrącenia Don Ludwika z jednej konwencji w drugą — karcąca tyrada ma rodowód tragiczny i wymaga wypowiedzenia na stojąco.

Dwa miejsca
akcji

scu: na placu *przed* domem. Taki sceniczny dom mógł być stawiany jako praktykabel, konstrukcja dość solidna, wyposażona w otwierane okna i drzwi, co sugerowało istnienie poza sceną wnętrza posiadającego własne, odrębne życie. Stamtąd wychodziły i tam wchodziły postacie, tutaj prowadzono rozmowy przez okno, a stojąc w drzwiach wydawano rozkazy służbie znajdującej się jakoby w środku. Powstawały w ten sposób przynajmniej dwa różne miejsca akcji: plac (zlokalizowany „tu” — na scenie) i dom (znajdujący się „tam” — poza zasięgiem wzroku widza), sfera życia zbiorowego i sfera prywatna. Jednakże hierarchia ważności została wyraźnie określona na korzyść placu: najważniejsze sprawy rodzinne, wszelkie zwierzenia, oświadczenia, kłótnie, załatwiano *przed* domem. Rzecz by można, iż pusta przestrzeń placu „wysysała” prawie cały sceniczny pozór życia z teatralnego domu, niwecząc iluzję prywatnego raju, a w każdym razie zbytnio jej nie dowierzając. Domowi pozostawiono przede wszystkim funkcję jednego z elementów tła, obramowania obrazu scenicznego. W tym teatrze domy zamykały przecież przestrzeń, ograniczały ją do wymiarów miejskiego placu, który — mimo iż wydawać się mógł odbiorcy miejscem otwartym — był w istocie szczelnie zamkniętą klatką dla bohaterów wydanych na łup spojrzeniom widowni.

Podajcie mi
krzesło

Szkola żon — „dzieje się na placu w mieście”. *Przed* domem. Szykując się do dłuższej przemowy, Arnolf poleca służbie: „Podajcie mi tu krzesło”. I siedząc (co Molier skrupulatnie odnotowuje w swoich skąpych didaskaliach), poucza Anusię. Scena ta w swojej wymowie jest jednoznaczna, a sens jej podkreśla właśnie krzesło Arnolfa. Anusia przecież stoi. Jest tylko biedną dziewczyną, którą z „nikczemnej pozycji wieśniaczki ubogiej” dobry Arnolf podnosi „w progi” „sławetnego mieszczaństwa”, „darząc” „zaszczytem łoża i pieszczoty”. W ten właśnie sposób przedstawił parę bohaterów autor ówczesnego

sztychu. Arnolf siedzi zwrócony przodem do widowni, na głowie ma kapelusz. Jedną rękę podnosi do czoła, w drugiej trzyma książkę maksym małżeńskich, które za chwilę zacznie czytać Anusia. Dziewczyna z założonymi rękami stoi obok profilem do sali.

Krzesło w tej scenie motywowane jest w sposób wieloraki, zarówno społecznie, jak i psychologicznie, a jego funkcję wspomaga teatralna tradycja i sytuacja fabularna. Nie dosyć jednak na tym — można je bowiem traktować jako sceniczny pseudonim domu, synegdochiczny skrót wnętrza mieszkalnego. Widać to choćby w *Panu de Pourceaugnac*, kiedy dwaj lekarze zabierają się przed domem Erasta do leczenia tytułowego bohatera, usiadłszy na krzesłach wyniesionych przez lokajów. W *Sycylianinie*, czyli *Miłość malarzem* Don Pedro wyprowadza Izabelę przed dom, by Adrast mógł zrobić jej portret, fałszywy malarz zaś każe przynieść służbie przybory do malowania. W *Miłość lekarzem* akcja ma się, według didaskaliów, rozgrywać w domu Sganarela, ale *de facto* lokaje wynoszą krzesła dla uczestników konsylium na plac miejski, przy którym stoją domy aż czterech lekarzy.

Krzesło tworzy dom nie tylko na quasi-otwartej przestrzeni placu. Pełni tę funkcję także wówczas, gdy akcja przenosi się do „wnętrza”. Pod tym względem znamienny jest sztych Le Paultre’a, na którym widnieje fragment przedstawienia *Chorego z urojenia* w Wersalu. Oto na pustej, wspaniale zdobionej palladiańskiej scenie, przed bogatym *frons scenae* otwartym w głąb trzema paradnymi przejściami pod łukowymi sklepieniami, w świetle pięciu wiszących wieloramiennych świeczników, stoi krzesło, na którym siedzi bohater. Obok — trzy kobiety: żona — Bellina, córka — Aniela, służąca — Antosia. Przez większą część spektaklu „ukrzesłowiony” Argan pozostaje na scenie, opuszczając ją tylko trzy razy, zawsze w jasno określonym celu:

Krzesło tworzy
dom

dwa razy, by wziąć lewatywę, raz, by sporządzić testament. Nic dziwnego, że jego krzesło uczestniczy prawie bez przerwy w teatralnej grze. Jedyne wyjątek stanowi początek drugiego aktu, kiedy „chory” odbywa „lecniczą” przechadzkę po pustej scenie — pokoju. Ale natychmiast z chwilą wejścia lekarzy woła: „Dalej, prędko mój fotel i krzesła dla wszystkich”.

