

Tomasz Kaczmarek

"Mężczyzna i jego upiory" Henri-René Lenormanda, przykład dramatu stacyjnego

Czytanie Literatury : łódzkie studia literaturoznawcze nr 3, 227-237

2014

Artykuł został 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.

Mężczyzna i jego upiory

Henri-René Lenormanda, przykład dramatu stacyjnego

Ten świat to więzienie i niewiele to zrozumiało.
(Philip K. Dick, *Boża inwazja*)

Kiedy w 1925 roku Firmin Gémier wystawił na scenie paryskiego Odeonu dramat Henri-René Lenormanda *Mężczyzna i jego upiory* (*L'Homme et ses fantômes*, 1924), publiczność miała mieszane uczucia, choć niektórzy wyczuwali w tej sztuce coś niezwykłego, niesamowitego, a nawet nowatorskiego. Pośród zgorszonej tak formą, jak i tematyką dramatu krytyki przebijały głosy zachwytu. Paul Blanchart entuzjastycznie pisał o dramacie, który był w jego oczach bezspornie najbardziej nowoczesny na tle wszystkiego, co oferował współczesny teatr, i to nie tylko francuski¹. Nie mylił się. Lenormand znajdował się u szczytu sławy – krótkotrwałej, jak się miało niebawem okazać. Dziś, nawet we Francji, nazwisko tego nowatora na ogół nikomu nic nie mówi. Niemniej w latach dwudziestych dramaturg ten cieszył się ogromnym powodzeniem. Już na początku XX wieku marzył o nowej formule teatru, ale sam nie był w stanie jej stworzyć. Nie pomogła mu w tym lektura Szekspira, aczkolwiek dzieła Anglika rozbudziły intuicję w młodym pisarzu, któremu nie w smak był kartezjański psychologizm, królujący w ówczesnym teatrze francuskim. Francja, tak przed I wojną światową, jak i po niej, wydawała się głucha na wszelakie nowinki przychodzące zza granicy, zwłaszcza ze strony wschodniego sąsiada. Dopiero odkrycie dzieł Strindberga i rozczytanie się w pismach Freuda otworzyły przed pisarzem niekończące się możliwości reformy teatru.

Lenormand odkrył Strindberga w Szwajcarii, gdzie znalazł się podczas I wojny światowej, i to bynajmniej nie z powodu pacyfistycznego usposobienia. Uciekając przed powszechną mobilizacją, symuluje gruźlicę, by w zawierusze dziejowej znaleźć się nie na froncie, lecz w sanatorium w Davos. Owocem tego pobytu będzie dramat-ekspiacja pod znamienym tytułem *Tchórz* (*Le Lâche*, 1926). Pewnego dnia w sali recepcyjnej hotelu Belvédère, Max Reinhardt przedstawia *Taniec śmierci* Strindberga. Młody dramatopisarz,

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej.

¹ P. Blanchart, *L'inconscient au théâtre*, *Art et Transformation*, „Masques”, 15 marca 1947, s. 75.

mający już w swoim dorobku kilka dramatów, opuszcza salę w wielkim podnieceniu. Mimo iż nie znał ani słowa po niemiecku, spektakl ten był dla niego czymś w rodzaju olśnienia po latach nieustających poszukiwań. Zachwycił się grą Paula Wegenera i Gertrudy Eysoldt. W *Wyznaniach* (*Les Confessions d'un auteur dramatique*) notuje: „otworzyły się przede mną perspektywy na całkowicie nowy świat dramatyczny”². Niedługo potem Lenormand będzie miał okazję zobaczyć w Zurychu *Sonatę widm* (również w reżyserii Reinhardta) i wówczas zrozumie naprawdę „artyzm Szweda w całej jego oszalamiającej potędze”³. Pod wrażeniem przedstawienia dramaturg postanawia przeczytać w wersji angielskiej wybór dramatów autora *Inferna* i *Panny Julii*. Po tej lekturze Lenormand ku swojemu zdziwieniu spostrzega, że wiele łączy go ze Strindbergiem. Podobnie jak autor *Ojca*, nie umie pisać w oderwaniu od osobistych przeżyć: „u Strindberga twórczość i życie są ściśle powiązane. Również i ja nie mogłem napisać niczego wartościowego, co nie miałoby źródła w rzeczywistości”⁴. Innymi cechami wspólnymi twórczości obu autorów są: ambiwalencja uczuciowa postaci, „walka płci” oraz odrzucenie tradycyjnej psychologii. Także pełen werwy i sprzeczności dialog, jaki obaj pisarze toczą ze swoimi wewnętrznymi upiorami, pozwala mówić o powinowactwie i kongenialności między nimi.

