ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 3470

Prace Literackie LII
Wrocław 2012

ELIZA ORMAN
Uniwersytet Wrocławski

Realizacja założeń dramatu statycznego Maeterlincka w dramacie młodopolskim

W XIX wieku w dziedzinie teatru znacząca okazuje się nie tradycyjna genologia, ale „przynależność do określonej poetyki i związane z nią nacechowanie stylowe”[1]. Skoro bezpośrednie postrzeganie świata za pomocą zmysłów jest połowiczne i pozwala na dostrzeżenie jedynie odbicia czegoś istotniejszego, rzeczywistość można poznać tylko drogą analogii[2]. Na takim założeniu opiera się młodopolski symbolizm, przy czym rezygnując z parnasistowskiego wzorca doskonałości formalnej, realizuje poezję wyrażającą niewyrażalne[3]. Wspomnianą „analogią poznawczą” staje się symbol, będący „konstrukcją dwupoziomową, której sensy nie wyczerpują się w znaczeniu pierwszym, danym bezpośrednio, są zaś ukryte na poziomie drugim”[4].

Specyfika samego już widowiska teatralnego polega na bezpośredniości przekazu świata przedstawionego; jawi się on bez „filtra”, jakim w utworach niedramatycznych jest podmiot literacki. O całościowym efekcie „decyduje współdziałanie znaków reprezentujących bardzo rozmaite systemy semiotyczne”[5]. Oprócz wieloelementowej gry aktorskiej, ruchu scenicznego, scenografii, muzyki, oświetlenia — elementów budujących pewien swoisty, założony przez dramatopisarza (bądź jedynie dramaturga) nastrój — także tekst współtworzy widowisko. Stanowi on „swego rodzaju »instrukcję wykonawczą« (partyturę teatralną), sugerującą zakładane zasady inscenizacji, zakładającą możliwości techniki scenicznej oraz

[1] J. Sławiński, *Dramat*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 106.

[2] J. Falicki, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Wrocław 1990, s. 173.

[3] M. Głowiński, *Symbolizm*, [w:] *Słownik terminów literackich…*, s. 547.

[4] *Ibidem*.

[5] J. Sławiński, *Widowisko teatralne*, [w:] *Słownik terminów literackich…*, s. 627.

© for this edition by CNS

respektującą zdolności percepcyjne odbiorcy"[6]; można więc uznać go za swoiste spoiwo, które oprócz przekazywania (do)słownie treści łączy pozostałe elementy konstrukcyjne dramatu. Pełnienie przezeń obu tych funkcji możliwe jest dzięki niejednorodności i wielopoziomowości tekstu dramatycznego; didaskalia trzeba bowiem uznać za osobliwy środek tworzenia fikcyjnego świata. Uznanie takiej „wielotworzywowości" dramatu zostało wyraźnie sformułowane przez S. Skwarczyńską w latach 40. XX wieku w postaci teatralnej teorii dramatu, przeciwstawiającej się dotychczasowej teorii literackiej[7].

Autorem doskonale pojmującym zarówno pośredniość poznania, jak i oryginalność dramatu jako dzieła sztuki, oraz w doskonały sposób przekładającym to zrozumienie na swoją twórczość, był Maurice Maeterlinck. Stał się on głównym teoretykiem, kodyfikatorem i realizatorem dramatu poetycko-symbolicznego[8] być może za sprawą wpływu poznanych osobiście podczas pobytu w Paryżu Mallarmégo i Villiers de l'Isle-Adama, których twórczość nacechowana była mistyką sztuki, oddziaływała przez impresję, skojarzenie mgliście zarysowanych obrazów[9]. Maeterlinckowska idea:

> Ważne jest tylko to, z czego nie jesteśmy w stanie do końca zdać sobie sprawy. Nasza nieświadomość czy półświadomość ma, dzięki takim przeczuciom, prowadzić nas do tej nieuchwytnej, lepszej części naszej istoty[10]

stała się punktem wyjścia konstrukcji pewnej odmiany gatunkowej dramatu. (Pragnę tutaj zaznaczyć, że analizowane przeze mnie cechy konstytutywne tejże odmiany będą szczegółowo omówione w tej właśnie części pracy, natomiast później, aby uniknąć powtarzania treści własnych obserwacji, wykażę jedynie ich obecność w dramatach polskich). Już na początku XX wieku Zenon Przesmycki w swoim artykule *Maurycy Maeterlinck* zapisał istotne spostrzeżenie: „za obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkresne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy"[11]. Belgijski dramatopisarz wykorzystuje do tego symbol w szczególnym rozumieniu: symboliczne stają się statyczne elementy konstrukcyjne świata przedstawionego jego utworów dramatycznych.

Zasadniczą jednak cechą jest prawie zupełne pozbawienie tego typu dramatu akcji opartej na konflikcie (który ma raczej charakter filozoficzny, egzystencjalny,

---

[6] M. Leyko, *Dramat*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 177.

[7] M. Głowiński, *Teatralna teoria dramatu*, [w:] *Słownik terminów literackich…*, s. 574.

[8] M. Bernacki, *Dramat poetycko-symboliczny*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 477.

[9] M. Duda, *Maeterlinck Maurice*, [w:] *Słownik pisarzy świata*, red. J. Maślanka, Kraków 2008, s. 498.

[10] J. Falicki, *op. cit.*, s. 199.