Poza krzesłami i (niekiedy) stołem żaden przedmiot nie zapełnia przestrzeni Molierowskiego teatru. Jakże przypomina to opis teatru Racine'a dokonany przez Jeana Starobinskiego. „Na prawie pustej scenie teatru rządzi przestrzeń: przestrzeń zamknięta, a przysze ofiary zostają od razu uwięzione przez dekoracje (portyki, kolumnady, draperie), które są umownymi znakami majestatu i wspaniałości (...). Ale między tymi granicami tworzy się nie wypełniona żadnym przedmiotem pustka, która wydaje się istnieć tylko po to, aby przebiegały ją spojrzenia”³. Przestrzeń tragedii nie zostaje u Racine'a naruszona niepotrzebnymi przedmiotami. „Pokój”, w którym rozgrywa się akcja *Bereniki*, dokładnie, choć abstrakcyjnie ulokowany „w Rzymie”, „pomiędzy apartamentami Tytusa i komnatą królowej”, w praktyce wyznaczony jest i uświetniony sceniczną kolumnadą „*palais à volonté*”. Natomiast pokój Moliera zostaje „wyodrębniony” z umownego obszaru miejskiego placu, zasygnalizowany w przestrzeni pustej sceny obramowanej malarską dekoracją — przez zwykły stół i zwykłe krzesło, wymowne znaki codzienności, symbole komedii. W planie rozwiązań technicznych zostaną one przemyślnie ograne, w planie fabuły wkomponowane w określone sytuacje. Pan de Pourceaugnac w panicznej ucieczce przed wycelowanymi weń serengami zasłania się

Pokój Racine'a
i Moliera

³ J. Starobinski: *Racine i poetyka spojrzenia*. Przeł. W. Karpiński. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 244.

krzesłem, a „chory z urojenia” wykorzystuje krzesło wszechstronnie: siedzi na nim, pada na nie w ataku oburzenia i wściekłości, leży — udając umarłego, każe się obkładać poduszkami. Dookoła krzesła ucieka Antosia przed pragnącym ją ukarać Arganem, wykorzystując je jako zaporę przed grozącymi uderzeniami. Gdy zaś przychodzą goście, pan domu każe przynieść służbie krzesła i zwraca się łaskawie do Anieli: „Siadaj, córko” — pozwalając jej na zajęcie miejsca.

Na wizytową „przygodę” krzesel zwraca z kolei naszą uwagę jednoaktówka *Hrabina d'Escarbagnas*. Rzecz dzieje się w „samym sercu prowincji”, jak pisze Boy, w Angoulême, w salonie hrabiny, która po niedawnym pobycie w Paryżu wróciła do domu „bardziej jeszcze niezrównana niż poprzednio. Parę łyków dworskiego powietrza przystroiło jej śmieszności zapasem nowych powabów: niedorzeczność jej wzmaga się i rozkwita po prostu z dnia na dzień”. Tak mówi Julia, pozytywna heroina utworu. Właśnie owej „niedorzeczności” hrabiny przesadnie krzewiącej stołeczny obyczaj — zawdzięcza komedyjka sceniczną wyrazistość gry z rekwizytem, spotęgowaną jeszcze „tresurą” nowego lokaja. Do salonu przychodzi pierwszy gość, Julia. „Hej tam, krzesel! Hej! lokaju, lokaju, lokaju!” — krzyczy hrabina. Ale lokaj jest na dworze. Przywołany wreszcie wrzaskiem połączonych sił pani i służącej, otrzymuje rozkaz: krzesel. Zanotowany w didaskaliach ruch hrabiny i Julii ceremoniujących się przed zajęciem miejsc poprzedza ruch Grzeli, przynoszącego krzesła. Przybywa gość następny, to wicehrabia, zalotnik Julii. „Lokaju, krzesło” — woła gospodyni. Ale niebawem przychodzi gość trzeci, pan Thibardier. „Lokaju, podaj krzesło panu Thibardier” — mówi hrabina. A gdy chłopak przynosi fotel, karci go: „Krzesło, nie fotel, osle mały”. Cóż, pan Thibardier jest tylko radcą trybunału.

Jak widać, akcja narasta tutaj w sposób ilościowy.

Rozkwit nie-
dorzeczności

Paralelizm
ruchu

Nowy gość — nowe krzesło. I rozmowa toczy się dalej. Działanie zgrane zostaje z przestrzenią zabudowywaną kolejnymi krzesłami w miarę rozwoju wydarzeń. Swoistym leitmotiwem konstrukcyjnym takich utworów (należy do nich np. *Krytyka szkoły żon* czy *Mizantrop*) lub pojedynczych scen (znajdziemy je w *Pociesznych wykwintnisiach*, *Uczonych białogłowach*, *Don Juanie*) jest paralelizm i powtarzalność ruchu: lokaja, gościa, gospodyni, powtarzalność słów wzywających i lokaja, i gościa do spełnienia swych powinności. W niektórych jednak tekstach Moliere redukuje słowo. Pojawia się eliptyczny zapis działania postaci, a nawet brak zapisu oczywistej sytuacji, kiedy przyście gościa automatycznie wywołuje efekt pojawienia się krzesła.

