

Jerzy Waligóra

Młodopolski dramat wewnętrzny

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2,
161-177

2002

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.

Jerzy Waligóra

Młodopolski dramat wewnętrzny

Wyjaśnijmy na wstępie, iż termin “dramat/teatr wewnętrzny” nie oznacza tutaj – czasami tak określanego – chwytu “teatru w teatrze”, choć wśród różnorodnych konkretyzacji kategorii metateatralności wskazuje się, jak np. w pracy Richarda Hornby’ego *Drama, Metadrama and Perception*, różnorodne rozwiązania (nie tylko prezentację “przedstawienia w przedstawieniu”, ale i np. “rolę w roli” czy obecność ceremoniału) i rozmaite kręgi problemowe (nie tylko autotematyzm, ale np. problematykę społeczną czy psychologiczną)¹. Idzie tu natomiast o różne modele dramatu – od dramatu analitycznego, w którym jedną z dróg wiodących do zrozumienia przez bohatera swojej obecnej sytuacji są rozmowy toczone z postacią–projekcją jego psychicznego wnętrza po dramat *imaginacji*, w tym najbardziej skrajną jego wersję, faworyzowany przez ekspresjonistów “Dramat-Ja” (“Ich Drama”), subiektywny teatr odsłaniający wewnętrzne autorskie odczucia i pragnienia. Trzeba też od razu zaznaczyć, że kategoria “dramat wewnętrzny” nie jest tu pojmowana jako nazwa genologiczna, a jedynie jako – jak się zdaje użyteczne – pojęcie operacyjne.

W europejskiej dramaturgii przełomu wieków daje się wyraźnie zaobserwować generalny proces “uwewnętrznienia” dramatu. Ma on kilka przyczyn, spośród których trzeba w pierwszym rzędzie wymienić wzmożone wówczas zainteresowanie sferą psychiki, złożonością procesów psychicznych², w których widziano źródło tragicznych starć, skrojonych na miarę konfliktów rodem z tragedii antycznej. Stąd dla ich zobrazowania szczególnie przydatna okazała się forma dramatu, chętnie właśnie przez twórców – choć nierzadko bezzasadnie – określanego w podtytule kwalifikacją genologiczną – tragedia. Te młodopolskie tragedie, ale i nie nazwane tak, a podejmujące powyższą problematykę utwory, stanowiły albo celowe odwołanie,

¹ Por. R. Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, London–Toronto 1986.

² Por. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

albo nieuświadomione nawiązanie do sztuk (niekoniecznie zresztą tragedii) Maurycego

Maeterlincka, Henryka Ibsena, Bjørnstjerne Bjørnsona czy Augusta Strindberga³.

Ostatnie nazwisko jest tu szczególnie ważne. Wskazując na twórcze pokrewieństwo Strindberga i trzech polskich dramaturgów – Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego, Irena Sławińska pisała:

Trzech dramaturgów polskich łączy ze Strindbergiem protest przeciw konwencjom i ograniczeniom dawnego teatru, walka o teatr nowy. Ma on wyrazić całe doświadczenie ludzkie w najwyższym napięciu i wymiarze; ma sięgnąć do głębin podświadomości, do sfery snów, wizji, i wydrzeć Bogu jego tajemnice. Teatr ten demaskuje irracjonalną strukturę świata poprzez porwanie logicznych wiązań między zdarzeniami. Świadomie zaciera granice między różnymi planami rzeczywistości, między światem ludzkim i światem rzeczy, między światem empirycznie sprawdzalnym i niesprawdzalnym, ale znacznie bogatszym i prawdziwszym⁴.

Wydaje się, iż opisywanemu tu zjawisku swoistej “interioryzacji” formuły dramatu sprzyjały przeobrażenia konwencji teatralnych zachodzące w ramach ruchu Wielkiej Reformy Teatralnej. Jak stwierdza Krzysztof Pleśniarowicz, iluzjonizm sceny pudełkowej oparty na kartezjańskim dualizmie (świat wewnętrzny postaci – poznawalny empirycznie świat zewnętrzny) zastąpiony został deziluzjonizmem koncepcji teatralnych przedstawicieli Wielkiej Reformy i twórców scenicznych wieku XX⁵. Wśród różnych nowych propozycji pojawiły się i takie, w których miejsce iluzjonistycznej opozycji podmiot–przedmiot zajął “deziluzjonistyczny subiektywizm” teatru, który można by nazwać wewnętrznym (niekiedy mówi się o teatrze lirycznym).

Nie sposób opisywanych tu przeobrażeń wyizolować od kontekstu prądów artystycznych przełomu wieków. Łatwo tego dowieść choćby na przykładzie jednego z głównych przedmiotów zainteresowań twórców dramatu wewnętrznego, jakim jest erotyka. Naturalistyczne tezy o szczególnej roli instynktu seksualnego w życiu człowieka stały się podłożem rozpowszechnionej wśród przedstawicieli symbolizmu i ekspresjonizmu praktyki wynoszenia sfery seksualności na wyżyny metafizyki. Ważną rolę odegrała tu m.in. – przeżywająca spóźnioną popularność – filozofia Artura Schopenhauera, o której mówi się, iż wyraziście wpłynęła na ukształtowanie się młodopolskiej metafizyki płci⁶.

³ Por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 19–25.

⁴ I. Sławińska, *August Strindberg i wczesny ekspresjonizm polski*, [w:] eadem, *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, Warszawa 1988, s. 214.

⁵ K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996.

⁶ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, [w:] eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985, s. 162–163; J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, wyd. II, Gdańsk 1987, s. 195–200. Wieloaspektowy opis młodopolskiej erotyki, w tym i jej oblicze metafizyczne, przynosi książka W. Gutowskiego, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.

Wielce symptomatyczne w kontekście opisywanych tu zjawisk jest znane wystąpienie programowe S. Przybyszewskiego *O dramacie i scenie*, rozprawka często określana mianem manifestu programowego nowego dramatu, zwłaszcza dramatu symbolicznego. Czytamy tam m.in.:

muszę przede wszystkim zwrócić uwagę na ogromną przepaść, jaka rozdziela dramat stary od dramatu nowego. Stary dramat, aż do czasów Ibsena, był właściwie dramatem zewnętrznym. To, co wywoływało konflikt dramatyczny, przychodziło z zewnątrz; rzeczy zewnętrzne wywoływały konflikt, działały na bohatera, pobudzały go do czynu, do zbrodni, a więc rzeczywisty dramat rozgrywał się wokół bohaterów, a nie w nich samych. [...] Dramat nowoczesny ignoruje prawie zupełnie to zewnątrz. Wszystko odbywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Bohater greckiego dramatu jest zabawką w ręku bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów – sporności i przełomów własnej swej duszy, nieznanych, a zaledwo przeczuty potęg swego serca. [...] Nowy dramat polega na walce indywidualium ze sobą samym, tj. kategoriami psychicznymi, które w stosunku do najgłębiej ukrytych źródeł indywidualnych, stanowiących rdzeń jaźni w obrębie samego indywidualium, tak się mają do niego, jak zewnętrżność do wewnętrzności; pole walki jest tu zmienione, mamy do czynienia z jedną rozłamaną, rozbolełą duszą ludzką. Dramat staje się dramatem uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym, dramatem niepokoju, lęku i strachu⁷.