Podczas wojny Lenormand zaczyna pisać w zupełnie innej poetyce, choć wiele wcześniejszych jego utworów, jak *Białe szaleństwo* (*La Folie blanche*, 1906) czy *Przebudzenie instynktu* (*Le Réveil de l'instinct*, 1908), by wymienić najważniejsze, niczego jeszcze nie zawdzięczają oryginalnemu stylowi Wielkiego Szweda. Studia nad twórczością Strindberga wywarły wpływ na późniejszą produkcję dramatyczną Lenormanda. Zmiana struktury (*tableaux*) – rozbicie akcji, technika snu (zatarcie pojęć czasoprzestrzennych), typizacja postaci, radiacja ego i wreszcie forma dramatu stacyjnego – oto podstawowe komponenty pióra Lenormanda, które uczyniły francuskiego dramaturga innowatorem.

Mężczyzna i jego upiory to uwspółcześniona historia Don Juana, literackiego kochanka, który znalazłszy się w matni grzechu, wyrusza w podróż w poszukiwaniu własnego jestestwa. Lenormand przedstawia bohatera targanego wewnętrznymi sprzecznościami i walczącego z wyrzutami sumienia. Te ostatnie ukazują się w postaciach ofiar Don Juana, porzuconych i żądnych zemsty kobiet. W wędrówce Mężczyźnie towarzyszą Przyjaciel i Luc de Bronte, którzy odgrywają dwojaką rolę: komentatorów i projekcji wewnętrznych przeżyć głównej postaci. Nieskomplikowana intryga zostanie poprowadzona zgodnie z molierowską tradycją i zakończy się klęską protagonisty. Przedwczesna śmierć stanie się karą, ale i wyzwoleniem dla tego demona seksu.

Gdy wziąć pod uwagę fabułę sztuki, można ją postrzegać jako „Ich-Drama”. Gdy zaś przyrzeć się układowi wewnętrznemu, otrzymujemy, *cum*

² H.-R. Lenormand, *Wyznania dramaturga, Les Confessions d'un auteur dramatique I*; cyt. za: M. Gravier, *Ekspresjonizm teatralny we Francji*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, Warszawa 1983, s. 192.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

grano salis, francuski odpowiednik „Stationen-Drama”. Struktura dramatu stacyjnego w przypadku *Mężczyzny i jego upiorów* nie oznacza jakiegos linearnego następstwa obrazów, co zbliżałoby utwór Lenormanda raczej do dramaturgii epickiej. Technika stacyjna, którą wprowadził Strindberg i którą na swój użytek próbował zaszcześcić (na długo po ekspresjonistach niemieckich) Lenormand we Francji, odchodziła od przyczynowego powiązania scen, kładąc nacisk na rolę głównej postaci i jej wewnętrzny dialog (a właściwie monolog). W konsekwencji zacierają się logiczne związki między postaciami. Wszystkie sceny (*tableaux*) stanowią odrębne i autonomiczne całości, których chronologia może być swobodnie odwrócona. Obrazy następują po sobie niczym kadry filmowe, które podczas obróbki można wyciąć, skrócić, wkleić w zupełnie innym miejscu. Prawie każdy obraz rozpoczyna się w trakcie rozmowy, *in medias res*, i kończy się nagle, jak gdyby zawieszony, bez rozwiązania. Nie mamy więc tutaj do czynienia ani z akcją podlegającą sztywnym regułom dramatu, ani z narastaniem atmosfery prowadzącej do punktu kulminacyjnego, ani też z klarownym zakończeniem. Brak jest ciągłości i logicznego rozwoju intrygi, ba, niektórzy nawet w ogóle nie dostrzegają intrygi, choć postaci ciągle gadają. *Mężczyzna i jego upiory* nie jest bynajmniej dramatem statycznym. Pozornie pozbawione między sobą dialektycznego związku sceny łączy w pewną logikę obecność głównego bohatera i jego przemiana psychiczna.

Postać *Mężczyzny* stanowi główny motyw organizujący w jedną całość luźne epizody. Chodzi o funkcję protagonisty w dramacie, która dominuje nad wszystkim i nad wszystkimi. Właściwie wszystko jest podporządkowane ego głównego bohatera. Oto obserwujemy jego drogę tak duchową, jak i fizyczną, która nawiązuje do Drogi Krzyżowej Chrystusa.

Akcja *Mężczyzny* rozgrywa się w nieparzystej liczbie siedemnastu stacji, tak samo jak akcja *Do Damaszku*. Na tym wyczerpuje się podobieństwo między dramatami. Otóż, jak wiemy, siedemnaście scen *Do Damaszku* podlega wewnętrznej logice wędrowni Nieznajomego. Punkt zwrotny przypada na scenę *Azyl*, od której bohater ponownie będzie odwiedzał *Różowy Pokój* i tak do spotkania Pani na *Rogu Ullicy*, sceny otwierającej dramat. Taka forma odpowiadała strukturze powtórzeń, niekończącego się powrotu do punktu wyjścia. U Lenormanda wszystko następuje po sobie jak gdyby bez składu, choć widz dość szybko orientuje się, że modernistyczny Don Juan podzieli los swoich poprzedników. Trudno byłoby też doszukiwać się powinowactw między Lenormandem a Tollerem, choć ten ostatni także preferuje nieparzystość, opisując dzieje Friedricha z *Die Wandlung* (1918) w trzynastu obrazach, spośród których sześć dzieje się w rzeczywistości, a siedem pozostałych „stanowi projekcję świata snów”⁵. Dla Lenormanda liczba scen wydaje się drugoplanowa i na próżno przyszłoby nam szukać interpretacji magicznej liczby 17. Jest ona w zupełności przypadkowa, a jeśli nawet nie, to nie wnosi niczego istotnego do struktury dramatu.

