

## W KRĘGU MAETERLINCKA (O wczesnych dramatach Lucjana Rydla)

**R**ydell-dramaturg zapisał się w świadomości odbiorców — przynajmniej tych z początków naszego wieku i okresu międzywojennego — jako autor dwóch utworów: *Zaczarowanego koła* i *Betlejem polskiego*. To ostatnie, wzbogacone o realia związane z II wojną światową można było jeszcze obejrzeć w wykonaniu zespołów amatorskich (głównie szkolnych) w pierwszych latach po zakończeniu wojny. W grudniu 1979 r. Teatr Ludowy w Nowej Hucie przypomniał pierwotną w jakimś sensie — bo Rydla — wersję „jasełek polskich”.

Całość dorobku dramatopisarskiego Lucjana Rydla obejmuje jednak znacznie więcej utworów. Warto przyjrzeć się tej twórczości z kilku powodów. Po pierwsze — dwa wspomniane wyżej dramaty nie powstały w próżni, lecz są wynikiem zarówno tendencji myślowych, gustów estetycznych i upodobań okresu — doświadczeń przebytej drogi twórczej. W poznaniu choćby owej drogi należy szukać źródeł powodzenia, nawet sukcesu, tych sztuk. Po drugie — proste zestawienie dat urodzin i powstania bądź publikacji pierwszych, znaczących utworów pokolenia zwanego umownie pokoleniem Młodej Polski pozwoli stwierdzić, iż Lucjan Rydel będąc najmłodszym z pierwszej formacji tego pokolenia (urodził się w 1870 r.) już u progu lat dziewięćdziesiątych stworzył (1891) i opublikował (1893) teksty, które pozostają w ścisłym związku z owymi tendencjami i upodobaniami tych lat. W niektórych rozwinięciach modnej

podówczas tematyki Rydel okaże się wręcz prekursorski. Bliższe przyjęcie się tej twórczości może więc pomóc w dokładniejszym ustaleniu dróg rozwoju modernizmu polskiego, a zwłaszcza dramatu.

Pierwsza dramatyczna i w ogóle pisarska próba Rydla pochodzi z roku 1886. Jest to — znany jedynie ze zrelacjonowanych przez Ferdynanda Hoesicka fragmentów — dramat historyczny *Mściwój*. Trzy lata później powstają kolejne dramaty historyczne: *Kościuszk*o i *Samuel Zborowski*. Oba zaginęły. Nietrudno ustalić źródła fascynacji tematyką historyczną niespełna dwudziestoletniego autora. Wzrastając w atmosferze uniwersytecko-profesorskiej (wuj — to właśnie znany historyk Stanisław Smolka) nie mógł Rydel pozostać obojętny wobec ustaleń tzw. „krakowskiej szkoły historycznej”, a zwłaszcza twórczości niedawno zmarłego Józefa Szujskiego (zm. 1883). Nie bez znaczenia była też młodzieńcza lektura romantyków. Daty powstania tych utworów oraz same ich tytuły pozwalają przypuszczać, iż daremnie byłoby w nich szukać śladów nowych prądów kształtujących nowe oblicze europejskiej sztuki. Rydel wróci do tematyki bądź parahistorycznej (*Zaczarowane koło*), bądź stricte historycznej (np. trylogia dramatyczna *Zygmunt August*), jednakże w latach 1890—1895 oczekuje go zgoła inna przygoda artystyczna.

W roku 1891 powstają: „misterium fantastyczne” *Dies irae* oraz jednoaktowy dramat *Matka*. Tym razem autor zadbał o jego wydrukowanie pragnąc — we własnym przekonaniu — podkreślić wartość i dojrzałość tych nowych utworów. I tak: „misterium” ukazało się w „Przeglądzie Polskim” w 1893 roku, a jednoaktówka w „Czasie” — tegoż roku<sup>1</sup>.

Obie daty są znamienne dla rozwoju polskiego modernizmu. Rok 1891 to czas debiutów kilku wybitnych poetów okresu, oraz — co jest nader istotne z punktu widzenia niniejszych rozważań — data opublikowania przez Zenona Przesmyckiego studium pt. *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*<sup>2</sup>. Datę o dwa lata późniejszą (1893) Irena Sławińska proponuje uznać za początkującą przemiany w teatrze polskim, między innymi dlatego, iż: „rok 1893 można uzasadnić ustalającym się już zdecydowanie wpływem nowego teatru Maeterlincka...”<sup>3</sup>. Dowodem na to, iż są to lata dyskusji nad twórczością belgijskiego autora oraz fascynacji jego koncepcjami, niech będzie jeszcze przypomnienie znanego stwierdzenia Wyspiańskiego z tegoż roku,

<sup>1</sup> L. Rydel, *Dies irae. Misterium fantastyczne*, „Przegląd Polski” 1893, t. 109, s. 75—92; *Matka. Scena dramatyczna*, „Czas” 1893.

<sup>2</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat” 1891, nr 3—12, 14, 18, 21—24.

<sup>3</sup> I. Sławińska, *Młodopolska batalia o teatr*, Wstęp [do:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa 1966, s. 6.

w liście do Rydla z Paryża. Późniejszy autor *Wesela* po powrocie do Francji z wakacji spędzonych w kraju, gdzie musiał się nasłuchać zachwyty nad twórczością autora *Intruza*, stwierdził: „Waszego Maeterlincka nie mogę nigdzie znaleźć”<sup>4</sup>.