Warto odnotować, iż pierwodruk tej rozprawki ukazał się w tym samym roku (1902), co Augusta Strindberga *Przedmowa do Gry snów*. Przedstawmy znaczną zbieżność poglądów obu dramaturgów na istotę nowego dramatu.

Autor [...] próbował w niniejszej sztuce naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu. Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błażej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji.

Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztopiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety. Nie ma dla niego żadnych tajemnic, żadnych niekonsekwencji, żadnych skrupułów, żadnych praw. [...]

Ten, kto w ciągu tych krótkich godzin towarzyszy autorowi w jego lunatycznej ścieżce, znajdzie może pewne podobieństwo między pozornym bezładem snu a pstrą chustą niesforemego życia, utkaną przez "prządkę świata", która zakłada osnowę losów ludzkich, a potem przepłata ją "wątkiem" naszych krzyżujących się interesów i zmiennych namiętności⁸.

⁷ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971, s. 338–340.

⁸ A. Strindberg, *Od autora. Przedmowa do "Gry snów" (1902)*, [w:] *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. J. Paszek (seria "O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych"), pod red. E. Udalskiej), Warszawa 1993, s. 377.

Spróbujmy w zasadniczych zarysach opisać poetykę dramatu wewnętrznego jako specyficznej formy dramatycznej. Rozpocznijmy od kategorii dyskursu teatralnego/dramatycznego, która w pracach teatrologicznych jest odnoszona zarówno do inscenizacji, jak i do tekstu dramatu widzianego w perspektywie zjawiska wirtualności teatralnej. Dyskurs teatralny stanowi mowę operującą słowem i pozawerbalnymi tworzywami scenicznymi, a w jego obrębie bardzo silnie zaznacza się antynomiczne napięcie między tendencją “do przedstawiania dyskursu jako wypowiedzi autonomicznej, naśladowczej i charakterystycznej dla postaci wypowiadającej ją w określonej sytuacji” a traktowaniem dyskursu “jako składnika jednolitej całości, w której poszczególne części mają charakterystyczne właściwości stylu autora, nadającego im pewną jednorodność (rytmiczną, leksykalną, poetycką, estetyczną); w ten sposób różne właściwości mowy indywidualnej są podporządkowane ujednoczającemu je i «centralizującemu» wypowiedzianiu autorskiemu”⁹.

Wydaje się, iż w dramacie wewnętrznym silniej niż w innych postaciach dramatu zaznacza się autorska podmiotowość dyskursu w rozumieniu przed chwilą przywołanym, a wypowiedzi bohaterów są wyraźniej postrzegane jako składniki mowy autora, właśnie niejako rozpisanej na głosy. Osłabia to, a może nawet w niektórych przypadkach wręcz znosi, złudzenie autonomicznej podmiotowości kwestii słownych wypowiedzianych przez bohaterów. A zatem i na planie dyskursu teatralnego można by dowieść słuszności wspomnianej wcześniej tezy o zachodzącym w teatrze procesie zastępowania iluzjonizmu praktykami deziluzjonistycznymi.

Omawiane teraz zjawisko stapiania się konstrukcji dyskursywnych postaci i dyskursu autorskiego jest ściśle sprzężone z kwestią statusu ontologicznego bohaterów w relacji do osoby autora. Postaci sceniczne dramatu wewnętrznego w jego wersji najpełniej rozwiniętej to już nawet nie autorscy *porte-parole*, ale wiązki pewnych cech osobowości autora rozszczepionej na pozornie autonomiczne podmioty. W ten sposób wkracza do dramatu subiektywizm, autorskie, bezpośrednie, liryczne wyrażanie siebie¹⁰. Tak jest zapewne w sztukach onirycznych A. Strindberga, tak jest również w niektórych utworach T. Micińskiego, np. w *Bazilissie Teofanu*. O rosnącej popularności tego modelu dramatu może świadczyć fakt, iż nawet dramatopisarze dzisiaj zapomniani próbowali go uprawiać. Można by tu wymienić Amelię Hertzównę i jej *Yseult o białych dłoniach*, utwór zbudowany z materii zepchniętych do podświadomości przeżyć, halucynacji, wizji, mrocznych wyobrażeń i przeczuć¹¹.

⁹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 119–120.

¹⁰ Por. L. Sokół, *Wstęp* [do:] A. Strindberg, *Wybór dramatów*, Wrocław 1977, s. LXXIX.

¹¹ K. Gajda w szkicu *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny* wskazuje na możliwość łączenia problematyki *Yseult o białych dłoniach* z procedurą “badania własnej podświadomości”, ostatecznie jednak nie wpisuje utworu w formułę dramatu wewnętrznego (“Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP z. 72, Prace Historycznoliterackie VIII”, Kraków 1980, s. 75–77).

Mówimy o zjawisku liryzacji, zaznaczmy zatem wyraźnie, iż nie oznacza to utożsamiania dramatu wewnętrznego z kategorią dramatu poetyckiego, które to pojęcie jest ujmowane bardzo szeroko i niewątpliwie jest w stosunku do wielu szczegółowych rodzajów dramatu określeniem nadrzędnym¹². Dramat wewnętrzny rzeczywiście posiada wiele cech dramatu poetyckiego i z pewnych względów mógłby być widziany jako jedna z jego konkretyzacji. Zabieg inkluzji oprócz by można m.in. na wspólnocie takich rozwiązań, jak: poetyka antywerystyczna, dążenie do syntetycznego ujęcia istoty człowieka i świata (choć w dramacie wewnętrznym owa synteza wyłania się ze zorientowanej indywidualistycznie analizy sfery psychiki człowieka, to nie ma w tym sprzeczności, gdyż indywiduum jest tu postrzegane jako swoisty wziernik w makrokosmos), a dalej symboliczność (metaforyczność) świata oraz luźność kompozycyjna. To cechy wspólne obu kategoriom. Natomiast tym, co różni porównywane teraz postaci dramatu, jest apsykologizm dramatu poetyckiego, o którym I. Sławińska pisała, iż wiąże się z nim “przeniesienie punktu ciężkości poza postaci. [...] [U]twór ma dramatyzować pewne prawo, losy postaci służą tej egzemplifikacji, stąd ich funkcja służebna w stosunku do głównego założenia”¹³. Dodajmy jednak, że autorka łądzi nieco tezę o obowiązującej w dramacie poetyckim formule apsykologizmu, zwracając uwagę, iż w praktyce często oznacza ona nie tyle zupełny brak indywidualnych przeżyć bohaterów, ile położenie nacisku na wynikające z tych przeżyć uogólnienie, eksponowanie problematyki ideowej¹⁴. Gdzieś w tej perspektywie jest miejsce i dla dramatu wewnętrznego w tej jego postaci, która, czyniąc subiektywną imaginację tworzywem dramatu, nie usuwa wystającej na tym podłożu sfery ideowego uogólnienia. Tak jest w utworach realizujących programowe założenia symbolizmu i – zwłaszcza – ekspresjonizmu¹⁵.

