

Projekty
intymnego
teatru
śmierci

Katarzyna
Fazan

Wyspiański
Leśmian
Kantor



Projekty intymnego teatru śmierci

Wyspiański

Leśmian

Kantor

Katarzyna
Fazan

Projekty intymnego teatru śmierci

Wyspiański
Leśmian
Kantor



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENT

dr hab. Joanna Walaszek, prof. UJ

PROJEKT OKŁADKI

Anna Sadowska

Fotografia na okładce ze zbiorów Cricoteki

Książka dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Katarzyna Fazan & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2009

All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISBN 978-83-233-2740-0, e-ISBN (wersja elektroniczna) 978-83-233-8210-2



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, tel./fax 012-631-18-83

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków

tel. 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wstęp.....	7
1. W stronę intymności	7
2. W stronę śmierci	18
3. W stronę projektu	23

Część pierwsza

Stanisław Wyspiański: między imaginacją a kulminacją

I. Teatr intymny w przestrzeni listu.....	33
1. „ <i>Voyage de ma belle fantaisie...</i> ”	33
2. Narodziny dramatu z ducha korespondencji.....	43
3. Sprawy ostateczne na scenie wewnętrznej	51
II. <i>Dziady</i> Wyspiańskiego – scena w przestrzeni cmentarza.....	67
1. Modernistyczny spektakl śmierci	67
2. Upiór we wnętrzu.....	77
3. Między feerią a końcówką	82
III. <i>Hamlet</i> Wyspiańskiego – scena cmentarna jako dramat absolutny.....	85
1. Nieprzedstawialność śmierci	85
2. <i>Rex Tremendum Majestatis</i> a <i>niesamowite</i>	92
IV. Aktor i groza, czyli Wyspiańskiego spotkanie z duchem	103
1. Zaświat za kulisami	103
2. Dygresja: wokół aktorskiej transgresji	109
3. Sceniczny portret wizyjny	113
V. Laodamia, Ofelia, Odys: trzy próby eschatologicznej waloryzacji istnienia.....	119
1. Twórcza aktywność śmierci	119
2. Melancholia i wyzwolenie.....	123
3. Pieśń jako lament i autokreacja.....	128
4. Odys i jego sobowtór.....	133
VI. Zwięzłość jako forma sztuki i bytu.....	143

Intermedium
Bolesław Leśmian: poeta teatru śmierci

I. Leśmianowskie stwarzanie teatru	153
1. Między recenzją a esejem	153
2. Sceniczne notacje pieśni	157
3. Aktorska maska poety	165
4. Projekt sceniczny: teatr u źródeł rytmu	172
5. Teurgia w przestrzeni teatru	180
II. <i>Dell'arte</i> w służbie mimicznego misterium	187
1. Baśnie sceniczne, czyli sztuka jako naśladowanie	187
2. Sceniczna epifania nieistnienia	192
3. Od dramatu poetyckiego do (nie)bytu scenicznego	201
III. <i>Zdziczenie obyczajów pośmiertnych</i> : miłość, śmierć, profanacja oraz głębsze znaczenie	207
1. Inscenizowany zaświat, czyli cmentarne igraszki miłosne	207
2. Aktorskie powtórzenie, albo w poszukiwaniu straconego życia	214
3. Alegorie, symbole, (nie)istnienia jako postacie metafizycznego melodramatu	219

Część druga

Tadeusz Kantor: autonomiczny Teatr Śmierci

I. Kantorowska scena pisma	227
1. Teatralny dyskurs egzystencji	227
2. Notacja słów na wolności	236
3. Narodziny przez śmierć: istota słowa w teatrze postdramatycznym	248
II. Gry z komizmem w Teatrze Śmierci	259
1. Teatralny przeszczep dramatu	259
2. Komediowe postaci w nietypowych rolach	263
3. Swawole min i języka	271
4. Komizm, komedia a sprawy ostateczne	276
III. <i>Wielopole, Wielopole</i> – świeckie misterium okrucieństwa	279
1. Wokół słowa, którego nie było na początku	279
2. Nie-święta rodzina	285
3. Niedozwolone zabawy metafizyczne	292
4. Cyrk apokaliptyczny	296
IV. <i>Nigdy tu już nie powrócę</i> : intymne Zaduszki polskie	303
1. Autokreacja czy autoplagiat?	303
2. Od powtórzenia do odrodzenia	307
3. Antesterie, czyli powrót Teatru Podziemnego	322
V. Teatr Śmierci jako zapis i obraz	333
1. Dyskurs mnemotechniczny	333
2. Osoba i przedmiot: choroby ciała i kostiumu, destrukty i wynalazki	340
3. Odyseja przestrzeni: między domem a cmentarzem	348
4. Teatr-pułapka i wskrzeszenie realnego	352
Bibliografia	361
Summary	375
Indeks nazwisk	381