Nie sposób nie zauważyć, iż po kolejnych spotkaniach *Mężczyzny* z jego ofiarami następują sceny quasi-psychoanalityczne, rodem z rozmów

⁵ Michel Bataillon, „*Die Wandlung*” jako dramat stacyjny, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, s. 111.

na kozetce. Świat przedstawiony nie jest w pełni rzeczywisty. Wyziera zza niego świat senny, pełen jęków i niezrozumiałej dla bohatera symboliki. Dlatego też na pierwszy rzut oka realistyczny może wydać się ten dramat, w którym dochodzą do głosu koszarne wizje, w miarę jak protagonista popada w niepokój. Lenormand proponuje coś w rodzaju „nowego realizmu”, w którym świat Ducha jest nie mniej realny niż postrzegana przez nas rzeczywistość.

Najbardziej oczywistą cechą dramatu jest jego autobiograficzne tło. Autor przedstawia bezwzględniego kochanka w poszukiwaniu mistycznej jedności duszy i ciała. Znana nam jest chwiejność pisarza w jego stosunkach z kobietami. Relacje te nacechowane są zmaganiem agonistycznymi. Motyw konfliktu pomiędzy kobietą i mężczyzną przedstawiony jest jako odwieczna walka dwóch sił pierwotnych, ale zawsze w perspektywie autorskiego ego. Byłoby nadużyciem stawiać znak równości pomiędzy odczuciami dwudziestowiecznego Don Juana, kryptohomoseksualisty, a odczuciami osobistymi pisarza. Sam autor nie wiedział, ile z siebie dał swojej kontrowersyjnej postaci: „co się tyczy Mężczyzny, mogę tylko powtórzyć [...]. Tak, to ja sam, w moich pisarskich snach; to nie ja, w moim codziennym życiu”⁶.

Mężczyzna bezpośrednio nawiązuje do motywu przemiany Nieznajomego z *Do Damaszku*. Technika stacji nie była obca pisarzowi francuskiemu; wykorzystał ją w *Wykolejeńcach* (*Les Ratés*, 1921) i *Pożeraczu snów* (*Le Mangeur de rêves*, 1922). Nowatorstwo Lenormanda polega na rozszczepieniu osobowości głównej postaci. Analiza dramatis personae pozwala nam stwierdzić, iż Mężczyzna, Przyjaciół i Luc de Bronte to nie tylko odbicia pisarza, ale i „odpryski” psychiczne głównego bohatera. Postaci drugoplanowe są, podobnie jak w *Żebraku* (*Der Bettler*, 1912) Reinharda Sorgego, upiorami Poety (*Gestalten des Dichters*). W centrum dramatu znajduje się ego jedynej postaci z krwi i kości, wokół której krążą niczym hieny projekcje jej cierpiącej duszy. Mężczyzna obawia się samotności, jak Nieznajomy Strindberga:

Nie śmierci się boję, lecz samotności, bo w samotności człowiek kogoś spotyka. Nie wiem czy to kogoś wyczuwam, czy siebie samego, ale w samotności nie jest się samotnym. Powietrze gęstnieje, powietrze kielkuje i zaczynają wyrastać istoty, które są niewidzialne, ale wyczuwalne, które żyją⁷.

Luc de Bronte potwierdzi tę prawdę. Mówi, że Mężczyzna żyje we mgle, z której wyłaniają się upiory⁸.

O ile w poprzednich dramatach postaci były zaledwie odbiciami ego pisarza, w *Mężczyźnie* autor idzie dalej. Tutaj protagonista rozdwa się. To kolejne rozwarstwianie się osobowości mogło zostać ukazane jedynie za pomocą techniki snu. Dramaturg naśladuje pozornie logiczną formę snu, w którym wszystko wydaje się prawdopodobne.

⁶ *The contemporary French representative Plays edited with a survey*, red. S.A. Rhodes, Appleton-Century-Crofts 1942, s. 277.

⁷ A. Strindberg, *Do Damaszku*, [w:] tegoż, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, 1988, s. 216

⁸ H.-R. Lenormand, *Mężczyzna i jego upiory*, [w:] *Théâtre complet*, tom IV, G. Crès et C^o, 1929, s. 98.