[11] Z. Przesmycki, *Wstęp*, [w:] M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, tłum. i wstęp Z. Przesmycki, Warszawa 1894, s. LXVII.

© for this edition by CNS

właśnie — zdałoby się — statyczny, nieprzypominający intryg energicznych bohaterów). „Od początku wszyscy czekają na katastrofę, na nieubłaganie zbliżające się nieszczęście, przeciwko któremu nikt nie usiłuje walczyć. Nie ma więc w ogóle miejsca na żaden konflikt dramatyczny”[12]. Zamiast dynamicznego rozwoju zdarzeń pojawia się więc w treści utworu układ sytuacyjny, tworzony przez pewien zespół współbrzmień i współznaczeń, jednocześnie subtelnie sugerujących pożądany obraz i wywołujących odpowiedni nastrój. Ograniczenie zdarzeniowości ma służyć właśnie koncentracji uwagi na tych konstytuantach dramatycznych.

Zasada ta doskonale ujawnia się choćby w tym fragmencie:

OBCY: Można by mniemać, że słuchają wewnętrznego głosu dusz własnych.
STARZEC: Wszystko, co oni tam robią, wydaje mi się dziwnie poważne. A oni p o p r o s t u oczekują przy lampie zbliżającej się nocy. (*Wnętrze*)[13]

Wyróżnione przeze mnie określenie „po prostu” podkreśla zwyczajność aktu oczekiwania, z założenia nieprzejawiającego się nadzwyczajną aktywnością podmiotu. Samo „słuchanie głosu dusz własnych” bynajmniej nie implikuje dynamicznej fabuły. I choć sytuacja ta dzieje się akurat we wnętrzu domu, to przecież ten sam nieomal bezruch można zauważyć w scenie ogrodowej, kiedy to Starzec spokojnie baje, stojąc w towarzystwie Obcego, „w cieniu drzew wysokich” (*Wnętrze*, 43). Także spokojność wydarzeń i powolność ruchów zaakcentowana została w scenach innej sztuki:

Bliski i bardzo spokojny gwar morza pod urwiskami nadbrzeżnymi. (*Ślepcy*, 11)
TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA: Zdaje mi się, że zbyt długo zostawia nas samych… (*Ślepcy*, 9)
Zegar gdzieś bardzo daleko wydzwania bardzo powolnie dwunastą. (*Ślepcy*, 16)

Wyobrażenie sobie tych scen, a także nadanie im swoistego znaczenia nie nastręcza trudności, jako że elementy budujące je pozostają ciągle w sferze indywidualnych wyobrażeń odbiorcy. Wspomniany „obraz” tworzy ogół takich wyobrażeniowych składników konstrukcyjnych sceny.

Oprócz co najmniej skromności zarysowanej fabuły narzuca się niezmienność i niezachwianie sytuacji, które trwają, a nie przemijają, jakby to miało prawo przebiegać w każdym dramacie innym niż statyczny; na przykład sytuacja zaistniała między ogrodem a domem jest przez ogrom teatralnego czasu niezmienna:

OBCY: Zwróciły głowy w naszą stronę… Zwróciły głowy, nic więcej. Mówiłem za głośno.
Obie dziewczyny wracają do dawnego położenia. (*Wnętrze*, 46)
Długie milczenie. (*Wnętrze*, 50)
OBCY: Uśmiechają się, nie poruszają się wcale… Oto ojciec kładzie palec na ustach…
STARZEC: Wskazuje dziecko śpiące na matki łonie…
OBCY: Ona nie śmie oczu podnieść, żeby nie przerwać snu dziecięcia…
STARZEC: Siostry haftować przestały… Jaka cisza wśród nich zaległa.
OBCY: Upuściły motek białego jedwabiu…
STARZEC: Na dziecko się patrzą… (*Wnętrze*, 47, 48)

[12] I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 40.

[13] M. Maeterlinck, *Trzy dramaty*, oprac. F. Płażek, Kraków 1951, s. 52. Numery stron pozostałych cytatów z tego źródła podaję dalej w nawiasach wraz z tytułem utworu.

© for this edition by CNS

Fragmenty dotyczą wciąż jednakiego stanu: wręcz tkwienia w dwu miejscach poszczególnych grup postaci; zajęcia obecnych w domu nie zmieniają się, podobnie jak pozycja rozmawiających i obserwujących, Starca i Obcego, pod ogrodowymi drzewami. Drugi i trzeci z przykładów uwypuklają, oprócz stabilności i nienaruszalności sytuacji, także znaczenie milczenia i wszelkich pauz. Mistrzostwem w podkreśleniu takiego zabiegu wydają się jednak sceny *Ślepców* z zasady nastawione na zwrócenie uwagi na aspekt odbioru inny niż wzrok:

MŁODA ŚLEPA: […] Nie słyszałam jego odejścia. Nie pytałam go o nic więcej. Słyszałam, jak uśmiechał się zanadto poważnie; słyszałam, jak zamykał oczy i chciał umilknąć… (*Ślepcy*, 10)
MŁODA ŚLEPA: Zdaje mi się, że czuję światło księżyca na rękach.
NAJSTARSZA ŚLEPA: Ja sądzę, że są gwiazdy; słyszę je.
MŁODA ŚLEPA: Ja także.
PIERWSZY ŚLEPY OD URODZENIA: Ja nie słyszę żadnego szmeru.
DRUGI ŚLEPY OD URODZENIA: Ja słyszę tylko szmer naszych oddechów!
NAJSTARSZY ŚLEPIEC: Myślę, że kobiety mają słuszność.
PIERWSZY ŚLEPY OD URODZENIA: Ja nigdy nie słyszałem gwiazd. (*Ślepcy*, 13, 14)

Także słowa Księdza (nakazuje, aby oczekiwano go w milczeniu) oraz postawa ślepców (nasłuchują odgłosów zbliżającego się psa, szumu fal czy też nadlatujących ptaków) mają zwrócić uwagę odbiorców na wrażenia słuchowe.

