

MARIAN LEWKO

RECEPCJA TEATRALNA STRINDBERGA W OKRESIE MŁODEJ POLSKI

Jako twórca, myśliciel, prorok, prekursor nowego spojrzenia na świat, za bardzo wybiegał naprzód, aby dzieło jego w najmniejszym bodaj stopniu mogło się zestarzeć i utracić siłę oddziaływania. Stojąc poza szkołami i prądami, a zarazem ponad nimi, Strindberg łączy je wszystkie w sobie

Tomasz Mann¹

Jan August Strindberg — autor dramatów obiegających sceny całego świata — dziś przeżywający swój renesans, w naszym piśmiennictwie naukowym rzadko był wzmiankowany. Zafascynowanie ludzi współczesnego teatru jego prekursorską rolą, wypowiedzi takich znakomitości, jak Mann, Kafka, Camus, Gorki, Shaw, Adamov, O'Neill i szeregu innych, obecnie już pisarzy klasyków, powołujących się na duchowe pokrewieństwo z wielkim Szwedem, domaga się wyświelenia wpływu, jaki wywarł autor *Sonaty widm* także na polską twórczość literacką i teatralną, oraz w jakiej skali społeczeństwo nasze zetknęło się z jego dramaturgią.

W historii teatru światowego nazwisko Strindberga odgrywa wielką rolę. Oddziaływał on na współczesne sobie pokolenie bardzo silnie. Zaw sze wzbudzał duże zainteresowanie i stał się punktem zapalnym wielu namiętnych sporów. Był owocem i sztandarem modernizmu. Był eseistą, dramaturgiem, prozaikiem, malarzem. Ale przede wszystkim człowiekiem teatru. Jego dramaty stały się punktem wyjścia współczesnej dramaturgii i reżyserii. „Ludzie teatru, szukając materiału dla pracy artystycznej, ze zdumieniem odkrywają Strindberga” — mówi Wojciech Natanson².

¹ Cytat powtórzone za: *Taniec śmierci*, Kraków 1967. Program Teatru Starego w Krakowie.

² *Prekursor*, „Teatr Polski”, 1957, nr 12. Program Teatru Polskiego w Warszawie.

Wiedza ogółu Polaków o tym pisarzu ogranicza się głównie do znajomości dwu jego utworów: *Ojca* i *Tańca śmierci*, rozślawionych wspaniałymi kreacjami Karola Adwentowicza. Poza kilkoma faktami, które przekazuje nam tradycja, nie bardzo wiemy gdzie, kiedy i które sztuki Strindberga u nas grano. Pisma zagraniczne, omawiające inscenizacje dzieł tego pisarza w świecie, kwitują Polskę paroma zaledwie wzmiankami. Nie dysponujemy po prostu opracowaniem, które by lukę tę wypełniło. Nie znamy prawie wcale dramatów Strindberga.

Kim był Strindberg dla naszego teatru? Jak przyjmowano u nas jego sztuki? Czy dzieła jego miały jakiś wkład w naszą odnowę teatru? Żaden z przywołanych problemów nie został opracowany. Te braki i zaniedbania w stosunku do tak głośnego pisarza skłaniają do podjęcia niniejszej pracy.

Słowem „recepcja” obejmujemy kilka zagadnień:

a) Odbiór dramatu przez widownię.

b) Odbiór dramatu przez krytykę. Recenzje teatralne posiadają dla nas podstawowe znaczenie; najczęściej są to jedyne źródła, w oparciu o które można było tę pracę napisać.

c) Interpretacja dramatu przez teatr. Chodzi tu o pytanie, jaki kształt teatralny nadał przedstawieniu reżyser, jaką zastosowano koncepcję gry aktorskiej, w jaki sposób doszło do przedstawienia sztuki ewentualnie dlaczego sztuka nie mogła się ukazać.

d) Powodzenie sztuki. Problem ten łączy się zasadniczo z dwoma pierwszymi punktami. Chcemy jednak osobno zwrócić uwagę na liczbę przedstawień, która często, wbrew opiniom krytyków, podważała ich sądy.

Teatr Strindberga oddziaływał na polską twórczość dramatyczną. Za przykład posłużyć mogą utwory Przybyszewskiego czy S. I. Witkiewicza. Zagadnienie to, aczkolwiek wiąże się mocno z tematem pracy, pozostanie poza jej ramami.

W studium naszym zwrócono uwagę tylko na okres Młodej Polski. Jest on niewątpliwie najciekawszy. Możemy obserwować tu pierwszą fazę walki Strindbergowskiego teatru o zdobycie prawa do życia na polskiej scenie. Okres ten daje interesujący kontekst dla przebadania wystawień późniejszych.

Pierwsza inscenizacja sztuki Strindberga w Polsce odbyła się 16 IV 1905 r. w sali teatru Elizeum w Warszawie. Data ta otwiera kalendarz wystawień. Ponieważ ogólnie przyjmuje się r. 1918 za koniec epoki Młodej Polski, dlatego zamknijemy nasze dociekania na tym właśnie roku. Zdajemy sobie sprawę, jak bardzo sztuczny jest ten podział. Faktycznie zanik tradycji młodopolskich w stosunku do dramaturgii Strindberga przypada ok. r. 1924. Trzeba by więc zająć się jeszcze tournée Stanisławy

Wysockiej z *Pelikanem*, powrócić do powojennych losów *Tańca śmierci*, *Szału* i ciągle wzrastającej popularności *Ojca*. Ten odcinek czasu (1918—24) pomijamy.

Celem naczelnym pracy jest pokazanie modelu i wzorca teatru, jaki poprzez sztuki Strindberga widzowi polskiemu udostępniono, oraz recepcji tego modelu. Kształt teatralny poszczególnych inscenizacji próbujemy zrekonstruować drogą dedukcji na podstawie recenzji prasowych, pamiętników, zasłyszanych relacji, przez uwzględnienie warunków społeczno-politycznych i kulturowych epoki. Wobec braku dokumentacji ikonograficznej metoda taka wydaje się najsluszniejsza.

Uwagę naszą skupiliśmy najpierw na naszkicowaniu tła ogólnego, które pozwala zorientować się w dotychczasowym zainteresowaniu Strindbergiem w Polsce. Idzie tu o rozprawy naukowe, działalność przekładową, publikacje prasowe, a więc wszystkie te dokumenty, które pomogą wyrobić pogląd na recepcję szwedzkiego dramaturga u nas. Rzecz jasna, w tym miejscu trzeba było wyjść poza ramy czasowe zakreślone tematem pracy, choć szczególnie interesował nas okres Młodej Polski. Próbujemy następnie omówić kolejno utwory, które doczekały się realizacji scenicznej. Osobno omawiamy inscenizacje *Ojca*. Domagała się tego odrębna pozycja dramatu w historii jego wystawień. Fragment rozprawy zajmuje się sztukami, które były w przygotowaniu, zakładając, że i ten problem należy włączyć do dziejów recepcji dramaturgii Strindbergowskiej w naszym teatrze jako jej część integralną.

Ogólne wnioski zmierzają do stwierdzenia, że w dziejach teatru polskiego dramaty Strindberga odegrały znaczną rolę; przemilczanie tego faktu płynie jedynie z braku znajomości ogromu zjawiska, jakim była recepcja teatru Strindberga w Polsce. Zwrócono uwagę na wkład Pawlikowskiego, który Strindberga wyraźnie faworyzował. Podjęto próbę wyodrębnienia ośrodków partycypujących w procesie przyswajania dramaturgii Strindberga polskiej scenie.

Wobec olbrzymich spustoszeń, jakie poczyniły w zbiorach bibliotecznych i teatralnych kataklizmy wojen światowych, należy zdać sobie sprawę z faktu, że nawet najdokładniejsze badania jednej osoby nie wystarczą, aby przekazać pełny obraz omawianego tu zagadnienia. Podjęta próba ogranicza się jedynie do analizy tych materiałów, które udało się dotychczas autorowi zebrać.

Podstawowym źródłem, z którego czerpano materiał, była prasa z lat 1905—70, skąd wyłuskano poszczególne recenzje i daty wystawień. W tym celu odbyliśmy kwerendę w zbiorach bibliotecznych Uniwersytetów Warszawskiego i Jagiellońskiego, w bibliotekach Lublina, Łodzi, Pozna-

nia i Torunia. Cennych danych dostarczyły materiały archiwalne bibliotek teatralnych, głównie Teatru Polskiego w Warszawie, teatru im. Słowackiego w Krakowie, teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach oraz zbioru Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie, Muzeum Teatralnego w Krakowie i Muzeum Teatru Wielkiego w Warszawie.

Pomocą, radą i wspomnieniami służyli: prof. Stanisław Dąbrowski, który przygotowywał scenografię do *Sonaty upiornej*, był ponadto wieloletnim współpracownikiem Pawlikowskiego, dr Alfred Woycicki, dr Jerzy Got, prof. Jerzy Kreczmar oraz red. Wojciech Natanson. Specjalne słowa podziękowania należą się prof. dr Irenie Sławińskiej, która pracy tej patronowała. Autor zdaje sobie sprawę, że bez pomocy tych osób i instytucji powstanie niniejszego studium byłoby niemożliwe.

I. ZAINTERESOWANIE STRINDBERGIEM W POLSCE

Rozdział ten nie ma charakteru monograficznego. Chcemy tu tylko zasygnalizować pewne zjawiska ważne z uwagi na problematykę pracy.

W granicach naszych obserwacji mieści się całokształt działalności wydawniczej, dotyczący zarówno dzieł samego autora, jak i wszelkich artykułów oraz publikacji czasopiśmienniczych Strindbergowi poświęconych, bez względu na typ publikacji. Idzie bowiem o ustalenie proporcji pomiędzy teatraliami a literaturą pozateatralną.

Oglądowi nie podlegają recenzje teatralne. Miejsce dla nich znajdzie się w rozdziałach poświęconych badaniu kształtu teatralnego poszczególnych inscenizacji. Nie dotyczy to programów, ponieważ pomimo ich bezspornych związków z granymi sztukami zawierają materiały biograficzne, historyczne i interpretacyjne, odnoszące się tak do granej sztuki, jak i całokształtu działalności pisarskiej autora; powstają ponadto przed premierą dramatu.

Uchylamy się od porównywania, jak wyglądała interesująca nas produkcja piśmiennicza w stosunku do innych autorów obcych, np. Ibsena. Chodzi o pokazanie stanu faktycznego, ilościowego zestawienia wypowiedzi i wyciągnięcie odpowiednich wniosków ogólnych dotyczących bezpośrednio dalszych rozważań nad recepcją dramatów Strindberga w Polsce.

Wypada tu jeszcze wskazać na odczyty, których rejestr nasz nie obejmuje. Kilka inicjatyw tego typu miało miejsce i w stosunku do sztuk Strindbergowskich. W okresie Młodej Polski zwyczaj ten był dość powszechny, stosowany zwłaszcza z okazji znacześniejszych premier lub jako reklama lansowanych przez teatr nowości. Referentami bywali wybitni ówczesni krytycy i dramatopisarze, jak: Lorentowicz, Jellenta, Jankow-

ski, Szukiewicz, Siedlecki, Rostworowski, dla których teatry spotkania takie specjalnie organizowały.

Na temat Strindberga pisano u nas stosunkowo niewiele. Mimo ponownego zainteresowania w latach ostatnich, zwłaszcza twórczością dramatyczną; ciągle jeszcze brak poważniejszej rozprawy obejmującej cały jego dorobek pisarski. Krótkie szkice syntetyczne, zresztą bardzo nieliczne, nie są w stanie wyczerpać gąszczy zagadnień, jaki z tym problemem się wiąże.

Na drodze życiowej Strindberga znalazło się wielu Polaków. Wystarczy tu wspomnieć Przybyszewskiego czy polską kolonię artystyczną w Paryżu z Wyspiańskim i Słewińskim na czele. Dostarcza to dodatkowego argumentu, by przyjrzeć się z bliska życiorysowi pisarza.

Dostrzeżono poważny wkład Strindberga w rozwój obecnego teatru, co z kolei domaga się osobnego opracowania i opublikowania jego wypowiedzi teoretycznych, u nas ledwie zasygnalizowanych. W literaturze obecnej prace takie są już podejmowane.

Mimo dość znacznej ilości różnego rodzaju artykułów prasowych, sylwetka literacka Strindberga pozostaje wciąż jeszcze w sferze mitów i niedomówień.

Jak zaistniał taki stan rzeczy? Wydaje się, że główną tego przyczyną jest brak przyswojenia czytelnikowi polskiemu odpowiedniej ilości przekładów dzieł Strindberga. To, czego dotychczas dokonano, w porównaniu z tym, co zrobiono za granicą i w porównaniu z olbrzymią spuścizną literacką wielkiego Skandynawa, jest godne pożałowania.

Zainteresowanie Strindbergiem w Polsce można podzielić na trzy etapy, stosownie do tych, jakie wyznaczyły dziejom naszej kultury narodowej obie wojny światowe.

Do 1918 r. w publikacjach wydawniczych przeważa epika, choć obok powieści i opowiadań drukowanych w bardziej poczytnych pismach znalazły się osobno wydania dramatów. W okresie drugim w dalszym ciągu widać bezwzględną przewagę tekstów epickich nad dramatycznymi. Nie trwało to zresztą długo. Było tylko wynikiem przedłużających się procesów myślowych etapu poprzedniego. Po r. 1926 zainteresowanie prozą Strindberga zupełnie urywa się, co trwa aż do chwili obecnej. 20-lecie powojenne interesuje się wyłącznie teatrem³.

Dotychczas literaturze naszej przyswojono na ogólną liczbę ponad 60 samych tylko utworów dramatycznych Strindberga zaledwie 9 (oprócz tego 6 powieści). Nie opublikowano ani jednej sztuki z serii dramatów

³ Wyjątek stanowi: A. Strindberg, *Romantyczny zakrystian z San Rånö*, Warszawa 1968 oraz *Miłość dziewcząt*, Warszawa 1971.

misteryjnych. Z dramatów historycznych znamy zaledwie *Mistrza Olofa* i *Eryka XIV*, i to dopiero od niedawna. Nie mamy opublikowanego przekładu *Adwentu*, *Szalu*, *Do Damaszku*, *Tańca śmierci* ani też *Wierzyteli*, *Królowej Krystyny*⁴ czy *Wielkanocy* — utworów, które szerokim echem odbiły się tak w życiu teatralnym obcym, jak i w naszym, rodzimym.

Tymczasem w Niemczech prawie natychmiast po ukazaniu się sztuk na scenie, a jeszcze częściej przed ich wystawieniem, zaraz po napisaniu przekazywano je do druku. W r. 1917, zaledwie w trzynaście lat od chwili powstania utworu, notujemy np. już siódme wydanie *Do Damaszku*. Wyszło kilka wydań zbiorowych. Bardzo wczesnie rozpoczęto edycję dzieł zebranych. W latach 1908—1911 wychodzi piętnastotomowe pełne zbiorowe wydanie dzieł pisarza w Rosji. W r. 1912 w Szwecji John Landqvist zapoczątkowuje pełne zbiorowe opracowanie krytyczne dzieł Strindberga.

W tym samym mniej więcej czasie ograniczono się u nas do wydrukowania tylko 3 dramatów: *Ojca* (1890, 1898), *Panny Julii* (1891, 1898) i *Kolegów* (1912). Planowane przez Germana opublikowanie tłumaczenia *Jak łabędź białej* nie doszło do skutku⁵. Ukazanie się *Ojca* i *Panny Julii* w niespełna 3 lata od chwili ich powstania było wydarzeniem dużej miary. Niestety, na tym na dłuższy czas poprzestano. Wobec wzrastającej ciągle za granicą sławy pisarza, zwłaszcza na polu dramatu, zaniedbanie to dostrzeżono. Zabrał w tej sprawie głos Wilhelm Feldman⁶, dopominając się z okazji 60-lecia urodzin pisarza szerszego zaznajomienia publiczności teatralnej Krakowa z jego utworami.

Kompensatę braku dzieł wydawanych drukiem stanowiło po części bezpośrednio wprowadzenie kilku nowych sztuk na scenę, jednak luka dalej była bardzo poważna. Tłumaczenia istniały — wynika to z przekładów dokonanych dla potrzeb teatru, ale nie było chętnego wydawcy. Czyżby dlatego, że zadowalano się docierającą do nas produkcją niemiecką?

Jest rzeczą zrozumiałą, że skoro nie mieliśmy tekstów, nie można też było liczyć na jakieś obszerniejsze studium naukowe. Z tego samego powodu podjęcie się podobnego zadania i dziś napotyka poważne trudności. Ograniczało to także możliwości teatru. Brak tekstów uniemożliwiał wystawianie sztuk, małe upowszechnienie dramatów hamowało pogłębienie wiedzy o autorze zarówno u publiczności, jak też u nadrzędnych organów kontroli, które decydowały o dopuszczeniu sztuk na scenę.

Pierwsze spotkanie czytelnika polskiego z twórczością Strindberga na-

⁴ Dramatem tym interesował się bardzo Wilam Horzyca.

⁵ Por. korespondencja Rettinger — German, list z dnia 6 XII 1911 r., Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Akc. 35/65.

⁶ x [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka”, 1909, r. XI, t. II, s. 294.

stąpiło bardzo wcześnie. W 1885 r. ukazało się w „Gazecie Polskiej” dwu-odcinkowe opowiadanie pt.: *W walce z sumieniem*⁷. Drapieżny w swoim wyrazie naturalizm opisu zapowiadał surowość i bezwzględność inkwizytorskich dociekań pisarza, psychopatologię, posępny, niepokojąco groźny obraz ludzkich tragedii, jakie pokaże w utworach najbardziej dojrzałych.

W r. 1894 wychodzą drukiem *Mieszkańcy Hemsoe*, pierwszy przekład na język polski powieści Strindberga (w rok później ukazało się drugie wydanie). W 1899 r. czytelnik polski otrzymuje *Inferno*, w 1905 r. *Sa-motność*, w 1912 *Dom lalek*. Ponadto „Wiek XX” w latach 1901—02 drukuje cykl nowel pt.: *Dzieje małżeńskie*. Powtarza je we Lwowie „Dziennik Polski” (1902). Również w 1902 r. ukazuje się w „Przeglądzie Tygodniowym” fragment prozy pt.: *Czy za mało tego jeszcze?* oraz w 1912, w wydaniu książkowym, zbiór nowel satyrycznych: *Miłość i ceny na zboże*. Z wyjątkiem przedruku *Dziejów małżeńskich* w lwowskim „Dzienniku Polskim” wszystkie pozycje pojawiły się w Warszawie, co ma swoistą wymowę. Po r. 1918 sytuacja niewiele się zmienia. Z wydawnictw teatralnych wznowiono tylko *Kolegów* (ok. 1923 r.). Natomiast z prozy ukazały się dwie nowe powieści: *Czandala*, drukowana w 1919 r. w „Gazecie Lwowskiej”, w 1920 r. wyszło wydanie książkowe (Warszawa), oraz *Czarownice* (1924). Obok powieści ukazało się kilka nowel i kilkanaście opowiadań rozsianych po wydawnictwach zbiorowych i czasopismach, prawie wszystkie w Warszawie.

Ten narzucający się związek z ośrodkiem warszawskim łączy się z działającym tam nurtem realizmu i naturalizmu. Nieprzypadkowo nadmieniliśmy o naturalistycznych tendencjach prozy Strindberga, jakie dały się zauważyć już w pierwszym napotkanym w naszej prasie jego opowiadaniu. Powieść Strindberga — mocno sprzęgnięta z obserwacją natury, o wielkim ładunku biologizmu, poruszająca problematykę nędzy ludzkiej — wywodziła się w prostej linii od naturalistów. Toteż *Mieszkańcy Hemsoe*, powieść najdokładniej odpowiadająca ich estetyce, ukazała się u nas w pierwszej kolejności. Rychło jednak dostrzeżono, że proza Strindberga przerasta ramy zakreślone przez naturalistyczną wizję świata. Intrygowała krytykę szczerość w oddawaniu wewnętrznych napięć człowieka. Zainteresowano się więc *Infernem*. Z kolei powodem przyswojenia naszej literaturze *Dziejów małżeńskich* był posmak skandalu, jaki wywołał proces przeciwko Strindbergowi o obrazę moralności i religii po napisaniu tych antifeministycznych opowiadań.

⁷ A. Strindberg, *W walce z sumieniem*, „Gazeta Polska”, 1885, nr 169, 170. Obraz rzeczy zmienić mogą dalsze poszukiwania, ale i tak jest to rzecz bardzo wczesna, publikowana jeszcze przed powstaniem *Ojca*.

Zainteresowanie prozą Strindberga, płynące z głębokiego zakorzenienia się w ośrodku warszawskim realistycznych tendencji okresu poprzedniego, ma swoje potwierdzenie w szeregu wypowiedzi. Powołując się na książkę Oli Hanssona⁸, Władysław Nawrocki nazywa Strindberga „przywódca realistów”⁹. Ten sam sąd przekazuje „Kurier Warszawski”¹⁰. Strindberg „przede wszystkim był jednym z reformatorów powieści psychologicznej” — podkreśla „Tygodnik Ilustrowany”¹¹. Jest on „niedościgłym prozaikiem” — stwierdza Józefa Klemensiewiczowa¹². Stał się „wierny realizmowi od pierwszego wystąpienia aż do ostatniej chwili, mimo zmienności zapatrywań i poglądów” — pisze, dodając zarazem, że „momenty zwracania się ku mistycyzmowi sprawiają wrażenie czegoś najzupełniej obcego”.

Utworom scenicznym Klemensiewiczowa odmawia większej rangi, zarzucając im jednostajność tematu (mizoginizm). W dramatach historycznych dopatruje się „braku wczucia się w życie danej epoki”, ma za złe, że „na dawne dzieje nałożył hasła i sprawy sobie bliskie”¹³, zaś w serii sztuk pisanych dla Intima Teatern upatruje wręcz maniactwo¹⁴. Nie była to wypowiedź odosobniona. Znacznie wcześniej dał wyraz swemu oburzeniu Adolf Nowaczyński występując przeciwko dramatom misteryjnym Strindberga na łamach „Biblioteki Warszawskiej”¹⁵. Takie sądy nie torowały bynajmniej Strindbergowi drogi do naszego teatru.

Wspomniane szkice były próbą ukazania w możliwie najkrótszym zarysie najbardziej istotnych cech działalności piśmienniczej i życiorysu autora — podane w krótkim, sprawozdawczym stylu. Okazję do takich podsumowań dał rok śmierci pisarza (1912). Publikacje te nie były jednak wolne od utartej opinii, którą czytelnikowi polskiemu narzuciła wspomniana już książka Oli Hanssona. Trzeba zdać sobie sprawę, że o ile sąd taki był zrozumiały w chwili jej powstania, to już późniejsze utwory Strindberga mocno go naruszały. Ten brak głębszego wniknięcia w naturę twórczości literackiej wybitnego Skandynawa, zwłaszcza dramaturgii, próbujemy tłumaczyć głównie niedostateczną liczbą przekładów.

⁸ *Młoda Skandynawia*, Warszawa 1893.

⁹ *August Strindberg*, „Bluszcz”, 1912, nr 22.

¹⁰ *Sve ng a li*, *August Strindberg*, „Kurier Warszawski”, 1912, nr 134. Krytyk wymienia zaledwie jeden tytuł sztuki — *Wierzyiele*. Przyznaje wprost, że pisarz ten jest „samotny, niezrozumiały, niepodobna go bowiem zaszerogować do żadnej z istniejących kategorii autorskich”.

¹¹ (—) *August Strindberg*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1912, nr 21.