Wstęp

1. W stronę intymności

W zaproponowanym projekcie podejmującym refleksję nad tekstami związanymi z szeroko pojętą kategorią teatralności ważne wydają się ustalenia Jean-Pierre'a Sarrazaca, który precyzyjnie i wszechstronnie sformułował ideę „teatru intymnego”¹. Francuski dramatopisarz, krytyk i teoretyk teatru zredefiniował pojęcie intymności, abstrahując od konkretnego modelu teatru kameralnego, który pod koniec XIX wieku stworzył idealne, praktyczne warunki dla inscenizacji „małego” dramatu. Sarrazac, odsuwając na plan drugi kwestię rozmiaru przestrzeni inscenizacji, zajął się zróżnicowanymi formami introspekcji ludzkiego wnętrza; teatralnym odkryciem tego, co sekretne i wewnętrzne. Istotnym aspektem sceny intymnej stała się w jego koncepcji problematyka pogłębiania bytu odsłanianego w akcie projektowanej inscenizacji.

Autor *Théâtres intimes* pojęciem „teatru intymnego” określił model dramatu powstały na przełomie XIX i XX wieku i wpisana weń sceniczność, która koncentruje się na wewnętrznym świecie jednostki, ukazanym z intrygującą przenikliwością. Dzięki temu bogactwo, a czasem niedostatki ludzkiej egzystencji duchowej zostają wypowiedziane w oryginalnej formie teatralnego projektu. Próbie skryształizowania rozmaitych postaci intymności w teatrze sprzyja szeroki wachlarz znaczeń, jakie pojęciu *intime* przypisuje język francuski, uaktywniający serie sensów leksykalnych i kontekstowych tego słowa. Chodzi tu bowiem nie tylko o to, co służy oznaczeniu sekretnego, osobistego, poufnego, lecz także o odsłonięcie tego, co głębokie, związane z ukrytymi – nawet nieświadomymi – doznaniem, a co może być także w szczególnych okolicznościach odnoszone do pojęcia duszy czy sumienia. Teatr intymny „dramatyzuje” istnienie. Niejednokrotnie kieruje model formy scenicznej w stronę tragizmu.

¹ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes. Essai*, b.m. 1989; J.-P. Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen 1995. Rozwinięte w niniejszym wstępie uwagi zostały oparte przede wszystkim na pierwszej z wymienionych pozycji oraz części pierwszej *Théâtres du moi, théâtres du monde* zatytułowanej *Sur le drame moderne et contemporain (de Strindberg à Koltès)*. Fragmenty cytowane w tłumaczeniu autorki – K.F.

Sarrazac w swej książce *Théâtres intimes*, której tytuł podkreśla pluralizm teatralnych form intymności, zwraca uwagę, że intymny (*intime*) nie zawsze oznacza „intymistyczny” (*intimiste*), a więc związany z wewnętrznymi przeżyciami i doznaniem. Mamy do czynienia z wyrazem o złożonej semantyce. Słowo to kieruje ku ukrytym zasobom psychicznym i duchowym jednostki, które często przekraczają indywidualną umysłowość, świadomość i uczuciowość. W języku francuskim pojęcie „intymistyczny” oznacza na przykład malarza dobrze ujmującego wnętrze modela oraz pisarza intymistycznego, poetę wyznającego własne uczucia. W języku polskim określenie „intymistyczny” występuje rzadko, znamy je ze słownika obejmującego gatunki wypowiedzi, jest bowiem związane z literaturą „intymistyczną” zrodzoną na gruncie autobiografistyki². Sarrazac, który wyróżnił także gatunek teatralnego autoportretu, zainteresował się przede wszystkim poszerzaniem kręgu zjawisk artystycznych, którym pojęcie to może przysługiwać. Intymny ma zatem szersze pole znaczeń niż intymistyczny.