Międzyakt pierwszy: nieco historii

Sceniczne dzieje krzesła wiążą się ściśle z historią teatralnego pokoju. Wieki średnie i teatr renesansowy nie znały wnętrza w sensie zamkniętego z trzech stron pudła. Otwartość sceny tych epok powodowała odmienne rozwiązania. Zasadniczo istniały dwie możliwości: pokój zamarkowany rekwizytem w całościowej i pustej przestrzeni oraz wnętrze potraktowane odrębnie, wkomponowane w jednoczesną wielość bogato dekorowanych miejsc akcji (dekoracja symultaniczna). Możliwość pierwszą dawało średniowieczne podium, tworzące lokalizację typu „wszędzie” i „gdziekolwiek”. Ustawiony na podium stół lub tron określał neutralne w swej ascezie miejsce jako wnętrze w rozlicznych farsach. Taka estradowa scena mogła także posiadać zasłonę w tle i w tym właśnie kształcie została zaadaptowana przez renesans, który wprowadził zamiast zasłony malowaną perspektywę miejskiego placu. Stopniowo, dzięki zastosowaniu wymiennych

bocznych periaktów z dekoracjami domów, aktor został „wprowadzony” w ich złudną perspektywę. Tu właśnie można było, jak u Moliera, ustawić przed domem krzesło. Stało ono w przestrzeni umownej, pozbawionej indywidualnego, jednostkowego piętna, skupiając, niby „pępek świata”, sceniczne działania postaci.

Rozwój techniki teatralnej umożliwił rychło otwarcie domu. Receptę na pokój w scenie periaktowej znajdziemy w pracy Furttenbacha, który — wzorem włoskim — zalecał zbudowanie na zamaskowanym tylnym kanale sceny wnętrza mieszkalnego. „Chcesz-li wyobrazić za ostatnią ramą jaki pokój albo salę, tedy przykryjesz ten kanał deskami”⁴: prospekt tylny wędruje zatem w górę lub rozsuwany bywa na boki, a zamiast tła ulicy pojawia się wizerunek wnętrza. Dzięki takiemu zabiegowi zachowana zostaje klasyczna zasada jedności miejsca, ale interpretuje się ją bardzo szeroko, wykorzystując w tym ujęciu w renesansowej tragedii, mającej pretensje do regularności⁵. Lecz regularność spotyka się w tym momencie z nieregularnością, wątpliwa jedność miejsca — z symultanicznym rozwiązaniem, gdzie wśród wielu „ustawionych” obok siebie przestrzeni — przewidziano także wnętrze. W wersji sceny misteryjnej, jak na znanym schemacie mansjonów Pasji z Valenciennes, wśród szeregu budynków widnieje mansjon oznaczający salę pałacu Heroda (lub Piłata) z krzesłem-tronem i baldachimem tron kryjącym. W wersji proponowanej około roku 1650 przez dekoratorów paryskiego Pałacu Burgundzkiego — wielość miejsc akcji (usytuowanych już w perspektywie centralnej) wypełnia całościowo

Recepta
na pokój

⁴ J. Furttenbach: *O budowie teatrów*. Przekł. i oprac. Z. Raszewski. Wrocław 1958, s. 101.

⁵ Zob. R. Lebègue: *Unité et personnalité de lieu dans le théâtre français (1450—1600)*. W: *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Réunies et présentées par J. Jacquot. Paris 1968, s. 354.

Złożona
jedność

zakomponowaną scenę szeregiem tzw. compartiméntów, tworzących wszystkie elementarne przestrzenie niezbędne dla dramatu Duvala czy Hardy'ego⁶. Odnajdujemy wśród nich wstęgę wody, okręt na morzu, pustelnię, ufortyfikowany zamek, ruiny kościoła czy grobowiec obok splątanej gęstwy drzew, jak również pojedynczy pokój, otwierany i zamknięty dzięki stosowaniu zasłon, a wyposażony w stół i krzesła. Jest to droga do „złożonej jedności” miejsca, jedności w obrębie miasta. Akcja rozgrywa się „w Paryżu” — czytamy niejednokrotnie w Molirowskich didaskaliach, „w Sewilli” — czytamy w *Cydzie* i już w pierwszym akcie przenosimy się z mieszkania Szimeny do apartamentu Infantki, a potem na plac miejski. „Zmianom nie powinny towarzyszyć nowe dekoracje — pisze przezornie Corneille — dlatego nie określamy ściśle, gdzie umieściliśmy akcję w każdym poszczególnym przypadku, wystarczy ogólnikowe stwierdzenie, że cała rzecz dzieje się w Paryżu, Rzymie (...). Nie zaznaczając niczym różnorodności miejsca, łatwiej zwięźć widza, sam bowiem nie połapie się (...)”⁷.

Bez wątpienia rada była dobra i praktyczna. Ale nie tylko w praktyce teatralnej znajdowała oparcie przestrzenna uniwersalność siedemnastowiecznej tragedii i komedii, które koncentrując się na problematyce moralnej i psychologicznej, rezygnowały z charakterystycznego obyczajowego szczegółu, ze scenicznego przedmiotu, a w każdym razie ograniczały dość ściśle jego użycie. Konwencjonalnie pusty

⁶ Zob. Lancaster (H. Carrington): *Le Mémoire de Mahelot, Laurens et d'autres Décorateurs de l'Hotel de Bourgogne au XVIIe siècle*. Paris 1920 — także T. E. Lawrenson, D. Roy, R. Southern: *Le «Mémoire» de Mahelot et l'«Agarite» de Duval: vers une reconstitition pratique*. W: *Le lieu théâtral...*

⁷ P. Corneille: *Rozprawa o trzech jednościach: akcji, czasu i miejsca*. W: R. Brandwajn: *Corneille i jego «Cyd»*. Szkice literackie i materiały. Warszawa 1968, s. 265.

był świat Racine'a, konwencjonalnie zabudowany świat Moliera. A krzesło, by ukazać inne swoje walory, musiało czekać na rozkwit dramatu mieszczańskiego. Niemniej wiek siedemnasty przygotował już teren dla ekspansji przedmiotu: dzięki Torellemu zbudowane zostało pierwsze całościowo rozwiązane wnętrze sali. Było to w Wenecji. W roku 1642⁸.

