

Teksty Drugie 2007, 3, s.122-127



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Witkacy w obrazach

Katarzyna Taras

Witkacy w obrazach

Książka Ewy Makarczyk-Schuster¹ to praca niezwykle wcale o swobodę, z jaką autorka analizuje przestrzeń pięciu dramatów Witkacego, bo tego wymaga przecież profesja badacza literatury, ale o ujawnioną (i zapisaną) ogromną wrażliwość wizualną autorki (chwilami miałam wrażenie, że czytam egzemplarz reżyserski sztuki), bez której nie byłoby możliwe zwrócenie uwagi na takie niuanse przestrzeni dramatu/sceny, jak światło, kolor czy rekwizyty. Ewa Makarczyk-Schuster, uwzględniając tezy współczesnej semiotyki teatralnej, przygląda się dramatom Witkacego od strony nie s ł o w a, ale o b r a z u, a przyznać trzeba, że jest to stanowisko coraz bardziej w witkacologii popularne.

O tym, że autorka zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw i ograniczeń związanych z próbą takiego spojrzenia (z której zresztą wyszła zwycięsko), świadczy kompozycja rozprawy. Otóż po zrekonstruowaniu (niezmiernie pieczołowitym) i zaprezentowaniu Witkacowskiej gramatyki przestrzeni, autorka w rozdziale piątym *Gramatyka przestrzeni. Próba syntezy* decyduje się jeszcze raz przywołać jeden z omawianych dramatów, a konkretnie *Gyubala Wahazara*, i zanalizować go zgodnie z regułami wypracowanej krok po kroku metody. Tym samym poddaje swoją teorię weryfikacji, rzetelnie zastrzegając jednak, że: „Trudną do rozstrzygnięcia kwestią pozostaje, czy sama analiza przestrzeni i znaków przestrzeni pozwala w zadowalający sposób dotrzeć do znaczenia dramatu, czy też pewne części dyskursu władzy [autorka za główny temat *Gyubala Wahazara* uznaje temat władzy – dop. mój – K.T.] należy badać inną metodą” (s. 184).

¹ E. Makarczyk-Schuster *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę?*, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2005.

Książka Ewy Makarczyk-Schuster składa się z pięciu rozdziałów. We *Wprowadzeniu* autorka jasno formułuje cel i tezę pracy. Celem jej badań jest opisanie i rozszyfrowanie – jak to nazwała – „odrzucającej przyjęte konwencje konstrukcji przestrzeni i bogactwa jej znaczeń” (s. 15), co z kolei ma potwierdzić odważną i interesującą tezę, że „przestrzeń i znaki przestrzeni stanowią rozległy inwentarz zawierający i tworzący znaczenia, z pomocą którego prowadzona jest fundamentalna debata o ludzkiej egzystencji pomiędzy immanencją i transcendencją” (s. 15). Badaczkę interesuje, jak Witkacy, korzystając ze „znaków o różnych znaczeniach” komponował dramatyczno-teatralną przestrzeń „wykraczającą poza obręb sceny” (s. 16).

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Tło historycznoliterackie i historyczno-teatralne*, autorka przedstawia sytuację polityczną i społeczną w odrodzonej po 1918 roku Polsce, wprowadza również czytelnika – niezmiernie skrótowo, dostrzegając jednak osiągnięcia Leona Schillera i Juliusza Osterwy – w niuanse życia teatralnego tamtych lat. Niepowodzenia scenicznych dramatów Witkacego tłumaczy właśnie nieprzygotowaniem współczesnych mu widzów i widzi w autorze *Kurki Wodnej* kontynuatora myśli Stanisława Wyspiańskiego:

Przy całej swej krytycznej postawie Witkacy podjął dwa innowacyjne wątki z jego teatru: specyficzne nowe rozumienie tekstu i teatru jako istniejących synchronicznie form tworzenia znaczeń, niezwykle silnie powiązanych z przestrzenią. [...] To, co rozpoczął Wyspiański znalazło kontynuację w dramaturgii Witkiewicza, choć już w innej formie. Wydaje się, że sceniczne innowacje mogły doprowadzić do wystawienia nowych sztuk, „odkurzenia” repertuaru teatrów i zwolnienia artysty z obowiązku służby sprawie narodowej. Faktycznie jednak, jak wskazują na to recenzje ze spektakli, pomimo całego zachwytu nad nowym programem teatralnym, nie wzięto pod uwagę faktu, że publiczność w przeważającej większości nie została jeszcze przygotowana na nadejście radykalnych zmian. Dlatego inscenizacje nowych sztuk były właściwie skazane na klęskę. (s. 27-29)

