

# TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA

W JELENIEJ GÓRZE

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM  
Z GWIAZDĄ ORDERU ODŹRODZENIA POLSKI

Dyrektor — Alina OBIDNIAK

Z-ca dyrektora — Henryk SZOKA

Kierownik literacki — Janusz DEGLER

---

Maurycy Maeterlinck

# ŚLEPCY

Tłumaczenie — Miriam (Zenon Przesmycki)

Propozycja warsztatowa  
teatru muzycznego

Układ tekstu, parafraza

sceniczna i animacja

Projekcja plastyczna

Preparacja muzyczna

— Lech TERPIŁOWSKI

— Marian JANKOWSKI

— Bogdan DOMINIK

---

PREMIERA — MARZEC 1977 ROK XXXII SEZON 1976/7  
(siódma premiera sezonu)

UDZIAŁ BIORĄ:

Jadwiga DRENKOWSKA, Krystyna FALEWICZ, Aleksandra HOFMAN,  
Czesława KOŚCIUK, Teresa PAWŁOWICZ, Krystyna WIŚNIEWSKA,  
Mariusz DOMASZEWICZ, Jerzy GRONOWSKI, Kazimierz ILLUKIE-  
WICZ, Wiesław SŁAWIK oraz Stanisław CICHOCKI i Małgosia KO-  
WALCZYK Tomasz FIGNER

Asystenci — Kazimierz ILLUKIEWICZ

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Spektakl bez przerwy

Przedstawienie prowadzi:                      Kontrola tekstu:  
Stanisław TUBIELEWICZ      Krystyna SWIĘTOCHOWSKA

Kierownik techniczny  
Heliodor JANKOWSKI

Kierownik sceny  
Mieczysław KULCZYK

Brygadier sceny  
Antoni CHICZEWSKI

Rekwizytor  
Stanisław NOWOSIELSKI

Światło  
Jerzy BURY

Kierownicy pracowni:

krawieckiej  
Janina SMERECZYŃSKA

stolarskiej  
Czesław BURY

perukarskiej  
Józefa GRABOWSKA

szewskiej  
Aleksander DRAL

malarskiej  
Henryk OLESZKIEWICZ

tapicerskiej  
Grzegorz RACKIEWICZ

elektrotechnicznej  
Benedykt ZIENTALAK

Maurycy Maeterlinck  
**SLEPCY**

TEATR im. CYPRIANA NORWIDA  
w Jeleniej Górze



S C E N A



STUDYJNA

PREMIERA — MARZEC 1977 R.

Maurycy Maeterlinck  
**SLEPCY**

W spektaklu wykorzystano cytaty z dzieł filozoficznych i literackich, aforyzmy, sentencje i porzekadła (Wergiliusz, Kartezjusz, Dante, Mickiewicz, Nietzsche, Tuwim, Picasso i in.) oraz wersety z zawodzeń lamentacyjnych ludowej poezji ludzkiej potrzeby (Fiedosowa, Bogdanowa).

**Maurycy Maeterlinck**

### MORZE TAJEMNIC

Od czasu nieco nieszczerego przykładu Edgara Poe niektórzy artyści chcą wmówić w siebie, iż są zupełnie świadomymi, że twórczość ich jest obmyślona z góry, że przebiegli zawczasu i raz na zawsze całą jej sferę, że objęli stanowczym rzutem oka pole swoich doświadczeń i dojrzeli od razu wszystkie potrzebne im środki. Pracują oni przy pomocy całego systemu różnobarwnych i nader umiejętnie skombinowanych alembików, oświetlenie jest bardzo zregulowane, ogień — umieszczony w kąciuku i otoczony wszelkimi ostrożnościami. Chlubią się, iż mogą powiedzieć ściśle, czego chcą i dokąd idą; lecz zdaje mi się, iż świadomość w tym wypadku jest wskazówką obłądy lub śmierci. Sądzę, że wszystko to, co nie wypływa z najbardziej nieznanym i najbardziej tajemniczym głębin człowieka, nie pochodzi ze swego prawdziwego źródła(...)



Nic biorąc pod uwagę instynktu, który mię ku sztuce popycha, nic mam o niej żadnego pojęcia ogólnego, które mógłbym uważać za swoje... Jest ona prawdopodobnie tajemnicą, równie nierozwiązalną, jak tajemnica przeznaczeń naszych... W gruncie rzeczy, mam o sztuce wyobrażenie tak wielkie, że jednoczę ją z tym morzem tajemnic, które w sobie nosimy. Myślę, że sztuka winna być dla człowieka tym, czym człowiek jest dla Boga; — a być może, iż Bogu samemu trudno niekiedy zdać sobie sprawę z człowieka... Mam przede wszystkim niezmierny szacunek dla wszystkiego, co niewyraźalne w istocie ludzkiej, dla wszystkiego, co milczące w umyśle, dla wszystkiego, co nie znajduje głosu w duszy, i żałuję człowieka, który nie czuje w sobie ciemności... Jest w naszej duszy izdebka Sinobrodego, której nie trzeba otwierać. Jest w naszej duszy morze wewnętrzne, prawdziwe mare tenebrarum, kędy szaleją dziwaczne burze tego, co nie daje się ująć w dźwięki ani opisać, a to, co nam uda się wypowiedzieć, zapala w nim niekiedy coś jakby odbicie gwiazdy w rozkipieniu fal ciemnych. Tym iż to jedynie niemymi wodami polewamy martwą glebę sztuki? Nie wiem, lecz zdaje mi się, iż w miarę jak życie się posuwa, czujemy w sobie wzrastający ich ogrom, wskutek dopływu wszystkich źródeł nocy, która nas otacza... Toteż z najgłębszą uwagą i skupieniem przysłuchuję się wszystkim niewyraźnym gło-