¹² *Johan August Strindberg*, „Sfinks”, V (1912), t. XIX, s. 212—222.

¹³ *Ibidem*. ¹⁴ *Literatura Skandynawii*, Kraków 1914, s. 149.

¹⁵ „Do Damaszku”, „Biblioteka Warszawska”, 1899, t. III, z. 3, s. 521—533.

W „Ateneum Polskim” z 1908 r. ukazał się interesujący artykuł Bertolda Merwina¹⁶, w którym poddaje on oglądowi stany psychiczne Strindberga na podstawie pamiętników pisarza, włączając się tym samym w nurt badań biograficzno-psychologicznych. Nie będzie przesadą, jeśli powiemy, że jeszcze do dziś echa tej metody pobrzmiwają w wielu cytowanych o Strindbergu wypowiedziach.

Pierwszą — i jak dotychczas jedyną — próbę poświęconą wyłącznie zagadnieniom struktury dramatów badanego pisarza oraz jego filozoficznych implikacji przyniósł artykuł M. Rettingera¹⁷. Wiele cennych wzmianek podobnego typu pojawi się później w recenzjach, w czasach ostatnich zaś zwłaszcza w programach teatralnych, ale będą one głównie dotyczyły jednej sztuki czy izolowanego zagadnienia, a nie praw ogólnych.

Przeciw mizoginizmowi pisarza ostro wystąpił Wacław Grubiński¹⁸. Zestawia on Strindberga i Przybyszewskiego badając ich wzajemną współzależność. Sporo uwagi poświęca konstrukcji bohatera oraz kompozycji dramatu, przy czym wyższość przyznaje pisarzowi polskiemu.

Bardzo mało docierało do świadomości polskiego czytelnika aktualnych wiadomości bieżących o życiu i działalności pisarza.

Ze względu na wartość teoretyczną wypowiedzi przypomnieć należy tu wstęp do *Panny Julii*, który ukazał się razem z I i II edycją tego utworu jako jego część integralna, przetłumaczony przez Artura Górskiego. W „Scenie i Sztuce”¹⁹ pojawiła się drobna wzmianka relacjonująca wypowiedź Strindberga co do uchylania się od teatru tzw. „religiantów” z powodu rzekomej jego bezbożności. Teatr w istocie swej jest religijny — twierdzi autor *Gry snów* — ale, by zło zdemaskować, należy je pokazać. Na tym polega wychowawcza rola teatru. Notatka ze „Sceny i Sztuki” dała początek kilku innym wypowiedziom teoretycznym, drukowanym już po r. 1918. Szyfman opublikował w „Teatrze”²⁰ szkic Strindberga o dramatach Szekspira. W „Logeionie”²¹ zamieszczono rozprawkę poświęconą sztuce aktorskiej. W 20-lecie powojennym najważniejszą pozycją było wydrukowanie w „Dialogu”²² *Memorandum reżysera do członków Intima*

¹⁶ *Chorzy poeci*, „Ateneum Polskie”, 1908, t. II, s. 396—405.

¹⁷ *Dwa warsztaty*, „Krytyka”, 1912, r. XIV, t. I, s. 111—118.

¹⁸ *Strindberg i kobiety*, „Świat”, 1909, nr 11.

¹⁹ *h.*, *Spostrzeżenie A. Strindberga*, „Scena i Sztuka”, 1908, nr 4, s. 12.

²⁰ *Strindberg o Szekspirze*, „Teatr”, 1919, nr 4 [wyd. Teatru Polskiego w Warszawie].

²¹ A. Strindberg, *Dramaturgii cz. I (sztuka aktorska)*, „Logeion”, 1936/37, nr 2, s. 83—86; nr 3, s. 146—150.

²² 1963, nr 11, s. 75—89.

Teatern. Jego fragmenty powtórzone w programie teatru *Rozmaitości* w 1967 r. Przypomniano również wstęp do *Panny Julii*.

W okresie międzywojennym interesowano się Strindbergiem najmniej. Obok dwu przywołanych artykułów teoretycznych inne, nader nieliczne, poświęcone były głównie wypowiedziom pamiętnikarsko-biograficznym²³. Bardziej interesująca była próba znalezienia punktów styecznych pomiędzy polskim wzorcem teatru ogromnego a niektórymi utworami Strindberga (*Eryk XIV*, *Królowa Krystyna*²⁴), ale te interpretacje Schillera czy Horzycy rzucane na marginesie rozważań o innej problematyce nie ujawniły się ani w realizacji praktycznej, ani w poważniejszych wypowiedziach teoretycznych.

Ostatnie 20-lecie przyniosło nową falę zainteresowania tym wybitnym pisarzem. Ośrodkiem zainteresowania stał się głównie teatr, inne zagadnienia potraktowano marginalnie.

W powojennych zainteresowaniach Strindbergiem wyróżniają się dwa etapy. Pierwszy — to zwrócenie uwagi na jego dramaty naturalistyczne, co wiąże się bezpośrednio z narzuconym wówczas kierunkiem realizmu socjalistycznego. W tym duchu, z okazji setnej rocznicy urodzin pisarza, opublikował obszerny artykuł biograficzno-syntetyczny Łukasz Kurdybacha²⁵. Przypomniano demokratyczne przekonania pisarza²⁶, powrócono do wspominków pamiętnikarskich²⁷. Wielkim nieporozumieniem był artykuł Piechockiego²⁸, który Strindberga od polskiej sceny zupełnie izoluje, zarzucając mu skrajny subiektywizm i bezideowość. W swoich wy-nurzeniach Piechocki napisał wprost, że twórczość Strindberga „przejdzie do historii jako odstraszący wzór, ziaren pożywnych z niej wyłu-skać nie można”. Rzeczywistość jednak okazała się zupełnie inna. Pięćdziesięciolecie śmierci pisarza przynosi nową porcję ciekawych artyku-łów. Pojawiają się szkice biograficzno-syntetyczne W. Natansona²⁹ i Z. Łanowskiego³⁰. Autorzy ci próbują odczytać Strindberga już bardziej

²³ Najciekawszy wydaje się artykuł K. Maszkowskiego (*U Madame Charlotte*, „Kurier Poznański”, 1925, nr 321).

²⁴ Por.: Z. Osiński, W. Rzepka, *Dwa sezony Teatru Narodowego i Teatru Nowego*, „Pamiętnik Teatralny”, 1965, z. 2, s. 164 i L. Schiller, *Pro domo nostra*, „Pamiętnik Teatralny”, 1952, z. 2—3, s. 345.

²⁵ *W stulecie urodzin Strindberga*, „Twórczość”, 1950, nr 3, s. 93—99.

²⁶ J. Rochwicz, *Strindberg walczył o prawa skrzywdzonych*, „Wieczory Teatralne”, 1950, nr 13/14.

²⁷ M. Nexö, *Odwiedziny u Strindberga*, „Wieczory Teatralne”, 1950, nr 13/14.

²⁸ Jotpe [J. Piechocki], *Druh Przybyszewskiego*, „Ziemia Pomorska”, 1949, nr 43, s. 4.

²⁹ *A. Strindberg*, „Twórczość”, 1962, nr 5, s. 77—86.

³⁰ *Eurypides XX wieku*, „Teatr”, 1962, nr 14, s. 16—18.

współcześnie. Wbrew sądom Klemensiewiczowej czy innych zwolenników szkoły realizmu głównym ośrodkiem zainteresowań stały się potępiane dotychczas jego dramaty ekspresjonistyczno-misteryjne z okresu *Intima Teatern*.

Zaczęto zajmować się historią wystawień dramatów. Sprawie tej sporo miejsca poświęca Natanson. Wcześniej Ryszard Górski³¹ dał próbkę kalendarza wystawień, niestety niekompletnego, ze znacznymi błędami. Zaczęto też przywoływać fragmenty ciekawszych recenzji z dawnych inscenizacji. Wznowiono działalność przekładową. Państwowy Instytut Wydawniczy wydał *Eryka XIV* (1960 r.) oraz *Dramaty* (w 1962 r. — łącznie pięć tytułów: *Mistrz Olof*, *Ojciec*, *Panna Julia*, *Gra snów* i *Sonata widm*; dwa ostatnie drukowane były wcześniej w numerach 2. „Dialogu” z 1961 i 1962 r.). Świeżo opublikowany został tekst *Pelikana*³² i *Burzy*³³. Z prozy przyswojono tylko *Romantycznego zakrystiana z San Rånö*³⁴ i nie ma na razie widoków na dalsze starania w tym kierunku³⁵.

Wzmoczona działalność wydawnicza i prasowa spowodowała dyskusję na temat nowatorstwa i tradycji w twórczości Strindberga. Cytowane często wypowiedzi obcych krytyków (głównie w programach teatralnych) przyniosły ostatecznie odpowiedź na pytanie, jak wielką rolę odegrał on w stosunku do współczesnego teatru. Zainteresowanie coraz żywsze epoką modernizmu i secesji tym bardziej podnoszą jego aktualność.

Dokonany przegląd wskazuje, że liczba publikacji poświęconych teatrowi Strindberga wzrasta. O palącej potrzebie dalszych studiów świadczą dość częste przedruki starych wypowiedzi. Ujawniła się tutaj nowa rola programów teatralnych, które zaczynają przekształcać się w periodyki naukowe.

Równolegle ze wzrostem publikacji powiększa się też ciągle świadomość teatralna współczesnego widza o Strindbergu. Mają w tym swój wielki udział spektakle telewizyjne, poprzedzane krótkimi odczytami informującymi o pisarzu.

Natomiast znikoma ilość artykułów w ogóle i ich wyraźne ciężenie ku prozie autora *Inferna* w okresie pierwszym (jest on głównym przedmiotem naszej analizy) na pogłębienie wiedzy o teatrze Strindberga niewiele mogła wpłynąć. Rolę taką odegrały przede wszystkim recenzje teatralne i przekazy ustne. Teatr musiał liczyć się z opinią krytyków.

³¹ A. Strindberg na scenach polskich (próba bibliografii), [W:] *Panna Julia*. Warszawa 1957. Program Teatru Ludowego (Mała Scena).

³² „Dialog”, 1969, nr 9. ³³ „Dialog”, 1970, nr 6.

³⁴ Op. cit. Już po złożeniu pracy w Redakcji wyszedł tom nowel *Miłość dziewcząt*.

³⁵ Por.: A. Ostrowski, *Literatura skandynawska w Polsce*, „Nowe Książki”, 1970, nr 11, s. 641—644.

Chcąc zdobyć widza, zdany był wyłącznie na własne siły i środki. Stwarzało to, jak widzimy, obok wielu innych względów, wyjątkowo trudne warunki przy wprowadzaniu utworów Strindberga na naszą scenę. W celu pozyskania publiczności trzeba więc było sięgać po najlepszych aktorów i reżyserów.

II. STRINDBERG NA SCENIE MŁODOPOLSKIEJ

Na polską scenę trafił Strindberg dość późno, pomimo nielicznych wprawdzie, ale znacznie wcześniejszych tłumaczeń jego sztuk, o czym wyżej wspomniano. Łącznie tytułów dramatów znanych z realizacji scenicznych w okresie Młodej Polski (bilans trzynastu lat) było dziewięć: *Samum*, *Szał*, *Ojciec*, *Panna Julia*, *Wierzyciele*, *Koledzy*, *Błyskawice*, *Taniec śmierci* i *Adwent*. Ponadto dwa inne utwory były już w trakcie realizacji (*Sonata upiorna* i *Jak łabędź biała*), ale do premierowych wystawień nie doszło. Rozmaitości zapowiadały wystawienie *Eryka XIV*, jednak na grę nie uzyskano pozwolenia.

Do faktu opóźnionego wejścia Strindberga na naszą scenę nie należy odnosić się sceptycznie. Wyprzedziliśmy w tym względzie Amerykę, Anglię, Japonię, niewiele opóźniliśmy się w stosunku do Rosji i Czech³⁶. Biorąc pod uwagę ogólny obraz ruchu odnowy teatralnej w omawianym okresie, próby odrabiania zapóźnień i dokonywanie przeskoków na niektórych przynajmniej etapach reformy, stanie się jasne, dlaczego z ogólnego dorobku pisarza tylko tak niewiele sztuk mogliśmy poznać. W gorącej reformowaniu teatru polskiego w duchu największych osiągnięć zachodnich nie było czasu na danie pełnej serii przedstawień, dobierano skrupulatnie najlepsze, wypróbowane, te, które głośnym echem odbiły się już w sferach teatru zagranicznego. W niektórych wypadkach były nawet próby chwytania utworu niemal spod ręki pisarza, jeszcze nie okrzepłego scenicznie; sięgano w ten sposób po palmę pierwszeństwa w zagranicznej realizacji dramatu. Były momenty, że zdani na własne wyczucie, uprzedziliśmy wystawienie w teatrze Reinhardta. Przy tym mieliśmy doskonałą obsadę aktorską. Niestety, doświadczeniu dyrektora teatru czy reżysera nie zawsze umiała sprostać sceptycznie nastawiona krytyka. W dwie strony przesuwiał się ciężar oskarżeń: albo zbyt pochopnie uznawano, że utwór jest zwietrzały, albo przeciwnie — nie rozumiano prób nowego spojrzenia na kształt teatralny spektaklu. Nie przeszkadzało to wcale działać krytyce inteligentnej, która próbując oderwać się od zagadnień czysto literackich, usiłowała analizować spektakl nie tylko w aspekcie

³⁶ Kto pierwszy wystawił Strindberga, „Teatr”, 1962, nr 20, s. 23.

treści, lecz także zrozumieć wysiłki kierownika teatru i zespołu aktorskiego zmierzające do ukazania nowych koncepcji inscenizacji.

Szukając odpowiedzi, dlaczego jednak widz polski mimo wszystko zbyt rzadko stykał się ze sztukami Strindberga, tak przecież powszechnie granymi na scenach zachodnich, zwłaszcza w Niemczech (w latach 1913—15 grano tam 24 sztuki o łącznej liczbie 1035 przedstawień³⁷), trzeba wziąć pod uwagę trudności w przedstawieniu gustów ówczesnego odbiorcy, który wychowany na sentymentalnych tradycjach łatwego melodramatu, pozostający jeszcze pod wpływem teatru czysto naturalistycznego, nie zawsze potrafił dostroić się do wizjonerstwa i psychologizmu, jakie wносиły dramaty genialnego Skandynawa. Za wielki był do udźwignięcia ciężar gatunkowy problematyki. Teatr wolał ratować się często sztukami lżejszymi, byle tylko utrzymać swą egzystencję. Stąd płynność i niejednorodność repertuaru. Często też narzucała swoje zdanie komisja teatralna powoływana przez radę miejską, w której nie zawsze byli ludzie znający się na sztuce teatru, a od decyzji których zależało zatwierdzenie dramatu na scenę i wydobycie subwencji na pokrycie kosztów potrzebnych do realizacji spektaklu. Nie każdy chciał dzielić los Pawlikowskiego, który wysoki poziom przedstawień ratował utratą własnego majątku.

Inną trudność stanowiło zacofanie estetyczne aktora. Nowe idee gry aktorskiej dopiero wchodziły w szersze użycie. Tymczasem utwory Strindberga wymagały skomplikowanej, specyficznej gry, na którą nie stać było przeciętnych wykonawców. Przy tym należy wziąć pod uwagę, że przejście od naturalizmu epoki ku realizmowi psychologicznemu i środowiskowemu oraz ku pierwiastkom symboliczno-nastrojowym i poetycko-baśniowym nie odbywało się w naszych teatrach równomiernie, a obciążone serwitutami patriotycznymi teatry nie mogły obarczać sceny grywaniami wszystkich sztuk głośnych ówczesnie autorów zagranicznych, mimo uznania, jakim się cieszyli. Musiało pozostać miejsce na własny dramat, na przemykanie z desek sceny w duszę społeczeństwa pobudki do czynu narodowego i patriotycznego. Trzeba też było liczyć się z zakazami obcej cenzury rządowej, która mocno krępowała swobodę repertuaru.

Z wyjątkiem *Ojca*, ogólna liczba spektakli poszczególnych sztuk była niewielka (wyróżnia się tutaj *Adwent* powtarzany aż 10-krotnie, ale to był już koniec r. 1918). Nie znaczy to wcale, że sztuki te padały ze względu na słabą frekwencję publiczności. Przeciwnie, budziły one ogromne zainteresowanie. Jedynym wyjątkiem był *Szał*. Małą liczbę każdorazo-

³⁷ W. Natanson, Wstęp, [W:] A. Strindberg, *Dramaty*, Warszawa 1962, s. 16.

wych wystawień po premierze sztuki usprawiedliwiała specyfika ówczesnego teatru. Co tydzień należało dać nową inscenizację, a stała wymiana aktorów (trwa jeszcze epoka gwiazd) i ciągle objazdy organizowanych napedce trup teatralnych określały liczbę wystawień, które z góry miały już ustalony kalendarz i przewidziany limit spektakli. Dużą rolę odgrywały występy gościnne aktorów, które rozbijały ciąg przedstawień tej samej sztuki. Po jednej trupie zjawiała się wkrótce następna, a teatr miejscowy borykał się zwykle z trudnościami organizacyjnymi do tego stopnia, że ze względu na wielką migrację aktorów kilkakrotnie nieraz w ciągu sezonu trzeba było montować nowy zespół.

Sztuki Strindberga weszły na scenę polską jeszcze za życia autora, w momencie, kiedy pisał on bodaj najciekawsze ze swoich utworów i kiedy doczekał się wreszcie otwarcia Intima Teatern, gdzie „połączenie wizji baśniowych z brutalnością naturalizmu miało stanowić cechę główną cyklu sztuk kameralnych”³⁸, dla tego teatru specjalnie przygotowanych.

W wieloletnim i obfitym dorobku dramatopisarskim przeszedł Strindberg dużą ewolucję. Jego dzieła były wciąż nowatorskie, ale nowatorstwo ich nie płynęło z jednego, raz obranego schematu. Przebył w swoich poglądach ogromną drogę. Zaczął od uprawiania sztuk romantycznych w tonie, zahaczających o byronowsko-schillerowskie tradycje, potem stał się naturalistą (charakterystyczny jego programowy mizoginizm), by wreszcie wkroczyć w mistycyzm i dać początek ekspresjonizmowi i surrealizmowi, a nawet dramatowi egzystencjalistycznemu. Teatr dzisiejszy ma mu wiele do zawdzięczenia. Powszechnie mówi się o jego awangardyzmie i prekursorstwie.

Trzy kategorie dzieł dramatycznych Strindberga oddziaływały najbardziej na teatr europejski.

1. Utwory naturalistyczne, które w rzeczy samej wybiegały poza poglądy estetyczne kierunku, wyciągając daleko idące wnioski ogólne, dotyczące przejawów życia ludzkiego, metafizycznej problematyki pytającej o sens egzystencji człowieka. Sztuki te przyniosły mu światowy rozgłos.

2. Utwory historyczne, czerpiące tematy z historii narodu szwedzkiego, w których naszkicował próbę własnej filozofii dziejów.

3. Utwory „mysteryjno-sommambuliczne”.

Przełom w twórczości autora *Do Damaszku*, jaki dokonał się w czasie „infernna”, stanowi punkt graniczny. Dramaty napisane wcześniej ogólnie przyjmuje się jako naturalistyczne. Natomiast późniejsze, choć często mają za punkt wyjścia naturalizm, posiadają inny punkt dojścia, są już wyraźnie modernistyczne. Żeby jednak nie komplikować sprawy z za-

³⁸ [M. L a m m], *Strindberg i teatr*, „Dialog”, 1962, nr 2, s. 139.

szeregowaniem poszczególnych utworów, nazwiemy je mianem postnaturalistycznych, według podziału przyjętego w pracy G. Olléna³⁹.

Tak utwory misteryjne, jak i naturalistyczne w równej mierze zdobyły sobie prawo wstępu na naszą scenę. Natomiast dramat historyczny, mimo zapowiedzi w okresie Młodej Polski, nie został pokazany. W sumie było to niewiele sztuk, ale w życiu teatralnym ówczesnym odcisnęły one znaczne piętno.

Zbyt ryzykowne to twierdzenie, że tylko te sztuki były grane. Być może, dalsze poszukiwania przesuną „terminus a quo” i udostępnią nowe materiały źródłowe. Na razie musimy ograniczyć się do wniosków na podstawie tego, co aktualnie udało się odnaleźć.

A. DRAMATY NATURALISTYCZNE

Samum *Samum*, pierwszy chronologicznie utwór Strindberga wprowadzony na scenę młodopolską, pokazał na wieczorze autorów skandynawskich 16 IV 1905 r. teatr ochotniczy Towarzystwa Miłośników Sceny w gmachu Elizeum w Warszawie. Sala była wypełniona całkowicie. Przedstawienie wywołało „silne i dojmujące wrażenie”⁴⁰.

W tym samym roku przypomniały sobie ten dramat teatry zawodowe (Wrocław, wiosna 1905, Lobetheater; Wiedeń, listopad 1905, Das Intime Theater; w Moskwie teatr Komissarzewskiej)⁴¹. W świetle powyższego faktu może okazać się, że Warszawa pierwsza wydobyła tę sztukę z zapomnienia, wprowadzając na arenę międzynarodową. Widać tu ponadto, jak i w innych wypadkach, próbę natychmiastowego włączenia naszej sceny w ogólny nurt najświeższych dyskusji o nowym repertuarze i nowych formach teatru. „Miłośnicy” obrali sobie wysoki cel: przyswoić scenie krajowej najnowsze zdobycze literatury dramatycznej. W programie wystawień znaleźli się moderniści: Schnitzler, Steenbuch, Strindberg⁴².

Mimo naturalistycznych założeń, sztuka ma w sobie duże zadatki ekspresjonizmu (niezwykłość scenerii, możliwość wyzyskania efektów świetlnych, chorobliwe halucynacje bohaterów). Jednoaktówka ta po-

³⁹ *Strindbergs dramatic*, Sztokholm 1961.

⁴⁰ J. Ostoja Sulnicki, *Z teatru Elizeum*, „Kurier Teatralny”, V (1905), nr 14.

⁴¹ Wszystkie dane dotyczące wystawień sztuk Strindberga pochodzą z: *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1962, Marchese, oraz z cytowanej wyżej pracy Olléna.

⁴² j.b. [J. B androwski], „*Samum*”, „Kurier Warszawski”, 1905, nr 107.

przez owe halucynacyjne wizje w znacznym stopniu techniką kompozycji zbliża się do dramatów z ostatniego okresu twórczości pisarza, takich, jak *Gra snów* czy *Sonata widm*. W myśl założeń proponowanych we wstępie do *Panny Julii* (napisanej rok wcześniej) *Samum* otrzymał nową formę — dramat przygotowany został na małą scenę, dla małej widowni, z zamierzonym efektem wstrząsającego przeżycia. Dekoracja łądząco przypomina rozedrgane mgławice świetlne impresjonistów. Strindberg sam zresztą w przedmowie do *Panny Julii* przyznaje, że z ich założeń estetycznych korzysta, wprowadzając te efekty głównie do zabudowy sceny. Zetknął się już wtedy niewątpliwie z wystawą salonu „niezależnych”, z obrazami Moneta, Pissara, Signaca, Rousseau, Gauguina, Toulouse-Lautreca, z twórczością Moreau (obsesyjnie malującego senne widziadła) i van Gogha, którego wirujące słońca musiały mu szczególnie przypaść do gustu. Prawdopodobnie słyszał już wówczas coś o cyganerii zgrupowanej wokół poety Hansa Jägera w Oslo i o twórczości Edwarda Muncha, czołowego przywódcy ruchu ekspresjonistów, potem serdecznego swego przyjaciela. Te bogate wrażenia i doświadczenia artystyczne (obok piśmiennictwa parał się także malarstwem) znalazły odbicie w omawianym utworze.

