

Katia Vandendorre
FNRS – Université Libre de Bruxelles

Na tropie Maurycego Maeterlincka w życiu i twórczości Stanisława Przybyszewskiego

W grudniu 2011 roku ukazało się wydanie specjalne znakomitego belgijskiego czasopisma naukowego „Textyles”, poświęconego belgijskiej literaturze francuskojęzycznej. Michel Otten i Fabrice van de Kerckhove przygotowali, z okazji stulecia otrzymania nagrody Nobla przez Maurycego Maeterlincka, świetny numer o jego recepcji światowej zatytułowany *Le monde de Maeterlinck. Maeterlinck dans le monde* (*Świat Maeterlincka. Maeterlinck w świecie*). Rocznica odbyła się w kontekście odnowienia badań nad twórczością pisarza, które rozpoczęto w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, czyli po jego odrodzeniu teatralnym w latach osiemdziesiątych (w związku z inscenizacją Claude’a Régy’ego *Wnętrza* [Otten, van de Kerckhove: 7–8]). Numer 41 „Textyles” wpisuje się zatem w ten ruch rozkwitu badawczego na temat Maeterlincka. Jak wynika z treści wspomnianego numeru, jedna z nowych tendencji badawczych – i może najważniejsza – skupia się na rezonansie światowym Maeterlincka. Otóż okazuje się, że Polska zajmuje ważne miejsce na mapie recepcji belgijskiego pisarza w świecie, przede wszystkim w okresie Młodej Polski, jak to pokazał Dariusz Dziurzyński w artykule *La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne* (*Młodopolska recepcja Maeterlincka*), opublikowanym w czasopiśmie słowianoznawczym „Slavica Bruxellensia” w 2009 roku. Problematykę Dziurzyński zbadał z punktu widzenia trzech ważnych polskich „czytelników” belgijskiego symbolisty – Zenona Przesmyckiego, Stanisława Brzozowskiego i Stanisława Przybyszewskiego. Praca

ta uświadomiła badaczom, że Maeterlinck miał bardzo duży wpływ na Młodą Polskę, szczególnie zaś na Przybyszewskiego, i w związku z tym (choć sam artykuł zawiera wiele materiału na ten temat) najwyższy czas zbadać zagadnienie rezonansu Maeterlincka w życiu i twórczości Przybyszewskiego. Ciekawe jest, że kwestia ta – nietatwa i złożona – znajduje się „na rozdrożu” nowych tendencji badawczych związanych z Maeterlinckiem w Belgii i dzisiejszych potrzeb badawczych w studiowaniu twórczości Przybyszewskiego w Polsce. Tej kwestii poświęcono niniejszy artykuł.

Odkrycie Maeterlincka za pośrednictwem Miriama

Dla Przybyszewskiego Maeterlinck był ściśle związany z Miriamem, który przesłał mu w 1895 roku swoje studium o Maeterlincku i tłumaczenie czterech dramatów belgijskiego autora.

W przededniu wyjazdu mego do Norwegii, gdzie nauczyłem się być „sam z sobą” i gdzie mnie wprost zabijała nostalgia za Polską, otrzymałem serdeczny list, wraz z książką – od Miriama – Zenona Przesmyckiego.

Przesłał mi wtedy swoje wspaniałe studium o Maeterlincku i królewskie tłumaczenie utworów Maeterlincka (Przybyszewski, 1926: 195).

Było to znaczące wydarzenie w życiu osobistym Przybyszewskiego, jak wyjaśnił to trzydzieści lat później we wspomnieniach *Moi współcześni wśród obcych* (1926). W czasie, gdy otrzymał przesyłkę, cierpiał z powodu, że polski rynek wydawniczy był dla niego zamknięty, a poza tym bardzo tęsknił za ojczyzną¹. Nieoczekiwana przesyłka Przesmyckiego spowodowała wielką zmianę pod tym względem, ponieważ częsta wymiana listów, która już nastąpiła między nimi,

¹ „Oczom nie mogłem wierzyć, że jakiś poeta polski, a znałem już wytworny tomik jego poezji: *Z czary młodości*, mógłby do mnie się zwrócić. A zabijało mnie wprost to przeświadczenie, że tam – w Polsce – nie chcą o mnie nic wiedzieć, ponieważ piszę po niemiecku – a przecież ja byłem zmuszony pisać po niemiecku – nie było jeszcze wtedy polskiego nakładcy, któryby się mógł odważyć wydać jakiegokolwiek moje dzieło w polskim języku – jeszcze dwadzieścia lat później nie dawała cenzura – ani rosyjska, ani też galicyjsko-arcybiskupia – zezwolenia na wydawanie mych dzieł: wychodziły wszystkie w barbarzyńskim okrojeniu” (Przybyszewski, 1926: 195–196).

przyczyniła się do zbliżenia Przybyszewskiego do Polski, za co do końca życia pozostał Miriamowi bardzo wdzięczny:

Nie mam słów, któreby mogły wyrazić moją głęboką wdzięczność dla tego człowieka – artysty, który sam jeden – on jedyny tylko – wskazał mi drogę do Polski i on to rozniecił we mnie ten ciężki ból nostalgii za Polską, że już się wszędzie czułem obcym i niesamowitym „przybyszem” (Przybyszewski, 1926: 196).