som człowieka. Pociągają mnie, nade wszystko, ruchy nieświadome bytu, przesuujące świetlne swe dłonie przez blanki otaczającego nas muru sztuczności. Chciałbym zbadać wszystko, co nie sformułowane w egzystencji, wszystko, co nie ma wyrazu w śmierci lub w życiu, wszystko, co szuka głosu w sercu. Chylę się z ciekawością nad instynktem, w znaczeniu światła wewnętrznego, nad przeczuciami, nad zdolnościami i wiadomościami nie wyjaśnionymi, zaniedbanymi lub obumarłymi, nad motywami nie wyrozumowanymi, nad cudami śmierci, nad tajemnicami snu, w którym, mimo zbyt potężnego wpływu wspomnień dziennych, dane nam jest niekiedy dojrzeć błysk jakiegoś bytu zagadkowego, rzeczywistego, pierwotnego; nad wszystkimi nieznanymi potęgami duszy naszej; nad wszystkimi tymi momentami, gdy człowiek wymyka się własnej swej baczności; nad sekretami dzieciństwa, tak dziwnie spirytualistycznego przez swą wiarę w nadnaturalność i tak niepokojącego przez swe marzenia pełne przerażeń bez widocznej przyczyny, jak gdybyśmy pochodzili z jakiegoś źródła grozy! Czatuje w ten sposób cierpliwie na płomyki bytu pierwotnego, ukazujące się niekiedy przez szczeliny tego siejącego ciemności systemu szalbierstw i oszukaństw, wśród którego sądzono nam umrzeć. Ale niepodobna mi wytłumaczyć dzisiaj tego wszystkiego; nic wy-

szedłem z otchłani i szukam jeszcze po omacku, jak dziecko na błękitnych rozstajach narodzin...

\*\*\*

Najnadzwyczajniejszą w człowieku rzeczą jest jego mądrość tajemna. We wszystkim, co mówi, mówi co innego, niż mówi, we wszystkim, co czyta, czyta co innego, niż czyta; we wszystkim, co robi, robi co innego, niż robi; a gdy się modli, ma na myśli co innego niż modlitwę. Wszystkie jego czynności, mowy, myśli, modlitwy mają siostrzyce niezwykle, promieniste, których on nigdy nie widział, ale o których myśli ciągle. Przez całe życie postępuje się tak, jak się postępuje w domu, gdzie zaszła śmierć nagła i podejrzana. Nie mówi się o wypadku, lecz myśli się tylko o nim. Nie robi się nic otwarcie z powodu wypadku, ale wszystkie czynności, wszystkie przygotowania krążą około niego. Mówi się tylko o rzeczach nic nie znaczących, a wie się, że to, co się mówi, nie dotyczy się zupełnie tego, o czym się mówi. Dwaj ludzie rozmawiający z sobą nie rozmawiają o tym, co mówią. Jedni ludzie mówią do drugich tak, jak się mówi do uczciwego człowieka, którego ojciec skończył na rusztowaniu. To, co robię, nie dotyczy się bynajmniej tego, co robię; całe życie mam oblicze człowieka, który zajmuje się zbudowaniem zabawki dla dziecka, ale który zupełnie inne troski ma na myśli. Każdy człowiek czuje, że ma to oblicze, nawet we

śnie, bo ono głębiej sięga niż sen. To oblicze — to archityp, pierwowzór człowieka. Życie jest nader dzikie. Żyje się w ten sposób na olbrzymim domyślniku (sous-entendu) i każdy — zda się — wewnętrznie zdaje sobie sprawę, iż poeci, prorocy i mędrcy, którzy obwieszczali, że mówić będą wyłącznie o tym domyślniku i objaśniać go, nie zrobili do niego nawet żadnej aluzji. I każdy czyta ich objaśnienia, znajdując pod tymi objaśnieniami, na tym samym miejscu, ten sam domyślnik. I każdy postępuje stosownie do tego domyślnika: żywi dla nich bierną aprobacją i niema wdzięczność, jakie żywi się dla tych, którzy nie mówią o stryczku w domu powieszonoego...

Fragmety „Spowiedzi poety” (Confession de poète) i „Menus propos” (cyt. wg: Zenon Przesmycki (Miriam), „Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej” w: „Wybór pism krytycznych”, tom I, Kraków 1967, s. 285, 288—289, 293).





**Leszek Prorok**

### TEATR MAETERLINCKA

Protest przeciwko dramatowi naturalistycznemu, programowy symbolizm i fetysz nastrojowości — z tymi przede wszystkim właściwościami łączy się pamięć o głośnych ongi utworach scenicznych belgijskiego pisarza. Teatr Maeterlincka! Nie każdy z twórców doczeka się uogólnienia swego dorobku w formule, która świadczy o wyrazistych odrębnościach i własnym programie; większość pozostaje po prostu autorami sztuki. (...)

Maeterlinck miał w chwili zgonu (1949 r.) osiemdziesiąt siedem lat, jego działalność pisarska trwała ponad pół wieku. Tę jednak część twórczości, którą nazywamy „teatrem Maeterlincka”, przynosi okres w gruncie rzeczy niedługi i najbardziej odległy. Publiczności literackiej okresu międzywojennego flamandzki laureat Nobla jawi się już głównie jako filozof-eseista, autor „Życia mrówek”, „Życia pszczół” i „Życia termitów”.

Syn zamożnego notariusza z Gandawy, przyszedł na świat 29 sierpnia 1862 r. w rodzinie o starych, sięgających XIV w. tradycjach flamandzkich. W środowisku rodzinnym pielęgnowano przywiązanie do hodowli kwiatów i skrajną obojętność dla literatury. Ponoć stary Maeterlinck nie przeczytał żadnej książki swego utalentowanego syna. Rozgłos i sukcesy

artystyczne młody doktor praw zdobywał poza kręgiem rodziny i ojczystego miasta. Wysłany do Paryża dla doskonalenia się w adwokaturze, zawodzi nadzieje rodziny, wiąże się ze środowiskami literackimi, zakłada z przyjaciółmi pismo „Pléiade”, ogłasza poezję oraz opowiadanie „Rzeź niewiniątek”, do którego podniety dostarczyło słynne płótno Breughela młodszego. Do Gandawy wraca jako zde gustowany swym zawodem obrońca i zdeklarowany poeta. Niebawem objawi się światu jako dramaturg, a sukces równie nagły i błyskotliwy jak pamiętne recenzyjne powodzenie Lucjana de Rubempré ma jednak poważniejsze i bardziej trwałe podstawy.