Warszawskiemu przedstawieniu patronował Adolf Nowaczyński. Od niego pochodzi przekład sztuki. Niewykluczone, że był w tym czasie jeśli nie członkiem Towarzystwa, to przynajmniej częstym jego gościem. Możliwe, że był na próbach doradcą reżysera.

To, co łączy Nowaczyńskiego ze Strindbergiem, w owych przynajmniej latach, to naturalistyczne powinowactwo, postulowanie prostoty akcji na rzecz wzbogacenia dialogu i pogłębienia psychologicznego postaci, brutalizm i sarkazm. *Samum* posiada te cechy. Biorąc pod uwagę publikowane jego wypowiedzi, które dotyczyły sztuki teatru, przypuszczać można, że przedstawienie zmontowane było według modelu „wolnych scen”, w Niemczech i Francji jeszcze bardzo popularnych. Natomiast połączenie trzech jednoaktówek w pełny spektakl, idea wystawień krótkich form, miała prawdopodobnie swoje źródło i wzorzec w berlińskim Teatrze Małym, prowadzonym od niedawna przez Reinhardta, który Strindberga faworyzował. Autorowi *Fryderyka Wielkiego*, powracającemu świeżo z Monachium, sprawy te nie były obce.

Z powodu ubogich środków technicznych, przedstawienie odbyło się częściowo przy kulisach⁴³, usiłowano jednak stworzyć pozory naturalności (sztywno stojące na scenie palmy oazy, namiot, poszumy wichru). Zwrócono uwagę, że można było lepiej wykorzystać efekty świetlne. Ale

⁴³ Ostoja Sulnicki, op. cit.

inscenizacji nie nadano jeszcze charakteru widowiska ekspresjonistycznego, choć tekst takie możliwości w sobie kryje. Artyści grali „wcale poprawnie” i „inteligentnie”⁴⁴, na pogłębienie psychologiczne postaci kładąc duży nacisk, próbując indywidualizować bohaterów⁴⁵.

Sztuce wrócono duże powodzenie⁴⁶. Była gwoździem wieczoru. Czy grano ją jeszcze potem, trudno powiedzieć, prasa nie wspomina o dalszych przedstawieniach. Rzecz zasługiwała jednak na większą uwagę, skoro duży artykuł poświęcił premierze „Kurier Teatralny”, nie brakło też odzewu i w innych czasopismach.

W cztery miesiące później grano w Warszawie *Szał*. Ze względu na jego walory misteryjne omówimy go w dalszej części pracy. W 1908 r. wystawiono *Ojca*. Wyjątkowa pozycja, jaką dramat pozyskał, skłania nas, by zagadnienie to przeanalizować w osobnym rozdziale.

Panna Julia Pierwszy wystawił ją w Łodzi Aleksander Zelwerowicz (21 I 1909). Grano dwa razy.

Tak *Ojciec* jak i *Panna Julia* dotarły do nas ze znacznym opóźnieniem. Wydawałoby się, że te, a nie inne utwory znakomitego dramaturga będą najpierw pokazane. Ze wszystkich jego sztuk te dwie grywano najchętniej. Zyskały pisarzowi światowy rozgłos. Zaważyły tu „względy cenzuralne”⁴⁷. Nie był to, jak zobaczymy potem, jedyny wypadek.

Przedstawienie łódzkie otrzymało świetną obsadę. Jana grał Zelwerowicz, który prowadził też reżyserię sztuki, nadając przedstawieniu wysoki poziom artystyczny i techniczny, Julię — Iza Kozłowska, młoda, utalentowana, doskonale zapowiadająca się aktorka.

Zelwerowicz stworzył „pierwszy na terenie Kongresówki nowoczesny i aktorsko, i reżysersko warsztat pracy teatralnej”⁴⁸. Przyniósł tu swoje doświadczenia ze sceny krakowskiej. Był ulubionym uczniem Kamińskiego. Wiele nauczył się od Wyspiańskiego: brał udział w premierze *Wesela* i w opracowanej przez jego autora inscenizacji *Dziadów*, owych epokowych wydarzeniach w dziejach polskiego teatru. Podpatrzył też działalność MCHAT-u podczas swej bytności w tym teatrze w 1908 r. Spektakl poprowadził dokładnie według wskazówek autora, jakie odnajdujemy we wstępie do dramatu. Propozycje Strindberga były na owe czasy „niezwykle oryginalne i stanowiące niemal epokę w dziejach rozwoju tech-

⁴⁴ J. Łoz[iański], *Teatr Elizeum*, „Kurier Poranny”, 1905, nr 98.

⁴⁵ Ostoja Sulnicki, op. cit.

⁴⁶ Łoziański, op. cit.

⁴⁷ „Rozwój”, 1909, nr 14, anons.

⁴⁸ J. Macierakowski, W. Natanson, *Aleksander Zelwerowicz*, Warszawa 1957, s. 36.

niki dramatu” — donosił anons prasowy⁴⁹. Postarano się o „całkowicie nową dekorację przedstawiającą wnętrze wytwornej kuchni w hrabiowskiej willi, przy czym, zgodnie z życzeniem autora, jedna ściana zastąpiona będzie draperią firankową”⁵⁰. Zastosowano pełną plastykę wnętrza, „bez zbędnych szczegółów, żeby zachować prawdopodobieństwo obrazu”⁵¹, odstąpiono od praktyki gotowych dekoracji kompletowych. Pomieszczenie za radą Strindberga ustawiono ukośnie, co dało możliwość gry nie tylko twarzą do ludzi (przedrampowej, jaką stosowano jeszcze w *Rozmaitościach*), ale w określonym sytuacją miejscu.

Na grę twarzy aktorów Strindberg kładzie duży nacisk. Żąda doboru odpowiedniego oświetlenia. Uwagi powyższe doskonale odpowiadały poglądom Zelwerowicza i jak można przypuszczać, wprowadził je w praktykę sceniczną realizacji utworu. Ponadto Strindberg zasugerował grę bezantraktową (co Zelwerowicz zastosował), w miejsce przerw proponując monolog, balet i pantomimę, wykonywane według samorzutnych pomysłów aktorów, byle były zgodne z duchem utworu. Jest to więc w pewnym sensie miniaturowa próba wprowadzenia na scenę komedii dell'arte, odważna i nowatorska propozycja. Niestety, brak danych na temat realizacji tego postulatu.

Zelwerowicz chciał być także wierny wskazówkom autora odnoszącym się do zawartej w utworze idei; grę aktorską podporządkowano wytyczonemu celowi. Była to już nowocześnie pojęta sztuka inscenizacji. Dramat na ogół jest prosty — zawiera romans hrabianki, która w noc świętojańskiej zabawy ludowej oddaje się własnemu lokajowi, a potem podrzy-na sobie gardło brzytwą. Tymczasem nie zdarzenia, a mistrzowsko prowadzony dialog z napięciem każe śledzić perypetie scen rozgrywających się między dwiema osobami. Nocna przygoda obnaża bez reszty dusze bohaterów, zawiera duży ładunek wiedzy o człowieku. Jest tu i sadyzm, i symbolika (sny Jana i Julii), jest „nagość duszy”, ale jest także druga warstwa utworu: tło społeczne, na które Strindberg we wstępie do sztuki zwraca szczególną uwagę.

Trudno mówić na podstawie jednej zbyt ogólnikowej recenzji, jaką ideę Zelwerowicz rzeczywiście wysunął na pierwszy plan. Za naszą tezę przemawia jednak kilka faktów:

1. Dostosowanie się do uwag reżyserskich autora.
2. Przekonania społeczne reżysera. Między innymi on pierwszy w Polsce zapoczątkował system organizowanych przedstawień robotniczych.
3. Jan jest przykładem dorobkiewiczostwa i nieuczciwych spekulacji.

⁴⁹ „Rozwój”, op. cit.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

Jego postać dobrze pasowała do krytyki środowiska. Recenzent zauważył ową „pańskość” lokaja. „Dyrektor Zelwerowicz w roli Jana był za bardzo elegancki, za wiele panem, a za mało służącym” — napisał S. Łapiński⁵².

Jak zareagowała publiczność, nie wiemy. Jeśli wierzyć recenzentowi, oburzył ją nadmierny erotyzm, oczekiwano innego typu wrażeń estetycznych — sztuki „pojętej jako kapłanki piękna i dobra”, a nie „grzebania się w gnojowisku ludzkim, szarpania nerwów przy pomocy brutalnych środków i jaskrawego naturalizmu”.

Zelwerowicz po objęciu teatru łódzkiego kilkakrotnie jeździł do Sztokholmu zamawiać dekoracje. Tu trzeba najprawdopodobniej szukać genezy przedstawienia. Z całą pewnością zetknął się z działalnością Intima Teatern i ze świeżym jeszcze sukcesem, jaki przyniosło Falckowi wystawienie w Sztokholmie *Panny Julii*. Wprowadzona na scenę w końcu 1906 r., osiągnęła 134 przedstawienia. Być może, odwiedzał nawet Strindberga. O Strindbergu mówiło się też dużo w Krakowie (Pawlikowski, Przybyszewski, Kotarbiński), co niewątpliwie kształtowało wyobraźnię artystyczną przyszłego kierownika łódzkiej placówki.

W planach repertuarowych Zelwerowicz zapowiadał na sezon 1909/10 *Ojca i Kolegów* — z odczytem Macieja Szukiewicza o dramaturgii Strindberga⁵³. Ambitne zamysły pokrzyżował pożar teatru. Mimo to Strindberg na scenie łódzkiej pokaże się jeszcze dwukrotnie.

Odmienne od spektaklu łódzkiego potraktował wystawienie *Panny Julii* na świeżo zorganizowanej tzw. „Wolnej Scenie” w Teatrze Małym w Warszawie Bolesław Gorceżyński. *Pannę Julię* grano z zastosowaniem kotar⁵⁴, wbrew autorowi — bez naturalistycznej dekoracji.

Skąd ten pomysł? Zorganizowanie przez Gorceżyńskiego scenki eksperymentalnej naprowadza na ślady teatru studyjnego, laboratoryjnego, choć w samej rzeczy nie była to działalność podobna do poczynań Craiga czy Meyerholda. Gorceżyński bowiem nie wносił własnego wzorca przedstawień, a jego eksperyment polegał głównie na pokazaniu różnych form teatru, o jakich się wówczas w Europie mówiło, bazując przede wszystkim na bardzo mało znanej u nas działalności ideowo-artystycznej „wolnych scen”.

Próbie stosowania na szerszą skalę dekoracji kotarowej podjął Théâtre d'Art. Ten antynaturalistyczny poetycki kierunek inscenizacji podejmuje także teatr Lugné-Poego (L'Oeuvre). Na warszawski spektakl (premiera odbyła się 14 II 1910 r., grano 3 razy) wpłynął bezpośredni kontakt Gor-

⁵² *Teatr*, „Rozwój”, 1909, nr 17.

⁵³ *Z teatru*, „Rozwój”, 1909, nr 190.

⁵⁴ R. Tabor ski, *Warszawskie dzieje dramatów Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Teatralny”, 1961, z. 4, s. 525.

czyńskiego z monachijskim Künstlertheater i z działającymi tam w owym czasie Georgiem Fuchsem i Maxem Reinhardtem (lata 1908—09). Wtedy to Reinhardt zaczął w Berlinie i w Monachium stosować „scenerię pozbawioną w ogóle wszelkiego wyraźnie określonego miejsca. Poszczególne, mroczne, widmowe obrazy ukazywały się w smudze świetlnej, wydobywającej je z czarnej przestrzeni” lub też grano „na tle ciężkich barwnych kotar”⁵⁵. Fuchs natomiast propagował scenę reliefową. Reinhardt wprowadził wykazał jej niepraktyczność, ale mimo to: „Münchener Künstlertheater w wyczuwalny sposób upowszechnił w Niemczech koncepcję sceny stylowej, sceny mocno uproszczonej i raczej pięknej aniżeli nastawionej na pełną iluzję. Tu niejedyn dyrektor pomniejszego teatru nauczył się grać na tle kotar czy bardzo uproszczonych projektów, na całym płytkiej scenie”⁵⁶. Do ich rzędu należy wliczyć świeżo przybyłego z Monachium do Warszawy Gorczyńskiego.

Przedstawienie wywołało duże poruszenie.

Gorczyński-eksperymentator w tym wypadku był głównie eklektykiem. Poniekąd zdradza to już anons (napisany prawdopodobnie przez niego samego), w którym przypomina się widzom nie bez kozery cztery miasta: Wiedeń (Burckhard?), Berlin (Reinhardt, Rittner), Monachium (Fuchs) i Paryż (Antoine), gdzie sztukę tę w każdym teatrze odmiennie interpretowano. Anons zapowiada też, jaki kierunek inscenizacji reżyser obrał, wskazując na „sensacyjność tematu opracowanego z bezwzględnością, nie liczącą się z żadnymi skrupułami ani obyczajowej, ani społecznej natury”⁵⁷. Nie jest rzeczą przypadku, że Gorczyński lansował tego rodzaju pisarzy, co Strindberg, Wedekind czy Sudermann, kontynuował on bowiem we własnej twórczości zainteresowania naturalistyczne i śmiało poruszał problematykę erotyczną⁵⁸. Pytlińska i Kuncewicz poprowadzili grę zgodnie z zapowiedziami prasy. „Pani Pytlińska — czytamy w recenzji — była Julią nerwową i jaskrawą, jak tego pragnął Strindberg”⁵⁹. Ów czysty naturalizm sztuki wywołał nieoczekiwane ostre sprzeciwy. Rzeczą nazwano „przestarzałą”⁶⁰, „bez sensu”⁶¹, „brzydacz-

⁵⁵ J. Bab, *Teatr współczesny*, Warszawa 1959, s. 214.

⁵⁶ Ibidem, s. 216.

⁵⁷ „Kurier Poranny”, 1910, nr 44.

⁵⁸ Por.: R. Górski, *Bolesław Gorczyński*, [W:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, Warszawa 1967, s. 479—484.

⁵⁹ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. III, Warszawa 1933, s. 345.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Cz. Jankowski, *Niefortunne wskrzeszenie „Panny Julii” Strindberga*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, nr 9.

twem”⁶², „tanią sensacją”⁶³, „niesmaczną awanturą”⁶⁴. Strindberga nazwano „drugorzędnym autorem”, a sztukę „wstrętną [...] nudną pornografią”, przypisując utworowi deprawujący wpływ⁶⁵. Kierownictwo teatru posądzono o celowe wystawianie tego typu sztuk „zatruwających zdrowie publiczne” dla podreperowania kasy⁶⁶.

Inscenizacja, choć nie stała się wybitnym wykonaniem sztuki, mimo to „była to dobra robota sceniczna, umiejętne stopniowanie efektów”⁶⁷. Dlaczego więc aż taki atak, skoro przedstawienie poprowadzono poprawnie i zastosowano nowoczesne środki inscenizacyjne? Co do tych ostatnich: kotarowe przedstawienia były już wcześniej na tej scenie i nie kotary skupiły na sobie największą uwagę. Poruszyła wszystkich „drastyczność przedmiotu górująca nad wartością artystyczną sztuki”⁶⁸. Nie odczytano zupełnie intencji autora pragnącego pokazać pewne stany podświadomego działania człowieka, co dla utworu jest sprawą istotną. Wina to reżysera, a głosy zarzucające „wątlność filozoficzną”⁶⁹ w tym wypadku były słuszne. Podobnie jak w Łodzi — brutalny naturalizm i erotyzm dramatu były głównym kamieniem obraży.

Na taki, a nie inny odbiór sztuki wpłynęło ponadto wiele czynników ubocznych:

1. W społeczeństwie pokutowało przekonanie, że „dzieło sztuki ma przynosić przyjemność, a nie przerażenie”⁷⁰. Kilkanaście lat wcześniej wskutek opinii publicznej cenzura niemiecka wzbraniała grać Ibsena.

2. Sztuka ukazała się w momencie nasilenia dyskusji na temat tzw. „wolnej miłości”. Przy tym nie ucichły jeszcze echa ankiety z głośną wypowiedzią Sienkiewicza na temat „rui i poróbstwa”.

3. W pornografii (a sztukę za taką uważano) domyślano się wpływów rusyfikacyjnych niszczących szlachectwo ducha polskiego. Przekonanie takie szczególnie mocno objawi się w prasie teatralnej po r. 1920.

4. Konflikt pogłębiał „niemiecko-skandynawski brutalizm“ w zetknięciu ze słowiańską naturą „romantyczno-marzycielską”.

5. Silne było wówczas przeświadczenie — z romantyzmu rodem, a przypomniane przez inscenizacje czołowych dramatów romantycznych —

⁶² W. Bukowiński, *Wrażenia teatralne*, „Sfinks”, III (1910), t. IX, s. 302.

⁶³ Lorentowicz, op. cit.; A. Dobrowolski, *Przedstawienie wolnej sceny*, „Kurier Warszawski”, 1910, nr 46.

⁶⁴ Dobrowolski, op. cit.

⁶⁵ a-a, „*Wolna scena*”, „Kurier Poranny”, 1910, nr 46.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Jankowski, op. cit.

⁶⁸ ab. [A. Breza (?)], *Teatr Mały*, „Świat”, 1910, nr 8.

⁶⁹ Lorentowicz, op. cit.

⁷⁰ Pon.: Bab, op. cit., s. 90.

o narodowej misji kobiety Polki, której przypisywano głęboki patriotyzm i nieskazitelną charakteru oraz odpowiedzialność za przygotowanie obywatelskie dzieci do walki o wolność narodu.

6. Jesteśmy ponadto w okresie górujących tendencji symbolizmu. Czysty naturalizm sztuki był więc kontrastem artystycznym, mimo niewątpliwej nowoczesności walorów inscenizacyjnych.

Inscenizacja pozbawiona była akcentów społecznych. Poza tym, ze szkodą dla spektaklu, zatarto (lub nie wykorzystano) wnioski ogólne dotyczące problematyki etycznej. Sztukę wystawiono w dwóch aktach z antraktem. Widać było niejednorodność pomysłu (inna konwencja scenograficzna, inna konwencja gry aktorskiej). Nie wiemy niestety, jak rozwiązano sprawę oświetlenia ani chóru i baletu w antrakcie. Czy skorzystano z okazji, żeby zaprezentować publiczności próbkę ekspresjonizmu w teatrze? Bez względu na sposób wykonania i reakcje, jakie spektakl wywołał, był to jednak pomysł świeży i odważny.

Niezupełnie wiadomo, czy inscenizacje łódzka i warszawska były jedyne. Krakowski „Głos Narodu” z 16 V 1912 r. w nekrologu pisze m. in.: „Strindberg był wielkim wrogiem kobiet, co dał poznać w dramatach *Ojciec* i *Panna Julia*, które i u nas w Krakowie były wystawiane”⁷¹. Niedokładność informacji? A może już wtedy w *Pannie Julii* występował Adwentowicz? Mógł też powtórzyć inscenizację łódzką podczas gościnnych występów w Krakowie zespół Zelwerowicza. Notatka świadczy w każdym bądź razie o potrzebie dalszych poszukiwań, które pozwolą usunąć istniejące luki i wątpliwości.

Wierzycciele Kolejnym wystawionym dramatem byli *Wierzycciele*. Sztukę tę publiczności polskiej zaprezentował teatr Zelwerowicza w Łodzi podczas gościnnych występów Stanisławy Wysockiej, ale bez jej udziału. Szła niemal równocześnie z *Ojcem*, w którym Wysocka i Mielewski stworzyli doskonałe kreacje. Premiera odbyła się 16 IV 1910 r. Grano 3 razy. Wystawienie przyjęto życzliwie, ale bez entuzjazmu. Przysłonięte blaskiem wspaniałej kreacji Wysockiej w *Elektrze* Hofmannsthala straciło wiele ze swych walorów.

Osnowę dramatu stanowi, podobnie jak w *Ojcu* i *Pannie Julii*, walka płci, ze wskazaniem na wrodzone destruktywne działanie kobiety na mężczyznę, o ile ten nie oprze się jej w sposób brutalny.

Sztuce zarzucono, że nuży rozwlekłością i brakiem żywej akcji scenicznej, choć sam dramat nie pozbawiony jest walorów artystycznych⁷².

⁷¹ *Ze świata. August Strindberg*, „Głos Narodu”, 1912, nr 110.

⁷² S. Łapinski, „Elektra” H. Hofmannsthala [...] i „Wierzycciele”, *tragikomedja w 1 akcie A. Strindberga*, „Rozwój”, 1910, nr 87.

Wykonanie natomiast było bardzo staranne (eine überaus sorgfältige Interpretation), co podkreśla korespondent „Neue Lodzer Zeitung”, skarżąc się jedynie, że w dalszych rzędach, wskutek przyciszonego sposobu mówienia, aktorów ledwie można było zrozumieć. Ten ostatni zarzut był raczej wynikiem niezrozumienia nowoczesnych środków gry aktorskiej (technika gry przyciszonej wyniesiona ze szkoły Pawlikowskiego), które Zelwerowicz chętnie u siebie stosował.

Spektakl miał bardzo dobrą obsadę. Obaj odtwórcy ról męskich (Leonard Bończa-Stępiński i Kazimierz Junosza-Stępowski), co do gry których korespondent „Rozwoju” zgłasza pretensję, to jednak aktorzy wysokiej klasy, już wówczas umiejący budować kunsztowne kreacje, pełne głębi psychologicznej, żywe i czujące istoty. Jeżeli rzeczywiście było jakieś niedopracowanie, wynikało ono z pośpiechu, z jakim przedstawienie zmontowano. 7 IV Wysocka kreacją Laury w *Ojcu* kończyła swój pobyt w Łodzi. Wobec wielkiego powodzenia sztuk, w jakich występowała, Zelwerowiczowi udało się skłonić sławną aktorkę do przedłużenia pobytu i zorganizowania drugiego cyklu występów. Wyznaczono więc m. in. na 12 IV wznowienie *Ojca* oraz na 16 i 17 IV inscenizację *Elektry*; do niej Zelwerowicz postanowił dołączyć *Wierzyieli*.

Z zamiarem wystawienia tej sztuki dyrektor Zelwerowicz nosił się prawdopodobnie już wcześniej, po powrocie ze Szwecji. Wprawdzie największy rozgłos nadano dramatom w Niemczech i Austrii (Wiedeń — Jarno), co z pewnością zaważyło na podjęciu przez Zelwerowicza jego inscenizacji, ale kontakty ze Sztokholmem i wystawienie na początku tegoż roku 1907 *Wierzyieli w Intima Theatern* przez Falcka były bodźcem najsilniejszym. Ponadto w zapowiedzi repertuarowej z października 1909 r. wymienia się tylko *Ojca* i *Kolegów*. Styczniowa wizyta w Sztokholmie, podczas której Zelwerowicz mógł zetknąć się tam z wystawieniem tego dramatu, dała bezpośredni impuls. Korzystając więc z obecności Wysockiej i jej cennych uwag reżyserskich, wyznaczono obsadę i zaczęto przygotowania. Za mało było jednak czasu, żeby spektakl reżysersko i aktorsko do końca wyczelować, stąd krytyczne uwagi pod adresem wykonawców. Być może, rolę Tekli miała kreować Wysocka lub Solska; z nieznanых przyczyn, po rezygnacji aktorek bawiących gościnnie w Łodzi, w ich miejsce wyznaczono Czechowską.

