

O BLISKOŚCI SEANSÓW SPIRYTYSTYCZNYCH I TEATRU W KOŃCU XIX WIEKU. REKONESANS

21 października 1893 roku Tadeusz Pawlikowski inaugurował nowy budynek teatru w Krakowie i zarazem swą pierwszą dyрекcję (1893–1899), która przyniosła, zwłaszcza w ostatnich dwóch sezonach, eksplozję nowych sztuk, rodzimych i tłumaczonych, reprezentujących najświeższe tendencje estetyczne. Scena na Placu Św. Ducha stała się areną dla agresywnego i sensualnego naturalizmu, najbliższego upodobaniom dyrektora, ale także miejscem poszukiwań teatru poetyckiego, wewnętrznego, misteryjnego i mistycznego¹. Niewątpliwie data objęcia krakowskiej sceny przez Pawlikowskiego wyznaczyła nową erę w dziejach teatru polskiego. Tak się składa, że w przybliżonym czasie doszło do innego wydarzenia, uznawanego za akt założycielski polskiego spirytyzmu. W końcu listopada 1893 roku przybyła do Warszawy, na zaproszenie Juliana Ochorowicza i Henryka Siemiradzkiego, sławna Włoszka Eusapia Palladino, medium badane przez naukowe autorytety Europy z Cesarem Lombroso na czele. Przez następne tygodnie Eusapia występowała na półzamkniętych spotkaniach w domu Ochorowiczów, a obszerne sprawozdania z seansów ukazywały się w prasie.

Czy te fakty można połączyć? Rozszerzając pytanie: czy spirytyzm i teatr na przełomie XIX i XX wieku łączyła jakaś specjalna więź, inna niż w poprzedzających i następujących dekadach, więź, która zadecydowała o kierunku rozwoju praktyki spirytyzmu i praktyki teatralnej? Wydaje się, że związek taki istniał, oparty na podobieństwie (i świadomym zapożyczeniu) zewnętrznych form, jak i przepływie idei i pojęć. Krótko mówiąc, w niniejszym artykule interesuje mnie kwestia, ile z powagi teatru przeniknęło do spirytyzmu na przełomie XIX i XX

¹ Przez krótki czas Pawlikowski zamyslał nawet stworzyć przy Teatrze Miejskim mniejszą, typowo studyjną scenę, która służyłaby jako laboratorium nowych form. Potwierdzeniem tych zamysłów – poza wzmiankami w prasie – była w 1899 roku premiera *Wnętrza* Maurice’a Maeterlincka dla wąskiego grona zaproszonych gości, poprzedzona wykładem Stanisława Przybyszewskiego.

wieku, a ile energii „spirytystycznej” wyzwoliło się w dramaturgii oraz stylu inscenizacji epoki modernizmu.

Na początek wypada przypomnieć kilka faktów z dziejów ruchu spirytystycznego ujmowanego jako praktyka społeczna łącząca w sobie – w różnym czasie, w różnym nasileniu – elementy terapii paramedycznej, doktryny religijnej, filozofii, a także mody i formy rozrywki. Historycy spirytyzmu notują kilka faz jego rozwoju. Narodziny zjawiska przypadają na schyłek epoki romantycznej, mniej więcej od połowy lat 40. XIX wieku². W 1848 roku w Hydesville w stanie Nowy York ujawniły się właściwości medialne sióstr Fox³. Margaret, Kate i Leah tym różniły się od wcześniejszych i współczesnych sobie świadków niewidzialnego uniwersum duchów, że potrafiły nawiązać z nim komunikację za pomocą określonego kodu dźwiękowego. Polegał on na wystukiwaniu prostych odpowiedzi „tak” lub „nie”, tudzież liter alfabetu, głosek lub sylab (zgodnie z umówioną wcześniej zasadą). Kluczową rolę odgrywały tu stoły, które mogły odpowiadać na pytania, obracając się wokół własnej osi lub wydawać znaczące stukoty – stąd też cały ruch rychło nazwano w prasie, już wówczas najpotężniejszym narzędziem medialnym i propagatorze nowinek spirytyzmu, fenomenem „tańczących”, „wirujących” bądź „gadających” stolików. Stoły każdy posiadał w domu, a wyczuwanie obecności duchów zaczęło być niemal zaraźliwe. Wkrótce, na początku lat 50., po obu stronach Atlantyku odnotowano wiele przypadków osób zdradzających autentyczne lub fałszywe zdolności mediumiczne⁴, donosiła o nich regularnie prasa⁵. Ruszyła fala zainteresowania rozmową z duchami lub wyższymi siłami, okresowo zasilana przez autentyczne zbiorowe wstrząsy takie jak epidemia cholery i niezgoda na jej śmiertelne żniwo⁶.

² Pierwsi spirytyści byli spadkobiercami magnetyzmu, oświeceniowej teorii medyczno-filozoficznej Franza Mesmera, która w XIX wieku ewoluowała od prób sterowania fluidem magnetycznym, rzekomo łączącym wszystkie istoty, ku badaniu odmiennych stanów świadomości osób namagnetyzowanych (hipnozie czy katalipsji). W 1841 roku brytyjski lekarz James Braid, pod wpływem spektaklu autentycznego uzdolnionego artysty i magnetyzera Charlesa Lafontaine’a, zaczął używać hipnozy w swej praktyce lekarskiej, jako formy znieczulenia pacjentów. Zob. J. Braid, *Braid on Hypnotism: The Beginnings of Modern Hypnosis*, Michigan 1960.

³ P. Grzybowski, *Opowieści spirytystyczne. Mała historia spirytyzmu*, Katowice 1999, s. 9–16.

⁴ Pojawiały się też w innych krajach „repliki” sióstr Fox, w Krakowie podobny talent objawiły panny Maria i Józefa Czechówny. Zob. A. Mikołajko, *Spirytyzm czy mediumizm? O polskich zmaganiach ze zjawiskami przeczącymi nauce*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. II: *Formacje, ludzie, idee*, pod red. M. Rzeczyckiej i I. Trzcińskiej, Gdańsk 2019, s. 51–52.

⁵ W Polsce pierwsze większe sprawozdania z ruchu spirytystycznego pojawiają się w 1853 roku, niewykluczone jednak, że o fenomenie wiedzano już kilka lat wcześniej. Zob. A. Mikołajko, *Spirytyzm czy mediumizm?...*, s. 49.

⁶ Istotne sprzężenie między rozkwitem spirytyzmu a traumą zbiorową spowodowaną masową śmiertelnością wystąpiło najsilniej po I wojnie światowej. Zob. A. Urbanik, *Spirytyzm po pierwszej wojnie światowej – od naukowej ciekawości do narzędzia pamięci*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 6, s. 29–37.

