

MARIAN LEWKO

WCZESNA RECEPCJA
TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ AUGUSTA STRINDBERGA
W KRYTYCE POLSKIEJ

1

Sądy współczesne, przyznając Strindbergowi patronat nad najnowszą dramaturgią światową, nie zauważają nieomal zupełnie roli, jaką pisarz ten odegrał w świadomości naszej krytyki literackiej w momencie, kiedy ukazały się w Polsce pierwsze jego dzieła. Wszelkie wzmianki dotyczące wkroczenia twórczości autora *Sonaty widm* w polskie życie teatralne i literackie kończą się zwykle przypomnieniem któregoś z bardziej znanych spektakli, takich jak *Ojciec* (1908), *Panna Julia* (1909) czy *Taniec śmierci* (1917), jednak te sztuki wystawiono na scenie dopiero u schyłku epoki Młodej Polski. Tymczasem tłumaczenie dwu ze wspomnianych dramatów (*Ojciec* — 1890; *Panna Julia* — 1891) pojawiło się na półkach księgarskich w latach, które historycy literatury zwykli przyjmować za datę graniczną początku okresu, ale nikt nie próbował dotąd wyciągnąć z tego odpowiednich wniosków. Okazuje się, że oba utwory od razu znalazły się w ogniu ostrych dyskusji, zwłaszcza *Panna Julia*. Krytykom poszukującym rozwiązania kryzysu, jaki zaistniał wówczas w polskiej dramaturgii, dramat ten dostarczał ważkich argumentów — podsuwał nowy model teatru. Obie książki musiały cieszyć się dużą poczytnością, skoro w kilka lat później powstała potrzeba nowego nakładu (1898).

Zainteresowanie w Polsce pisarstwem Strindberga we wczesnym okresie zogniskowało się głównie wokół prozy. Wskazuje na to polityka wydawnicza: do r. 1918¹ nastąpiła znaczna dysproporcja między wyda-
niami dzieł dramatycznych Strindberga a ogłoszonymi przekładami pro-

¹ Zob. E. Suchodolska, Z. Żydanowicz. *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich*. Poznań 1971.

zy, co w dużej mierze należy przypisać ruchliwej działalności warszawskiego obozu pozytywistów hołdujących estetyce naturalizmu, która przez pewien czas inspirowała warsztat twórczy wybitnego Skandynawa. Niemal we wszystkich nekrologach, których spora ilość pojawiła się na łamach naszej prasy po zgonie pisarza, dominuje obraz Strindberga prozaika, uznanego za twórcę nowoczesnej powieści psychologicznej. Jednak nie wydaje się, by epika Strindberga miała większy wpływ na prozę polską. Daleko bardziej poruszyły opinię społeczną utwory dramatyczne, aczkolwiek z trudem torowały sobie drogę do naszej sceny. Ten drugi nurt, przyznający wyższość dramatom Strindberga, pozyskał zwolenników przede wszystkim wśród młodych, którzy zetknęli się z fermentem literackim i teatralnym w metropoliach kultury niemieckiej: w Berlinie, Wiedniu, Monachium. Będąc nurtem pozornie słabszym, głęboko wkorzenił się w świadomość ogółu odbiorców zainteresowanych najnowszą literaturą na świecie. W sytuacji kraju żyjącego pod zaborami rzeczywistość polska dyktowała własne ewidentne prawa odbioru tej literatury. Zrodził się szereg kontrowersji, przede wszystkim natury etycznej, wystąpiły wyraźne fluktuacje w zainteresowaniach. Dotyczy to również recepcji dzieł Strindberga, zwłaszcza jego dramatów. Zachodzi tu szczególnie wypadek: kompensatę nikłych informacji prasowych o utworach dramatycznych Skandynawa stanowiły żywe dyskusje wokół nich cyganerii artystycznej, prowadzone przy kawiarnianych stolikach. Sztuki Strindberga, ze względu na zbyt radykalizm autora pozbawione możliwości dostępu do sceny i nie bez wpływu atmosfery skandalu, jaką wywołał proces wytoczony mu o obrazę moralności i religii, w nieoficjalnych dyskusjach zyskały wysoką ocenę za swe artystyczne prekursorstwo. Echa owych dyskusji docierały do szerszego kręgu słuchaczy, wzbudzając namiętne spory.