Jak już sygnalizowaliśmy, zróżnicowanie dramatu wewnętrznego zaznacza się m.in. w zakresie sposobu istnienia i funkcji postaci scenicznych. W takich dramatach, jak *Złote runo*, *Matka*, *Dla szczęścia*, *Goście*, *Śnieg* S. Przybyszewskiego czy *Protesilas i Laodamia* S. Wyspiańskiego pojawiają się osoby stanowiące *alter ego* wybranych bohaterów, jedna z wersji konstrukcji sobowótowych, jak określiła je

¹² Por. I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] eadem, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 46–65. Inaczej ujmuje omawianą teraz relację T. Różewicz, który jednoznacznie identyfikuje dramat wewnętrzny z dramatem poetyckim. Por. T. Wąchocka, *Autor i dramata*, Katowice 1999, s. 53–86 (rozdz. *Autorskie “ja” w dramaturgii Tadeusza Różewicza*).

¹³ *Ibidem*, s. 58.

¹⁴ *Ibidem*, s. 59.

¹⁵ Podobnie kwestię tę ujmuje Andrzej Nils Uggla: “Metoda teatralna o cechach ekspresjonistycznych, jaką posługiwał się Strindberg, polega na tym, że zamiast realistycznego opisu następstwa wydarzeń obnaża on wnętrze postaci za pomocą fragmentarycznych, lecz bardzo dogłębnych obserwacji ludzkiej psychiki. We fragmentarycznym świecie, za pomocą zaledwie kilku gestów, Strindberg odsłania odwieczną ludzką tragedię i moralny upadek człowieka. Dzięki temu jego dramat nabiera bardziej uniwersalnego wymiaru, a brak realistycznych opisów sprawia, że w odczuciu widza ponadczasowy obraz rzeczywistości naszkicowany przez Strindberga jest wciąż aktualny”. A. Nils Uggla, *Strindberg a teatr polski 1890–1970*, przeł. E. Gruszczyńska, Warszawa 2000, s. 104.

Maria Podraza-Kwiatkowska¹⁶, których zasadniczym celem jest – o czym, pamiętamy, pisał Przybyszewski – odsłanianie wewnętrznych starć, ukrytych pragnień, dążeń i lęków. Powyższe utwory ilustrują najmniej skomplikowany rodzaj dramatu wewnętrznego¹⁷, w którym postaci sobowtórów symbolizują treści psychiczne bohaterów realnych. Autor za pośrednictwem podmiotów powołanych do istnienia w wyniku zabiegu rozszczepienia indywiduum wyraża swoje poglądy na istotę życia wewnętrznego człowieka, zasady rządzące ludźmi i światem, wzmacniając zresztą niekiedy tę ich funkcję mediacyjną poprzez uczynienie niektórych z nich autorskimi rezonerami (np. Ruszczyc ze *Złotego runa* Przybyszewskiego objaśniający rolę winy, kary, wyrzutów sumienia). Dodajmy, iż omawiane teraz postaci cechuje nierzadko podwójność modusu egzystencji: są symbolami, ale i osobami realnymi, połączonymi więzami pokrewieństwa, znajomości czy przyjaźni ze swoimi scenicznymi partnerami (Ruszczyc – ojciec Rembowski, kochanek jego matki, Żdzarski z *Dla szczęścia* – przyjaciel Mlickiego, Przyjaciel z *Matki* – “drugie ja” Konrada Okońskiego, Ewa ze *Śniegu* – kochanka Tadeusza). Toczone przez bohaterów rozmowy z symbolicznymi interlokutorami są w istocie elementami seansu psychoanalitycznego, którego ostatecznym efektem ma być samopoznanie stanu psychiki.

Podobną funkcją obarczona została scena z maskami w *Wyzwoleniu* S. Wyspiańskiego, podczas której Konrad zdąża do zgłębienia tajników swej myśli. Nb. ten fragment nakazuje zwrócić uwagę na zachodzącą tu (jedną z wielu, oczywiście) zbieżność między rozwiązaniami dyktowanymi przez wyobraźnię dramaturga a konceptami twórców europejskiego dramatu i teatru. Scena z maskami – obok wskazanego powyżej sensu – może też zostać skojarzona z głoszoną przez Alfreda Jarry ideą wykorzystania maski jako narzędzia marionetyzowania aktora, zabiegu służącego wzmocnieniu teatralności gry i osłabiania iluzjonizmu sceny¹⁸.

Ilustrując zjawisko zróżnicowania typów postaci–projekcji wnętrza psychicznego bohaterów można odwołać się jeszcze np. do *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego. Tadeusz Makowiecki w Aresie i Nike Napoleonidów upatrywał ucieleśnienie wewnętrznych zmagających się osób dramatu: w pierwszym przypadku Joanny, w drugim zaś Chłopickiego¹⁹. Interesującą odmianę tego typu kreacji przynosi utwór *Biała gołąbka* Józefa Nowińskiego, w którym znajdujemy konstrukcję quasi-sobowtórów²⁰: portret. Książę Moleny – uważając zmarłego syna za swoją wierną kopię – traktuje jego portret jako własne odbicie. Tożsamość ojca i syna

¹⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, [w:] eadem, *Sommambulicy, dekadenci, herosi...*, s. 79–116. Różne wcielenia i funkcje niektórych z omawianych teraz postaci wskazała B. Bulanowska w artykule *Między transcendencją a głębią podświadomości. O postaciach symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 103–138.

¹⁷ Nierzadko utwory te mają charakter synkretyczny, np. realizystyczno- (czy naturalistyczno-) symbolistyczny.

¹⁸ Por. A. Jarry, *Tout Ubu*, Paris 1971; przeł. fragm. w: *Od Hugo do Witkiewicza...*, s. 235–237.

¹⁹ T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 34–35.

²⁰ Określenie M. Podraza-Kwiatkowskiej, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów...*, s. 90.

znajduje wielokrotne potwierdzenie w udramatyzowanych monologach wygłaszanych przez starego księcia podczas "spotkań" z portretem. Zacytujmy dla przykładu fragment takiego monologu: "Może to tak, jak i my, diabeł wcielony, tylko taki z innej służby? My z tobą potrafił nienawidzić za brak ręki lub oka, lecz jej musimy, mu – si – my przebaczyć. (*Wesoło, po chwili*). Co tam, głupstwo! Obejdziemy się bez niej"²¹. Spotkania te przybierają kształt seansów psychoanalitycznych, prowadzących bohatera do ujawnienia swych skrytych dążeń i miotających nim sprzecznych uczuć, zwłaszcza tych, jakie żywi do całkowicie odeń odmiennej córki.

