

Piotr Pirecki

Z PROBLEMATYKI PRZESTRZENI W KOMEDII PLEBEJSKIEJ XVI I XVII W.

Skończoność i nieskończoność – dwie kategorie przestrzenne, które zazwyczaj charakterystyczne są dla nauk przyrodniczych i matematycznych, od jakiegoś już czasu przykuwają także uwagę badaczy literatury, zwłaszcza zajmujących się gatunkami dramatycznymi. Jednym z takich gatunków jest właśnie komedia, w której obie te kategorie poddawane są prawu zmienności, dzięki czemu udaje się uzyskiwać efekt rozrywania przestrzeni i to na kilka, wzajemnie od siebie zależnych elementów. Zjawisko to opisane zostało przez Dobrochnę Ratajczak w odniesieniu do komedii polskiej doby oświecenia, ale całkiem zasadnym zabiegiem wydaje się uzupełnienie rozważań poznańskiej uczonej o komedię znacznie wcześniejszą, bo obejmującą lata przełomu XVI i XVII w., aż do końca jego czwartego dziesiątka¹. Korpus ponad trzydziestu sztuk komediowych, pracowicie zebranych przez Karola Badeckiego i wydanych przezeń w 1931 r. – ze względu na wewnętrzną spójność zaprezentowanego przez pisarzy programu nacechowanego walorami krytyki widzialnego świata oraz licznymi deklaracjami antyszlacheckimi i apoteozą zwykłego, prostego, lecz przebiegłego człowieka – przedstawia obraz rodzimej rzeczywistości w groteskowym wykrzywieniu. Polska komedia nurtu sowizdrzalskiego budzi nasze zainteresowanie sprawami, które właściwie do dzisiaj pozostają nieco w cieniu i czekają na wnikliwego monografistę. Jedną z takich sfer przedstawionego świata jest ważny – z punktu widzenia autonomii dramatu i teatru – problem przestrzeni. I choć w badaniach literackich stanowi on stosunkowo nową dziedzinę badawczą, zwłaszcza gdy dotyczy komedii staropolskiej, to jednak posiada zarówno w polskiej, jak i europejskiej krytyce bogatą literaturę². Wynika z niej, że przestrzeń dramatu nie może

¹ D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni*, Poznań 1985, s. 30–46.

² O pracach ważnych dla badań nad przestrzenią dzieła komediowego – J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska,

istnieć samodzielnie bez uwzględnienia jej drugiej natury – przestrzeni teatru. I na odwrót – przestrzeń teatralna traci swoją funkcjonalność, gdy pozostawić ją poza dramatem³. Proces wzajemnego sprzężenia warunkuje obie formy dramatyczne, bowiem zależą wyłącznie od siebie i od znaczeń przypisywanych „sztuce przestrzeni”, jak trafnie rzeczywistość przedstawioną w tekście interpretuje Irena Sławińska⁴. Model teatru realizowanego w czasie spektaklu na scenie przypomina model wszechświata, którego wyznacznikami są części składowe o różnorodnej proveniencji: scena, widownia, wizualna scenografia, a niekiedy nawet obszar umiejscowiony za kulisami. A przecież te sfery przestrzeni podporządkowane są tekstowi literackiemu jako wartości nadrzędnej i wyznaczającej szeroko zakreślonej geometrii teatru właściwe jej miejsce, usługowe wobec literatury. Tekst wystawiony na scenie zaczyna swój byt już od pierwszych zdań dialogu, w którym odbijają się relacje przestrzenne w postaci akcji, „geografii literackiej”, symbolicznie zarysowanej drogi, których istnienie immanentnie związane jest z życiem każdego utworu. Przestrzeń dramatu wyznacza więc porządek świata scenicznego, bowiem od komunikatów zawartych w słowie rozpoczyna się działanie teatralne. I tak jest bez wątpienia, ale rzeczywistość sceny nie może istnieć całkiem samodzielnie, gdyż ma oparcie w tekście komediowym. Względy te decydują o przyjętej perspektywie rozważań: makrokosmos teatralny zastępujemy terminem dla naszych potrzeb węższym – makrokosmos komediowy (przestrzeń dramatyczna) oraz przyjętym za Sławińską mikrokosmosem scenicznym (jako przestrzenią teatralną), odnoszącym się wyłącznie do układów wewnątrz sceny. Dwa bieguny są całkiem uzasadnione: jeśli przyjmujemy, że tekst dramatyczny wyznacza zakres i kierunek scenicznego „dziania się”, to jego nadrzędność względem architektury teatru nie budzi dyskusji. Perspektywa obu zaprezentowanych tu przestrzeni nieustannie splata się i wzajemnie krzyżuje, a jej prapoczątkiem jest dialog wpisany w dopiero kształtującą się „sztukę przestrzeni”.

Wrocław 1978, s. 197–210; K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982; M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 309–318; J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, s. 310–329; I. Sławińska, *Organizacja czasu i przestrzeni*, [w:] eadem, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 26–38; S. Świontek, *Dialog. Teatr. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 9–11; P. Pirecki, *Z zagadnień przestrzeni w „Potrójnym z Plauta” Piotra Cieklińskiego*, [w:] *Od średniowiecza ku współczesności. Prace ofiarowane Jerzemu Starnawskiemu w pięćdziesięciolecie doktoratu*, red. J. Okoń, Łódź 2000, s. 115–116.

³ D. Ratajczak, *op. cit.*, s. 99.

⁴ J. Sławińska, *op. cit.*, s. 26.