W Łodzi mieszkali rodzice Wysockiej. Publiczność łódzka miała więc dodatkowy powód gorącego przyjmowania wybitnej aktorki, traktując ją jako swoją rodaczkę. Rzecz oczywista, musiało to odbić się na ocenie i odbiorze *Wierzyieli*. Należy też wziąć pod uwagę pewną stronniczość recenzenta, wyraźnie nie rozumiejącego sztuk nawiązujących do modernistycznej demonizacji płci; zdaje się zresztą, że tego samego zdania było

niemal całe środowisko intelektualne miasta. Inteligenci, wyrosli na gruncie rewolucji przemysłowej miasta, żyli innymi kategoriami myślenia, bardziej romantycznymi, idealizującymi rzeczywistość, próbowali zatrzymać dla siebie coś z minionych tradycji.

Wskutek listów oraz napływających próśb Wysocka przedłużyła swój pobyt, występując po raz trzeci w *Elektrze*. I tym razem drugą połowę przedstawienia wypełnili *Wierzycciele*, co poniekąd świadczy, że spektakl nie był tylko martwym dodatkiem.

Sztuka nie doczekała się wznowienia. Zelwerowicz po powtórnym pożarze teatru opuścił wkrótce Łódź. Nikt inny nie podjął się już później inscenizacji tego dramatu.

Koledzy Zapowiadanych przez Zelwerowicza *Kolegów* 18 IX 1912 r. wystawił Lwowski Teatr Miejski. Spektakl w dużej mierze należy zawdzięczać rozgłosowi, jaki sztuce nadał Józef Jarno. Bawiący z Hellerem w 1910 r. w Wiedniu aktorzy lwowscy oglądali być może, tę sztukę w jego inscenizacji. Była ona żywo dyskutowana w stolicy Austrii. Zgon pisarza oraz fala artykułów przypominających poczesne miejsce Strindberga w dziejach światowej literatury i teatru były okazją do inscenizacji któregoś z jego dramatów dotąd nie granych. Wybór padł na *Kolegów*. Reżyserię prowadził prawdopodobnie Żelazowski (afisz nazwiska reżysera nie podaje). Grano sztukę tylko dwa razy. Mimo dobrej obsady aktorskiej (Żelazowski, Bednarzewska, Barwińska, Okornicki, Rotterowa), inscenizacja nie była zadowalająca. Krytyka przyznaje, że gra była staranna, reżyseria poprawna, ale „było za wiele szychu teatralnego”⁷³. Możliwe, że Heller posłużył się kompletową dekoracją wiedeńską i nie dopasował scenografii odpowiednio do atmosfery dramatu, Żelazowski natomiast za duży nacisk położył na komediową stronę spektaklu, czego dowodzi reakcja widowni. „Publiczność z żywym zainteresowaniem przysłuchiwała się sztuce — pisała „Gazeta Lwowska” — rzecz zrozumiała, że oklaskiwano mężczyzn — w niektórych zaś wypadkach gościł niewłaściwy wśród słuchaczy śmiech, kiedy raczej łaza w oku powinna byłaby zabłysnąć”⁷⁴.

Strindberg nazwał *Kolegów* komedią. Ale sztuka elementów czysto komediowych posiada niewiele, a dramat pozornie dziejący się w wytworzonych na zewnątrz sytuacjach, istotnie korzeniami tkwi głęboko w psychice człowieka. Tymczasem, jak wynika z powyższego opisu, przedstawienie odebrano jako zwyczajną komedię obyczajową. Strindbergowi na-

⁷³ Gbr [Gubrynowicz (?)], *Z teatru*, „Gazeta Lwowska”, 1912, nr 216.

⁷⁴ Ibidem.

tomiaś chodziło nie tyle o potępienie kobiety, co raczej o problem daleko głębszy: współzawodniczenia i współistnienia dwu płci w każdym przejawie codziennego życia na płaszczyźnie wewnętrzznego dopasowania się i nieuchronnych konfliktów płynących bezpośrednio z różnic fizjologicznych. Te głębsze pokłady znaczeniowe sztuki prasa dostrzegła.

Warto tu przytoczyć opinię dotyczącą całokształtu twórczości dramatisarskiej znakomitego Szweda. „Tragiczna wielkość Strindberga — pisał Makuszyński — dłużej chyba przetrwa w dziejach myśli ludzkiej, niż mądra, lecz zimna i bezduszna, choć na wielką skalę budowana spekulacja Ibsena”⁷⁵. Wypowiedź ta nie była odosobniona, co świadczy, że Strindbergiem, mimo braku wydań zbiorowych jego dzieł, interesowano się u nas bardzo żywo, a teatr jego musiał wywierać duży wpływ na życie kulturalne i artystyczne poszczególnych środowisk.

Na usprawiedliwienie, dlaczego widownia odebrała sztukę tylko jako komedię obyczajową, można przytoczyć dwa fakty:

1. „Bednarzewska — cytujemy tu za Makuszyńskim — grała kobietę, która nie ma w sobie nic z kobiecości i ma służyć za wzór, jaką kobieta być nie powinna, gdy właśnie w charakterze pani Bednarzewskiej najwięcej jest owej miękkiej kobiecości”.

2. Żelazowskiego, który zasłynął jako niezrównany amant i donżuan, nagle publiczność ogląda w roli ofiary kobiecej przewrotności. Trudno było z tym się pogodzić, a to przesłoniło możliwość głębszego odczytania dramatu.

Najlepiej wypadła rola Rotterowej (Hall). „Zaimponowała grą”, z niewielkiego epizodu tworząc świetny typ nałogowej pijaczki, rolę miała „wykończoną przewybornie, w każdym szczególe doskonałą” — opinowała prasa⁷⁶.

Wystawienia *Kolegów* podejmował się jeszcze teatr poznański, i to dwukrotnie. Premiera odbyła się w Teatrze Polskim w Poznaniu 1 VII 1916 r. Grano dwa razy. W lutym 1917 r. sztukę wznowiono. Spektakl powtórzono pięciokrotnie. Do realizacji przystąpiono z ogromnym zapalem, mimo trudności, z jakimi teatr borykał się (wojenne warunki, wielki ogólny kryzys teatralny, brak odpowiedniej obsady), co w oczach recenzentów zasłużyło na szczególną pochwałę.

Kolegów grano w tym czasie w najbliższym sąsiedztwie Poznania — w Berlinie i w Hamburgu, gdzie z wielkim powodzeniem występowała w słynnej roli Berty Maria Orska. Być może, że niemieckie wiadomości prasowe, donoszące o jej sukcesach, miały jakiś wpływ na poznańską in-

⁷⁵ K. Makuszyński, *Z teatru*, „Słowo Polskie”, 1912, nr 438.

⁷⁶ Ibidem.

scenizację. Także Skandynawowie zainteresowali się wówczas żywo tym dramatem.

O wystawieniu sztuki i dobrej grze całego zespołu z wielkim uznaniem wyraża się korespondent „Dziennika Poznańskiego”⁷⁷. Wyróżnia zwłaszcza grę Czechowskiej (Berta), Wysockiej (Abel) i Działosza (Literat). Z jeszcze większym aplauzem pisze o zimowym wznowieniu sztuki. Innego zupełnie zdania był Czesław Kędzierski:

Skala wymagań była poniżej minimum — pisał w „Kurierze Poznańskim” — wina to reżyserii a raczej zupełnego jej braku. Reżyseria musi uświadomić przede wszystkim sens sztuki całej, poszczególnych jej scen. Tego brakło. Artyści przesuwali się przez scenę i przepowiadali swoje role po większej części do ściany, bez przekonania, bez wzięcia się, bez akcentu, często bez opanowania pamięciowego, jakby to była próba a nie premiera⁷⁸.

Jak było naprawdę? Anons zapowiadający lipcowy spektakl donosi, że „jest to jedyna o podkładzie komediowym sztuka Strindberga, bardzo ciekawie przedstawia przeciwieństwa zachodzące w pożyciu pary artystów, lecz miast goryczy, tendencyjnej nienawiści, ujawnia się tu rzadka u tego autora pogoda, a nawet lekki dowcip i niezbyt złośliwy uśmiech satyryczny”⁷⁹. Spektaklowi zatem, jak się wydaje, nadano kształt satyry obyczajowej, co publiczność niezmiernie bawiło. Lutowe wznowienie, ograniczone do trzech wystawień, na jej żądanie jeszcze dwukrotnie powtarzano. Ale to nie był prawdziwy Strindberg. Kędzierski słusznie wskazał na podstawowy problem sztuki w jej warstwie psychologicznej⁸⁰. Komediowe potraktowanie sztuki było znaczną pomyłką.

Stanisława Wysocka, która brała udział w poznańskim przedstawieniu (bez większego zresztą sukcesu, co da się łatwo wytłumaczyć komediowym ustawieniem sztuki), prawdopodobnie miała później reżyserować *Kolegów* (po sierpniu 1918 r.) w kijowskim Ogniwie. Wiadomość ta nie jest pewna⁸¹. Mogło zaistnieć tu pomieszanie faktów z jej występami w Poznaniu. Z braku kijowskich źródeł prasowych wątpliwości tej nie da się jednak rozstrzygnąć^{81a}.

W Muzeum Teatralnym Teatru Wielkiego w Warszawie znajduje się maszynopis przekładu *Kolegów*, którego dokonał Bolesław Górczyński. Znane są zainteresowania tego pisarza Strindbergiem. Tłumaczenie powstało około 1915 r. podczas pełnienia przez niego funkcji kierownika li-

⁷⁷ Z teatru, „Dziennik Poznański”, 1916, nr 149.

⁷⁸ Czy naprawdę „wróg kobiet?”, „Kurier Poznański”, 1917, nr 46.

⁷⁹ „Kurier Poznański”, 1916, nr 145. ⁸⁰ Op. cit.

⁸¹ Zob.: Z. Wilski, *Stanisława Wysocka*, Warszawa 1965, s. 101.

^{81a} Badając dalej sprawę, autor doszedł do wniosku, że poznańska Wysocka nie była wielką naszą tragiczką, zachodzi tylko identyczność nazwisk.

terackiego w teatrze Szyfmanowskim (egzemplarz pochodzi ze zbiorów Teatru Polskiego). Możliwe, że tekst jest jeszcze wcześniejszy, z czasu kiedy Gorczyński prowadził „Wolną Scenę”. Zachowany przekład świadczy, że wystawienie *Kolegów* brano też pod uwagę w Warszawie.

B. DRAMATY POSTNATURALISTYCZNE

Szał Inscenizacji *Szału*⁸² dokonano 4 VIII 1905 r. Była to pierwsza sztuka Strindberga, której wystawienia podjął się u nas teatr zawodowy; po *Samum* — druga z rzędu goszcząca na naszej scenie. Spektakl odbył się w sali Filharmonii Warszawskiej, kierowany przez Mariana Gawalewicza, przy udziale gościnnie występującego zespołu artystów sceny łódzkiej.

Już wcześniej, bo na początku sezonu 1903/04, Kotarbiński zapowiedział wystawienie *Szału* w Krakowie, ale do przedstawienia nie doszło. Ogłoszony później bilans sezonu sztuki Strindberga nie uwzględnia. Widocznie prace nad wystawieniem dramatu były jednak daleko posunięte, bo W. Nawrocki w 1912 r. z okazji śmierci pisarza nadmienia, że „*Szał* [Strindberga] w przekładzie Zofii Wójcickiej został wystawiony na scenie krakowskiej przez Józefa Kotarbińskiego”⁸³. Notatkę tę należy uważać za błędną.

W przeciwieństwie do *Samum* *Szał* uzyskał w świecie teatralnym od razu wielkie uznanie. Sztuka przysłała do nas prawdopodobnie przez Niemcy, na co oprócz recenzji, które porównują oba przedstawienia, tj. berlińskie Reinhardta z 1902 r. i warszawskie, wskazuje także zapożyczony z tłumaczenia niemieckiego tytuł dramatu. Wprowadzenie go na polską scenę w niespełna sześć lat od jego powstania było dużym wydarzeniem, biorąc zwłaszcza pod uwagę nowatorstwo utworu (pokrewny ideo-wo z *Adwentem* i *Do Damaszku* — stanowi próbę nowego modelu dramatu misteryjnego).

Tuż po wyjeździe zespołu Gawalewicza do Warszawy gubernator łódzki wydał zakaz urządzania wszelkich widowisk publicznych. Ten wypadek, łącznie ze znanym zaangażowaniem patriotycznym teatru, nadał widzieliu łódzian w Warszawie charakter przymusowego wygnania, co z kolei miało duży wpływ na ściąganie publiczności do teatru. Pierwsze spektakle przyjmowano z rezerwą, następnym towarzyszył wielki entuzjazm. Po wtóre, Gawalewicz chwycił publiczność przeznaczeniem części dochodów

⁸² Sztuka ma dwa tytuły: *Brott och brott* — *Zbrodnia i zbrodnie* oraz *Rus — Szał*.

⁸³ *August Strindberg*, „*Bluszcz*”, 1912, nr 22.

na lokalne cele społeczne i filantropijne; ponadto zaangażował na okres pobytu w Warszawie szereg znakomitych aktorów, m. in. Tarasiewicza, Siemiaszkową, Kamińskiego, Zelwerowicza, Kotarbińskiego, Mrozowską. Publiczność warszawska wychowana na stylu gry Rozmaitości (gwiazdorstwo oparte o konserwatywny repertuar lekkiej komedii francuskiej), otrzymała nowy, nie grany dotąd repertuar dostosowany „do zaciekawień warszawskiej inteligencji pragnącej być au courant światowego repertuaru”⁸⁴. Przy tym każda inscenizacja była starannie opracowana. Stąd zrozumiałe zainteresowanie widowiskami. Tymczasem po wystawieniu premierowym *Szalu* sztukę zdjęto z afisza, choć była zapowiadana na dni następne.

Co było tego powodem?

W zespole Gawalewicza znajdował się Józef Kotarbiński, ówczesny kierownik i dyrektor sceny krakowskiej. Znając notatkę o wystawieniu *Szalu* w Krakowie, trudno nie przyjąć, by nie miał on bezpośredniego wpływu na warszawską inscenizację. Za jego to poradą wprowadził Gawalewicz do repertuaru warszawskiego polskich romantyków (nadarzała się szczególna okazja, gdyż w teatrze Gawalewicza bawiło wówczas wielu artystów krakowskich). Prawdopodobnie też w dużej mierze korzystał Gawalewicz z usług Kotarbińskiego podejmując decyzje dotyczące wyboru najnowszych sztuk modernistycznych, w tym także *Szalu*. Nie wyklucza się nawet, że Kotarbiński miał z sobą owo tłumaczenie Wójcickiej i wspólnie z Gawalewiczem prowadził reżyserię.

Pozornie nic sztuki nie łączy z mistycyzmem. Jednak odbiega ona daleko od naturalistycznych schematów sztuk omawianych poprzednio, „zza rzeczywistości zaczyna przebłyskiwać coś mistycznego, [...] sytuacja oznacza coś więcej aniżeli realny układ ludzi i spraw, [...] ton, gest, mimika [ukształtowanych w dramacie postaci] przekraczają swą psychologiczną treść”⁸⁵. Prasa tego nie dostrzegła, gdyż przedstawienie nie potrafiło tych elementów wydobyć; za mocny akcent padł na poszczególne obrazy, rozbijając w ten sposób jednolitość spektaklu, który trwał zbyt długo. Przedstawienie stało się nużące, rozwlekłe (ciągnęło się cztery i pół godziny!).

Gawalewicz — pozytywista z przekonań, sztuki modernistyczne wprowadzał na scenę z ambicji pokazywania nowości, nie zawsze je rozumiejąc. Nad atmosferą misteryjności zaciążył naturalizm przedstawienia, co w sumie sprowadziło sztukę do jeszcze jednego więcej melodramatu.

Gawalewicz był mistrzem w pokazywaniu wyrwanych fragmentów⁸⁶.

⁸⁴ S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania „Nieboskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Warszawa 1959, s. 105.

⁸⁵ Bab, op. cit., s. 184.

⁸⁶ Skwarczyńska, op. cit., s. 107.

W inscenizacji spektaklu zastosował, jak się zdaje, technikę kompozycyjną serii obrazów na sposób łączenia luźnych obrazów w adaptacjach scenicznych powieści. Tymczasem sztukę, mimo wyraźnego podziału na osiem części, wiąże wspólna idea doprowadzenia bohaterów do katharsis, do ich wewnętrznego oczyszczenia, co, niestety, z przedstawienia znikło. Nastąpił też „rozdźwięk w stylu gry aktorów. Mrozowska (Henrietta), pod adresem której padło najwięcej zarzutów, przyjęła interpretację odpowiadającą dramatom modernistycznym, odznaczała się „niepokojącym upojeniem, z dziwną przy tym plastyką w dykcji i w ruchach”, przerzucając się „od najjaskrawszego naturalizmu do jakichś satanicznych symbolów”⁸⁷. Nie dopasowała się do niej reszta zespołu, pojmując role tylko naturalistycznie, na co wskazuje ton wszystkich recenzji. Warszawa wtedy jeszcze na ogół niechętnie przyjmowała tego rodzaju grę, jaką zaprezentowała artystka krakowska. Ani publiczność, ani recenzenci nie docenili owego nowatorstwa. Nie dostrzeżono również wydźwięku społecznego sztuki; w dramacie reprezentuje go robotnik Emil, brat Janki, człowiek trzeźwy i rozsądny, będący w pewnym sensie przeciwwagą postaci Maurycego.

Spektakl za bardzo się przedłużał. Już po szóstym obrazie zaczęto opuszczać salę, po siódmym połowa publiczności wyszła⁸⁸. Sztukę uznano za ramotę, rzecz bezwartościową⁸⁹.

Nad refleksjami religijnymi górował w odbiorze dramatu posmak skandalu erotycznego. Nie dostrzeżono mistycyzmu; widziano w sztuce jedynie „halucynacje chorego człowieka”⁹⁰ (epitet odnosząc do autora dramatu). Nie zrozumiano podstawowych założeń sztuki, jej odmienności od *Ojca* czy *Panny Julii* (stąd może płynie owa przesada naturalizmu w inscenizacji). Ubogie środki techniczne teatru przez przedłużanie się zmian dekoracji mocno rozbiły jedność dramatu, widz bowiem wybijał się z ciągu myślowego przekazywanych obrazów. Recenzje, zwłaszcza ostry atak Lorentowicza oraz opuszczająca widownię publiczność sprawiły, że dalszych spektakli zaniechano. Strindberg okazał się za trudny. W miejsce *Szału* dano humorystyczną *Kładkę Courteline’a* i *Zakochaną*. Dramat powrócił jeszcze raz na scenę (Poznań, grudzień 1922), ale już w innej scenerii i w innym kontekście konwencji teatralnych.

⁸⁷ W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Biblioteka Warszawska”. 1905, t. IV, s. 116.

⁸⁸ Lorentowicz, op. cit., s. 337.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Tł., „*Szał*”, „*Słowo*”, 1905, nr 198.

Błyskawice W styczniu 1913 r. prasa lwowska zapowiedziała *Błyskawice*. Premierę kilkakrotnie odkładano. Najpierw miała odbyć się na początku lutego, potem w połowie miesiąca, wreszcie doszło do inscenizacji 28 II, razem z jednoaktówką *Maska szatana* Pawła Czinnera. Grano tylko raz. Główne role powierzono Chmielińskiemu i Bednarzewskiej. Wystawienie *Błyskawice* we Lwowie było jednym z pierwszych w ogóle. Po Intima Teatern i drezdeńskim Königliches Schauspielhaus Lwów był trzeci, wyprzedzając niemal o cały rok berlińską inscenizację Reinhardta (10 XII 1913).

Błyskawice należą do rzędu dramatów kameralnych o podkładzie symbolicznym; przypominają nieco *Wnętrze* Maeterlincka, które prawdopodobnie Szweda inspirowało.

Trudno nie łączyć wystawienia tej sztuki z osobą Pawlikowskiego. Wprawdzie już wtedy ze stanowiska dramaturga ustąpił, ale kontakty z teatrem lwowskim utrzymywał. W dziedzinie teatru w dalszym ciągu był wielkim autorytetem. Toteż najprawdopodobniej sztuka weszła do repertuaru za jego poradą (wcześniej na tej samej scenie reżyserował *Ojca*, starał się o wystawienie *Jak łabędź białej*). Może *Burzę* chciał uczynić premierą europejską, podobnie jak *Sonatę widm*, zanim jednak dramat przetłumaczono i zaakceptowano do przedstawienia, inscenizację lwowską uprzedziło Drezno. Możliwe, że oba utwory (*Sonatę* i *Błyskawice*) Pawlikowski brał pod uwagę jednocześnie; jako bardziej przejrzyste i łatwiejsze w realizacji zaakceptowano najpierw *Błyskawice*. Zresztą napisane były w jego guście. Pawlikowski lubił teatr kameralny, podobnie jak dramaturgię Maeterlincka, skąd *Burza* wywodzi swój rodowód.

Czy Pawlikowski był jednocześnie reżyserem spektaklu? Jest to prawdopodobne, bowiem interesował się w owym czasie Strindbergiem bardzo żywo; m. in. z biblioteki Pawlikowskich pochodzi, znajdujący się w zbiorach Ossolineum, datowany na ok. 1912 r., rękopis tłumaczenia *Tańca śmierci*, kolejnej znakomitej sztuki wielkiego dramaturga. Przesuwanie się terminu przedstawienia mogło mieć związek z zaangażowaniem Pawlikowskiego do pracy w Krakowie, gdzie gościnnie reżyserował u Solskiego. Reżyserem spektaklu mógł być równie dobrze Chmieliński, którego przedłużające się występy poza Lwowem mogły opóźnić naznaczoną datę wystawienia.

Sztukę przyjęto chłodno. Zastrzeżenia wzbudziła sama idea utworu i brak zdecydowania w interpretacji. Strindberg w *Błyskawicach* zajmuje się problemem starości człowieka, który rezygnując ze szczęścia osobistego (godzi się z faktem odejścia żony i dziecka), pragnie znaleźć dla siebie spokój i równowagę duchową, w samotności chce zapomnieć o minionym życiu. Dlaczego w pełni sił wycofał się rezygnując z walki? Dlaczego

go „w sennym swym zrezygnowanym spokoju chce dokonać żywota?” — pytano⁹¹. Zdaje się jednak, że zbyt jednostronnie odczytano ten „traktat o rezygnacji”, jak trafnie nazwał dramat Makuszyński⁹². Rezygnacja „Pana“ w rzeczy samej nie odbywa się bez walki. Spokój jego jest tylko zewnętrzną maską. Wewnątrz niego wrze. Tak chyba należy rozumieć wszystkie owe jego „subtelne półsłówka i niedokończone zdania”⁹³. „Pana” gnębi pytanie, jak do jego obecnej sytuacji doszło. Strindbergowi o ukazanie tych wewnętrznych napięć idzie przede wszystkim. W grę wchodzi tu sprawa scenicznej interpretacji, jak tę rezygnację bohatera przekazać: czy od strony społecznej nieprzydatności ludzi za wcześniej wytraconych z torów życia, czy też od strony odpowiedzialności moralnej za czyjąś rezygnację. W tym drugim wypadku problem staje się znacznie głębszy, odsłania korzenie metafizyczne. Wtedy idea cierpienia i rezygnacji podjęta przez bohatera sztuki zbliża *Błyskawice* do *Sztatu* i *Adwentu*, dramatów symboliczno-misteryjnych, eksponujących ideę chrześcijańskiego przebaczenia i oczyszczenia z win. W tym kierunku inscenizacja, zdaje się, zmierzała. „Jedna tylko scena brzmiała pięknym, cichym, smutnym akordem, zaszczyt przynosząc Bednarzewskiej, Chmiełińskiemu i Hierowskiemu, kiedy patrząc przez okno do wnętrza mieszkania, widzą w tej chwili i wewnątrz swoich serc” — pisał Makuszyński⁹⁴.