Na ogół seanse ze stolikami stanowiły wszakże nie tyle lekarstwo na nieusuwalne bolączki życia społecznego i indywidualnego, ile snobistyczną modę, promieniującą od najwyższych ku najniższym kręgom. Przyjmowały formę z jednej strony regularnych domowych seansów, traktowanych często rozrywkowo, jak partie wista lub tryktraka, z drugiej strony nie mniej ludycznych, jawnie komercyjnych pokazów hipnozy⁷. W czasie publicznych i płatnych popisów sławne medium dawało dowody jasnowidzenia, w domyśle wchodząc w kontakt z siłami wyższymi; same duchy jednak raczej nie miały szansy pojawić się *in personam* na owych gromadnych spotkaniach. Jak każda moda – tak i ta dość szybko wygasła, ulegając banalizacji i karykaturyzacji, w tym także na deskach scenicznych. O tym, jak wyglądał w teatrze – humorystycznie ujęty – seans spirytystyczny, można się było dowiedzieć z jednoaktówki ze śpiewkami *Stoliki wirujące* Stanisława Bogusławskiego (premiera w Warszawie 25 maja 1853 roku). Grupa osób zbiera się tam wokół stolika, jedni stojąc, drudzy siedząc, chwytają się za ręce, objęci prądem „elektro-termo-magnetycznym”, po czym „stolik z wolna zaczyna się poruszać, potem coraz prędzej się obraca, wszyscy biegają koło niego” [!], a w końcu naiwny gospodarz domu i seansu zasypuje stolik pytaniami o sprawy pieniężno-majątkowe⁸. Nie był to z pewnością wierny przepis na odbywanie podobnych posiedzeń, choć jednocześnie trudno posądzać Bogusławskiego o zupełną wrogość wobec spirytyzmu. Autor „nie potępia ani wiedzy ezoterycznej, ani tajemniczych zjawisk, niewyjaśnionych jeszcze przez naukę, lecz drwi z głupoty i naiwności tych, którzy bezkrytycznie przyjmują nowinki krzywdząc siebie i innych”⁹. Na pytanie o naturę zjawiska, jeden z pozytywnych bohaterów sztuki odpowiadał: „Wątpić o tym nie można, szkoda tylko, że z kwestii naukowej zrobiono kabalistyczną szarlatanerię”¹⁰.

⁷ Od lat 40. XIX wieku przeróżni magicy, magnetyzerzy, hipnotyzerzy i właśnie spirytyści występowali w budynkach teatralnych. Stawiano ich w jednym rzędzie ze specjalistami od iluzji optycznej, inżynierami i wynalazcami niezwykłych urządzeń, czy mistrzami sztuk sprawnościowych. Wszystkie te widowiska, pomyślane jako popularno-jarmarczne i często ratujące kasę teatru, były na ogół z przekąsem i dystansem komentowane przez rasowych teatromanów. Zob. A. Topolska, *Artyści „sztuk niezwykłych” w dziewiętnastowiecznej Warszawie*, „Rocznik Warszawski” 1996, t. 26, s. 103–128. Zob. też J. Michalik, *Odwaga czy konieczność. Teatr Miejski w Krakowie kinem*, w: tegoż, *Teatr w sejmie*, Kraków 2008, s. 95–102. Porównanie z kuglarstwem, poniżoną i nieautentyczną sztuką iluzji niby magicznej i nadprzyrodzonej, a tak naprawdę oszukańczej – to również stały argument i broń krytyków spirytyzmu.

⁸ S. Bogusławski, *Stoliki magnetyczne*, w: tegoż, *Komédie oryginalne*, t. III, Warszawa 1854, s. 216. Na temat sztuki i jej kontekstu zob. też. H. Waszkiel, *Stanisław Bogusławski*, Warszawa 2010, s. 338–349. Zob. też: A. Mikołajko, *Spirytyzm czy mediumizm?...*, s. 69–71.

⁹ H. Waszkiel, *Stanisław Bogusławski*, s. 340.

¹⁰ Cyt. za: tamże. W ślad za *Stolikami magnetycznymi* Bogusławskiego, na polskiej scenie pojawiły się kolejne sztuki wykpiwające bądź parodiujące zjawiska mediumiczne. *Hipnotyzm* Jana Aleksandra Fredry, *Uroczę oczy* Zygmunta Sarneckiego, *Der Bibliothekar* Gustava

Sytuacja odwróciła się już około połowy lat 50., gdy do sprawy panien Fox i innych mediów zabrała się właśnie nauka, a poważny i nieobciążony podejrzeniami zwrot uczonych ku spirytyzmowi przypada na lata 80.–90. XIX wieku¹¹. Jest to faza pozytywistycznego zainteresowania nadprzyrodzonymi manifestacjami z punktu widzenia wiedzy o przyrodzie, technice, prawach natury oraz z zachowaniem rygorów postępowania naukowego. Posiedzenia towarzyskie wokół wirujących stolików przeobraziły się z konspiracyjnej zabawy w poważne eksperymenty przeprowadzane w solennej atmosferze, w specjalnie zaaranżowanych pomieszczeniach, według przejrzystych reguł, z użyciem urządzeń pomiaru różnych jakości, z protokolowaniem i zastosowaniem wobec medium i duchów przemyślanego zestawu zadań i pytań. W efekcie powstało wiele książek i broszur, a także prasowych wypowiedzi demonstrujących wyniki badań – a są one dwojakiiego rodzaju. Pierwsza grupa to orzeczenia dla spirytyzmu bezwzględne: raporty wykazujące oszustwa mediów lub co najmniej brak wskazywanych umiejętności (w 1888 roku siostry Fox przyznały przed dużym gronem osób, że udawały stukanie stolika wyuczywszy się wcześniej sztuki trzaskania stawami rąk i palców u nóg – to świadectwo później odwołały). Druga grupa naukowców i szanowanych powszechnie osobistości uważała nadal, że w czasie spotkań spirytystów istotnie dzieją się rzeczy niezwykle, nie są one sfingowane, lecz prawdziwe – rzecz tylko w tym, by znaleźć dla nich racjonalne wyjaśnienie. Podejrzewano działanie naturalnych sił fizycznych, pokrewnych np. elektryczności czy elektromagnetyzmowi albo lokowano fenomen duchów w psychice medium i potężnej mocy nieświadomych impulsów płynących z wnętrza jednostki. Spirytyzm stał się parapsychologią, zjawy zostały sprowadzone do efektu sił działających w samym człowieku, a nie poza nim.

W Polsce pozytywistycznie nastawieni badacze spirytyzmu (czy, jak postulował Julian Ochorowicz, mediumizmu) działali i wypowiadali się zarówno na przełomie wieków, jak w okresie międzywojennym, wnosząc ważny wkład w rozwój psychologii empirycznej¹². Im bardziej spirytyzm przesuwiał się ze sfery mistyczno-metafizycznej w obszar badania nieświadomości, im intensywniej poddawany

Mosera (wystawiany po polsku pod tytułem *Spirytyści*), a nawet i *Spirytyzm* Victoriena Sardou (francuskiego dramatopisarza i zdeklarowanego spirytysty) należą do owych burleskowych w tonie prób demistyfikacji zdarzeń paranormalnych jako zwykłych przykładów manipulacji i szalbierstwa.