1. DIALOG W PRZESTRZENI I PRZESTRZEŃ W DIALOGU

Dialog w komediach plebejskich jest komunikatem respektującym zasady rządzące sztuką teatru, ale tylko w obszarze wyznaczonym przez poetykę gatunku. Jego autonomiczność ma oparcie w rodzajowej specyfice: teatr plebejski stoi w opozycji do sceny oficjalnej, klasycznej, bowiem funkcjonuje w obszarze karnawału przeciwstawiającego się wszelkiej oficjalności, patosowi czy nawet trudnościom technicznym⁵. Sztuki plebejskie skracają dystans pomiędzy nadawcą i odbiorcą, aktorem a widzem, co dodatkowo stwarza poczucie bliskości i jedności. Zatem dialog powinien respektować tę swoistą relację opartą na poczuciu wzajemnej życzliwości, podkreślonej zatarciem przestrzeni, czyli granicy oddzielającej widza od aktora. Przecież zwykle w czasie jarmarku tłum ciśnie się wokół prymitywnej sceny i rękami niemal dotyka komediantów⁶. Dialog musi uwzględniać warunki wystawienia utworu: przedstawiać typy przestrzeni, które ludowemu czytelnikowi lub widzowi są znane z codziennych doświadczeń i informować o sprawach ważnych dla plebejskiej publiczności. Zatem model świata wyobrażony na scenie jest obrazem, bowiem „przeistacza się w system i stoi przed nami ze wszystkim, co do niego należy”⁷. Słowa Heideggera wpisują się w estetykę baroku i w model ówczesnej rzeczywistości teatralnej poddanej dominacji oka uwzględniającego odmiany barw, dźwięków, gestów, a w końcu elementów ruchu, słowem – świata w pełni żywego, który realizuje się w sztuce i jest odbiciem realnego planu.

I tak jest w istocie. Autorzy plebejscy mają znakomite rozeznanie w potrzebach odbiorcy, gdyż świadomie zrywają z zasadami oficjalnego dramatu i teatru. Powołują do istnienia dwa nowe typy przestrzeni: są to miejsca teatralnej improwizacji, tak bliskie dzisiejszym teatrom ulicznym, bądź nieporównanie częściej obszary eksterytorialne – czyli jarmarczne place wolne od ludzi „szlachetnie urodzonych”, a zdominowane przez lud. Jean Le Goff pisze: „gdzie jest centrum życia społecznego, tam naprędce buduje się scenę i urządza przedstawienia”⁸. To w pełni potwierdza proveniencję sceny plebejskiej, żywiłowo powstającej w różnych częściach Europy, gdy nadarzają się ku temu odpowiednie okazje. Teatr ludowy ma charakter improwizowany, a przez to otwarty. Rozpoczyna też swój efektowny żywot jako stałe miejsce występów i jako przestrzeń publiczna zlokalizowana na

⁵ B. Geremek, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Warszawa 1989, s. 119–123.

⁶ Tamże, s. 121.

⁷ M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 142.

⁸ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1970, s. 353.

rynku. Teatr plebejski nie dysponuje środkami technicznymi, w które obfituje scena dworska. Przedstawia rzeczywistość dziejącą się na oczach widza, niejako „tu i teraz”, a więc redukuje pierwiastek fikcji literackiej do niezbędnego minimum. Jako zasadę teatralnej wizji świata zachowuje kwestię prawdopodobieństwa i stosowności – miejscem scenicznych wystąpień jest przestrzeń rynku, karczmy lub sali⁹. Pełni rolę szczególnego arcywzoru, gdyż pomiędzy widzem a aktorem zachodzą te same odniesienia i stopnie zależności, co w życiu.

Zatem przestrzeń dramatyczna jest utrwalonym artystycznie obrazem uzależnionym od świata iluzji w dwóch wymiarach – tekstu i sceny. Utwory komediowe niejako z góry określają problematykę przestrzenną, wyraźnie dominując nad innymi elementami samego dzieła. Owa przewaga dotyczy zwykle jednej sprawy: przestrzeń dramatyczna ma charakter abstrakcyjny (fikcyjny) i jest rekonstruowana w świadomości czytelnika na podstawie sygnałów tekstowych. Już uchodząca za prekursorską wobec komedii plebejskich *Tragedyja żebracza* (1551) skłania nas do kilku refleksji. Wprowadzenie argumentu, na wzór komedii Plauta czy Terencjusza, stanowi nowość w teatrze ludowym. Istotnym czynnikiem dynamizującym zapowiadaną w argumencie akcję jest jej usytuowanie względem tylko jednego miejsca – „przed Częstochową w Potoku”¹⁰ oraz rozwój w czasie i w przestrzeni, bowiem:

Pytałem ich, skąd by byli,
A na co się zgromadzili;
Odpowiadali mi śmieje:
„Byliśmy, gdzie i ty w kościele.
Idziemy z gór, drudzy z dołu,
Zeszliśmy się tu pospołu.

(w. 13–18)

Potok to obszar makrokosmiczny, miejsce zbiórki i spotkania żebraków, którzy przybyli z różnych okolic Rzeczypospolitej. Dzięki ruchliwości plebejskiego środowiska następuje rozwarstwienie perspektywy przestrzennej na wertykalną opozycję góra – dół oraz na zamknięty obszar kościoła, a następnie w sposób widowiskowy przekształcony w karczmę. Za pomocą tak prostych środków wykluwa się całkiem jasna i jednoznaczna skala przestrzeni, która ulega stopniowemu zawężeniu, gdyż nie cały obszar miasteczka, ale karczma staje się terenem aktywności ludowych bohaterów i wyznacza pole dla przestrzeni akcji. Ten sam sposób kształtowania geometrycznych rozwiązań układu sceny obserwujemy w kolejnych utworach.

⁹ K. Budzyk, *Komedia sowizdrzalska w Polsce*, [w:] idem, *Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej*, t. 2. Wrocław 1956, s. 320.

¹⁰ Cyt. za: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1961.