„Mały płomyk, który drży na horyzoncie; nie wiadomo jeszcze, czy to płomyk lampionu czy gwiazdy” — pisał jeden z pierwszych krytyków Maeterlincka z okazji publikacji jego pierwszej sztuki „Księżniczka Malena”. Pięcioaktowy dramat zyskał nieznanemu szerzej autorowi w r. 1890 na pierwszej stronie paryskiego „Figaro” entuzjastyczną ocenę Octave’a Mirbeau. Nie brakło w niej superlatywów o najgenialniejszym dziele współczesności, łączącym oryginalność z uroczą naiwnością na podobieństwo i miarę uroków Shakespeare’a. Osoba recenzenta i argumentacja mogły zawrócić w głowie człowiekowi, który pamiętnego ranka obudził się obdarowany sławą.

W przedmowie do brukselskiego wydania dramatów z 1911 r. pisze Maeterlinck z okazji „Księżniczki Maleny” — ale zarazem z pozycji autora, który stworzył już „teatr” — o niebezpieczeństwach naiwności, zbędnych scenach, nadmiarze powtórzeń i dopowiedzeń, tak znamienych dla jego metody pisarskiej, które szeregowi postaci „Księżniczki Maleny” nadają pozór uśpionych i głuchych somnambulików.

Należy dbać o coś innego niż o zwykły dialog — zwierzał się przy innej okazji; obok niezbędnej w sztuce wymiany zdań bieży prawie zawsze inny dialog, który rozstrzyga o wartości i zasięgu sztuki. „Księżniczka Malena” odegrała rolę terenu doświadczalnego dla zebrania tych spostrzeżeń, choć postulaty autorskie zostały tu spełnione tylko częściowo. Stężona nastrojowość sztuki, sceneria pozornie historyczna, w gruncie rzeczy oderwana od jakiegokolwiek konkretnej epoki, otworzyły miejsce dla owego wtórnego podskórnego dialogu. (...)

Kontrast świata powołanego do życia w „Księżniczce Malenie” — w stosunku do codziennej strawy scenicznej u schyłku XIX wieku — jest na swój sposób równie zaskakujący i wyrazisty jak przejście od dydaktycznej sztuki Oświecenia do nasyconej grozą (po skraj groteski) dramy preromantycznej.

Wystąpienie adwokata z Gandawy zbiega się z opozycją

przeciwko współczesnym tendencjom inscenizacyjnym, jaką podniósł młodziutki podówczas licealista, Paul Fort. Przyszły autor niezliczonych ballad założył Théâtre d'Art pod auspicjami Mallarmé'go, Verlaine'a i Verhaerena. Poetycka scena Fort'a stawiała sobie za zadanie prezentację innego rodzaju teatru oraz innych możliwości niż teatr realistyczny i teatr ściśle rozrywkowy. Za punkt honoru uważano tutaj inscenizowanie pozycji okrzyczanych za „niesceniczne”. Liczył się do nich „Faust” Marlowe'a, „Rodzina Cencich” Shelley'a, a także adaptacja „Statku pijanego” Rimbauda. W momencie, gdy trudności finansowe zagroziły egzystencji teatryku, pojawiły się na horyzoncie pierwsze utwory Maeterlincka, zaś artykuł Mirbeau w „Figaro” zwrócił uwagę na ich autora. Tutaj zatem — choć wobec skromnych środków scenki określenie to zabrzmieć może ironicznie — światła rampy ujrzał „Intruz” (1891); tutaj również w 1893 r. dawny aktor i reżyser zespołu Antoine'a, Lugné-Poe, wystawił „Peleasa i Melisandę”. Widownia, na której znaleźli się — jak podaje René Lalou-Clémenceau, Léon Blum i Claude Debussy, uznała spektakl za sensację teatralną.

Znów na tle fantastycznego średniowiecza rozegrany dramat Izoldy i Tristana, a może raczej dramat Paola i Franckeski. Banalny w gruncie rzeczy załążek fabuły, zdrada małżeńska, zdrada braterska i zbrodnicze okrucieństwo

mściwej zazdrości, nie mogło zbyt poruszyć widowni. Osiągnął to nastrój i sceneria narodzin miłości, a także wielki ładunek poetycki o symbolice prostszej i mniej natarczywej niż w „Księżniczce Malenie”. Działa również sugestywnie wyrażona myśl, że miłość, na równi z życiem i śmiercią wyznacza nam los. Niezbadane, głębokie instynkty popychają człowieka w kierunkach, których nie jest w stanie pojąć i uchwycić świadomie. W tym sensie można by doszukiwać się w dramatach Maeterlincka jednej z pierwszych literackich analogii z teorią Freuda. (...)



„Księżniczka Malena” oraz „Peleas i Melisanda” zyskały pisarzowi rozgłos lecz właściwości teatru nastroju i symbolów najlepiej wyraziły współczesne im trzy jednoaktówki: „Intruz”, „Ślepcy” i „Wnętrze”. Stanowią one wykwit głębokiego pesymizmu pisarza i egzystencjalistycznego zgoła lęku przed ślepotą i grozą bytu, którą wyrażać ma stęzenie nastroju do granic czystej alegorii. Nastrojem jest atmosfera wyczekiwania. Na swego Godota oczekuje w niesamowitej, odrealnionej oprawie, bliskiej pejzażu „Wyspy zmarłych” Böcklina, dwunastu ślepców; przewodnik ich, duchowny, zmarł — ale o tym nikt nie wie aż do finału. Alegoryczne przedstawienie ludzkości — oślepionych przez symbolikę dwunastu pokoleń biblijnych, uwięzionych na wyspie —

narzuca się widzowi bądź czytelnikowi w sposób oczywisty, bez potrzeby odczytywania szyfru. Rozpacz i nędza stanowią znamiona tej egzystencji pozbawionej ciepła i miłości. „Trzeba widzieć, by kochać” żalą się ślepcy, choć pozostanie im zawsze arcyłudzka, przewrotna pociecha — wynajdowanie istot nędzniejszych od siebie: „Wyznać trzeba, iż głusi są bardzo nieszczęśliwi”.