Teatr intymny jest związany z ludzkim, niedookreślonym wnętrzem, bogactwem umysłowych i uczuciowych światów, które pozwalają budować i ewokować sceniczne wizje obszarów podmiotowych i subiektywnych. Zdaniem Sarrazaca był to teatr zrodzony z tradycji Henryka Ibsena i Augusta Strindberga, prowadzący w stronę twórczości Eugene’a O’Neilla, Samuela Becketta, Thomasa Bernhardta, Marguerite Duras. Mowa więc o dramaturgii wykorzystującej elementy psychoanalizy Freuda i różne ujęcia fenomenologii istnienia, twórczości odsłaniającej postmodernistyczne zagrożenia podmiotowości rozumianej jako zanikająca bądź utracona głębia ludzkiego bytu.

Sarrazac *intime* – intymne definiuje w swych studiach jako obszary zróżnicowane, z uwagi na wybrane, autorskie egzemplifikacje dramatycznej intymności, której udaje się nadać pewien wspólny kierunek. Słowo to nazywa sferę najbardziej esencjonalną dla jakiegoś bytu. Jest to, można by rzec, „wnętrze-wnętrza”. Jednak w koncepcji związanej ze sztuką sceny intymne nie musi pozostać definitywnie ukryte, albowiem nie ma w nim powołania do tego, by być zatajonym. Przeciwnie: intymne zwraca się ku zewnętrżności, odsłania się na spojrzenia i odbiór „tego innego, którego wybrało”. Dialektyka wewnętrzne/zewnętrzne, którą operuje teatr, sprawia, że tajemnica ludzkiego wnętrza staje się gotowa, by wejść w sferę interakcji. Procesy dramatyczno-inscenizacyjne dają dostęp do sfery ukrytej, zamkniętej, niewyraźnej. Sarrazac przypomina także, że czasownik *intimer* oznacza wywoływanie na wokandę, poddawanie ocenie autorytetu, co sugeruje taki charakter uzewnętrzniania, który może uzyskać sens zdobyty na gruncie szczególnej komunikacji. To inny, czyli partner dialogu w dramacie oraz odbiorca dzieła scenicznego, będąc świadkiem odsłaniania się świadomości i ujawniania się podświadomości, obiektywizuje jej wymiar, przyczynia się do jej pełnoprawnego zaistnienia w świecie ludzkich znaczeń, a nawet wartości.

Henryk Ibsen, zdaniem Sarrazaca, był pierwszym twórcą dramatu, który dokonał znaczącego zwrotu związanego z pojęciem intymności w teatrze. To pod jego piórem dramat mieszczański, dramat rodzinny, rozwijany od czasów Denisa Diderota i Fryde-

² Na temat różnych określeń używanych do nazwania pism autobiograficznych pisze M. Czermińska w: *Literatura dokumentu osobistego*, [w:] idem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 1998, s. 14–17.

ryka Schillera, uzyskał nowe wcielenie. Dzięki Ibsenowi sztuki domowe, obejmujące mieszczańską prywatność, sekrety życia toczącego się w mieszkalnych wnętrzach, zostały przekształcone w dramaturgię „intymności” i zwróciły się ku wewnętrzności bohaterów, wyłaniając przy tej okazji przeszłość ukrytą w umyśle. A zatem autorowi *Upiorów* nie tylko chodziło o odsłonięcie tajemnic mieszczańskich salonów, lecz także o gest introspekcji, który został przez niego wpisany w dynamikę życia wewnętrznego postaci, zanurzonych w całościowo pojętej egzystencji. Teatr intymny karmi się pamięcią, która dzięki niemu staje się niezwykle ważną wartością ludzkiego bytu. Koncepcja uwewnętrznionej przeszłości, z którą człowiek pozostaje w intymnym kontakcie, jest istotnym pierwiastkiem współczesnej idei tragizmu.