Czas i miejsce nie istnieją. [...] Na błażej kanwie rzeczy fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji: osoby się rozdwiają się i podwiają, są dublowane, roztopiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety⁹.

W dramacie Lenormanda nie ma precyzyjnie logicznej trajektorii. W kolejnych stacjach wędrówki bohater spotyka postaci, które sprawiają na nim wrażenie sobowtórów. Już w pierwszej scenie Przyjaciół charakteryzuje się identycznymi manierami, „gesty, ton głosu są nieświadomym naśladowaniem Mężczyzny”. Sam powie o sobie, że jest odbiciem, tworem na podobieństwo głównego bohatera: „Ty jesteś moim wzorem, dałeś mi twoje myśli, twoje pragnienia”¹⁰. W tym miejscu Lenormand dokonuje transkrypcji dialogu, jaki prowadzi sam ze sobą.

Forma teatralna nadaje dialogowi [...] zdecydowany ton, którego nie ma on w rzeczywistości, będąc tylko jednym z tematów snu na jawie, stale przerywanego, stale podejmowanego, w którym człowiek usiłuje poznać i osądzić samego siebie¹¹.

Podobnie jak Żebrak w *Do Damaszku*, Luc de Bronte wypowiada pewne prawdy życiowe. Jest sceptykiem i ateistą, jak sam pisarz. Komentuje stan ducha głównego bohatera szarpanego wątpliwościami. Dialog ten do złudzenia przypomina wewnętrzną walkę Strindberga z okresu *Inferna*:

LUC DE BRONTE: Kiedy człowiek wyczerpał świat form, obejmuje na nim panowanie świat duchów. Żyje we mgle, z której wunurzają się wizje.

MĘŻCZYŻNA: Nie mam wizji. Rejestruję ściśle i odkrywcze fakty, które nie mogą pochodzić ode mnie.

LUC DE BRONTE: Diabły, które stały się pustelnikami, także słyszą głosy. I wierzą w nie święcie, jak wierzyły w fakty rzeczywiste, których z taką siłą trzymają się podczas swej diabelskiej kariery. Gdybyśmy żyli w trzecim wieku, pojechałby pan na pustynię Tebaidy i ukazałyby się panu anioły! Jest pan, jak wszyscy starzejący się sceptycy, jak wszyscy zmęczeni wyznawcy negacji, kandydatem na mistyka. Pan, który pod pozorami rozpusty szukał samotności, zaludni ją zjawami teraz, gdy jest panu dana. Pan, który zaprzeczał istnieniu miłości i bólu, uzna istnienie czystych złudzeń, obrazów stworzonych przez pana. To dosyć zabawne, gdy się o tym pomyśli!... Pytał mnie pan tamtego wieczoru, co mogłoby panu zastąpić kobiety? Ależ w dalszym ciągu kobiety! Oskarżycielskie lub

⁹ A. Strindberg, *Gra snów*, Od Autora, [w:] tegoż, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, s. 291.

¹⁰ H.-R. Lenormand, *Mężczyzna i jego upiory*, cyt. za: M. Gravier, *Ekspresjonizm teatralny...*, s. 196.

¹¹ Tamże, s. 195.

litościwe widma, które powstają z pańskiej podświadomości. Zajmą pana tak samo, jak pańskie kochanki, proszę mi wierzyć. Być może nawet będzie panu trudniej się ich pozbyć.

MEŹCZYŻNA: W sumie daje mi pan tutaj patent na szaleństwo!

LUC DE BRONTE: Nie. Będzie pan żył tak, jak te tysiące mistyków, ascetów z musu lub ze wstrętu do swej przeszłości, którzy szukają „prawdy” w spirytyzmie czy okultyzmie. Będzie pan jednym z tych pół-ślepców, jednym z owych półgłuchych, którzy otwierają oczy i uszy tylko po to, by odbierać sygnały z zaświatów! Biedni głupcy! Zaświaty to oni sami, nędzny osad ich nie przystosowanych sumień, który powraca pod żalobną maską, by ich oszukiwać. Podła epoka! Co drugi człowiek jest nawiedzony. Połowa ludzkości ma swego upiora¹².

Cytowany dialog dotyka ważkiego problemu, a mianowicie dotyczy możliwości realizacji freudowskiej autoanalizy. Otóż wiedeński psychiatra wiedział doskonale, że by doprowadzić do prawdziwej analizy potrzebuje drugiej osoby, która pozwoli dojść do odkrycia pokładów nieświadomości, to ona będzie mu podpowiadała, sugerowała i nakierowywała na rozwiązanie wewnętrznych problemów. W przypadku gdyby zabrakło tej postaci-analityka, pacjent-pisarz zawsze może powołać postać wyimaginowaną i z nią prowadzić dialog. Strindberg pisze, iż by móc dotrzeć do prawdziwej istoty własnej osobowości, musiał stworzyć sobowtóra¹³. Tak jak pisarz wyzywa na pojedynek swych bohaterów, tak i bohater rozmawia z refleksami własnej podświadomości. Postaci, które spotyka, są często istotami bezosobowymi.