Sam Rydel interesuje się koncepcją Belga. W roku 1893 w liście do Hoesicka stwierdza:

Dzisiaj piszę próby w stylu deklamacyjno-lirycznym z płasko realistycznymi epizodami, jutro może się zabiorę do rzeczy w guście naturalistycznym, a pojutrze spróbuję maeterlinckizmu. Czyż mi nie wolno?<sup>5</sup>

Owo przyszłościowe „pojutrze” jest nieco kokieterijne, gdyż związki jego dwóch pierwszych, opublikowanych dramatów z „maeterlinckizmem” nie budzą wątpliwości. Cytowane wyznanie cechuje nadto nieco rozbijająca szczerłość. Otóż Rydel gotów jest korzystać z każdej inspiracji, sięgać po różne wzorce. Nieco wcześniej, w tym samym liście, stwierdza:

Będę pisał, co mi w danej chwili samo, nie ciągnięte i nie pchane, pod pióro przyjdzie. Nie zarzekam się ani dramatu społecznego i społecznego w guście Ibsena, ani dramatu historycznego w pięciu aktach wierszem, ani humoreski scenicznej, ani poematu lirycznego, dialogowego, ani żadnej rzeczy, która jego jest<sup>6</sup>.

Trzeba przyznać, iż mimo lekkiego tonu, jest to wyznanie szczerze. Uleganie wpływom, różnym w różnych okresach, jest jedną z cech twórczości autora *Zaczarowanego koła*.

Rydla charakteryzowała na pewno wielka chłonność umysłu, wrażliwość na nowe prądy (czego dowodem będą późniejsze o parę lat korespondencje z Paryża), ale zbyt oryginalnego i ustalonego gustu estetycznego nie miał — w przeciwieństwie do swego przyjaciela z lat młodości — Wyspiańskiego. Najczęściej zachwycał się pięknem już odkrytym i to zarówno w stosunku do sztuki starogreckiej, architektury Rzymu i Paryża, jak i w stosunku do współczesnych mu dzieł artystycznych.

Cytowane wyżej wyznania świadczą także o pewnej przekorze młodszej, chęci zmanifestowania niezależności twórczej i podkreślenia roli tak cenionego przez modernistów natchnienia. Jednakże późniejsza, dojrzała twórczość autora *Zaczarowanego koła* oraz jego działalność dydaktyczno-popularyzatorska świadczą o pewnej wtórności jego upodobań estetycznych.

<sup>4</sup> Jest to jeszcze jeden przyczynek do znanej prawdy, iż polskie zachwyty i snobizmy, w gorączkowym szukaniu nowości, często ustalały inne hierarchie wartości niż ogólnie przyjęte. Jest faktem, iż Maeterlinck budził w Polsce większe zainteresowanie niż — w tym samym czasie — w innych krajach europejskich.

<sup>5</sup> L. Rydel, (z listu do F. Hoesicka); cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, Warszawa 1968, s. 52.

<sup>6</sup> Tamże, s. 51.

W latach, o których mowa, najwyżej cenił owego „nowego Szekspira”. Dowodem niech będzie jego zachwyty nad *Sfinksem* Tetmajera, dramatem wyrosłym z Maeterlinckowskiego ducha. Pisał w liście do Hoësicka:

Kazek Tet[majer] był u mnie trzy tygodnie temu. Ma nowy, prześliczny pomysł do fantazji dramatycznej. Szkoda, że Cię nie było na *Sfinksie*. Przedstawienie wypadło świetnie, Kraków przez kilka dni o niczym innym nie mówił. Wielu się oburzało, ale to tym lepiej dla Kazia<sup>7</sup>.

Nie wykluczone, że Rydel „uczył się maeterlinckizmu” także za pośrednictwem twórczości i tego, o pięć lat starszego, przyjaciela.

Jeszcze w Warszawie, do której pojechał po trosze „za chlebem”, po trosze by „wyrobić sobie stanowisko w tamtejszej prasie”, deklaruje wierność Belgowi. Adam Grzymała-Siedlecki tak wspomina tamten okres i okoliczności poznania poety:

Młody Krakowianin przyniósł ze sobą wiew jakiejś nieuchwytniej wolności, powietrza. [...] Wsłuchiwałem się hipnotycznie w opowieści o Paryżu, Rzymie, o nowych prądach w malarstwie. Jego zachwyty nad Ibsenem, Maeterlinckiem. Bez-wiednym był agitator<sup>8</sup>.

Jednak już w listopadowym numerze „Gazety Polskiej”, w felietonie zatytułowanym: *Dekadentyzm polski i najbliższa jego przyszłość* deklaruje odejście od wiary swej młodości. Wprawdzie widzi pożytki płynące z przejścia przez ową szkołę, ale równocześnie przestrzega przed jej bezkrytycznym kontynuowaniem<sup>9</sup>.

W tym samym roku, ale znacznie wcześniej, bo jeszcze w Berlinie, kończy swój kolejny dramat — po dwóch wspomnianych — *Na marne*. Jest to ostatnia, przy wszystkich zastrzeżeniach, próba kontynuacji Maeterlinckowskiego wzorca. Jest to zarazem jego debiut teatralny (1895).

Aż cztery utwory, bądź zbiory wierszy doczekały się w okresie Młodej Polski złowieszczego tytułu *Dies irae*. Napisali je (obok Rydla): Żuławski, Leszczyński i Kasprowicz. Nadto problematykę eschatologiczną odnaleźć można u Micińskiego, Komornickiej, Perzyńskiego (*Sąd ostateczny*), Orkana (*Z tej smutnej ziemi — poemat*), wreszcie Staffa<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Tamże, s. 49. Ów „pomysł do fantazji dramatycznej” to zapewne napisany przez Tetmajera w 1899 roku dramat *Widmo okrętu* — także w duchu belgijskiego poety.

<sup>8</sup> Tamże, s. 97.

