

Teksty Drugie 2003, 4, s. 101-107



Strindberg a sprawa polska

Dorota Sajewska

Strindberg a sprawa polska¹

Książka Andrzeja Nilsa Uggli *Strindberg a teatr polski 1890-1970* jest już czwartą publikacją z serii „Badania Polonistyczne za Granicą” zainicjowanej przez Fundację „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, której celem jest udostępnienie polskim czytelnikom najcenniejszych książek napisanych przez polonistów zagranicznych, a poświęconych literaturze polskiej i powszechnej. Pomysł to nie tylko ambitny, ale i niezwykle szlachetny, zważywszy, że Fundacja, będąc koleżeńską inicjatywą pracowników naukowych Instytutu Badań Literackich PAN oraz Instytutów Filologii Uniwersytetów w Gdańsku i Krakowie, jest organizacją typu *non profit*, zamierzającą dla dobra rozwoju i rozpowszechniania kultury i literatury polskiej inspirować oraz wspierać międzynarodowe badania polonistyczne. To jednak cel wyznaczony na przyszłość. W oczekiwaniu na oddźwięk ze strony pracujących poza krajem slawistów fundacja prezentuje dorobek zasłużonych już badaczy, publikując wybrane prace. Opracowania powstałe za granicą, tam budzące zainteresowanie, u nas zaś nie zarejestrowane, przeoczone, przemilczane, a z pewnością nie czytane. Do takich pozycji należy właśnie książka Andrzeja Uggli *Strindberg a teatr polski 1890-1970*.

W obawie przed kolejnym niedopatrzeniem, najpierw może kilka słów o autorze, którego badania nad Strindbergiem i Przybyszewskim mają właściwie już swoją historię. Na owo komparatystyczne zacięcie Andrzeja Uggli poza osobą profesor Marii Janion, pod której kierunkiem w 1967 roku powstał pierwszy tekst dotyczący obu dramatopisarzy, wpływ miało niewątpliwie polsko-szwedzkie pochodzenie autora. Chęć dotarcia do własnych korzeni kulturowych oraz oddania się dogłębnym studiom nad Strindbergiem sprawiła, że po ukończeniu studiów An-

^{1/} A. Uggl *Strindberg a teatr polski 1890-1970*, przeł. E. Gruszczyńska, Warszawa 2000.

Roztrząsania i rozbiory

drzej Uggla udał się na stałe do Szwecji. Owocem prowadzonych poszukiwań na Uniwersytecie w Uppsali stała się w 1977 roku niniejsza książka, będąca opublikowaną wersją rozprawy doktorskiej badacza. Do daty wydania wypadnie jednak jeszcze powrócić.

Perspektywa spojrzenia na recepcję Strindberga jest interesująca. Autor skupia się bowiem nie na znaczeniu Strindberga dla polskiego teatru, lecz pokazuje, jaką rolę teatr polski odegrał w rozumieniu dramaturgii szwedzkiego pisarza. Praca rozpoczyna się od analizy recepcji Strindberga w epoce, która go stworzyła, przy czym badania te koncentrują się wokół znaczenia dwóch wielkich osobowości teatralnych Młodej Polski: Stanisława Przybyszewskiego (do roku 1905) oraz Karola Adwentowicza (do 1908). Przyjrzenie się stosunkom panującym między Strindbergiem a Przybyszewskim jest niewątpliwie słusznym punktem wyjścia. Do analizy roli Przybyszewskiego przy wprowadzaniu Strindberga na polską scenę Uggla wykorzystał nie tylko artykuły odnalezione w czasopismach teatralnych, korespondencję tak Strindberga, jak i Przybyszewskiego, ale również kontakt z córką polskiego dramaturga Iwą, nawiązany przez autora tuż po przyjeździe do Szwecji. Zestawiając dwie najważniejsze postaci szwedzkiego i polskiego przełomu wieków, Uggla stara się obalić, jego zdaniem, nadal funkcjonujący mit, jakoby dramatom Strindberga szlaki w Polsce przecierał „smutny Szatan”. Pomniejszając zasługi Przybyszewskiego jako propagatora Strindberga, ogranicza tę rolę właściwie do ich wzajemnych kontaktów osobistych i przynależności do berlińskiej bohemy. Uggla utrzymuje, że to właśnie niezwykle dramatyczne zerwanie przyjaźni Przybyszewskiego ze Strindbergiem wpłynęło na wiele lat na charakter polskiej recepcji autora *Ojca*. To właśnie w Przybyszewskim upatruje jednego z głównych winowajców fałszywej czy też niepełnej recepcji Strindberga, który od początku lat 90. przez wiele następnych był postrzegany w Polsce jedynie jako naturalista (autor *Ojca* i *Panny Julii*) oraz pionier dekadentckiego modernizmu. Lansując przede wszystkim Olę Hanssona, Gustava Viegelanda oraz Edwarda Muncha, ograniczając natomiast swoje sądy o Strindbergu niemal wyłącznie do plotek na temat jego stanu umysłowego, Przybyszewski, zdaniem Uggli, jako pionier sztuki modernistycznej w Polsce tak naprawdę nie zrobił nic, by spopularyzować twórczość swojego szwedzkiego *pendant*. Przemilczał zasługi Strindberga, chociaż jego wpływ na samego Przybyszewskiego (szczególnie w pracach dotyczących teorii dramatu i teatru) i polski modernizm był ogromny.