¹¹ Zob. J. Ochorowicz, *Kwestia mediumizmu*, „Życie” 1897, nr 4. Wprowadzona przez Ochorowicza nazwa miała usuwać hipotezę duchów, a lokalizować nadzwyczajne zdolności w zasięgu osoby będącej medium.

¹² Zob. szczegółowo zreferowane dzieje polskiego spirytyzmu sporządzone przez A. Mikołajko, *Spirytyzm czy mediumizm?...*, s. 76–117.

był racjonalizacji i próbom eksperymentalnym, tym bardziej tracił na znaczeniu w przestrzeni społecznej: obyczajów, mód, by odrodzić się w tej sferze (obyczajowych trendów) po Wielkiej Wojnie – jako reperkusja masowej traumy wojennej i wspólnotowa forma pamięci o wielotysięcznych ofiarach działań zbrojnych.

W tak zarysowanej historii intrygujący jest status spirytyzmu w końcu XIX wieku, w epoce modernizmu – w dobie spotęgowanego zainteresowania nurtami ezoterycznymi i ich wzmożonego oddziaływania na sztukę i literaturę¹³. Spirytyzm stabilizuje się jako stały front pomiędzy dwoma obozami; po jednej stronie krytycy i pozytywistyczni scjentyści, pionierzy nowoczesnej psychologii i nauk przyrodniczych, po drugiej – bezkrytyczni fanatycy, religijnie nieomal usposobieni celebransi spotkań z zaświatem. Używając podtytułu rozprawy Anny Miłkołejko można zobaczyć ów fenomen jako „zmagania ze zjawiskami przeczącymi nauce”, a więc usytuować na przeciwnych biegunach: między nauką a wiarą, pracą rozumu i przygodą/przeprawą duchową. Ale zaszło wówczas coś jeszcze, na co moim zdaniem zbyt mało zwraca się uwagi: spirytyzm w owym drugim, wyznawczym nurcie zbliżał się do zrytualizowanej formy teatru, a poprzez sztukę – do idei zreformowanej wspólnoty ludzkiej. Inaczej mówiąc, spirytyzm stał się obrzędem, w którym elementy nie tyle widowiskowe (do oglądania), ile performatywne (działające realnie w polu sztuki i angażujące całościowo twórców i odbiorców) wyznaczały ramy skuteczności i powagi przebiegu seansu.

Spirytyzm – między widowiskiem a obrzędem

Seans spirytystyczny i spektakl teatralny w formule obowiązującej w XIX wieku wiele łączyło. Wystarczy spojrzeć na pozycję i specyfikę działania osoby będącej medium. W XIX wieku aktorskie talenty hierarchizowano wedle „specjalności”, tzw. *emploi* obejmującego role pierwsze, drugie, i trzeciorzędne w tragediach i komediach. Aktorstwo jawiło się jednocześnie w dwóch źródłowych postaciach: jako intuicyjne, syntetyczne bądź intelektualne, analityczne. Również media dzielono na posiadające uzdolnienia pierwszego bądź drugiego rzędu, wyróżniano między nimi osoby naturalne i „sensytywne”, to jest szkolone (wdrożone w kontakt z duchami przez ustawiczne poszukiwania i pracę). Na tym nie koniec podobieństw. Gdy w czasie seansu nawiedzonym zmieniał się głos i fizjonomia nasuwało to oczywiste skojarzenie z umiejętnościami scenicznej charakterystyki i metamorfozy wokalne. Sceptycy twierdzili, że to doskonałe aktorstwo (i nic

¹³ Zob. K. Olkusz, *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”*, Kraków 2017.

poza tym) pozwalało mediom mistyfikować duchy. Wyznawcy ruchu, przeciwnie, porównanie z teatrem stosowali jako komplement i dostrzegali w nim dodatkowy argument za wiarygodnością inkarnacji spirytystycznej¹⁴. Media wchodziły w tajemniczą, intymną relację z niektórymi duchami, zwłaszcza tymi, które zostawały ich przewodnikami na długie lata. Ten zażyły, emocjonalno-fizyczny kontakt, który prowadził niejednokrotnie pośrednika do opuszczenia własnego ciała i oddania go duchowi – przywoływał na myśl relację aktora z postacią (o czym jeszcze będzie mowa w drugiej części tekstu, poświęconej teatrowi). Co ciekawe media przybierały pseudonimy pochodzące od owych przewodnich duchów, a były to często ekstrawaganckie, egzotyczne imiona przypominające heroiny i herosów dramatycznych. Z punktu widzenia reklamy, aktor utożsamiany ze swymi najlepszymi rolami i medium zwane potocznie od głównego ducha – niewiele się od siebie różnili. Pod tym względem media i kontrolujące je duchy przypominały sceniczne gwiazdy, diwy, wielkie sławy. Florence Cook działała w imieniu zjawy Katie King, a także dwóch innych duchów o imionach Nada i Afid, Eileen Garrett odwiedzała Abulatif i Uvani, Madame d'Espérance rozmawiała z duchem kobiecym o mieniu Nepenthis¹⁵.

Nie tylko celebryci spirytyzmu, ale sam rytm i przebieg spotkania przywodziły na myśl wieczór teatralny i jego atmosferę. W powstających w języku polskim metodycznych i poważnych instrukcjach organizowania seansu spirytystycznego¹⁶ – spotkanie z duchami było przedstawiane jako współdziałanie kilku fundamentalnych czynników: od przestrzeni i rekwizytów poczynawszy, przez kompetencje i zachowania medium, po nastawienie uczestników i ich wzajemne wobec siebie usposobienie i usytuowanie. Starannie zaplanowany w najdrobniejszych szczegółach tok seansu i zaangażowanie uczestników decydowały o tym, czy seans się powiedzie i dojdzie do manifestacji duchów.

¹⁴ Gdy Witold Chłopicki był świadkiem przeobrażenia się medium w osobnika „starej daty, typu dziś nienapotykanego, jakiegoś «mociumpana» w podeszłym wieku, szlagona z nosem zataczonym, brakiem zębów, astmą i... dobroduszością” – kwitował to wnioskiem: „Trzeba być wytrawnym artystą, by typ podobny wygrzebawszy z przeszłości przedstawić obecnym”. W. Chłopicki, *Z teki spirytysty. Mediumizm właściwy. Seanse. Zjawiska natury samoistnej*, Warszawa 1897, s. 124.

¹⁵ P.H. Aykroyd, A. Narth, *Duchy. Historia seansów spirytystycznych, zjawisk paranormalnych i pogromców duchów*, tłum. P. Kuś, Poznań 2021, s. 133.

¹⁶ Dobry przykład stanowi *Szkieł popularny teorii i praktyki spirytyzmu* Witolda Chłopickiego (Warszawa 1892). Warto zauważyć, że na Zachodzie podręczniki praktyk spirytystycznych powstawały dużo wcześniej (np. *Table Moving, its causes and phenomena: with directions how to experiment*, London 1853 czy *Practical instructions in table-moving, with physical demonstration*, London, 1853) – miały one jednak sceptyczną wymowę albo wyłącznie „techniczno-informacyjny” charakter. Same zasady seansu tak istotnie się jednak nie zmieniały w ciągu półwiecza – zmieniało się nastawienie do nich: rozrywkowe, eksperymentalne, religijne...