Dla rozległości uogólnień, niewątpliwej sugestywności i maksymalnie syntetycznego charakteru trzeba uznać „Ślepców” za kwintesencję symbolicznego teatru Maeterlincka w jego najbardziej pesymistycznej fazie. Po bujnym rozwoju analitycznego dramatu psychologicznego ten typ pisarstwa, choć diametralnie odległy od mentalności dzisiejszego widza, stanowi wszakże jakąś zapowiedź syntetycznego dramatopisarstwa doby obecnej.

Oczekiwanie na cios, jakim jest nadejście śmierci — intruza, wypełnia drugą jednoaktówkę, podobnie zresztą jak i „Wnętrze”. Intruz nie zjawia się nieoczekiwanie. Grozą jego nadejścia zapowiadają gęstniejąca atmosfera, przeczucia starców, istot z pogranicza świata widzialnego i niewidzialnego, wreszcie zjawiska i akcesoria, które wielowiekowa tradycja uznała za symbole i znaki śmierci. Taką np. rolę pełni w „Intruzie” klepanie kosy za oknem pośród mrocznej nocy, dalek widzenia i nadwrażliwość czekających. To właśnie

starczy słyszą mruganie lampy, drżenie rąk otoczenia, opadanie liści. Lekceważąc warstwę rzeczywistości zmysłowej pisarz lubuje się w rozbudowie rzeczywistości sędziwego ślepca, przyznając istocie z kresu i pogranicza atrybut jedynej dostępnej dalekowzroczności.

Lektura jednoaktówek Maeterlincka raz po raz kojarzy się z Beckettem, z tym jednak, że elementy symboliczne i metafizyczne u paryskiego Irlandczyka wprowadzone zostały, zgodnie z upodobaniami naszej epoki, bez udziwnienia i kolumnów. Symbole destyluje się z potoczności, dostępnej codziennemu doświadczeniu każdego z nas, bez potrzeby otulania ich średniowiecznym czy fantastycznym kostiumem. Warstwę zamglonej, somnambulicznej transcendencji Maeterlincka zastąpiła płaszczyzna konstruowanego i użytkowanego na wszelki możliwy sposób absurdu. Natomiast jednoaktówki Maeterlincka pielęgnują troskliwie momenty uniesienia, które, oderwane od skrajnie pesymistycznej postawy, wypełniają także jego późniejszy teatr miłości.

Metoda kształtowania dialogu w jednoaktówkach intensyfikuje doświadczenia sztuk omówionych poprzednio. Nastrój wydobywa się drogą nieustannego, wielokrotnego dopowiadania. Wielu partiom tekstu nadaje to posmak rapsodyczny. Szczególnie chętnie rozkłada pisarz na głosy (np. w „Intruzie”) opisy zmian w przyrodzie, kształtujące nastrój. Każdy



dorzuca od siebie jakąś uwagę w trybie wyrazistego crescendo, zaś efekty ilustrujące współgrają jak najściślej z tekstem, często nie na zasadzie podporządkowania lecz supermacji.

Wystawione w Théâtre d'Art czy na innych scenach krótkie utwory symboliczne wywoływały wielkie wrażenia, było to jednak powodzenie krótkotrwałe. Pełne materiału do żywych obrazów, sztuki te były zbyt odległe od teatru. Zaczęto je szybko traktować wyłącznie jako programowy materiał lekturalny. Zresztą zanim Paul Fort i Lugné-Poe zainteresowali się „Slepcami” i „Intruzem” utwory te — podobnie jak „Cenci” Shelley'a czy „Faust” Marlowe'a — uchodziły za „injouables”.

Nowe możliwości przed tą serią otwarł dopiero dziś rozwój radiowego teatru wyobraźni. Technika mikrofonu i planów akustycznych różnej głębi, oraz całkiem nowe zasoby efektów dźwiękowych, zniosą znacznie lepiej zlekceważenie klasycznych kanonów budowy dialogu. Walory radiofoniczne tkwiące w sztukach Maeterlincka, choćby dla ich muzycznych składników i tego, co można by określić jako ich „akustyczność”, szczególne wyczulenie na świat dźwięków, szmerów i szelestów, pozwoliłoby na odświeżenie tej dramaturgii.

(„Dialog” 1959, nr 12, s. 113—116)

**Marianne Kesting**

### CZY MAETERLINCK ZREWOLUCJONIZOWAŁ DRAMAT?

Nie tylko w powieści i poezji — lecz również w zakresie dramatu dokonała się na przełomie XIX i XX w. rewolucja strukturalna, której konsekwencje dopiero dziś w pełnym świetle ukazują się w teatrze. Jeśli jednak źródła nowoczesnej powieści stanowią od dawna uprzywilejowany temat badań literackich, to prace dotyczące podstaw nowoczesnego dramatu są na razie nieliczne. Sporo jest wprawdzie literatury zajmującej się nowoczesnym teatrem, jednakże próby interpretacji muszą pozostać mniej lub więcej przypaddingowe, aż będą wyjaśnione przyczyny zasadniczych przemian, jakie dokonały się w teatrze.

Estetyka literacka długo zwlekała z uznaniem rewolucji strukturalnej dramatu, która zakwestionowała wiele jej przesłanek. Co więcej, sami dramatopisarze, nie licząc kilku wyjątków, wzdragali się przed przełamaniem kanonu dramaturgii klasycznej, na której od czasu Renesansu zasadza się pojęcie dramatu w świecie zachodnim. Niektórzy z nich byli mimo woli quasi-rewolucjonistami i ukrywali swoje nowatorstwo w konwencji sztuki społecznej. Ibsen, Hofman-



nsthal, Hauptmann i Czechow starali się zachować tradycyjną budowę dramatu, jakkolwiek w sztukach ich prześwitują treści, kwestionujące zachowaną formę dramaturgiczną. Na konflikt formy i treści, w który popadli, pierwszy zwrócił uwagę Peter Szondi w swojej „Teorii nowoczesnego dramatu”. Natomiast Pirandello, Wedekind, Strindberg i Maeterlinck próbowali zrewolucjonizować jednocześnie i treść i strukturę dramaturgiczną, a zatem głównie na ich formalne odkrycia może powoływać się awangarda dzisiejsza.