<sup>9</sup> Por. tamże, s. 99—100.

<sup>10</sup> Moderniści nie odkryli dla literatury problematyki eschatologicznej. W swym chrześcijańskim wariacie zjawia się ona w piśmiennictwie od czasów średniowiecza po utwory późnego pozytywizmu (Asnyk, Konopnicka). Dla niniejszych rozważań istotne wydaje się przypomnienie tych nazwisk i tych tytułów, które wykorzystują tę problematykę dla zamanifestowania postawy pokolenia, dla wyrażenia swych — krótko mówiąc — dekadencjonalnych przekonań.

Okazuje się, iż Rydel był pierwszy wśród tych, którzy odczuli potrzebę pytania o „rzeczy ostateczne”. Za owe pionierstwo zapłacił wysoką cenę. Jego *Dies irae* uchodzi — i nie bez racji — za najslabszy tego typu utwór. Oto — nie pozbawione dowcipu — streszczenie tego utworu, dokonane przez Kazimierza Wykę:

Pozbierał Rydel wszystkie możliwe symbole grozy i okropności. Nadmorski brzeg wśród dymu pożarów pełen ludzi zrozpaczonych po trzęsieniu ziemi, które wyniszczyło wszystko, co ludzie zbudowali. Głód, nędza, rany. Przechodzi procesja z papieżem na czele, śpiewając *Dies irae*. Wśród grzmotów hostia z montranscji ucieka w niebo: Chrystus opuścił świat. Ktoś upija się absyntem, robotnik z kobietą w sukni balowej powiadają „użyjemy, a po tym śmierć”, filozof powtarza — nirwana, nirwana. Zjawiają się Lewiatan, Antychryst, Astarte (Zdrowaś Astarte, pożądlivości pełna), Judasz, Eliasz. Kain zabija Eliasza, Judasz papieża, wody zmieniają się w krew, czas ustaje, przelatują wojska duchów, umarli zmartwychwstają, zjawia się Bóg w formie przerażającej jasności — tymczasem Matka Boska szatą utkaną z łez przesłania rodzaj ludzki i modli się do Syna o zmiłowanie. Głos z góry odpowiada: „Jam jest Sprawiedliwość i Miłosierdzie”. Zaiste, to eschatologiczne muzeum okropności było naprawdę niezwykle!<sup>11</sup>

Istotnie, kiedy Rydel sięgał po tę problematykę nie było mu łatwo znaleźć środki artystycznego obrazowania, które byłyby adekwatne do zamierzeń poznawczych. Rzecz znamienne — znalazł je u Maeterlincka, zwłaszcza w *Ślepcach*. Już wstępne założenia przestrzenne świadczą o tym wyraźnie:

Ogromne, nagie pola, wśród których kępa chorowitych drzew. Na prawo w głębi czernieją lasy. W oddali przewala się morze, tłukąc się o skały nadbrzeżne. Na lewo płynie wielka mętna rzeka, rozlewająca się w siną taflę jeziora. Bliżej łyse, krzemieniste wzgórze; [...] daleki huk morza i poświst wiatru mieszają się w dziwny chaos<sup>12</sup>.

Zarówno ogólny schemat układu przestrzennego jak i cechy poszczególnych jego elementów wskazują na ich symboliczny a raczej alegoryczny walor. W znanym dramacie autora *Cieplarni* również można doszukać się pewnych cech alegoryczności. Rzecz dzieje się na małej anonimowej przestrzeni zewsząd oblanej morzem, którego szum wciąż uświadamia postaciom ich zagubienie w rzeczywistości, także latarnia morska pełni podobną funkcję, gdyż im — ślepcom nie może wskazać drogi<sup>13</sup>. Natomiast pierwsza uwaga inscenizacyjna brzmi: „Prastary bór północny, wiekuistego wejrzenia, pod niebem głęboko ugwieżdżonym”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 65.

<sup>12</sup> L. Rydel, *Dies irae. Misterium fantastyczne* [w:] *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 1. s. 49. Wszystkie cytaty z niniejszego utworu pochodzą z powyższego wydania i są zaznaczone numerem strony bezpośrednio w tekście.

<sup>13</sup> por. M. Maeterlinck, *Ślepcy* [w:] *Trzy dramaty*, Kraków 1951, s. 10, 11.

<sup>14</sup> Tamże, s. 5.

Również konstrukcja wymiaru czasu służy usytuowaniu całego obrazu poza realnością i w ten sposób ma sugerować jego uniwersalność. Już trzecia replika w tekście zawiera pytanie: „Czy będzie jakie jutro?” (s. 49), a przed ostatecznym rozstrzygnięciem „Czas na miejscu stanął i nie posuwa się. [...] Nie ma już dni ... ani godzin ...” (s. 65). W podobny sposób wyznaczają swe miejsce „poza czasem” ślepe postacie w dramacie belgijskiego poety. Podobnie też oznacza się tę ostateczną cenzurę: „Jesteś błada, jak matka twoja, kiedy umierała” (s. 50); „Nie odchodź, umrzemy razem...” (s. 55); „I tak pomrzemy wszyscy” (s. 53). Niektóre, bo nie wszystkie, zachowania przyrody przypominają sposób tworzenia nastroju przez Maeterlincka: „Suche liście łożą po ziemi i szepecą” (s. 66).

W kreowaniu kolejnych scenek mających prezentować typy zachowań w chwili ostatecznej, Rydel nader rzadko nawiązuje do *Slepców*. Jego dramat jest obszerniejszy i choćby dlatego wymaga większego różnicowania sytuacji. Głównie nazywanie postaci w sposób ogólny zbliża tę scenę do sposobu postępowania belgijskiego mistrza. Są to bowiem z reguły: Kobieta, Mężczyzna, Młodsze Dziecko, Starsze Dziecko, Matka, Syn, Młodsza Siostra, Starsza Siostra itp., czasami też jeszcze ogólniej: Głosy, Głosy Zmieszane, lub wręcz: Ludzie.