Właśnie w tym kontekście szczęśliwego braterstwa z Miriamem Przybyszewski odkrył na nowo Maeterlincka, co wpłynęło na pozytywną recepcję belgijskiego dramaturga przez Przybyszewskiego. Niemniej spotkanie z Przesmyckim – „bezw warunkowo najkulturalniejszym w Polsce człowiekiem” (Przybyszewski, 1926: 196) – miało przede wszystkim wymiar czysto intelektualny. Przesmycki zrozumiał piarstwo Przybyszewskiego tak przenikliwie („może nikt inny nie zrozumiał głębiej całego założenia mego tworu” [Przybyszewski, 1926: 196]), że został jego cennym sędzią i doradcą: „teraz już, gdy cośkolwiek napisałem, to pisałem z myślą, co Miriam o tym powie” (Przybyszewski, 1926: 196). Zatem dla Przybyszewskiego poglądy Miriama miały wielkie znaczenie i to niewątpliwie również wpłynęło na jego odbiór twórczości Maeterlincka, która odegrała ważną rolę dla całego pokolenia pisarzy i artystów Młodej Polski.

Poglądy te Przesmycki przedstawił w eseju zatytułowanym *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, opublikowanym po raz pierwszy w 1891 roku w „Świecie”, a potem w 1894 roku – w wersji przedłużonej jako przedmowa do *Wyboru pism dramatycznych* Maeterlincka, obejmującego cztery dramaty przez niego przetłumaczone: *Gość nieproszony*, *Ślepcy*, *Siedem królewien* oraz *Pelleas i Melisanda*. Mimo że istniał już polski przekład *Gościa nieproszonego*², dopiero po wydaniu *Wyboru pism dramatycznych* zaczęło się rozpowszechnianie utworów gandawskiego poety wśród Polaków, ponieważ Miriam nie tylko przełożył teksty na język polski, ale przedstawił także autora w szerokim kontekście literackim i wyjaśnił ukryty sens jego twórczości.

W tych czasach Maeterlinck był nieznanym nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie, co podkreślił Oktawiusz Mirbeau w ważnym artykule, opublikowanym

² W 1892 r. Bronisław Laskownicki spolszczył *Gościa nieproszonego*.

w „Le Figaro” 24 sierpnia 1890 roku³. Artykuł ten rozślawił Maeterlincka na całym kontynencie. Esej Przesmyckiego rozpoczął się od pochwał Mirbeau⁴, mimo że dążył do zdystansowania od hiperbolicznej dytyramby i krytycznego zbadania twórczości Maeterlincka i jej pełnego zrozumienia. W tym celu Miriam sumiennie opisał kulturę, sztukę i literaturę belgijską, czyli kontekst, w którym pojawił się Maeterlinck. Miriam studiował poezję na przykładzie tomiku *Cieplarnie* (1889), skupiając się na kluczowym pojęciu symbolu⁵, który pozwolił mu na przejście do teatru Maeterlinckowskiego⁶, a więc na analizę całej twórczości belgijskiego autora. Mimo że przytaczał cytaty samego pisarza, Przesmycki powoli porzucał metodykę naturalistyczną i przywłaszczał sobie świat belgijskiego symbolisty, opisując go i interpretując w miarę swobodnie, dając niekiedy przywilej tonom lirycznym. Wiesław Juszczak zauważył, że interpretacja Miriam była tendencyjna (Juszczak: 36), bowiem w swoim eseju Miriam nie ograniczała się do „badania krytycznego” – jak to stwierdził na początku – lecz używał twórczości Maeterlincka, żeby bronić sztuki symbolicznej, a nawet ją opiewać: „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest symboliczną” (Przesmycki: LXV). Z tego właśnie powodu esej Przesmyckiego stał się jednym z podstawowych manifestów sztuki młodopolskiej, który porównywano nawet z *Balladami i romansami* Adama Mickiewicza (Wasylewski: VIII). Przybyszewski nie mógł pozostać obojętny wobec takiego tekstu, zwłaszcza w kontekście, w którym go otrzymał, dlatego chwalił przenikliwość analizy Przesmyckiego:

Kochanemu Panu z całego serca dziękuję za przesłaną książkę i za wyrazy sympatii. Książkę Pańską przeczytałem. Nie znam rzeczywście studium o Maeterlincku, które by się z Pańskim porównać dało. Podziwiam przede wszystkim ogromną

³ „Wiem tylko to, że niemasz człowieka bardziej odeń nieznanego” (Mirbeau, za: Przesmycki: V).