Potraktowanie sylwetki bohatera przez recenzentów w kategoriach jego społecznej nieprzydatności da się wytłumaczyć tym, że ciągle jeszcze Strindberga odbierano jako pisarza naturalistę, podczas gdy w ostatnim okresie życia, jak wiemy, zerwał on z tą metodą. Poniekąd dostrzegli to sami recenzenci (widoczne były duże różnice zdań!). „Może by należało »Pana« traktować mniej realistycznie, tchnąć w niego coś z symbolu, ale to kwestia do dyskusji” — czytamy w „Gazecie Lwowskiej”⁹⁵. Zarzucano Strindbergowi nieszczerłość. „W dzieło to uwierzyć nie można, zaś po ukończeniu się jego trzeba się otrząść jak po przejściu zimnego powiewu” — pisał Makuszyński⁹⁶. Na wypowiedzi jego (i jemu zbliżonych) zaciążył dydaktyzm. Żądano od teatru, aby ten ukazywał ludzi aktywnych, walczących z własnymi słabościami oraz z przeciwnościami losu; nie dostrzeżono warstwy ogólniejszej w utworze Strindberga, parabolicznego charakteru dzieła. W interpretacji dramatu pozostano bliżej

⁹¹ K. Makuszyński, *Z teatru*, „Słowo Polskie”, 1913, nr 104.

⁹² Ibidem.

⁹³ Gbr [Gubrynowicz (?)], *Z teatru*, „Gazeta Lwowska”, 1913, nr 50.

⁹⁴ Op. cit.

⁹⁵ Gbr, op. cit.

⁹⁶ Op. cit.

konkretu niż symbolu, choć dramat tego ostatniego wyraźnie się domaga. Teatr częściowo zmierzał do oddania głębszego sensu utworu, ale naturalistyczny sztafaż nie pozwolił mu osiągnąć pierwotnych założeń. Przekonanie takie łatwo urobić na podstawie ogółu recenzji. Mimo chłodnych opinii prasy, sztuka wywołała jednak duże wrażenie.

Obok tekstu lwowskiego (Katowice), istnieje inny w zbiorach Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego w Warszawie. Przekładu dokonał Emil Breiter. Fakt istnienia drugiego tłumaczenia poświadcza, że w planach repertuarowych *Błyskawice* brano pod uwagę także na terenie warszawskim.

Taniec śmierci Dramatem, który wstrząsa widzami do dziś, który nic nie stracił ze swej aktualności, okazał się *Taniec śmierci*. Spopularyzowany przez trupę Krempiena w Niemczech, doczekał się wielkiego rozgłosu dzięki słynnej inscenizacji Reinhardta w 1912 r. Pod wpływem tejże zainteresował się nim Pawlikowski. Tournée Reinhardta z *Tańcem śmierci* po Europie (1915—16) skłoniło kierownictwo Teatru Małego do pokazania sztuki w Warszawie. Premiera odbyła się 13 I 1917 r. Narodziła się jedna z największych kreacji w karierze aktorskiej Adwentowicza: kapitan Edgar.

Sztuka miała być zapoczątkowaniem serii innych dramatów Strindberga. Anons donosił: „Strindberg, autor głośnych dramatów jak *Gra snów*, *Sonata upiorna*, *Wierzycciele*, *Do Damaszku*, *Szał* itd., choć o jego pomysły, zwykle bardzo ciemne, tendencje czy idee tak dużo się spierano, u nas mało jest dotąd znany”⁹⁷. Nie wiadomo, czy o te właśnie utwory chodziło. Skończyło się tylko na dobrych chęciach i na wznowieniu granego przed pół rokiem *Ojca*. Notatka o tyle jest cenna, że wskazuje, iż w tym czasie teatr interesowały przede wszystkim dramaty z ostatniej fazy twórczości pisarza.

Przedstawienie wywołało ogromny wstrząs. W relacji ze spektaklu Władysław Kozicki pisze:

Taniec śmierci grał na nerwach, „wypnuwał żyły”, wrywał głos protestu, wykrzywił twarz odrazą — ale kazał równocześnie podziwiać talent w kreśleniu ciężkiego nastroju, w chirurgicznej analizie złych instynktów człowieka. Przez trzy godziny ze sceny wiała skondensowana nienawiść mężczyzny i kobiety jako dwóch przeciwstawnych istot. [...] Kwadrans gry mimicznej bez jednego głośnego słowa, gdy mąż został sam, porzucony przez żonę, zapierał oddech u widzów⁹⁸.

W podobnej tonacji utrzymane były pozostałe wypowiedzi. Na czoło wybijały się zachwyty nad grą Adwentowicza.

⁹⁷ „Przegląd Poranny”, 1917, nr 13.

⁹⁸ W. Kozicki, *W kalejdoskopie sceny*, „Bluszcz”, 1917, nr 4.

Adwentowicz — donosił „Kurier Polski” — stworzył nam kliniczną postać człowieka chorego na jakąś nieokreśloną chorobę, a grał ją z denerwującą ścisłością, każdy gest, każdy ruch i gra twarzy ujęte były wyczelowaną techniką artysty. Zrozumieliśmy dokładnie, że można było naprawdę zniecierpliwienie⁹⁹.

Wspominając po latach inscenizację krakowską tego dramatu, Wojciech Natanson mówi:

Całą noc wędrowaliśmy po krakowskich Plantach, nie mogąc się uspokoić z wrażeń odniesionych tego wieczoru. Gorąco reagowali także i inni widzowie, nawet najmniej skłonni do poddawania się urokom ponurego skandynawskiego poety. Siły i wielkości Strindberga nikt chyba ani przedtem, ani potem nie wyraził w sposób tak sugestywny, jak Adwentowicz. I nikt mu tak gorąco nie złożył hołdu¹⁰⁰.

Prasa warszawska nazwała Adwentowicza „mistrzem krwawego sztychów”, „tępego bólu i beznadziejnej gorączki”, a spektakl określono mianem „wieczoru ostrych wrażeń”¹⁰¹. Linia interpretacji wszystkich osób dramatu była wspólna: pokazanie pierwiastków zła drzemiących w mężczyźnie i kobiecie. Problem zła odczytano w kategoriach metafizycznych. Zarówno mężczyzna, jak i kobieta są w sztuce „demonami zła, a właściwie ofiarami przeznaczenia” — pisał sprawozdawca „Kurier Warszawski”¹⁰². Wyrządzanie zła dla samego zła, przejawskrawiona aż do przesady demonizacja postaci, położenie w grze głównego akcentu na walkę dwu mocnych indywidualności — to typowe cechy interpretacji utworu. Ten drzemiący w człowieku „instykt niezrozumiały”, to „wyrządzanie zła dla samego zła”, tłumaczy istotę modernistycznego poglądu na świat.

Ludzie sami z siebie czynią Zło, są rywalami w jego doskonałej rywalizacji, a różnice między nimi są ilościowe jedynie. Skuteczniej walczy ten, kto lepiej dobiera środki do celów — w ten sposób odkrywają oni swój właściwy charakter, a zarazem charakter świata — oto esencja modernistycznej zawartości *Tańca śmierci* — pisze A. Mencwel¹⁰³, a rekonstruując grę Adwentowicza zauważa — Kapitan w interpretacji Adwentowicza był wielką, modernistyczną właśnie indywidualnością. Jego samotność, jego pogarda dla otoczenia społecznego i rodzinnego, jego niezdolność do kompromisu z jakimikolwiek więzami społecznymi, świadomość niszczącego ich charakteru, jego demonizm wreszcie — oto zespół cech, które na tę interpretację się składają.

⁹⁹ A. X-el, *Teatr Mały*, „Kurier Polski”, 1917, nr 15.

¹⁰⁰ Wstęp, op. cit., s. 6.

¹⁰¹ Cz. Jankowski, *Strindberg na scenie Teatru Małego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1917, nr 4.

¹⁰² A. D[obrowolski], *Teatr Mały*, „Kurier Warszawski”, 1917, nr 15.

¹⁰³ *Małżeństwo i demony*, [W:] *Taniec śmierci*, Kraków 1967. Program Teatru Starego w Krakowie.

Odrzucając determinizm psychologiczny i metafizyczny, pozostaje teza, że człowiek jest wolny w wyborze własnego postępowania. Wtedy racją poznania zła będzie zgłębienie okoliczności, w jakich ono się zrodziło. Retrospektywne spojrzenie w sztuce na dwudziestopięcioletnie życie dwojga zgorzkniałych ludzi podsuwa taką możliwość interpretacji. Idąc po tej linii, pisał Dobrowolski:

[Strindberg] chce nam powiedzieć: sami sobie wytwarzacie nieszczęście, sami dręczycie się milkozemniejąc, zamiast wyrozumieć się wzajemnie i kochać! tego najwyraźniej pragnie poeta, skoro niespodzianie, pod koniec smutnej sztuki otwiera przed nami jasną perspektywę pogodzenia się zwaśnionych małżonków¹⁰⁴.

Wypowiedź jego pozostała odosobniona. Optymistyczną nutę na końcu utworu uznano za „nieprawdopodobną”¹⁰⁵, „nieprzekonującą”¹⁰⁶, „psującą linię utworu”¹⁰⁷. Nie można było bowiem znaleźć innego rozwiązania, przyjmując metafizyczną koncepcję zła, jak tylko ucieczkę w śmierć. Ani wstrząsające wrażenie, ani pochlebne opinie prasy kierowane pod adresem Adwentowicza i samego dramatu nie przysporzyły jednak publiczności. Tylko około tysiąca widzów na sali, to było mało¹⁰⁸. Nie usprawiedliwia tego faktu ogólna nieprzychylna sytuacja dla teatru i stan wojenny. Sztuka była dla przeciętnego widza za trudna. Miotanie w siebie bez przerwy ostrych jak noże słów wzbudzało na widowni grozę, ale i śmiech¹⁰⁹.

Warszawskie przedstawienie *Tańca śmierci* nie było, jak się zdaje, najwcześniejszą naszą inscenizacją tego dramatu. Adwentowicz prawdopodobnie już przedtem jeździł z tym utworem po kraju, jak wskazują na to jego pamiętniki¹¹⁰. Brak źródeł nie pozwala stwierdzić, czy dramat ten grano przed premierą warszawską, czy opisany wypadek należy odnieść do wojaży artystycznych z lat 1918—20, kiedy objeżdżał z *Ojcem Galicję*. A może było to w r. 1912 podczas podróży po Polsce z Lwowskim Teatrem Ludowym? Ze *Wspominków* wynikałoby, że artysta łączy swój występ w *Tańcu śmierci* z osobą Pawlikowskiego, a więc jeszcze przed r. 1910. Wspomniany wyżej rękopis sztuki datowany na ok. 1912 r., być może, jest wcześniejszy. Tekst składa się z dwu części, pisany dwoma różnymi charakterami pisma. To mogłoby poniekąd świadczyć, że był

¹⁰⁴ Dobrowolski, op. cit.

¹⁰⁵ A. X-el, op. cit.

¹⁰⁶ Lorentowicz, op. cit., s. 347.

¹⁰⁷ Kozicki, op. cit.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ E. Czekalski, *Teatr Mały*, „Świat”, 1917, nr 3.

¹¹⁰ K. Adwentowicz, *Wspominki*, Warszawa 1960, s. 59—60.

już rozdany aktorom, egzemplarze mocno się podniszczyły i z dwu różnych złożono jeden. Dokonane poprawki stylistyczne i wyodrębnione podkreśleniem ołówka didaskalia dowodzą, że dramat był co najmniej w daleko posuniętej fazie przygotowań do wystawienia. Zatem możliwość jego inscenizacji jeszcze przed 1910 r. należałoby brać pod uwagę.

Jan Czempiński¹¹¹ wymienia aż trzy premiery grane w tym czasie w Teatrze Małym. Pod pozycją 21 podaje *Ojca*, pod pozycją 30 *Taniec śmierci* (z Łącką-Pawłowską) i pod pozycją 32 *Ojca* (z Adwentowiczem i Siennicką). Sprawdzono dokładnie repertuar w zapowiedziach „Kuriera Warszawskiego”. Oprócz ostatniego, fakty poprzednie nie miały miejsca. Prawdopodobnie pomyłkowo do spisu włączono premiery styczniowe z 1917 r.

Łącka-Pawłowska bawiła gościnnie w Warszawie, ale bardzo krótko. W *Tańcu śmierci* udziału nie brała. Wymienienie jej nazwiska jako aktorki kreującej rolę Alicji może mieć jakiś związek z występami w tym dramacie poza Warszawą, o których nam nie wiadomo.

Zebrane materiały podsuwają refleksję, że premiery warszawskiej *Tańca śmierci* nie można uważać za pierwsze zetknięcie się widza polskiego z tym dramatem, dopóki rzeczy nie wyświetli się do końca.

19 XII 1918 r. Teofil Trzciniński wystawił w Krakowie *Adwent*. Dramat ten walcie przyczynił się do zwycięstwa nad opozycją, jaka powstała przeciw osobie nowego dyrektora teatru, ponieważ Trzciniński nie zaangażował do pracy kierownika literackiego, sam pełniąc tę funkcję. Spektakl wykazał dużą umiejętność reżyserską Trzcinińskiego i jego wielkie wyczucie dla spraw teatru. Była to jedna z głośniejszych premier, jaką Kraków oglądał.

Pierwszej inscenizacji *Adwentu* dokonał w grudniu 1915 r. monachijski Künstlertheater. Jesienią 1918 r. sztukę tę wystawiła Kopenhaga. Kraków by trzeci, wyprzedzając o cały rok spektakl w berlińskim Deutsches Theater i o trzy lata angielski Old Vic.

Trzciniński miał poza sobą doskonałe przygotowanie. Terminował u Pawlikowskiego, zapoznał się dokładnie z teatrem Reinhardta i monachijskim Künstlertheater, studiował teatr Stanisławskiego i angielski teatr Beerbohma Tree, był przy tym doskonałym znawcą literatury skandynawskiej i umiał wczuć się w nastroje i subtelności ówczesnego repertuaru światowego¹¹². Trzciniński widział prawdopodobnie tę sztukę w Monachium. Posłużył się nawet zagranicznym scenariuszem¹¹³.

Spektakl był dużym osiągnięciem.

¹¹¹ *Teatry polskie w Warszawie*, opr. J. Czempiński, Warszawa 1917.

¹¹² Por.: Z. i K. Braunowie, *Teofil Trzciniński*, Warszawa 1967.

¹¹³ W. P[rokesch], „*Adwent*”, „*Nowa Reforma*”, 1918, nr 572.

Całość pozostawiła audytorium pod silnym, niecodziennym wrażeniem, jakie bywa udziałem wielkiego repertuaru i głębszej filozoficznej wartości — napisał Prokesch — żywe i usprawiedliwione zainteresowanie [...] znalazło wyraz w gromkich oklaskach skierowanych pod adresem zarówno artystów, jak w znacznej jeszcze mierze reżysera ¹¹⁴.

Prasa przyznała, że wybór dramatu był bardzo trafny i na czasie. Zwrócono uwagę, że Zachód już od kilku lat zajmuje się misteriami. Wprowadzenie *Adwentu* na scenę krakowską było ważnym czynem artystycznym — orzeczono ¹¹⁵ — a jego wystawienie poważnie podniosło linię repertuarową teatru krakowskiego ¹¹⁶.

Symboliczno-misteryjny charakter utworu zwrócił uwagę krytyków na jego głęboki podkład religijny i zainteresowania Strindberga filozofią Swedenborga. Dramat nazwano „przypowieścią religijno-moralną” ¹¹⁷, tymi słowami najtrafniej charakteryzując nastrój, jaki panował na widowni. „Adwentowe rekolekcje odprawia tu widz” — powiedział Jachimiecki ¹¹⁸. Nastrój potęgowała bardzo dobra gra aktorów. Jednogłośnie (nawet opozycjoniści) krytycy podkreślali doskonałą kreację Leonarda Bończy w roli Tamtego. Postać stworzona przez Bończy „narysowana była wielkimi liniami, bez szczegółów, bez zbędnych akcesoriów, w silnym ogólnym rzucie” ¹¹⁹. Artysta trafnie wydobył „wrażenie siły demonicznej i akcenty liryzmu, którymi autor ozdobił ten symbol grzechu i pokuty” — zauważa Szyjkowski ¹²⁰. Obok Bończy wyróżnił się w sztuce Włodzimierz Kosiński. „Grał z rzewną prostotą”, promieniowała z niego „dobrotliwość i pogoda ewangeliczna” ¹²¹. Także pozostałe role przeprowadzono konsekwentnie, „z troskliwym wniknięciem w treść dramatu” ¹²² i na wysokim poziomie wykonawstwa.

Starannie opracowano scenografię. Spełnione zostały z precyzją wymagania techniczne jednego z najtrudniejszych pod tym względem dramatów autora *Ojca*. Stosując się do tekstu, Trzciniński wprowadził szereg iluzyjnych efektów wizualnych (samoporuszający się topór kata, stukające naczynia, uciekające krzesła itp.). Dekoracja nie szła jednak w kie-

¹¹⁴ Tenże, *Z teatru im. J. Słowackiego*, „Nowa Reforma”, 1917, nr 570.

¹¹⁵ E. Breiter, „*Adwent*” Strindberga. *Kilka uwag z powodu zapowiedzianej premiery*, „Goniec Krakowski”, 1918, nr 170.

¹¹⁶ Z. Jach[imecki], „*Adwent*”, „Głos Narodu”, 1918, nr 290.

¹¹⁷ Breiter, op. cit.

¹¹⁸ Op. cit.

¹¹⁹ H. Fr. (Zastępcza), „*Adwent*”, „Nowy Dziennik”, 1918, nr 164.

¹²⁰ „*Adwent*”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1918, nr 259.

¹²¹ Ibidem.

¹²² b. [A. Beaupre (?)], „*Adwent*” Strindberga na scenie krakowskiej, „Czas”, 1918, nr 542.

runku ekspresjonizmu, konstruktywizmu czy surrealizmu. Utrzymana była w duchu tradycyjnych dekoracji kompletowych teatru naturalistycznego. Oprawę plastyczną przygotował Zygmunt Wierciak, uczeń Spitzjara, dobry technik, ale nie hołdujący nowoczesnym kierunkom inscenizatorskim. Stworzył serię scen w stylu fantastycznych obrazów baśniowych.

Zgłaszane pretensje pod adresem wykonawców były ostrożne, dyskusyjne. Emil Breiter widział możliwość innej koncepcji scen zbiorowych, zwłaszcza w obrazach: świetlica i poczekalnia¹²³. Przyznaje, że dramat jest jedną z najgłębiej pomyślanych koncepcji satanicznych. Trzeciński — zdaniem Breitera — wydobyl za mało ze wspomnianych scen „grozy i groteski”. Uwaga ta, zdaje się, zmierzała do wykorzystania dramatu w konwencji teatru ekspresjonistycznego, od którego jednak reżyser się uchylił. Korespondent „Nowego Dziennika” napisał: „W wystawieniu nie było jednolitości, ciągle zachodził konflikt między ujęciem realistycznym a idealistycznym”¹²⁴. Spostrzeżenie o tyle słuszne, że Trzeciński ma opinię reżysera interpretatora myśli autorskich, hołdował teatrowi realistycznemu i realistycznemu aktorstwu¹²⁵. Strindberg pisząc *Adwent* nie pozbył się całkowicie techniki operowania realistyczną scenografią. Podkład naturalistyczny sztuki miał jednak zupełnie odmienny punkt dojścia w dramacie: religijno-moralny. Trzeciński wydobyl idealizm dramatu, czyniąc z *Adwentu* wielkie widowisko misteryjne.

Najwięcej hałasu narobił artykuł Mariana Szyjkowskiego, atakujący ostro wybór sztuki¹²⁶. Atak jego miał za cel udowodnić, że Trzeciński nie zna się na doborze repertuaru, co było równoznaczne z pretensjami, że nowy dyrektor nie zaangażował dotychczas do pracy dramaturga (kierownika literackiego), którym powinien być on... Szyjkowski. Krytyk znalazł oparcie w osobie redaktora „IKC” Mariana Dąbrowskiego, który otwierając konkurencyjny teatr Bagatela, chciał dla własnych korzyści obniżyć wartość poszukiwań teatralnych Trzecińskiego. Afera nabrała dużego rozgłosu. W artykule *Sam chciałeś Grzegorz, sam chciałeś* z 17 XII 1919 r. niefortunny sprzymierzeniec „IKC” wycofał się z pola walki.

Krakowska inscenizacja *Adwentu* była jedyna w Polsce. Zmiana koniunktury teatralnej nie sprzyjała dalszym jego wznowieniom.

Spoglądając wstecz na dokonany przegląd spektakli narzuca się uwaga, że dramaty pochodzące z późnego okresu twórczości Strindberga wchodziły na naszą scenę znacznie wcześniej niż naturalistyczne. Jedne i drugie były konieczne dla zaznajomienia widza polskiego z ogólnym do-

¹²³ „*Adwent*”, „*Goniec Krakowski*”, 1918, nr 175.

¹²⁴ H. Fr., op. cit.

¹²⁵ Por.: Braunowie, op. cit.

¹²⁶ Op. cit.

robkiem wielkiego dramaturga. Ale gdy jedne spełniały rolę odrabiania zapóźnień, drugie były dużym przeskokiem i bezpośrednim włączeniem się naszego życia teatralnego w wielki nurt reformy teatralnej, jaki ogarniał wówczas znakomitsze sceny Europy.

III. DZIEJE SCENICZNE *OJCA*

Inscenizację *Ojca* można prowadzić w kilku kierunkach:

1. ująć go jak dramat naturalistyczny z wyakcentowaniem mizoginizmu podanego za naczelną ideę utworu;
2. modernistycznie, kładąc nacisk na demoniczność postaci Laury i patologię Rotmistrza (Laureę pasując na uosobienie Zła w człowieku);
3. dać opracowanie według koncepcji Kortnera¹²⁷, który zdejmując z Laury maskę grozy, ukazał ją jako głupią, prowincjonalną gąskę, zazdrosną o naukowe osiągnięcia męża (oczyszczonego z rysów patologicznych), wysuwając na pierwszy plan sprawę walki o postęp i człowieczeństwo, z zupełnym niemal zatarciem tragedii Rotmistrza powstałej pod wpływem wątpliwości co do ojcostwa córki. Wszystkie wspomniane koncepcje wiąże problem fatalności losu, który doprowadza do współzycia dwojga nieszczęśliwie dobranych ludzi. Wszystkie też znalazły swoje odbicie w inscenizacjach bądź w prasie.

Trzy ważne problemy zarysowały się w perspektywie czasu: niezwykła popularność dramatu, sprzeciw krytyków i teoretyków sztuki oraz zasługa Karola Adwentowicza, który przyczynił się walcnie do rozslawienia utworu genialnym wykonawstwem roli Rotmistrza. Te trzy elementy ujmują też istotę młodopolskiej recepcji *Ojca*.

W momencie, kiedy sztuka dociera do Polski, dramat obiegił już niemal całą Europę, rozpoczynając pochod przez inne kontynenty. Strindberg stał u szczytu sławy.

Pierwszej polskiej inscenizacji dramatu dokonano 7 III 1908 r. w teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Spektakl ten rozpoczął długą serię wystawień, która ciągnie się, z niewielkimi zaledwie przerwami, przez trzy dwudziestolecia aż do chwili obecnej.