Legion Wyspiańskiego stanowi przykład dramatu imaginacji, którego takie cechy, jak hiperboliczność i monumentalizm scenicznych wizji odsyłają ku ekspresjonizmowi. W świecie kamiennych widm, zjaw bohaterów historycznych i legendarno-mitologicznych postaci poety–ideologa ulega znamiennej przeistoczeniu: to Mickiewicz–Chrystus, ale i Mickiewicz–demon²². W innym utworze młodopolskiego dramaturga, *Achilleis*, Tetys i Pentezilea, interlokutorki Achillesa, to hipostazy jego myśli. Achilles tak komentuje wypowiedź zmarłej (!) Pentezilei:

Czyż słowa słyszę –?
Mowa to duszy, moc upiorna.
[.....]
To ja sam za nią mówię²³.

Wariant bardziej złożony od dotychczas omówionych przynosi *Wesele* Wyspiańskiego. Zapowiedziana przez Chochola seria widzeń "Co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach" i tutaj służy wydobyciu zepchniętych w głąb konfliktów psychicznych bohaterów realnych. *Novum* natomiast polega na tym, że zjawy są nie tylko personifikacjami wewnętrznych zmagających się, nie spełnionych marzeń, tłumionych wyrzutów sumienia podmiotów indywidualnych, ale stanowią zarazem obrazowe odpowiedniki elementów świadomości zbiorowej, narodowej. Przypomnijmy, iż analizę stanu świadomości społecznej w sytuacji zniewolenia narodu i poszukiwania dróg wiodących ku niepodległości uważał Wyspiański za podstawową powinność artysty.

Zagadnienie osoby dramatu będącej emanacją określonych aspektów świadomości zbiorowej prowadzi ku kolejnemu, cechującemu się jeszcze większym stopniem komplikacji przykładowi, a mianowicie ku wielowalorowej postaci Bożyszcza z *Róży* Stefana Żeromskiego²⁴. Bożyszcze związany jest już nie z jednym, a z kil-

²¹ J. Nowiński, *Biała gołąbka. Poemat dramatyczny w 5 aktach*, Warszawa 1899, s. 167.

²² Por. J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] S. Wyspiański, *Legion*, BN I, nr 267, Wrocław 1989, s. L.

²³ S. Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, opr. J. Nowakowski, BN I, nr 248, Wrocław 1984, s. 110.

²⁴ Spośród licznych autorów prac, w których podejmowano próby odczytania sensów symbolicznych Bożyszcza, wymieńmy m.in. R. Minkiewicza (*Dramat duszy polskiej*, "Krytyka" 1909), S. Miłaszewskiego (*Od Bożyszcza do Smętka*, [w:] idem, *Wspominamy*, Poznań 1939), A. Grzymałę-Siedleckiego (*Zamierzone instynkty*, Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 27), W. Kozickiego ("Róża". *Poemat dramatyczny Stefana Żeromskiego*, "Słowo Polskie" 1927, nr 23), H. Markiewicza (*Prus i Żeromski*, Warszawa

koma bohaterami planu realnego: protagonistą Czarowicem, zdrajcą Anzelmem, wynalazcą Danem. Prowadzone z nimi rozmowy, spory i dyskusje wskazują na sobowótrowy charakter Bożyszczka. W trakcie dialogów (w istocie monologów, chodzi bowiem o wewnętrzne rozdzarcie jednego podmiotu²⁵) dochodzi do odsłonięcia ukrytych treści psychicznych, zwalczania drzemiących wewnętrznych oporów i wątpliwości (np. Dan w wyniku rozmowy z Bożyszczem zdecyduje się na użycie nowej broni). Interesujące jest właśnie to, iż zróżnicowanie jakości psychicznych partnerów Bożyszczka rzutuje na kształt toczonych rozmów: z Anzelmem – spowiedź, z Czarowicem – dyskusja, z Danem – perswazja (“kuszenie”, Bożyszczka mówi: “Zmuszasz mnie, żebym cię kusił”)²⁶. Omawiana teraz postać symboliczna jest jednakże nie tylko projekcją jakiś aspektów życia wewnętrznego wymienionych powyżej osób realnych, ale – jak już sygnalizowano – ucieleśnieniem wybranych składników świadomości zbiorowej²⁷.

Bożyszczka

O rodzie ludzki! Nie mogę stać się niczym innym, jeno człowiekiem. Widziałem był wszystko złe, które was od wieków pożera. [...] Spoglądam teraz w jaskinię wyolbrzymiałą jak otworzelisko wielkiego oceanu, gdzie leży głuchy sen waszego żywota. [...] Na dnie niedocieczonym, z kamiennego krzesiwa błyska znicz, wykrzesany ramieniem nigdy nie wypoczywającej siły życia, wola – nasienie i owoc miliona podźwignień trudu i miliona ciosów cierpienia²⁸.

Wśród licznych przeobrażeń Bożyszczka, tej prawdziwie proteuszowej natury²⁹, można by jeszcze wskazać – za Minkiewiczem – na jego rolę jako ducha wszechświata – Boga czy przeciwnie – mówić – jak Stanisław Adamczewski³⁰ – o jego satanicznym, kusicielskim rodowodzie. Tak ostra, wyrazista ambiwalencja stała się dla Marii Barbary Stykowej jednym z argumentów przemawiającym za ekspresjonistycznym charakterem dramatu Żeromskiego³¹.

W *Róży* znalazła się jeszcze jedna scena, która może być interesująca z punktu widzenia podjętej tu problematyki. Chodzi o – często porównywaną z częścią widowiskową *Wesela* – sceną balu z widmami. Ukazujące się na estradzie (zwróćmy uwagę,

1964), R. Zimanda (“*Róża*” – próba lektury, [w:] idem, *Szkice*, Warszawa 1965), M.B. Stykową (“*Róża*” *Stefana Żeromskiego jako dramat ekspresjonistyczny*, [w:] *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1987), M. Podrazę-Kwiatkowską (*Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe...*), B. Bulanowską (*Między transcendencją a głębią podświadomości...*).

²⁵ Por. też moją analizę konstrukcji słownych w bogatej w kryptomonologii dramaturgii S. Przybyszewskiego (*Struktura słowna dramatów Stanisława Przybyszewskiego*, “Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP, z. 72, Prace Historycznoliterackie VIII”, Kraków 1980, s. 45–65).

²⁶ S. Żeromski, *Róża. Dramat niesceniczny*, Warszawa 1975, s. 226.

²⁷ Podkreśla ten fakt m.in. B. Bulanowska, *Między transcendencją a głębią podświadomości...*, s. 127.

²⁸ Ibidem, s. 29.

²⁹ Spostrzeżenie A. Grzymały-Siedleckiego, *Zamierzchle instynkty...*

³⁰ S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949, s. 352–353.