Seansu spirytystycznego nie można było urządzać byle gdzie i byle jak. Istotna była przede wszystkim odpowiednio zaaranżowana przestrzeń: ustronny, ciepły, pokój, bez dużej ilości mebli, bez luster, metali i minerałów (uczestnicy nie powinni też nosić jedwabiu). W pokoju wydzielano gabinet czy też zwykły zakątek dla medium, okryty zasłoną, kotarą, firanką (firanka to również nazwa lżejszej teatralnej zasłony).



Il. 1. Aranżacja pokoju w czasie seansu spirytystycznego, ok. 1900, Hulton-Deutsch Collection/Corbis, źródło internetowe: Getty Images

Tworzyła się w ten sposób podwójna scena: pokoju ogólnego oraz separatki dla medium, urządzonej w progu do innego pomieszczenia, w niszy pokojowej, czasem w szafie – osłoniętej zasłoną, funkcjonującą niczym coś pośredniego pomiędzy kurtyną a *vaelum*.



Il. 2. Doświadczenia z udziałem mediów: Eusapii Palladino i Auguste'a Politiego, „Les Annales Politiques et Littéraires” 1907, nr 1247, źródło: gallica.fr.

Separatkę wykorzystywano dla zwiększenia szansy pojawienia się widm, ektoplazmy i innych obiektów zmaterializowanych – odosobnienie zwiększało koncentrację i siłę medium. By doszło do nawet słabszych niż materializacja przejawów wymagana była temperatura pokojowa (o czym jeszcze powiem) oraz ciemność lub półmrok. Mrok lub łagodne punktowe światło lampy nie tylko intensyfikowały wrażenia (jak mówili krytycy – złudzenia) spirytystów, ale były warunkiem kontaktu i pokonania granicy między materialnym i niematerialnym wymiarem rzeczywistości. Warto podkreślić w tym miejscu, że od lat 70. XIX wieku w teatrze europejskim stosowano wyciemnienie widowni – mrok stał się częścią estetyki spektaklu.

Poza aranżacją przestrzeni seansu spirytystycznego, kluczowe znaczenie miały przedmioty. Oprócz stołu¹⁷, pojawiały się rekwizyty pozwalające przemówić

¹⁷ Stół mógł być dowolnego kształtu, zawsze jednak drewniany i raczej mniejszych gabarytów, ze względu na niebezpieczeństwo uszkodzenia ciała osób siedzących pod unoszącym się meblem. Przeciwnicy spirytyzmu wnioskowali, że takim kameralnym stołem łatwiej manipulować oszustom.

duchom: głównie instrumenty muzyczne¹⁸ oraz tabliczki do pisania (fabrycznie wytwarzane planszety, ekierki itp.) lub papier (wizytówki). W czasie seansu dokonywały się tzw. aporty; na zgromadzonych spadały niespodziewanie, nie wiadomo skąd i przez kogo dostarczone przedmioty. Z punktu widzenia kulturowej historii spirytyzmu ciekawe jest dostosowanie aportowanej materii do ówczesnych oczekiwań i wyobrażeń, czym powinna być miła niespodzianka. Aporty mają w owym czasie niemal zawsze wartość dekoracyjną i estetyczną, w mniejszym stopniu funkcjonalność praktyczną. Media obsypywały zebranych szczególnymi przedmiotami: kwiatami, cukierkami, owocami, czasem pojedynczymi drobiazgami biżuteryjnymi (ale już nie banknotami czy obfitością klejnotów).

Podobnie jak widowiska teatralne, tak i seanse spirytystyczne odbywały się – wedle zaleceń – o stałej porze, w regularnych odstępach, i trwały około dwóch godzin. Seanse spirytystyczne zaczynały się od śpiewu lub muzyki (gra na cytrze, uruchamianie pozytywek), bądź deklamacji – śpiew gwarantował nastrój instrumentu, jakim był organizm zbiorowy uczestników. Wydaje się, że podobną funkcję pełniła w teatrach odpowiednio dobrana muzyka antraktowa oraz uwerwury sceniczne, formujące nastrój psychiczny widowni. Jedyna, a istotna różnica polegała na tym, że przy stoliku spirytystów można, a nawet trzeba było cały czas swobodnie rozmawiać, gawędzić, śpiewać, a na widowni teatralnej, już wówczas mocno zdyscyplinowanej, domagano się ciszy i pełnego skupienia. Na spotkaniach spirytystów słyszano ponadto odgłosy kłaśnieć, i były to dźwięki o specjalnym znaczeniu. Duchy dawały w ten sposób znać, że czas kończyć. Można by to nazwać mistycznymi oklaskami albo porównać to sygnałów inspicjenckich (nota bene inspicjent dziewiętnastowieczny również klaskał w dłonie lub uderzał laską o podłogę).

Wydaje się, że oprawę i strukturę spektaklu teatralnego i seansu spirytystycznego bardzo dużo łączyło z tego powodu, że to ten pierwszy był modelem dla aranżacji drugiego.

Najciekawsza – z punktu widzenia teatrologa, wydaje się sprawa usytuowania i współaktywności uczestników seansu. Uczestnicy seansu mieli zachować pozycję siedzącą (w trakcie spotkania obowiązywał zakaz wychodzenia lub zamieniania się miejscami), a usadzano ich zgodnie z temperamentami, to znaczy na przemian ludzi spokojnych i energicznych, natury racjonalne i emocjonalne: „Temperamenty różnorodne tj. dodatnie i ujemne należy przy stoliku rozsadzać osobno (...) i tak: blondyn ma siadać obok bruneta, flegmatyk obok żywego, bla-

¹⁸ Poza lutnię, gitarą, „akcesoria seansowe” stanowiły: „bębenek, ustna harmonijka, trąbka, ma lutka pozytywka z korbką, cymbały z młoteczkami itp. drobiazgi mające być poruszane podczas seansu przez niewidzialnych działaczy” – W. Chłopicki, *Z teki spirytysty*, s. 91–92.

dy obok rumianego; mężczyzna przy kobiecie”¹⁹. Podobnie dwie osoby: ujemnego i dodatniego temperamentu miały zasiadać po dwóch stronach medium, a to ostatnie ustawiało się na osi północ-południe. Ten ściśle zaplanowany układ wynikał z przekonania, że to sami uczestnicy seansu wytwarzają energię, z której czerpie duch²⁰. Stół był potrzebny właśnie po to, by zebrać w koncentrycznym łańcuchu grupę ludzi²¹, a nie żeby „gadał”, wystukiwał zgłoski lub lewitował. To zbiorowa aura wydarzenia napełniała mocą medium, nie na odwrót. Spirytyści podkreślali, że emocjonalny, psychiczny i w efekcie energetyczny udział wszystkich zebranych decyduje, czy seans się powiedzie. Jeśli ludzie siedzący wokół stołu byli ze sobą skłóceni lub też sobie obcy, gdy wreszcie zasiadali wśród nich niedowiarkowie i nieporuszeni sceptycy – posiedzenie kończyło się brakiem jakichkolwiek pozytywnych wyników²².