¹² Tamże, s. 197-198.

Luc de Bronte: Quand l'homme a épuisé le monde des formes, celui des esprits s'empare de lui. Il vit dans un brouillard d'où surgissent des visions.

L'Homme: Je n'ai pas de visions. J'enregistre des faits précis et révélateurs, qui ne peuvent émaner de moi.

Luc de Bronte: Les diables devenus ermites entendent aussi des voix. Et ils y croient fermement, comme ils croyaient aux réalités qu'ils étreignent avec tant de vigueur, pendant leur carrière de diables. Si nous étions au troisième siècle, vous partiriez pour la Thébaidé et les anges vous apparaîtraient! Vous êtes, comme les sceptiques vieillissants, comme les négateurs fatigués, un postulant au mysticisme. Vous qui, sous le nom de la débauche, avez poursuivi la solitude, vous la peuplerez d'apparitions, de pures illusions, d'images créées par vous. C'est assez drôle, quand j'y pense!... Vous me demandiez, l'autre soir, ce qui vous remplacerait les femmes? Mais les femmes encore! Les fantômes accusateurs ou miséricordieux, qui se lèvent de votre inconscient. Ils vous occuperont autant que vos maîtresses, croyez-moi. Peut-être même aurez-vous plus de mal à vous en défaire.

L'Homme: En somme c'est un brevet de folie que vous décernez là?

Luc de Bronte: Non. Vous végétez comme ces milliers de mystiques, ascètes par contrainte ou par dégoût de leur passé, qui cherchent "la vérité" dans le spiritisme ou l'occultisme. Vous serez un de ces demi-aveugles, un de ces demi-sourds qui ne retrouvent leurs yeux ou leurs oreilles que pour enregistrer les messages de l'au-delà! Pauvres dupes! L'au-delà, c'est eux-mêmes, le résidu mesquin de leurs consciences désadaptées qui revient les mystifier sous un masque funèbre. Vilaine époque! Un homme sur deux est hanté. Une moitié de l'es-pèce a son fantôme.

H.-R. Lenormand, *Mężczyzna i jego upiory*, s. 98.

¹³ A. Strindberg, *Le Chemin de Damas*, przeł. A. Jolivet, M. Gravier, Lyon 1950, 1950, s. 155.

Nie mają imion, nie wiemy, czym się zajmują (Przyjaciół, Histeryczna, Niemka). Typizacja postaci przyczynia się do swoistej personifikacji pojęć abstrakcyjnych, co z kolei wpływa na oniryczny charakter sztuki i czyni ją bliską estetyce ekspresjonistycznej.

Gdy mowa o odbiciach i sobowtórach, najważniejszą rolę odgrywają w dramacie Lenormanda postaci kobiet. Dramaturg po raz kolejny podejmuje bliski mu temat „walki płci”, który pojawiał się już w jego wczesnej twórczości (*Les Possédés, Opętani*, 1918; czy *Le Réveil de l'instinct, Przebudzenie instynktu*, 1908). Kobiecte widma, niczym wampirzyce, wysysają całą energię z Mężczyzny. On sam powie, że w obecności kobiety czuje się jak samiec, któremu podczas zbliżenia cielesnego modliszka pożera głowę. Lenormand opisuje te współczesne Erynie jako nienasycone seksualnie potwory. Nie chce przy tym rozgrzeszać swojego bohatera. Histeryczna wkracza do akcji jako uosobienie uwolnionej bestialskiej chuci. Kontakt fizyczny ma w tym przypadku charakter relacji sadomasochistycznej. Histeryczna żąda od Mężczyzny, by ją poniewierał psychicznie i fizycznie. Bohater czuje się zagrożony przez kobiety, obawia się, iż gatunek kobiecy nie tyle chce go uśmiercić, ile osiąść jego duszę. Także Strindberg, między innymi w *Legendach*, przestrzegał przed demoniczną siłą kobiety, która dąży do zawłaszczenia ego męskiego gatunku, aby stać się jego wiernym odbiciem. Najbardziej znienawidzoną kobietą jest Matka: „Nienawidziłem jej, jak długo żyła”¹⁴. Mężczyzna odrzucał jej miłość, jak gdyby kryła się za nią jakaś kazirodcza więź.