³¹ M.B. Stykowa, “*Róża*” *Stefana Żeromskiego...*, s. 225.

iż teatralizacja służy tu poznaniu treści psychicznych) zatłoczonej sali balowej zjawy to materializacje rozmaitych składników świadomości narodu. Z jednej strony odsłaniają one – nieraz wstydliwie spychane w niepamięć – narodowe wady, fobie i uprzedzenia, z drugiej przywołują pragnienia oraz pożądane ideały. Żeromski, podobnie jak wcześniej Wyspiański, pragnął dokonać surowej, ale rzetelnej analizy stanu społecznej świadomości.

Z omawianą teraz sceną i z wcześniej przypomnianym wystąpieniem Jarry'ego, zalecającego wprowadzanie do współczesnego teatru zabiegu marionetyzacji aktora, wiąże się świadectwo Zenona Kosidowskiego dotyczące zastosowanych przez Mieczysława Szpakiewicza w łódzkiej inscenizacji *Róży* z r. 1926 rozwiązań. Kosidowski pisał:

W mistrzowsko wyreżyserowanej scenie "balu" zatarły się granice realizmu i nadmysłowości. Akcja toczy się dotykalnie, a jednak cała scena budziła grozę. Odczuwamy bowiem, że spoza dialogów i tańców wyzierało ponure oblicze sarkazmu, który jak powiew z zaświatów idzie ze sceny. [...] P. Szpakiewicz [...] instynktem artysty pojął, że wszystko, co się dzieje w granicach materialnej faktury, dzieje się właściwie w duszy autora. Odjął więc tej scenie wszystkie cechy realistyczne. Ugrupowanie "panów" było nienaturalnie stylizowane, ich rozmowy i poruszenia rytmiczne, prawie marionetkowe³².

Jak się okazuje, już stosunkowo wcześnie w polskiej praktyce teatralnej znalazł zastosowanie antyiluzjonizm jako jeden ze sposobów scenicznej konkretyzacji dramatu wewnętrznego.

Wieloznaczna postać – ucieleśnienie ukrytych myśli różnych bohaterów pojawia się też w *Marcholcie* Jana Kasprowicza. Chodzi o Fauna–Pana, który – podobnie jak Bożyszcze – występuje w różnych wcieleniach. W drugiej części utworu zatytułowanej *Las – Kościół* migotliwość jego bytowych konkretyzacji (i ciągłą obecność – w dzień, z wieczora, w nocy) zasygnalizowana została w rozmowie toczonej przez grupę Panien Leśnych.

Panny Leśne
z podziwem i przerażeniem
O rety!
Pan! Sam Pan!...
[.....]
Inna (z Panien leśnych)
Był-ci ze mną
wczoraj we dnie...
Poznaję go, toć mam oczy...
Inna
Ze mną w wieczór, a z wieczora
Ja na oczy też nie chora.

³² Z. Kosidowski, "Róża" Żeromskiego na scenie teatru łódzkiego, [w:] idem, *Fakty i złudy (Rzuty teatrolologiczne i literackie)*, Poznań 1931, s. 34–35. Cyt. za: M. Białota, *Nad pierwszymi inscenizacjami "Róży" Żeromskiego*, "Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, z. 72, Prace Historycznoliterackie VIII", Kraków 1980, s. 89.

Inna

Ze mną był zaś w nockę ciemną,
A ja w nocy też nie ślepa...³³

Marchołtowi zaś Pan wprost objawi:

Uchyl nieco lepiej powiek,
a przekonasz się, gdy chcesz,
żem nie człowiek ...³⁴,

by po chwili przybrać rysy diaboliczne. Z kolei w obrazie ostatnim Pan jawi się jako wysłannik Boga, Mąż Opatrznościowy, pokonując zmagającego się z nim Marchołta i wypowiadając przy tym słowa:

Ano niechże panu służy - -
Nadszedł czas - -³⁵

Powyższe ustalenia nie wyczerpują znaczeń omawianej teraz postaci. Jan Józef Lipski zauważa np., iż Faun–Pan “jest po części uosobieniem żywiołu dionizyjskiego w dramacie, ciemnych i zagadkowych sił w przyrodzie i samym człowieku, które tak właśnie personifikować nauczył epokę modernistyczną Nietzsche”³⁶.

Najbardziej rozwiniętą formę dramatu wewnętrznego stworzył w Polsce T. Miciński, przy czym i w obrębie tej twórczości można przeprowadzić znaczące rozróżnienie. I tak *Kniaź Patiomkin* oraz *Termopile polskie* to utwory, w których cały świat przedstawiony jest ulokowany w przestrzeni mentalnej bohatera, jest wobec tego projekcją jego wnętrza. W takim modelu dramatu zachodzi zjawisko upodrzednienia ukazanej rzeczywistości wobec osoby protagonisty – jedyne podmiotu realnego. Można by wręcz mówić o zastosowaniu przez Micińskiego (nb. chyba też przez Wyspiańskiego w *Powrocie Odysa*)³⁷ rozbudowanego wariantu, bardzo popularnego zwłaszcza w młodopolskiej liryce, pejzażu wewnętrznego. Świadom nowatorstwa artystycznego autor uprzedził odbiorców, zapowiadając w otwierającej sztukę *Termopile polskie* “*Uwadze dla teatrów*”, iż “wszystko jest szalonym pędem myśli w głowie Tonącego Księcia. I jak we śnie wizje miewają charakter niezwykle plastyczny w ciągu niewielu sekund – tak i tu akcja rozgrywa się w oka-

³³ J. Kasprowicz, *Marchołat gruby a sprośny, jego narodzin, życia i śmierci misterium tragicomiczne w obrazach czterech zamknięte*, [w:] idem, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1958, s. 376.

³⁴ Ibidem, s. 385.

³⁵ Ibidem, s. 545.

³⁶ J.J. Lipski, *Wstęp* [do:] J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, BN I, nr 120, Wrocław 1973, s. LXXXV.

³⁷ Wydaje się, że świat sceniczny dramatu nie ma charakteru fabularnej prezentacji (nawet “rewizjonistycznej”) znanych z eposu wątków mitycznych, ale jest światem psychicznych udręk i zmagañ Odysa, związanych zwłaszcza ze zrodzoną w jego świadomości i obsesyjnie powracającą klątwą ojcostwa. Stosunkowo blisko takiej interpretacji, choć ostatecznie takiej tezy nie postawiła, była H. Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973, s. 135.

mgnieniach”³⁸. Podobnie postąpił w *Kniaziu Patiomkinie*, tyle że w *Epilogu*, w którym znalazło się stwierdzenie:

Panu Tadeuszowi Wróblewskiemu z Wilna, obrońcy Lejtenanta Szmidta, dziękuję za szczególony z życia tego Marzyciela, przysięgającego cieniom umarłych, który w moim przedstawieniu często nie ma nic wspólnego z fotograficzną swą podobizną, podobnie jak inne postacie: Wilhelma Tona, Żony Szmidta lub Kapitana Wamindo, jak zresztą cała akcja na tym myślowym pancerniku różni się od buntu bezmyślnego na istotnym “Kniaziu Patiomkinie”³⁹.