Sprawa nastroju, zaangażowania, wspólnego emocjonalnego i psychicznego obiegu okazuje się w tamtym czasie równie istotna dla twórców teatralnych²³. Oczywiście teatrowi nigdy nie udało się tak mocno kontrolować i zaprojektować widowni, by wymieszać w niej ujemne i dodatnie bieguny. Ludzie sceny szukali sposobu, by biernych, rutynowych spektatorów zamienić w zaangażowanych uczestników czegoś większego niż somnambuliczne obrazy. Scena miała być miejscem synergicznego zespolenia aktora z postacią, transfuzji wspólnych silnych afektów i dążeń, dzięki której teatr przestałby być mimetyczną zabawką, a stał się miejscem rewelacji ukrytych duchowych sensów bytu. Od czasu wizjonerskich rozpraw Richarda Wagnera w europejskiej myśli teatralnej klarowała się idea, że teatr powinien wrócić do swych religijnych źródeł, jego przeznaczeniem nie jest

¹⁹ W. Chłopicki, *Szkic popularny teorii i praktyki spirytyzmu*, s. 19.

²⁰ „Spirytyści bowiem na swych seansach starają się przede wszystkim o utrzymanie zgody i dobrej harmonii pomiędzy uczestnikami seansu, o pozyskanie sympatii i zaufania medium, a także i oto, aby medium nie traciło wiary w swe siły”. W. Chłopicki, *Z teki spirytysty...*, s. 4.

²¹ Nawiasem mówiąc, usytuowanie w kręgu lub półokręgu wyróżnia też typ teatru otwartego, sferycznego, którego wzorzec (głównie grecko-rzymski) interesował modernistycznych artystów sceny, m.in. Wyspiańskiego, a także na przykład symbolistów rosyjskich.

²² Można to porównać do spektaklu, na którym zebrała się zimna publika złożona z Zoilów lub osób całkowicie obojętnych na wrażenia estetyczne.

²³ Tadeusz Pawlikowski jako reżyser instruował swą przyjaciółkę: „Artyści powinni sztukę ratować, nie potępiać. Najwyższą potrzebą i najwyższym prawem artysty jest uwierzyć w swoją rolę i zachować dla niej dziecienną wiarę, tak jak się wierzy w święty obrazek, choćby był bohomażem”. T. Pawlikowski, *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*, oprac. J. Michalik i E. Orzechowski, Kraków 1981, s. 157 (list z maja 1898). Podobna wiara powinna objąć i widownię. Zawieszenie krytycznego osądu i zastąpienie go na czas seansu bezwzględny zaufaniem i wiarą – to postulaty łączące oba kręgi doświadczenia: teatralnego i spirytystycznego. Ludzie teatru i ludzie zebrani wokół stolików spirytystycznych mieli być gotowi do współpracy poza przyjętą obyczajową konwencją i poza intelektualną kontrolą – chodziło o to, by czuć razem, a nie tylko razem myśleć (i osądzać).

bowiem wystawianie literatury czy dostarczanie rozrywki masom, lecz otwieranie pola kontaktu z głębinową sferą rzeczywistości: z bogami, duchami, przodkami czy bohaterami kulturowej pamięci: herosami. Teatr miał również komunikować współczesnego człowieka z nim samym, pozwalając mu na osobisty akt psychicznej katabazy, zejścia do najtajniejszych sfer nieświadomości, irracjonalnych wrażeń i doznań *de profundis* jaźni jednostkowej lub zbiorowej. Tak zwany ruch reteatralizacji teatru (poszukiwania jego dawnych pozaliterackich form) oraz sakralizacji sztuki zmieniał spojrzenie na funkcję instytucji teatru w końcu wieku.

Jednak to nie w teatrze sensu stricto, lecz w kręgu spirytystycznym udało się zrealizować część tych postulatów. Spotkanie mediumiczne oferowało coś, o czym ówczesny teatr eksperymentujący jedynie marzył (a prawdę powiedziawszy śni czasem i dzisiaj): intensyfikowało wrażenia wielozmysłowe, w tym dotykowe i węchowe. Seans spirytystyczny przebiegał nie tylko dźwiękowo czy wizualnie, równie ważne były doznania dotykowe: najpierw powiew zimnego powietrza (stąd pokoje powinny być z początku ciepłe, bo temperatura ulegała w nich potem rozregulowaniu); za tym następowały muśnięcia niewidzialnych rąk, ludzie czuli się dotykani za włosy, brody, nogi, ręce, ścisnęły ich i głaskały niewidzialne dłonie o wyraźnej fakturze i ciepłocie, czasem zaś był to dotyk obsceniczny i erotyczny, złośliwy i sztubacki.

W chwil parę uczulem dotknięcia po sobie rąk jakichś, które następnie szarpały mnie za plecy, dotykały twarzy, włosów, kolan. Tegoż uczucia doświadczali i inni. Niewidzialna siła jakaś wyrwała, spod nas krzesła tak, że hrabia zmuszonym był powstać, bo inaczej spadłby na ziemię. Krzesło jego powędrowało sobie na stół, pomimo to, że ja wtedy za jedną, a hrabia za drugą rękę trzymaliśmy medium. Krzesło owo nie tylko na własne oczy widziałem na stole, ale dotykałem je czołem. Następnie wróciło ono na swoje miejsce. Zjawisku temu towarzyszyły ciągłe dotykania się nas niewidzialnymi rękoma i mocne pukania w stół i podłogę²⁴.

„Ciągłe dotykania”, „muśnięcia niewidzialnych dłoni” – cielesna, niemal orgiastyczna formuła kontaktu zebranych z czymś zewnętrznym i z innymi partycypującymi w seansie (dotykano się koniuszkami palców u rąk, a także nogami) – to najbardziej fascynująca część spirytyzmu w praktyce. Dokonała się w czasie, gdy w przestrzeni społecznej dotyk był mocno skonwencjonalizowany i reglamentowany, osłabiał jego siłę strój (rękawiczki, wielowarstwowe ubrania), jak i zasady obyczajowe i reguły kontaktów towarzyskich²⁵.

²⁴ W. Chłopicki, *Szkic popularny*, s. 52–53.

²⁵ Jeszcze bardziej szokujące było położenie medium (na ogół kobiety), którą nie tylko siłą krępowano i poskramiano, lecz obserwowano wypływające z jej ciała potoki ektoplazmy lub – jak w przypadku Eusapii Palladino, oglądano „zmaterializowane oderwane kończyny ludzkie”.

W czasie seansu spirytystycznego, w kondensacji wspólnych dążeń i nastroju, uczestnicy mogli: usłyszeć, zobaczyć, uściskać, objąć duchową rzeczywistość, a w końcu rozmawiać z jej reprezentantami/wysłannikami. Teatr oferował tylko dwa pierwsze poziomy. Nie tańczące stoliki, ale właśnie taniec dłoni i ciał (siedzących, choć wydanych na kontakt z niewidzialną, ruchliwą materią), pobudzenie dotykowe o niespodziewanej skali przenosi te spotkania w rejony, dla których sztuka sceniczna mogła tylko tworzyć słowną i wizualną sugestię, bądź też marzyć o mitycznych dionizyjskich korowodach.