Artykuł nie zmierza do wyczerpania całości problematyki. Rzecz jeszcze na tyle nie dojrzała, by poddać próbie generalnej oceny rozpoznane sądy krytyczne. Wyłaniające się coraz to nowe materiały rozsiane po trudno dostępnych czasopismach mogą dużo zmienić. Chodzi o ukazanie podstawowych interpretacji artystycznej i ideowej myśli autora, o umiejscowienie Strindberga w kontekście innych, jemu współczesnych wybitnych dramatopisarzy.

2

U początków kariery Strindberga w Polsce leżą reorganizujące teatr jego propozycje teoretyczne, które, jak wiadomo, wyłuszczył w przedmowie do *Panny Julii*. Ten kilkunastostronicowy tekst wnosił duże innowacje. Dzięki szybkiemu przekładowi polski czytelnik niemal od razu

był dobrze zorientowany, o jakie reformy chodzi. Toteż propozycje Strindberga zostały natychmiast odnotowane w prasie i zaopatrzone odpowiednimi komentarzami. Dyskusja przybrała podwójny charakter: 1. rozpatrywano miejsce Strindberga w odnowie współczesnego teatru i dramatu; 2. rozciągając obserwacje na dorobek powieściowy, osiągnięcia ideowo-artystyczne Strindberga próbowano uczynić punktem odniesienia dla najnowszej literatury w kraju. Wdarcie się nagle na sceny europejskie „młodego gniewnego” tamtej epoki, poprzez ogromne sukcesy *Ojca* i *Panny Julii*, miało poważny wpływ na życie literackie i teatralne w kraju; wagę wydarzenia od razu dostrzeżono, czego dowodem wczesny przekład tych sztuk na język polski, dokonany w niespełna trzy lata od ich napisania².

Tłumaczenie wstępu do *Panny Julii*, będące jednocześnie wyrazem poparcia dla „nowej sztuki”, wyszło spod pióra Artura Górskiego, późniejszego kodyfikatora programu Młodej Polski. Fakt to znamienity. Twórczość autora, uznanego wówczas powszechnie za naturalistę, trafia od razu do pokolenia najmłodszych, opowiadającego się za hasłami modernizmu. Spotkanie nastąpiło przede wszystkim na płaszczyźnie zagadnień moralnych. Wiadomo, że moderniści proponowali m. in. w swych wystąpieniach

nowe formy obyczaju erotycznego, gwałtowne obnażenie seksualnych pobudek ludzkiego postępowania, objawy i formy gorszące w oczach obserwatorów nowego pokolenia, ale wśród jego uczestników wywołujące entuzjazm dla pisarzy, którzy najsilniej dali im wyraz³.

Ta dążność do „absolutnej swobody” tkwiła zresztą głęboko w podłożu społecznym.

Wspomniane wyżej przekłady *Ojca* i *Panny Julii* docierają do rąk czytelników w chwili, gdy zaczyna święcić w Polsce pierwsze swoje triumfy (lata 1888-1894) Henryk Ibsen. W młodym Strindbergu niespodziewanie znajduje on groźnego konkurenta. Dorobek Ibsena był u nas do roku 1891 znany w znikomym stopniu⁴. Oprócz *Nory* teatr

² *Panna Julia* została napisana w końcu 1888 r. Biorąc pod uwagę datę cenzury (3 IX 1890), można powiedzieć, że polskie tłumaczenie od chwili powstania utworu dzieła ledwie 2 lata! Podobnie rzecz ma się z *Ojcem*. Obie sztuki stały się przedmiotem zainteresowania awangardowych teatrów europejskich: Théâtre Libre, Théâtre de L'Oeuvre, Freie Bühne — zob. G. Ollén. *Strindbergs dramatik*. Stockholm 1961.

³ K. Wyka. *Charakterystyka okresu Młodej Polski*. W: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968 s. 19.

