

Jan Nowakowski

Stanislas Wyspiański et Maurice Maeterlinck

Stanislas Wyspiański - peintre, poète, dramaturge, un des plus originaux en Pologne, n'appartient pas aux artistes dont la renommée dépasse les frontières du pays. Néanmoins c'est justement un savant belge, l'éminent Claude Backvis, qui lui a consacré une excellente monographie: Le Dramaturge Stanislas Wyspiański (1869-1907), publiée par l'Université Libre de Bruxelles en 1952. Il paraît donc juste, dans le contexte de notre réunion polonaise-belge, de soulever la question des liaisons et des analogies entre l'artiste polonais et le grand auteur belge - Maurice Maeterlinck. Backvis n'a pas prêté beaucoup d'attention à ce problème.

Maeterlinck, comme nous le savons, inspirait avant tout la dramaturgie européenne de caractère symboliste, rayonnant sur tout le domaine de la littérature contemporaine, la poésie et le théâtre surtout. L'oeuvre de Wyspiański, de ce représentant le plus remarquable de la Jeune Pologne dans le drame et le théâtre, appréciée dans son pays (quoique pas toujours comprise), ne franchissait qu'à peine les frontières nationales; c'est seulement Gordon Craig la mort ayant déjà entraîné le dramaturge polonais - qui a prêté attention à cet artiste novateur en lui réservant un long article (écrit par Leon Schiller) dans son fameux périodique "The Mask". Participer à la Grande Réforme européenne du théâtre n'était tout de même pas l'apanage du rénovateur du théâtre en Pologne, bien que, vu de notre perspective temporelle, il doive passer pour un des plus remarquables réformateurs du théâtre de notre époque.

Les parallèles et les affinités dans l'art de ces deux auteurs dramatiques semblent non douteux. La dramaturgie de Maeterlinck ayant influencé l'art de l'Europe presque entière, on peut être en droit de s'attendre à la rencontre de ces deux dramaturgies, novatrices à l'époque. Cela semble d'autant plus possible que l'oeuvre de Maeterlinck est devenue un des facteurs principaux qui formaient, voire ouvraient, une nouvelle époque littéraire en Pologne: les historiens de la littérature polonaise datent cette époque, dite du modernisme ou Jeune Pologne, entre autres à partir de la publication en 1891, dans l'hebdomadaire "Swiat" (Monde) d'une étude révélatrice écrite par le critique éminent Zenon Przesmycki (pseudonyme: Miriam) et portant le titre: Maurice Maeterlinck et sa place dans la poésie belge contemporaine. Cette étude, approfondie (au titre: Maurice Maeterlinck. Sa place dans la littérature belge et générale), allait bientôt apparaître sous la forme d'une ample introduction aux Textes dramatiques choisis de Maeterlinck, édités en 1894 par Miriam-Przesmycki; cette publication comprenait les traductions des quatre oeuvres - L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses et Pelléas et Mélisande: la traduction était celle de l'éditeur, un des coryphées des nouvelles tendances dans la littérature à la charnière des deux siècles. C'est ainsi que l'auteur des Aveugles est devenu soi-disant "Jean-Baptiste" de la nouvelle poésie et du drame en Pologne. Il convient de noter que tout cela a eu lieu au moment où Maeterlinck lui-même était l'auteur de quelques premiers drames à peine, et c'est seulement L'Intruse et Les Aveugles qui avaient été mis en scène dans un théâtre d'avant-garde à Paris.