W *Wyprawie plebańskiej* (1590) istnieje stałe odwołanie do akcji. Początek to wczesne popołudnie, gdzieś na dziedzińcu plebańskim. Chwilę później Albertus zaprzęga konia do wozu i obaj z Plebanem jadą do Krakowa¹¹. Dwie sytuacje mają szczególny związek z przestrzenią utworu: kupowanie rynsztunku żołnierskiego przez handlarza starzyzną oraz kupno konia. Są to bardzo efektowne wydarzenia sceniczne, bowiem następują wprost po sobie, niemal w jednym czasie i w jednej przestrzeni. Jeśli tak jest w rzeczywistości, a tekst nie pozostawia w tym zakresie żadnych innych rozwiązań, wówczas scena zostaje podzielona na dwie równe sobie części z równie łatwym do niej dostępem publiczności. Zatem wystawienie sztuki wymaga szybkiego przemieszczania się aktorów względem przestrzeni – najpierw Pleban widoczny jest w oknie sceny w rozmowie z handlarzem, a następnie pokonuje drogę zasygnalizowaną upływem fikcyjnej jednostki czasu, która kończy się spotkaniem u rozturcharza. Przestrzeń sceniczna jest tak zagospodarowana, aby mikrokosmos włączyć w oś komediowej intrygi. Natomiast przestrzeń dramatyczną stanowią wszelkiego rodzaju pejzażowe akcenty: symbolika drogi, „wozu”, Krakowa, plebańskiego podwórza. Jedyne literacki żywot owych makrokosmicznych pierwiastków potwierdza tekst, bowiem są to miejsca, które pojawiają się w trakcie dialogów komediowych i których nie można pokazać ze względu na ograniczenia techniczne sztuk plebejskich oraz wyłącznie literackie ujęcie.

Zgodnie z konwencją estetyczną europejskich sztychów przedstawienia odgrywano na wozie, a nie na drewnianym podeście¹². Bogactwo oznaczeń przestrzennych w komediach plebejskich pozwala na łączenie ich ze sztuką sceniczną, choć nie tylko. Dialog wygłaszany ze sceny zakłada obecność publiczności, dźwiga funkcje, które w dziele epickim pełni relacja odautorska. W *Albertusie z wojny* (1596) Książd swoją wypowiedzią wprowadza przestrzeń mieszczącą się w granicach „geografii literackiej” utworu, a zarazem to makrokosmos utworu, konstytuowany przez wydarzenia historyczne:

KSIĄDZ

Ze w Wołoszech po wojnie, a czy się pospieszy?

W bitwie, wiem, że nie zginął, wzdyc ma z to baczenia

(w. 6-7)

Pod sam koniec XVI w. motyw wojny wołoskiej jest popularyzowany dzięki komedii humanistycznej Piotra Cieklińskiego *Potrójny z Plauta* (1597, właściwie 1598). Wiemy, że Ciekliński, podobnie jak „Albertusowy” Książd, uczestniczy w wyprawie wołoskiej u boku Jana Zamoyskiego, której refleksem jest bajka alegoryczna *Wyprawa wołoska*, a ponadto

¹¹ *Ibidem*, s. 331.

¹² E. Żwirłowska, „*Albertusy*” – propozycje inscenizatorskie, [w:] *O dawnym dramacie i teatrze*, red. W. Roszkowska, Kraków 1971, s. 57.

i Nędza wprost ze sceny zwracają się do zgromadzonej publiczności: „tyłóż: bądźcie zdrowi a uciszcie się, proszę” (w. 7)¹⁵.

Intermedium funduje nam jeszcze dodatkową przestrzeń, gdyż wprowadza rekwizyt jako uzupełnienie wymiaru sceny oraz widowni, do której kierowane są inscenizatorskie uwagi. Zatem „przeźrenie w przestrzeni”: teren sceny staje się niejako „oknem”, dzięki czemu obserwacja scenicznej rzeczywistości ułatwia poznanie wystylizowanych granic przestrzeni i wówczas obszary sceny i widowni są względem siebie komplementarne¹⁶: „Tu doktor ma siedzieć w krześle, zdymawszy się, a szołtys tak długo budzić będzie, aż mu brodę wyrwie”.

W teatrze jarmarcznym, którego inscenizatorska strona jest zadziwiająco uboga, granica pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a umowną – czyli teatralną – nie jest należycie zachowana. Elementem utrudniającym właściwe odczytanie znaków przestrzeni jest czas, dla odbiorcy sztuki często ukryty i niejasny. Przecież „szoltys tak długo budzić będzie, aż mu brodę wyrwie”, czyli że zdarzenie teatralne rozgrywa się w niekonkretnym, choć „długim” czasie. Zarazem wiemy o jego funkcji kreacyjnej, gdyż współtworzy obraz całej sceny. Zatem „okno” sceny jest również znakiem wydarzenia rozciągniętego w czasie, niemalże jego punktem obserwacyjnym, bowiem pozwala na śledzenie dwóch tak wartko ze sobą powiązanych rzeczywistości – przestrzeni scenicznej i czasu scenicznego. W całym przebiegu spraw teatralnych najważniejszy jest widz. Podobnie jak w teatrze antycznym czy misteryjnym, „okno” sceny uzależnione jest od „oka” widza, czyli od jego zdolności percepcyjnych. Bo przecież, tak naprawdę, rzeczywisty wymiar obszaru scenicznego istnieje w ścisłej korelacji z odbiorcą, poza nim ustanowiony porządek rzeczy właściwie nie istnieje. Następuje całkiem oczywiste rozdzielenie ról: mimo całej bliskości pomiędzy uczestnikami widowiska teatralnego widz pełni rolę jedynie uważnego obserwatora, zaś aktor odtwarza świat zapisany na kartach komedii. Na szczęście autorzy komedii plebejskich mają znakomite rozeznanie funkcji teatru, zwłaszcza jego tradycyjnych zależności i uwarunkowań, do jakich należą przestrzeń i czas, a wraz z nimi aktor i widz.