Konwencjonalne: pustka i zabudowa

Akt drugi: fotele mieszczańskiej tragedii

Tragedia domowa XVIII w. wiąże się z preferencją prywatnych odczuć i jednostkowych emocji, co w planie teatralnym musiało uprzywilejować wnętrze domu jako teren wydarzeń. Wnętrze to, zamknięte początkowo prospektem i dwiema lub trzema parami kulis udających ściany, nie dawało początkowo zbyt wielu szans realizacji postulatów Merciera, by pokazać w teatrze obyczaje epoki i szczegóły prywatnego życia bohaterów⁹. Słynny w drugiej połowie stulecia *Bewerlej czyli gracz angielski* Edwarda Moore'a¹⁰, który przywędrował do Polski za pośrednictwem wierszowanej przeróbki francuskiej, operuje jeszcze „złożoną jednością miejsca”, odpowiadającą wskazówce: „Scena w Londynie”. Widzimy więc wnętrze domu *Bewerleja* (akt pierwszy), ulicę przed domem (trzy kolejne akty) i pobliskie więzienie (akt piąty). Czasoprzestrzeń dramy potraktowano symbolicznie:

⁸ Zob. P. Bjurström: *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm 1961.

⁹ Zob. L. S. Mercier: *O teatrze, czyli Nowa próba sztuki dramatycznej (wybór)*. W: *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*. Przeł. i oprac. E. Rządowska. Wrocław 1958, s. 191.

¹⁰ Zob. przeróbkę F. Barssa: *Bewerlej czyli gracz angielski, tragedia w pięciu aktach*. W: *Drama mieszczańska*. Opr. J. Pawłowiczowa. Warszawa 1955.

Neutralna
przestrzeń
Bewerleja

to miejsce i pora ostatecznego upadku bohatera. Dom, którego rozpaczliwie i nieudolnie bronią kobiety, żona i siostra Bewerleja, znajduje się w stadium ruiny. *Opisuje* go widzowi pani Bewerlej, a służący Zarwis, *oglądając* — wraz z widownią — puste ściany i niezbędne sprzęty, czuwa nad tym, by nic nie uszło uwagi odbiorcy. Ulica, na której w akcie czwartym zapadnie noc, to przestrzeń neutralna, ale nie obojętna: opodal domu znajduje się jaskinia gry Wilsona, gdzie Bewerlej przegra majątek i życie, niedaleko jest więzienie, do którego zawiedzie go oddział straży. Symbolika przestrzenna dramy nieśmiało wzbogacona zostaje o nową konwencję użyteczności i codziennego funkcjonalizmu przedmiotów. Jest ich co prawda jeszcze niewiele i nieznacznie wybiegają poza swoje zwyczajowe przeznaczenie sceniczne, ale już opisywane przez nas krzesło staje się zarówno przedmiotem użytecznym, jak też wchodzi z łatwością w dawną rolę katafalku.

W porównaniu z arcydziełem tragedii mieszczańskiej tego stulecia, *Intrygą i miłością* Schillera¹¹, *Bewerlej* robi wrażenie wprawki. Schillerowi nie potrzeba już placu, ulicy, pejzażu. Świat teatru wprowadza do wnętrza domu: pokój u muzykanta Millera, salon Prezydenta, salon i paradna sala Lady Milford. W tych pomieszczeniach wyraźnie już przez autora indywidualizowanych i kompletniej zabudowanych przez stoły, sofy, fortepiany — fotel jest nie tylko sprzętem naturalnym i codziennym, nie tylko służy do siedzenia przy picciu kawy, pisaniu listu, czytaniu, grze, ale staje się już fotelem romantycznym. Służy uczuciom. Wielkie uczucia, z którymi bohater nie może sobie poradzić, ciskają go na fotel. Miller zmartwiony lub zrozpaczony „rzu-

¹¹ Wszystkie cytaty z F. Schiller: *Intryga i miłość. Tragedia mieszczańska w pięciu aktach*. Przekł. A. M. Swinarski. Warszawa 1959.

ca się na fotel”, wzruszony — „opiera się o poręcz fotela”, przygnębiony — „osuwają się na krzesło”, przerażony zaś wieścią o planowanym samobójstwie córki — „chwiejąc się idzie do fotela”. Poszerzona gama emocji związanych z ogrywaniem tego mebla przydana została Luizie. Dziewczyna „blednie i osuwają się na fotel”, „blednie i siada” ze słowami: „Matko, ojczu! Taki mnie nagle ogarnia strach”, a w sytuacji, gdy przez moment wątpi w miłość Ferdynanda, „zasłania twarz i pada na fotel”. Fotel jest także dla Luizy przedśmionkiem śmierci. Upadnie nań zemdlona w końcu drugiego aktu, gdy Prezydent rozkaże siepaczom zabrać ją do więzienia, zastygnie „bez ruchu czas jakiś” zmrożona oskarżeniem Ferdynanda o zdradę, by wreszcie usiąść po wypiciu trucizny, zerwać się z przerażeniem, osunąć się z powrotem — w oczekiwaniu na śmierć. Trzecią osobą, której przydano „fotelowe emocje”, jest Lady Milford. Już w pierwszej scenie miota się ona między fortepianem (przy którym siada), kanapą (na którą pada) i oknem, „opasując” wewnątrz nerwową wstęgą uczuć. Podczas rozmowy z Ferdynandem, a potem z Luizą, to zrywa się, to siada, chodzi niespokojnie, poruszona „rzucą się na sofę”. Znamienne, że pozostałe osoby, matka Luizy, Wurm, Prezydent używają krzesel w sposób — powiedzmy — rzeczowy, sfunkcjonalizowany, aby wypić kawę, napisać list, usiąść podczas wizyty. Pozostał jeszcze Ferdynand, romantyczny kochanek, który... nie siada ani razu. Repertuar gestów syna Prezydenta jest zupełnie inny. Ta postać realizuje się w ruchu, w szybkim chodzie, w biegu, może stać (ale tylko wyprostowany), może klęczeć (ale przed Luizą), obejmować ją, bronić przed strażą ojca, upaść na podłogę obok fotela, na którym leży zmarła. Gdyby „zabawić się” w wykreślenie kierunkowych linii pozycji dwojga kochanków *Intrygi i miłości* — okazałoby się, że Schiller usytuował tę parę przeciwstawnie względem siebie. Luizę widzimy nade wszystko