⁴ „Jednym słowem, p. Maurycy Maeterlinck dał nam najgenialniejsze dzieło epoki, dzieło zarazem najniezwykłejsze, najnaiwniejsze również, dające się porównać, a nawet – znajdziemy śmiałość to wyznaczyć – wyższe co do piękności od wszystkich najpiękniejszych rzeczy w Szekspirze. Dzieło to zwie się *Królowną Maleną*” (Mirbeau, za: Przesmycki: V–VI).

⁵ „Zewnętrznie biorąc, łatwo dostrzec, iż istotą jego jest, co następuje: mając myśl daną i obraz, który sam już sugestywnie winien wywołać odpowiadającą mu myśl w mózgu czytelnika. Obraz taki zowiemy symbolem” (Przesmycki: XLII).

⁶ „W *Malenie*, w *Intruzie* a bardziej jeszcze w *Ślepcach*, które to utwory dramatyczne są właśnie objawem tej przemiany i ewolucji w duchowym wnętrzu Maeterlincka, niemasz prawie słowa, które by nie stanowiło symbolu czy analogii” (Przesmycki: XLVI).

znajomość literatury belgijskiej, oryginalne i głębokie poglądy na naturę tworzenia i utwory Maeterlincka. Ciepły, serdeczny ton książki szczególnie mi ją robi miłą (Przybyszewski, 1954: 567).

List z 19 kwietnia 1895 roku świadczy o tym, że Przybyszewski znał już twórczość gandawskiego poety, skoro potrafił porównać esej Miriama z innymi studiami na ten sam temat. Można przypuszczać, że czytał jakiś tekst Maeterlincka po niemiecku lub przynajmniej dowiedział się o nim dzięki krytykowi Hermannowi Bahrowi⁷. Przesyłka Miriama nie była więc dla niego odkryciem twórczości Maeterlincka, jednak pozwoliła spojrzeć na nią z innego punktu widzenia oraz na istotę (jej) symbolizmu. Z tego też względu wysoko cenił wstęp do *Wyboru pism dramatycznych*:

Ile ja razy czytałem ten wspaniały wstęp do jego przekładów Maeterlincka, jak głęboko wsłuchiwałem się w słowa tego, który już „wiedział”, podczas gdy ja się „posmacku” błąkałem, a możebym jeszcze długo był musiał instynktem i przecuciem się kierować, gdybym nie był znalazł bratniej ręki Miriama [...]. (Przybyszewski, 1926: 197).

Niektóre związki z Maeterlinckiem

Z powyższego cytatu można wywnioskować, że studium Przesmyckiego istotnie wpłynęło na Przybyszewskiego, jego koncepcje i pisarstwo. Niemniej trudno odróżnić wpływ samego Przesmyckiego od wpływu Maeterlincka lub wpływ Maeterlincka od wpływu epoki i jeszcze trudniej odróżnić to, co należy wyłącznie do Przybyszewskiego, od tego, co go zainspirowało, szczególnie jeśli chodzi o inspiracje Maeterlinckowskie. Bowiem Przybyszewski i Maeterlinck mają wiele cech wspólnych w samych fundamentach swoich koncepcji. Z jednej strony utrudnia to rozplątanie węzła wpływów między nimi, z drugiej – wyjaśnia zainteresowanie Przybyszewskiego twórczością i światopoglądami belgijskiego pisarza.