Ze zjawiskiem tym wiąże się jeszcze jedna kwestia: chwile zamilknięcia włączone są w dialogi pozorne (tworzone) i jest to milczenie stwarzające kłamliwe złudzenie ukrywania jakiegoś znaczenia. Wymowa rzeczywista tegoż milczenia może okazać się jedynie powłoką bardziej tajemniczego, innego jego znaczenia. Dłuższe chwile ciszy oraz powolna mowa i urywanie wypowiedzi idealnie komponują się z opisaną już leniwością zdarzeń. Wielokropki oraz podkreślenie w didaskaliach braku dźwięku czy po prostu braku rozmów idą w parze z pomniejszeniem roli ruchu scenicznego. Wspólnie wszystkie te zjawiska wytwarzają wrażenie zastoju. Jego funkcji można jednak upatrywać w specyfice podejścia do psychiki bohaterów i wpływu, jaki jej obraz miał wywrzeć na odbiorcach zgodnie z założeniem symbolizmu.

Jest to chyba dobre miejsce na podkreślenie znaczenia samego tekstu, który w wydatny sposób uzupełnia wartość sugestywnych, jakby nie całkiem racjonalnych środków:

Do nieszczęśliwych trzeba mówić długo; trzeba ich kołem otoczyć. Najobojętniejsi biorą w siebie mimowolnie część bólu. Tym sposobem, bez wrzawy i wysiłku, rozdziela się on jak powietrze lub światło… (*Wnętrze*, 45)
Nieraz miesiące całe żyjemy obok istot, które już nie należą do świata, a duszy ich do życia nie nakłonisz… Podobne są do lalek nieruchomych, pomimo że w ich duszach dzieją się dziwne rzeczy… Same nie wiedzą, czym są… (*Wnętrze*, 46)

Wypowiedzi Starca są dosłownym i raczej świadomym wyrażeniem pewnego obrazu rzeczywistości ludzkiej, składnikiem ideologii, systemu moralnego, światopoglądu autora. Nie kłócą się one z pozostałymi wyznacznikami statyczności

© for this edition by CNS

dramatu, raczej działają na innym jego poziomie. Funkcji tej nie przeczą inne, nieniosące z sobą ładunku ideologicznego, poglądowego, wypowiedzi.

Niektóre z kwestii bohaterów informują wobec tego, pośrednio lub bezpośrednio, o zajściu pewnych zdarzeń, o niejakim przekształceniu w świecie, który współtworzą. Jednak mimo zaszłej zmiany odnaleźć można zawsze element stały bądź coś, co zastępuje znany już motyw, akcentując tym samym znaczenie statyki (w pierwszym z podanych dalej przykładów jest to wizyjność spokojnego snu, w drugim milczenie i trwanie, w ostatnim zaś wspominane wcześniej wciąż śpiące dziecko):

MARIA: Och, jacy oni spokojni!… Zdaje mi się, jakbym ich we śnie widziała… (*Wnętrze*, 49)
Jedna z dwóch sióstr zbliża się w tej chwili do pierwszego okna; druga do drugiego. Opierają równocześnie dłonie na szybach. Patrzą długo w ciemność. (*Wnętrze*, 49)
W pośrodku pokoju dziecko śpi spokojnie na fotelu. — Milczenie. (*Wnętrze*, 58)

Zwracając uwagę na nieco bardziej formalne kwestie, nie sposób nie zauważyć specyfiki ustanawiania bohaterów sztuki. Są nimi postaci odrealnione, nieabsorbujące przez to szczegółami swej charakterystyki uwagi odbiorcy, a kierujące ją na wyodrębnioną, wręcz nieosobową psychikę i jej stan.

w ogrodzie: STARZEC; OBCY; MARTA; MARIA (WNUCZKI STARCA); CHŁOP; TŁUM
w domu: OJCIEC; MATKA; DZIECKO; DWIE DZIEWCZYNY

Ogólnikowość wizerunku postaci, a więc zaznaczenie jedynie typu bohatera, znajduje potwierdzenie swej zasadności w określeniu przez Maeterlincka trzech sztuk, do których należy omawiane *Wnętrze* (*L'Intérieur*, 1894), „dramatami dla marionetek". Właściwa jest ona także osobom sztuki *Ślepcy* (*Les Aveugles*, 1891); są to po prostu niewidomi, których oprócz określenia „pierwszy", „drugi" itd. wyróżnia także niedookreśloność ich wieku: „najstarszy", „młoda" itp. To raczej niewiele jak na konstruowanie bohatera odautorskim słowem, co przy powszechnej w dziedzinie teatru nierealistycznego dewaluacji komunikacji słownej jest jednak zrozumiałe. Zamiast tego Maeterlinck operuje postaciami symbolicznymi, tworząc mniej więcej jednolity, zorganizowany świat w miejsce rozpadającego się świata jednostek realnych. Przez niego przekazuje myśl dającą się zinterpretować każdemu indywidualnie i odmiennie, a mającą zawsze wobec tego jakiś sens.