Anonimowi rybałci świat komediowej groteski, absurdu i ironii zapełniają przestrzenią, która w realizacjach tekstowych i scenicznych poddawana jest licznym przekształceniom, a nawet manipulacjom. W rzeczywistości przedstawionej *Wyprawy żydowskiej na wojnę* (1606), *Synodu klechów podgórskich* (1607), *Peregrynacji dziadowskiej* (1612) oraz w odkrytej przez Alodię Kawecką-Gryczową *Komedii o Szoltysie i Żenie jego* (1617) przestrzeń jest jednym z elementów tekstu, z którym można sobie bezceremonialnie poczynać

¹⁵ Cyt. za: P. Ciekliński, „Potrójny” z *Plauta*, oprac. J. Krzyżanowski, S. Rospond, Biblioteka Pisarzy Polskich, Seria B, nr 16, Wrocław 1967, s. 65.

¹⁶ D. Ratajczak, *op. cit.*, s. 20–24.

– sowizdrzałowie skrzętnie ukrywają miejsce akcji, gdyż brak tradycyjnego prologu bywa rekompensowany zdarzeniem kluczowym dla całego utworu.

Znamienna pod tym względem jest kompozycja *Wyprawy żydowskiej na wojnę*. Początek akcji komediowej nic nie mówi o lokalizacji czasowej i przestrzennej. Dopiero w słowach Hetmana poszukiwane przez nas akcenty fabularne nabierają konkretnych kształtów. Dowiadujemy się, że projekt żydowskiej wyprawy powstał w Krakowie i że miejski obszar to właściwie jedyne miejsce akcji:

MORDUCHAJ HETMAN

W Krakowie nam nie trzeba długo bawić,
Gdy zechcem, możemy prędko wyprawić.
Mamy rynsztunek w sklepach wszelaki,
Siodła, pałasze, zbroje, szyszaki.

(w. 136–140)

Kraków – przestrzeń mieszcząca się w skali makrokosmosu dramatycznego – jest zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia, ponieważ spina wszelkie wydarzenia w ostatnich wersach jedną, „krakowską” klamrą:

Żydowie do Krakowa wrócili,
Ślacheckie rynsztunki potracili.

(w. 289–290)

Zatem przestrzeń jest nadrzędna wobec faktów literackich, nawet decyduje o ich kształcie. W skali makro z racji pełnionych funkcji dominuje nad resztą komediowych sytuacji: dialogów, spotkań, zdarzeń dramatycznych. Do przestrzeni należy wyznaczenie stałego miejsca akcji, od której cały utwór bierze swój początek, a także w jej orbicie istnieją pozostałe obszary, nie zawsze mające swoje realne desygnaty. Do tej kategorii przestrzennej należy „ulica”, bez konkretnej lokalizacji (w. 24) oraz zaledwie projekt drogi pokonywanej w nieokreślonym czasie:

MORDUCHAJ HETMAN

Trzebaby nam porządnie wyprawić
Wiele piechoty i konnych stawić.
Wszakże nam ludzi w drodze przybędzie.
Z każdego miasta za nami ruszą.

(w. 83–86)

To miejsca wyróżnione tekstem, czyli że nie mają swojego realnego bytu na scenie i dzięki temu są jeszcze bardziej interesujące, gdyż uczestniczą w przemianie makrokosmicznych symboli – najpierw drogi, potem miasta,

a czynnikiem łączącym obie struktury jest czas, który pośredniczy w dotarciu do celu wędrówki.

Są też obszary inne („bagnisko”, „woda”, „las”) przywoływane w zgodzie z duchem wyprawy – bohaterowie snują marzenia na temat wyglądu pokonywanej przestrzeni, a więc istnieje ona jedynie w sferze symbolicznej. Ważne jeszcze z innego względu – w oczywisty sposób rozszerzają perspektywę przestrzenną utworu za pomocą nader prostych środków, gdyż pojawiają się terytoria powszechnie znane, mieszczące się w ramach geografii literackiej utworu: miasta (Kraków, Jarosław), rzeki (Wisła) i obszaru Rzeczypospolitej (Podole). Uwzględnienie w sztuce wielu miejsc pozwala na uporządkowanie akcji. Dla utworów plebejskich tak częsta przemiana geograficznych obszarów świadczy o dynamicznie zarysowanych zdarzeniach i o wpisaniu w nie zmiennej, ruchliwej wizji świata będącej modelem rzeczywistości pozaliterackiej, czyli pozostającej w zgodzie z mimetycznymi funkcjami sztuki.

Klasyczne już dzisiaj twierdzenie Janusza Skuczyńskiego, że „sztuka teatru to sztuka przestrzeni” wypada rozszerzyć o zdanie dopełniające – nie tylko teatru, lecz także dramatu¹⁷. Przestrzenią w komediach plebejskich jest niemal wszystko – nawet informacje zawarte w słowach postaci dramatycznej i skierowane do zgromadzonego społeczeństwa. W tym przypadku o podwójnym znaczeniu: jednym z instrumentów dialogu jest rozmowa pomiędzy Morduchajem, wybranym na hetmana, a społeczeństwem; tyle tekst. Jego orientacja na odbiorcę mówi też o sceniczności utworu – przecież w ten sposób kształtowana jest sceneria rozmowy postaci dramatu – aktora ze zgromadzoną w teatrze jarmarcznym publicznością:

MORDUCHAJ HETMAN

Posłuchajcie mię, moi bracia, mało,
Co powiem, jeśliby to wam zdało.
Gdyżeście mię hetmanem obrali,
Trzeba, abyście mię też słuchali.