Teatr – między grą a seansem duchów

Wpływ spirytyzmu na teatr instytucjonalny – ze sceną, widownią, kulisami, maszynerią, ale też obyczajową otoczką zachowań towarzyskich po jednej stronie, a technikami artystycznymi po drugiej stronie – to problem równie pasjonujący jak teatralizacja i rytualizacja posiedzeń z mediami. Skoncentruję się przede wszystkim na koncepcji aktorstwa, które zyskało miano „magnetycznego” lub „mediumicznego”.

W dobie romantycznej i postromantycznej postrzegano niektórych charyzmatycznych aktorów występujących w rolach o wyjątkowym napięciu emocjonalnym, w taki sposób, jakby byli sprawcami psychotycznych stanów. Widz – patrząc na takiego wykonawcę – nabierał przekonania, że ulega objawom i oddziaływaniu magnetycznemu. Innymi słowy, obserwator poddawał się wpływowi zaczarowującego go i kontrolującego aktora, przewodnika i celebransa seansu hipnotycznego. O Janie Królikowskim w roli Franza Moora w *Zbójcach* Friedricha Schillera pisało, że drgania jego głosu „przenikają sympatycznie do organizmu słuchaczy i budzą czujność najapatyczniejszych, nie można myśleć o niczym albo o czym innym wtedy, gdy odezwie się na scenie Królikowski”²⁶. W roli Franza przejmował publiczność dreszczem, a przypisywano to „nerwowej sile (...), którą nad wrażeniami publiczności panuje”²⁷. Artysta „posiadał wielką sztukę ujarzmania sali” i nawet po latach krytycy z uporem szukali właściwego określenia na te umiejętności: „Nie w metafizycznym znaczeniu użyłem słowa czarodziejstwo. (...) jego

Eusapia miała „czynić prowokujące awanse seksualne wobec męskich uczestników seansów, niczego nie pozostawiając wyobraźni”. P. H. Aykroyd, A. Narch, *Duchy. Historia seansów spirytystycznych...*, s. 100. Erotyczny podtekst spirytyzmu to odrębny temat.

²⁶ Cyt. za: J. Got, *Zmyślenie i prawda Jana Królikowskiego*, w: tegoż, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 207.

²⁷ Tamże.

gra hipnotyzowała niemal jak prawdziwa hipnoza. Dopomagał mu do tego wzrok (...) magnetyczny²⁸.

W końcu XIX wieku za sprawą nowoczesnego repertuaru (dramaturgii skandynawskiej, belgijskiej, francuskiej, rosyjskiej, ale także rodzimej polskiej²⁹) oraz dzięki dyspozycjom aktorów zainteresowanie budziła gra płynąca z irracjonalnych, ciemnych i intuicyjnych źródeł. W jej opisie dawne metafory i skojarzenia magnetyczne wyparł język spirytyzmu. Aktor w stanach najwyższej koncentracji zachowywał się niczym medium, przez które przemawia inna istota lub siła. Takie świadectwo odnajdujemy po obu stronach rampy, zanotowane przez aktorów, jak krytyków. Artystki sceniczne pokroju Wandy Siemaszkowej czy Ireny Solskiej, wykluczając możliwość dyskursywnego opisu tego, w jaki sposób dochodziły do koncepcji postaci – a następnie wcielały ją na scenie, odwoływały się do metafor przypominających doświadczenia spirytystyczne:

Próba generalna [z *Erosa i Psyche* – przyp. D.J.-W.]. To już nie była próba: wyzbywałam się samej siebie, byłam poza rzeczywistością, byłam już tylko tęsknotą, która mnie wiodła poprzez wieki do odradzania się w coraz to innej postaci.

Dyrektor [Tadeusz Pawlikowski – przyp. D.J.-W.] widział, co się ze mną dzieje. Chciał mi dać chwilę wytchnienia, przywołać z zaświatów. Powiedział niepocziwie: – Dwa obrrrrrazy pani zagrrrra dobrze! Resztę pani darujemy!

Spojrzałam na niego nieprzytomnie. Uśmiechnął się. Widział, że jestem daleko, że mnie już nic nie przywoła i że całość pójdzie dobrze, bo ta strasznie jeszcze młoda Solska już wędruje między światami jako Psyche³⁰.

Pawlikowski okazywał się w tej relacji kimś w rodzaju przewodnika seansu, trzymającego pieczę i kontrolę nad medium-aktorką, natomiast duchem, który się przez nią manifestował, była postać dramatu, *nomen omen* sama Psyche. Solska chętnie opisywała swe kreacje językiem spirytyzmu, mówiąc o „zatracaniu się poczucia własnego istnienia”, „reinkarnowaniu postaci”³¹, „przypomnieniu czegoś dawnego, a dawno przebitego”, „ciągłym wydobywaniu z siebie wspomnień dawnego jakiegoś życia”, „dawnych jakichś inkarnacji”³². Mieczysław Kotlarczyk,

²⁸ Tamże.

²⁹ Katarzyna Fazan rekonstruuje genealogię dramatu i teatru polskiego zbudowanego wokół figury zmarłego i kontaktu z umarłym, zaczynając od utworów Stanisława Wyspiańskiego: fragmentów studium o *Hamlecie* poświęconych kreacji Lady Makbet-Modrzejewskiej, *Protesilasa i Laodamii*. Zob. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2014.

³⁰ I. Solska, *Pamiętnik*, wstęp i opracowanie L. Kuchtówna, Warszawa 1978, s. 77.

³¹ Tamże, s. 81, 37.

³² Cyt. za: M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa. Dykcja – ekspresja – magia*, Lublin 2010, s. 362.

który te fragmenty wyluskał ze wspomnień aktorki, komentował je następująco: „Solska w ramach trzech wymiarów przejawiała wyjątkową wrażliwość na fenomeny wymiaru czwartego. Była medialna. Odznaczała się niezwykłą medialnością. Miała wysublimowaną świadomość roli, jaką w procesach twórczości aktorskiej pełnią stany magnetyczne, stany transu i ekstazy”³³.



Il. 3, 4, 5. Irena Solska w roli Psyche, przedruk w: J. Żuławski, *Eros i Psyche*, H. Altenberg, Lwów 1904, źródło: Polona

Przynajmniej niektóre aktorki czuły się więc podobnie jak media spirytystyczne i do pewnego stopnia podzielały ich doświadczenie przekroczenia własnego Ja i kontaktu z nieznanym Innym.

Co ciekawe, nawet gdy krytyka nie używała bezpośrednio formuł tego typu, opis roli niósł niekiedy silną sugestię odbioru wrażeń, które przypominały transfiguracje³⁴ lub inkarnacje³⁵ ducha. Wspominano, że gdy Stefan Jaracz grał Judasza w sztuce Kazimierza Tetmajera – znikał on sam, a przerażająco ucieleśniał się przez niego Judasz. „Robił wrażenie, że się rozrasta, sobą wypełniał scenę, głos potężniał jakąś niewysłowioną pasją”³⁶. Moment zwrotny w kreacji (ukaranie

³³ Tamże.