Większy udział w rozbudzeniu zainteresowania i w propagowaniu dramatów Strindberga Uggla przypisuje teatrom, choć, jego zdaniem, również i teatr popełnił grzech w kształtowaniu wizerunku szwedzkiego pisarza, kładąc nacisk przede wszystkim na cechy patologiczne tworzonych przez niego postaci, a samego autora przedstawiając jako mizogina. Dodatkowo w związku z analizą postaci kobiecych ponownie nastąpił zwrot ku biografii Strindberga, a interpretacja jego (chyba jednak rzekomego) antyfeminizmu nadal przebiegała przez pryzmat obłędu autora. Na takim wizerunku dramaturga zaważył także modernistyczny styl gry aktorskiej najważniejszych interpretatorów postaci Strindberga: Karo-

Sajewska Strindberg a sprawa polska

la Adwentowicza oraz Stanisławy Wysockiej. Okres międzywojenny, mimo że repertuar powiększył się o *Taniec śmierci* i *Pelikana*, właśnie za sprawą tych samych interpretatorów, nie będących w stanie uwolnić się od swych scenicznych przyzwyczajeń, przyniósł jedynie utrwalenie dotychczasowego spojrzenia na dramaturgię szwedzkiego pisarza, który, zdaniem Uggli, na wiele lat pozostał w polskim teatrze „najwybitniejszym dekadentem Europy” i „ekstremalnym modernistą”. Dopiero prapremiera polska dramatu symbolicznego *Adwent* w 1918 roku oraz nowa interpretacja sztuki *Zbrodnia a zbrodnia* w 1922, jak również wystawienie przez Witkacego w 1926 roku *Sonaty widm* po raz pierwszy pozwoliły na spotkanie ze Strindbergiem mistykiem, wizjonerem i symbolistą. Nastąpił przełom w jego recepcji. Na krótko jednak. W pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej wskutek radykalnej zmiany w życiu kulturalnym kraju, wobec propagowanego wówczas sloganu „kultury dla mas”, sztuki podlegającej centralnemu planowaniu i społecznej kontroli Strindberg znowu nie mógł znaleźć sobie należnego mu miejsca w teatrze polskim. Jego twórczość, uboga niewątpliwie pod względem ideologicznym, całkowicie obca socjalistycznemu systemowi i upowszechnianemu przezeń modelowi człowieka, została nie tylko odrzucona, ale wręcz uznana za szkodliwą i propagującą niezdrowe treści. Krytyka literacka wprawdzie nie zapomniała zupełnie o szwedzkim dramaturgu – tym bardziej, że na okres powojenny przypadła setna rocznica urodzin autora – jednak należny mu szacunek próbowano przywrócić w tendencyjny sposób, dokonując reinterpretacji jego dramatów na socjalistyczną modłę.