Tą samą zasadą konstrukcyjną posłużył się autor przy organizowaniu przestrzeni abstrakcyjnej:

Prastary bór północny, wiekuistego wejrzenia, pod niebem głęboko ugwieżdżonym. […] Ciemno nadzwyczaj, pomimo blasków księżycowych, które tu i ówdzie silą się rozbić ciemności ulistwienia. (*Ślepcy*, 5)

Rekonstruowana jest ona przez czytelnika lub widza na podstawie jedynie sygnałów, a nie pełnych opisów tekstowych (zawierających detale i nazwy), stanowiąc o odrębnym, nowatorskim stylu scenograficznym. Nazwać by go można dematerializacją miejsca, pozorowaniem istnienia takiej przestrzeni. Kompozycja

© for this edition by CNS

zarazem jest zwarta i luźna. Luźna, jako że odzwierciedla świat niejednoznaczny, pełen tajemnic, zagadek metafizycznych[14], jest otwarta na wpisanie w nią dowolnego niemal rozumienia. Zwarta natomiast przez określenie mimo wszystko jednego punktu, wyznaczenie konkretnego, ograniczonego planu zarówno przestrzennego, jak i czasowego.

Upływ czasu bynajmniej nie różni się dynamiką od przebiegu zdarzeń. Odgrywa bardzo istotną rolę w oczekiwaniu Ślepców, zaznaczany jest także odrębnymi słowy, gdy mowa o zwłoce w poinformowaniu przez Starca domowników o śmierci dziewczyny. Czas jest w takim razie jeszcze jedną cechą stabilną i nieruchomą prawie. Mimo względnej jego spójności, ograniczonej przecież rozpiętości, okresy króciutkie przedstawiane są stosunkowo rozwlekle, spowalniając bieg zdarzeń i umożliwiając dotarcie do świadomości odbiorcy tym treściom ukrytym, które może uzewnętrznić bezpośredni kontakt ze światem przedstawionym.

Jednym z takich wrażeń charakteryzujących dane sztuki Maeterlincka jest stała obecność nieświadomości, atmosfera lęku i czasem nudy:

> PIERWSZY ŚLEPY OD URODZENIA: Nie troszcz się o kwiaty; myśl o powrocie!
> SZÓSTY ŚLEPIEC: Nie śmiem już wracać nazad! (*Ślepcy*, 25)
>
> DRUGI ŚLEPY OD URODZENIA: Czy wiecie, gdzie ksiądz poszedł?
> INNI ŚLEPCY: Nie wiem. — Nie wiem. — Nikt nie wie. (*Ślepcy*, 13)

Podobnie pesymizm człowieka wobec bezimiennych sił, które nim rządzą, podnosi do rangi najwyższej założona na początku danych dramatów niemożność konkretnego i skutecznego działania. Niemożność ta sprawia, że w obliczu zdarzeń nietypowych, wypadków, tajemnic przeznaczenia ludzie są tylko biernymi ślepcami:

> TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA: Na próżno; nie słyszę już serca. Zimny jest…
> PIERWSZY ŚLEPY OD URODZENIA: Umarł, nic nie powiedziawszy.
> TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA: Powinien był nas uprzedzić! (*Ślepcy*, 31)
> STARZEC: Tamci zbliżają się krok za krokiem, a od dwóch godzin nieszczęście wzrasta i wzrasta. Nie są w stanie przeszkodzić […]. Śpieszy do celu po wytkniętej drodze… (*Wnętrze*, 51)

Nieuchronność ta — siła ślepa i irracjonalna — nie jest karą, ale bezsensownym kresem; implikuje bierność i oczekiwanie, wydatnie wzmacniając tragizm oraz statyczny charakter sztuk, nie osłabiając przy tym napięcia dramatycznego.

Dla jasności wywodu wykorzystywałam dotychczas przykłady tylko z dwóch Maeterlinckowskich dramatów, aczkolwiek zaznaczyć należy, że nie są one jedynymi, których konstrukcja zawiera w sobie elementy statyczności. *Intruz* (*L'Intruse*, 1890) także jest sztuką pełną jedynie niepokojących sygnałów (odczytywanych przy zachowaniu ogólnej, początkowej ramy sytuacyjnej) zamiast dynamicznego przebiegu zdarzeń. Szczegółami tymi są „podmuchy wiatru, zamilknięcie słowików, ostrzenie kosy o północy przez ogrodnika, źle paląca się

[14] M. Bernacki, *op. cit.*, s. 477.

© for this edition by CNS

lampa, otwierające się drzwi, których nie sposób zamknąć… Wyczuwa się stale czyjąś obecność. Wreszcie lampa gaśnie i dowiadujemy się, że położnica umarła. Owym »intruzem« była śmierć”[15], a podkreślaniem nieustępliwości przeznaczenia słowny leitmotiv „ktoś idzie”[16].