Jednak punkt ciężkości tego prostego ekwiwalentu „walki mózgów” przenosi się w dramacie Lenormanda na walkę przeciwności, rozgrywającą się głównie w duszy bohatera, a nie na zewnątrz. Chodzi tu o to, że te na pozór realne postaci są jedynie zmateralizowanymi projekcjami wewnętrznych konfliktów bohatera. Klucza do rozwikłania zagadki Mężczyzny należy szukać u mizogina Strindberga, którego Przybyszewski złośliwie nazywał „genialną kobietą”, określając niechęć Szweda do kobiet jako „sadystyczne znęcanie się nad kobietą w samym sobie”¹⁵. Mężczyzna walczy z własnymi przeciwieństwami, z dwoma aspektami jego duszy: pierwiastkiem męskim *animus* i żeńskim *anima*. Gdy Luc de Bronte jawi się Mężczyźnie jako psychoanalityk i bez pardonowo odkrywa karty przed lubieżnym grzesznikiem, ten wpada w popłoch. Otóż mówi mu, że „u Don Juana ciało jest samcze, dusza samicza. Szuka on w kobiecie widma Mężczyzny”¹⁶. Otto Rank widział w postaci Don Juana inklinacje psychoseksualne skierowane bardziej na mężczyznę niż na kobiety¹⁷. Problem homoseksualizmu jest zamierzonym działaniem. Dramaturg pragnął ukazać „psychologię głębi” mitycznego kochanka, który mógłby znaleźć ukojenie jedynie w ramionach drugiego mężczyzny¹⁸.

¹⁴ H.-R. Lenormand, *Mężczyzna i jego upiory*, cyt. za: M. Gravier, *Ekspresjonizm teatralny...* [w:] *Ekspresjonizm w teatrze...*, s. 196.

¹⁵ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s.165.

¹⁶ H.-R. Lenormand, *Mężczyzna i jego upiory* [w:] cyt. za: M. Gravier, *Ekspresjonizm teatralny...* [w:] *Ekspresjonizm w teatrze...*, s. 196.

¹⁷ O. Rank, *Don Juan, une étude sur le double*, 1922, przekład francuski S. Lautman, 1932, zob. Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paryż 1976.

¹⁸ „Une dissociation interne du moi, un divorce entre les désirs de son corps et ceux de son âme. Le mode d'union que réclame sa chair n'est pas celui auquel il aspire, dans les

Oprócz postaci, które Mężczyzna spotyka na swojej drodze, także pewne sytuacje oraz przedmioty znajdujące się w jego polu widzenia posiadają wymowę symboliczną. Chodzi tu nie o symbolizm, jaki rozwinął się u schyłku XIX wieku, lecz o zastosowanie pewnych znaków w kontekście estetyki ekspresjonistycznej. Na przykład oddziaływanie przyrody symbolizuje ingerencję nieznanymi sił w życie bohatera lub jawi się jako projekcja stanu duszy ściganego przez widma lowelasa. Dramaturg francuski przedstawia najczęściej rozkład psychiczny swych postaci pod wpływem egzotycznego klimatu, lasu, wody, a nade wszystko mgły. Motyw mgły od dawna obsesyjnie obecny jest w twórczości Lenormanda (zob. sztuki klimatyczne: *Au Désert, Na Pustyni*, 1911; *Le Temps est un songe, Czas jest snem*, 1921).

Mgła pełni bowiem ważną funkcję dramatyczną, ilustrując zagubienie i przygnębienie bohatera, który porusza się w świecie przerażającego chaosu (*massa confusa*). Każda wyłaniająca się z ciemności postać lub przedmiot natychmiast nabiera cech nadrealnych, stanowiąc enigmatyczne przesłanie dla Mężczyzny. „Słowa i ruchy nabierają ogromnego znaczenia”¹⁹ – zwierza się bohater. Przypadkowo napotykanne osoby, pozornie nieistotne detale zawierają w sobie oskarżenie pod adresem bezlitosnego libertyna. „Ludzie przechodzą rozmawiając. Dociera do mnie jakieś zdanie i już wydaje się aluzją skierowaną do mnie”²⁰. Rzeczywistość przybiera kształt snu śnionego na jawie. Mężczyzna, który jak gdyby dryfuje w nieznanym kierunku, zachowuje się prawie jak schizofrenik. Z pewnością Lenormand stylizuje swoją postać, ukazując ją jako chorą psychicznie, by lepiej opisać „katastrofę semiotyczną”. Język, tworzący matrycę percepcji i myślenia, zaczyna pękać. Nie wiadomo już, kto jest „tu” lub „tam”, kim jest prawdziwe „ja” lub „ja-innego” ani czym są w ogóle rzeczy. To pozbawienie tożsamości w momentach kryzysu „ja” Mężczyzny ukazuje się nam jako pusta, naga forma, która neurotycznie poszukuje treści. Dlatego znaki przestały być czytelne, tak samo jak ich desygnaty. Dlatego też wszystkie symbole należy zawsze interpretować przez pryzmat rozkawałkowanej duszy Mężczyzny, który wyruszając w drogę, pragnie odnaleźć równowagę, ale przede wszystkim istotę swojej osoby. To *descensus ad inferno* jest pełne przeszkód. Bohater musi na początek nauczyć się odczytywać znaki, które „siły wyższe” stawiają na jego *via dolorosa*.