Wariacje na
krzesło i fotel

Przeciwstawne
pozycje
kochanków

„w poziomie”, Ferdynanda — w linii pionowej. I jest to układ, do którego w istocie nikt nie zdoła się wedrzeć, nieprzenikliwy i stabilny, a w stosunku do innych — pozostający w ciągłym napięciu.

Zwykły fotel, dzięki „dookolnym” sytuacjom, nabiera w tragedii niezwykłych znaczeń. Nie przestając być przeciętnym, realistycznym meblem, podlega procesowi hiperbolizacji. Staje się katalizatorem uczuć, znakiem emocji tak wielkich i ostatecznych, że przesłaniają jego zwyczajność. Dlatego też przysługuje w tej roli postaciom *stricte* romantycznym. Wyzwalając w nich prawdę subiektywną, wzbogaca się o funkcje bez mała magiczne, przełamujące ograniczenia realistycznie odtwarzanej obyczajowości. Zyskując jednak taką perspektywę, nie traci innej. Słusznie Erich Auerbach traktuje *Intrygę i miłość* jako sztukę tragiczną i realistyczną zarazem. „Świat, w który widz zdobywa tutaj wgląd, jest rozpaczliwie ciasny, zarówno pod względem przestrzennym, jak i moralnym. Ciasna izba drobnomieszczanina, księstwo o tak niewielkim obszarze, iż — jak wielokrotnie się o tym mówi — w ciągu jednej godziny można dotrzeć konno do jego granic, a do tego dołączają się jeszcze ograniczenia etyki stanowej w ich formie najbardziej zdradzieckiej i sprzecznej z naturą”¹². Kontrast pomiędzy ciasnotą przestrzeni i duszącymi się w niej bohaterami o wielkich sercach i sumieniach kreśli oś konstrukcyjną tragedii. „Przypisane” do swoich wnętrz postaci nie mają możliwości ucieczki i być może dlatego tym silniej przesycają całe otoczenie swymi emocjami. Nic dziwnego, że fotel i sofa, tak bliskie ciału, przejąć mogły od padających na nich bohaterów — stosunkowo najwięcej. Sceniczne krzesło nie poprzestaje więc tutaj na roli elementu użytkowej dekoracji. Współ-

Rozpaczliwie
ciasny świat

¹² E. Auerbach: *Muzykant Miller*. W: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 242.

tworząc ściśle specyficzną atmosferę tragedii, uzyskuje sens symboliczny. I jeśli u Moliera pseudonimowało wnętrze domu, u Schillera „wchodzi” znacznie głębiej — w psychikę postaci.

Głębokie
wejście
w psychikę

Jak ważne było zachowanie w dramacie tej materialno-duchowej dwoistości przedmiotu, przekonać może fakt, iż rezygnacja z którejkolwiek strefy wiązała się nieuchronnie z jałowością i podrzędnością dzieła. W zmodyfikowanej wersji konwencjonalnej tragedii, która odżyła na początku XIX w. jako sentymalna i nudna historia enigmatycznego losu, obserwujemy swoisty „puryzm przedmiotowy”, który nie oszczędził także krzesła. Z kolei w dramacie, zorientowanej wręcz odwrotnie, na powierzchowny realizm, spotykamy obraz sceniczny przekształcony pod naporem przedmiotów traktowanych jako symptomy realności postaci — w scenkę rodzajową. „Nie będą tedy aktorzy siedzieć tu z założonymi rękami — pisze Bohdan Korzeniewski — Gdy przedmioty z tej sterty zajmą swe miejsca, wpręgą ich w cały system ruchów: jedzenia, szycia, pisania, czytania, płacenia czy wspierania ubogich, podpierania się laską, pogoni za motylem itd. A to właśnie stwarza iluzję żywości, dokumentuje prawdę”¹³. Ten „przedmiotowy” kontakt z życiem zatrzasnął dramę w niewoli rzeczy, wiążąc się — według słów Schillera — „z pospolitym pojęciem naturalności, które wprost niweczy i niszczy wszelką poezję i sztukę. (...) od poezji zwłaszcza dramatycznej żąda się iluzji, która nawet, gdyby dało się ją osiągnąć, byłaby tylko nędznym kuglarskim oszustwem. Cała zewnętrzna strona przedstawienia dramatycznego sprzeciwia się temu pojęciu”¹⁴. Sprzeciw ten pozo-

Oszustwo
iluzji

¹³ B. Korzeniewski: *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji Ludwika Osińskiego (1814—1831)*. Warszawa 1934, s. 67.