Ce qui est curieux, c'est que l'éblouissement liminaire de Maeterlinck ne concernait pas Wyspiański, cet éblouissement qui dans la dernière décade du siècle passé marquait ses contemporains - notamment/les jeunes pionniers du modernisme

polonais. Ce fait est d'autant plus frappant que dans les années 1891-1894 le jeune artiste, à cette époque-là artiste-peintre avant tout, séjournait à Paris, le centre-même des courants novateurs de l'Europe (il faisait des études de peinture et d'histoire de l'art). Pourtant cet habitué passionné et systématique des théâtres parisiens n'a assisté qu'une seule fois, en 1892, au spectacle du Théâtre d'Art, théâtre d'avant-garde, qui avait justement donné une pièce d'un dramaturge belge contemporain: van Lerberghe et non Maeterlinck. A cette époque-là, Wyspiański s'intéressait avant tout au répertoire classique présenté par les théâtres renommés, tels que la Comédie Française, l'Odéon ou l'Opéra Comique.

C'est du pays, de Cracovie que les courriers de ses jeunes amis apportant des renseignements sur Maeterlinck, l'ont rejoint. L'artiste lui-même, en écrivant de "la capitale de l'art européen", en mars 1893 au poète Lucjan Rydel à Cracovie, avouait avec perplexité: "Votre Maeterlinck, je ne peux le trouver nulle part"¹ [...] On sait que les premiers drames du poète belge paraissaient à petits tirages et il était sans doute difficile de les "trouver" dans les librairies parisiennes. Cependant, le Théâtre d'Art, déjà mentionné, avait donné L'Intruse et Les Aveugles en 1891.

Néanmoins, Wyspiański communique bientôt² d'avoir acheté quelques oeuvres de Maeterlinck et déjà en 1894 les rôles auront changé. C'est Wyspiański qui, à ce moment-là, écrira de Paris à L. Rydel: "Connais-tu trois nouveaux drames de Maeterlinck Alladine et Palomides (dans le genre de Pelléas et Mélisande), L'Intérieur (dans le genre de L'Intruse) et quelque chose de totalement neuf La Mort de Tintagiles - je l'ai, ce livre, car tous les trois drames ont paru dans un même volume et si tu ne les connais pas, écris un mot et je te les enverrai"³. Il s'agissait bien sûr du volume intitulé Alladine et Palomides. L'Intérieur. La Mort de Tintagiles.

Trois petits drames pour marionnettes, publié à Bruxelles en 1894. Les commentaires concis de Wyspiański ("dans le genre de Pelléas et Mélisande",... "dans le genre de L'Intruse"), juxtaposant des ouvrages nouveaux avec les autres publiés antérieurement prouvent qu'en été 1894 Wyspiański connaissait déjà tous les textes mentionnés dans la lettre (d'autre part on sait que le destinataire connaissait Pelléas et Mélisande déjà en automne 1892).

Des efforts ultérieurs - après le retour à Cracovie - pour obtenir des nouveaux ouvrages - témoignent de l'intérêt croissant que Wyspiański portait à Maeterlinck. Dans la lettre adressée au jeune musicien Henryk Opieński, résidant à ce moment-là au bord de la Seine, il demande en février 1896 d'acheter et de lui envoyer des livres, et: "si l'argent ne manquait pas, et j'en doute, tu pourrais acheter et joindre au paquet M. Maeterlinck L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable, prix 4 francs, (c'est une traduction du flamand d'une légende du Moyen-Age), ainsi que Serres chaudes, prix 3 francs. Faute d'argent je préfère le premier à Serres chaudes qui sont d'ailleurs plus personnelles"⁴.

Quelle était l'idée que Wyspiański s'était formée de l'oeuvre de Maeterlinck à la fin des années quatre-vingt-dix, la preuve en est qu'elle est devenue sui generis une mesure d'importance, un critère de valeurs universelles qu'il aurait voulu appliquer aux oeuvres de l'ami (L. Rydel) - et l'on peut croire qu'aux siennes aussi.

"Je voudrais - lui écrivait-il en février 1897 - voir tes drames traduits en langues étrangères, reçus sur-le-champ en Europe (non seulement à Cracovie), qu'ils soient une telle mesure de civilisation que le sont les oeuvres de Hauptmann, de Maeterlinck, où il y a des idées qui sont prononcées tout haut et net et où l'homme, tout en écoutant, éprouve de la pitié et s'inquiète"⁵.