(w. 77–80)

Zaskakuje antecedenca słów postaci komediowej do średniowiecznego *Lamentu świętokrzyskiego*, który zaczyna się od słów Maryi: „Posłuchajcie, bracia miła”. Podobieństwo, co prawda, dotyczy tylko jednego wersu, ale znając złośliwość sowizdrzałów skierowaną przeciw wszelkiej oficjalności i ceremonii, słowa te są rodzajem plebejskiej ironii i werbalnej zabawy z powszechnie uznanymi autorytetami, a zwłaszcza z „napuszoną” dogmatów religijnych, przeciw którym się kierują¹⁸.

¹⁷ J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986, s. 9.

¹⁸ W całkiem innym ujęciu: S. Grzeszczuk, *Staropolskie potomstwo Sowizdrzała*, Warszawa 1990, s. 100–104.

Przestrzeń dramatu plebejskiego wyrasta z obserwacji widzialnego świata i jest nieco dualistyczna – jej specyfikę wyznacza tekst literacki, a także całkiem autonomiczny obszar sceny, na której odgrywane są sztuki naśladowujące prawdziwe życie. Jan Błoński wręcz pisze o stosunkach przestrzennych w dramacie odsłaniających – przynajmniej pośrednio – rozumienie prawdy o świecie¹⁹. Ta prawda znajduje swoje uzasadnienie w realizacjach komedii sowizdrzalskiej. Dwoistość formy dramatycznej, podział na tekst i autonomiczną, często spontanicznie budowaną scenę, ma oparcie w kolejnych utworach. Powoływana do istnienia przestrzeń nie jest przestrzenią samą w sobie, lecz modelem świata, w którym żyją i poruszają się żywi ludzie, przedstawiciele ludowej społeczności przełomu XVI i XVII w. W *Synodzie klechów podgórskich* (1607) wymienione czynniki są aż nadto widoczne. Sam początek utworu zachęca do podjęcia interpretacji, bowiem pierwsza scena ma nieco symboliczny charakter. Sceneria poranka zwiastuje rychły początek dnia, którego znakiem jest „czas dzwonięcia”:

KANTOR

O tom też przyszedł pytać, jeśli już czas dzwonić.

(w. 4)

Przyznanie wczesnej porze dnia podstawowej funkcji czasowej i przestrzennej jest całkowicie mylące, gdyż dominantę przestrzenną utworu wyznacza szkoła, obszar główny dla całej akcji. Znamienne, że pojawia się w dwóch znaczeniach – raz jako symboliczny znak w wypowiedzi Kantora, skorelowany z czasem wydarzeń oraz jako makrokosmos komediowy, będący zapowiedzią późniejszych sytuacji:

PLEBAN

Kat was prosi z śpiewaniem kundysowie, chłopci,
Póďte mi zaraz moczyć obadwa konopi
Z panem klechą, bo darmo siedzicie w tej szkole;
Namoczywszy konopie, z grabiamiz na pole!

(w. 45–48)

Zatem szkoła otwiera pewien horyzont akcji, choć czas, który zwykle towarzyszy jej przekształceniom, wywyższeniom czy nawet deformacjom, nie ma większego znaczenia²⁰. Jednocześnie komedia posiada swój sceniczny wariant, obecny choćby w skromnych didaskaliach, gdzie z kolei czas zrównany jest z długością pokonywania drogi, a chwila zejścia aktora ze

¹⁹ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 199.

²⁰ Por. Żwirłowska, *Teatralny kształt pogoni za nędzą*, [w:] *O dawnym dramacie...*, s. 106–107.

sceny przedstawia przestrzeń mikrokosmosu w ramach „okna” sceny teatralnej: „Kantor idzie, dumając, po klechę”. To są zaledwie dwa układy przestrzenne, będące punktem odniesienia dla poszczególnych wątków komediowej intrygi – pierwszy bywa nazywany prymarnym, drugi scenicznym lub też obszarem wizualnym²¹. Trzeci mieści się w ramach tzw. przestrzeni „szkatułkowej” i w praktyce dramatu plebejskiego jest najczęściej spotykanym rozwiązaniem wydarzeń komediowych. Jest ona niezależna od architektury teatru i mikrokosmosu scenicznego, a jej realizacja następuje w tekstowych spotkaniach pomiędzy ludźmi-bohaterami utworu. W tę właśnie przestrzeń wpisane są liczne rekwizyty służące rozpoznaniu początku intrygi w znaczeniu przedakcji:

[Kantor do Klechy]

Nałajał mi ksiądz pleban, ba i wam pospołu
 Ledwie na mię nie cisnął półkwartkiem od stołu.
 Ja mu mówię o klucze, pytam go, co śpiewać,
 A on mi kazał konopie polewać.
 Do tego nam rozkazał na pole z grabiami.

(w. 50–55)

Owe materialne rzeczy są znakami wyobraźni – ich obecność ma wyłącznie kształt werbalny, natomiast nie ma dowodu na udział rekwizytów w grze scenicznej. Zatem przestrzenne rekwizyty, zgodnie z zasadą *imitatio*, służą kształtowaniu rzeczywistości jednorodnej i egzystującej całkiem samodzielnie. Naśladowanie świata zewnętrznego nabiera pełnego kształtu dopiero w scenie synodalnej. Staje się ona uzupełnieniem przestrzeni prymarnej i zaczyna funkcjonować obok niej jako druga z form makrokosmosu dramatycznego – to miejsce synodu klechów, kluczowe dla zrozumienia idei całego utworu: „feria 5 post festum Epiphaniae, in anno 1607, Cracoviam atque Casimiriam”. I znów podwojenie, tym razem obszaru debaty synodalnej. A sama debata wbudowana jest w architekturę zamkniętej przestrzeni, mieszczącej się w ramach obszaru sceny i tekstu literackiego:

Początek Synodu

A gdy ich zasiadło z półtora sta w koło.