⁴ Zob. J. Michalik. *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875-1906*. Wrocław 1971 s. 14.

polski wystawił jedynie *Podpory społeczeństwa* i *Pretendentów do tronu*. Istniały tylko dwa tłumaczenia jego dramatów: *Nora* i *Oblubienica morza* (Björnsona także dwa: *Nowożeńcy* i *Leonarda*). To dawało Ibsenowi i Strindbergowi jednakowe szanse startu w naszym teatrze⁵. Zauważmy — obu żyjących pisarzy dzieli różnica 21 lat! Do pierwszej inscenizacji dramatów Strindberga wprawdzie doszło dopiero 14 IV 1905 r. (*Samum* — Warszawa, Towarzystwo Miłośników Sceny; *Szał* — Łódź, Teatr Polski, kierowany przez M. Gawalewicza), ale sytuacja taka nie zależała wyłącznie od biernej postawy krytyki czy dyrektorów przedsiębiorstw teatralnych.

Ukazanie się książek poprzedził w prasie obszerny szkic informacyjny o pisarzu M. Łaniewskiego⁶, będący zresztą streszczeniem pracy Gustawa F. Steffena, do czego autor rzetelnie się przyznaje. Mimo informacyjnego charakteru rozprawki, jest ona zarazem pierwszą poważną wartościującą wypowiedzią krytyczną, podejmującą próbę zestawienia dramaturgii Ibsena i Strindberga, „którego samodzielny poetyczny talent w niczym nie ustępuje talentowi Björnsona czy Ibsena”⁷. Dwie zwłaszcza sprawy, różniące obu pisarzy, mocno są tam wypunktowane — z jednej strony mizoginizm i cięta satyra społeczno-polityczna, „socjalizm”, ostry ton wystąpień autora *Ojca*, z drugiej „indywidualizm” Ibsena. Strindberg postanowił pisać „z zakasanyimi od koszuli rękawami”, nie w rękawiczkach. To zwróciło na niego oczy współczesnych — zauważa krytyk. Rzecz ciekawa: artykuł wspomniany ukazuje się razem z kilkuodcinkowym esejem Pietro Montegazza *Wiek obłudy*.

Na marginesie szkicu twórczości literackiej Ibsena parę słów poświęcił Strindbergowi Władysław Bogusławski⁸. Aczkolwiek wyraża się o jego pisarstwie z wielką rezerwą, co dotyczy zwłaszcza mizoginizmu Strindberga, jednak niedwuznacznie mówi, że jest to „silny przeciwnik” Ibsena. Tym samym zwraca na niego uwagę opinii publicznej. Dwa lata później w recenzji z *Heddy Gabler* W. Bogusławski zauważa: Hedda jest „wcieleniem kobiety zrodzonym prawdopodobnie pod wpływem gynecofobii Strindberga, który Ibsenowi spać nie daje”⁹.

Usprawiedliwiając swój przekład obu sztuk Strindberga, Ignacy Sueser pisał:

⁵ Systematycznie dramaty Ibsena ukazywały się na scenie dopiero od 1897 r.

⁶ *August Strindberg. Zarys biograficzno-literacki*. „Życie” 1890 nr 11-13.

⁷ Tamże s. 180. Wszystkie podkreślenia w cytowanych tekstach moje — M. L.

⁸ *Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*. „Biblioteka Warszawska” (BW) 1891 t. 4 s. 553-605.

⁹ *Przegląd teatralny*. BW 1893 t. 3 s. 377.

dotąd o Strindbergu mogła do czytelników polskich dotrzeć urywkowa jaka wiadomość z niedokładnych wzmianek w niektórych pismach lub też z pobieżnych szkiców literackich. A jednak Strindberg należy do najwybitniejszych współczesnych pisarzy i koryfeuszów realistyczno-społecznego kierunku, znaczenia zaś jego nie da się zamknąć w granicach rodzimej jego szwedzkiej twórczości. Jako autor dramatyczny wyprzedził on znacznie dziełami swoimi małowieszczański radykalizm Ibsena i Björnsona oraz wprowadził do dramatu żywioł na wskroś nowoczesny, poruszając najżywotniejsze idee współczesne z podziwu godną przedmiotowością, która go stawia w rzędzie najznakomitszych pisarzy realistycznej literatury europejskiej¹⁰.