Wymieniony przez autora Wilhelm Ton, to wewnętrzny głos Szmidta, jego – na co zwróciła uwagę Barbara Bulanowska⁴⁰ – transcendentalna jaźń. Fenomen jaźni tak ujął popularny w Młodej Polsce⁴¹ psycholog niemiecki Carl du Prel:

Rozszczepienie dramatyczne jaźni jest [...] nie tylko psychologiczną formułą do wyjaśnienia naszego życia sennego, lecz i formułą metafizyczną do wytłumaczenia istoty człowieka.

Całe nasze istnienie, nie będąc snem jedynie, ująć da się w formułę życia sennego. Nasza istota ziemiska jest tylko połową naszej istoty właściwej, której druga połowa [...] pozostaje dla nas transcendentalną. Podobni też jesteśmy do gwiazdy podwójnej; ciemnego jednak swego towarzysza nie poznajemy⁴².

Wilhelm Ton to jednocześnie ucieleśnienie Lucyfera (Miciński we wspomnianym *Epilogu* pisał: “postawiłbym na czele tej książki i jako jej ostatnie Om – imię największego z buntowników, którym jest: Lucifer”⁴³). Źródeł semantycznej złożoności postaci Tona–Lucyfera, który mówi o sobie “Bóg – albo ja. [...] Ja wykluczam Boga”⁴⁴, trzeba upatrywać m.in. w systemie filozoficznym autora, w którym skomplikowanej kategorii lucyferyzmu przypisane zostały sprzeczności, w tym także wewnętrzne napięcia w obrębie reprezentowanych przez rozmaite atrybuty i pola aktywności, często w potocznym mniemaniu bardzo od niej odległe, jak np. praca badawcza, bo na działalność partyjną zgodzilibyśmy się zapewne znacznie chętniej⁴⁵. To, co tutaj jednak najistotniejsze, to postrzeżenie lucyferyzmu jako działania

³⁸ T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, wyb. i opr. T. Wróblewska, Kraków 1980, s. 7.

³⁹ T. Miciński, *Kniaź Patiomkin*, wyb. i opr. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 240.

⁴⁰ B. Bulanowska, *Między transcendencją a głębią podświadomości...*, s. 127.

⁴¹ Na skalę tej popularności wielokrotnie zwracała uwagę w swoich pracach M. Podraza-Kwiatkowska; por. też M. Stala, *Pejzaż człowieka...*

⁴² C. du Prel, *Mistyka starożytnych Greków*, Lwów [ok. 1915], s. 138–139. Cyt. za: B. Bulanowska, *Między transcendencją a głębią podświadomości...*, s. 127–128.

⁴³ T. Miciński, *Kniaź Patiomkin...*, s. 240.

⁴⁴ Ibidem, s. 158.

⁴⁵ Por. Z. Kuderowicz, *Historia i wartości integrujące. Koncepcje historiozoficzne w publicystyce Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 159–194.

antagonizującego, akcentującego sprzeczności, w tym także wewnętrzne napięcia w obrębie reprezentowanych przez bohaterów postaw, dążeń i przekonań. Lucyferyczny Ton, *alter ego* marzącego o społecznej sprawiedliwości Szmidta, odsłania ciemne strony obranej przezeń i podległych mu marynarzy drogi ku osiągnięciu tych szczytnych zamierzeń. Droga ta to rewolucja, a znaczy ją – mimo wzniosłych idei i wielkich słów – zbrodnia, grzech i przemoc.

Odsyłająca ku sferze przeżyć wewnętrznych bohatera *Kniazia Patiomkina* metafora “myślowego pancernika” w *Termopilach polskich* zastąpiona została metaforą “Teatru Mrącej Głowy”. Dramat przynosi ciekawy przykład zastosowania metateatralności jako narzędzia podjętej przez bohatera psychologicznej autoanalizy i jako rewelatora – stanowiącej jeden z istotnych efektów tej wiwisekcji – “nadświadomości prometeicznej”, jak to określił autor, wyrażającej się w pragnieniu dotarcia do prawd historiozoficznych i rozwikłania zagadek ludzkiego i narodowego losu⁴⁶. Bo właśnie rzeczywistość historyczna w strukturze dramatów wizyjnych, takich jak *Termopile polskie* czy jeszcze bardziej złożona *Bazilissa Teofanu*, została poddana zabiegowi interioryzacji, stała się częścią życia duchowego głównych bohaterów. W taki, niemal dosłowny, sposób następuje w powyższych dramatach – znamienne dla poglądów autora – umieszczenie “histori[i] w wymiarze metafizycznym. Pamię-tajmy jednak – stwierdza Zbigniew Kuderowicz – że ma to być nie metafizyka providencjalizmu czy mesjanistycznej teologii, lecz metafizyka życia ludzkiego i ludzkiej duszy, metafizyka, która zawiera immanentną analizę ludzkiego nia”⁴⁷.

Jak wspomniano przed chwilą, *Bazilissa Teofanu* stanowi przykład najpełniej rozwiniętej, a więc jednocześnie najbardziej skomplikowanej postaci dramatu wewnętrznego. Akcja tego utworu w całości rozgrywa się w psychice ludzkiej⁴⁸, mamy więc do czynienia wyłącznie ze światem mentalnym, cerebralnym, tak jak w klasycznym “Ich Drama”, którego istotę opisał w cytowanej już *Przedmowie do Gry snów* Strindberg. Wszystkie postaci utworu to już nawet nie nośniki określonych aspektów psychiki wybranego bohatera, ale samego dramaturga. Autorzy prac poświęconych literaturze Młodej Polski podkreślają, iż Miciński to twórca “wyraźnie

⁴⁶ E. Rzewuska (*O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977) stwierdza wręcz, iż w ostateczności “życie bohatera jest pretekstem do ukazania wycinka dziejów” (s. 78). Dodajmy, iż w zakresie organizacji przestrzeni scenicznej Miciński odwołał się do mistycznego układu kondygnacyjnego, z którym zetknął się w Hellerau. Por. I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim...*, s. 303–323.

⁴⁷ Z. Kuderowicz, *Historia i wartości integrujące...*, s. 169.

⁴⁸ Por. m.in. J. Kłosowicz w opracowaniu sylwetki twórczej T. Micińskiego w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, seria V, t. II, Warszawa 1967, s. 275; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 171–172; eadem, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 164; J.J. Lipski, *Ekspresjonizm polski i niemiecki*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod red. R. Zimanda, Warszawa 1983, s. 39; H. Floryńska, *Zwiastun ekspresjonizmu*, “Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 1.

opanywany pasją dotarcia do istoty własnego «ja»⁴⁹. Te swoje obsesje i dążenia autor dramatu przerzucił na osobę protagonistki, cesarzowej Bizancjum. Wewnętrzne starcia tytułowej bohaterki, zdążającej poprzez akt samopoznania do całkowitej wolności, ukazane zostały w formie wizji, halucynacji, emanacji stanów podświadomych, snów. W tym świecie duchowym zachodzą procesy zwielokrotniania postaci: Teofanu jest kobiecym Dionizosem i wcieleniem ducha lucyferycznego, Matką Boską żywą i Niewinną Afrodis. Inne postaci dramatu dookreślają tę symboliczną konstrukcję, wyrażając różnorodne aspekty psychiki bohaterki, stając się nośnikami konfrontowanych idei i wartości.