¹⁴ F. Schiller: *O zastosowaniu chóru w tragedii*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Przekł. i oprac. O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 333.

stawał jednak niesłyszalny. Stoły, krzesła, obrazy, fortepiany, kanapy wchodziły coraz odważniej do sceno-pokoju, w którym w ciągu stulecia wprowadzono sufit, boczne ściany i „prawdziwe” drzwi z „prawdziwymi gałkami”. Tak zabudowana przestrzeń, której centrum stanowił (chyba najczęściej) stół z krzesłami, programowała jedynie zespoły czynności użytecznych. Nic nadto.

Ostatnią próbą ocalenia konwencji „jak w życiu”, paradoksalnie, poprzez jej pogłębienie i doprowadzenie do skrajności, był naturalizm, dążący do jednolitości *milieu* i postaci, do stworzenia harmonii osób i rzeczy ujawnianej z całą ostrością i brutalnością. Obraz sceniczny, dzięki natłokowi szczegółów tworzących jednolity i całościowy wizerunek środowiska o dużej sugestywności wyrazu, nabierał niemal demonicznego charakteru. Środowisko dominowało nad człowiekiem, kształtowało go, decydowało o jego losie. Określona atmosfera, unaoczniona w sposób materialny przez kompozycję przedmiotów, przesycała teraz wnętrze domu. Nie było w nim już miejsca na pojedyncze rekwizyty. Krzesło wtopione zostało w otoczenie. I tylko w nim znaczyło jako mało widoczny i odróżniony element nowego, materialnego tym razem chóru — zmienionej wersji mieszczańskiej tragedii.

Międzyakt drugi: moment refleksji

Siedemnastowieczne krzesło ustawione na miejskim placu spajało w sposób umowny dwie sfery: wnętrze domu — przestrzeń intymną i plac — miejsce publiczne. Było znakiem całościowego ujmowania świata. Świat był sceną, a scena światem. Teatr zachowywał w ten sposób stan równowagi pomiędzy siłami o kierunkach odśrodkowych (symbolizowanych przez dom) i dośrodko-

Świat — scena
— dom

wych (zbiegających się na placu niczym ulice). Dramat mieszczański odrzucił ten układ, rozbudowując wnętrze jako miejsce odizolowane poniekąd od reszty świata, mimo iż pozostające przecież w jego centrum. Narodziła się inna perspektywa wydarzeń. Przynależenie do zbioru szerszego niż rodzina zatracalo stopniowo swoją wyrazistość. Wyołbrzymienie więc, hiperbolizacja sfery prywatnej dokonała się kosztem redukcji tego, co było wobec niej zewnętrzne. Tylko drzwi i okna stanowiły odtąd miały łączniki między tymi światami.

Nie od razu przecież pokój zapełniał się przedmiotami codziennego użytku. Początkowo scena mieściła tylko to, co najważniejsze, stół i krzesła. Stopniowo wszakże wnętrze wzbogacało się o przedmioty „lüksu”, niekonieczne wcale dla rozwoju wydarzeń. Przedmioty te traktowane były przez aktorów jako „programatory” czynności. Zgodnie bowiem z wymogami realizmu — sceniczny dom musiał żyć. Sama obecność przedmiotów wymagała już pamięci o nich, zwracania uwagi na ich kształt i właściwości, na ich przeznaczenie. Dlatego też bohaterowie *musieli* siadać na fotelu, by przeczytać gazetę, natomiast tylko *mogli* w onieprzymnieniu opierać się na jego poręczy i wyszeptywać swoje rozterki. O ile jednak gest pierwszy był zawsze wyłącznie wyrazem steatralizowanej codzienności narzuconej przez przedmiot, która zachwycała odbiorcę w pierwszej fazie ekspansji tego przedmiotu, o tyle gest drugi zapierał widowni oddech w piersi i wyciskał łzy. Krzesło przeznaczone bowiem dla ciała — w tym przypadku służyło duchowi. I to właśnie w tragedii romantycznej wydawało się bodaj tak fascynujące. Dość szybko jednak sceniczne krzesło zagubiło swój „moment metafizyczny”, tracąc zarazem zdolność zachwycać widza zwyczajną użytecznością. Zmieniło się w obojętny przedmiot wtopiony w neutralną przestrzeń salonu, ulegając jak gdyby procesowi wtórnej materializacji. Zachowywało co prawda

Krzesło dla
ciała czy dla
ducha?

w niektórych sztukach dalekie wspomnienie jakiegoś rytuału, ale musiało czekać do końca stulecia, zanim przydana mu została nowa rola.

Akt trzeci: „Krzeseła” Ionesco

Reformatorzy teatru, rozpoczynając misję odrodzenia sztuki scenicznej, szukali inspiracji w starych formach, terminując u dawnych, często zapomnianych mistrzów. Z umarłego teatru zaczerpnęli też ideę przestrzeni pustej i czystej, przestrzeni pierwotnej. Potraktowali ją jako zjawisko plastyczne, dające się kształtować w sposób sobie tylko właściwy, za pomocą światła i ruchu postaci, pobudzanego i tworzonego dzięki odpowiedniemu rozmieszczeniu brył i płaszczyzn, a więc abstrakcyjnych, wyłącznie przestrzennych elementów. Architektura przestrzeni, wspomagana przez „architekturę światła”, budowała inne niż dziewiętnastowieczne miejsce gry, konstruowała tzw. przestrzeń rytmiczną, wymagając od aktora innej ekspresji ciała. Z tego to stanowiska reformatorzy deprecjonowali ruch aktora powstający w zagraconym przedmiotami codziennego użytku wnętrzu mieszkalnym, argumentując, jak Craig, że nadmiar informacji, jaki niesie z sobą natłok rzeczy, odwraca uwagę widza od spraw najważniejszych, czy też, jak Appia, wskazując na ograniczające działanie konwencji. „(...) powie ktoś, że wystrojona kobieta siadająca zgrabnie w fotelu sprawia urocze wrażenie. Niewątpliwie, ale wyobraźmy sobie, że pani ta jest naga i w ten sam sposób zasiada w tym samym fotelu...”¹⁵ Appia traktuje tu konwencję jako system oczekiwań i na-