Niektóre sceny, a zwłaszcza: Robotnik—Właściciel Fabryki oraz Kobieta—Młody Robotnik nasuwają przypuszczenie, iż wzorcem w ich kreowaniu mogła się stać dla Rydla *Część Trzecia Nieboskiej Komedi*, owa wędrówka Męża przez obóz rewolucjonistów.

Właściwie tylko jedna scena jest jakby wprost z dramatu autora *Niebieskiego ptaka*. Otóż ona:

SLEPY CHŁOPIEC

Kto dotknął głowy mojej? Czy to ty matko?

MATKA

Zdaje ci się. Nikt nie dotykał twojej głowy.

SLEPY CHŁOPIEC

Jakieś palce zimne i drgające

chodzą po włosach moich. Tak mi

straszno!

(s. 70)

Znamienne, że scena ta jest jedną z dwóch, w których sygnalizuje się, w typowo Maeterlinckowski sposób, istnienie jakiegoś transcendentalnego bytu, a przeświadczenie o jego istnieniu, wpływ na losy ludzkie jest przecież jedną z fundamentalnych zasad „systemu” belgijskiego autora.

W zachowaniu się wszystkich postaci można wyodrębnić dwa podstawowe sposoby reakcji. Owszem, wszystkie są przerażone i cierpią, ale w dwojaki sposób. Te spośród nich, które sprzeniewierzyły się zasadom uczciwego życia (np. Nierządnicą I i II, Poeta, który skrzywdził kochającą go kobietę) przewidują dla siebie nader niepomysłny los. Natomiast

większość — nie obciążona grzechami — wprawdzie nie uniknie śmierci, ale jak wynika z dwóch ostatnich scen, nie będzie cierpiała wiecznie. Sukces Antychrysta jest tylko częściowy. Niszczy tych, którzy w czasie tej ostatniej próby uwierzyli jego obietnicom i wyparli się Chrystusa:

ANTYCHRYST

Którzy położą rękę swoją na  
głowach swoich a zmażą znamię  
wody, tym położę pieczęć moją  
na czole. Czarną pieczęć nicości!

(s. 76)

tych opuszczą ich opiekuńcze duchy:

GŁOSY ODLATUJĄCYCH ANIOŁÓW STRÓŻÓW

Zatraceni! Zatraceni na wieki!  
Krew Chrystusa o pomstę woła.

(s. 76)

Pozostali, którzy nie ulegli pokusie, mogą liczyć na wstawiennictwo Matki Boskiej, która okrywa ich swym płaszczem i woła: „Synu, Synu Człowieczy, zmiłuj się nad braćmi swoimi!” (s. 81), a głos z góry również napawa otuchą: „Jam jest Sprawiedliwość i Miłosierdzie!” (s. 81).

W dramacie Rydla nie występuje tak typowe dla modernizmu kategoryczne przeciwstawienie Dobra i Zła, grzech nie jest koniecznością, jak w słynnym hymnie Kasprowicza. Ostatecznie wszystko zależy od wolnej woli człowieka.

Kazimierz Wyka upatruje źródła popularności problematyki eschatologicznej w modernizmie w chęci wyrwania się z „kraju boleści”. Chęć ta realizuje się poprzez wolę „zniszczenia świata (w poezji naturalnie) za cierpienia zadawane człowiekowi. Nirwana miała wyniszczyć wolę życia i na tę modłę wyzwolić człowieka od rzeczywistości. Była formą przewrotnej zemsty za zniechęcenie i rozczarowanie, zemsty drogą pośrednią, poprzez wolę życia. Dość często jednak ta chęć zerwania przemawiała wprost pragnieniem niszczenia i marzeniami o końcu świata, w którym człowiek wypowie swe nędze. [...] Zdarzały się chwile, kiedy [poeci] zrywali [...] pęta i rodził się bunt, wybuch burzycielski. Zna te wybuchy doskonale Tetmajer i łączy je z bólem pokolenia, czy też niemożnością zdobycia zapomnienia przez użycie. Ze szczególną siłą umiał wypowiedzieć te uczucia Miciński”<sup>15</sup>.

Z rozwinięciem problematyki eschatologicznej w celu zmanifestowania buntu (różnorodnie pojmowanego) można się spotkać również u Żuławskiego, Komornickiej, Perzyńskiego, nie mówiąc już o Kasprowiczu. W omawianym dramacie Rydla nikt nie buntuje się przeciw nikomu i przeciw niczemu. Nawet w chwili, kiedy Chrystus opuszcza ziemię. Lu-

<sup>15</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, jw., s. 62.

dzie są wprowadzicie strwożeni i zrozpaczeni, ale nie bluźnią, ani złorzeczą. Nie ma też ku temu specjalnych powodów, gdyż — jak się okazało — nie był to akt pozostawienia ludzkości samej sobie, ale jedynie kolejna próba jej wierności. Zamiast Maeterlinckowskiego determinizmu bądź niepoko-  
jów swego pokolenia Rydel zaproponował moralistykę chrześcijańską.