Maeterlinck i Przybyszewski należeli do tego samego pokolenia – urodzili się w latach 60. XVIII wieku i zaczęli pisać w tym samym wieku 23 lat. Obaj wyjechali za granicę – Maeterlinck do Paryża, Przybyszewski do Berlina – gdzie

⁷ Odnośnie do recepcji niemieckojęzycznej Maeterlincka zob. Strohmann; Gross; Gorceix.

osiągnęli pierwsze sukcesy literackie, zanim zyskali akceptację rodaków. Maeterlinck był prawnikiem, podczas gdy Przybyszewski studiował medycynę, ale obaj interesowali się psychologią i sferą pozazmysłową. Z tym wiązało się porzucenie przez obu pisarzy francuskiego racjonalizmu i kartezjanizmu oraz zwrócenie się w stronę kultury germańskiej. Obaj poszukiwali innych możliwości poznania bardziej absolutnego, dlatego też symbol stał się pojęciem podstawowym w ich pisarstwie. Przynależność do symbolizmu oznaczała, że Maeterlinck i Przybyszewski mieli podobną wizję świata. Potwierdzają to wspólne tematy: dualizm świadomości i nieświadomości, dusza jako istota bytu, wędrówka dusz, związek duszy z naturą, prymat natury nad kulturą. Jednocześnie każdy z nich stworzył oryginalną filozofię, w związku z czym można znaleźć subtelne różnice w traktowaniu podobnych aspektów, np. Hanna Ratuszna zwróciła uwagę na ich koncepcję duszy wędrującej poprzez wcielenia, by osiągnąć pełnię:

Poglądy Przybyszewskiego korespondują także z ustaleniami Maeterlincka, który w rozprawce *Śmierć*, opowiada się za wędrówką dusz. Dochodzi do tego wniosku przez analizy seansów spirytystycznych, które [...] Przybyszewski krytykował [...]. Jakkolwiek propozycja Maeterlincka jest podobna do koncepcji głoszonych przez Przybyszewskiego (wiera w substancjalność duszy, jej wędrówkę), pozostaje jednak odrębna z racji zakresłonego (a różnego od tego, który przyjął Przybyszewski) „pola badawczego” (Ratuszna: 67–68).

Przykład pokazuje, że Maeterlinck i Przybyszewski nie w ten sam sposób pojmowali wędrówki duszy, jednak sama wędrówka duszy stanowiła ważną cechę wspólną, świadczącą o podobieństwie ich światopoglądów, w każdym razie zachęcającą do ich porównania.

Ze względu na filozoficzne i estetyczne pokrewieństwo, „genialny Polak” zainteresował się ideami i dziełami belgijskiego noblisty, które przedstawił 20 lutego 1899 roku w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Odczyt Przybyszewskiego zatytułowany „Mistyka a Maeterlinck” poprzedził słynną prapremierę *Wnętrza* w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego. Prelegent wyjaśnił koncepcję dramatu symbolicznego, a następnie przeszedł do rozwinięcia koncepcji duszy, która była tematem wspólnym Przybyszewskiego i Maeterlincka. Jednak Przybyszewski nie poprzestał na obiektywnym omówieniu pojęcia duszy w rozumieniu Maeterlincka; przedstawił swoje własne koncepcje duszy

i przypisał je Maeterlinckowi, nie zwracając uwagi na subtelne różnice, które je dzieliły:

Dla Maeterlincka dusza była pierwiastkiem nadprzyrodzonym, dla Przybyszewskiego natomiast była dusza w istocie zinterioryzowaną *natura naturans*. Przybyszewski dopatrywał się – na siłę i niesłusznie – potwierdzenia swej materialistycznej koncepcji w funkcji przyrody w dramatach Maeterlincka, stwierdzając, że natura wpływa tutaj bezpośrednio na działania bohaterów (Dziurzyński: akapit 31).

Takie luźne i nieściśle podejście dotyczyło nie tylko koncepcji duszy. Dariusz Dziurzyński zauważył, że „[...] w rzeczywistości prelekcja Przybyszewskiego tylko w niewielkim stopniu dotyczyła następującego po niej przedstawienia, a także, w istocie, twórczości Belga” (Dziurzyński: akapit 31). Słusznie też skojarzył prelekcję Przybyszewskiego z *creative misreading*. Niemniej warto zastanawiać się, czy naprawdę chodziło o nieporozumienie. Otóż można przypuszczać, że Przybyszewski postąpił tak celowo, świadomie wykorzystując Maeterlincka, żeby przedstawić własny program estetyczny – byłaby to sprytna strategia propagowania jego koncepcji w Polsce, bowiem odczyt Przybyszewskiego na temat Maeterlincka był pierwszym jego ważnym wystąpieniem w Polsce, dzięki któremu chciał podbić publiczność i zdobyć jej uznanie.