Wśród wymienionych autorów szczególnie miejsce zajmuje Maurice Maeterlinck. Należy on do tych dramatopisarzy przełomu XIX i XX w., których rzadko słucho się dziś w teatrze. Neoromantyczna szata jego sztuk może kierownikom naszych teatrów wydawać się niezbyt interesująca, niemniej faktem jest, że obok Strindberga i Pirandella należy on do najbardziej radykalnych nowatorów struktury dramaturgicznej.

W przeciwieństwie do wielu współczesnych mu dramatopisarzy, Maeterlinck był świadomy, że nowa treść jego sztuk musi pociągnąć za sobą nową dramaturgię, i proklamował — w paradoksalnie brzmiących sformułowaniach — swój „teatr statyczny”. W eseju zatytułowanym „Tragizm dnia powszechnego” ogłosił on dramat akcji za anachroniczny. Teatr współczesny był w jego oczach omotany siecią pu-

stych konwencji, maskujących raczej i spychających to, co on uważał za istotną treść dramatu. „Istnieje — pisał — tragizm dnia powszedniego, prawdziwszy i głębszy, daleko bardziej odpowiadający naszej prawdziwej istocie niż tragizm wielkiej przygody... Nie idzie tu już o określoną walkę jednostki przeciwko jednostce, pragnienia przeciwko pragnieniu ani też o walkę obowiązku z namiętnością. Idzie raczej o to, jak przedstawić osobliwość prostych faktów z życia. Idzie o pokazanie wyzwania się duszy z niej samej pośród stale wdzierającej się nieskończoności; idzie o to, jak ponad zwykłym dialogiem rozsądku i uczucia uczynić zrozumiałym bardziej uroczysty i bezustanny dialog istoty ze swym losem”. Cel swojego nowego dramatu określił Maeterlinck następująco: „Należy to, co oni (wcześniejsi dramatopisarze) ukazywali nam tylko przelotnie, ukazać na pierwszym planie:... tajemniczą pieśń nieskończoności, milczenie zagrażające bogom i duszom, wieczność, która szumi na horyzoncie, los albo przeznaczenie, które odgaduje się wewnątrz, nie potrafiąc określić, po jakich znakach się je poznaje. Czy nie można by tego wszystkiego przybliżyć przez jakieś przetworzenie postaci, oddalając natomiast aktorów? Czy zuchwalstwem jest twierdzić, że prawdziwa, właściwa, głęboka i powszechna tragedia życia zaczyna się dopiero tam, gdzie przeminęły tak zwane przygody, bóle i nie-

bezpieczeństwa?... Czyż nie spokój właśnie jest czymś strasznym?”.

Innymi słowy Maeterlinck postawił sobie zadanie pokazania tego, co kryje się za kształtem zewnętrznym, a zatem czegoś, co w myśl zasad klasycznego dramatu w ogóle nie daje się przenieść do teatru. Ponieważ Maeterlinck odrzucił, jako zewnętrzne akcesoria, środki nadające sztuce teatralnej jej dramatyczny w swej istocie charakter, więc scena, która się tego wszystkiego wyzbyła, musiała stać się „przeustrzenięą wewnętrzną”, to znaczy estradą wewnętrznego widzenia autora. A to „widzenie wewnętrzne”, zgodnie z teoriami Mallarmé’ego, miało znów stać się „zwierciadłem wszechświata”, zatem odbiciem obiektywnej rzeczywistości. Rzeczywistość obiektywna na scenie przekształciła się w symbol, w przenośnię. Akcja i „dramatyczny”, popychający akcję naprzód dialog wygasły. Scenę opanowały elementy epickie i poetyckie.

Sam tok dramatu obrazował odcięcie od świata zewnętrznego, koncentrując się w sferze marzeń, w sferze całkowicie „wewnętrznej”. Weźmy takie sztuki, jak „Peleas i Melisanda”, „Śmierć Tintagilesa”, „Siedem księżniczek”, „Aladyna i Palomides”, które rozgrywają się gdzieś w odległych ponurych zamkach z baśni, lub też inne, jak „Intruz” i „Wnętrze”, zamknięte w ciasnych ramach rodziny.

W eseju o nowoczesnym dramacie Maeterlinck tak oto tłumaczy owo odcięcie i organiczenie miejsca akcji: „Szczęście i nieszczęście człowieka rozstrzyga się dziś w ramach pokoju, przy stole, przy koniaku. Człowiek kocha, cierpi, sprawia cierpienia i umiera na jednym miejscu, i tylko przypadek może zrządzić, by pod naciskiem skrajnej rozpacz lub rzadkiego szczęścia otworzyły się na moment drzwi czy okno”.

Tak pojęta jedność miejsca nie uchodzi już, jak w dramacie klasycznym, za wycinkową koncentrację zdarzenia o zasięgu światowym, lecz wyraża nieuniknione odcięcie więzienne, przed którym nikt nie może uciec. W rzeczy samej, baśniowe zamki Maeterlincka otoczone są ciemnymi, niedostępnymi borami lub wodą; sceneria „Ślepców” przedstawia np. wyspę na morzu. Ale gdyby nawet zewnętrznie istniała możliwość ucieczki, postaci Maeterlincka — niczym w hipnozie — pozostają przykute do tego miejsca, gdzie ma się rozstrzygnąć ich los. (...)

Maeterlinck zachowuje i przełamuje klasyczne jedności miejsca i czasu za pośrednictwem postaci opowiadających.