La même année d'ailleurs une confrontation fort intéressante, confrontation des noms de Wyspiański et Maeterlinck aurait dû avoir lieu. Le directeur du Théâtre de Ville à Cracovie, Tadeusz Pawlikowski, envisageait de mettre en scène la première oeuvre dramatique de Wyspiański qui dût être présentée avec une oeuvre de l'auteur belge :

"Pawlikowski m'a promis de mettre en scène La Varso-
vienne au cours de la prochaine saison d'hiver, en octobre, et de la donner avec L'Intérieur de Maeterlinck, tout ensemble à la Toussaint"⁶.

Le spectacle ainsi conçu n'a pourtant pas eu lieu. La première mise en scène de L'Intérieur ne s'est effectuée dans ce théâtre que le 20 février 1899. Notons en passant, qu'une autre pièce de Maeterlinck, L'Intruse, avait été présentée beaucoup plus tôt, déjà le 1^{er} novembre 1894 dans le théâtre de Lvov, et L'Intérieur y a été donné le 2 juillet 1901, justement avec La Varsoviennne; le bénéfice de la représentation a été destiné à la construction du monument de Mickiewicz dans cette ville. (Il convient d'ajouter qu'au théâtre parisien d'avant-garde de Lugné-Poe, L'Intérieur avait été donné en mars 1895 et c'est une Polonaise, Gabriela Zapolska, actrice et écrivain, qui y incarnait le rôle de la Mère).

Mais à l'époque en question, en février 1899, à Cracovie, les noms de Wyspiański et Maeterlinck se sont en effet rencontrés quoique sous une autre forme. Il y avait une soirée solennelle consacrée spécialement à Maeterlinck et la mise en scène de L'Intérieur constituait un essai de réaliser "le théâtre libre": Wyspiański était membre de la commission de programme. La représentation de la pièce de l'auteur belge fut précédée d'une conférence donnée par le plus fameux - en Pologne, mais aussi partiellement en Allemagne - coryphée du modernisme, Stanislas Przybyszewski; elle portait le titre "La mystique et Maeterlinck". La soirée.

avait été annoncée en ville par une belle affiche d'après un projet de Wyspiański.

L'affiche avait une composition originale. La colonne verticale du texte était encadrée des deux côtés de la même composition peinte, la lithographie "Une jeune fille derrière la fenêtre". Wyspiański l'avait conçue comme

"une image d'une jeune fille pénétrant de ses yeux par la fenêtre à l'intérieur d'une habitation. La poignée du châssis visible du côté du spectateur, informe sans aucun doute que la fillette regarde de l'extérieur. Essayant de pénétrer à travers la vitre, elle y colle son nez et son front, y appuie ses mains avec un geste puéril qui trahit son ingénuité tout comme la fascination par la vue. Que regarde-t-elle? - Nous. Son regard s'enfoncé directement dans nos yeux.

Qu'est-ce donc que cet Intérieur dans le titre de l'affiche et qu'est-ce qu'on y regarde? On a le sentiment que la vitre de la fenêtre constitue une cloison infranchissable entre deux intérieurs, dont l'un, comme une maison vitrée, est évidemment la vie de quelqu'un, l'autre par contre est l'intérieur de celui qui observe cette vie et peut en tirer une conclusion. Cette réflexion, nous la voyons dans les yeux de la jeune fille. [...] Sur l'affiche, le motif de la fille apparaît deux fois, des deux côtés des textes placés au milieu. Cette multiplication devient une métaphore du public considéré comme une multitude de personnes à qui le sens de l'art permet de saisir la profondeur de la vie ainsi que l'intérieur humain tout comme le leur".