Podobnie wysokie miejsce we współczesnej literaturze I. Suesser wyznacza Strindbergowi w swoich artykułach, które zamieścił w „Myśli” (1892 nr 1-6)¹¹ i w „Dodatku Miesięcznym do Przeglądu Tygodniowego” (1892 z. 1 s. 100-114)¹². Obok Strindberga po raz pierwszy na łamach prasy polskiej pojawia się tam nazwisko Oli Hanssona. Przedmiotem studiów Suessera stała się głośna jego książka *Młoda Skandynawia* (wydanie niemieckie), która, jak wiadomo, Strindberga wysoce gloryfikuje; Hansson poświęca Strindbergowi najdłuższy z zamieszczonych tam szkiców, obwołując go przywódcą najnowszych prądów literackich. Referując poszczególne partie książki, Suesser wyraźnie ulega poglądom Hanssona, z wyjątkiem sprzeciwu wobec próby oderwania literatury od życia społecznego. Nie był to zresztą ostatni kontakt krytyka z twórczością Strindberga. Jego zafascynowanie dziełami autora *Gry snów* ujawni się, jak później zobaczymy, w szeregu innych jeszcze wypowiedzi, choć poglądy głoszone ulegną pewnym modyfikacjom.

Drugim wybitnym twórcą, w którego sąsiedztwie pojawiać się będzie nazwisko Strindberga, jest Gerhard Hauptmann. W szkicu o autorze *Tkaczy*, widząc jego „zamiłowanie do scen brutalnych i bezwzględnych w kreśleniu postaci, prawdziwych i groźnych”, I. Suesser¹³ nazywa go krańcowym naturalistą, „z którym może równać się znakomity poeta szwedzki August Strindberg”. Przy tym tenor wypowiedzi wskazuje na miejsce nadrzędne Strindberga wobec autora niemieckiego. W recenzji z odczytu Kotarbińskiego o sztuce aktorskiej sprawozdawca „Prawdy” donosi: „Kotarbiński nie wierzy, aby zapanował na niej [scenie] wszechwładnie pesymizm skandynawski Ibsena i Strindberga tudzież jego naśladowców niemieckich z Hauptmannem na czele”¹⁴.

¹⁰ *Słowo tłumacza*. W: *Panna Julia*. Warszawa 1891 s. 1.

¹¹ *Młodzi w literaturze skandynawskiej*.

¹² *Nowe prądy w literaturze skandynawskiej*.

¹³ *Gerhard Hauptmann. Zarys literacki*. „Świat” 1894 [nr 8] s. 186.

¹⁴ Zn. P. *Odczyt*. „Prawda” 1893 nr 17.

Niemiecki korespondent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” w notatce o otwarciu *Ojcem* Strindberga sezonu w berlińskiej Freie Bühne stwierdza: „Strindberg jest w s p ó ł z a w o d n i k i e m Ibsena, różni się od niego wypukłym rysunkiem typów, stawianiem ujemnym postaci kobiecych, szerokim malowaniem tezy — niesłychanie jaskrawo”¹⁵. Notatkę zamyka krótkie podsumowanie: „tragedia padła”. Ta lapidarna konkluzja zawiera w sobie pewien element, obok którego nie można przejść obojętnie. Jest w niej mianowicie nawiązanie do rozpowszechnionej dzięki sądom Brandesa i innych estetyków zachodnich opinii, które znalazły odzwierciedlenie również w krytyce rodzimej, że w dramatach swoich Strindberg podjął udaną próbę odnowienia starożytnej tragedii¹⁶.

Przytoczona wyżej korespondencja „Echa” jest pierwszą, jak się zdaje, informacją w prasie polskiej, donoszącą o życiu scenicznym sztuk Strindberga za granicą. To samo czasopismo odnotuje potem otwarcie premierą *Ojca* teatru dla robotników w Kopenhadze (1892), przywołując w tekście radykalizm społeczny pisarza, brukselskie i wiedeńskie wystawienie *Wierzyteli* (1893), paryskie wystawienie *Ojca* w L'Oeuvre, połączone z odczytem Vanora o mizoginizmie poety (1894). Na łamach „Niwy” (1892) ukazała się wiadomość o inscenizowanych w Szwecji *Wędrownkach św. Piotra* itd.¹⁷. Takich komunikatów pojawiła się spora ilość. Jak widac, opinia polska od razu odkryła w Strindbergu przede wszystkim dramatopisarza-nowatora¹⁸, choć w zasadzie jest to przyswojenie sądów pochodzących z zewnątrz. Szybko docierające do kraju relacje o zagranicznych sukcesach jego sztuk odegrały tu niepoślednią rolę. Wzrastała świadomość potrzeby wprowadzenia tego zajmującego autora do teatru polskiego, ale dostępu do sceny, obok innych czynników, broniła ostra cenzura rządowa, brak instytucji teatrów prywatnych i nadzór rządowy nad sceną profesjonalną.