Tekst dramatu czytelnik polski znał już znacznie wcześniej z dwukrotnego wydania książkowego. Nawet były plany wystawienia. Zamiar taki zdradzała Gabriela Zapolska w latach swego terminowania u Antoine'a. W liście ze stycznia 1895 r. pisała do S. Larysiewicza, że tłumaczy z francuskiego *Ojca* z myślą, by zagrać w Warszawie, gdzie chce wystą-

¹²⁷ Zob.: J. Frühling, *Różne ujęcia „Ojca”*, [W:] *Ojciec*, Kielce 1955. Program teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach.

pię w roli Laury¹²⁸. Jednakże nie doszło to do skutku. Może, jak w wypadku *Panny Julii*, interweniowała cenzura? Z chwilą wejścia na scenę sztuka zdobywa sobie od razu duży poklask publiczności, wysuwając się na czoło wystawień przed inne dramaty pisarza. Warto obejrzyć kalendarz wystawień:

7 III	1908	Kraków	— Teatr Słowackiego (Sosnowski, Wysocka).
19 VI	1908	Warszawa	— Teatr Mały (Adwentowicz, Wysocka).
20 VIII	1908	Warszawa	— Teatr Mały (Adwentowicz, Pytlińska).
17 IX	1908	Lublin	— Teatr Wielki (Adwentowicz, Pilawa) i objazd Adwentowicza z własną trupą po miastach prowincjonalnych Królestwa.
20 IX	1908	Warszawa	— Teatr Mały (Orlik).
		Wilno	— sezon 1908/09 lub 1907/08 (Szczurkiewicz).
5 I	1909	Warszawa	— Teatr Kwaśniewskiego (Adwentowicz).
10 I	1909	Warszawa	— Teatr Mały (Adwentowicz).
5 II	1909	Lwów	— Teatr Miejski (Adwentowicz, Rotterdam).
V—VI	1909		— Objazd Adwentowicza po Małopolsce z trupą teatralną Pilarskiego, 14 miast, w tym: Przemyśl, Rzeszów, Tarnów, Stanisławów.
19 II	1910	Lublin	— Teatr Miejski (Orlik, Złoczewska).
7 IV	1910	Łódź	— Teatr Polski (Mielewski, Wysocka).
8 II	1911	Kraków	— Teatr Słowackiego (Orlik, Wysocka).
24 IX	1912	Kraków	— Teatr Słowackiego (Adwentowicz, Wysocka).
20 X	1912	Przemyśl	— Sala „Sokoła”, Lwowski Teatr Ludowy z Adwentowiczem.
13 XII	1913	Poznań	— Teatr Polski (Szczurkiewicz, Podgórska).
6 VIII	1916	Warszawa	— Teatr Mały (Adwentowicz, Siennicka).

¹²⁸ Zob.: J. Czachowska, *Gabriela Zapolska*, Kraków 1966, s. 141.

- X—XI 1916 — Objazd A d w e n t o w i c z a po miastach Królestwa z własną trupą, w tym: Piotrków, Częstochowa, Sosnowiec, Kielce, Radom, Łódź.
- 18 I 1917 Warszawa — Teatr Mały (A d w e n t o w i c z, J a s i ń s k a).
- Kamien- — Polski Teatr Amatorski w Kamienskoje.
skoje Sztukę grano w okresie od IV 1915 do XII 1918 (Marian L e n k), dokładnej daty wystawienia nie udało się odtworzyć.

Ten bogaty kalendarz, nie obejmujący, jak się zdaje, jeszcze wszystkich wystawień, wskazuje, że dramat jak na Zachodzie, tak i u nas cieszył się wielką popularnością.

O wystawieniu *Ojca* na scenie krakowskiej zdecydował artykuł Wilhelma Feldmana, gdzie narzekając na brak w repertuarze teatru krakowskiego najnowszych dramatów europejskiej literatury dramatycznej, bardzo silnie podkreśla konieczność wystawienia dzieł wielkiego Szweda. „Obcym nam pozostał repertuar skandynawski, którego Ibsen jest cyplem najwyższym — pisze — ale nie sceptrem jedynym, wystarczy przypomnieć pisarza zapoznanego u nas, znanego jednostronnie, fragmentarycznie, a mającego w sobie demoniczną potęgę — Strindberga”¹²⁹. Sięgnięto po dramat najbardziej znany.

Krytycy przyjęli sztukę chłodno. Wykonanie było znakomite. Zachwycała i przerażała zarazem swą grą Wysocka, ale to nie wpłynęło na zmianę negatywnej oceny utworu. Naturalizm sztuki uznano za rzecz zwierzęcą, nie na czasie. Zarzucono brak logiki w motywacji, przesadę, brak obiektywizmu¹³⁰. „Ludzie z dramatu *Ojciec* są właściwie marionetkami, a ożywia ich jedynie napięcie jego nienawiści” — napisał z Krakowa korespondent „Dziennika Poznańskiego”¹³¹. „W zacierzwieniu swym [Strindberg] wielokrotnie wpada w śmieszność” — twierdził sprawozdawca „Naprzodu”¹³². Nie odmówiono pisarzowi wielkiego talentu twórczego, ale silne wyeksponowanie walki płci uznano za „maniactwo” i „jednostronność”¹³³. Jedynie K. Rakowski orzekł, że: *Ojciec* [...] stanowić będzie [...] poważną pozycję w repertuarze krakowskiego teatru”¹³⁴, ale potem wycofał swoje zdanie. Ten stosunek do dramatu po-

¹²⁹ x [W. F e l d m a n], *Teatr krakowski*, „Krytyka”, 1907, r. IX, t. I, s. 273.

¹³⁰ K. R [a k o w s k i], „*Ojciec*”, „Czas”, 1908, nr 57.

¹³¹ W. M., *Echa krakowskie*, „Dziennik Poznański”, 1908, nr 66.

¹³² m., „*Ojciec*”, „Naprzód”, 1908, nr 69.

¹³³ R a k o w s k i, op. cit.; „Głos Narodu”, 1908, nr 115.

¹³⁴ Op. cit.

dyktowany był nowymi tendencjami w teatrze (symbolizm, nastrojowość). Zwrócono uwagę, że Strindberg tworzy obecnie w innym duchu (utwory fantastyczne, baśniowe, historyczne)¹³⁵; dawny styl pisania jest nieadekwatny do nowych wymogów dramaturgii.

Omawiając głównie analizę literacką utworu, za mało zwrócono uwagi na inscenizację. Wydaje się, że nie miała ona tylko naturalistycznego charakteru, na pierwsze wystawienie *Ojca* epoka nałożyła już swoje piętno. Ogół krytyków, sugerując się naturalistycznym rodowodem sztuki, przyjął konwencję gry za czysto naturalistyczną, upatrując w Laurze nie tyle kobietę demona, ile histeryczkę, a Rotmistrza biorąc za chorobliwie zdzieciniałego maniaka. W konsekwencji dramat uznano za sztukę nie na czasie, ponieważ nie ma w niej nic z modernistycznej atmosfery. Jeden Rakowski, zwracając baczniejszą uwagę na wykonanie utworu, dostrzegł symbol wyłaniający się spoza warstwy naturalizmu¹³⁶. Krytyk widzi w tym głównie zasługę Wysockiej, która „przez umiejętne celowe stylizowanie »demoniczności« nadała jej [Laurze] wyraz tragicznej grozy, [...] odsłoniła w całej wyrazistości ideę tragedii w tym jej znaczeniu, jakie tkwi poza realną akcją i tłem przypadkowym”. Recenzent wyczuł, że splot wypadków przedstawionych w sztuce można podporządkować filozoficznym kryteriom epoki, spotęgowanie zła w człowieku biorąc za los nieodwracalny kierujący życiem ludzkim, instynktowną konieczność wyrządzenia zła zaś za tragiczne fatum. Demoniczność Laury stała się dla niego tego oznaką. W konsekwencji, widząc możliwość powiązania dramatu z panującymi prądami ideowymi epoki, pozytywnie wyraża się o wprowadzeniu go do krakowskiego repertuaru.

Negatywne na ogół przyjęcie sztuki przez krytyków nie zachęcało do dalszych wystawień. Tymczasem publiczność domagała się jej wznowienia. Dyrekcja teatru jednorazowo ustąpiła. Notatka w „Naprzodzie” z 10 II donosi: „Z teatru miejskiego komunikują nam: dramat Strindberga pt. *Ojciec*, który wywołał tak silne wrażenie na obu pierwszych przedstawieniach, może być grany w tygodniu bieżącym raz jeszcze, tj. w czwartek”.

W trzy miesiące później w czerwcu 1908 r. *Ojca* wystawił Marian Gawałewicz w Teatrze Małym w Warszawie. „Kurier Warszawski” zapowiadał *Ojca* już w 1906 r., ale z nie znanych przyczyn do wystawienia nie doszło. Tym razem Warszawa otrzymała świetne widowisko. W obsadzie sztuki znaleźli się: Wysocka (Laura) i Adwentowicz (Rotmistrz), występujący gościnnie, oraz Dulębianka (Berta), Weychert (dr Oester-

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

mark), Noskowski, Leśniewski, Bartoszewska. I tu wnioski krytyków szły po tej samej linii, co w Krakowie. Prasa podkreślała, że propagowanie mizoginizmu jest rzeczą przebrzmiałą, wzgarda wobec kobiety już mięła, hasła tego rodzaju w sztuce są „naiwnością, trącą melodramatem”¹³⁷. „Utwór obraża poczucie smaku estetycznego, budzi obrzydzenie” — pisał sprawozdawca „Sceny i Sztuki”¹³⁸.

O ile nie zadowalała recenzentów teatralnych logika faktów w sztuce i naturalizm dramatu, o tyle gra była wstrząsem. Przekonano się, że *Ojciec* może stanowić dobrą pozycję repertuarową¹³⁹ i jest, mimo sugerowanej utworowi naiwności, dobry widowiskowo¹⁴⁰, podnieca myśli swymi paradoksami¹⁴¹, przyciąga uwagę i podbija widza¹⁴². Szczególnie wysoko ocenili recenzenci grę Wysockiej.

Wysocka była pajęczyną czarno dystygowanie ubraną, w tonie suprême, w monolocie kształtu i nastroju¹⁴³.

Miała [...] twardość i spokój kobiet Północy, a jednocześnie coś więcej, co czyniło ją symbolem: niesłychanie ciekawie pomyślane, nieznaczące, chłodne, poważne, zdradziecko węzowe nasłuchiwanie z głową podaną naprzód, głową, co jakby osadzona na tułowiu ziemi, gotowa jest do śmiertelnego, niespodziewanego ukąszenia, choć potrafi się pobłażliwie uśmiechać¹⁴⁴.

Każde jej słowo brzmiało jak syk węża, każde dotknięcie się przeszywało jak sztylet, mrdziło krew w żyłach¹⁴⁵.

Było coś imponującego dziwnym demonizmem w tej postaci wiotkiej snującej się cicho po scenie, w liniach wyniosłych, chwilami tylko wyginających się węzowo, w tym obliczu o zarysie tragicznym, zaostrażającym się w pewnych momentach ekspresją chłodnego okrucieństwa; było coś przerażającego w tej dykcji, z intencją powściągliwej, rozmyślnie zrównoważonej, jak gdyby szlifującej z każdego wyrazu zabrutą strzałę; było coś grozą przejmującego w tym triumfie wyrażonej dręczycielki, która z przygodnie rzuconego przez męża aforyzmu, że właściwie nigdy nie można wiedzieć, kto jest ojcem dziecka, ukuła narzędzie tortury, doprowadzając do szaleństwa znieawidzonego człowieka. Ten straszny pojedynek tak całkowicie pochłonął natężoną uwagę widza, że mu znika przed oczu cała jednostronność tezy, cała paradoksalność zwyrodniałych typów, cała

¹³⁷ G. Olechowski, *Z teatru*, „Prawda”, 1908, nr 27.

¹³⁸ Ar. Bar. [S. Barycz (?)], *Teatr Mały*, „Scena i Sztuka”, 1908, nr 26.

¹³⁹ J. Kleczyński, *Teatr Mały w Filharmonii*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, nr 27.

¹⁴⁰ Olechowski, op. cit.

¹⁴¹ W. Bogusławski, *Koniec wielkiego sezonu*, „Biblioteka Warszawska”, 1908, t. III, s. 130.

¹⁴² A. Dobrowolski, *Teatr Mały — „Ojciec”*, „Kurier Warszawski”, 1908, nr 169.

¹⁴³ I. Grabowski, *Z teatrów warszawskich*, „Świat”, 1908, nr 26.

¹⁴⁴ Kleczyński, op. cit.

¹⁴⁵ Ar. Bar., op. cit.

jaskrawość symboliki owego wariackiego kaftana, który oddaje obezwładnionego Mężczyznę na łaskę i niełaskę Kobiety: pozostało wrażenie wielkiego talentu pisarza i skończonej kreacji aktorki¹⁴⁶.

Toteż część widzów, nie wytrzymując napięcia nerwowego, wychodziła z sali, artystce zaś posyłało na scenę kwiaty i nie szczędzono braw.

Karol Adwentowicz dał z siebie wszystko, by grą dorównać swej partnerce. Rolę opracował dokładnie, chodził do szpitala obserwować chorych na serce, by gra nabrała cech naturalności. Kreację tę, powtarzaną wielokrotnie, dotychczas uważa się za jego największe osiągnięcie życiowe.

„Adwentowicz czuje krew postaci tak głęboko, jak mało który z aktorów polskich” — pisał Grabowski¹⁴⁷. „Wspaniała kreacja, szczególnie w scenie końcowej”¹⁴⁸. „Rotmistrz Adwentowicza stanął przed nami sympatyczny, ciepły, żywy, jako żądza życia podstępnie zaprzeczonego¹⁴⁹. „[Adwentowicz] wrzusał siłą wybuchów, naturalności, płaczu, liryzmem głosu”¹⁵⁰. „Sceny »upadku« i »płaczu« mężczyzny [...] jęków beznadziejnych po włożeniu kaftana bezpieczeństwa wstrząsały salą, tyle było w nich bólu i szczerego uczucia niemocy i bezradności dziecięcej”¹⁵¹. Scena z kaftanem „wywarła wrażenie tak przejmujące, że kilkanaście osób uciekło z teatru przed ukończeniem sztuki”¹⁵² — donoszą sprawozdawcy. „Nie znajdzie Berlin czy Sztokholm lepszych wykonawców: Wysocka i Adwentowicz!” — stwierdził recenzent „Świata”¹⁵³. Publiczność reagowała na sztukę rzeczywiście niezwykle gorąco. Gazety donosiły:

20 VI „Kurier Warszawski”: „Sztukę przyjęto ze szczerym uznaniem. Po drugim akcie p. Wysockiej i p. Adwentowiczowi podano bukiety”.

22 VI „Przegląd Poranny”: „Sztuka Strindberga, *Ojciec*, której tendencja tak ostro zwraca się przeciwko kobietom — rzecz dziwna! — przyciąga coraz więcej pań [...] Wczoraj kasa wyprzedzała wszystkie bilety”.

¹⁴⁶ Bogusławski, op. cit.

¹⁴⁷ Op. cit.

¹⁴⁸ Ar. Bar., op. cit.

¹⁴⁹ Grabowski, op. cit.

¹⁵⁰ Kleczyński, op. cit.

¹⁵¹ *Teatr Mały*: „*Ojciec*”, „Przegląd Poranny”, 1908, nr 170.

¹⁵² *Zastępca*, *Teatr i muzyka*, „Słowo”, 1908, nr 167.

¹⁵³ Grabowski, op. cit.

- 23 VI „Kurier Warszawski”: „Niezwyczajnie powodzenie towarzyszące występom p. Wysockiej i p. Adwentowicza w sensacyjnym *Ojcu Strindberga* skłoniło wyborną artystkę na prośby dyrekcji do przedłużenia jeszcze o dwa dni swojej gościny”.
- 25 VI „Kurier Warszawski”: „Bawiący w Warszawie dyrektor teatru krakowskiego p. Solski przedłużył urlop p. Wysockiej, z czego korzystając dyrekcja Teatru Małego daje jeszcze dziś i jutro *Ojca Strindberga*”.
- 26 VI „Kurier Warszawski”: W Teatrze Małym wobec powodzenia, którym się cieszy *Ojciec Strindberga*, z p. Wysocką i p. Adwentowiczem w rolach głównych, dyrekcja zatrzymuje wzruszający dramat na repertuarze do niedzieli włącznie”.

Zaistniała wyraźna dwoistość sądów: między oceną krytycznoliteracką dramatu a jego odbiorem przez widownię. Podczas gdy krytycy uważali, iż mimo dobrego wykonania utwór jest jednak zdezaktualizowany, publiczność dała dowód, że *Ojciec* wzbudza zainteresowanie i ma w sobie walory ponadczasowości.

W krótkich odstępach czasu *Ojciec* powracał w tym okresie na scenę warszawską jeszcze kilkakrotnie. 20—22 VIII w Teatrze Małym wystąpił Adwentowicz z Pytlińską w roli Laury (w miejsce Wysockiej), potem jeszcze raz wznowiono sztukę 11, 12 i 28 IX oraz 3 X. 20 IX w Teatrze Małym gościnnie wystąpił w *Ojcu* w roli Rotmistrza Stanisław Orlik. 5 I 1909 r. Adwentowicz grał w tej sztuce w teatrze Kwaśniewskiego, 10, 11, i 12 I ponownie wystąpił w *Ojcu* w Teatrze Małym. Na 24 I zaplanowano przedstawienie popołudniowe, które jednak nie odbyło się; Adwentowicz wcześniej opuścił Warszawę, udając się na występy gościnne do Lwowa. Od połowy czerwca 1908 do połowy stycznia 1909 r. dano łącznie 22 spektakle. W tym czasie Adwentowicz wyjeżdżał kilkakrotnie poza Warszawę, gdzie przypuszczalnie mogło również dojść do wystawienia dramatu.

17 IX 1908 r. Adwentowicz przyjechał z *Ojcem* do Lublina. I tu krytycy odczytali sztukę głównie pod kątem naturalizmu. Posługując się modnym wówczas psychologizmem jako metodą analizy dzieła sztuki, uważano, że nietypowość bohaterów oraz brak życiowego prawdopodobieństwa obniżają wartość wystawionego dzieła. Tak samo odebrała sztukę widownia.

Rzadko zdarza się, by tak różne zdania o przedstawieniu kursowały między publicznością, jak po przedstawieniu czwartkowym [...]. Każdy miał coś do powiedzenia, każdy, a raczej każda wychodziła podniecona i wzruszona. „To nieprawda”,

„to prawda” — brzmiało po korytarzach; „to z życia wzięte”, „to niemoralne” — krzyżowało się w powietrzu¹⁵⁴.

Spektakl był nowym popisem gry aktorskiej Adwentowicza. Melancholijny jednak nastrój dramatu odebrano nie w kategoriach estetyki modernistycznej, lecz pod kątem dydaktyzmu. Toteż lubelski korespondent „Sceny i Sztuki” donosił:

[...] cui bono wystawia się sztuki tego rodzaju, co *Ojciec*? Po co męczą się przez trzy długie akty artyści, ażeby zmęczyć do ostatnich granic widownię? [...]. *Ojciec* grany był nawet bardzo dobrze na ogół, ale *Ojciec* nie szarpie nerwowo, tylko gnębi, nie podnieca — ale przygniata, i jeżeli wychodziliśmy z teatru [...] bez niesmaku, to dzięki p. Adwentowiczowi, zwłaszcza ostatnie sceny III aktu oddane były prawdziwie po mistrzowsku¹⁵⁵.

Z Lublina wyruszył Adwentowicz z własną trupą do innych miast prowincjonalnych Królestwa. Niestety, marszruty nie znamy.

W lutym 1909 r. artysta zawitał z *Ojcem* do Lwowa. „Nasz Kraj” donosił: „Dramat lwowski znajduje się obecnie pod znakiem Adwentowicza, który ściąga występami swymi tłumy publiczności do teatru”¹⁵⁶. Sztuka otrzymała doskonałą obsadę (Adwentowicz, Rotterowa, Feldman, Gostyńska). Inscenizację opracowano i przyjęto wyraźnie w duchu modernistycznym. „Dramat Strindberga dławi. Po prostu ma się wrażenie, jakby jakaś dłoń ze stalowymi szponami chwyciła za gardło i ścisnęła ze siłą kleszczy aż do utraty tchu” — pisał Sobolewski¹⁵⁷. Krytyk widzi w Laurze, uosobieniu kobiecości, „żywiolową nieświadomą siłę życia, bezwiednie ślepo niszczącą [...] wyolbrzymienie potęgi żywiołu kobiecego do kształtów demonicznych”. Podkreślając demonizację postaci Laury, bezkompromisowość walki oraz tajemny instynkt niszczenia, recenzent jasno wykazał, w jakiej poetyce teatralnej inscenizacja była utrzymana. Zasluga to reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego.

Dyrekcja teatru lwowskiego zaangażowała Adwentowicza na stałe występy. Ponieważ chciano pozyskać artystę głównie dla przeprowadzenia własnych planów repertuarowych, nie można było liczyć na wznowienie *Ojca*. Na usilne żądanie publiczności sztukę powtórzono tylko raz. Liczono się zresztą z faktem, że Adwentowicz był tu artystą znanym. Toteż dramat nie stał się rewelacją tej miary, co inscenizacja warszawska.

¹⁵⁴ A mator-krytyk, *Z teatru*, „Ziemia Lubelska”, 1908, nr 256.

¹⁵⁵ A. L[ubicz], *Wrażenia lubelskie*, „Scena i Sztuka”, 1908, nr 39, s. 9.

¹⁵⁶ *Ze scen polskich*, „Nasz Kraj”, 1909, nr 33.

¹⁵⁷ t.s. [T. Sobolewski], „*Ojciec*”, „Słowo Polskie”, 1909, nr 63.

W maju 1909 r. wyruszył Adwentowicz z Teatrem Pilarskiego na objazd po Małopolsce. W programie znajdował się *Hamlet* i *Ojciec*. Odwiedzono Przemyśl, Rzeszów, Tarnów, Stanisławów oraz 10 innych miast, w których wszędzie gorąco przyjmowano artystę, domagając się przedłużenia występów; na wznowienia wybierano dramat Strindberga. Tak było np. w Przemyślu, gdzie wielki aktor został dzień dłużej.

Ojca propagował nie tylko Adwentowicz. 19 II 1910 r. własnymi siłami wystawia tę sztukę teatr lubelski. Mimo znacznego talentu odtwórcy roli głównej (Orlika) i dużych wysiłków całego zespołu, przedstawienie nie cieszyło się powodzeniem. Publiczności przybyło „mniej niż mało”¹⁵⁸. Górę wzięła opinia urobiona wcześniej, że dramat jest „amoralny”. Krytyka wytykała fałszywie przedstawione z punktu psychologii niektóre momenty zachowania się bohaterów dramatu, pojmując go wyłącznie naturalistycznie. Na inscenizacji zaciążyła prowincjonalność wykonania. Gra Złoczewskiej (Laura) oscylowała między naturalizmem a patosem (konwencją gry przedrampowej). Orlik nie umiał konsekwentnie wykazać anormalności Rotmistrza itd. Sztuka okazała się za trudna tak dla publiczności, jak i dla samego teatru.