³⁴ Transfiguracja to „czasowa przemiana rysów twarzy medium na inne zupełnie zmienione”. W. Chłopicki, *Szkic popularny...*, s. 94.

³⁵ Inkarnacja – „wcielenie się ducha w dane medium i porozumiewanie się przez usta takowego z uczestnikami seansu”. Tamże, s. 91.

³⁶ Cyt. za: M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa*, s. 363.

Judasza) także przypominał seans, z tym, że w momencie dematerializacji ducha. Wiadomo, że zjawy zwykle stopniowo zapadały się w ziemię, schodziły w podłogę i rozwiewały, a w tym czasie media spoczywały za zasłoną w skrajnym wyczerpaniu, spocone, drżące, zdezorientowane po przebudzeniu. Jaracz w ostatnich scenach *Judasza* „jak zraniony śmiertelnym pociskiem, i zarzuciwszy na szyję pętlę, osuwał się na ziemię, przy słupie lewego mansjonu. Grał tę ostatnią scenę w tak wielkim napięciu, że nieraz bezsilnego wpół omdlałego wynoszono ze sceny”³⁷.

Oba zjawiska: działania odśrodkowo – aktora magnetyzera na widza i dośrodkowo – aktora mediumicznego na siebie, zaobserwował Adam Grzymała-Siedlecki w stylu gry Wandy Siemaszkowej:

Była Siemaszkowa jednostką ludzką, a równocześnie jakimś swoistym zjawiskiem z dziedziny elektromagnetyzmu. Elektryzacja przenikała i jej grę na scenie, wspomagała i jej głos, jej sposób mówienia i jej zapamiętania się w grze. (...) Trudno (...) byłoby znaleźć kogoś, kto by na scenie takiej jak Siemaszkowa przeżywał uniesienia, takie wniebowzięcia. – W tym jej zapamiętaniu się topniały te czy owe usterki wykonania, a temperatura jej autohipnozy udzielała się i sali widzów. Bywały chwile, zwłaszcza gdy przerzucała przez rampę ducha wielkiej poezji, że to jej przebywanie w niebie udzielało się i nam, słuchaczom, wprowadzało nas w jakieś lepsze światy, uszczęśliwiała nas. Gdy dziś czytamy sprawozdania z jej występów, przekonywamy się, że i recenzentów ogarniało to zaczarowanie; nie dostrzegali, że nie tylko asystowali kreowaniu pewnej postaci z dramatu, ale i uczestniczyli w seansie spirytystycznym³⁸.

Ten sam obserwator dostrzegł powiązanie między sensualizmem i uduchowieniem w kreacjach Siemaszkowej – problemat bardzo podobny do paradoksu „muśnięć dłoni” na seansach spirytystycznych (świadczyły o istnieniu sił duchowych, a przy tym działały najdosłowniej i niekiedy wręcz nieprzyzwoicie cielesnie).

[Siemaszkowa] im bardziej była nasycona erotyzmem rola, którą odtwarzała, tym mocniejsze wydobywało się z artystki uduchowanie w grze. Powstawała nie dająca się rozdzielić jedność psyche i seksu, fenomen znany badaczom mistyki, ale zjawisko bodaj unikalne, gdy idzie o sztukę aktorską. Czy nie pozostawała pod naciskiem sił – jak je wówczas nazywano: mediumistycznych? Bo należy stwierdzić: ta kobieta do tańca i do różańca, ale zwłaszcza do tańca (...) z pasją uprawiała praktyki spirytystyczne³⁹.

³⁷ Tamże.

³⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, przygotował do druku A. Woycicki, Kraków 1971, s. 108.

³⁹ Tamże, s. 109.



Il. 6. Konstancja Bednarzewska jako Anioł w *Hanusi* Hauptmanna, 1895, Muzeum Krakowa

Może się rodzić tu wątpliwość: czy istotnie aktorzy tego czasu poszukiwali środków w rejonach doświadczenia pokrewnego spirytyzmowi, czy też popularność seansów i upowszechnienie się pojęć spirytystycznych nasuwały recenzentom i samym artystom (namiętnym spirytystom⁴⁰) metafory do opisu problemów gry, podobnie jak niegdyś popularność magnetyzmu i hipnozy. Trudno rzecz jed-

⁴⁰ Oprócz Siemaszkowej do amatorów spirytyzmu należał Władysław Reymont, który jako młody aktor zetknął się z ruchem, Irena Solska, Antoni Piekarski, czy Roman Żelazowski. Ten ostatni opisał żartobliwie swoje spotkania z duchami w pamiętniku. Zob. R. Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat Teatru Polskiego. (Moje pamiętniki)*, Lwów 1921, s. 67–68.

noznacznie rozstrzygnąć. Znów jesteśmy zawieszeni między nauką (teorią estetyczną) a wiarą (w aktorstwo mediumiczne).

Pewne jest jedynie to, że tego rodzaju nietuzinkowe wrażenia wywoływały niektóre kreacje aktorskie, a czasem całe spektakle. Po pamiętnej premierze *Hanusi* Gerharta Hauptmanna 27 lutego 1895 roku w Krakowie, wszystkie gazety i recenzenci, zarówno wrogowie, jak zwolennicy pisarza, wolnomysliciele i konserwatyści (ci ostatni sceptyczni wobec religijnych elementów sztuki, zwłaszcza pokazania Chrystusa na scenie), symboliści i naturaliści – zgodnie ulegli czarowi spektaklu. Rozegrano go w ciemności⁴¹, jednak bez kauczukowych ścian, które w Paryżu zastosował André Antoine dla uzyskania realności przenikania zjaw do świata żywych⁴². Tadeuszowi Pawlikowskiemu, który osobiście czuwał nad reżyserią, udało się wywołać na widowni poczucie urzeczywistnienia się duchowego, niewidzialnego wymiaru: marzeń i wizji umierającego dziecka. Przy wtórze pieśni osoby z planu realnego przemieniały się w postaci planu wewnętrznego: nauczyciel stawał się Chrystusem, przełożona zakonu – matką Hanele i tak dalej. Przemiany te wydawały się tajemniczo spójne i prawdziwe, a zjawy – bardzo podobne do materializacji duchów, jakie znamy z fotografii spirytystycznej – dostojne, upozowane, w spływających malowniczo draperiach.

Niektórzy pisali o wirującym korowodzie zjaw (co również przywodzi na myśl seans spirytystyczny z udziałem głosów różnych duchów). „Co do strony zewnętrznej, to dyrekcja dała nam coś takiego, czego, szczerze to wyznajemy, nigdyśmy się nie spodziewali. Duchy, aniołowie, światło, cienie, wszystko było doskonałe”⁴³). Tak oto odbyło się „przejście czystej duszy w inny świat”⁴⁴. Inscenizacja i orkiestracja całego widowiska uzyskała gęstość i sugestywność seansu spirytystycznego, który, co ważne, połączył jednym, zgodnym doznanem zachwyty i lęku scenę i widownię: „w ciągu sztuki, gdy widownia pozostaje w ciemności, ani jeden oklask nie przerwał scen i nie odezwał się po zmianie, tak silną grozą przejęci byli słuchacze”⁴⁵. Zachwyt budziło piękno mistycznych postaci, grozę – świadomość, że zebrani patrzą na akt przekraczania granicy życia i śmierci.