(w. 184)

Po raz kolejny widzimy wzajemne sprzężenie poszczególnych utworów komediowych, w których przestrzeń ma złożoną formę – poczynając od makrokosmosu mającego dwa miejsca akcji, a skończywszy na mikrokosmosie obecnym w obszarze sceny. Znaki przestrzenne są od siebie wzajemnie zależne i wzajem z siebie wynikają: jako symbole tęsknoty za wartościami nieobecnymi w plebejskim życiu (w. 106) i jako marzenie o lepszym bycie

²¹ D. Ratajczak, *op. cit.*, s. 59.

– wówczas w zakończeniu komedii przywołane Węgry symbolizują krainę plebejskiej wyobraźni jako wymarzony kres ludowej wędrówki.

Droga, a właściwie jej pokonywanie w czasie i w przestrzeni, jest tematem *Peregrynacji dziadowskiej* (1612). Charakterystyczna dla sowizdrzałów postawa niezgody, negowanie wszelkich wartości uznanych za oficjalne owocuje tekstem, któremu z racji podobieństwa najbliższej do renesansowej *Tragedii żebraczej*. Komedia operuje przestrzenią niezwykle zagęszczoną, bowiem podlega nieustannym zmianom i przekształceniom. Pozornie rzecz wygląda na całkiem prostą: zawęża teren akcji do najbliższego obszaru:

Tu u Pilna, w Jodłowej, na sławnym kiermaszu,
Który bywa w jesieni po świętym Stanisławie.

(w. 30–31)

Widz jako odbiorca sztuki otrzymuje czytelną informację, że geograficznie zdarzenia komediowe zlokalizowane są w okolicach Pilzna, a następnie przestrzeń fabularna ulega poważnemu ograniczeniu – „w Jodłowej, na sławnym kiermaszu”. „Sławny kiermasz” bywa po „świętym Stanisławie”, a więc ponowna korelacja zjawisk czasu i przestrzeni. Nawet więcej: to sygnał dla zgromadzenia żebraczej braci, której „na ten czas więcej niż sto” (w. 37). Czas jarmarku jest równocześnie punktem odniesienia dla makrokosmosu komediowego, który decyduje o pojawianiu się innych obszarów i jednocześnie wyznacza początek plebejskiej drogi. Jej pokonywanie dokonuje się za pomocą licznych symboli, rozsianych po niemal całym utworze – to obszar „domu”, nie mający precyzyjnej identyfikacji, przestrzeń „cmentarza”, o którym dziadowie zaledwie wspominają i który jest miejscem zebrania ludowej braci, a dalej są rzeki, wsie i pola. Wymienione tereny istnieją w słowach Chełpy, Lagusa i Wyrwanta, służą sprawie dziadowskiej profesji i pozwalają określić złożoność sytuacji, w jakiej znaleźli się – z własnej woli – ludowi wędrowcy. Podobnie w przypadku miast – miejsc peregrynacji i pielgrzymek dziadów. W kalejdoskopowym zbliżeniu pojawiają się i za chwilę już znikają miejskie tereny południowej Polski: Bochnia, Kraków, Częstochowa, Rzeszów, Kalwaria Zebrzydowska. Dopelniają obraz przestrzenny komedii, dzięki któremu obserwujemy główny cel wyprawy żebraczej ludności, jakim jest Rzym, a właściwie marzenie o nim. W każdym razie poszczególne miejsca są wyznaczone rytmem wędrówki rozwijanej w metaforycznym czasie. Jego początek wyznacza oczekiwanie („w Jodłowej, na sławnym kiermaszu”), natomiast droga nie znajduje swojego końca, stąd tak niezwykła zmienność poszczególnych faz pokonywanych przestrzeni bądź też projektowanych jako cel plebejskiej drogi.

Świat wędrowców, rybałtów, także dziadów jest światem dobrze zapoznanym dla ówczesnego odbiorcy. Sowizdrzałowie nie odmieniają rzeczywistości

jako takiej, lecz poprzez wędrówkę próbują na nią wpływać, choć tylko w obszarze dla nich bezpiecznym, stwarzającym poczucie bliskości, w perspektywie i w symbolice „domu”:

W drodze gdy was kto potka, z prózną konwią idzie,
Mówcie, że to barzo źle, na źle to wynidzie.
Kiedy gdzie blisko domu będzie krakać wrona.
(w. 159–161)

W ostateczności rolą dziadów jest trafić tam, gdzie ich miejsce, czyli ponownie na jarmark, tym razem w Rzeszowie:

Kiedy kto się upije, w lesie go zadawic;
Abo do Rzeszowa, na jarmark, pomnicie się sstawić.
(w. 258–259)

O *Peregrynacji dziadowskiej* możemy powiedzieć, że przestrzeń symboliczna dramatu w kształcie makrokosmosu rozlewa się niejako na całą południową Polskę. Dziadowie przekraczają granice zwykle dla nich nieprzekraczalne, gdyż przemieszczają się w miarę pokonywania drogi, poznając różne miejsca, a nadto wykraczają poza region najbliższych okolic. Zmiana drogi następuje z chwilą pojawienia się kolejnej postaci, wnoszącej swoje marzenia o projekowanym kierunku ludowej wędrówki:

Późmy ku Krakowu, towarzyszu Lupa,
Pójdziem prosto przez Kazimierz na Piątek, na Skałkę,
Będą pewne pieniążki i chleba z kobiałkę.
(w. 268–270)