Wysokie miejsce, jakie w pierwszym kontakcie zdobyły sobie dra-

¹⁵ *Kroniki niemieckie. Początek sezonu teatrów wolnych*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” (EMTA) 1890 nr 356 (36).

¹⁶ Por. np.: Łaniewski, jw.; J. Klemensiewiczowa. *Johan August Strindberg*. „Sfinks” 5:1912 t. 19 s. 212-222; taż. *Literatura Skandynawii*. Kraków 1914. Tezę tę powtórzył Ł. Kurdybacha (*W stulecie urodzin Strindberga*. „Twórczość” 6:1950 nr 3 s. 93-99, przedr. we fragm. w programie do *Panny Julii* — Teatr Mały, Warszawa 1957).

¹⁷ Warto zwrócić uwagę na zestawienie *Wędrownek św. Piotra* z *Peer Gyntem* Ibsena. Autor notatki, w opozycji do naturalistycznych sztuk Strindberga, zdaje się świadomie poszukiwać związków nowego dramatu z tradycjami dramatu romantycznego.

¹⁸ Do 1889 r. brak w prasie wzmianek o pisarzu. Przetłumaczone zostały ledwie 2 krótkie opowiadania: *W walce z sumieniem* (1885) i *Wyższe cele* (1886).

maty Strindberga w świadomości polskiego odbiorcy, nie zależało wyłącznie od ich nowatorskiej formy czy niezwykłości tematyki. Jak już powiedzieliśmy wcześniej, opinię polską zaintrygowały silnie jego wypowiedzi na temat reformy teatru. Konieczność odnowy teatru odczuwano powszechnie. „Albo teatr przekształci się, albo przestanie istnieć” — nawoływała za Zolą W. Marrene-Morzowska¹⁹, przypuszczając ostry atak na dramaty Öhmeta w poszukiwaniu nowego Szekspira sceny. Upatrywała go w Ibsenie. „Reforma sceny, którą wszyscy odczuwają, znalazła swój wyraz na północy” — orzeka, Ibsenowi, jako najpoważniejszemu z twórców, poświęcając cały odczyt. Działo się to w r. 1888, właśnie wtedy, gdy na arenę międzynarodową wstępuje z *Panną Julią* August Strindberg.

Pierwsze echa reformatorskich poczynań Strindberga dotarły do nas za pośrednictwem „Kraju”²⁰, jeszcze przed ukazaniem się polskiego tłumaczenia tego dramatu. Wystąpienie Strindberga potraktowane zostało jako nierealne, utopijne, żart. Warto bliżej zatrzymać się nad postawionymi zarzutami, gdyż mówią one wiele o ogólnej świadomości teatru, jaką posiadał wówczas przeciętny potencjalny odbiorca widowiska scenicznego, dając pojęcie o wielkości bariery dzielącej widownię od nowego dramatu. Krytyk nie godzi się ani na zniesienie podziału sztuki na akty dla podtrzymania iluzji scenicznej, ani na usunięcie orkiestry poza kulisy. Poważny sprzeciw Rossowskiego budzi propozycja przyćmienia światła na widowni w ciągu przedstawienia. Organizowaniu światła — ze względu na moralność publiczną — grozi bowiem veto policji! Zupełnie niezrozumiałe dla niego jest żądanie Strindberga, by teatr zastąpił scenę kulisowo-prospektową zabudową przestrzenną, co bardziej urealni widowisko, stąd owo pytanie: dlaczego meble mają stać przodem do sceny (a więc aktor będzie obrócony tyłem do widzów?). Podobne zdziwienie krytyk wyraża wobec próby wykorzystania w sztuce komedii dell’arte, odmawiając aktorom wszelkich praw do improwizacji. Rossowskiego niepokoi także — już chyba nie tylko u Strindberga — zjawisko „wyrzucania akcji za kulisy” kosztem wewnętrznej analizy psychologicznej, bowiem „widz przychodzi do teatru, aby patrzeć na to, co się dzieje, a nie słuchać tego, co sobie wygodniej przeczytać może w domu”²¹. W bohaterach sztuki Rossowski chce widzieć osoby o silnej duszy i sercu, a nie egoistę i zdeprawowaną hrabiankę. W ogóle — powiada krytyk — dramat przyszłości Strindberga to „rojenia tak dziwne, iż czytelnik wnikając w nie, zdumiewa się,

¹⁹ *Nowe prądy dramatyczne*. „Przegląd Tygodniowy” 1888 nr 42.