Nie sposób wymienić wszystkich przykładów symboliki przedmiotów w dramacie Lenormanda. Warto zwrócić uwagę na zwłaszcza jeden rekwizyt, który nabiera cech wręcz diabolicznych. Chodzi o scenę w szpitalu psychiatrycznym, podczas której koszyk – skrzętnie skrywany przed Mężczyzną przez nieuleczalnie chorą Laurę – „przemienia się”, jak we śnie, w królewską kasetkę. Kasetka-koszyk miałaby, zdaniem wyczerpanego dalszymi poszukiwaniami Mężczyzny, zawierać tajemnicę jego tożsamości. Laura jednak ociąga

profondeurs de son inconscient. L'homme qu'il est réclame la femme et la femme qui est en lui et qui s'ignore, réclame l'homme. Si son ardeur physique se voue exclusivement au sexe féminin, le démon de la possession universelle, qui habite en lui, rêve à son insu, d'éteindre toutes les formes créées. Ce grand amant, qui est aussi un amant de lui-même, se connaîtrait et s'adorerait peut-être mieux dans l'amour de l'homme que dans celui de la femme". H.-R. Lenormand, *Le secret de Don Juan*, „Paris Soir”, 3 czerwca 1924.

¹⁹ H.-R. Lenormand, *Mężczyzna i jego upiory*, s. 171

²⁰ Tamże.

się z jej otwarciem, jak gdyby rzeczywiście w kasetce kryła się odpowiedź na tajemnicę istnienia. Dialog między otępiłą pacjentką i wycieńczonym psychicznie bohaterem przypomina senne majaki. Laura bierze Mężczyznę za księcia, lecz po chwili wykrzykuje, że pod jego pięknym ubrankiem drzemie ciało kobiety (*la chair d'une femme*). Ruchy i gesty bohaterów są nie mniej nasycone symboliką niż „tajemnicze” przedmioty. Nieszczęśliwie zakochana Laura w przypływie emocji zrzuca bohaterowi kapelusz z głowy, co w psychoanalizie ma skonkretyzowane znaczenie. Kapelusz zwykł bowiem symbolizować męskie genitalia.

Dramat Lenormanda, choć pozbawiony akcji, jest przepelniony obrazami czysto plastycznymi, co najczęściej zachęcało reżyserów takich jak Pitoëff czy Baty do wystawiania jego sztuk. Także w inscenizacji *Mężczyzny i jego upiorów* dokonanej przez Gémiera akcja zostaje odrzucona na korzyść scenerii. Sytuacje nabierają nowych, nierzadko tajemnych znaczeń. Grozę budzi zwłaszcza ponura sceneria ostatniego *tableau*. Jej upiorna aura nadaje nieludzki charakter postaciom, które nie poruszają się już w świecie realistycznym, lecz są widmami z innego wymiaru. Podobnie jak u Strindberga, upiory jawią się tu jako „obce siły”, które pragną ingerować w los umęczonego bohatera. Ta najbardziej ze wszystkich przerażająca scena przypomina procesję cieniów z *Adwentu* (1898) Strindberga. Jak szalejąca Niemka, płacziwa Laura i inne kobiece upiory są projekcją podświadomości Mężczyzny, tak Złotnik z fałszywą monstrancją czy Marynarz z odrąbaną głową prześladowają sędziowską parę w dramacie Szweda. Wizjonerstwo finalnej sceny dramatu Lenormanda polega na zmaterializowaniu się na scenie wyrzutów sumienia w głowie nienasyconego Don Juana. By oddać atmosferę tego koszmaru Gémier kazał nosić aktorom pośmiertne maski. Trudno oprzeć się wrażeniu, że maski te zostały zapożyczone z bogatego repertuaru ekspresjonistycznego teatru niemieckiego.

Efekt był wstrząsający. Widzowie jak gdyby znaleźli się nagle w teatrze Grand-Guignol. Niektórzy, zwłaszcza kobiety, opuszczali w popłochu salę Odeonu. Lenormand napisał później, że Gémier z maestrią wyraził niepokój, „przechodząc od życia seksualnego do mistycyzmu”²¹.

Widma przechadzają się na palcach po pokoju. Ich fosforowe maski odbijają się na tle czarnego weluru, tworząc nierealną atmosferę. W utrzymaniu koszmarnego napięcia, w akcji biorą również udział przedmioty. Gémier wypełnia scenę gruzowiskiem i spalonymi meblami. To prawdziwa scena zejścia do piekieł. Obraz sceniczny pozostałby jednak mało sugestywny, gdyby światło nie przyczyniało się do jego ożywienia, *par excellence*, ekspresjonistycznego. Techniki operowania światłem – podobną stosowali dziesięć lat wcześniej reżyserzy zza Renu – służą Gémierowi do ukazania esencji dramatu: ewolucji wewnętrznej głównej postaci.