Tu też mamy do czynienia z funkcjonalnym zapisem wewnętrznego pejzażu świata teatralnego oraz determinizmem i zawieszeniem „akcji”. Akcja tych trzech sztuk z początkowego okresu twórczości Maeterlincka „rozgrywa się w nieokreślonym miejscu i czasie, w starych zamkach, w smutnych domach, gdzie żyją ludzie-symbole, wyrażający lęk człowieka bezsilnego w obliczu przeznaczenia i śmierci. Prowadzą oni z sobą coś w rodzaju dialogu wewnętrznego”[17]. Pełnej realizacji wszystkich chwytów nie należy się jednak spodziewać właściwie w żadnej ze sztuk ani Maeterlincka, ani jego naśladowców, można odnajdywać natomiast poszczególne struktury właściwe dramatowi statycznemu. Może to być, dla przypomnienia, ograniczenie dynamiki fabularnej, niezmienność sytuacji, przemilczenia, zawarcie w samych wypowiedziach postaci przeświadczenia o istotności spokoju, akcentowanie elementów stałych, odrealnienie i pozbawienie postaci żywotności, ograniczenie przestrzenne i czasowe, nieuchronność powodująca bierne oczekiwanie.

Wiele z nich można wyszukać w polskich tekstach dramatycznych przełomu wieków XIX i XX. Były to wzorowane na zachodnioeuropejskich tekstach bądź wykorzystujące pewne ich cechy propozycje artystyczne nowego pokolenia. Czołowy reprezentant i propagator nowej polskiej sztuki, Stanisław Przybyszewski, umiejętnie wpisywał w swoje utwory symbolikę statyczną w duchu maeterlinckowskim. W *Śniegu* (1903) „cała uwaga autora została skoncentrowana wokół drobiazgowo analizowanego wnętrza psychicznego bohaterów. W związku z tym wszelkie zewnętrzne akcesoria zostały tutaj — jako nieistotne — zredukowane do zupełnie niezbędnego minimum”[18]. Oparcie całego dramatu na „fakcie psychicznym” daje możliwość zajęcia się utrzymaniem powstałego na początku napięcia, którego przewodnim aspektem jest rosnąca wciąż i zbliżająca się groźba katastrofy.

Główni bohaterowie nie mają nazwisk, tylko pospolite, nic niemówiące imiona (Ewa czy Kazimierz), są prawie bezosobowi. Autorska konstrukcja tych postaci, poznawanych jedynie w trakcie sztuki, bez przedstawienia ich w chwili rozpoczęcia się utworu, służy zbudowaniu takiego dramatu, którego bohaterowie nie absorbowaliby uwagi odbiorcy wiadomościami o sobie innymi niż te istotne dla „rozgryzienia” ich wnętrz. Są oni „pionkami w ręku wyższych sił, działających jako przeznaczenie. Nie starają się świadomie niczemu przeciwstawić, do

[15] J. Falicki, *op. cit.*, s. 199.

[16] I. Sławińska, *op. cit.*, s. 45.

[17] Z. Karczewska-Markiewicz, *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, Warszawa 1965, s. 138.

[18] R. Taborski, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Śnieg*, oprac. R. Taborski, Warszawa 1987, s. 8.

© for this edition by CNS

niczego nie dążą. Brak im charakteru i kierunku woli”[19]. Taki twór kompozycyjny wymusza koncentrację i rozważanie, a nie pogoń za żywą akcją; jak zakładał sam Przybyszewski: „symbol powinien wyłonić się z człowieka, […] a nie odwrotnie, człowiek z symbolu”[20].

Wciąż pojawiający się w sztuce motyw śniegu jest chyba najistotniejszą cechą naśladowczą u Przybyszewskiego. Pełni on podobną funkcję jak śpiące dziecko w Maeterlinckowskim *Wnętrzu*. Detal ten ujawnia się w rozlicznych kontekstach: wyraźnie symbolicznym („A dusza moja była zimna, biała i czysta, jak ten śnieg”[21]; „Ja byłam śniegiem, takim dobrym białym śniegiem, co tuli biedną ziemię, rozgrzewa ją” [139]), dosłownym („czy nie widzisz, jaka śnieżyca? Prawie cały dzień sypie i sypie” [15]; „sanna jest utrudniona, śnieg głęboki” [25]; „A też to śnieżyca, że świata przed oczami nie widać. Zaspy po pas” [39]; „Och, te skry śniegu zmarzłego na lodzie” [69]; „Słońce czerwieni się na śniegu poza oknami” [92]) czy aluzyjnym („melancholijny ogień na kominku… skrzący blask śniegu za oknami” [54]; „Śnieg biały, miękki śnieg przyprószył wszystkie wspomnienia, i ból, i walki, i cierpienia, a gdy śnieg zniknie…” [60]).

Pozostałymi wyznacznikami dążenia do statyczności są na przykład liczne wielokropki oraz sygnalizowane w didaskaliach przemilczenia, zamyślenia podkreślające zwolnienia akcji, ciążenie ku teatralnemu utrzymaniu danej chwili. Ponadto daje się zauważyć swoisty nastrój scen: nuda na przykład zaznaczona jest w wypowiedzi scenicznej bohatera, wprowadzającej pewien pogląd na życie i sztukę — uznanie ich za niewarte wzruszeń, a wzbudzające wreszcie znudzenie:

> KAZIMIERZ: Znużyła, znudziła mnie ta wieczna włóczęga po całym świecie. Wrażenia artystyczne, muzea, teatr, cyrk, Włochy, Paryż — to blaga, blaga, blaga. Tylko coraz większa nuda. Wszędzie jedno i to samo, i tak człowiek wlecze się z kąta w kąt z tą samą ustawiczną nudą… (*Śnieg*, 19)