Sarrazac uważa, że Peter Szondi w swej pracy poświęconej teorii nowoczesnego dramatu nie docenił roli intymności i subiektywności w dramaturgii Ibsena, w której to, co wewnętrzne, czyli związane także z nieświadomością bohaterów, łączy się z intersubiektywnym stosunkiem do wspólnoty³. W mowie Ibsenowskich bohaterów pojawiają się elementy wyznań. Norweski dramaturg przygotował oryginalne połączenie zewnętrznego dialogu i intymnego *solliloquium*, zespolił plan rzeczywistości obiektywnej i subiektywnej, świat zewnętrzny i wizyjny, tak, aby widz mógł doświadczyć, czym jest ukryta egzystencja bohaterów, aby za mieszczańskim realizmem odkrył i zobaczył inną scenę. Ponadto – pisze Sarrazac – niezwykle wynalazkiem Ibsena było osobliwe naznaczenie wnętrza i domostwa. Z pozoru ich wyglądy są precyzyjnie opisywane w epickich didaskaliach, jednak – jak wiemy z licznych przykładów – ulegają one różnym zabiegom deformacji. Stopniowo zostają naznaczone obecnością tego, co skryte. Osobowe rysy postaci, ich nawyki, lęki i odruchy wyciskają piętno na niezmiennym, wydawać by się mogło, materii przedmiotowego świata. W Ibsenowskiej aranżacji, te pozornie zwyczajne terytoria codziennej egzystencji nacechowane są rysami upiornymi i grobowymi. Sarrazac powie wprost: to mieszkania-grobowce. Podobnie zresztą – dodać można – Antoni Czechow przechodził w swej obiektywnej technice do zindywidualizowanych form świata, naznaczonego cieniem smutku, bezradności, przemijania. Czytelnik, a także widz odczuwają, że ostatnie zamknięcie drzwi domu w *Wiśniowym sadzie*, który w pierwszym akcie był całkowicie utożsamiony z dziecinnyim pokojem, jest jak zatrzaśnięcie wieka trumny. Na naszym gruncie proceder ten wykorzystywali Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Rittner, Jan August Kisielewski. W sztukach Stanisława Ignacego Witkiewicza emanacja wnętrza reorganizuje świat przedstawiony i uzmysłowiony scenicznie. Chwyt ten tworzy niezwykle możliwości rozwijania relacji rzeczywistości osobowej i przedmiotowej. W *Pragmatystach* nieruchomy trup Kobietona i nagłe pojawienie się Mumii sprawia, że przytulny, mieszczański salonik ziele groteskową grozą i potęguje poczucie osaczenia Mamalii. Uaktywnienie wizji wewnętrznych może się uniezależnić i uprzedmiotowić.

Według Sarrazaca w takim nacechowaniu przestrzeni teatralnej niemałą rolę miała rozświetlona przez Freuda analogia pomiędzy „ja” i domem. Uzyskała ona sens metafo-

³ Chodzi o klasyczną pozycję P. Szondiego, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976. Wprowadzając kategorię intymności i autobiografizmu teatralnego, Sarrazac używa opozycji intymności i ekspresji, widzianej m.in. przez dychotomię zapisaną w dziele dwóch dramaturgów: Strindberga i Brechta.

ryczny: dom to „większe ja”, bywa odczuwany zewnątrz, choć *de facto* jest związany ze sferą wewnętrzną, nad którą człowiek nie panuje, którą przeczuwa, z którą zmagają się w różnych próbach psychicznych walk. Są to procesy prowadzące do wyzwolenia niezależnej tożsamości bądź – co częste w wariacie tragicznym – do destrukcji świata ludzkiego. W sztukach Ibsena, Czechowa i Strindberga, mimo że osoba podejmuje zmagania o samostanowienie, dominujące oddziaływanie przeszłości i podświadomości przekształca egzystencję postaci w życie pozorne, w fantom bytu. I choć widzenie „małego” świata, który postać nosi w swym wnętrzu, z reguły wiąże się z rzeczywistością wspólnotową kształtowaną w bogactwie relacji, władza czy parcie „nieświadomego” jest w tej dramaturgii zapisane jako proces niezwykle intensywny a często przemożny. Sarrazac zauważył, że zarówno Ibsen, jak i Strindberg, czyli

Współcześni Freuda dwaj geniusze dramatyczni przyjmują dominującą rolę nieświadomych pędów. Obaj podkreślają, że w związku z tym w rozwoju dramatu *intrasubiektywne* odegra większą rolę niż *intersubiektywne*. Mówiąc krótko, instalują dramat w intymności bycia⁴.

Skrajnie pesymistyczna konkretyzacja horyzontu światopoglądowego dramatów Ibsena, zapisana w pracy Sarrazaca, wprowadza ciekawe jej ujęcie jako domknięcie linii tragedii zapoczątkowanej przez oświeceniowy optymizm, gestem żałobnej apoteozy przeszłości. Pamięć o niej sprawuje totalną władzę nad człowiekiem.