Po wydaniu słynnego manifestu *Confiteor* w pierwszym numerze „Życia” w styczniu 1899 roku – czyli niedługo przed odczytem – Przybyszewski rósł w oczach braci-dekadentów, co zostało podkreślone przez Leopolda Staffa (Rogacki: 91). Wkrótce miał im pokazać swój talent dramatopisarski przy okazji inscenizacji *Za szczęściem*. Należy wspomnieć, że informacja o przedstawieniu tego dramatu znajdowała się na afiszu informującym o przedstawieniu *Wnętrza*, który przygotował Stanisław Wyspiański (Ratuszna: 99–100, przypis 22). Innymi słowy, powrót autora *De profundis* do Polski i zwłaszcza jego przeniknięcie do krakowskiej elity artystycznej, były ściśle związane z Maeterlinckiem. Jest to ciekawy zbieg okoliczności, jeżeli pamiętamy o tym, że przesyłka Przesmyckiego, która pogodziła Przybyszewskiego z Polską, również była związana z Maeterlinckiem, jakby los Polaka i jego stosunek do ojczyzny były pośrednio związane z belgijskim pisarzem.

Wracając do odczytu redaktora „Życia”, należy podkreślić, że jego treść – interpretacja Przybyszewskiego i przeformułowanie koncepcji Maeterlincka – była podłożem programu estetycznego samego Przybyszewskiego:

Odczyt z 1899 roku „Mistyka a Maeterlinck” okazał się więc „epidemiczną” prezentacją pisarstwa i światopoglądu autora *Wnętrza*; w rzeczywistości był już wtedy zalążkiem własnego programu estetycznego, który Przybyszewski miał przedstawić w rozwiniętej formie w późniejszej rozprawie „O dramacie i scenie” (1905) (Dziurzyński: akapit 31).

Rozprawa, o której wspomniał Dariusz Dziurzyński, została opublikowana w całości dopiero w 1905 roku, ale pierwszy odcinek tekstu, zatytułowany „Kilka uwag o dramacie i scenie” ukazał się w październiku 1902 roku na łamach „Kurieru Teatralnego”. Przybyszewski przedstawił w nim zwrot, jaki dokonał się w dramaturgii nowoczesnej – główny węzeł konfliktu dramatycznego został przeniesiony ze świata zewnętrznego do psychiki bohaterów: „Dramat nowoczesny ignoruje prawie zupełnie do zewnątrz. Wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu” (Przybyszewski, 1966: 60). Jako przedstawiciela dramatu nowoczesnego autor przytoczył wyłącznie Ibsena (i Wyspiańskiego), lecz wiadomo, że miał także na myśli Maeterlincka. Wyraźnie odwołał się do jego dramatu duszy: „Dramat staje się dramatem uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym, dramatu niepokoju, lęku i strachu” (Przybyszewski, 1966: 61), a także do jego „dramatu statycznego”: „[...] w dramacie nowoczesnym właściwie nic się nie dzieje” (Przybyszewski, 1966: 61). Jego uwagi na temat gry aktorskiej odnoszą się w szczególności do *Menus propos*, których długie ustępy zacytował Przesmycki w swoim studium. Tutaj nieuchronnie wracamy do węzła wpływów, o którym była mowa na początku niniejszego rozdziału. Chociaż trudno go rozplątać, wyraźnie można dostrzec już jedną „nitkę”: wpływ Maeterlincka na myśl teatralną Przybyszewskiego.

Goście lub realizacja dramatu maeterlinckowskiego

Zanim opublikował rozprawę „Kilka uwag o dramacie i scenie”, która jest dowodem teoretycznego oddziaływania Maeterlincka, Przybyszewski napisał dramat świadczący również o wpływie estetycznym twórczości Belga. Chodzi o epilog dramatyczny zatytułowany *Goście*, którego premiera odbyła się w teatrze lwowskim 17 stycznia 1902 roku, czyli w tym samym roku, kiedy ukazał się pierwszy odcinek rozprawy. Przybyszewski napisał go jednak w 1899 roku,

gdy mieszkał z żoną i dziećmi w Zakopanem (Helsztyński, 1973: 289). Ten pobyt był „sposobną chwilą do naprawienia złego wrażenia wywołanego w sercu Dagny wiadomościami o romansie z Kasprowiczową” (Helsztyński, 1973: 289). Odzwierciedlenie ówczesnego nastroju można znaleźć w samym dramacie – bohatera Adama dręczą wyrzuty sumienia za popełnioną zbrodnię. Wyrzuty te uosabia Gość, który jest – według Lucyny Kotarbińskiej – „symbolem w sztuce jakichś zagnieżdżonych w duszy win i ciężkich wyrzutów sumienia” (Rogacki: 138). Straszny Gość jawi się jako „cień nieoderwany” Adama (Przybyszewski, 1902: 105), towarzyszy mu w każdej czynności, podobnie jak jego wyrzuty: „No i cóż? Na krok mnie nie odstąpisz? nie dasz mi chwili spokoju?” (Przybyszewski, 1902: 112) Cały dramat skonstruowany jest wokół postaci Gościa, który nie tylko przepowiada śmierć samobójczą Adama, ale i namawia go do niej:

Chcesz uniknąć jakichś przykrych rzeczy, nie chcesz, by o tym mówiono – i na to rada jest: tuż za parkiem jezioro, wyjeżdżasz łódką na wodę, nadchodzi nagle burza, albo też łódka zmrzała, no! i toniesz... Nieszczęśliwy wypadek! Pogrzebia w święconej ziemi – he... albo też wracasz z polowania: masz strzelbę źle przewieszoną, potrącisz o drzwi – lufa wypali – no! i znowu przypadek... Albo idziesz w góry, ot! to najpewniejsze, noga ci się na mchach obślizgnie, albo się kamień obsunie... a to podobno przyjemna śmierć: lecisz, lecisz; w jednej sekundzie przeżywasz najpiękniejsze chwile twego życia... (Przybyszewski, 1902: 116).

Tylko śmierć zdoła uwolnić Adama od Gościa, tylko śmiercią Adam zdoła się odkupić (Przybyszewski, 1902: 116). Czyn popełniony przez Adama stanowi naruszenie porządku, dlatego musi ponieść jego konsekwencje i umrzeć: „Jest jeden porządek rzeczy, że tak musi być, a nie inaczej – kto go przełamie, serce jego na śmierć skazane...” (Przybyszewski, 1902: 114). Z drugiej strony Hanna Ratuszna zauważa, że śmierć zostaje jednocześnie „ukazana jako wyzwanie rzucone życiu, przeznaczenie” (Ratuszna: 119). Takie ujęcie tematu śmierci przypomina Maeterlincka, według którego człowiek jest bezsilny wobec losu. Od początku Adam jest skazany na śmierć, która wchodzi do pałacu pod postacią Nieznajomego, i wiadomo, że nie zdoła jej uniknąć. W związku z tym śmierć zdaje się wszechobecna, towarzyszy bohaterom od początku do końca, śmierć tworzy nastrój całego epilogu dramatycznego. Nastrój śmierci odgrywa, zdaniem Ratusznej, główną rolę („Główną personą, choć zupełnie niewidoczną, jest nastrój” – Ratuszna: 119), co Przybyszewski zapożyczył od Maeterlincka.

Przybyszewskiego zainspirowały przede wszystkim dwa dramaty Belga: *Gość nieproszony* (1890) oraz *Wnętrze* (1894). Ich głównym tematem i nastrojem jest śmierć. W pierwszym śmierć, która zabiera dziecko, przybiera postać „Gościa nieproszonego”, podczas gdy w drugim śmierć córki zapowiadają Starzec i „Obcy”. Straszny Gość dramatu Przybyszewskiego pochodzi więc z *Gościa nieproszonego*, a Nieznajomy – z *Wnętrza*, mimo że polski autor zmienił ich status i funkcję. Jego Gość nie jest personifikacją śmierci, lecz kusicielem: „Najbardziej jednak demoniczną postacią, roztaczającą aurę śmierci jest Gość (bohater *Gości*). [...] Gość to postać z chińskiego teatru cieni, jest „złym mandarynem”, nabrzmiałą od wyrzutów świadomości Adama” (Ratuszna: 112). Natomiast Nieznajomy, którego obecność też zapowiada śmierć Adama, reprezentuje śmierć samą w sobie:

O! Bo mnie wyrzucić nie można – patrzcie! ja porządnie ubrany [...]. Bo jestem jak szczwane zwierzę, ludzie mnie ścigają, osaczyli ze wszystkich stron, sumienie opętało, serce nie chce okłamywać, mózg błędny... [...] To wejść, Kocham ludzi, którzy cierpią – Kocham... (Przybyszewski, 1902: 118–119).

Związek dramatu *Goście z Wnętrzem* jest oczywisty, jeżeli pamiętamy, że powstał tego samego roku, co inscenizacja *Wnętrza* Pawlikowskiego i że Przybyszewski zaangażował się w to zdarzenie, wygłaszając między innymi odczyt „Mistyka a Maeterlinck”. Innymi słowy, znał dobrze tę sztukę i z pewnością się nią inspirował przy tworzeniu *Gości*. Pomijając podobieństwo tytułów, paralele dostrzegamy w tym, że oba dramaty należą do trylogii: podobnie jak *Gość nieproszony* utworzył „trylogię śmierci” wraz ze *Słepcami* i *Siedmoma królewnami*, *Goście* utworzyli cykl zatytułowany *Taniec miłości i śmierci* wraz z dwoma innymi dramatami (*Złote runo* i *Dla szczęścia*). Ponadto dramat *Dla szczęścia* miał być przedstawiony w tym samym okresie i w tym samym teatrze, co *Wnętrze*. Warto wymienić jeszcze jedną cechę wspólną *Wnętrza*, *Gościa nieproszonego* i *Gości*: wszystkie one mają formę jednoaktówek.