> KAZIMIERZ: […] powiedziała, żem nieznośny, żem wniósł atmosferę nudy i zmęczenia w twój dom. (*Śnieg*, 100, 101)

Za powiązaną natomiast z nudą (z uwagi na sferę oddziaływania wyłącznie nastrojową) uznaję nieuchronność, przekleństwo, którym jest „burza”, burza emocji i słów, mająca finał w chwili samobójstwa Bronki, wspomniana przez Kazimierza:

> Czuję w powietrzu jakąś mglistą zagadkę, którą rad bym rozwiązać… Widzi pani, jestem człowiekiem nerwowym, a tacy ludzie nie znoszą parności przed burzą… (*Śnieg*, 74)

Powstałą w 1901 roku sztuką Przybyszewskiego była (także zazębiająca się o twórczość belgijskiego dramatopisarza) jednoaktówka *Goście*. W utworze tym „przesuwa się cała galeria symboli — nieznanych sił wewnętrznych człowieka

[19] I. Sławińska, *op. cit.*, s. 41.

[20] S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 32.

[21] S. Przybyszewski, *Śnieg*…, s. 107. Numery stron pozostałych cytatów z tego źródła podaję dalej w nawiasach wraz z tytułem utworu.

© for this edition by CNS

działających jako los. I znów analogia z Maeterlinckiem i teorią »immanentnego losu«"[22], jak rzecz ujmuje Irena Sławińska.

Założeniem dramaturgicznym Maeterlincka jest stworzenie nastroju, do czego służą także, oprócz niedomówień i pauz, dźwięki (szum morza, szelest ptasich skrzydeł, skrzypienie drzwi itp.); w ich miejsce Przybyszewski wprowadza muzykę. W *Gościach* bynajmniej nie byle jaką: „W pałacu przygrywa muzyka Danse macabre Saint-Saënsa"[23]. O wrażeniu, jakie może ona wywołać, świadczą słowa samego Adama: „Och ta muzyka, ta przeklęta muzyka" (115).

Ponownie pojawia się taki typ bohatera, którego indywidualizm nie odgrywa żadnej roli: Gość, Nieznajomy, Adam, Pierwszy Starzec itd. Miejsce w swej postaci też nie odbiega od konwencji teatralnej omawianej odmiany gatunkowej, współgra raczej z przejrzystą kompozycją niezarzuconą zbędnymi szczegółami:

Park. Noc księżycowa. W dali rzęsiście oświetlony pałac. Po parku przesuwają się z uśmiechem i gwarem pary ludzi — wchodzą do pałacu, to znowu wychodzą. Na scenę wchodzi dwóch starców, siadają na ławie. (*Goście*, 103)

Przedstawienie tej sceny jest wprowadzeniem przed oczy widza głównych rozmówców sztuki. Ich hipnotyczny niemal dialog sugeruje istnienie innego świata, rządzonego przez siły, którym człowiek nie jest zdolny się przeciwstawić, a przed którym odczuwa się lęk:

STARZEC II: Tam jakaś tajemnica na dnie się ukrywa. Jakaś straszna tajemnica. Mnie nie oszukają pozory, ani te ciągłe bale, ani ta sztuczna wesołość… (*Goście*, 104)

STARZEC I: Jakoś mi strasznie niemiło. To jest, jak gdyby jakieś nieszczęście zawisło nad tym domem.

Chwila milczenia.

STARZEC II: Natura dziwnie czasem bywa złośliwa. Karze za grzechy, które sama w serce człowieka wszczepiła. (*Goście*, 105)

POLA: Boże — nie ma ratunku — a ja tak was kochałam, a ja myślałam, że wam pomóc mogę… (*Goście*, 123, 124)

Niemałe znaczenie miał dla rozwoju i wzbogacenia wielokierunkowości dramaturgii napisany przez Władysława Orkana w 1899 roku dramat, przez samego autora określony jako „fragment w trzech aktach z r. 1846" — *Ofiara*. Tutaj za główne konstanty dramatyczne bez wątpienia uznać należy atmosferę lęku i niepokoju towarzyszącą oczekiwaniu nieuniknionego, co nietrudno skojarzyć z nastrojowością dramatów Maeterlincka:

MAGDUSIA: Ja już dawno panu chciałam… Ale nie śmiałam przy gościach… Zresztą, myślałam se w duchu: może to jeno strach mój… Ale widzę, że nie, choć się naprawdę czegoś lękam… sama nie wiem… Czasem siedzę — i nagle dreszcz mnie przeleci całą… O panie! Cosi się złego gotuje… (*Ofiara*)[24]

[22] I. Sławińska, *op. cit.*, s. 43.

[23] S. Przybyszewski, *Goście*, Kraków 1902, s. 101. Numery stron pozostałych cytatów z tego źródła podaję dalej w nawiasach wraz z tytułem utworu.

[24] W. Orkan, *Utwory dramatyczne*, red. S. Pigoń, t. 3, Kraków 1966, s. 164. Numery stron pozostałych cytatów z tego źródła podaję dalej w nawiasach wraz z tytułem utworu.