Nadmiar
rzeczy
i informacji

¹⁵ A. Appia: *Zywa przestrzeń*. W: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Przekł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska. Warszawa 1974, s. 102.

wyków. Zastosowanie do przedmiotu odmiennego sposobu postępowania, odmiennego repertuaru działań i sytuacji, denotować musiało inną funkcję tego samego przedmiotu. Ale przykład ten miał uwidaczniać przede wszystkim konieczność nowego potraktowania przestrzeni w celu wyrażenia innych, nie mieszczących się w garniturze ciasnego umeblowania treści. Stąd walkę reformatorów o nową przestrzeń można odczuwać jako batalię z przedmiotami. Aby zniszczyć zakorzenioną w teatrze władzę sprzętów, musiano intronizować umowność sceniczną, dzięki której rozszerzone zostały ponownie przestrzenne ramy teatru i przekroczono granicę „mieszkalnego wnętrza”. Pusta przestrzeń antycypowała nagle wielość rzeczywistości scenicznych, wielość miejsc akcji — przy zachowaniu nie tyle jedności czasu i miejsca fikcyjnej fabuły, co jedności — sztuki teatru.

W ramach tej nowo zbudowanej „wielości w jedności” istniał szereg rozwiązań i możliwości tworzenia teatralnego świata. Mógł to być zatem pokój ustawiony pośrodku sceny na tle horyzontu, sugerującego poza tą „klatką” — otwartą przestrzeń, mogły to być wnętrza zaznaczane schematycznym „rysunkiem” sznurka czy wstążki na tle kotar bądź naga estrada z wymienianymi w miarę rozwoju akcji akcesoriami. Umowność, uwalniając przestrzeń sceny od obowiązku tworzenia „naturalnego środowiska” dla bohatera, nadała tej przestrzeni i przedmiotom w niej się znajdującym atrybuty plastyczności i życia, upodabniając je pod tym względem do ciała aktora, także — w ramach pewnych ograniczeń — zdolnego do metamorfozy. Teraz każdy przedmiot mógł „zagrać” wiele ról nie zawsze nawet zgodnych z jego codziennym użytkowaniem i przeznaczeniem. I jak wstążka mogła „zagrać” łuk gotycki, okno czy morze, tak krzesło potrafiło się kojarzyć z wyobrażeniem pojazdu, łóżka, drabiny. W rękach przemyślnych inscenizatorów stawało się przedmio-

Nowa
przeźreń
bez przedmio-
tów

Wszystko
we władzy
sytuacji

tem przede wszystkim teatralnym, tj. przedmiotem o wielu funkcjach i znaczeniach. Ulegając swoistej desemantyzacji, gotowe było przyjąć każde znaczenie, jakie mu nada sytuacja, która w nowej hierarchii ważności wysunęła się w teatrze na pierwsze miejsce. Bowiem we władzy sytuacji znalazło się teraz wszystko: człowiek, przestrzeń i przedmiot — cały sceniczny świat teatru.

Tak zamkniętą rzeczywistość *stricte* teatralną odnajdujemy właśnie w *Krzesłach* Ionesco¹⁶. Na scenie mamy okrągłe wnętrze. Pięć par drzwi po lewej stronie sali, cztery po prawej i wielkie dwuskrzydłowe *porte d'entrée* w centralnym punkcie środkowej wnęki. Drzwi „królewskie”. Dwa okna symetrycznie rozmieszczone przed wnęką, pod każdym z nich — stółek. Na przedzie sceny dwa krzesła. Rozliczni goście przybywają tu po kolei, niczym do salonu Moliëra. Powtarzalność ruchu, powtarzalność słów. „Przynies krzesła, kochanie”, „Prędeż, Semiramido...”, „Brakuje krzesła”, „Krzesła”, „Goście! Krzesła! Goście! Krzesła!” — woła Stary. Wnętrze się zaludnia. Ale „zaludnia się” krzesłami. Prócz nich nie ma nikogo. Krzesło materializuje tutaj człowieka. Staje się medium jego ciała. Nie bez powodu temat utworu określił Ionesco jako „wyrażenie nieobecności”¹⁷. „(...) pierwotnym tematem sztuki — pi-
sał — nie jest jakieś posłanie ani porażki życiowe, ani moralna katastrofa Starych, ale właśnie krzesła, to znaczy nieobecność osób, nieobecność Cesarza, nieobecność Boga, nieobecność materii, nierealność świata, pustka metafizyczna. Tematem sztuki jest nic (...) nic staje się słyszalne, konkretyzuje się, to szczyt nieprawdopodobieństwa”¹⁸.

Tematem
pustka
metafizyczna

¹⁶ Wszystkie cytaty z E. Ionesco: *Krzesła. Farsa tragiczna*. Przeł. J. Kosiński. W: *Teatr*. T. 1. Warszawa 1967.

¹⁷ E. Ionesco: *Notes et contre-notes*. Paris 1966, s. 268.