Starzec i obcy w „Intruzie” mają w obrębie dramatu funkcję epicką: opowiadają i rozpatrują dramatyczną intrygę rozgrywającą się na drugim planie. Przez nich akcja dramatu zyskuje epicki dystans. Obie te postaci zwiastują

jednocześnie, że refleksja nie tkwi już, jak w starym dramacie, immanentnie w dramatycznej intrydze, lecz że scena dzieli się na akcję i na refleksję, to znaczy na pantomimę i nadrzędną medytację. Tym samym na widownięć wkracza narrator nowoczesnego teatru epickiego: dramat będzie od-tąd się toczył dzięki jego pośrednictwu.

Wraz z wystąpieniem narratora można zauważyć wyraźnie kurczące się znaczenie fabuły. Staje się ona bajkowo prosta lub schematyczna. Kiedy w „Intruzie” czy w „Wnętrzu” śmierć wdziera się do domu, a w sztuce „Peleas i Melisanda” bądź w „Aladynie i Palomidesie” kochankowie umierają z miłości, to w porównaniu ze skomplikowaną akcją np. „Hamleta”, „Don Carlosa” czy „Wallensteina” mamy do czynienia z akcją względnie prostą. Fabuła u Maeterlincka nie jest już po dawnemu wykładnikiem znaczenia; stanowi raczej tylko rusztowanie dla wielowarstwowych zdarzeń natury dramaturgicznej i refleksyjnej, które nie dają się już ująć i odzwierciedlić w zewnętrznym przebiegu akcji.

Dla wszystkich tych zjawisk szuka Maeterlinck własnego uzasadnienia. W dramatach i pismach filozoficznych porusza stale zagadnienie losu, który w świecie jego dramatów prowadzi do absolutnego bezwładności akcji, oznacza nieuniknioną sytuację i więzi postaci w lunatycznym letargu. Postaci te naznaczone zaklęciem losu to bez wyjątku stworze-

nia młode, subtelne, dekadencjonalne — wytwory owej wewnętrznej głębi, na której przedstawieniu koncentruje się dramatyzm Maeterlincka. Więzy, które łączą je z życiem, ledwo są dostrzegalne. Nawet w odosobnionej scenerii swej wewnętrznej głębi wyglądają one obco niczym postaci z tamtego świata.

Nie wydaje się dziwne, że te wytwory wewnętrznej głębi są w dramacie Maeterlincka zdegradowane do czystej funkcjonalności, obrabowane z własnej woli i indywidualności; to stworzenia nie stawiające żadnego oporu, ludzie, z którymi się coś robi. Ich zdanie się na pastwę losu wynika z niemocy ich konstytucji. Aby umotywować to zdanie się na pastwę losu — nie tylko poprzez istotę postaci, lecz również przez przebieg akcji — Maeterlinck chętnie posługuje się formą dramatu analitycznego. Np. w „Wnętrzu” dziewczynka utonęła przed rozpoczęciem akcji. Nieświadoma rodzina oczekuje powrotu dziecka; starzec i obcy, którzy wiedzą już o tym, oczekują przybycia zwiastuna śmierci i odzwierciedlają nieuchronność wydarzeń.

Również tam, gdzie Maeterlinck nie posługuje się dramatem analitycznym, postaci jego podlegają przeznaczeniu. Nie ma ucieczki przed śmiercią, która wkradła się do wspólnoty siedmiu Księżniczek. Nieuchronnie los zaciąga sieci wokół małego Tintagilesa. „Co robić?” — pyta siostra, któ-

ra pragnie go ratować. „Trzeba żyć i czekać na nieoczekiwane...”

Dramat pozbawiony akcji w potocznym tego słowa znaczeniu, polegający głównie na przyjmowaniu i apatycznym oczekiwaniu ciosów losu ma tendencję do statyczności. „Ślepcy”, „Wnętrze”, „Siedem księżniczek”, „Intruz” to jednoaktówki, z których każda stanowi koncentrat obrazu nastrojowego. Dłuższe dramaty, jak „Aladyna i Palomides” czy „Peleas i Melisanda”, składają się z serii małych tableaux, ukazujących wciąż te same postacie w różnych nastrojach, czekające zawsze na to samo złowrogie zdarzenie.

Nową rolę pełni u Maeterlincka dialog. Nie służy on już porozumiewaniu się postaci, które bąkają proste zdania lub pełne przeczuć krążą słowami wokół narastającego na drugim planie zdarzenia losu.

Maeterlinck jest odkrywcą całkowitej dwuznaczności dialogu, dialogu „drugiego stopnia”, jak go nazywał. Rozumiał przez to dialog tajemniczo zbliżający się do „istoty rzeczy”, wyrażający to, co kryje się pod powierzchnią zjawiska zewnętrznego. Te rozmowy „drugiego stopnia” odczuwał jako dialog przed wygaśnięciem dialogu, jako słowa w mistycznym pojętym znaczeniu, które usiłowały zbliżyć się do prawdziwego bytu, a tym samym — do milczenia.

Milczenie odpowiada u Maeterlincka zarówno stanowi złowrogiego oczekiwania, jak i samej istocie tej głębi wewnętrznej, którą pragnął ukazać. Ponieważ jednak w dramacie konieczne jest słowo, Maeterlinck ucieka się do pomocy dialogu dwuznacznego, którego najcelniejszy przykład znajdziemy w „Intruzie”. Rozmowy rodziny krążą stale wokół przybycia siostry. Szmer, kroki na ganku, trzaśnięcie drzwi, mruganie światła uważają za znak jej nadejścia. Zaimek „ona”, używany w odniesieniu do siostry, nabiera nagle innego znaczenia. W rozmowach zjawia się drugie dno. W końcu okazuje się, że „ona” — to śmierć, której przyście poprzedziły pełne przeczuć rozmowy.

Dialogi Maeterlincka nie rozwijają się w normalnym znaczeniu tego słowa; krążą w przenośniach wokół zdarzenia losu, które rozgrywa się na drugim planie; drepcą w miejscu — a że pokazują postaci Maeterlincka w stanie ciągłego oczekiwania więc wyprzedzają w zaskakujący sposób rozmowy osób oczekujących w sztukach Samuela Becketta.