Mimo że Ibsen – inaczej niż Strindberg – nie traktował swej dramaturgii jako narzędzia autoekspresji, w jego sztukach natrafić można na formę autorskiego „wyznania”. Według różnych opinii testamentalną wypowiedzią artysty jest ostatnie dzieło dramatyczne: *Gdy powstaniemy z martwych* z 1899 roku, swoiste zwieńczenie odchodzącego stulecia. W utworze tym Ibsen zawarł swe poglądy na temat miłości i śmierci. *Nota bene* obaj skandynawscy pisarze, doceniając w konstrukcji dramatu „epilog funeralny”⁵, zapisali w ponurej wizji świata osobisty światopogląd. Melancholijna postawa bardziej ekstrawertycznego Ibsena, w porównaniu ze zdecydowanie introwertycznym Strindbergiem, powoływała w świecie przedstawionym dramatów pejzaże wewnętrzne naznaczone śmiercią.

Sarrazac zatytułował esej poświęcony Augustowi Strindbergowi *Dramaturgia jako autoportret*. Został w nim podjęty znany kierunek interpretacji twórczości autora *Do Damaszku*, podkreślający w jej ewolucyjnej formie rys osobisty i oryginalny. W różnych interpretacjach tego okresu twórczości na ogół podkreśla się, że rozwój osobowości artystycznej autora, przeżywającego wewnętrzną izolację w tak zwanym okresie *Inferna* (1897), wprowadził rewolucyjne efekty. Artysta musiał zmierzyć się ze szczególnym przeżyciem samotności. Doświadczył tego, że „Struktura świata gęstnieje; czas i przestrzeń stapiają się w jeden wymiar; traci sens rozróżnienie na »tu« i »tam«, na to co wewnątrz i na zewnątrz, na »ja« i »nie-ja«, podmiot i przedmiot”⁶. Strindberg

⁴ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes. Essai*, s. 28. W swej drugiej pracy J.-P. Sarrazac podkreśla, że choć Strindberg prawdopodobnie nie znał pism Freuda, znał artykuły Charcota i Bernheima; zob. *Théâtres du moi, théâtres du monde*, s. 130.

⁵ Ibidem, s. 27.

⁶ M. Kalinowski, *Traktat o siarce*, [w:] A. Strindberg, *Inferno*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Kalinowski, Warszawa 1999, s. 209.

tworzył wówczas sztuki, które w pełni oddają jego osobowość, z całą jej komplikacją wewnętrzną, związaną między innymi z procesem interioryzowania relacji z innymi, a także z tworzeniem skomplikowanych związków z własnym „ja”. Dramaturg rozwinął nowe możliwości sztuki scenicznej: po drugiej stronie naturalizmu odkrył parabolę dramatyczną. Twórczość Ibsena domykała długi etap rozwoju form teatralnych XIX wieku, wyobrażenia Strindberga kierowała się ku nieznanym scenicznym formom. Wielkim odkryciem szwedzkiego pisarza – co podkreślił Sarrazac – było powiązanie oryginalnej wizji onirycznej z trywialną codziennością. Od dramaturgii autoportretu Strindberga przechodzi do form *stricte* wizyjnych, w których przedstawia swą samotność artysty doświadczającego halucynacji i widzeń. Operuje obrazami podmiotowości ogarniętej lękiem, eksterioryzuje cierpienia rozdarłej psychiki. Mimo że Sarrazac nie eksponuje motywu choroby umysłowej Strindberga, wskazuje na znamienne cechy jego „intymności”, która pozwoliła wprowadzić w obręb wypowiedzi dramatycznej swoiste barbarzyństwo psychicznych doznań, wewnętrzność wyrywającą się z form ztabuizowanego świata społecznych konwencji. Artysta odsłonił podmiotowość niepanującą nad jaźnią, która ujawnia pierwotne instynkty.

Warto dodać, wychodząc poza uwagi autora *Théâtres intimes* – iż Karl Jaspers, analizując osobowość Strindberga przez jego pisma autobiograficzne, dramaty i świadectwa z epoki, podkreślił, że proces postępowania choroby miał udział w radykalizacji jego szczerości, w stosunku do siebie i innych: „Strindberg posunął się do bezwstydu, który miał jednak gdzieś irracjonalnie wyznaczone granice”⁷. Artysta, nie dając się zaszufłakować, przemawiając wieloma językami, wyznając wielość religii, zmierzał do tego, by poprzez sztukę przestać istnieć⁸. Diagnoza Jaspersa zdecydowanie wychodzi poza uwagi Sarrazaca. Staje się jednak ważna z uwagi na możliwe następstwa, które pozwalają jeszcze w inną stronę rozwinąć wykorzystane przeze mnie pojęcie intymności. Akt przekroczenia normy i ekspansja osobliwych stanów Strindberga stały się zapowiedzią „teatru okrucieństwa” Artauda, tak jak go określiła, między innymi, Susan Sontag, wskazując na rolę „sztuki zamkniętej w umyśle”, wynikającej z dosłownych fizycznych i duchowych cierpień twórcy *Teatru i jego sobowtóra*⁹. Sontag widzi Artauda jako istotę, która jednocześnie umacnia swe „ja” i dezorganizuje własną podmiotowość. Doświadcza swej intymności jako przeznaczenia, które czyni zeń ofiarę. Twórca idei „teatru okrucieństwa” był przekonany, że jego wewnętrzna turbulencja, specyfika systemu nerwowego, która uniemożliwia tak zwaną normalną egzystencję, wspomaga proces twórczy, stwarza szansę na odnajdowanie nowych form sztuki. Dzięki temu wewnątrz – przynajmniej w jakiejś mierze – podlega ekspresji poprzez werbalizację. W jego przeświadczeniu mentalność, nad którą człowiek nie ma ostatecznej władzy, lecz którą pobudza w ak-