7 IV 1910 r. *Ojca* wystawił teatr Zelwerowicza w Łodzi. Zelwerowicz planował wystawić tę sztukę przy pomocy własnego zespołu aktorskiego; dobrą okazję stworzyły gościnne występy Stanisławy Wysockiej, która Laurę zagrała w towarzystwie Andrzeja Mielewskiego. Mielewski (Rotmistrz) „nadał tej trudnej roli tyle wyrazu, uposażył ją tak bogato pod względem techniki aktorskiej, że porywała widza i przykuwała jego uwagę do tej postaci, nawet ze szkodą dla znakomitej gry p. Wysockiej” — pisał S. Łapiński¹⁵⁹. Wysocka znowu błysnęła wielkim kunsztem. „Artystka wie, czego chce, głęboko wnika w istotę odtwarzanej postaci, ujmuje rolę od razu w pewne ręce, [...] uderza śmiało w potrzebny jej w danym momencie ton, który nigdy jej nie zawodzi” — dodaje tenże krytyk. Spektakl „szarpał nerwy widza do niemożliwego nieomal napięcia”, ale i przyciągał publiczność. W drugiej serii występów Wysocka powtórzyła kreację w *Ojcu* jeszcze raz, jednak to nie wystarczyło. Na ogólne żądania uproszono artystkę o trzeci występ.

Łapiński opowiada się już wyraźnie za modernistycznym modelem przedstawienia. Dostrzega „walkę dwu nieugiętych charakterów” oraz „nastrojowość” dramatu. W osobach Laury i Rotmistrza upatruje „nie żywych ludzi, ale ucieleśnione idee filozoficzne”.

Ojca wystawiono także w Wilnie. Czesław Kędzierski¹⁶⁰ omawiając

¹⁵⁸ Amator-krytyk, op. cit.

¹⁵⁹ *Teatr*, „Rozwój”, 1910, nr 79.

¹⁶⁰ *Niedostrzeżony jubileusz*, „Kurier Poznański”, 1925, nr 351.

25-lecie pracy artystycznej Szczurkiewicza nadmienia, że występował on w *Ojcu* w tamtejszym teatrze. Była to jedna z lepszych jego kreacji i jedno z pierwszych przedstawień *Ojca* w kraju w ogóle. Szczurkiewicz bowiem, jak na to naprowadzają ślady naszych poszukiwań¹⁶¹, dramat ten wystawił w sezonie 1908/09 lub może nawet 1907/08 r.

8 II 1911 r. powtórnie zagrano *Ojca* w Krakowie, podczas gościnnego występu Weycherta (dr Oestermark) i Orlika (Rotmistrz). Ton przedstawieniu znowu nadawała Wysocka. Prasa nie zainteresowała się spektaklem, widocznie nie zapomniano jeszcze nieprzychylnych opinii krytyków o pierwszym wystawieniu.

Po raz trzeci wznowiono sztukę tę w teatrze Słowackiego we wrześniu 1912 r. Adwentowicz zaproszony na gościnne występy grał wówczas m. in. w *Małym Eyolfie* i *Rosmersholmie* Ibsena. O przedstawieniu *Ojca* pisał Leon Schiller:

Teatr miejski, wznawiając w ubiegły wtorek dramat genialnego wroga matriarchatu pod względem inscenizacji i reżyserii nie tylko nie starał się korzystać z ciekawych bądź co bądź poglądów autora na teatr i sztukę aktorską, ale przeciwnie, przy wystawieniu kierował się zasadą idealnej „niefrasobliwości”. Trudno od p. Stanisławskiego [reżyser] wymagać sprawności i inwencji Antoine'a, ten brak jednak logiki i ten bezład rupieci teatralnych, jaki widzieliśmy na scenie, jest niewybaczalny. Z powyższej przyczyny i z powodu omyłek w rozdawaniu ról, cały ciężar skuteczności dramatu spadł na barki p. Wysockiej i p. Adwentowicza¹⁶².

Nastąpił duży rozłam w poziomie i w stylu gry aktorów. Skrajnie naturalistyczna dekoracja bazująca na tradycji tzw. „wolnych scen” nie odpowiadała nastrojowi dramatu. W grze Adwentowicza i Wysockiej widać było wyraźne akcentowanie nastrojowości, demonizmu, walki dwu silnych charakterów, wyrażanie symboliki zła podświadomie działającego w człowieku.

Wysocka — zauważa Schiller — tendencyjną, przerysowaną rolę Laury zaprawiła takim demonizmem, tyle stylu i prostoty nadała swej mimice, że „indywidualizm” przemieniony tu został na „symbol” sugerujący duszy widza całe światy ciemnych i posepnych tajemnic. Artystka, o ile mogliśmy zauważyć, wkracza obecnie na nowe tory, rezygnując z manieri ideorealistycznej, a skłaniając się raczej ku syntetyzmowi i prostocie [...]. [Adwentowicz także] siłą swego liryczno-tragicznego talentu realistyczną „marionetkę” Rotmistrza wyposażył w mowę wartości. I on również [...] podniósł znaczenie swej roli do potęgi groźnego symbolu, ale rozczarzał czar niepokalanej sztuki. Scena placzu przed żoną, scena nad fotografią

¹⁶¹ W recenzjach i sprawozdaniach teatralnych za okres późniejszy nie ma wzmianki o tej sztuce.

¹⁶² B. Kudłicz [L. Schiller], *Z teatru*, „Goniec Poniedziałkowy”, 1912, (wrzesień). Archiwum Teatru im. Słowackiego, Kraków.

córki, monolog w III akcie, rozmowa z Bertą, wreszcie owa bełkotem wypowiedziana modlitwa konającego do kobiety — wszystkie te momenty gry Adwentowicza dały nam poznać całą bogatą skalę jego ciekawego i odrębnego talentu.

Walcząc z naturalistyczną scenerią, Schiller próbuje podsunąć inny model teatru. Zaprezentowanym sztukom Skandynawów przyznaje prawo obywatelstwa „w każdym teatrze artystycznym czy to kameralnym [dotyczy to zwłaszcza *Ojca*] czy monumentalnym” i żali się, że w inscenizacjach wydobyto realizm zamiast „wagnerowskiej feerii i symbolicznego sensu”. *Ojciec* wygrał konkurencję z głośnymi dramataми Ibsena. Powtórzono go w kilka dni później jeszcze raz, głównie dla doskonałej gry pary znakomitych artystów.

Po zakończeniu występów w Krakowie, Adwentowicz wyruszył z *Ojcem* w podróż po prowincji. Sztukę tę grano m. in. 20 X w Przemysłu. Dalsze etapy podróży nie są znane.

13 XII 1912 r. *Ojca* wystawił Teatr Polski w Poznaniu w reżyserii Bolesława Szczurkiewicza (Rotmistrz). Publiczność poznańska miała zobaczyć *Ojca* na swojej scenie po raz pierwszy, toteż przygotowanie do wystawienia sztuki, znanej skądinąd z dużego rozgłosu, wzbudziło zrozumiałe zainteresowanie. Do premiery przygotowywano się bardzo starannie. W przeddzień wystawienia „Dziennik Poznański”¹⁶³ ogłosił artykuł wprowadzający w twórczość dramatyczną pisarza i jego dorobek literacki. W „Kurierze Poznańskim” Czesław Kędzierski zamieścił obszerny szkic¹⁶⁴, tłumaczący pobudki wrogości Strindberga wobec kobiet. Ta postawa nie płynęła ani ze schorzeń na tym tle — pisał — ani też z pogoni za tanią sensacją: „wrogiem kobiety [Strindberg] nie był nigdy, nienawidził tylko jej ukłuc szpilkami, histerycznych emancypantek zatracających kobiecość“.

Samą sztukę oceniono bardzo ostro.

Ojciec [...] nie jest w ogóle dramatem, lecz studium patologicznym, dla którego odpowiedniejszym miejscem jest dom zdrowia niż scena [...]. Ze względu na przypadkowość mało prawdopodobnego zestawienia charakterów, ani Rotmistrza, ani Laurę nie można uważać za przedstawicieli świata męskiego czy kobiecego, dlatego *Ojciec* żadną miarą uważany być nie może jako utwór traktujący i rozwiązujący ogólniejsze jakikieś zagadnienia¹⁶⁵.

Inszenizację potraktowano naturalistycznie. Szczurkiewicz przyjął koncepcję roli Rotmistrza jako chorego umysłowo od początku spek-

¹⁶³ K., *August Strindberg*, „Dziennik Poznański”, 1913, nr 286.

¹⁶⁴ *Wróg kobiet*, „Kurier Poznański”, 1913, nr 285.

¹⁶⁵ X., „*Ojciec*”, „Dziennik Poznański”, 1913, nr 288.

taku. Grał „z artystycznym realizmem“, wstrząsał widownią¹⁶⁶. Podgórska (Laura) także doskonale oddała „przewagę zimnej, ambitnej kobiety, świadomej swego celu”¹⁶⁷. Publiczność zwabiona sensacyjnością dramatu zgromadziła się licznie. Część widzów nie wytrzymując napięcia, ostentacyjnie trzaskając drzwiami, wychodziła z sali¹⁶⁸.

Warto zainteresować się stosunkiem recenzenta „Kuriera Poznańskiego” do postaci Laury. Czy Laura jest zła? — zapytuje. Wprawdzie używa niegodnych środków walki, ale nie ma świadomości zła, kieruje nią ślepy egoizm, ślepy upór, chęć panowania — stwierdza krytyk. Traktując w ten sposób koncepcję postaci bohaterki dramatu, bliski był propozycji przedstawionej przez Kortnera. Tylko wtedy trzeba by podkreślić nabytą wiedzę Rotmistrza, pozbawić go cech choroby umysłowej, czego w spektaklu nie było.

W sierpniu 1916 r. ponawia wystawienie *Ojca* warszawski Teatr Mały (z Adwentowiczem i Siennicką). Inscenizacja, podobnie jak poprzednie, cieszyła się wielkim powodzeniem. Dramat grano kolejno 17 dni. Dwukrotnie przedłużano termin ostatniego spektaklu. Podczas gdy Wysocka narzucała demoniczność postaci swym niskim wzrostem i zgoła nieklasycznym wyglądem sylwetki, Siennicka była aktorką o rysach twarzy „amantki”. To wywarło pewien wpływ na odtworzenie roli. Mniej miała w sobie demonizmu, zagrała bardziej realistycznie. Obok „demonicznej furii” było wyrachowanie pięknej, lecz zimnej kobiety, dała postać „chciwej władzy historyczki”¹⁶⁹, natomiast Adwentowicz w tym samym kontekście nabrał więcej cech ludzkiej męki bohatera.

Zakończywszy sierpniowe występy w Warszawie, Adwentowicz zorganizował własny zespół, z którym wyruszył w nową podróż po kraju. Odwiedził m. in. Piotrków, Częstochowę, Sosnowiec, Kielce, Radom i Łódź, wszędzie owacyjnie witany. Wyprawa ta przyniosła mu nową serię sukcesów. Zyskał na rozgłosie również dramat Strindberga, do spopularyzowania którego wybitną kreacją w roli Rotmistrza artysta wyraźnie się przyczyniał. „Rotmistrz był istotnie kreacją wstrząsającą, sylwetką śmiertelnie zranionej bezradności nawykłego do rządzenia ludźmi mężczyzny wobec zła jednostkowego” — pisał we wspomnieniach pośmiertnych o Adwentowiczu Henryk Szletyński¹⁷⁰.

W styczniu 1917 r. artysta wraca do Warszawy. Rolę Laury w miejsce

¹⁶⁶ B. Marchlewski, *Ze sceny*, „Kurier Poznański”, 1913, nr 288.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ O reakcjach widowni i charakterze dekoracji relacje przekazał S. Płonka-Fischer, aktor poznański, który ten spektakl oglądał.

¹⁶⁹ K-d, *Z teatru*, „Kurier Warszawski”, 1916, nr 217.

¹⁷⁰ *Adwentowicz*, „Życie Literackie”, 3 (1953), nr 40 (90).

Siennickiej obejmuje Aldona Jasińska. „Inteligentna, pięknie opracowana, swobodna a powściągliwa gra p. Jasińskiej wspina się chlubnie ku wyżynom znakomitej kreacji p. Adwentowicza” — pisał o niej po występach w Teatrze Małym Czesław Jankowski¹⁷¹. Aktorka zdobyła sobie tą kreacją duży rozgłos.

W latach 1915—18 grał *Ojca* Polski Teatr Amatorski w Kamienskoje w reżyserii Mariana Lenka (Rotmistrz), o czym wspomina on w swoich pamiętnikach¹⁷². Zespół składał się w 95% z aktorów robotników. Znamienny jest tu fakt przeniknięcia trudnego tekstu do środowiska robotniczego.

Zdajemy sobie sprawę, że omówione inscenizacje nie były jedyne. Z pewnością wiele innych zespołów próbowało wystawiać tę sztukę. Ponadto zanotowaliśmy tylko te występy *Adwentowicza* na prowincji, co do których wiadomo, że grano tam *Ojca*. Dzięki wędrownikom *Adwentowicza* publiczność spotkała się z *Ojcem* o wiele razy więcej, niż to zdołaliśmy tu zarejestrować.

Przekazywany tekst i technika gry *Adwentowicza* mieściły się całkowicie w atmosferze i nastrojach sztuki modernistycznej.

Był to styl przepojony symptomatycznymi cechami epoki, oparty na dążeniu do wnikliwego przemyślenia charakteru tworzonego człowieka, na dotarciu do samego rdzenia jego procesów psychicznych, zarazem na przekuwaniu go żarem namietności i bardzo osobistym uczuciowym stosunkiem do postaci¹⁷³.

Czysto naturalistyczne potraktowanie dramatu zawsze wzbudzało sprzeciw. Działo się tak dlatego, że albo sztukę odbierano jako dydaktyczną, albo zarzucano jej wystawieniom konserwatyzm inscenizatorski. Sądy krytyków o dramacie wyraźnie odcinają się od reakcji publiczności, domagającej się często jego wznowień. Nie było to wyłączną zasługą aktorów. Zagadka leży w konstrukcji dramatu, w jego formie, która pozwala inscenizatorowi wyzyskać całą gamę odczuć widza. Tekst *Ojca* jest po prostu dobrym scenariuszem teatralnym.

IV. PROJEKTY NIE ZREALIZOWANE

Plany repertuarowe stanowią integralną część dziejów teatru. Świadczą o wysiłku podejmowanym przez poszczególne placówki nad kształtowaniem oblicza artystycznego. Są żywym dokumentem walki o teatralne

¹⁷¹ *Strindberg na scenie Teatru Małego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1917, nr 4.

¹⁷² Udostępnił mi je dr Jerzy Got.

¹⁷³ Szletyński, op. cit.

novum. Poznanie projektów sztuk nie zrealizowanych pozwala często dokonać znacznych przewartościowań w stosunku do zamierzeń dokonanych. Można bowiem wykryć pewne mechanizmy utrudniające pracę nad realizacją zamierzonych inscenizacji bądź też wskazać na materiały dogmagające się innego spojrzenia na dzieje sceniczne poszczególnych sztuk oraz na sylwetki osób, w których kręgu zainteresowań sztuki te się znalazły. W wypadku Strindberga, część jego dramatów, zanim doszło do ich wystawienia, przechodziła szereg ciekawych perypetii.

Najdalej posunięto przygotowania nad wystawieniem *Sonaty upiornej* (*Sonata widm*).

O jej wystawieniu myślał Tadeusz Pawlikowski jeszcze we Lwowie. Obejmując ponownie w 1913 r. dyrekcję teatru krakowskiego, chciał uczynić *Sonatę* wizytowym przedstawieniem sezonu. Powodzenie tej wysoce dyskusyjnej i nowatorskiej — jak na owe czasy — sztuce miała zapewnić doskonała obsada aktorska. Ta asekuracja w obsadzie ról jest widoczna. Przebywający chwilowo w kraju Stanisław Przybyszewski zaproponował Pawlikowskiemu jako reżysera swego przyjaciela, monachijskiego dentystę, Kazimierza Łodygowskiego¹⁷⁴. W kwietniu 1913 r. w lokalu restauracji Rosenheimergarten w Monachium Przybyszewski i Łodygowski publicznie spoliczkowali Michała Asankę-Japoła, który rzekomo miał rozsiewać plotki (vel prawdę) o Kasprowiczowej i domu Przybyszewskich¹⁷⁵, za co Łodygowski musiał miasto opuścić. Przybyszewski chcąc go usatysfakcjonować, przesadnie opisując w stanie nietrzeźwym jego możliwości reżyserskie, zaprezentował go jako asystenta reżysera teatru monachijskiego, prosząc, by powierzono mu w Krakowie samodzielny debiut. Pawlikowski, nie chcąc urazić autora *Śniegu*, zgodził się.

Na krótko przed oznaczonym terminem premiery prasa zapowiadała:

Na żadnej ze scen europejskich jeszcze nie grane, za niedostępne dla teatru poczytywane dzieło Strindberga *Sonata upiorna* ukaże się dnia 1 X po raz pierwszy na scenie naszej. Będzie to więc premiera nie już krakowska, ale europejska. Wyrazić niewyraźalne — oto trudności, jakie pokonać się stara reżyseria w oryginalnej inscenizacji, niepodobnej do niczego, co się dotychczas w Polsce widziało. Akcję w tym przedziwnym misterium zastępuje tu ukryta poza nią rytmika Strindbergowska wyrażona w inscenizacji chórami rytmicznymi wielogłosowymi, które to chóry nowością są dotąd u nas. Artysta dekorator p. Spitzjar, muzyk kompozytor p. Raczyński, reżyser p. Łodygowski, który pracował do niedawna w monachijским Künstlertheater — wraz z całym personelem artystycznym i technicznym naszego teatru pracują społecznie już od dawna, aby powołać do życia tę wizję posępną a genialną duszy wielkiego samotnika¹⁷⁶.

¹⁷⁴ O profesji Łodygowskiego wiadomości otrzymałem od dra J. Gota.

¹⁷⁵ Zob.: S. H e l s z t y ń s k i, *Przybyszewski*, wyd. II, Kraków 1966, s. 337.

¹⁷⁶ „Czas”, 1913, nr 451.

Po premierze spodziewano się więc, jak widać, bardzo wiele.

Z Pawlikowskim przybył do Krakowa Stanisław Dąbrowski. Objął on w teatrze stanowisko kostiumologa. Na zlecenie Pawlikowskiego wykonał nowy projekt całej oprawy scenograficznej, ponieważ poprzednia, monachijska, nie była odpowiednia¹⁷⁷. Tak więc miał to być debiut podwójny: reżysera i scenografa, bo Dąbrowski dotąd całej zabudowy sceny nigdy nie przygotowywał.

Przydzielono doborową obsadę (Zygmunt Bończa-Tomaszewski — Hummel, Irena Solska — Mumia, Karol Adwentowicz — Student, Andrzej Mielewski — Johansson, Antoni Siemiaszko — Bengtsson, Marian Jednowski — Pułkownik, Zofia Czaplińska — Narzeczona itd.). Próby rozpoczęły się w sierpniu, trwały do 30 IX, a już 1 X zapowiadana kilkakrotnie premierę prasa odwołała. Uczyniono tak na skutek osobistej ingerencji Pawlikowskiego, ponieważ Łodygowski nie znał się po prostu na reżyserii, montując makabryczno-melodramatyczny spektakl, dobry na karnawałową zabawę, ale wyzuty zupełnie z głębokich idei autora.

Dyskretna muzyka — symbol wprowadzenia finału sztuki w szerokie pole rozważań metafizycznych (co realnie podkreśla zniknięcie pokoju i ukazanie się w jego miejsce jako tła *Wyspy umarłych* Böcklina) — tu rozrosła się daleko poza ramy uwag odautorskich. Na egzemplarzu reżyserskim (Kraków, teatr Słowackiego) wstawek muzycznych zaznaczono dużo więcej (uwertura muzyczna, chóry, dialogi na tle muzyki), traktując dramat nieomal jak operetkę. Stąd łatwo było rozminąć się z zamierzonymi efektami symboliczno-ekspresjonistycznymi na rzecz melodramatu.

Aktorzy byli oburzeni na uwagi reżyserskie Łodygowskiego, stawiali mu opór widząc u niego zupełny brak kompetencji¹⁷⁸. Debiutant nie potrafił scalić kreacji poszczególnych postaci w jednolicie funkcjonujące obrazy sceniczne. „Pawlikowski przyszedł na końcową próbę, koncepcja reżyserska nie przypadła mu do smaku, więc zerwał próby i w trzy dni musieliśmy przygotować nową premierę — *Piękną żonkę* Bałuckiego” — relacjonuje Dąbrowski¹⁷⁹. Prasa zerwanie prób usprawiedliwiała „niedokładnością urządzeń technicznych w teatrze” i „koniecznością ich

¹⁷⁷ W odpowiedzi na list, który w tej sprawie napisałem, prof. Dąbrowski nadmienił: „Zapomniałem, kto mu [Pawlikowskiemu] projektował kostiumy i dekoracje. [Ktoś] z Monachium, źle zrobił pokój tulipanowy, kostiumy z początku XIX w. Ja musiałem zrobić inne i zaprojektowałem nowe kostiumy, które w końcu nie poszły. Dyr. Pawlikowski był zachwycony nimi, ale reżysersko nie były gotowe”.

¹⁷⁸ Podaję za relacją S. Dąbrowskiego i J. Gota.

¹⁷⁹ W. Filler, *Stanisław Dąbrowski. Szkic do portretu*, „Pamiętnik Teatralny”, 1962, z. 1, s. 23.

uprzedniej rekonstrukcji”¹⁸⁰. W rzeczy samej „nikt z reżyserów krakowskich nie chciał się podjąć [ponownie] reżyserii — jak pisze w swoim liście prof. Dąbrowski — i dlatego premiera się nie odbyła”¹⁸¹.

Żałować należy, że *Sonaty* nie reżyserował sam Pawlikowski. Znakiem reżyser — zwłaszcza w ostatnim okresie swego życia — był zwoleńnikiem teatru syntetyczno-symbolicznego. Stąd wybór dramatu, który założeniom takim w pełni odpowiada. Być może, Pawlikowski zamierzał nadać widowisku kształt teatru ekspresjonistycznego. *Sonatę widm* powszechnie uważa się za dzieło inicjujące ten teatr. Mieliśmy do czynienia z pierwszą próbą wystawienia wspomnianej sztuki poza Szwecją. Reinhardt, który niemal wszystkie swoje posunięcia reformatorsko-reżyserkie rozpoczynał sztukami Strindberga, wystawił ją dopiero w 1916 r.

Muzeum Teatru Wielkiego w Warszawie posiada inny egzemplarz *Sonaty upiornej* według tłumaczenia Germana. Do zbiorów Teatru Polskiego, skąd pochodzi, mógł dostać się za pośrednictwem Solskiego, kiedy w jesieni 1917 r. objął on na krótko dyrekcję tegoż teatru. Solski zachęcony świeżym rozgłosem przedstawień berlińskich (u Reinhardta), planował wówczas prawdopodobnie jej inscenizację. Polskiej prapremiery w teatrze zawodowym doczekała się jednak dopiero w 1965 r. Wystawiona na scenie Teatru Polskiego w Warszawie wzbudziła ogólny zachwyt, stała się wielkim wydarzeniem teatralnym. Rok wcześniej pokazali *Sonatę* studenci krakowscy w Teatrze 38. Przedstawienie to również spotkało się z dużym uznaniem prasy. W 1926 r. na przełomie czerwca i lipca *Sonatę widm* wystawił w Zakopanem w swoim Teatrze Formistycznym pokrewny duchowo Strindbergowi S. I. Witkiewicz. Pokazana w tak elitarnym teatryku, nie zwróciła wówczas na siebie większej uwagi.