Telle est l'interprétation de cette affiche expressive proposée par l'historien de l'art contemporain Zdzisław Kępiński dans sa monographie consacrée à la peinture de Wyspiański⁷. "C'est une des oeuvres les plus poétiques dans la peinture de Wyspiański" - ajoute-t-il. Remarquons que c'était en même temps une interprétation fort intéressante donnée au sens du drame de Maeterlinck. Dans le texte-même l'on peut retrouver le passage, l'équivalent - au sens strict - de l'image de Wyspiański. Par exemple le fragment (dans la didascalie):

"L'une des soeurs [...] s'approche en ce moment de la première fenêtre, l'autre, de la troisième et, appuyant les mains sur les vitres, regardent longuement dans l'obscurité" - et aussi les paroles du Vieillard adressées à sa fille qui regarde par la fenêtre du côté du jardin: "Regarde, mon enfant, regarde: tu verras quelque chose de la vie"[...]8.

Cependant, ce n'est pas une correspondance littérale entre l'image et le texte qui était la plus importante, mais plutôt une interprétation plastique identifiant la peinture à l'oeuvre littéraire, à son climat, aux évocations suscitées, aux sens symboliques, tout ceci sur le principe ressemblant à la recherche des équivalents musicaux de la poésie. Cette interprétation plastique de la poésie n'était pas la seule chez Wyspiański et ce qui est intéressant - dans la même dernière décennie du siècle, elle concernait de nouveau l'oeuvre de Maeterlinck.

Il s'agissait de Serres chaudes. Il est possible que cela concernât l'exemplaire du recueil de poèmes reçu par Wyspiański de Paris de la part de H. Opieński qu'il lui avait demandé, comme nous le savons déjà. En marge des poèmes de Maeterlinck contenus dans ce volume révélateur à l'époque, des croquis au crayon ont surgi - une sorte d'équivalents des textes poétiques. Stanislas Przybyszewski, l'auteur de la conférence sur Maeterlinck, écrivait:

"Ce n'était pas une illustration, c'était la parole transformée en ligne et forme; l'impression qu'avait Wyspiański à la lecture [...] se transposait aussitôt en une ligne, prenait [...] une forme n'ayant apparemment rien en commun avec le poème, mais étant en effet un hiéroglyphe le plus secret de la parole"⁹.

Le climat ainsi que le sujet de ces croquis correspondaient aux textes de Maeterlinck; il y avait là une forme de réalisation des "correspondances" si profondément ancrées dans les théories du symbolisme.

Les faits rapportés concernent avant tout "les rencontres" de l'auteur polonais n'étant qu'au seuil de l'essor.

de sa dramaturgie originale et pratiquant surtout comme artiste-peintre avec les oeuvres de Maeterlinck, aussi les premières sorties d'ailleurs. L'hypothèse des "rencontres" plus importantes concernant le théâtre- même paraît justifiée: il s'agirait d'une influence exercée par les drames de Maeterlinck sur le futur auteur des Noces.

Maeterlinck, dont l'influence sur l'art dramatique à la coupure des siècles est un phénomène caractéristique, a également marqué la dramaturgie et le théâtre en Pologne. Il serait étonnant de ne pas retrouver son empreinte dans "le théâtre" de Wyspiański; celui-ci d'ailleurs représentait à son tour le symbolisme en Pologne d'une façon extrêmement individuelle et originale en déterminant son aspect particulier. L'on ne peut guère parler d'une influence simple et directe, mais plutôt d'une certaine correspondance, d'un parallèle, de ce qu'on pourrait traduire métaphoriquement par une "rencontre".

Que l'oeuvre de Wyspiański était imprégnée d'influence du symboliste belge, Claude Backvis l'a remarqué sans y insister pour autant:

"Wyspiański devait être frappé, comme par quelque chose de ses propres ambitions littéraires, par l'art avec lequel Maeterlinck a su créer une atmosphère de mysticisme, d'étrangeté et d'inconscient. [...] De la Princesse Maleine et de Pelléas et Mélisande il a dû tirer surtout les procédés, en tout premier lieu celui que j'appellerais la "répétition troublante". Dans Méléagre surtout, nous trouverons des passages qui ont une résonance à la Maeterlinck: murmures amoureux et tragiques dans un jardin nocturne"¹⁰.