W przywołanych tu dramatach Micińskiego ciąg scenicznych wizji wiąże koncepcja ideowo-światopoglądowa, wyłożona również przez autora w wypowiedziach publicystycznych, a będąca oryginalnym przetworzeniem teorii filozoficznych, m.in. neoplatonizmu, filozofii Wschodu, mistyki średniowiecznej i romantycznej, poglądów Schopenhauera oraz Nietzschego⁵⁰. Jej rdzeń stanowi przekonanie, iż strukturę bytu, istnienie człowieka i kształt historii wyznacza ustawiczny konflikt pierwiastka chrystusowego – miłości, dobra – ze wspomnianym już w tym szkicu pierwiastkiem lucyferycznym, rozumianym jako kategoria “wewnętrznie sprzeczna”, oznaczająca zło, ale i moc, siłę twórczą, ożywczą buntowniczość. Zawarty w dramatach obraz świata, decyzje i działania bohaterów mają zatem nie tylko wymiar indywidualny, ale ilustrują ten nadrzędny, metafizyczny porządek.

Podobny do *Bazylissy* status rzeczywistości przedstawionej jako obrazu wnętrza psychicznego autora cechuje jeszcze jedną sztukę Micińskiego – *Noc rabinową*⁵¹. I w tym utworze – podobnie jak w *Termopilach polskich* i *Kniaziu Patiomkinie* – zadbał dramaturg o wprowadzenie sugestii interpretacyjnej, której nośnikiem jest w tym wypadku pierwsze zdanie didaskalium wprowadzającego: “Dzieje się podczas pełni poetyckich przywidzeń”⁵². Dramat jest chyba najbardziej skrajnym przykładem subiektywizacji. Poszczególne składniki ukazanych scen: osoby, miejsca, przedmioty – to rozmaite aspekty świata wewnętrznego autora. W tym całkowicie spychizowanym i wizyjnym uniwersum postaci i miejsca ulegają przeróżnym metamorfozom, na gruncie życiowego prawdopodobieństwa zupełnie niewytłumaczalnym. Subiektywne byty, otrzymując rangę i status rewelatorów duchowych wcieleń poety, wywodzą się z różnych porządków kulturowych i wymiarów czasowych. Świat Biblii – Starego i Nowego Testamentu czy szerzej krąg kultury żydowskiej i chrześcijańskiej obok mitologii Litwy i Żmudzi, odległa przeszłość i współ-

⁴⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe...*, s. 101.

⁵⁰ Por. Z. Kuderowicz, *Historia i wartości integrujące...*; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976 (zwl. rozdział *Lucyferyzm i heroizm*).

⁵¹ Na szczególnie charakter omawianego dramatu zwróciła uwagę w swojej wnikliwej syntezie literatury przełomu wieków M. Podraza-Kwiatkowska (por. *Literatura Młodej Polski...*, s. 140–141).

⁵² T. Miciński, *Noc rabinowa*, wyb. i opr. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 22.

czes-ność, sfera ziemiska i – jak to określił Miciński – “zaziemska”. Nb. przypomnijmy, iż mieszanie różnoimiennych elementów, rzeczywistości, sztuki i świata realnego, postaci historycznych i bohaterów współczesnych, to charakterystyczna właściwość literatury symbolicznej i ekspresjonistycznej. O bogactwie i niezwykłości wizji stanowiących efekt penetracji duchowego wnętrza może świadczyć następujący fragment aktu III *Nocy rabinowej*, w którym pojawia się jeszcze jeden ciekawy zabieg: konstrukcja sobowótowa, dodatkowo komplikująca zachodzące pomiędzy poszczególnymi planami sztuki relacje.

W mroku szarzeją komnaty o niskim ciężkim suficie: zwierciadła, portrety, meble staroświeckie.

Człowiek leży, porusza rękoma w niespokojnym śnie – głuchy jęk.

Cicho wysuwa się Cień, rozglądając, omackiem zbliża się do łóża.

Człowiek śniący płacze, wzywa w modlitwie:

Mario!... matko człowieka w Bogu - - duszą mnie ...oczu! oczu! Nie widzę! Powieki zlepione ropą ziemi – o!

Zza węgara drzwi wysunęła się bryła trzech splecionych ciał: Maszkary, tańcząc fandango, zbliżają się do siebie w dzikim namiętym podrygu – jedna z nich gra na skrzypcach melodię barbarzyńską – ostrą – szarpiącą, jak pocałunki na plecach Skrwawionej.

Ciało na łożu zrywa się – i w okropnym przerażeniu usiłuje coś pojąć i zbudzić się – jednym rzutem jest już na środku sypialni, błyskając kindziałem.

Zmory rozskakują – i szydząc z rozumu, chowają się za tapety, w poręcze fotelów – lecz oto jedna, przechylona ponad drzwiami – kurczy się maską groteskowego szatana – krzesło z hukiem uderza w to miejsce i trzaska się w drobne okruchy wraz z lustrem, które wypada z ram - -

.....

I znowu bór niebosiężnych jodeł, buków, olch – a u stóp ich wyrastają paprocie – i jezioro prześwieca fosforyczną głębią. Naniesione lodowcem granity sterczą jak ołtarze nad puszcza⁵³.

Wobec zdobywającej coraz większą popularność tezy o groteskowym charakterze znacznego obszaru literatury Młodej Polski⁵⁴ na pewno nie wzbudziłaby zdziwienia sugestia przywołania estetyki groteski jako dodatkowego kontekstu interpretacyjnego dla zacytowanej sceny. Dodajmy zresztą, że często stosowana w dramacie wewnętrznym technika oniryczna (bardzo wyraźna w *Nocy rabinowej*, *Bazylissie Teofanu*, *Legionie*, by poprzestać tylko na tych przykładach) w sposób niejako naturalny sprzyja wywoływaniu efektu groteskowości. Poetyka snu ewokuje dziwność,

⁵³ T. Miciński, *Noc rabinowa...*, s. 45.

⁵⁴ W. Bolecki wręcz stwierdził, iż “sztuka modernizmu była niemal w całości groteskowa”, por. idem, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, “Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 85.

odrealnienie, deformacje. To właśnie w wizji sennej mogą zachodzić niezwykle zjawiska, np. lewitacja postaci czy też oryginalne – jak w zacytowanej przed chwilą scenie – zestawienia elementów.

Opisane powyżej zabiegi dotyczące konstrukcji postaci, wśród nich zaś najbardziej skomplikowane: dublowanie się bohaterów, bilokacje, przenikanie – znajdują odpowiednik w gospodarce przestrzeni i czasem, co przy okazji częściowo sygnalizowano. Kondensacja planów czasowych, nakładanie się wymiarów przestrzennych – to charakterystyczne cechy tych elementów struktury dramatu wewnętrznego. Dodajmy od razu, iż dominujący tu model przestrzeni – to przestrzeń symboliczna, wyraźnie nacechowana, obfitująca w znaczenia.