Początek właściwej i pełnej recepcji Strindberga Uggla dostrzega dopiero w roku 1955, kiedy nastąpiła liberalizacja życia kulturalnego w Polsce. W pierwszym etapie (1955-1961) próbowano eksponować odnalezioną w dramatach Strindberga aktualną problematykę moralną, przybliżyć jego dramaturgię do współczesności, rezygnując z patologii i krytyki mieszczaństwa na rzecz uniwersalnego przedstawienia bezradności człowieka wobec silniejszego wroga (*Ojciec*), zmierzyć się z zaniedbanymi dotąd dramatami historycznymi (*Eryk XIV*), wyłowić polityczne aspekty jego utworów, umożliwiające ich otwarcie polskim kluczem.

Ugla nie bez racji zwraca uwagę, że poważną przeszkodą w rozwoju badań nad twórczością Strindberga był brak przekładów aż do czasu, kiedy systematyczną działalność przekładową ze szwedzkiego, a nie – jak to dotąd bywało – z niemieckiego, rozpoczął Zygmunt Łanowski. Stąd tak naprawdę przełomem w recepcji Strindberga stały się lata 1962-1964, kiedy to ukazały się świetne tłumaczenia wielu jego dramatów: *Mistrza Olofa*, *Eryka XIV*, *Ojca*, *Panny Julii*, *Tańca śmierci*, *Pelikana*, *Burzy*, w końcu *Do Damaszku*, *Gry snów* i *Sonaty widm*. Wówczas zaczęto bowiem dostrzegać nowoczesne i aktualne cechy dramaturgii szwedzkiego pisarza tak pod względem tematyki, jak i formy teatralnej. Posypały się również publikacje szwedzkich teatrologów: M. Lamma i G. Brandella, jak również polskie teksty, m.in. W. Natansona, A. Wirtha. L. Eustachewicza, dzięki którym wizerunek „chorego umysłowo dekadenta” uległ w końcu znacznemu osłabieniu. Uggla wskazuje, że to ożywienie stało się główną przyczyną przerwania zlej passy Strindberga

Roztrząsania i rozbiory

w Polsce. Dzięki nowym tłumaczeniom i nowym pracom na temat jego twórczości zaczęto dostrzegać niewiarygodną wielowymiarowość i głębię jego pisarstwa, przez lata ukrytą pod „modernistycznym sztafazem”.

Uwolnienie wizerunku Strindberga od cech typowo modernistycznych i wyłowienie uniwersalnych cech jego dramaturgii zbiegło się, zdaniem autora, z nowymi potrzebami polskiej publiczności teatralnej. W publiczności, zmęczonej optymistycznymi wizjami snutymi przez socrealizm, zrodziła się tęsknota za repertuarem o pesymistycznej wymowie. Pierwszym krokiem było zainteresowanie teatrem absurdu – Beckettem, Ionesco, Dürrenmattem oraz dramatami egzystencjalnymi spod znaku Sartre’a czy Camusa. Bardzo ciekawe jest spostrzeżenie Uggli, że to właśnie ten kontekst pozwolił nie tylko ocalić od zapomnienia pesymistyczną dramaturgię Strindberga, ale i ją otworzyć. Warto przy okazji nadmienić, że nota znajdująca się na stronie tytułowej książki fałszywie interpretuje tezę autora, kiedy mowa jest o tym, że „autor przedstawia dzieje tej recepcji [...], pokazując, jak formuła nowoczesnego teatru szwedzkiego przygotowała polską publiczność do przyjęcia po latach takich autorów, jak O’Neill, Albee, Pinter czy Ionesco”. Zdaniem Uggli, wektor wpływów skierowany był w przeciwnym kierunku – to zainteresowanie dramatem absurdu i sztuką egzystencjalną w latach 60. pozwoliło na odkrycie wielkości Strindberga. Jako powód nagminnego zestawiania w latach 60. dramatów Strindberga z dramataми współczesnymi Ugglę podaje podobieństwo stosowanej przez Strindberga metody, polegającej na rezygnacji z realistycznego opisu i ukazywaniu wnętrza postaci za pomocą fragmentarycznych, a jednocześnie dogłębnych studiów ludzkiej psychiki. Interesujące jest spostrzeżenie autora, że odkrycie Strindberga poczynione przez pryzmat utworów Sartre’a czy Albee’go spowodowało przewartościowanie dramaturgii tak Strindberga, jak i egzystencjalistów. Wkrótce bowiem to sztuki tych ostatnich zaczęto nazywać miernymi imitacjami dramatów szwedzkiego pisarza.