Mais la voie créatrice de Wyspiański-dramaturge commençait par approcher plutôt du drame musical de Wagner. Le pèlerinage à Bayreuth était d'ailleurs typique pour les symbolistes en Europe. L'enchantement de Wagner leur faisait lire dans son oeuvre ce qui correspondait à leurs propres goûts - déjà symbolistes - tout comme des tendances artistiques et philosophiques.

Maeterlinck apparaît chez Wyspiański-dramaturge un peu plus tard. Et ce qui est curieux - avec le retour vers l'antique, vers Homère et vers la tragédie grecque! C'est lorsque paraît en 1897, déjà à Cracovie, Méléagre (publié en 1899) et ensuite Protésilas et Laodamie (en 1899).

Le premier repose sur le motif mythologique - celui de Méléagre, d'Atalante et d'Althée - et la tragédie du Destin est construite à l'instar de la tragédie grecque: ce modèle antique y est pourtant troublé par des éléments intensifs empruntés au théâtre de pressentiments et par une atmosphère étouffante. Les scènes d'attente et d'inquiétude, pleines de réticence, s'éloignent du modèle antique et s'apparentent déjà aux inquiétudes et aux pressentiments "à la Maeterlinck". L'on peut également "entendre" une pareille affinité dans les répétitions "musicales" typiques, les répétitions des mots et des phrases ce qui caractérise avant tout le dialogue entre le Choeur et Althée. Ce "maeterlinckisme" se manifeste le plus net dans les indications concernant la mise en scène qui tracent un fond de nuit impressionnant, une nuit pleine d'échos de la vie de la nature. Il est évident que Maeterlinck a chargé le paysage d'un rôle bien important, celui d'être responsable de l'atmosphère aussi qu'en lui assignant des valeurs symboliques.

Justement au commencement de Méléagre "on entend une musique du murmure vespéral qui vient du jardin des oliviers, cyprès et lauriers; sur les peupliers, les feuilles tremblent et frémissent au souffle froid [...] Le rossignol chante tout seul un instant, [...] lorsqu'il se tait, on reconnaît le clapotis de la fontaine dans le jardin [...] Doucement, le charme rythmique s'étouffe, se trouble, s'affaiblit".

Le drame suivant, Protésilas et Laodamie, se révèle "un drame à la Maeterlinck" sans aucun doute, en un acte, comme le sont Les Aveugles, L'Intruse ou L'Intérieur: il exprime le même enchantement par le secret du songe nocturne et le mystère métaphysique de la mort. Sans être exempt de la sty-

lisation préraphaélite - aussi proche à Maeterlinck - il approche en quelque sorte de l'impressionisme en musique (comme la poésie de Maeterlinck rejoignait par ailleurs la musique de Debussy). Cette "tragoedia", malgré son hellénisme et mythologisme homérique - est déjà très éloignée du modèle classique exposé dans Méléagre.

Le fond - "un jardin de cyprès éclairé par le soleil couchant puis baigné de lune - est à la fois d'un classicisme conventionnel et d'un esthétisme à la Maeterlinck" (comme l'estime Backvis) - et les personnages surgissent sur ce fond dessinés nettement comme des bas-reliefs stylisés.

Protésilas et Laodamie - le titre "à deux personnes" ressemble encore une fois aux titres de Maeterlinck: Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, Aglavaine et Sélysette, Ariane et Barbe-Bleue - est en effet un drame typique baigné de mystérieux, de somnambulisme, et d'atmosphère, se distinguant tout de même de la psychologie de Maeterlinck par l'intensité de la passion condensée chez l'héroïne à quoi correspond une plus grande intensité de l'expression - ce n'est plus seulement un chuchotement, mais parfois un cri qui emporte - l'expression de l'intensité des impressions.