⁴¹ Wyspiański uważał, że nawet „przeciemniona”: „Wystawiona byłaby dobrze, gdyby nie zbytne przeciemnienie sceny (...) oświetlanie się niepotrzebne, gdy trzeba stać w półcieniu”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, cz. 1, s. 271.

⁴² Obeszło się też „bez nadzwyczajności optycznych i promieniujących elektrycznością kostiumów”. K. E[hrenberg], *Z teatru*, „Czas” 1895, nr 50.

⁴³ Verax [J. Rogosz], *Teatr*, „Głos Narodu” 1895, nr 55.

⁴⁴ A. G., *Teatr*, „Nowa Reforma” 1895, nr 50.

⁴⁵ Tamże.

* * *

Zdaję sobie sprawę, że problem zbieżności spirytyzmu i teatru zasługuje na gruntowniejsze badanie i bogatszą egzemplifikację. Krótki rekonesans usposabia do następujących wniosków. Ruch spirytystyczny zbliżał się do teatru i to nie wyłącznie jako wydarzenie o komercyjnym charakterze. Spotkanie spirytystów stało się społecznym obrzędem, którego oczekiwali wizjonerzy sceny przyszłości dążący do wspólnotowego metafizycznego przeżycia. Seans mediumiczny w odbiorze wyznawców, entuzjastów ruchu przyjmował formę widowiska rytualnego w typie dionizyjskim ze względu na cel (spotkanie ze sferą niematerialną), formę (zbiorowa ekstaza), jak i przebieg: każdy uczestnik, każda czynność i każdy składnik wpływały na skuteczność przeżycia mediumicznego, jakim było spotkanie z duchem. Seans taki nie był spektaklem dla nasycenia ciekawości, kuglarstwem, lecz obrzędem wtajemniczenia i współuczestniczenia i mógł nieść podobne nadzieje, bo odbywał się w dziedzinie wymykającej się totalnej publicznej kontroli.

Inna sprawa, na ile realnie działający teatr instytucjonalny (choćby scena kierowana przez Tadeusza Pawlikowskiego) mógł w jakikolwiek sposób nawiązywać do elektryzujących i tajemniczych zajęć, które miały miejsce w obecności Eusapii Palladino i innych mediów. Wydaje się, że sztuka sceniczna urzeczywistniała niekiedy spirytystyczne doświadczenia transgresji i wymiany energii, głównie dzięki aktorom i takiej intensywności ich gry, która nieodłącznie przywodziła na myśl inkarnacje i transfiguracje mediów. Nie przez przypadek działo się to w realizacjach dramatów, które rozgrywały się na styku życia i śmierci. Krakowska realizacja *Hanele* przeszła do legendy jako najlepszy spektakl sezonu, a co ważniejsze – przedstawienie wywarło wielki wpływ na Stanisława Wyspiańskiego, który właśnie wtedy zdał sobie sprawę, że „Hanelą dyszy cała nasza literatura”, włącznie z *Dziadami* Mickiewicza; rozumiał, że chciałby przedstawiać „imaginacje bohaterów”, nie zaś samych bohaterów. Dodawał w liście do Lucjana Rydla: „imaginacja przy duszy już z ciała wyzwolonej pozostawać może taka, jaką mamy teraz”⁴⁶. Mniej więcej w tym czasie, w dobie krakowskich premier *Hanusi* (1895), *Wesela* i *Dziadów* (1901) oraz *Protesilasa i Laodamii* (1903), narodził się polski teatr mediumiczny.

⁴⁶ Listy Stanisława Wyspiańskiego, s. 271, 272. Rozstrzelenie – D.J.-W.

Bibliografia

- Aykroyd P.H., NARTH A., *Duchy. Historia seansów spirytystycznych, zjawisk paranormalnych i pogromców duchów*, wstęp D. Aykroyd, tłum. P. Kuś, Poznań 2021.
- Braid J., *Braid on Hypnotism: The Beginnings of Modern Hypnosis*, Michigan 1960.
- Chłopicki W., *Szkic popularny teorii i praktyki spirytyzmu*, Warszawa 1892.
- Chłopicki W., *Z teki spirytysty. Mediumizm właściwy. Seanse. Zjawiska natury samoistnej*, Warszawa 1897.
- Fazan K., *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2014.
- Got J., *Zmyślenie i prawda Jana Królikowskiego*, w: tegoż, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994.
- Grzybowski P., *Opowieści spirytystyczne. Mała historia spirytyzmu*, Katowice 1999.
- Grzymała-Siedlecki A., *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, przygotował do druku A. Woycicki, Kraków 1971.
- Kotlarczyk M., *Sztuka żywego słowa. Dykcja – ekspresja – magia*, Lublin 2010.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979.
- Michalik J., *Odwaga czy konieczność. Teatr Miejski w Krakowie kinem*, w: tegoż, *Teatr w sejmie*, Kraków 2008.
- Mikołajko A., *Spirytyzm czy mediumizm? O polskich zmaganiach ze zjawiskami przeczącyymi nauce*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. II: *Formacje, ludzie, idee*, pod red. M. Rzeczyckiej i I. Trzcińskiej, Gdańsk 2019.
- Ochorowicz J., *Kwestia mediumizmu*, „Życie” 1897, nr 4–6.
- Olkusz K., *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”*, Kraków 2017.
- Pawlikowski T., *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*, oprac. J. Michalik i E. Orzechowski, Kraków 1981.
- Solska I., *Pamiętnik*, wstęp i opracowanie L. Kuchtówna, Warszawa 1978.
- Topolska A., *Artyści „sztuk niezwykłych” w dziewiętnastowiecznej Warszawie*, „Rocznik Warszawski” 1996, t. 26.
- Urbanik A., *Spirytyzm po pierwszej wojnie światowej – od naukowej ciekawości do narzędzia pamięci*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 6.
- Waszkiel H., *Stanisław Bogusławski*, Warszawa 2010.
- Żelazowski R., *Pięćdziesiąt lat Teatru Polskiego. (Moje pamiętniki)*, Lwów 1921.

Dorota Jarząbek-Wasyl

Jagiellonian University in Krakow

**THE CLOSENESS BETWEEN SÉANCES
AND THEATER IN THE LATE 19th CENTURY.
PRELIMINARY RESEARCH**

Summary

The author takes up the issue of the relationship between spiritualism and theater at the turn of the 20th century, tracing both the external similarities, the borrowings from theater evident in séances, and the flow of ideas inspired by spiritualism in theater, especially in acting and drama.

Keywords: spiritualism, theater, Tadeusz Pawlikowski, Eusapia Palladino, séances.