Wizerunek Strindberga jako pisarza niezwykle aktualnego dodatkowo wzmocniło, zdaniem autora, włączenie do analizy jego dramatów ówczesnych badań psychologicznych i socjologicznych, dzięki którym nowe inscenizacje eksponowały wreszcie wymiar uniwersalny utworów, tzn. problematykę strachu, agresji, współzycia, władzy czy samounicestwienia. Ugglę zauważa, że nowy obraz Strindberga pozwolił w końcu na reinterpretację tak ogranych już w Polsce dramatów naturalistycznych autora, w których skupiono się teraz na subiektywnych przeżyciach jednostki, roli podświadomości w zachowaniach człowieka, traktując je bądź jako studium samotnego człowieka (*Ojciec*) bądź jako studium psychologii głębi (*Panna Julia*).

Ostatni rozdział, zatytułowany *Znaczenie Strindberga dla renesansu Przybyszewskiego*, wnosi trafne i interesujące spostrzeżenia, jest sprawnym zamknięciem książki. Rozpoczynając swoją pracę od roli, jaką w recepcji Strindberga odegrał świętujący sukcesy w okresie Młodej Polski Przybyszewski, Ugglę zamyka ją odwróceniem perspektywy – mówi bowiem o znaczeniu, jakie miał ożywiony w latach 60. „szwedzki Szekspir” dla renesansu pogrzebanego już wówczas „genialne-

Sajewska Strindberg a sprawa polska

go Polaka”. Przypomina o wydaniu książki S. Helsztyńskiego *Przybyszewski*, autobiografii Przybyszewskiego *Moi współcześni*, artykule Z. Grenia *Strindberg i my*, walcie R. Taborskiego o przywrócenie Przybyszewskiemu należnego mu miejsca w literaturze, której owocem stał się w 1966 roku *Wybór pism*. Przypomina też o próbach wystawienia *Sniegu i Słubów*. To wszystko jednak, wbrew temu co sądzi autor, trudno nazwać renesansem polskiego modernisty. Uwagi Uggli uświadamiają, że tak naprawdę w teatrze do dziś nikt nie odważył się na podobną konfrontację z Przybyszewskim, jaka miała miejsce w przypadku Strindberga.

Tak oto prezentuje się pełna źródłowa monografia recepcji Augusta Strindberga w Polsce obejmująca lata 1890-1970. Książka, której głównym celem było ukazanie zmian zachodzących w polskim spojrzeniu na szwedzkiego dramaturga na podstawie skrupulatnej analizy przedstawień i ich recenzji, jak również rozmów przeprowadzonych przez Andrzeja Uggłę z tłumaczami, reżyserami, aktorami, krytykami literackimi i teatralnymi. I ten cel niewątpliwie został osiągnięty. Przyjęty przez Uggłę porządek chronologiczny pozwolił mu na odkrycie pewnych prawidłowości w zmianie wizerunku autora *Ojca*, a także na zaprezentowanie jego recepcji jako płynnie rozwijającej się od znaku minus do plus. Uggla pokazał bowiem ewolucję w spojrzeniu na dramaturgię Strindberga, wychodząc od tradycyjnego rozumienia dramaturga jako wroga kobiet, a konkludując tezę o przełamaniu tego wizerunku, co, zdaniem autora, otworzyło możliwość współczesnemu spojrzeniu na twórczość szwedzkiego dramaturga.