Trudno mu jednak odmówić pierwszeństwa i to w kilku naraz dziedzinach. Pierwszy więc podjął się próby sprostania sugestiom formułowanym przez młodą krytykę i modę. I chociaż zdołał przyswoić swemu utworowi tylko kilka zewnętrznych walorów postulowanego wzorca, to jednak utrwalił w przekonaniu innych przeświadczenie o konieczności wypełnienia nakazu chwili. Podjęcie problematyki eschatologicznej świadczy o tym, że Rydel trafnie przeczuł główne kierunki negacji i buntu swego pokolenia i mimo braku przygotowania myślowego oraz estetycznego miał odwagę wkroczyć na tę nową drogę. Także w dziedzinie przekładu apokaliptycznych koncepcji na język obrazów artystycznych wypracował kilka reguł, które i potem obowiązywały przy rozwijaniu tego tematu. Wskazał więc, że konieczna będzie konfrontacja człowieka z kosmosem, że nie obejdzie się bez określenia miejsca i stanowiska Boga, że kreowana rzeczywistość artystyczna musi epatować atmosferę grozy i najwyższego napięcia emocjonalnego — nie uniknie się również efektu hiperbolizacji i zdecydowanych rozstrzygnięć kolorystycznych. W swej praktyce zrealizował te postulaty w sposób — jeśli wolno tak rzec — ilościowy, nie jakościowy; naiwnie próbował „nastraszyć” odbiorcę pewnymi faktami fabularnymi, które, jego zdaniem, winny dać pożą-dany skutek, do nich należą np. sceny: zabicia papieża oraz zabicie matki przez syna, który w ten sposób chce skrócić jej cierpienia. Nie osiągnął zamierzonego efektu, bo w systemie, który stworzył śmierć jeszcze niczego nie rozstrzygała.

Według Zenona Przesmyckiego:

Maeterlinck uważa człowieka 1<sup>o</sup> za istotę, której strona zmysłowa jest po-niekąd konkretnym symbolem jedynie innej, nieskończonej, transcendentalnej strony, 2<sup>o</sup> zaś — za ogniwo tylko w nieskończonym łańcuchu niepoliczonych form i postaci bytu pierwotnego, ogniwo w ciągłym pozostające stosunku, w ciągłej łączności ze wszystkimi innymi ogniwami, odczuwające każde najmniejsze tych ostatnich drgnienie i nawzajem każdą własną komunikującą im wibrację”<sup>16</sup>.

Zadanie dramatu i teatru polega na ukazaniu tych dwóch stron ludzkiego istnienia, jego uwarunkowań i współzależności od transcenden-talnego bytu.

Zarówno ten „dogmat”, odnoszący się do natury ludzkiej, jak i ten nakaz artystyczny Rydel starał się zrealizować w dwóch kolejnych utwo-

---

<sup>16</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck* [w:] *Myśl teatralna Młodej Pol-ski. Antologia*, Warszawa 1966, s. 42.



rach: *Matka* i *Na marne*<sup>17</sup>. Zgodnie ze wzorcem prezentowanym przez *Intruza*, *Slepców* i *Wnętrze* krakowski poeta skonstruował utwory kameralne, o nikłej — z punktu widzenia zdarzeniowości — fabule i nader nielicznych postaciach. W *Matce* wszystko zmierza ku zademonstrowaniu pozazmysłowych związków między zmarłą matką, a jej chorą, sparaliżowaną córką. Ta unieruchomiona od dwu lat dziewczyna jest szczególnie skłonna do interpretowania zachodzących wokół niej zdarzeń jako symbolicznych przejawów istnienia pozazmysłowego. Otoczenie, w trosce o stan zdrowia Helenki, postanowiło nie informować jej o śmierci matki. Takie założenie pozwoliło zilustrować tezę Maeterlincka o nieświadomych związkach człowieka, a zwłaszcza istot szczególnie ku temu predysponowanych, z nieskończonymi formami bytu. Belgijski autor „uważa — według Miriama — człowieka za wielką, niezgłębianą tajemnicę, której niepodobna ściśle określić, ku której można tylko otwierać perspektywy, notując mimowolne, bezwiedne jego słowa, wykrzykniki i wrażenia”<sup>18</sup>. Taką perspektywę otrzymała Helenka. Oto jej wypowiedzi:

HELENKA (do służącej)

Jak ty to dziwnie mówisz! [...] Jakby było lepiej, to byś to inaczej powiedziała [...] Co to za hałas był u mamy w pokoju? Słyszałam przez sen. [...] A ja taka jestem niespokojna o mamę! Sama nie wiem dlaczego ... (s. 14—15). Co tu pachnie? Taki dziwny zapach [...]. Ja nie wiem, co by tu mogło pachnieć. Ale tu coś czuć, jakby kwiaty, jakby kadzidło i jeszcze coś ... Dziwny zapach! ... (s. 17); Lękam się czegoś. (s. 19); Tęskno mi do mamy (s. 22); Tu się coś stało — ja nie wiem co — ale się tutaj coś stało (s. 25); Powiedz mi co się stało — ja wiem, że się coś stało! (s. 26)<sup>19</sup>.

Wiele z tych wypowiedzi, przetkanych gęsto zaimkami nieokreślonymi, powtarzanymi refrenicznie, to prawie kalki wypowiedzi postaci z *Intruza* lub *Slepców*.

W *Na marne* założenia są podobne. Los ciężko rannego młodzieńca jest ściśle związany i uzależniony od właśnie rozkwitającej w ogrodzie róży. Zerwanie kwiatu będzie oznaczało śmierć chłopca. „Maeterlinck — powiada Przesmycki — stawia człowieka w związku i zależności najgłębszej z przyrodą...”<sup>20</sup>. Ma ten związek oczywiście jeszcze raz dowieść dwoistości natury ludzkiej, jej przynależności jednocześnie do świata zmysłowego i do świata nadzmysłowego, transcendentalnego. Daremne byłoby jednak szukanie w tekście tak licznych i podobnych w tonie wypowiedzi

<sup>17</sup> Rydel sam się przyznał do „zapożyczenia” tytułu drugiego utworu od Sienkiewicza („z braku innego”), ale zbieżność ogranicza się tylko do tytułów. Por. J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, jw., s. 94.