⁷ K. Jaspers, *Strindberg i Van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006, s. 137. Jaspers podkreśla, że autor *Inferna* dysponował niezwykłą umiejętnością analizowania swych stanów.

⁸ Ibidem, s. 115. Jak to sformułował Kalinowski, „Osią *Inferna* jest paradoksalne bezimienne »ja« wyzute z tożsamości; nie silne podmiotowe »ja«, lecz pusta rama – poletko »ziemi niczyjej«”. M. Kalinowski, *Traktat o sianie*, s. 213.

⁹ S. Sontag, *Artaud*, [w:] *Antonin Artaud. Selected writings*, edited, and with an Introduction by S. Sontag, Berkeley–Los Angeles 1988, s. XXIV.

tach introspekcji, stwarza nieograniczone możliwości wewnętrznej ekspresji. W umyśle można wszystkiego dokonać, można przemawiać każdym tonem głosu, nawet tym, który jest niedozwolony¹⁰.

W konsekwencji stan ten, mimo że nie zaowocował konkretyzacją w inscenizacji, stał się źródłem oryginalnej koncepcji form scenicznych. Została ona okupiona bolesną egzystencją Artauda i miała ostatecznie ogromny zasięg, wpływając na mentalność i wyobraźnię innych twórców. W tym sensie, co należy podkreślić, intymność rozgrywająca się w obszarze całkowicie wewnętrznej sceny ujawnionej w obrębie przestrzeni pisma, która nigdy, albo prawie nigdy, nie uzewnętrznia się w inscenizacji, ograniczona do jednostkowego bycia, może być źródłem „epidemii”, może stać się inspiracją duchową i rozwijać koncepcje innych artystów teatru.

Strindberg konsekwentnie w swej dramaturgii eksplikował i przybliżał wszelkie sprzeczności wewnętrznego „ja”, operował nieograniczoną jaźnią, która nie tyle wyrażała wszechmoc, ile uświadamiała zagrożenia. Autor *Sonaty widm* chciał, by widzowie jego teatru, nie tylko projektowanego w dramacie, lecz także urzeczywistnionego scenicznego, doświadczyli walki, niezgody, rozdarcia we własnym świecie intymnym. Widać to szczególnie w tekstach powstających po kryzysie *Inferno*, takich jak *Sonata widm*, *Gra snów*, a nade wszystko *Do Damaszku*, w sztukach przywołujących halucynacyjne wizje, obrazy mroczne i narkotyczne. Artysta zawarł w nich, między innymi, lęk „ja” wobec śmierci, którą odczuwa się we własnym wnętrzu jako akt agresji i okrucieństwa. Warto – jak sądzę – podkreślić, że dramaturg stworzył po raz pierwszy w dziejach teatr miłości i śmierci, w którym uczestniczą duchy, fantomy, mumie, lalki, postaci nierzeczywiste, a który równocześnie sięga do obrazów powszedniej egzystencji człowieka. Parafrazując uwagi Sarrazaca, skonstatować można, że byty upiorne i niezwykle wychodzą ze swych kryjówek w trakcie pogłębiania indywidualnego życia, które schodzi pod powierzchnię rzeczywistych zjawisk.