Chociaż wszystkie te „koincydencje” potwierdzają, że *Wnętrze* i *Gość nieproszony* zainspirowały *Gości*, Przybyszewski znalazł natchnienie przede wszystkim w pierwszym dramacie Maeterlincka, który „stał się [...] na przestrzeni lat 90. XIX wieku modelem literackim, naśladowanym przez wybitnych dramaturgów Młodej Polski” (Dziurzyński: akapit 30). Ten model rozpowszechnił najpierw Przesmycki w swoim studium, a potem zakorzeniła go inscenizacja

Pawlikowskiego, ponieważ była „zgodna z wizją nowego teatru Maeterlincka”⁸. Ślady tego modelu znajdujemy również w *Gościach*: bohaterowie są „marionetkami” w rękach losu, istotny jest nastrój, prawdziwy dramat rozgrywa się w głębi sumienia, akcja toczy się w miejscach archetypicznych (przeważnie w pałacu⁹ i parku), geograficznie nieokreślonych, i kończy się tragicznie; wszystko jest symboliczne, utwór ma znaczenie uniwersalne. Przybyszewski świadomie odnosił się do pierwszego teatru Maeterlincka, co zostało zauważone (m.in. przez wspomnianego już Leopolda Staffa¹⁰). Dzisiaj dramat *Goście* jest nadal znany jako „epilog w stylu maeterlinckowskim”, jak nazwał go Stanisław Hulsztynski (1937: 16). Badacze zgadzają się z tym, że: „[d]ramat *Goście* doskonale realizuje konwencje dramatyczne Maeterlincka” (Ratuszna: 119).

Zakończenie

Naszkiecowane w niniejszym artykule związki łączące Przybyszewskiego i Maeterlincka pozwalają zaobserwować, że dotyczą one nie tylko literatury i twórczości, lecz odnoszą się także do prywatnych wydarzeń z życia polskiego obrońcy sztuki dla sztuki. Pierwsze takie zdarzenie stanowiło przesłanie przez Przesmyckiego studium i przekładów czterech dramatów Maeterlincka w 1895

⁸ „Krakowska inscenizacja *Wnętrza* była zgodna z wizją nowego teatru Maeterlincka. Reżyser, Tadeusz Pawlikowski, położył nacisk na umowność treści tej jednoaktówki, co znalazło odzwierciedlenie w syntetycznej scenografii oraz ograniczeniu psychologizmu w grze aktorskiej. Ci – zgodnie z sugestią podtytułu dramatu – zachowywali się w sposób nienaturalny i hieratyczny niczym wielkie marionetki. Maksimum uwagi skoncentrowano na geście aktorskim – pełne brzmienie polskiego tytułu *Intérieur* zawierało wszak kwalifikator: dramat pantomimowy. Scena, zaadoptowana wiernie do didaskaliów, ukazywała dom w ogrodzie, którego wnętrzu było oświetlone jasnym światłem. Na pierwszym planie, pograżonym w półmroku, znajdowały się postaci Starca i Obcego. Taka kompozycja sceniczna podkreślała symboliczną dialektykę światła i ciemności, życia i śmierci charakterystyczną dla samego *Wnętrza* i – generalnie – dla wczesnych tragedii Maeterlincka” (Dziurzyński: akapit 30).

⁹ „Analogicznie do Jungowskiej teorii zbiorowej nieświadomości zamczyisko jest «obiektywizacją świadomości», zaśmieconej przez «nieproszonych gości» – pożądania, nienawiść, zazdrość, lęk” (Ratuszna: 120).

¹⁰ W 1902 r. Staff napisał do Ostapa Ortwin: „A czy Maeterlinck nie wsiąknął w *Gości* Przybysza dopiero przez pierwsze dramaty Wyspiańskiego?” (Rogacki: 160–161).