<sup>18</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, jw., s. 43.

<sup>19</sup> L. Rydel, *Matka* [w:] *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 1, (por. uwagę w przypisie 12).

<sup>20</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, jw., s. 57.

Adama, jak repliki dziewczyny z poprzedniego dramatu. Wprawdzie na wieść o zamiarze ścięcia kwiatu „przerażony” krzyczy „gwałtownie”:

Tę różę! Nie chcę! Niech jej nikt nie ścina...  
Nie chcę! — Niech kwitnie ...

(s. 164)<sup>21</sup>

— ale w chwilę później dowodzi, że jest świadom wyjątkowości swego stanu:

Nie, nie, to ja raczej  
przepraszam za to, że w mojej chorobie  
mam przywidzenia tak śmieszne ...

(s. 165)

Ta świadomość niweczy tajemniczość związku mającego zachodzić między Adamem a różą. W dramacie rozmawia się przede wszystkim o motywach, które skłoniły chłopca do samobójczego zamachu i którego skutkiem jest jego obecny stan.

Maeterlinckowski wzorzec odnaleźć można także w zasadach kreowania czasu przedstawionego. W dramatach belgijskiego autora zaraz na wstępie zapowiada się rychłe nieszczęście, by potem w trakcie akcji, bądź wypowiedzią, bądź działaniem potwierdzić nadejście fatalnego finału i w ten sposób potęgować nastrój grozy i oczekiwania.

W *Matce Służąca* już we wstępnej rozmowie z Doktorem stwierdza: „Nie pożyje ona i tak, nie pożyje, za matką pójdzie” (s. 8). W następnych scenach ta sama Marianna wciąż będzie powątpiewać w celowość zabiegów lekarza. Kolejnym faktem sygnalizującym zbliżający się finał jest wręczenie chorej krzyża, który matka trzymała w rękach w chwili śmierci i który w ostatniej woli przeznaczyła dla sparaliżowanej córki. Pod koniec służąca oświadczy z nabożnym lękiem: „Nic nie pomoże — przyszła po nią!” (s. 36).

Do tworzenia nastroju grozy oraz wyznaczenia chwili zbliżającego się końca służą również efekty akustyczne. Krzątanina posługaczy pogrzebowych, zabijanie trumny, głos dzwonu i w finale skrzypnięcie drzwi, które chora interpretuje jako oczywisty dowód przyjścia matki. Wszystkie te efekty pełnią tę samą funkcję, co podobne w *Intruzie*.

W *Na marne* brak takiej konsekwencji w konstrukcji czasu. Adam tylko raz mówi o zależności swego losu, także w związkach czasowych, od „losu” kwiatu:

[...] czy ja też dożyję,  
aż się ten pączek rozwinie różowy?  
A jeśli wiatr albo ręce czyje  
złamią go ... wtedy ...

(s. 165)

<sup>21</sup> L. Rydel, *Na marne* [w:] *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 2, (por. uwagę w przypisie 12).

Nie ma w tej replice kategorycznej zapowiedzi nieszczęścia, nie wynika ona także z szerszego kontekstu. W finale, Panna Rozalia, która zerwała kwiat zjawia się na scenie w chwili, gdy z sąsiedniego pokoju dochodzi jęk Matki, oznajmiający śmierć chłopca. Takie rozwiązanie dostarcza informacji o związku tych dwóch faktów, ale nie powoduje gradacji nastroju. W tym dramacie Rydel nie wykorzystuje efektów akustycznych w znaczący sposób.

W liście do Hoesicka Rydel tak pisał o umiejętnościach, które zdobył dzięki nowym prądom:

umiem wprowadzić czytelnika w Stimmung, umiem przyćmić to i owo w dialogu, ale przyćmić tak, żeby widz zaniepokojony, przeczuwał, niepokoił się, czekał i spodziewał się czegoś, co mu w odpowiedniej chwili wyjaśnię lub postawię, aby sobie w czulej duszy dośpiewał. Nauczyłem się subtelności w prowadzeniu półtonów i półdźwięków...<sup>22</sup>

Właśnie takich umiejętności wymagało prezentowanie dwoistości natury ludzkiej, w duchu i zgodnie z wzorcem zachodniego mistrza. Ów dualizm przeniknął nawet w strukturę tworzywa słownego i wpłynął na jego silne zmetaforyzowanie.

Helenka, przeczuwając zaledwie, ale nieświadoma losu swej matki, pyta służącą: „Nie mówił doktor, czy gorączka u mamy spadła?” Na to Marianna: „Spadła — już nie ma gorączki” — i zapewnia po chwili: „Prawdziwie panienko, nie ma gorączki. Ręce zimne” (s. 18—19). Poczciwa sługa, zobowiązana do milczenia na temat śmierci swej pani przynajmniej w tym momencie nie musi uciekać się do wybiegów. Dwuznaczność jej stwierdzeń odpowiada dwom stanom istnienia prezentowanym w dramacie. W potocznym znaczeniu zwroty: „nie ma gorączki”, „zimne ręce” nazywają fizyczny (zmysłowy) stan zdrowego człowieka, w kontekście stworzonej sytuacji, użyte metonimicznie, wskazują na pozazmysłową formę istnienia. Podobny walor posiada następująca wypowiedź chorej dziewczynki: „Ułożę bukiet dla mamy” (s. 18). Takie kształtowanie tworzywa słownego jest adekwatne do symbolicznego — w przekonaniu twórców tego typu utworów — a właściwie alegorycznego — w dzisiejszej ocenie — charakteru dramatu <sup>23</sup>.