Autor dramatów subiektywnych i onirycznych podjął radykalną drogę „autoportretu” oraz scenicznego wyznania. Teatr pozwolił mu na szczególnie gest wiwisekcji, która jest drażnieniem wnętrza oraz prowadzi do multiplikacji „ja”. Znamionnym etapem Strindbergowskich poszukiwań i eksperymentów artystycznych był moment fascynacji fotografią. Sarrazac uważa, że twórca *Sonaty widm* zainspirowany wywoływaniem swoich zdjęć, w tym licznych autoportretów, obmyślał równocześnie ważny dla jego teatru ruchomy punkt widzenia, który sprawił, że autor wypowiedzi może być równocześnie w środku własnego dzieła i na zewnątrz. Użycie samowyzwalacza, zwielokrotnienie własnej osoby na kliszach, dawały mu wgląd i ogląd, pozwalały na studiowanie siebie maksymalnie wszechstronne, w różnych rolach i postaciach. Według Strindberga autor może być prawodawcą teatru, jego częścią, poddać się presji własnej kreacji, wyzwolić się z jej wpływu, zniszczyć siebie w dziele. Fotografia – jako nowoczesny typ obrazu – ugruntowała świadomość zmienności, możliwość zobaczenia w autoportrecie kogoś innego. Jak podkreślił Hans Belting, udziałem ciała, które doświadcza czasu, przestrzeni i śmierci w obrazach, staje się przeświadczenie, że człowiek nie tyle jest panem obrazów,

¹⁰ Ibidem, s. XXIII.

ile że jest ich miejscem i że to one okupują jego ciało: „Obrazy, które stwarza”, dowodzą, że jedyną ciągłością jest „zmiennosc”¹¹.

Podkreślić należy, że podobny eksperyment fotograficzny będzie dla Stanisława Ignacego Witkiewicza drogą do projektowania własnej tożsamości w utworach scenicznych i powieściach. W jego twórczości pojawi się cała galeria postaci sobowtórów, bogaty wachlarz ról odnoszonych do osoby autora, do rozbitej i problematyzowanej tożsamości. Znana jest analogia – wskazana onegdaj przez Lecha Sokoła – między teatralną koncepcją Strindberga a pomysłem, by dzieło sceniczne było „mózgiem wariata na scenie”, o którym mówiła Witkacowska teoria Czystej Formy w teatrze¹².

Powołana przez Strindberga sztokholmska scena – jego *Intima Theatern* – stała się ostatnią siedzibą artysty, jego własnym domem. Przestrzeń ta stanowiła dla pisarza, który wedle różnych sygnałów był świadom zbliżającej się śmierci, ostatnie miejsce, gdzie mógł powielić w postaci „fantomów” własną świadomość i podświadomość. Teatr Intymny był

[...] jego „milczącym domem ciszy”. Miejszem kameralnym (sto sześćdziesiąt miejsc z widokiem na wąską scenę), gdzie „chwytą się w pułapkę cały wszechświat”. Jest to miejsce intymności z samym sobą i z widzami, gdzie teatr „ja” i teatr świata wchodzi ze sobą w dramatyczny związek¹³ [podkr. K.F.].

Idee Strindberga doprowadziły do stworzenia na małej scenie dramatu pełni, łączącego problemy jaźni i wszechświata, splatającego tematy trudne, osobiste, wewnętrzne, z zagadnieniami „kosmicznymi” o uniwersalnym zasięgu. Stąd jego częste nawiązania do Szekspira i szekspirowskiej „sceny świata”, z którą koncepcja teatru intymnego nie koliduje: wręcz przeciwnie, zdaje się ją wchłaniać. W ujęciu Strindberga teatr intymny próbuje odzwierciedlić wszystko to, co w świecie wyjątkowe i fundamentalne. Przejmuje także funkcje „metateatralne” – jego dramat chętnie opowiada o odsłanianiu wnętrza na wzór sceny. Wedle Strindberga *theatrum mentis* może operować sensami podobnymi do *theatrum mundi*. Subiektywność chce się wyrażać nie tylko we własnym imieniu: tworzy reguły mające objąć cały świat.

Jak zauważyła Małgorzata Sugiera, Strindberg narzuca widzowi taką perspektywę odbioru wydarzeń scenicznych, „która akt teatralnej percepcji zmienia w aktywne współtworzenie świata przedstawionego jako analogonu metafizycznego i egzystencjalnego doświadczenia postaci na scenie. Doświadczenia świata jako palimpsestu”¹⁴. Należałoby dodać, że droga związana z redefinicją struktury *theatrum mundi*, przywołana na przełomie XIX i XX wieku w refleksji nad sztuką Szekspira i Calderona, nadała – w pewnym wariantcie związanym z dramatem i teatrem symbolicznym – modelowi budowanemu pierwotnie na spójnym fundamencie światopoglądowym znaczenie subiektywne i jednostkowe. Dowody przynosi twórczość Williama Butlera Yeatsa, Paula Claudela oraz Hugo von Hofmannsthal – poetów projektujących *theatrum mundi* jako scenę wizyjną,

¹¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 13.