La beauté singulière de cette "tragoedia" impressionnante n'a été révélée qu'en 1903 par la grande artiste Helena Modrzejewska dans son art d'interprétation. Cependant, comme nous le savons, déjà en 1898 on avait mis en scène au théâtre cracovien la première pièce en un acte de Wyspiański, La Varsoviennne. Le théâtre de Wyspiański, évocateur et pathétique, présente au fait un moment unique de l'insurrection nationale et de la guerre polonaise-russe en 1831, le moment où a lieu la bataille près de Varsovie, décisive pour le déroulement de l'insurrection. A l'intérieur d'un manoir dé banlieu, des débats et des conversations se poursuivent accompagnés - à travers les fenêtres - d'échos de la bataille, de cannonades. A l'instar du motif dominant (leitmotiv), un

chant dramatique est joué du clavicorde et chanté: triomphe ou décès.

Tout ceci se passe maintenant - dans les dimensions individuelles aussi bien que nationales - comme une fatalité en train de s'accomplir, comme le destin en face duquel tous sont impuissants. L'alternative du chant se réduit à une forme unique - décès et défaite. Et ceci - comme le suggère le drame avec toute force de son expression - transcende en fin de compte la volonté quoique la faute soit partagée par les acteurs ou les héros de la tragédie historique. La construction des événements n'est ici qu'un prétexte pour indiquer les éléments de la fatalité qui pèse sur les individus et la nation.

La composition de La Varsovienne présente un caractère significatif: il est statique - poussé jusqu'au fond de l'événement dramatique. Ce qui est dynamique, se passe à distance. L'aménagement de la scène à l'intérieur de la maison y est conforme: c'est l'arrangement des personnages-acteurs - disposés dès le début à l'instar d'un décor. Les composants de l'événement annonçant l'échec individuel ainsi que la déroute dans la bataille, fonctionnent comme des éléments de l'atmosphère: cette atmosphère y a un caractère croissant pareil au crescendo à l'accompagnement du "leitmotiv" du chant. Les scènes qui suscitent un intérêt particulier dans La Varsovienne sont des scènes muettes, des silences expressifs évoquant des associations qui combler les limites créées par la situation et qui leur assignent un sens profond, non verbalisé.

Il n'est pas difficile de retrouver dans une telle construction des traits du théâtre symboliste, surtout des analogies au théâtre de Maeterlinck - théâtre d'atmosphère (Stimmung), d'attente et d'inquiétude, de fatalité irréversible, annoncée par les pressentiments, les nostalgies et les angoisses - théâtre statique du destin. Là aussi, la con-

struction des événements devient prétexte pour montrer la puissance du destin. L'impuissance des personnages trouve son expression dans des énonciations somnambuli-ques.

Mais - il convient de le noter - le théâtre de fatalité, vague et ne se laissant pas interpréter par la relation de cause à effet chez l'auteur de Pelléas et Mélisande, dans La Varsovienne il s'esquisse d'une façon plus dure, plus concrète. Car Wyspiański y a introduit le motif bien évident de faute et de châti-ment, quoique le coup n'épargne pas les innocents. En fin de compte, "la faute" y a été présentée dans la sphère de la volonté humaine, dans la sphère des caractères individuels et collectifs ("le style" romantique de la génération), "le châti-ment" se laisse aussi vérifier historiquement. Car ce qui est aussi-essentiel, c'est que La Varsovienne ne puise pas aux fables ni légendes mais elle puise dans l'histoire. Au somnambulisme des paroles énoncées par les héroïnes de Maeterlinck "s'oppose" chez Wyspiański un chant collectif et le cri dramatique de l'héroïne tragi-quement atteinte.