Podobnych sposobów wykorzystywania tworzywa słownego w jednoaktówce *Na marne* nie ma.

Finał dramatu o sparaliżowanej dziewczynie ma charakter mistyczny.

<sup>22</sup> L. Rydel (z listu do F. Hoesicka); cyt. za J. Dużyk, jw., s. 51.

<sup>23</sup> Rydel tak się zapamiętał w wykorzystywaniu nowych dla siebie sposobów kształtowania słowa, że od zamierzonej makabry serio, przechodził do niezamierzonych makabrycznych dowcipów. Renia mówi do chorej siostry: „Mamie tam lepiej u Boga”, na to doktor do Helenki: „Tak, tak i tobie będzie lepiej — tylko się uspokój” (s. 32).

Helence zjawia się zmarła matka, uśmiecha się do niej, kiwa na nią ręką, puka w szybę itp. Wreszcie: Helenka (*równocześnie z otwarciem drzwi wyskakuje z łóżka na równe nogi*), „Idę mamol!” (*postępuje krok naprzód z rękami wyciągniętymi jak do uścisku i pada nieżywa*) (s. 41). Rydel — wzorem swego mistrza — stara się umotywić w pewnym stopniu ów mistyczny akt obcowania ze światem pozazmysłowym. Dziewczyna jest w malignie, za oknem wiruje śnieg, który w tej sytuacji może układać się w jej oczach w przeróżne formy. Otoczenie chorej stara się wytłumaczyć sobie jej słowa właśnie wysoką gorączką, ogólnym nastrojem. Z drugiej jednak strony autor potęguje mistyczne dreszcze, gdyż — sparaliżowanej od dwóch lat — każe chodzić w chwili śmierci. Następuje więc przedziwne pomieszanie rzeczy. Realność rzeczywistości i nadrealność przenikają się nawzajem.

Późniejszy redaktor „Chimery” i w tym dostrzega wielkość autora *Królowny Maleny*. Pisze: „Poeta belgijski działa zupełnie świadomie, widzi obie strony istoty ludzkiej, skończoną i nieskończoną, zmysłową i transcendentálną i obie chce uchwycić w postaci swych poematów dramatycznych”<sup>24</sup>. Dalej, starając się znaleźć naukowe uzasadnienie dla koncepcji Maeterlincka, Miriam powołuje się na najnowsze zdobycze psychologii bądź parapsychologii i stanowisko autora *Wnętrza* nazywa „nowożytnym mistycyzmem”<sup>25</sup>. Po latach, Stanisław Brzozowski nader krytycznie oceni tę „nowożytność” — mówi w *Legendzie Młodej Polski*:

W otaczającej nas atmosferze umysłowej napotykamy inną postać mistycyzmu, różną od rozpatrywanej dotychczas. Cechuje ją nieokreśloność, przeszła historyczno-prawnej, określonej świadomości nie są tu przerwane przez żywiołowe parcie, lecz sieć świadomości rozluźnia się ustępując miejsca nie wynurzającemu się określonemu stanowi mistycznemu, lecz nieokreślonej możliwości niezdefiniowanych objawień. Powstaje ten mistycyzm wskutek bezwiednego lub umyślnego wysliznięcia się świadomości prawnej, jest wyrazem słabości bezwzględnej, która nie wie, czy jest w ogóle do czegokolwiek bądź zdolna i z żadną formą złudzenia wiązać się nie może. Chce żyć bez prawdy, tj. nie ponosząc nawet we własnym wnętrzu następstw swego życ'a, swoich czysto myślowych choćby tylko decyzji. Jest to rozpaczliwe dezterstwo, poza, wyjście w świat absolutnego cienia, absolutnego kłamstwa i ułudy. Ta postać mistycyzmu nie obca jest Maeterlinckowi, kokietował z nią Renan, ginie pod jej wpływem Mereżkowski, nie są w stanie doprowadzić do form względnie ciekawych jej polskie chłopięta.

W kulturalnej formie „potęguje” ten mistycyzm [...] Miriam, a pada jego ofiarą Miciński”<sup>26</sup>.

Nie można się dziwić, że autor *Kultury i życia* nie zaszczylił Rydla wzmianką, można jednak przypuścić, iż Rydel jako twórca *Matki* zmieściłby się w gronie owych „polskich chłopiąt”.

<sup>24</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, jw., s. 48.

<sup>25</sup> Por. tamże, s. 53.

<sup>26</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Plski*, Lwów 1910, s. 433.

W jednoaktówce *Na marne* nie dochodzi do spełnienia się ani omawianej, ani też innej postaci mistycyzmu. Dzieje się tak głównie dlatego, że rzeczywistość transcendentalna nie przejawiała tu się w sposób choć w części równoważny z narzucającą się realnością. Pomysł skojarzenia losów Adama z różą ma charakter werbalny. Utwór ten, oparty w ogólnym zarysie o Maeterlinckowski schemat fabularny, posłużył autorowi dla innych zgoła celów. Jest to w znacznym stopniu publicystyczna rozprawa z postawą dekadencją, owe, wspomniane przez Rydla, półtony, „przyćmienia w dialogach” odnaleźć można w wypowiedziach Adama i mają one służyć do prezentacji takiej postawy. Młodzieniec strzelił do siebie, bo nie wierzył w nic, dosłownie w nic. Nie potrafi jednak na żadnej płaszczyźnie, ani filozoficznej, ani socjalnej, ani uczuciowej uzasadnić swojego stanowiska. Jego otoczenie próbuje odkryć przyczyny. Rezydentka, panna Rozalia, upatruje powody w zagranicznych studiach.