¹² L. Sokół, *Witkacy i Strindberg – dalecy i bliscy*, Wrocław 1995.

¹³ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, s. 67.

¹⁴ M. Sugiera, *Zobaczyć niewidzialne*, [w:] idem, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*, Kraków 2006, s. 303.

związaną z oryginalną jednostkową wyobraźnią, która w indywidualnym geście twórczym dociera do archetypicznych i mitycznych źródeł poznania¹⁵.

Théâtres intimes zwraca szczególną uwagę na odsłaniający się w dramatach dwudziestowiecznych horyzont związany z psychoanalizą, jednak Sarrazac nie stroni od interpretacji symbolicznych¹⁶. Ten zwrot od psychoanalizy do lektury symbolicznej sygnalizuje we francuskiej refleksji nad sztuką nazwisko Gastona Bachelarda, który podważył psychoanalityczne próby niemożliwej jego zdaniem obiektywizacji niepowtarzalnego świata podmiotu. Zaapelował do tego, by zwrócić się ku „dziennej” stronie ludzkiego istnienia prezentowanego przez twórcze i świadome marzenie, przeciwstawione mrokom nieświadomych popędów. Na marginesie zaznaczyć warto, że Bachelard w swych pismach, tworzących koncepcję ludzkiej mikrostruktury, zwraca uwagę na rolę przeszłości i dzieciństwa jako podstawowej determinacji ludzkiego wnętrza. Filozof widzi w owej zależności siłę, a nie ograniczenie. Osadzenie bytu podmiotowego w czasie ujmuje w kategoriach pożytków kreacyjnych płynących z określenia wewnętrzności jako fenomenologii wyobrażeń, które spełniają funkcję pobudzania rozwoju:

Wyobraźnia próbuje przyszłości. Jest przede wszystkim czynnikiem nieostrożności, który odrywa nas od przyćmawej stabilizacji. Zobaczmy, że niektóre marzenia poetyckie są hipotezami życia, które rozszerzają nasze życie i wzbudzają w nas zaufanie do wszechświata¹⁷.

Bachelardowska koncepcja dzieła sztuki rodzi ogromne zaufanie do form podmiotowej kreacji, czemu sprzyja „świadomy zachwyt wobec otwierającego się [...] nowego świata obrazów”. Można je dzięki wglądowi w proces twórczy percypować w akcie narodzin¹⁸. Wnętrze jest zatem nawiedzane przez zagrożenie i przez rozwój, przez lęki i przez pragnienia, przez popęd śmierci i przez popędy życia.

W twórczości Maurycego Maeterlincka, być może najważniejszego patrona idei „wnętrza”, który wywarł wpływ na całe pokolenia modernistycznych pisarzy, teatralna intymność odzwierciedlała kosmiczny porządek świata. Jego idea uniwersum pozwoliła stworzyć nowoczesną koncepcję fatum. Zgodnie z linią rozumowania, przedstawioną w *Théâtres Intimes*, można na nią spojrzeć jak na połączenie idei Boga chrześcijańskiego, którego pojęcie przenika antyczny fatalizm, z koncepcją natury i jej niezbadanej siły. Maeterlinck rozważający reguły dramatów Ibsena zwracał uwagę na „wybuch” dusznej atmosfery w eleganckim wnętrzu salonu, który sprawił, że tajemnica ludzkiego istnienia została odsłonięta. Idąc śladem Sarrazaca – uzupełniając jednak jego dywagacje, z uwagi na specyfikę polskiego teatru – pragnę podkreślić, że według autora *Skarbu ubogich* przecucie śmierci nie jest aktem beznadziejnym, lecz koniecznym. Tak naprawdę bowiem to „nocne moce”, mające nad człowiekiem władzę, odkrywają jego intymność. Autor *Intruza*, zafascynowany mistyką Jana van Ruysbroeka i antropozofią Novalisa, łączył wizję ludzkiej tajemnicy z odkry-

¹⁵ Poetyką oraz strukturą kameralnych dramatów, uwzględniając kategorię *theatrum mundi*, w odniesieniu do Yeatsa, Maeterlincka i Hoffmanstala zajmuje się M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 66–84.

¹⁶ Na ten temat zob. I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 67–70.

¹⁷ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekład, oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 16.

¹⁸ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej...*, s. 70.