Przeźnię literacka wymienionych komedii plebejskich ma dosyć złożoną i skomplikowaną postać. W tym miejscu uciekamy od ważnej dystynkcji makrokosmos teatralny-mikrokosmos sceniczny, gdyż wprowadzamy nowe rozróżnienie w postaci makrokosmosu dramatycznego²². To przestrzeń przywoływana wyłącznie w relacjach postaci lub sygnalizowana w scenach *quasi*-prologowych (np. kiermasz w Jodłowej, Kraków, miejsce synodu), żeby ograniczyć się do najważniejszych spraw. Rozróżnienie tego rodzaju pozwala na oddzielanie przestrzeni scenicznej bądź teatralnej od przestrzeni *stricte* literackiej, która nie jest wizualnie przedstawiona na scenie. Jej zadanie polega na przenoszeniu postaci literackich w całkiem nową, odmienną od dotychczasowej rzeczywistość, pozwala także na ustalenie planów poszczególnych etapów rozwoju akcji – od najbardziej ogólnych, aż po obszary zdobywane w trakcie plebejskich doświadczeń.

²² I. Sławińska, *Znaki przestrzeni scenicznej w „Krakusie” Norwida*, [w:] eadem, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 37, 216–217.

Niemal te same uwagi odnoszą się do komedii nietypowej dla środowiska rybałtowskiego, gdyż należy ona do nielicznych utworów gatunku pozbawionych anonimowości. Mowa o utworze Macieja Ubiszewskiego *Komedia o Szoltysie i Żenie jego*. Już przedprologowa zapowiedź umieszczona w didaskaliach odsłania istotne znaczenia, których znaki przestrzenne są rozłożone dosyć proporcjonalnie względem siebie i względem wprowadzanych sytuacji:

PROLOG

Naprzód wnidzie do izby, a insze Persony w sieni zostaną. Tamże przed siedzącymi mówić będzie²³.

Przestrzeń staje się ważnym instrumentem w organizacji wydarzeń rozgrywanych na scenie. Nie tylko uczestniczy w wizualnej stronie widowiska i w jakimś stopniu ją współtworzy, ale decyduje o usytuowaniu poszczególnych osób w oknie sceny. Czyjeś działania zostają zahamowane i osoby tkwią w bezruchu („persony w sieni zostaną”), z kolei inni pozostają w oczekiwaniu na to, co za chwilę nastąpi. To także dialog, tyle że informacyjnie skierowany w przestrzeń, którą zajmują widzowie, bowiem dla nich przeznaczona jest uwaga „mówić będzie”. Ubiszewski posiada wyjątkowe wyczucie sztuki teatru, poruszania wyobraźni widzów za pomocą niewielkiej zmiany w porządku ruchu scenicznego, zgodnie z którym jedni wchodzą, inni zostają, następnii tkwią bez zmian w tej samej co na początku przestrzeni. Wszystko po to, aby sceniczne dzianie się przemawiało do widza za pomocą ruchu służącego dialogowym rozwiązaniom komediowych sytuacji i jako wprowadzenie do sztuki.

2. PRZESTRZEŃ W RAMACH SCENY I GEST W PRZESTRZENI

Widok placu z ulicami w perspektywie odnoszono do komedii, a szczególnie obszarów plebejskich, w których dominuje jeden wyrazisty element przedstawieniowy, inaczej niż w tragedii, gdzie terenem akcji jest komnata pałacowa lub wnętrze domu. U sowizdrzałów zwykle to plac albo rynek – tam przecież zazwyczaj realizowano sowizdrzałskie przedstawienia. Teatr plebejski przeżywa dosyć szczególną ewolucję – od budowania improwizowanej sceny, poprzez załączki teatralne w postaci didaskaliów, aż po rozbudowane sugestie inscenizacyjne, jak w *Dziewosłobie dworskim*. Od budowania jednej sceny na placu miejskim do pokazywania jej głębi wraz z kulisami. Te antynomie decydują o kształcie teatralnym sztuk plebejskich – przestrzeni

²³ Cyt. za: M. Ubiszewski, *Komedia o Szoltysie i Żenie jego*, [w:] A. Kaweczka-Gryczowa, *Nieznana komedia rybałtowska i jeszcze raz „Franc”*, „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 1, s. 93.

scenicznej zamkniętej lub otwartej, jednej lub wielu. Nie w tym jednak tkwią antecedencje do sztuk plebejskich, ale w czymś zupełnie innym, a mianowicie w symetrii góra-dół, prawo-lewo, plan bliski-plan daleki²⁴. Uwolnienie od władzy oficjalnej pozwala stworzyć widowiska nowe, nie skrępowane żadnymi formalnymi więzami. Przeniesienie z ram amfiteatru greckiego, z jego otwartą przestrzenią, w otwartą przestrzeń placu miejskiego ogranicza widowiska plebejskie do scenicznych wyobrażeń jarmarku lub rynku oglądanego z czasowej perspektywy karnawału. W istocie „okno” sceny nie jest całkiem wypełnione, jedynie ludzkie działania podporządkowane są formie przestrzeni, która decyduje o ruchu scenicznym, choć nie określa kierunku. *Komedyja o Wawrzku do szkoły i ze szkoły* (1612) utwierdza nas tylko w przekonaniu o ścisłej korelacji pomiędzy czasem wejścia postaci scenicznej a następującym po tym wydarzeniu działaniem: „wszedszy Wyrwa, wodzi Wawrzka za rękę, chleb z serem jedzącego i gąsiora noszącego, a natrafiwszy żaczka, mówi”.