Rozmowy postaci Maeterlincka cechuje osobliwa, naładowana nastrojem monotonia. Maeterlinck ożywia je przy pomocy całego szeregu spostrzeżeń i znaków zagęszczających złowrogie nastrój, ciążyący na dramacie. Znaki te, np. burza, zamknięcie ptaków, pojawienie się dziwacznych postaci, zaćmienie, zaćmienie nieba, wskazują na zdarzenie rozgrywa-



jące się na drugim planie. Całe sceny mogą u Maeterlincka, tworzyć tylko jeden znak. Taką sceną, nastawioną wyłącznie na posępne stęzenie nastroju, na zwiastowanie zmierzchu, i nie mającą poza tym żadnego uzasadnienia w dramacie, jest w sztuce „Peleas i Melisanda” wędrówka Peleasa z Gollandem przez podziemne groty. (..)

To, co było zamiarem Poego w opowiadaniach — wyrażenie pewnego stanu wewnętrznego w formie obrazu — tego Maeterlinck dokonuje w teatrze. Siła obrazu i przenośni tej sceny wykracza poza dramaturgiczną konieczność. Skoro więc akcja i zewnętrzne zdarzenia są nieważne, scena staje się znakiem.

Rozwój metaforycznego obrazu przebiega równoległe do kurczącego się dialogu, który również tylko w formie metaforycznej ma zaznaczać zdarzenia wewnętrzne, nie zaś tworzyć dramatyczne sytuacje.

Rozplenienie się na scenie obrazu, a co za tym — zdarzeń optycznych, można zaobserwować równocześnie w rozrastaniu się i poetyckiej treści didaskaliów, które w dawniejszym dramacie szkicowały zaledwie skąpymi słowami scenerię akcji, u Maeterlincka natomiast stają się wykładnikiem właściwej akcji w tej samej mierze, co „dialog drugiego stopnia”. Sceneria, świat postaci, przebieg całej akcji przybiera ją, podobnie jak dialog, charakter obrazowej przenośni.

Tym samym, miejsce akcji staje się metaforą, która koresponduje z metaforą całej akcji. Sam dramat jest metaforą szerszej rzeczywistości.

Pewne symptomy i innowacje we wczesnych utworach Maeterlincka zapowiadają więc już radykalny przewrót w dramaturgii, który odcisnął swe piętno na całym dramatopisarstwie przełomu XIX i XX w. i doprowadził do zasadniczych przemian w teatrze nowoczesnym.

Samo wyliczenie zmian i symptomów, które znajdują odbicie w dramatach Maeterlincka, daje dość dokładne pojęcie o treściach i środkach, w znacznym stopniu określających dzisiejszą scenę i strukturę dramatu.

Przez to, że scena stała się „estradą wewnętrznego widzenia” dramat zbliżył się do metafory pewnego stanu człowieka, który po to, by uzyskać ważność uniwersalną, musiał stać się metaforą sytuacji powszechnej, owej *condition humaine*. Innymi słowy: kamień węgielny pod dzisiejszą metaforę teatralną Ionesco, Adamova, Audiberti'ego, Beckettta i Brechta położony został w dramacie symbolicznym Maeterlincka. Tą samą drogą, co Maeterlinck, doszedł do metafory Strindberg w swoich późnych dramatach. „Do Damaszku” i „Gra snów” to metafory bytu. Kondycja ludzka staje się więc tematem dramatu. Oczywiście, może ona być różnie interpretowana.



Podczas gdy u Maeterlincka, Strindberga i Becketta kondycja ludzka rysuje się jako zamknięty obieg rzeczy odwiecznie niezmiennych, a u Claudela jako wciąż od nowa toczący się dialog człowieka z Bogiem — u Wildera przejawia się ona w uznanej za płodną codzienności, a u Ionesco i Adamova w całkowitym i beznadziejnym zasklepieniu człowieka w absurdalnym społeczeństwie. Dramat przybiera charakter modelu. Choć model różnie bywa interpretowany, zawsze ma on charakter jakiejś większej całości, inaczej mówiąc — charakter epicki.

Z założonej a priori perspektywy „epickiego ja” organicznie wyrasta u Maeterlincka i Strindberga narrator nowoczesnego dramatu epickiego. Jest on zarazem — co szczególnie jasno występuje u Brechta — rzecznikiem samego autora, którego wewnętrznemu widzeniu podporządkowuje się akcja sceniczna. Ważne jest to, że akcja dramatyczna podlega wprawdzie refleksji narratora, lecz nie ma on żadnego wpływu na jej przebieg. U Maeterlincka narrator nie zwraca się jeszcze wprost do publiczności; ten chwyt pojawia się dopiero u Claudela, Brechta i Wildera. (...)

To, czego zapowiedź — wyraźnie wbrew zamiarom autora przynoszą wczesne dramaty Maeterlincka i co według jego wykładni rysowało się jako „potęga losu”, określa socjologia nowoczesna jako całkowite stopienie się człowieka ze spo-

łeczeństwem, obezwładnienie jego wolnej woli i działania, samotność i wyobcowanie, wydanie na pastwę społecznej rzeczywistości. Zjawisko to wywołało w literaturze, a więc również w Maeterlincka, reakcję w formie ucieczki do wewnętrznej głębi w formie odcięcia się od świata zewnętrznego, który przybierał kształt coraz bardziej zagrażający i nie do pokonania przez jednostkę. Maeterlinck określał nowe siły jako „straszliwe nieznanne”, ubolewał nad odpocytzowaniem i trzeźwością zewnętrznej egzystencji swojej epoki, zarazem jednak odrzucał ideę odtworzenia na nowo „wielkości i piękna” poezji z pomocą historycznej dekoracji. „Gdzież jednak odtąd szukać wielkości i piękna? — pyta w swoim eseju o nowoczesnym dramacie. — Nowoczesny dramat, jak się zdaje, jest w głębi świadomy tych wszystkich spraw; a że nie był zdolny wylądować się na zewnątrz, i był ogołocony z wszelkich ozdób zewnętrznych, nadto zaś wzdygał się przed zaakceptowaniem jakiegoś określonego boga lub losu — wybrał drogę prowadzącą do wewnątrz i próbuje wyrównać straty w zakresie ozdobności i zjawisk życia zewnętrznego przez zajęcie się problemami psychologicznymi i moralnymi. Draży głębiej świadomość ludzką”.