roku, co przyczyniło się do zbliżenia Przybyszewskiego do Polski. Kiedy wrócił do ojczyzny, pierwsze swoje wystąpienie poświęcił Maeterlinckowi i pierwszy utwór napisał pod jego wpływem. Maeterlinck niejako przyciągał Przybyszewskiego do ojczyzny, zaś Przybyszewski posługiwał się nim, żeby zdobyć uznanie tutejszej publiczności. Ważny był także rok 1899, decydujący pod względem recepcji Maeterlincka w okresie Młodej Polski i jego „przywłaszczenia” przez Przybyszewskiego. Właśnie wtedy polski pisarz wygłosił odczyt „Mistyka a Maeterlinck”, w którym przeformułował koncepcje dramaturgiczne belgijskiego symbolisty, i napisał dramat maeterlinckowski zatytułowany *Goście*. Były to wydarzenia znaczące, gdyż – po pierwsze – po raz pierwszy Przybyszewski odniósł się bezpośrednio do Maeterlincka w swojej twórczości, a po drugie – spowodowały zakorzenienie koncepcji Maeterlinckowskich w jego myśli teatralnej, sformułowanej w rozprawie „O dramacie i scenie” (1902, 1905). W badaniach nad dziełami – szczególnie nad dramatami – które napisał po 1899 roku, trzeba więc koniecznie wziąć pod uwagę oddziaływanie Maeterlincka, co słusznie zrobił Roman Taborski, kiedy porównał *Odwieczną baśń* (1905) z *Peleasem i Melizandą* (Taborski: 56). Rok 1899 zaznaczył się również jako początek dramatu naturalistyczno-symbolicznego w Polsce, który – zdaniem Ratusznej – wprowadził właśnie Przybyszewski: „Nowy dramat naturalistyczno-symboliczny zaistniał w Polsce wraz z Przybyszewskim” (Ratuszna: 95), a dokładniej: nowy dramat naturalistyczno-symboliczny zaistniał w Polsce wraz z Przybyszewskim, będącym na tropie Maurycego Maeterlincka...

Bibliografia

- Dziurzyński, Dariusz. „La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne”. *Slavica Bruxellensia* 4 (2009). Tekst znajduje się na stronie <http://slavica.revues.org/264>.
- Gorceix, Paul. „Maeterlinck et Hermann Bahr”. Paul Gorceix. *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme de la différence*. Paris: Eurédit, 2000.

- Gross, Stefan. *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur. Eine Dokumentation*. Mindelheim: Sachon, 1985.
- Helsztyński, Stanisław. *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.
- , „Stanisław Przybyszewski (1868–1927). Zarys biograficzny”. Stanisław Przybyszewski. *Listy*. T. 1. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński. Warszawa: Parnas Polski, 1937.
- Juszczak, Wiesław. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Kraków: Universitas, 2000.
- Otten, Michel, van de Kerckove, Fabrice. „Introduction”. *Textyles* 41 (2011).
- Przesmycki, Zenon. „Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechniej”. Maurycy Maeterlinck. *Wybór pism dramatycznych*. Zebrał, przełożył i wstępem opatrzył Zenon Przemyski. Warszawa: S. Lewental, 1894.
- Przybyszewski, Stanisław. *Listy*. T. 3: 1918–1927. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński. Warszawa: Parnas Polski, 1954.
- , „Goście”. Stanisław Przybyszewski. *Taniec miłości i śmierci*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Polska, 1902.
- , *Moi współcześni wśród obcych*. Warszawa: Biblioteka Polska, 1926.
- , „O dramacie i scenie”. *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Red. Irena Sławińska, Stanisław Kruk. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.
- Ratuszna, Hanna. *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005.
- Rogacki, Henryk Izidor. *Żywot Przybyszewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Strohmann, Dirk. *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914)*. Bern–Bruksela–Nowy Jork: Peter Lang, 2006.
- Taborski, Roman. *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*. Warszawa: PWN, 1965.
- Wasylewski, Stanisław. „Ostatnia kwadra Maeterlincka”. Maurycy Maeterlinck. *Ścieżkami wzwyż*. Tłum. Franciszek Mirandola. Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, 1930.

Tracing Maurice Maeterlinck in Stanisław Przybyszewski's Life and Works

Summary

The present article is a study of Maurice Maeterlinck's reception in Stanisław Przybyszewski's life and works from 1895 – when he received *The Collected Dramas* from Zenon Przesmycki – until 1902. Maeterlinck's influence on Przybyszewski dates back to his reading of Przesmycki's study on *Maurice Maeterlinck. His Position in Belgian and Universal Literature*, it took definitely root in 1899, when Przybyszewski gave a conference on „Mysticism and Maeterlinck” in Cracow, and peaked in 1902 when the première of *Guests* took place in Lviv and the first part of *A Few Notes about Theatre and Scene* was published in *Kurier Teatralny*. Literary reception is analysed in relation with cultural context and Przybyszewski's biography.

Keywords: comparative literature, Belgian literature, Polish literature, Young Poland, symbolism, theatre

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, literatura belgijska, literatura polska, Młoda Polska, symbolizm, teatr