Jednakże przekonanie o słuszności wyboru takiej perspektywy, a zarazem kurczowe trzymanie się obranej strategii prowadzi, w moim przekonaniu, do pewnego zakłamania. Rodzi opór, wywołuje sprzeciw. Przede wszystkim przez obciążenie bardzo pejoratywnym znaczeniem terminu modernizm. Termin ten, z jasnych względów, przewija się tu wielokrotnie, lecz zawsze jako obelga, wyzwisko, inwektywa. Położenie nacisku na problem izolacji i braku wolności jednostki to dla Uggli sensy współczesne, obce modernizmowi. Modernistyczny język, modernistyczny styl gry aktorskiej, modernistyczne wątki natomiast to zdecydowanie negatywne elementy, których przewyciężenie pozwoliło dopiero na odkrycie uniwersalnych wartości dzieła Strindberga. Z książki tej wylania się wyraźna niechęć jej autora do epoki, która przecież zrodziła przedmiot jego badań. Niechęć, która powoduje, że „modernizm” staje się trochę workiem na śmieci: ostatecznie lądują w nim nawet problemy spadkowe z *Tańca śmierci*, które autor nazywa wątkiem modernistycznym. Myślę, że o wiele trafniejszym posunięciem byłoby mówienie o otwieraniu dramatów Strindberga, o odkrywaniu przez teatr modernizmu niż o jego szczęśliwym znoszeniu, oczyszczaniu z niego i zastępowaniu go aktualną perspektywą. Fakt, że da się uwspółcześnić teksty Strindberga świadczy bowiem o tym, że to w samych dramatach tkwią uniwersalne motywy, a tym samym całe bogactwo problematyki współczesnej.

Po odrzuceniu może nazbyt osobistej perspektywy w ocenie książki Andrzeja Uggli nadszedł jednak czas na zadanie podstawowych pytań: czy praca ta nadal ma charakter odkrywczy i czy włączenie jej dziś w obieg kulturowy może przynieść ja-

Roztrząsania i rozbiory

kieś korzyści współczesnym badaczom teatru i dramatu. W obu przypadkach odpowiedź wydaje się być negatywna.

Po pierwsze od szwedzkiego wydania książki Andrzeja Uggli minęło już ponad dwadzieścia lat. Kiedy autor rozpoczynał swoje badania recepcyjne, nie było jeszcze prawie żadnych materiałów na temat recepcji Strindberga w Polsce. Od tego czasu jednak ta luka została wypełniona nie tylko szeregiem artykułów, lecz przede wszystkim rzetelnymi dziełami Mariana Lewki: *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*. (1996) oraz *Studia o Strindbergu* (1999). Po drugie – i to stanowi o wiele istotniejszy problem tej pracy – książka Uggli, co zresztą podkreśla sam autor, skierowana jest przede wszystkim do czytelnika szwedzkiego. I dla niego być może nadal aktualna i potrzebna. W swojej pracy Andrzej Uggl spróbował bowiem nie tylko ukazać charakter i ewolucję recepcji Strindberga w Polsce, do jakiej doszło na przestrzeni 80 lat, miejsca i roli tego pisarza w teatrze polskim, lecz również przybliżyć obraz polskiego teatru, zarysować przeobrażenia polskiej sceny, włączając w to przemiany zachodzące w życiu społeczno-politycznym. Książka zatem stała się ważnym krokiem w propagowaniu tak słabo znanej na Zachodzie kultury polskiej. I z tego względu niewątpliwie zasługuje na szczególną uwagę.