²⁰ S. Rossowski. *Z literatury skandynawskiej (próba reformy dramatu)*. „Przegląd Literacki” 1889 nr 42 s. 1-4, dod. do „Kraju”.

²¹ Tamże.

jak być może, aby talent bądź co bądź tak wybitny, aby umysł tak trzeźwy w podobne mógł popaść utopie" ²².

Rzecz jasna, po takim zaznajomieniu społeczeństwa z najnowszym dramatem Strindberga, wobec stale wzrastającego rozgłosu jego twórczości, nie wystarczył już sam przekład sztuki i frapującego krytyków wstępu. W 1892 r. pojawia się w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” 4-odcinkowy artykuł I. Suessera *Ewolucje sceny nowożytnej* ²³. Autor omawia kolejne fazy organizacji sceny, począwszy od teatru starożytnego poprzez średniowiecze i odrodzenie aż po czasy jemu współczesne, za najnowszą koncepcję reformy przyjmując właśnie deklaracje Strindberga. Broni też Strindberga, widzi za nim potrzebę bezantraktowego dramatu i nowej gry aktorskiej ze względu na zachowanie iluzji scenicznej i naturalności pokazywanych sytuacji, akceptuje nowe rozwiązanie scenografii. Niesymetryczna, urywkowa dekoracja sprawia bowiem, że „widz nie widzi całej sceny, ani całego umeblowania, domyśla się zatem dalszej przestrzeni, potrącona fantazja wypełnia ją” ²⁴, a sprzęty ustawione skośnie zniewalają artystów do grania en face i w pół profilu zamiast „nieznośnej maniery niszczącej całą iluzję w ciągłym odwracaniu się całą twarzą do publiczności” ²⁵. Krytyk domaga się dalej, posługując się tekstem Strindberga, aby „najsztudniej wrażeń duszy nie w ruchach i wykrzyknikach, ale w grze rysów twarzy się ujawniły”, co wiąże się z potrzebą scen małych, z silnym światłem bocznym ²⁶. Oznaczało to radykalne na owe czasy przeorganizowanie naszej sceny. Jeszcze w 1909 r. przed polską premierą *Panny Julii* anons prasowy donosił: „Propozycje Strindberga są niezwykle oryginalne

²² Tamże.

²³ Nr 434-438.

²⁴ Uwaga ta zbieżna jest z praktyką Théâtre d'Art i Théâtre de L'Oeuvre. Trudno powiedzieć, kto był kodyfikatorem powyższych sformułowań, Strindberg bowiem z teatrami tymi współpracował. Paul Fort wychodził z założenia, że nawet najlepszy dekorator nigdy nie zadowolony w pełni fantazji i wyobraźni widza, dlatego też „dekoracja nie powinna precyzować, lecz sugerować, ułatwiać pracę wyobraźni. Wystarczy zatem kilka ruchomych draperii, kilka linii na kolorowym tle symbolizującym nastrój dramatu” (J. B a b. *Teatr współczesny*. Warszawa 1959 s. 214). W podobnej konwencji wystawił *Pannę Julię* w 1910 r. B. Górczyński.

²⁵ Wówczas jeszcze manierę taką stosowały warszawskie Rozmaitości.