Drugim inspiratorem plastycznego myślenia Witkacego o dramacie/teatrze jest – zdaniem autorki – Tadeusz Miciński. We *Wprowadzeniu* badaczka zauważa:

Jego [Witkacego] teoria Czystej Formy otworzyła mu przestrzeń nieskrępowanej wolności w sferze działań artystycznych. W przestrzeni tej wszelkie możliwe do pomyślenia teksty i konteksty mogły zostać zdekonstruowane lub połączone tak, by tworzyły nowe znaczenia. Powstający w ten sposób kulturowo synkretyczny i mimetyczny teatr można uznać za rodzaj „teatru totalnego”. Jak już wspomniałam, to teatr, który w swoich poszczególnych aspektach i artystycznych strategiach nawiązuje do wielu typowych dla swej epoki tendencji. Z jednej strony odwołuje się on do tradycji literackich, czyli do estetycznie zakodowanego materiału, który należało semiotycznie przetransponować i przedstawić na scenie. Jak będę się starała dalej wykazać, ta godna podziwu odrębność ma swoje uzasadnienie biograficzne. (s. 10)

Rozwinięcie tej zapowiedzi odnajdujemy w rozdziale drugim *Życie i twórczość*, gdzie między innymi opisana jest metoda wychowawcza, jaką wobec swojego syna stosował Stanisław Witkiewicz. W tym samym rozdziale autorka referuje filozo-

ficzne i estetyczne poglądy Witkacego oraz relacjonuje stan badań i... stan inscenizacji jego dramatów. I znowu pojawia się kwestia ówczesnych odbiorców, nieprzygotowanych do zrozumienia awangardowych utworów autora *Szewców*, przy czym Ewa Makarczyk-Schuster zauważa: „Dramaturgia Witkacego wyznacza więc wyraźną cezurę, odsuwa na bok narodowe mity, by zwrócić uwagę czytelników i widzów na problem przyszłości mass mediów i kwestie dyktatury w kulturze” (s. 44).

Przedmiotem badań i zainteresowania autorki są nie tylko dramaty, rozumiane jako „konkretne teksty”, ale również ich teatralność, czyli „różnorodne możliwości ich inscenizacji, a więc znaki językowe, które denotują znaki teatralne i jako takie mogą zostać zrealizowane na teatralnej scenie” (s. 56). I dlatego w rozdziale trzecim, zatytułowanym *Teoria* badaczka wyjaśnia, że znaki rozumie w taki sposób, jak proponują to Martin Esslin, Erika Fischer Lichte i Charles William Morris: „Ich rozważania okazują się szczególnie przydatne do analizy sztuk Witkacego, ponieważ jako przedstawiciel historycznej awangardy potrafi on doskonale wykorzystywać znaki jako nośniki znaczeń” (s. 57). Niezmiernie zajmująco brzmią odpowiedzi autorki na pytanie, dlaczego zajęła się akurat przestrzenią w dramatach Witkacego. Uzasadniając swoje stanowisko, Ewa Makarczyk-Schuster przypomina sformułowaną pod koniec lat 20. tezę Maxa Herrmanna, że „przestrzeń teatralna [...] jest doświadczeniem, w którym dochodzi do przemiany sceny w inny świat” (s. 68) i przywołuje spostrzeżenia rosyjskiego przyrodnika, filozofa i popa, Pawła Floreńskiego, według którego „całą sztukę można rozumieć jako organizację przestrzeni” (s. 60). Nie do pominięcia i przecenienia – jak przyznaje autorka – jest wpływ prac Jurija Łotmana. Kończąc rozważania teoretyczne, badaczka spostrzega, że Witkacy nie traktował przestrzeni sceny jak powierzchni, ale trójwymiarowo. Wypada przypomnieć w tym momencie, że Daniel Gerould w swojej pracy *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*² stwierdził, iż Witkacy komponował swoje dramaty jak malarz. Autorka zauważa również, że Witkacy świadomie sterował, jeszcze na etapie tworzonego przez siebie tekstu dramatycznego, uwagą widzów oraz że znaki przestrzeni w dramatach Witkacego są mobilne, podobnie jak mobilna jest przestrzeń w... filmie (s. 65). Ta teza wydaje się korespondować z tym, co o *Róży* Żeromskiego napisała szukająca tam inspiracji filmowych Ewa Siemińska, która określiła widza zdolnego do dostrzeżenia wszelkich niuansów wizualnych utworu jako obdarzonego „ponadludzkim sposobem postrzegania”³.