¹⁸ Cyt. za M. Piwińska: *Przedmowa do E. Ionesco: Teatr*, s. 37.

To, co nieprawdopodobne i nierzeczywiste, staje się dla Ionesco obszarem penetracji i poszukiwań, ponieważ, co stwierdza trafnie Brook, teatr absurdu „odczuwa brak prawdy w zdarzeniach codziennych — i jej obecność w rzeczach pozornie odległych od rzeczywistości”¹⁹. Tymczasem teatralne wyobrażenie tej nierzeczywistości może być dokonane tylko przy pomocy elementów realnych i materialnych. Ten paradoks teatru wymaga pozbawienia rzeczy ich materialnej jednoznaczności, aby „wyrazić niewyraźne”. Ionesco osiąga swój cel dzięki chwytowi, który można by nazwać „symultaniem sprzeczności”. Stara nazwie męża „wzorowym synem”, gdy on sam przecież oskarża się o śmierć matki; mówca, na którego czekają wszyscy, jest niemy, a w pokoju pełnym ludzi widzimy wyłącznie krzesła. Wszystko staje się zatem i nie staje, a jednocześnie realizowanie dwóch przeciwstawnych możliwości nadaje sztuce „nierzeczywisty” charakter. Farsa przeobraża się w tragedię, tragedia w farsę. W *Liście do pierwszego inscenizatora* Ionesco pisze: „Potrzeba wielu gestów, prawie pantomimy, świateł, dźwięków, przedmiotów, które się poruszają, drzwi, które się otwierają i które się zamykają, i otwierają ponownie, aby stworzyć tę próżnię, która rośnie i ogarnia wszystko. Nie można tworzyć inaczej nieobecności, jak tylko przez opozycję obecności”²⁰. Nadmiar sprzętów i przedmiotów tworzy próżnię, a przesycenie ruchem wzmacnia wrażenie bezruchu. W pewnej chwili Starzy przestają biegać po scenie, ale — czytamy w didaskaliach — „powinni nadal robić wrażenie, że są w ciągłym ruchu, choć nie ruszają się prawie z miejsca”. Na scenie prócz nich nie ma nikogo, ale — znów czytamy — „powinno

Tworzenie
pustki

¹⁹ P. Brook: *Pusta przestrzeń*. Przeł. W. Kalinowski. Warszawa 1977, s. 70.

²⁰ E. Ionesco: *Lettre au premier metteur en scène*. W: *Notes et...*, s. 264; zob. też P. Sénart: *Ionesco*. Paris 1964, s. 81.

się mieć wrażenie, że scena jest zatłoczona ludźmi". Powstaje zatem i zostaje unaoczniony dialektyczny związek przeciwieństw pełni i pustki, ruchu i bezruchu, obecności i nieobecności. W tym ujęciu *Krzesła* jawią się jako sceniczna próba wytrzymałości tworzywa teatru, badania granic znaczeniowej nośności materii, nośności przedmiotu i słowa. Materializowane wyobrażenie, natychmiastowy akt kreacji zachodzący dzięki krzesłu i słowu powołuje do życia osoby i nie powołuje ich jednocześnie. Działanie i słowo musi w tej sztuce odwoływać się bez mała do magii, choć przywołane „zaklęcie” jest zwyczajne i codzienne, przybierając postać banalnego stwierdzenia, prezentacji: „Młoda dama, nasza znajoma” — „Pan Pułkownik... wybitny wojskowy”. Realizuje się w ten sposób logiczna zasada absurdu, która brzmi „p i nie p”, gdyż akt prezentacji dotyczy tutaj „nikogo”. I rzecz znamienna, absurd „dzieje się” tu w nocy, która zapada nad akcją *Krzesel*. Tak, jakby prawda spychana w życiu w ciemność bywała akurat na scenie wydobyta i ustawiona w świetle rampy.

Przyjmuje się powszechnie, że absurd jest powiązany z tragiczną wizją świata. Ale *Krzesła* to przecież także farsa, w której dwie podstawowe kategorie estetyczne, tragizm i komizm nie tworzą awersu i rewersu tej samej monety, lecz umieszczone zostały na jednej stronie. W tej sytuacji krzesło, zachowując swój użytkowy charakter, jednocześnie go traci, pozostaje martwym przedmiotem i przestaje nim być — ujawniając inną możliwość teatralnego istnienia, wykraczającą poza materialność. Nabiera statusu przedmiotu swoistego, bo „duchowego” z natury, choć fizycznego w swym zewnętrznym kształcie. Czyż nie można się tu doszukać refleksu metafizyki tomistycznej i tomistycznej koncepcji człowieka, w której „możność” materii (tu — krzesel, teatralnego rekwizytu) skojarzona zostaje z „aktem”, nazwaniem (teatralnym słowem), nadającym materii

Inna możliwość
teatralnego
istnienia

formę — duszę? W wyniku takiej operacji powstałby teatralny zbiór jednostkowych bytów, compositów istnienia i nieistnienia, materii i formy, krzesel i słów.

Od krzesła z Molierowskiej komedii do *Krzesel* Ionesco droga uległa wyraźnemu skróceniu, mimo dokonanych przeakcentowań i zmian motywacji scenicznej funkcji tego rekwizytu. Oba krzesła ustawione w uniwersalnej przestrzeni mają przecież „pamięć” swojej teatralności. Stosunkowo też łatwo byłoby przesunąć ten — tak ważny — przedmiot z jednej sztuki do drugiej. Wystarczy tylko wystawić je poza próg mieszczańskiego salonu.

**Pamięć
teatralności**