Pawlikowski myślał już o teatrze ekspresjonistycznym „jeszcze przed Meyerholdem i występami Niemców”¹⁸². Gdy E. G. Craig zaczął wydawać „The Mask”, Pawlikowski przez Kozickiego i Germana wszedł z nim w kontakt i próbował jego metody twórcze przenosić do swych inscenizacji¹⁸³. Pierwszy na polskim gruncie zamierzał wprowadzić konstruktywizm w zabudowie sceny¹⁸⁴. Dekorację malarską za Craigiem pragnął przetworzyć na symbole architektoniczne, maksymalnie wykorzystując przy tym efekty świetlne, proponując nowy styl gry aktorskiej (m. in. posągowość postaci i rytmizację ruchów). Na początku sezonu 1908/09 Pawlikowski zaproponował radzie miejskiej Lwowa wystawienie dwu-

¹⁸⁰ „Czas”, 1913, nr 461.

¹⁸¹ List z 19 II 1968 r. do autora pracy.

¹⁸² Cytuję za wypowiedzią ustną dra Alfreda Woycickiego.

¹⁸³ M. Orlicz, *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1933, s. 45.

¹⁸⁴ Wypowiedź dra Alfreda Woycickiego.

aktowej baśni dramatycznej Strindberga: *Jak łabędź biała*. Baśniowość, elementy poetyki snów, sceneria gotyckich zamków, operowanie grą kolorów, ekstazy, patos, malarskość, gra rekwizytów (białe gołębie, białe lilie itp.) to elementy ekspresjonistycznej poetyki teatralnej — nie wszystkie jeszcze zresztą, o których po przeczytaniu utworu można by tutaj mówić. German przygotował tłumaczenie dramatu. Uzyskano pozwolenie cenzury (23 IX 1908). Tylko nie udało się nakłonić radnych miejskich do zaakceptowania tych nowatorskich poczynań. Zrobiono jednak ustępstwo. Pawlikowski wystawił sztukę Andrejewa *Żywy Człowiek*, która była rewelacją aż do okresu międzywojennego. Ludwik Sol-ski wspomina:

Inscenizacja sztuki Andrejewa była zupełną nowością. Stanowiła jeden ze słupów miłowych w rozwoju teatru między Craigiem i Meyerholdem. Rytmika i częściowa mechanizacja tłumów, efekty świetlne, współdziałanie ruchomych reflektorów z akcją sceniczną i wiele innych niepraktykowanych dotąd w Europie pomysłów inscenizatorskich wyprzedziły zdobycze teatru, które znalazły swoje miejsce stałe dopiero na nowatorskich scenach lat międzywojennych¹⁸⁵.

Sięgnięcie po *Svanevit* było nową śmiałą inicjatywą Pawlikowskiego, znowu znacznie wyprzedzającą wystawienie tego dramatu w teatrze Reinhardta (sezon 1913/14), próba jedna z najpierwszych w świecie (Helsinki, 8 IV 1908; Sztokholm, 30 X 1908).

Na tym samym egzemplarzu, który zawiera notę cenzorską z 1908 r., napisano ołówkiem: „12 III 1918 — próba czytana”. Przy spisie ról figuruje obsada aktorska, niestety, niemal nieczytelna (Władysław Jaworski — Pan zamku, Helena Miłosza — Elza, Eugenia Kwiatkiewiczowa — Matka Jak łabędź białej). Ubytki w zbiorach prasy lwowskiej z tego okresu są tak znaczne, że nie pozwalają na stwierdzenie, czy spektakl rzeczywiście się odbył. Najprawdopodobniej zbliżający się do Lwowa front i zamieszki wojenne zmusiły do przerwania prób, do których już więcej nie powrócono.

Biblioteka katowicka posiada drugi jeszcze przekład tej sztuki pt. *Łabędziałko* (tłumaczenie Czesława Kędzierskiego), pochodzący prawdopodobnie z okresu późniejszego. Czy były z nim związane jakieś plany repertuarowe i gdzie, nie da się tego ustalić. Tekst sztuki dostał się również do Krakowa. Mógł przywieźć go Pawlikowski, gdy obejmował ponownie krakowską dyrekcję. Możliwe, że po nieudanych staraniach we Lwowie, myślał o wystawieniu dramatu w teatrze Słowackiego. Nie mamy zatem dotąd pewności, czy utwór ten był u nas grany, choć tak daleko posunięte były próby wystawienia.

¹⁸⁵ *Wspomnienia*, t. II, Kraków 1955, s. 249.

Obok *Łabędziałka* Katowice posiadają przekład *Szału* Strindberga. Przy spisie ról widnieje obsada aktorska (Justian — Maurycy, Gliński — Adolf, Richter lub Rotter — Henryka, Konarski — Książd), szkoda tylko, że mało czytelna.

Okres pobytu Justiana (odtwórca roli głównej) we Lwowie przypada na lata 1914—18 i 1920—23 (teczki aktorskie w zbiorach PIS-u, Warszawa). Zapis obsady pochodzi więc albo z lat I wojny światowej, gdzieś ok. r. 1914 (*Szał* byłby więc kontynuacją sztuk zapoczątkowaną *Kolegami* i *Burzą*), lub może z r. 1918, kiedy próbowano wystawić *Jak łabędź białą*. I w tym wypadku nic o premierze nie wiadomo.

Kazimierz Kamiński w zaplanowanym na sezon 1908/09 repertuarze Rozmaitości warszawskich podał wystawienie *Eryka XIV*, w tłumaczeniu Adolfa Nowaczyńskiego¹⁸⁶. Planowanemu wystawieniu przeszkodziła carska cenzura. Do 1917 r. nie wolno było grać tej sztuki, gdyż „król przedstawiony był bez respektu i zachowywał się bez należytej godności, by w końcu paść ofiarą rebelii — głosiła motywacja¹⁸⁷. Dla sceny polskiej dramat ten okazał się pechowy. Jego wystawienie wielokrotnie zapowiadał Szyfman¹⁸⁸, myślał o nim Schiller¹⁸⁹. Podciągając pod kategorię „poetyckiego teatru wielkich form”, *Eryka XIV* zakwalifikował do repertuaru w Teatrze Narodowym na sezon 1937/38 Wilam Horzyca¹⁹⁰. Sztukę tę planowali wystawić Erwin Axer¹⁹¹ i Ludwik René¹⁹². Inscenizacji dokonał dopiero w 1961 r. Zygmunt Hübner¹⁹³. Przedstawienie ślędzono z dużym zainteresowaniem, jednak nie spełniło ono zarówno oczekiwań krytyków, jak i publiczności. Pokazanie pięć lat później przez telewizję łódzką także przeszło bez większego echa.

O wprowadzeniu *Eryka XIV* do repertuaru Rozmaitości nie decydował sam Kamiński. Propozycja wyszła bądź to od Józefa Kotarbińskiego, wówczas kierownika artystycznego teatrów rządowych, bądź od Nowaczyńskiego, który w ogłoszonych przez siebie pracach teoretycznych, dwu zwłaszcza, tj. *O dramacie z przeszłości*¹⁹⁴ i *Dramat polski XIX wieku*¹⁹⁵, domagał się nowego spojrzenia na repertuar historyczny, uznając ten ga-

¹⁸⁶ „Świat”, 1908, nr 37, anons.

¹⁸⁷ G. Ollén, „*Eryk XIV*” *Strindberga na scenie*, „Listy Teatru Polskiego”, 1961, nr 47. Program Teatru Polskiego w Warszawie.

¹⁸⁸ R. Szydłowski, *Szwedzki Szekspir?*, „Trybuna Ludu”, 1961, nr 145.

¹⁸⁹ *Pro domo nostra*, op. cit.

¹⁹⁰ Osiński, *Rzepka*, *Dwa sezony*, op. cit.

¹⁹¹ J. Rolander, *Strindberg na polskiej scenie*, „Ziemia i Morze”, 1957, nr 10.

¹⁹² Z. Greń, *Strindberg i my*, „Dziennik Polski”, 1962, nr 187.

¹⁹³ 26 V 1961, Teatr Polski, Warszawa.

¹⁹⁴ „Krytyka”, 1906, r. VIII, t. II, s. 334—339 i 436—440.

¹⁹⁵ *Studia i szkice*, Lwów 1901, s. 1—54.

tunek dramatu za ideał twórczości dramatopisarskiej. Miał to być bowiem dramat specjalny, głównie z dziejów ojczyustych, ale poszukujący idei demokratycznych, republikańskich, ostry, szarpiący, otrząsający społeczeństwo z marazmu i opieszałości, przeciwny sienkiewiczowskiemu malowaniu przeszłości narodowej „ku pokrzepieniu serc”. *Eryk XIV* takim ideałom odpowiadał i chyba dlatego podjął się jego przekładu.

Z innego jeszcze względu można sądzić, że starania o wystawienie *Eryka XIV* nie wyszły bezpośrednio od Kamińskiego. Autora *Fryderyka Wielkiego* z Kotarbińskim łączyły więzy przyjaźni. Kotarbiński pierwszy z rozmachem wprowadził na sceny Młodej Polski dramat romantyczny. Wysuwając postulaty co do społeczno-demokratycznej idei w dramacie historycznym, Nowaczyński wskazywał na dramat romantyczny jako na ten, który powinien być wzorem i bodźcem twórczym dla młodszych. Ta zbieżność przekonań była dobrą okazją do przedyskutowania możliwości wystawienia *Eryka XIV* w Rozmaitościach.

Z tego okresu pochodzi również wypowiedź Kotarbińskiego o próbie zorganizowania w Warszawie „Wieczorów literackich” dla znawców, na których proponował m. in. wystawiać jednoaktówki Strindberga pisane dla Intima Teatern¹⁹⁶.

Współdziałł w inscenizacji *Szału* i zainteresowanie się Kotarbińskiego ostatnim okresem twórczości dramatopisarskiej Strindberga świadcza o jego wielkim wyczuciu aktualnych potrzeb nowocześnie prowadzonej sceny. U Strindberga wspomniany okres to także wielka fala dramatów historycznych (*Gustaw Waza*, *Eryk XIV*, *Engelbrecht*, *Karol XII*, *Królowa Krystyna*), spośród których *Eryk XIV* zdobył największy rozgłos, już wówczas bowiem był grywany z dużym powodzeniem na licznych scenach Zachodu. Kotarbiński nie mógł ustosunkować się do tego faktu obojętnie. Wiedząc o uprzednim przekładzie przez Nowaczyńskiego dramatu Strindberga *Samum* i o jego zainteresowaniu twórczością wielkiego dramaturga (szkic „*Do Damaszku*”), a także widząc duże wycucie teatralności w jego własnych utworach, co dla przekładu dramatów z literatur obcych nie jest rzeczą obojętną, zaproponował mu prawdopodobnie przetłumaczenie *Eryka XIV* — z myślą o jego realizacji scenicznej.

Przedstawione propozycje repertuarowe i niedoszłe projekty inscenizacji, o których była tu mowa, stanowią niewielką zaledwie część, jak można przypuszczać, owych dyskusji i fermentu intelektualnego, jaki twórczość Strindberga wniosła w ówczesne polskie życie teatralne. Nie są one jednak dla nas obojętne. Bardziej zarysowuje się konserwaryzm środowiska warszawskiego (Rozmaitości dramatów Strindberga nie wy-

¹⁹⁶ Z teatru, „Kurier Warszawski”, 1909, nr 78.

stawily). Zwraca na siebie uwagę środowisko lwowskie (wyraźne wpływy Pawlikowskiego), które sięga głównie po sztuki symboliczno-ekspresjonistyczne. W selekcji sztuk daje się zauważyć trafność wyboru, a zarazem doskonałą orientację w aktualnym ruchu teatralnym, odmładzającym i rewolucjonizującym dawny teatr. Widać próby narzucenia przodownictwa w aktualizowaniu praktycznym teoretycznych idei odnowy (Pawlikowski).

Dwóch ludzi głównie interesowało się sztukami Strindberga: Kotarbiński i Pawlikowski, nazwiska w historii polskiego teatru znamienne. O ile jednak Kotarbińskiego bardziej zajmował dobór repertuaru, o tyle Pawlikowski przewyższał go usiłowaniami narzucenia wraz z utworami nowych sposobów inscenizacji, większy nacisk kładł na środki techniczne wykonania.

Notatki na rękopisach tłumaczeń, zwłaszcza podana obsada aktorska, datowanie, uwagi reżyserskie, które dotyczą sztuk nie wystawionych, wszystkie te informacje stanowią cenny materiał dla historyka teatru.

*

Powiedzieliśmy, że dramaty Strindberga w dziejach teatru polskiego odegrały znaczną rolę. Świadczą o tym choćby następujące fakty:

1. Dramaturgią Strindberga zainteresowane były osoby twórców polskiego teatru nowoczesnego tej miary co: Pawlikowski, Kotarbiński, Zelwerowicz, Trzciński, Górczyński.

2. Propagowaniem twórczości dramatycznej wielkiego pisarza zajmowali się czołowi aktorzy scen polskich jak Adwentowicz i Wysocka.

3. Dramaty Strindberga miały nadać bieg inicjowanym przez Pawlikowskiego wielkim przemianom w naszej reżyserii.

4. Wielokrotnie próbowano uprzedzić polskimi wystawieniami dramatów Strindberga inscenizacje tychże w teatrze Reinhardta, co jest dla historii polskiej sceny osiągnięciem niemalym.

5. Utwory dramatyczne wielkiego Skandynawa były w Polsce (podobnie jak w Niemczech) synonimem nowoczesności w teatrze, i to nie tylko ze względu na ich problematykę, duże wyczucie potrzeb sztuki aktorskiej, stwarzanie doskonałych postaci, które jakże często stawały się popisowymi kreacjami wielkich aktorów, ale również z uwagi na możliwość nowatorskich rozwiązań scenograficznych. „Młoda Polska żyła kulturem Strindberga — pisze Jan Rochwicz — stawiano go wyżej od Ibsena, nie bez racji, gdyż potęgą wizji poetyckiej jeden chyba Wyspiański mógł się równać z twórcą *Tańca śmierci*”¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Strindberg walczył o prawa skrzywdzonych, op. cit.

Entuzjazm dla szwedzkiego pisarza płynął z wielorakich pobudek. Indywidualizm był dogmatem pokolenia. Wielka indywidualność Strindberga była magnesem przyciągającym uwagę polskiego świata literackiego i ludzi teatru. Podczas gdy jedni obwoływali go twórcą nowoczesnej powieści psychologicznej, drudzy odkrywali w nim nowatorstwo teatralne. Pisarz przykuwał także uwagę wyznawanymi poglądami filozoficznymi, które wyraźnie nawiązywały do filozofii Schopenhauera i Nietzschego, wówczas bardzo modnych. Odrabiając zaległości, próbowano dopasować do polskiego stylu życia model kulturowy zachodniej Europy, gdzie nazwiska Strindberga nie można było pominąć.

Nie brakło też takich, którzy w twórczości Strindberga widzieli obraz zwyrodnienia zmysłowego¹⁹⁸.

Uprawiane były w Polsce wówczas i współistniały obok siebie zarówno naturalizm jak i modernizm. Toteż sięgano po sztuki pochodzące z obu okresów twórczości pisarza. Wykładnikiem dramatów modernistycznych, symbolicznych, były sztuki misteryjne, które czerpały myśl filozoficzną z dzieł Swedenborga. Klimat epoki sprzyjał tego rodzaju eksperymentom. Rozczytywano się w dziełach Huysmansa, Ernesta Hello, Leona Bloy. Przypomniano misteryjne dramaty romantyków. Moda na synkretyzm religijny, na spowiedź literacką, skłonność do mistyki i okultyzmu była manierą obowiązującą. Teofil Trzeciński, wygłaszając w 1917 r. w Krakowie odczyt na temat nowoczesnej literatury teatralnej, nazywa twórczość Strindberga „szczytowym osiągnięciem światowego dramatu”¹⁹⁹. Wiadomo, że myślał o *Adwencie*.

To, że nie sięgano po dramaty Strindberga, często wynikało z dwóch przyczyn. Z jednej strony przeszkadzało nienależyte przygotowanie publiczności, z drugiej zaś nieprzystosowanie techniczne wynikłe z braku odpowiednich urządzeń teatralnych. Ponadto sztuki te obliczone były na nowoczesny styl gry, który wymagał pierwszorzędnej obsady aktorskiej, a i tematyka ich nie była łatwa.

Tu pragnęlibyśmy zwrócić większą uwagę na osobę Pawlikowskiego. Jego zainteresowanie dramatami Strindberga było bodaj największe. Niestety, nie mógł ich zrealizować w konkretnych inscenizacjach. Nie możemy pominąć też wkładu Pawlikowskiego w uformowanie sylwetki aktorskiej Adwentowicza, który w *Ojcu* zabłysnął wyjątkowym talentem. Pawlikowski sięgał przede wszystkim po sztuki z ostatniego okresu twórczości Strindberga. W wyborze cechuje go doskonałe wyczucie wartości

¹⁹⁸ Por.: K. Kaszewski, *Sprawozdanie sądu konkursowego*, „Kurier Warszawski”, 1898, nr 314 — ocenę juniorów o dramacie Kisielewskiego *W sieci* i paralelizm m. Julią Chomińską a Julią z dramatu Strindberga.

¹⁹⁹ Cytuję za: Rochwicz, *Strindberg walczył o prawa skrzywdzonych*, op. cit.

dział. Interesował się głównie tymi utworami, które otwierały możliwości nowych rozwiązań scenograficznych i reżyserskich. Dokonywał wreszcie wyboru takich dramatów, które nie były jeszcze (lub bywały rzadko) poza Szwecją wykonywane. Wszystkie sztuki, jakie znalazły się w obrębie jego zainteresowań, wywodzą się z kręgu teatru syntetyczno-symbolicznego. „Inscenizacje jego wynikały z ducha Craiga i Meyerholda“ — zauważa Waclaw Borowy, wspominając kapitalne *Życie Człowieka* Andrejewa²⁰⁰. Chwyty tam zastosowane dopiero później praktykować będzie teatr ekspresjonistyczny. Warto pamiętać, że nie Andrejew, a Strindberg najpierw zaprzętnął uwagę Pawlikowskiego!

W tym okresie — pisze Szletyński — Pawlikowski nosił się z myślą inscenizowania pre-ekspresjonistycznych utworów Strindberga i Wedekinda. Nie trzeba dodawać, że za wcześniej było na możliwość takich realizacji. Ale gdy w cztery lata potem Pawlikowski powtórnie obejmuje dyrekcję w Krakowie, rozpoczyna ją *Księdzem Markiem*, zaraz potem daje Syrokomli *Chatkę w lesie* — „dziwaństwo dramatyczne”. Umiera podczas prób *Troilusa i Kresydy* — prapremiera na polskiej scenie²⁰¹.

Dodajmy: na oficjalne otwarcie sezonu po powtórnym objęciu dyrekcji krakowskiej przygotowywał premierę europejską *Sonaty upiornej* Strindberga. Dzięki poczynaniom Pawlikowskiego i dalszej potem ich kontynuacji Lwów stał się ośrodkiem przodującym myśli strindbergowskiej. Interesowano się tam głównie modelem teatru ekspresjonistycznego.

Inny charakter miały spektakle łódzkie. Zelwerowicz uprawiał w teatrze realizm psychologiczny, dobierał same utwory naturalistyczne. Miał świadomość własnej odrębności, nie wahał się wprowadzić nowego stylu gry aktorskiej, zerwał całkowicie ze sceną pudełkową. Przy tym odwiedzał Szwecję i chyba kontaktował się ze Strindbergiem.

Ciekawie zarysowuje się działalność ośrodka warszawskiego. Mimo iż Adwentowicz, znany propagator dramaturgii Strindberga, kilkakrotnie występował w *Rozmaitościach*, to jednak ten oficjalny teatr rządowy ani razu dramatów Strindberga nie dopuścił na swoją scenę, choć myślano o *Eryku XIV* czy jednoaktówkach z okresu *Intima Teatern*. Władzom zależało na propagowaniu lekkiej komedii rozrywkowej. Polityka taka miała swój skutek. W ankiecie „Kuriera Teatralnego” większość ankietowanych opowiedziała się przeciw dramatowi modernistycznemu. Mimo to Warszawa pierwsza wprowadziła Strindberga na polską scenę. Możliwość taką stworzyły działające teatry prywatne. Warto podkreślić rolę, jaką odegrał w propagowaniu dramaturgii Strindberga Teatr Mały. Tu wy-

²⁰⁰ Cytuję za: H. Szletyński, *Co lubił Tadeusz Pawlikowski*, „Kultura”, 1968, nr 9 (247).

²⁰¹ Ibidem.

stawiono pierwszy dramat Strindberga na naszej scenie zawodowej. Tu zdobył rozgłos *Ojciec*. Tu Gorczyński dokonywał prób unowocześnienia sceny wystawiając m.in. przy kotarach *Pannę Julię*. Tu także po raz pierwszy zaprezentowano *Taniec śmierci*. Do chwili powstania Teatru Polskiego był dla stolicy teatrem awangardowym.

Zastanawia nas fakt, że Kraków, będący kuźnią myśli modernistycznej, niechętnie sięgał po utwory wielkiego Skandynawa. Do 1918 r. pokazano tam tylko *Ojca*. Inscenizacja *Adwentu*, choć uwieńczona dużym powodzeniem, odbyła się już u schyłku epoki.

Duże zasługi położył w propagowaniu teatru Strindberga Józef Kotarbiński. Zaproponował inscenizację *Szału* w niespełna cztery lata od chwili jego powstania. Choć Kraków dramatu tego nie wystawił, Kotarbiński dopiął jednak swojego celu: przy jego współudziale sztukę tę pokazano, jak wiemy, w Warszawie. Sprawując funkcję kierownika literackiego w *Rozmaitościach*, zaproponował wystawienie cyklu jednoaktówek Strindberga z okresu *Intima Teatern*.

Nie będąc bliżej związany z żadnym ośrodkiem, prowadził swoją działalność propagowania dramaturgii Strindberga Karol Adwentowicz. Ograniczał się przeważnie do występów gościnnych w czasie wielokrotnie odbywanych wędrowek artystycznych wzdłuż całego kraju. Odwiedzał sceny prowincjonalne, wszędzie wzbudzając zachwyt dla swojej kreacji Rotmistrza w *Ojcu*.

[Gra Adwentowicza] harmonizowała z owym niepokojem, którym karmiła się sztuka fin de siècle'u, z całym tym nerwowo niejako postrzępieniem konturów psychologicznych. Dodajmy do tego kunszt niedomówień, sugestywnego zawieszania głosu, subtelności w operowaniu „milczeniem scenicznym” — szczegóły techniczno-aktorskie jakby stworzone dla sztuki ponaturalistycznej, sztuki rozbudowanej w systemie podwójnych znaczeń słowa, sztuki niedokończonych uozuć, nieświadomych wzruszeń, niedopowiedzianych myśli. [...]. [Przy tym] nie tylko rodzaj talentu Adwentowicza, ale bodaj i cała struktura duchowa czyniła go aktorem par excellence tego właśnie [modernistycznego] repertuaru²⁰².

Owa nowa sztuka, jaka ukazała się na przełomie stuleci, „nie od razu trafiła do przekonania publiczności polskiej wychowanej na poetyckim realizmie naszej literatury. W ogniu Adwentowicza roztopiała się znaczna część niejasności myślowych i obcości estetycznych. Mógł jeszcze protestować intelekt, ale porwana była emocja i nerwy słuchacza. Śmiało można powiedzieć, że na odcinku zadań teatralnych Adwentowicz zwycięsko się u nas przyczynił do zżycia się widza z modernizmem”²⁰³. Jeśli publiczność przełamała bariery odgradzające ją od ponurych i ciemnych sztuk Strindberga, to przede wszystkim dzięki niemu.

²⁰² A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 195. ²⁰³ Ibidem, s. 199.