Ponieważ zamierzeniem Lenormanda było przedstawienie *irradiacji ego* głównej postaci, Gémier ukazuje pozostałych protagonistów w kontekście obsesji Mężczyzny; zjawy widzimy oczami rozpustnika. Ma halucynacje, ale

²¹ H.-R. Lenormand, (*Wyznania dramaturga*), *Les Confession d'un auteur dramatique II*, Paryż 1953, s. 132-133.

dobrze wie, że nie są realne. Są wyłącznie projekcjami jego własnych myśli. Nie wierzy w duchy, które przed nim paradują. A jednak oczekuje na nie i w krańcowym szaleństwie rozmawia z nimi. Nie inaczej uczynił Richard Weichert, wystawiając *Syna* (*Der Sohn*, 1914) Hasenclevera: „wszystkie postaci, z którymi walczy Syn, są pozbawione życia obiektywnego, stanowią promieniowanie jego własnej wewnętrznej istoty”²². Widmo Albertyny, wylaniające się zza gruzów, przeraża bohatera, nosi bowiem maskę okrutnie wykrzywioną, na której rysuje się przepastna nienawiść. Zaraz za nią kroczy Stara, nie mniej pokrzywiona, po Starej zaś zjawiają się Histeryczna i Niemka, która oddaje się bestialskiej gimnastyce. Laura, w ubraniu ze szpitala psychiatrycznego, ma na sobie maskę wyrażającą grymas szaleństwa. Wszystkie razem wyrzucają Mężczyźnie jego przewiny. Albertyna trzyma nawet w rękach sznurek, którym chciałaby przydusić niewiernego kochanka. W kulminującym momencie wydaje się, iż nie może być mowy o rozgrzeszeniu libertyna. W poczuciu własnej bezradności Mężczyzna wzywa Przyjaciela, i tu ważna sprawa, po raz pierwszy woła go po imieniu. Mężczyzna dochodzi do kresu swej drogi, podczas której od tej pory będzie mu towarzyszyła tak bardzo znenawidzona Matka. Ona jedna ukazuje się w masce, z której biją miłość do marnotrawnego syna i radość. Matka-wyzwolicielka wypędza zjawy i przytula się do konającego Mężczyzny – to kolejny motyw kobiety pośredniczki, zaczerpnięty żywcem ze Strindberga. Nie odpowie jednak bohaterowi na dręczące go gnostyckie pytanie. W agonii Mężczyzna zapyta jeszcze: „Chcę wiedzieć... wiedzieć”. Po tych słowach zapada kurtyna, a widzowie wychodzą z teatru pełni niepewności. Nie wiadomo, czy był to sen, czy bohater rzeczywiście umiera, czy wszyscy podglądali jedynie sen protagonisty. A może śmierć będzie, jak sugeruje Matka, przebudzeniem się do prawdziwego życia?

Mężczyzna i jego upiory był w latach dwudziestych XX wieku sztuką nowoczesną, rzecz jasna we Francji. Pomimo iż niektórzy „dociekliwi” uparcie interpretowali ją przez pryzmat realizmu, pod względem budowy i techniki dramatycznej wydaje się bliska dramatowi ekspresjonistycznemu. Formuła dramatu stacyjnego pozwoliła Lenormandowi zrezygnować z obiektywnej rzeczywistości na rzecz rzeczywistości subiektywnej, wyrażanej przez ego bohatera. Symbolika sytuacji i przedmiotów, a w inscenizacji także gra światła, potwierdzają dodatkowo, że dramat ten wpisuje się, *toutes proportions gardées*, w estetykę ekspresjonistyczną. Dzieje się tak, co prawda, w czasie, kiedy ekspresjonizm dawno temu został już pochowany w Berlinie.

²² D. Bablet, *Ekspresjonizm na scenie*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, s. 131–132.

BIBLIOGRAFIA

- D. Bablet, J. Jacquot, *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, Warszawa 1983
P. Blanchart, *L'inconscient au théâtre*, *Art et Transformation*, „Masques”, 15 marca 1947
H.-R. Lenormand, *Le secret de Don Juan*, „Paris-Soir”, 3 czerwca 1924
H.-R. Lenormand, *L'Homme et ses fantômes*, Théâtre complet 4, G. Crès et Cie, 1925
S.A. Rhodes, *The contemporary French representative Plays*, Appleton-Century-Crofts, 1942
A. Strindberg, *Le Chemin de Damas*, przeł. A. Jolivet, M. Gravier, Lyon 1950.
A. Strindberg, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, Poznań 1988.

SUMMARY

Tomasz Kaczmarek

L'Homme Et ses Fantomes by **Henri-René Lenormand** as a station play

L'Homme et ses fantomes by Henri-René Lenormand is one of the most expressionist pieces of the French writer, today already forgotten. Inspired by the works of August Strindberg, the author of the drama explores new ways of expression. The analysed work is an example of a station play, which was the favourite form of expressionist playwrights.