Jest rzeczą oczywistą, że w omawianym tu typie dramatu znacząca rola przypada przestrzeni wewnętrznej, która w najpełniejszych realizacjach charakteryzowanego modelu stanowi wyłączną kategorię przestrzenną. I tak np. w *Bazilissie Teofanu* czy w *Nocy rabinowej* ukształtowania przestrzenne to obrazy fantazmatyczne, wizualizacje – o bardzo silnym ładunku ekspresji – wnętrza psychicznego autora. Tego rodzaju wizja przestrzenna jest odległa od kształtu przestrzeni zgodnego z doświadczeniem życiowym. Przytoczmy wyimek z *Nocy rabinowej*:

I oto się wznoszą tarasy, kandelabry smukłe jak węże z paszczą jarzących się gromnic – fontanna strzeżona przez kabalistyczne władze Niepojętego. Gwiazdy otaczają sferami Płaneticę, która, magnetyzując gwiazdami, tańczy. Wiedźmy wznoszą tron z czarnych brylantów i stroją w purpurę Poetę, który się daje wieść – i bierze w rękę berło z trupiej kości, obsadzone klejnotami⁵⁵.

Z kolei w takich utworach, jak *Termopile polskie*, *Książę Patiomkin* Micińskiego czy *Legion* Wyspiańskiego mamy do czynienia (obok innych rodzajów przestrzeni) z przestrzenią wewnętrzną stanowiącą prezentację wnętrza psychicznego bohatera (a nie samego autora). Przywołajmy dla przykładu wizję, która “nawiedza” Lejtnanta Szmidta:

O – daleko – niemożliwie daleko – w Azji Środkowej – płaskowzgórze olbrzymiej przestrzeni, jak Rosja – podnoszące się 4100 metrów w średnim nad powierzchnią Oceanu. [...] (*W dali na chmurach widać miasto złociste*) To jest wspaniały widok, jakiego nigdy nie widziałem. Z lewej strony jest zamek Dalajlamy z wysokimi nadmiernie budowlami – przed nami okrążone zielonym majdanem leży miasto ze swymi wieżycowymi, białymi domami i chińskimi pagodami z błękitnej emalii. [...] Cały świat tworzy dokoła mnie kształt kaplicy – na ścianach są obrzędy tortur sądowych, niesłychana nędza wierzeń i kopalnia dzikich przesądów⁵⁶.

Trzeba by wreszcie podkreślić charakterystyczną dla dramatu wewnętrznego luźność kompozycyjną, zestawianie scen bez wyraźnych powiązań na zasadzie konstrukcji addytywnej. W najbardziej skrajnych realizacjach omawianej teraz formuły

⁵⁵ T. Miciński, *Noc rabinowa...*, s. 83.

⁵⁶ T. Miciński, *Książę Patiomkin...*, s. 234–237.

dramatu trudno wskazać zasadę organizującą następstwo scen. Podstawową jednostką morfologiczną układu fabularnego (jeśli w ogóle można mówić o fabule) jest tu nie tyle zdarzenie pojmowane jako ogniwo pewnego ciągu, ile izolowana od sąsiadujących sekwencji sytuacja.

Warto zauważyć na koniec, iż teatr stosunkowo wcześniej uświadomił sobie specyfikę dramatów, które określono tu mianem wewnętrznych. Wspomnieliśmy przy okazji *Róży* Żeromskiego o podjętej przez łódzkiego reżysera próbie zaznaczenia za pomocą środków teatralnych specjalnego statusu świata przedstawionego tego dramatu. Podobnie postąpili twórcy prapremierowego wystawienia *Kniazia Patiomkina*, które odbyło się 6 marca 1925 r. w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Warszawie (reżyserem tego spektaklu był Leon Schiller), o czym świadczy wypowiedź kierownika literackiego tego teatru, Wilama Horzycy:

osiągnięto kondensację treści wewnętrznej i starano się uzyskać esencjonalną jej wyrazistość. W tym też celu poddano ruch, gest i dźwięki prawu ogólnej rytmiki dramatu usiłując każdemu przejawowi scenicznemu nadać formę nie mającą nic wspólnego z naturalistycznym chaosem.

Tymi samymi zasadami kierowano się przy planowaniu dekoracji [autorstwa Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków – J.W.]. I one, podobnie jak i akcja, nie odtwarzają środowiska, lecz reprezentują konstrukcję opartą na zgodnie z duchem dramatu dobranych motywach, dających nie obraz rzeczywistości, lecz jej artystyczny równoważnik. Są to więc dekoracje, które w esencjonalnej formie ukazują istotę artystycznej rzeczywistości i dają jej wyraz obcy naturalizmowi scenicznemu⁵⁷.

Już kilka tych świadectw dziejów scenicznych interesujących nas tu dramatów świadczy o tym, iż umacniający się w teatrze XX wieku deziluzjonizm stworzył dogodne warunki do poszukiwań takich rozwiązań artystycznych, które by w języku sceny trafnie sygnalizowały specjalny status rzeczywistości przedstawionej dramatu wewnętrznego.

Young Poland's Inner Drama

Abstract

The title category of “inner drama” is conceived of as an operational concept and not as a generic name by the author. The material for analysis are various models of inner drama: from the analytical drama, in which one of the ways leading to the character’s understanding of his contemporary situation are conversations conducted with that character – projection of his psyche (e.g. Stanisław Przybyszewski’s playwriting), to the emigration drama including its most extreme version, namely *Ich Drama*; a subjective theatre revealing the author’s inner

⁵⁷ W. Horzyca, *Ulotka do programu teatralnego Schillerowskiej inscenizacji “Kniazia Patiomkina”*. Cyt. za: T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 478.

feelings and desires (e.g. some dramas by Tadeusz Miciński), which was favoured by the expressionists.

The article deals with a few components of the inner drama poetics, among others, dramatic discourse, creation of characters, formation of time and space and composition. Thus, for example inner drama highlights the author's subjectivity of the dramatic discourse and characters' utterances are clearly seen as elements of the author's speech. As far as particular stage characters are concerned, there are different structures used, such as the mentioned projections of the psyche of one of the protagonists, author's mentor figures, or apparently autonomous subjects, which are in fact nuclei of some personality traits of the author's. It is worth mentioning that frequent measures taken in order to form the world of characters are such complicated procedures as duplication of characters or their overlap. They are disseminated by means of the oniric technique, which is relatively frequent in the discussed type of drama and which influences the spacial and temporal economics (condensation of temporal plans, dimensional overlap and domination of mental space).

What needs to be emphasised is the structural looseness, which is characteristic of the inner drama and which consists in using scenes structured additively and with no direct links between one another. In the most extreme realisations of the drama format discussed here the fundamental morphological unit of the plot is rather a situation placed in isolation from others than an event perceived as a link of a chain.