Niewątpliwie najciekawszą część pracy stanowi rozdział czwarty *W poszukiwaniu paradygmatu*, w którym autorka analizuje z perspektywy współczesnej semiotyki teatru przestrzeń pięciu dramatów Witkacego (a są to: *Nowe Wyzwolenie*, *Oni*,

² D.Ch. Gerould *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, PIW, Warszawa 1981.

³ E. Siemińska *Hipoteza inspiracji filmowych w „Róży” Stefana Żeromskiego, w: Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trznadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

Gyubal Wahazar, Metafizyka dwugłowego cielęcia, Matka), wyróżniając takie kategorie, jak: typ scen, przestrzeń sceniczna, rekwizyty, proksemika, światło, kulisy słowne, czyli przestrzeń cytowana, postać i kołor.

Jeśli chodzi o typ sceny, to Ewa Makarczyk-Schuster zauważa, że Witkacy korzysta ze sceny pudełkowej, którą jednocześnie „niszczy i deformuje [...]. Szczególne, specyficzne dla jego dramatów poszerzenie pudełka sceny sięga aż do granic metafizycznego świata” (s. 83), a samo poszerzenie sceny odbywa się najczęściej dzięki przestrzeni cytowanej i wypowiedziom postaci.

Zajmując się przestrzenią sceniczną, autorka przywołuje tezę Christophera Balme, że jest to podkategoria przestrzeni ruchu aktora, która jest częścią przestrzeni patrzenia widza (s. 84). Przestrzeń sceniczna w dramatach Witkacego „przejmuje część obowiązujących konwencji, deformując je zarazem za pomocą specyficznych strategii” (s. 97), a współtworząca ją dekoracja ma szokować nieprzyzwyczajonego i nieprzygotowanego odbiorcę.

Ewa Makarczyk-Schuster sugeruje, że wprawdzie w dramatach Witkacego występuje niewiele rekwizytów – definiuje je jako przedmioty, wokół których „koncentrują się działania aktorów” (s. 100) – ale że pełnią one szczególne funkcje: charakteryzują postać – jak miecz Ryszarda III i robótka Tatiany w *Nowym Wyzwoleniu*, zastępują postać – jak lałka Zabawnisi, sobowtór Wahazara, odsyłają do konkretnej tradycji teatralnej – leżące na postumencie zwłoki Matki w *Matce*, które można interpretować jako „symbol martwej teatralnej tradycji” (s. 111).

Znaki proksemiczne uznaje badaczka za „najważniejsze wewnątrz całej grupy znaków przestrzennych” (s. 127) i zależne od ukształtowanej przestrzeni. Mogą one między innymi charakteryzować postać, informować o jej relacjach z innymi, decydować o tempie gry. Charakterystycznym dla Witkacego znakiem jest według badaczki (dostrzeżona już i opisana przez Geroulda) „prezentacja zwłok” (s. 128). Wyeksponowane zwłoki nie tylko dzielą przestrzeń wertykalnie, ale ich pokazywanie zatrzymuje również akcję, spowalnia bądź nawet zatrzymuje działania postaci. Ewentualnie brak reakcji postaci na wystawionego trupa można zinterpretować jako lekceważenie powagi śmierci. Na tle omawianych dramatów ciekawie wyglądają *Oni*, gdzie proksemikę zastąpił Witkacy znakami akustycznymi.