Młody, z nazwiskiem, z majątnego domu —  
a kto mu winien? Mędrki, socjaliści  
i filozofy! Miał też wierzyć komu  
jak im!

(s. 150)

Dziadek podejrzewa podobnie:

Przyznam ci się szczerze,  
że nie rozumiem — lecz mnie strach oblata  
Czy się w socjalizm wplątałeś. Bezdroża  
mrzonek i bredni...!

(s. 177)

na co Adam odpowiada, że nie, że w mrzonki i w brednie też nie może uwierzyć.

Tak infantylnie prezentowanej negacji Rydel przeciwstawił argumenty z dziedziny tradycji — romantycznej i pozytywistycznej. Głównym przeciwnikiem ideowym młodzieńca jest Dziadek — jak go określa autor — major byłych wojsk polskich<sup>27</sup>. Weteran dwóch powstań, listopadowego i węgierskiego, obecnie ziemianin zakochany w gospodarstwie.

Dwie znaczące postaci kobiece, Matka i kuzynka Jania zostały wystylizowane według schematu stworzonego w literaturze i malarstwie polskim po powstaniu styczniowym. Pierwsza — porażona nieszczęściem, ale godnie znosząca swój los, druga — energiczna, pełna dobroci, gotowa w każdej chwili zakochać się w nieszczęsnym kuzynie.

*Na marne* jest dowodem wyzwalania się Rydla spod Maeterlinckowskiego czaru. W jednym z listów do Hoesicka deklaruje: „nie zerwałem

---

<sup>27</sup> Jego długa rozmowa z wnukiem jest — niejako — zapowiedzią konfrontacji postaw reprezentowanych przez Chłopickiego i Marię w *Warszawiance*.

ani na chwilę [...] z realizmem, nie przestałem patrzeć na życie, kochać jego prostą, brutalną czasem prawdę i obserwować jej..."<sup>28</sup>. Kategoryczny ton tej wypowiedzi nie odpowiada w całości prawdzie.

Józef Kotarbiński już w 1897 r. zauważył ograniczony zakres oddziaływania nowych prądów na młodą literaturę polską: „Na gruncie galicyjskim dostrzegłem wzrost gustów dekadencckich w pewnej grupie młodzieży. Symbolizm w literaturze wywołał nawet parę naśladowań, jak np. z talentem napisane fantazje dramatyczne *Sfinks* Tetmajera i *Matka* Ludwika [!] Rydla, w których jednak cechy tego gatunku nie zostały doprowadzone do absurdu”<sup>29</sup>.

Charakter wpływu modnego ongiś Belga tak określił L. Eustachiewicz:

Maeterlinckia to kompozycyjny i ekspresyjny model z czasów *Intruza*, *Slepców* czy *Wnętrza*. *Monna Vanna* stanowi w kolejnym dorobku Maeterlincka likwidację tego wzorca. Jego rezonans inspirujący jest w postaci czystej raczej słaby; natomiast o wiele częściej spotykamy chwytty Maeterlincka jako przymieszkę w bardziej dynamicznej, wypełnionej treścią fabularną dramaturgii. Na gruncie polskim hasło „Maeterlinck fecit” możemy postawić nad naiwnymi próbami Rydla (*Matka*, *Dies irae*), nad iuveniliami Wyspiańskiego (*Meleager*, *Protesilas* i *Laodamia*, *Warszawianka*), nad poszczególnymi pozycjami Tetmajera, Szukiewicza, Płazka, Przybyszewskiego (*Goście*), Edwarda Leszczyńskiego, Orkana<sup>30</sup>.

Zarówno świadek i uczestnik owoczesnych wydarzeń jak i współczesny badacz generalnie mają rację. Jednak w dziedzinie związków twórczości Rydla — w omawianym okresie — z teorią i praktyką Maeterlincka wypadnie zaproponować pewne korekty. Bez wątpienia *Dies irae* tylko częściowo realizuje belgijski wzorzec, oferuje jednak zupełnie nową problematykę i proponuje — wprawdzie nader nieudaną — próbę jej artystycznego spełnienia. Bliższe przyjrzenie się *Matce* pozwala stwierdzić, iż w tym jedynym przypadku Rydel sprostał nakazowi mody. Widać to zarówno w zastosowanym zestawie faktów teatralnych jak i w owym „rozmałym mistycyzmie”. *Na marne* jest dowodem przewycięzania omawianych tendencji.

Dalszy rozwój dramaturgii Rydla pójdzie w kierunku bądź prostego realizmu (*Z dobrego serca*) bądź ku innym formom wyrażania niepokojów swego czasu. Na istotę tych zmian wskazał już stary Chmielowski:

To też dramatycy chwycili się innego, bardziej ujętnego środka przedstawiania niezwykłych, niecodziennych zjawisk. Wrócili mianowicie do tego, jakim

<sup>28</sup> L. Rydel, (z listu do F. Hoesicka); Cyt. za: J. Dużyk, jw., s. 51.

<sup>29</sup> J. Kotarbiński, *Dekadentyzm w życiu i kulturze naszej*, „Kraj” 1897, I półrocze, s. 189.

<sup>30</sup> L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 382.

się posługiwali romantycy, spożytkowując pojęcia ludowe o zaświatach, o działaniu duchów, o całej cudowności nadprzyrodzonej, łączącej świat ludzi z przyrodą i ze światem nadziemskim<sup>31</sup>.

Z tych dążeń zrodziło się *Zaczarowane koło*.

---

<sup>31</sup> P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902, s. 23.