Czytelnik polski nie może jednak nieustannie włączać do lektury tej pracy perspektywy czytelnika szwedzkiego. A rezygnacja z tego powoduje, że zaczyna napotykać w niej na zbyt wiele oczywistości, które dodatkowo potraktowane są tu dość ogólnikowo i pobieżnie. Takie wrażenie wywołuje m.in. przedstawienie sylwetki Przybyszewskiego i jego zainteresowania literaturą i sztuką skandynawską, wiele faktów dotyczących życia literackiego i teatralnego w Polsce oraz udziału w nim „smutnego Szatana”, dalej relacja z przyjaźni Strindberga i Przybyszewskiego, ich spotkań w słynnej berlińskiej winiarni „Pod Czarnym Prosiakiem”, wzrastającej niechęci związanej z osobą Dagny Juel. Problematyczny okazuje się rozdział trzeci *Strindberg w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej*, w którym Uggl zarysowując tło polityczne, przybliżył cele i zadania stawiane sztuce polskiej w okresie socrealizmu. Te rozpoznania ciekawe i nieznanne mogą być znowu jedynie dla czytelnika szwedzkiego. Najwięcej jednak wątpliwości budzi rozdział siódmy, zatytułowany *Witkiewicz i Strindberg – dwa etapy świadomości*, który stanowi najsłabszą część pracy Uggli. Streszczona w kilku zdaniach filozofia Witkacego, jak i zarysowane na sześciu stronach jego związki z modernizmem polskim oraz podobieństwa między twórczością obu autorów (dziś, dodajmy, dodatkowo obciążone pracą Lecha Sokola *Witkacy i Strindberg*) i patronujące tym uwagom już dość wytarte motto z *Matki* („Cóż jest genialniejszego jak *Sonata widm* Strindberga”) to fragmenty, które kwalifikowałyby się raczej do usunięcia. Przynajmniej w polskim wydaniu.

We wstępie do wydania polskiego autor sam wprowadzie przyznaje, że zrezygnował w nim z „kilku informacji nazbyt oczywistych z polskiej perspektywy, a dodał parę nowych, przydatnych ze względu na szwedzki kontekst kulturowy”. Szkoda tylko, że te informacje przybrały postać dołączonych na końcu książki biogramów

Sajewska Strindberg a sprawa polska

najważniejszych osobistości szwedzkiego życia kulturalnego, a nie zamieniły się w dodatkowy(-e) rozdział(y), które z pewnością odsoniłyby przed polskim czytelnikiem nowe fakty, a tym samym stałyby się bodźcem do dalszych poszukiwań. Interesujące, aczkolwiek również pozostawiające uczucie niedosytu, są przedstawione tu materiały i dokumenty szwedzkie po raz pierwszy udostępnione czytelnikowi polskiemu, jak fragmenty korespondencji Strindberga, czy książek A. Paula, E. Vendelfelta czy B. Lidforssa. W zakończeniu autor przyznaje, że celem jego studiów była próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego „polski wizerunek Strindberga jest inny niż tradycyjny szwedzki”. My jednak nie dowiadujemy się, jaki jest ów „tradycyjny szwedzki”. A szkoda. Szkoda, że do polskiego wydania autor nie włączył owych tradycyjnych, jak je sam nazywa, „autorytarnych” badań strindbergologicznych, że nie zderzył dwóch perspektyw, dwóch różnych punktów widzenia. Że na przykład naświetlając kryzys *inferno*, zrobił to z perspektywy Przybyszewskiego, a nie pokazał wciąż żywych interpretacji dokonywanych przez szwedzkich teatrologów i literaturoznawców.

Nadanie pracy charakteru bardziej komparatystycznego z pewnością pozwoliłoby współczesnym polskim badaczom dołożyć starań do kontynuowania dynamicznego procesu rozwojowego recepcji Strindberga. A tak ta niewątpliwie ważna książka powędruje dziś w Polsce już tylko na półkę. W większym stopniu funkcjonować będzie jako ostrzeżenie przed brakiem czujności na to, co powstaje za granicą oraz jako impuls do uświadomienia sobie konieczności obserwacji rozwoju badań literackich poza krajem niż jako ważny bodziec dla poszukiwań współczesnych polskich badaczy zajmujących się problematyką dramaturgii Strindberga czy Przybyszewskiego. Praca ta jest zatem przede wszystkim potwierdzeniem słuszności inicjatywy podjętej przez Fundację, jak i spostrzeżenia samego autora na temat związku między spóźnionymi przekładami utworów a ich recepcją. Odnosi się ono bowiem w równym stopniu do dramatów Augusta Strindberga, jak i książki Andrzeja Uggli.

Dorota SAJEWSKA