Jeśli chodzi o przestrzeń słowną, czyli tworzoną wypowiedziami postaci, to badaczka formułuje tezę, że kulisy słowne służą charakteryzowaniu postaci, informują o makro- lub mikrokosmosie, odsyłają odbiorcę do autentycznych miejsc oraz wprowadzają do przestrzeni element metafizyki.

Autorkę interesuje również sposób, w jaki postać funkcjonuje właśnie jako znak przestrzeni. Z analizy Ewy Makarczyk-Schuster wynika, że Witkacy realizuje w swoich dramatach następujący paradygmat: postaci można podzielić na dwie grupy, z pierwszej zawsze wyróżnia się zbuntowane indywiduum, druga to

beziemienny tłum. Praktyczna realizacja na scenie ma za każdym razem innym kształt, tak więc jednostka jako indywiduum może wyłonić się z grupy dopiero w trakcie akcji albo też już od początku pełnić taką rolę. Zmechanizowany tłum natomiast może zostać przedstawiony z maskami na twarzy, bez nazwisk, zuniformizowany albo też jako grupa

Roztrząsania i rozbiory

upiorów. Obie grupy, ta skupiona wokół indywiduum i tłum, znajdują się w opozycji, przy czym jednostce zawsze przypada rola ofiary (s. 162).

Napisałam wcześniej, że zdumiewa wrażliwość wizualna autorki, szczególna czułość na Witkacowskie obrazy zapisane w kwestiach postaci czy didaskaliach. Widać to przede wszystkim w podrozdziałach dotyczących koloru i światła, gdzie objaśniona zostaje symbolika poszczególnych barw, określona – skromna jak na malarza – paleta kolorów i opisana praktyka używania oświetlenia w jego symbolicznej przede wszystkim, a nie tylko praktycznej, funkcji (s. 137). Światło w dramatach Witkacego zdaniem badaczki decyduje o atmosferze i tempie dramatu, dzieli przestrzeń, określa czas akcji utworu – tak jest na przykład w *Onych*, gdzie akcja trwa od wieczora do nocy. Z kolei brak światła daje wrażenie pozbawionej wyjścia próżni: „Ze względu na brak oświetlenia nie da się jej wprawdzie bliżej scharakteryzować, co jednak może również oznaczać, że istnieje ona wszędzie i nigdzie. Ten typ przestrzeni odpowiada podstawowemu tematowi sztuk Witkacego, który w danej przestrzeni każe swoim postaciom walczyć o istnienie i jego sens” (s. 138).

Ewa Makarczyk-Schuster zdaje sobie sprawę, że jej praca może inspirować. W podsumowaniu swoich rozważań określa nawet zagadnienia, jakie należałoby podjąć, aby kontynuować przyglądanie się twórczości Witkacego od strony o b r a z u (podkr. moje – K.T.), a nie słowa. Proponuje, aby zbadać między innymi związki jego dramatów z fotografią, malarstwem, sprawdzić, czy przekraczał granice mediów świadomie, czy też robił to „bezwiednie jako wielostronnie utalentowany artysta” (s. 196). Mnie jednak najbardziej zainteresowało (i uradowało) przede wszystkim spostrzeżenie, że „w dziedzinie proksemiki i oświetlenia można natomiast doszukać się wpływów filmowych” (s.197), bo to kolejne potwierdzenie bardzo bliskiej mi tezy, że pierwszym dramaturgiem, na którego utworach odcisnął się film, wcale nie jest Beckett.

Katarzyna TARAS

Abstract

Katarzyna Taras

Witkacy: imaged

Review of Ewa Makarczyk-Schuster's book *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę?* [The space and signs of space in Stanisław Ignacy Witkiewicz's drama works of 1920s, or: Can you still hold out your hand at the stage's end?], the Institute for Literary Studies, Polish Academy of Sciences (IBL PAN) Publishing House, Warsaw 2005.

The reviewer stresses how unusual the work under discussion is, which consists in a revealed (and recorded) enormous visual sensitivity without which attention could not have been paid to nuances of drama/stage space such as light, colour, or props. The book's author, taking into account certain theses of modern theatrical semiotics, proposes that Witkacy's (i.e. S.I. Witkiewicz's) plays be viewed in terms of *i m a g e (s)* rather than *w o r d (s)*, thus joining a position which is gaining popularity amongst Witkacy scholars.