© for this edition by CNS

MARIA: Janie! (*mówi serdecznie, z rezygnacją*)
JAN: Dziecko, tak musi być… (*Ofiara*, 130)
MARIA: Nie chciałabym być — Boże, nie daj! — wróżką; ale mam takie przeczucie straszne, że to za wcześnie…
JAN: Cóż robić… Już wstrzymać nie można. Pozostaje tylko jedno: wierzyć, mimo wszystko… (*pauza*)
MARIA: Jakie to rozpacznie smutne…
JAN: Ha! smutne… (*zaczyna chodzić w zamyśleniu po pokoju*) (*Ofiara*, 131)

W tych cytatach zaznacza się typowe dla „milczącej" konwencji zwalnianie tempa akcji. Całe sceny potwierdzają się jednym długim pasmem spokojnych rozmów, jak sceny aktu drugiego:

JAN: Zdawało mi się… (*przechodzi dalej zamyślony*)
MARIA (*opuszcza głowę i opiera ją na dłoni*)
JAN (*podchodzi do kominka i siada obok Marii — chwila milczenia, po czym Jan poczyna mówić jakoby do siebie*): Pamiętasz, Mario, ten wieczór, kiedym pierwszy raz był w domu ojca Twojego?
MARIA (*cicho, przez zadumę*): Pamiętam.
JAN: Przyjechałem w zapusty… Nikogo nie było… Ty jedna siedziałaś przy kominku… z pochyloną głową — jak dziś…
MARIA (*jak wyżej*): Pamiętam.
JAN: Przywitaliśmy się bez słów i jeszcze długo w nocy siedzieliśmy bez słów… To najmilsza była rozmowa, pamiętasz?
MARIA: Bez słów…
JAN: A ogień trzaskał głośno…
MARIA: A wiater wył na polu…
JAN: A od stajen dolatał niewyraźny śpiew… (*Ofiara*, 168, 169)
Odchodzi z wolna — zegar powoli bije dwunastą. (*Ofiara*, 173)

Na wpływ zachodnich koncepcji dramaturgicznych wskazuje nieokreślone *de facto* miejsce akcji *Winy i kary* (1905) tegoż autora:

Rzecz może się dziać tak samo u nas w górach, jak i w Norwegii[25].

Pokrewieństwo konwencyjne sztuki do dramatów symbolisty belgijskiego zaznacza się ponadto w ślepocie Anny, która widzi w wymiarze świata tylko etycznego, nie zmysłowego.

Twórcą chyba najważniejszym tej epoki, zajmującym się dramatem i mającym szerokie rozeznanie w literaturze europejskiej, był Stanisław Wyspiański. W jego *Warszawiance* „wszystko, co dynamiczne, pozostaje gdzieś w oddaleniu. Nie ma tu zwykłego procesu organizowania działania, powstawania typowego, dramatycznego konfliktu i jego rozwiązywanych w toku akcji węzłów, niewiele też konwencjonalnej akcji"[26]. Konstrukcja ciągu zdarzeń nie jest tu czynnikiem istotnym, ale raczej pretekstem do ukazania w życiu przeznaczeń, fatalności, niedających się sprecyzować przeżyć psychicznych, lęków, przeczuć. Uderza

[25] W. Orkan, *op. cit.*, t. 2, s. 265.
[26] J. Nowakowski, *Wstęp*, [w:] S. Wyspiański, *Dramaty o Powstaniu Listopadowym*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1967, s. LII.

© for this edition by CNS

bierność sprowadzająca się do czekania na spełnienie się przeznaczenia. Nieistotny jest w zasadzie autentyzm i racjonalność, lecz intensywność przeżyć:

MARYA: […] lęk mnie przed Losem zejmuje,
muzykę szczęścia oddala i zgłusza,
Niepokój cienie swe nade mną snuje. (*Warszawianka*)[27]

Sceny przerywa często wymowne milczenie — aluzje do tragicznych wydarzeń z okresu powstania listopadowego:

Tajemniczych mocy siła
gałęzie suche łamie nad rotami; […]
a żołnierzy łany całe się kładą,
Przeznaczeń walone młotem. (*Warszawianka*, 32)
Przeznaczeń twoich gwiazda leci mimo…
więc rycerze i boje stracone. (*Warszawianka*, 43)

Fatum krążące nad ludźmi przedstawione jest jako element pozaczasowy i pozaprzestrzenny, a jego cel do samego końca pozostaje nieznany. Nie wiadomo kiedy i w jaki sposób los się objawi i nieznane są skutki jego działania. Z tym, co nieuniknione, należy się pogodzić.

Całość utworu zbudowana jest w taki sposób, by spotęgować wrażenie odosobnienia od zachodzących „gdzieś daleko" wypadków, i przenieść cały ciężar widowiska na stałe „tu i teraz". Temu celowi służy „staranne precyzowanie tła w tekście pobocznym […], tło zastępuje tu akcję"[28]. Jednocześnie tą cechą dramatu Wyspiański zaznaczył sytuację polskiego narodu, który w okresie zaborów po powstaniu styczniowym czekał sposobnej chwili, by uwolnić się spod obcego panowania, nie angażując się w zachodnie działania polityczne; za to liczył się dla niego czas obecny i codzienna praca, która mogła go wypełnić.