To wszystko dzieje się niemal w jednym czasie, bowiem wejście postaci na scenę wyznacza przestrzeń dla rozmaitych gestów – wodzenia za rękę i spożywania posiłku – a także dynamizuje wypadki teatralne. Wyrazu nadaje całości obszar sceny o nieokreślonym kształcie, a więc przestrzeń otwarta, którą można uzupełniać szeregiem nowych elementów. Scena plebejska żyje bytem samoistnym, choć wobec tekstu jest zjawiskiem wtórnym i w znacznym stopniu ułatwia publiczności śledzenie rozwoju wypadków komediowych. Dzieje się tak z jednego względu – czas nie tylko decyduje o formie scenicznego ruchu, lecz także wiąże ze sobą przestrzenie pozornie odległe – utworu literackiego i sztuki teatralnej: „Wyrwa, ukłoniwszy się lokatowi, idzie do bakałarza, którego ujrzawszy z daleka, ukazuje Wawrz-kowi, mówiąc”:

Onoć to jest kałamarz, Wawrzku, widzisz go?

Wawrzek wydzierając się nanuškowi z ręki, mówi z płaczem:

Ho, porwan Walantemu, nie chcę ja do niego.

(w. 23–24)

W innej sytuacji trzy figury czasu zespolone w jednym miejscu wskazują na wychodzenie w przestrzeń otwartą, z pominięciem ramy sceny: „Tu Wawrzek, po odeszciu ojcowym i po chłóście, siedzi przy bakałarzu, jedząc i kart przewracając, pyta bakałarza, jako którą zowią. Aż się ociec wróci”.

Powrót ojca jest wydarzeniem centralnym dla opisanych w didaskaliach wydarzeń. Jego przybycie wyznacza rytm dialogów, a zatem następuje ponowna korelacja czasu i przestrzeni w dwóch paralelnie usytuowanych obszarach literatury i teatru. Pewną odmianę przynosi sceniczna gra w karty,

²⁴ D. Ratajczak, *op. cit.*, s. 99.

gdyż zabawa wymaga stałego obszaru, choć ograniczonego do elementów krzesła i stołu. Punktami granicznymi, a jednocześnie zwrotnymi dla całej akcji, jest scena zorganizowana według stałego porządku „od-do”, zejścia i wejścia ojca.

Rozproszone w przestrzeni całego tekstu znaki i symbole teatralne są zwiastunami porządku scenicznego, egzystującego paralelnie w stosunku do utworu. W *Komedii rybaltowskiej nowej* (1615) słowny kontekst wypowiedzi przenoszony jest na tekst poboczny i przedstawia wertykalny ruch na scenie zaimprovizowanego teatru: „Magister naprzód powstanie”. Już ważną wskazówkę przynosi prolog, w którym przestrzeń jest symboliczną drogą od sceny ku widowni, a w nią wpisane porozumienie między aktorem a widzem:

Że z łaską słuchać raczycie,
Datkiem ich nie przebaczycie.
(w. 11–12)

Didaskalia są rezultatem uwag reżyserskich. Poszczególne fazy przestrzeni i czasu mieszczą się w wymiarach wyznaczonych rytmem trwania sztuki. Tekst poboczny wpisuje się w praktykę teatru, gdyż organizuje w swoich wizualnie pokazanych formach przestrzeń sceny i tereny wokół niej, czyli na oczach publiczności staje się mikrokosmosem dostępnym dla każdego widza: „Tu gospodyni siedzie u stołu. Magister z kantorem do niej przydą”. Kształt przestrzeni scenicznej wymaga dodatkowego rekwizytu w postaci stołu, centralnego miejsca, wokół którego toczy się rozmowa. Chwila wejścia postaci na scenę wyznacza rytm życia bohaterów komedii, bowiem ruch sceniczny „od-do” uzupełniony jest oknem sceny, które zajmuje gospodyni „u stołu”. Zatem mikrokosmos sceniczny to mały wycinek przedstawionej wizualnie rzeczywistości, ograniczony ramą sceny i czasem trwania widowiska. Przestrzeń sceniczna zwraca się w stronę widzów – nie tylko pokazuje obszar widoczny dla odbiorcy, ale nade wszystko zachowuje zasadę prawdopodobieństwa, odnosząc sytuacje komediowe do zjawisk życia²⁵. Z kolei liczba osób na scenie nie jest jasno określona, lecz zdarza się, że jednorazowo może zapełniać się cała przestrzeń: „Kantor konfederata ujmie za ramiona z tyłu, a dzwonnik mu weźmie szablę, klecha też do gęby z pięścią”. Do tych osób przyłączają się inne: „gospodarz przydzie z cepami, gospodyni przyskoczy” itd.

Nasza wiedza na temat widowisk plebejskich z konieczności jest ograniczona, gdyż sami sowizdrzałowie ukrywali wszelkie informacje i niechętnie przekazywali nawet drobne wskazówki inscenizacyjne. W praktyce świata

²⁵ M. R. Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 422.

plebejskiego posługiwanie się drwiną, niedopowiedzeniami, czy też zabawą staje się estetyczną normą. Autorzy sztuk plebejskich nieustannie mrużą do widza oko przekazując wiadomość, że świat oglądany, choć prawdopodobny, jest światem tylko wyobrażonym, a wszelkie podobieństwa do zjawisk codzienności mają tylko przypadkowy charakter. Takie potraktowanie przedstawionej rzeczywistości znajduje swoje miejsce w ukształtowaniu przestrzeni. Sowizdrzałowie całkiem udanie mieszają różne konwencje teatralne i literackie niejednokrotnie przedstawiając uważnemu czytelnikowi-widzowi przestrzeń stworzoną według reguł „od-do”, „góra-dół”, na którą nakłada się obszar wizualnie przedstawiony oraz symboliczny w wymiarze tekstu literackiego.

Piotr Pirecki

FROM THE ISSUE OF SPACE IN PLEBEIAN COMEDY OF 16TH AND 17TH CENTURIES

(S u m m a r y)

This text says about space in people's comedies of 16th and 17th centuries and the elements, that create it. There is one conclusion of this article – in one particular comedy we may find many forms of space, both theatrical space and the dramatic one.