(„Akzente” 1963, nr 5; przedruk w: „Dialog” 1964, nr 6, s. 122—128)



Lech Terpiłowski

#### EKSPLIKACJA

Parafraza sceniczna „Ślepców” à la muzykalitet (czytaj: współczesny moralitet muzyczny) nie usiłuje przypisać sztuce cokolwiek innego niż to, co zostało w nią wpisane przez autora.

Jest to tylko propozycja powrotu do archetypu teatralnego w ogóle, a w tym przypadku — próba odczytania nastrojowości teatru symbolicznego, jak gdyby słyszanego i brzmiącego dla nas poprzez muzykę (wybór pozycji zresztą wynika m. in. z niezwyklej wprost muzyczności słowa, jakim po mistrzowsku operuje Maeterlinck w prowadzeniu frazy, budując niemal gotowe zdania muzyczne o skończonej architektonice wokalne: w dialogu wręcz słyszy się dźwięczący przepływ i przenikanie wzajemne, na zasadzie osmozy, słowa semantycznego i fonicznego).

Rzecz jasna, głośne odczytanie samego tekstu dzisiaj, przez nas, z natury rzeczy wywołuje określone skojarzenia i niejako narzuca kierunek interpretacji dzieła: będzie ona z pewnością inna aniżeli wczoraj, czy przedwczoraj — być może nie mniej znacząca jednak przez swoją inność, rymującą się przecież z generaliami idei autorskiej. Skądinąd niedookre-

ślenie czasu i miejsca „akcji” pozorowanej przez Maeterlincka w domyśle, w formie działania się „między wierszami”, przy równoczesnym zunifikowaniu postaci pozbawionych rysów indywidualnych (choć nie do końca konsekwentnie) i wyposażonych w charakterologiczną wspólnotę „osób dramatu ludzkości”, który to dramat rozgrywa się „wszędzie i nigdzie na świecie” — wszystko to w sumie usprawiedliwia każdą wersję sceniczną utworu, a więc i tę w formie niniejszej parafrazy wkomponowaną w ramy nie obcej nam rzeczywistości społecznej. Przy czym fakt, iż utwór kryje w sobie załączki ewidentnej antycypacji współczesnych nam technik dramatopisarskich, stanowi dodatkowy argument na rzecz logiki posłużenia się w przekazie scenicznym (w zgodzie z metryką utworu) kompletem czytelnym dopiero dla dzisiejszego widza i słuchacza znaków muzycznych i teatralnych.

Parafraza ta, jako pierwsza w naszej praktyce scenicznej próba połączenia teorii „integralnego teatru wyobrażeń muzycznych” i „teatru muzykującego *in statu nascendi*”, finalizuje laboratoryjne stadium prac nad możliwością stworzenia *par excellence* teatru muzycznego, który respektując istotę sztuki teatralnej byłby równocześnie podporządkowany technice muzycznego myślenia, zaś w swojej projekcji wywodziłby się z różnorodnych działań teatralno-muzycz-

nych i parateatralnych, stymulowanych wyobraźnią i muzyczną wrażliwością Grupy Warsztatowej Aktorów Muzycznych Sceny Studyjnej Teatru im. C. Norwida (grupy uformowanej jeszcze w czasie studiów na Wydziale Wokalno-Aktorskim w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu, a poszerzonej obecnie o absolwentów szkół teatralnych). Stąd na przykład wyprowadzenie oryginalnej akcji wokalne z prozy Maeterlincka i współdziałanie z nią akcji muzycznej w oparciu o już istniejące utwory, które mają tu funkcjonować jako ta właśnie dramaturgia muzyczna, ukryta w pauzach, między dźwiękami prozy. Wszystko to jednak — dodajmy — bez użycia instrumentarium muzycznego; jedynym instrumentem jest tutaj — głos ludzki. Tekst może mieć w różnych partiach charakter mówiony lub śpiewany, solowy czy też chóralny, może ulegać deformacji tam, gdzie jego werbalizm, mało znaczący, pozwala w pełni wyeksponować walory muzyczności prozy Maeterlincka. Albowiem w pewnych, ściśle określonych partiach, dopuszczalny jest element aleatoryki wokalne (*à m p r o w i z y t o r s t w o* jak gdyby na zadany temat).

Nie posiadamy jeszcze dzisiaj gotowego „przepisu” na samą inscenizację „Ślepców”, jak też i na samo zastosowanie w teatrze muzycznym różnych jego komponentów: równoważnych i równie ważnych w stosunku do siebie (elementy mu-

zyczne i teatralne, wizualne i audytywne). Być może najwłaściwsza byłaby w tym przypadku zastosowana przez Albana Berga w „Wozzecku” zasada trójstosunku pomiędzy słowem semantycznym i muzycznym, muzyką i projekcją plastyczną:  $a^2 + b^2 = c^2$ . Od czasu premiery tego pierwszego anty-operowego dzieła minęło jednak wiele lat. Teatr muzyczny jeszcze nie powstał. Rodzi się. Przecież ma się dopiero stać faktem dokonanym. Nie uprzedzajmy więc faktów.





SPIS TREŚCI:

	str.
1. Maurycy Maeterlinck — Morze tajemnic . . . . .	3
2. Leszek Prorok — Teatr Maeterlincka . . . . .	9
3. Marianne Kesting — Czy Maeterlinck zrewolucjo- nizował dramat? . . . . .	17
4. Lech Trepitowski — Eksplikacja . . . . .	31

Redakcja Programu  
JANUSZ DEGLER

Opracowanie Graficzne  
MARIAN JANKOWSKI

Adres Teatru: 58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,  
tel. 232-74 i 232-75  
Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25  
Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje  
Organizacja Widowni w godz. 9.00—14.00, tel. 246-32