Déjà cette oeuvre dramatique de Wyspiański, on le voit bien, à côté des affinités frappantes avec le théâtre de Maeterlinck, a fait voir des différences annonçant l'évolu-tion de l'art dramatique de l'auteur polonais qui, dès ce moment, entre dans la voie individuelle du développement qui va mener son oeuvre à l'apogée à l'époque de la Jeune Pologne et en dehors de ses limites.

Il serait de plus en plus difficile de chercher des "rencontres" simples et directes de ce théâtre avec Maeterlinck. Les "rencontres" directement argumentées étaient seu-lement possibles avec la partie antérieure du bagage litté-raire de l'auteur de L'Intérieur: cela est aussi significa-tif. C'est aussi cette première période dans la dramaturgie de l'auteur belge qui marquait le plus fort l'art européen et déterminait la pensée et le goût du symbolisme. Cet apport

s'y est ensuite enraciné, s'est amalgamé dans la totalité du phénomène dit symbolisme au point de ne plus se laisser distinguer dans cet "alliage".

Le théâtre de l'auteur polonais prenait part au procès de maturation de "l'art nouveau" et formait cet "art nouveau" à sa façon, entièrement individuelle - tout en gardant parmi les formes de l'expression artistique entre autres celles qui ont la généalogie indiquée et qui ont été rendues manifestes dans La Varsoviennne; ce théâtre peut être ensuite considéré sur le fond général de l'art néoromantique dont le courant principal était le symbolisme, le phénomène dominant.

L'épisode de "rencontres" concrètes et particulières de Wyspiański avec Maeterlinck a passé dans l'histoire des premières périodes dans le développement artistique des deux auteurs séduisants, dramaturges avant tout.

Notes

¹ Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, Kraków 1979, t. I, p. 225.

² à Karol Maszkowski.

³ Lettre du 29 VII 1894. Listy..., t. I, p. 260.

⁴ Oksza, Z młodzięńczych lat S. Wyspiańskiego, "Przeгляд Narodowy", 1909, t. III, p. 350.

⁵ de Cracovie, 9 II 1897. Listy..., t. I, p. 439.

⁶ Listy..., t. I, p. 457.

⁷ Z. Kępiński, Wyspiański, Warszawa 1984, p. 107.

⁸ M. Maeterlinck, L'Interieur. Théâtre, t. II, Paris 1922, p. 247.

⁹ S. Wyspiański, Dzieła malarskie, Warszawa 1925, p. 112.

¹⁰ Cl. Backvis, Le Dramaturge Stanislas Wyspiański, Paris 1952, p. 102.

Résumé

Tekst, przedstawiony na sesji polsko-belgijskiej nt. "Młoda Belgia-Młoda Polska" w Mogilanach dn. 2 czerwca 1986 r. miał przede wszystkim na celu informację skierowaną do uczestników-filologów z Brukseli, a dotyczącą Stanisława Wyspiańskiego i jego utworów - mało lub wcale nie znanych w Belgii (mimo monografii Cl. Backvisa), oraz przedstawienie pewnej sfery oddziaływania belgijskiego twórcy, Maeterlincka, na literaturę polską, mianowicie na twórczość Wyspiańskiego właśnie. Autor odtwarza tu fakty dowodzące powstania i wzrostu zainteresowania młodego Wyspiańskiego dla wczesnych utworów dramatycznych Maeterlincka, z kolei przechodząc do znamienych "spotkań" artystycznych obydwu twórców (wystawienia utworów w teatrze, afisz Wyspiańskiego do Wnętrza, rysunki), a na koniec wskazując analogie między cechami artystycznymi utworów polskiego dramaturga (Meleager, Protesilas i Laodamia, Warszawianka) a charakterystyczną poetyką symbolistycznej dramaturgii Maeterlincka z wczesnego okresu jego twórczości, jednocześnie zwracając uwagę na zarysowujące się i umacniające różnice między symbolizmem znakomitego twórcy belgijskiego a dramaturgią Wyspiańskiego.