Napięcie budowane środkami nastrojowymi i symbolami w duchu maeterlinckowskim spotykamy także w *Skarbie* Leopolda Staffa, twórcy lirycznego, stąd zapewne bliskość symbolizmu i zainteresowanie ową nastrojowością. Jego dramat to wzajemna gra barw, cieni, kształtów, dźwięków; poszukiwanie nadrealności; wyraz tęsknoty za absolutem i nieskończonością. Wypływa z tego sposobność do wykorzystania szczególnego rodzaju poetyki inscenizacyjnej. W jej skład wchodzi na przykład ascetyczna klarowność akcji oraz określony raz na zawsze nastrój:

Czas i miejsce wypadków obojętne. Może „nigdzie i nigdy", może w nas i co dzień. (*Skarb*)[29]

Taras obronnego zamczyska na wysokim szczycie górskim. (*Skarb*, 9)

Wieczór… — zmierzch zapada. Głuchy i niewyraźny odgłos walki dochodzi z prawej strony, jak przytłumiony huk morza. (*Skarb*, 9)

[27] S. Wyspiański, *op. cit.*, s. 6. Numery stron pozostałych cytatów z tego źródła podaję dalej w nawiasach wraz z tytułem utworu.

[28] L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1986, s. 293.

[29] L. Staff, *Skarb*, Lwów 1905, s. 5. Numery stron pozostałych cytatów z tego źródła podaję dalej w nawiasach wraz z tytułem utworu.

© for this edition by CNS

Na początku aktu II:

To samo miejsce. […] Poranek duszny i parny, słońce spomiędzy ciężkich chmur razi spieką. W powietrzu lęk, przygnębienie i groźba burzy. (*Skarb*, 83)

Miejsce nie ma tu wiele wspólnego z konkretem, ono także współtworzy abstrakcyjny obraz i nastrój niedookreślonego przeznaczenia, nadaje sytuacji wymiar pozaczasowy. Nicią wiążącą całość sztuki jest oryginalny motyw skarbu. Jego niedookreśloność symbolizuje niewiadomy los, z którym musi się zmierzyć każdy:

WDOWA: Puśćcie mnie […] Tam,
Gdzie skarb ten krwiożerczy, najsroższy
W czarnych piwnic podziemiach śpi — ten skarb nieznany. (*Skarb*, 13)
PRZODOWNIK DORADY: Cóż nam, że niewidziany przez oczy niczyje skarb tam leży
I samym sobą syty, skąpstwem w złoto tyje?… (*Skarb*, 30)

Napięcie oczekiwania i walki staje się przez to powszechne, uniwersalne:

PRZODOWNIK DORADY: Tajemnicą owiane to wszystko… Nieznany
Skarb… Niewiadomy wróg, grożący w gniewie…
Ta niezbadana wróżka… Pomrok niezbadany… (*Skarb*, 42)

Interesująca jest konstrukcja postaci-symboli dramatu — Strażnika, Niezłomnego, Dziwnej, Obcego — pozbawione są one oprócz imion także innych cech indywidualności, odróżnia je od siebie postawa moralna[30].

„Podobnie jak u Przybyszewskiego odnajdujemy w *Skarbie* wiele maniery Maeterlincka […] w technice nastroju. Jest to ten sam sposób stwarzania [niezmiennej] atmosfery tragicznej poprzez metaforykę, emocjonalne epitety, refreny, a także przy współudziale momentów dźwiękowych i pauz”[31], których nadmiar w całym tekście stanowczo przykuwa uwagę czytelnika.

Rozmowy we wszystkich tu uwzględnionych sztukach prowadzone są na jeden tylko temat, do głównej sprawy odnosi się zdecydowana większość wypowiedzi osób dramatu, aby *de facto* pozostawić akcję w jednym punkcie, zawiesić nastrój. Autorzy ci, „pragnąc stworzyć tragedię symbolistyczną, wyrazić tajemnice losu ludzkiego i natury bytu zarazem zmysłowego i transcendentnego, […] [odcieleśniali] postaci swoich sztuk, umieszczając je w nierealnym, niematerialnym świecie o atmosferze pełnej niepokoju, przenikniętej poczuciem przemijania”[32]. Służyło temu wykorzystanie dostrzeżonych w twórczości Maeterlincka konstant dramatu statycznego.

Teatr odwołujący się do wyobraźni pojawia się w dramaturgii młodopolskiej jako przeciwstawienie teatru opartego na naśladowaniu; charakteryzuje się „akcją” toczącą się w ograniczonej przestrzeni, słabo rozwiniętą intrygą i statycznymi sytuacjami — dramat rozgrywa się w nierozbudowanym dialogu, w aluzjach

[30] I. Sławińska, *op. cit.*, s. 57.
[31] *Ibidem*, s. 60.
[32] M. Duda, *op. cit.*, s. 498.

© for this edition by CNS

i przeczuciach sugerowanych obrazami scenicznymi. Odchodzenie od uproszczonej wizji świata pozwala na kreatywne „ubieranie idei w formy postrzegalne", w tym szczególnym wypadku — dramatu statycznego — w formy stałe, niezmienne, określone sygnałami i konstytuujące przestrzeń teatralną w sposób nietypowy i swą nowatorskością odpowiadający duchowi tamtej epoki.

The implementation of the premises of Maeterlinck's static drama in Young Poland drama

Summary

Maurice Maeterlinck's idea of static drama was one of the most original literary concepts of the symbolism period. The author added static features to his plays by using various measures influencing the audience on many levels. The static nature of many works from the Young Poland period was achieved through many of these measures, e.g. limiting the dramatic action, constantly emphasising the protagonists' waiting, the invariability of the place of action, and the sketch-like construction of the protagonists. Authors resorting to these measures included the greatest literary figures of the Young Poland period (Stanisław Wyspiański, Stanisław Przybyszewski, Leopold Staff). The article presents the ways static elements were used in Young Poland drama, using selected examples.

© for this edition by CNS