²⁶ Ostatnio krytyka dostrzegła w dramatach Strindberga „idealne scenariusze” dla telewizji, powołując się na jego prekursorstwo w tym względzie. O takich właśnie środkach ekspresji myślał Strindberg — zauważa K. Olszewski (*Panna Julia*. „Radio i Telewizja” 1968 nr 11 s. 20), przytaczając tę partię tekstu Strindberga jako potwierdzenie. Dramaty Strindberga tv polska wystawia niemal od początku swej działalności. Dotąd nadano aż 18 emisji, co stawia go w rzędzie najpopularniejszych autorów. Prawie wszystkie inscenizacje stały się wydarzeniami, uzyskały wysoką ocenę krytyki.

i stanowią nieomal epokę w dziejach rozwoju techniki dramatu"²⁷. Budując całą wypowiedź na postawionym z góry założeniu, że reforma sceny wiąże się z reformą dramatu, Suesser powołuje się następnie na działalność wolnych scen (nota bene eksperymentujących sztukami Strindberga), które łamią dotychczasowe schematy, aby stworzyć nowy dramat i nowy model teatru.

Kiedy w 1893 r. W. Marrene-Morzkowska wystąpiła po raz drugi z odczytem *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*²⁸, ograniczając swą wypowiedź tylko do sylwetek Maeterlincka i Ibsena, natychmiast prasa odnotuje:

Publiczność zaciekawiona wysoce jasnym a zajmującym wykładem wysłuchałaby chętnie dalszych pogadań, obznajmujących ją z aspiracjami Strindberga, Björnsona, Hauptmanna i całej falangi najmłodszych, zapelniających repertuary wszelkich „scen wolnych” nad Sprewą, Dunajem lub Sekwaną²⁹.

Rzecz znamienne: nazwisko Strindberga przywołane zostało w pierwszej kolejności. „Do tych dwóch potoków [Ibsen i Maeterlinck] [...] podmywających swoimi nurty podwaliny współczesnego teatru [...] można by dołączyć prąd nitzscheowsko-strindbergowski” — dopomina się w sprawozdaniu z prelekcji Ignacy Matuszewski³⁰.

Apel znalazł oddźwięk. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” ogłasza cykl artykułów *Reformatorzy sceny*, których autorem jest Witold Janicki³¹. Cykl zamierzony na Strindbergu się urywa. W 3 odcinkach — śladem Morzkowskiej — Janicki szeroko omawia całą twórczość Skandynawia, zwłaszcza utwory najświeższe. Rzetelnie wylawia wszystkie nowości reformujące scenę i dramat, bardziej drobiazgowo niż Suesser, ale zachowuje w stosunku do referowanych wypowiedzi znaczny dystans. Ogólnie zauważa wprawdzie kryzys dramatu, lecz mówi, że stworzone w teorii recepty są niewykonalne (myśląc m.in. o Strindbergu). Widać na piszącym wyraźne wpływy książki Maxa Nordaua *Entartung* (Berlin 1892), w której tenże objawy kultu dla Ibsena i jemu pokrewnych twórców, jako wiadomo, uważa za chorobliwe. Oskarżenie najnowszego dramatu o obłąkanie moralne (moral insanity)³²

²⁷ „Rozwój” nr 14.

²⁸ Tekst ogłoszony został w „Wędrowcu” 1893 t. 1 nr 29-30.

²⁹ EMTA 1893 nr 498 (15) („Kronika”).

³⁰ *Prelekcje publiczne*. „Prawda” 1893 nr 15.

³¹ Cz. 1: *Juliusz Strindberg*. Tamże nr 505-507 (22-24).

³² Krakowski recenzent *Wroga ludu* podaje za Nordauem, że za terminem „szal moralny”, kryje się ujawniająca się w psychice bohaterów „zbyt łatwa zdolność do emocji, a przede wszystkim duma z niej, pesymizm i jako jego skutek wstręt do ludzi, a głównie do siebie samego, bezwładność woli (abulia), wreszcie mistycyzm” [sic!] („Przegląd Polski” (PP) 1894 t. 112 z. 334 s. 173).

rzutuje mocno na opinię społeczną. Opinia osądzi: dramaty te są do czytania, ale nie na scenę. Argumentem tym będzie operowała także cenzura³³, wysuwając radykalizm społeczny Strindberga i problem publicznej moralności jako elementy hamujące dostęp jego dramatów do teatru. Ulega nim także Janicki.

Gromiąc po kolei najznakomitszych ówczesnych dramatopisarzy, we wstępie do podjętej analizy teatru Strindberga krytyk pisze:

Taki Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Strindberg, Björnson, Beque i inni twórcy niepospolitego talentu pracujący według własnego orzeczenia dla teatru przyszłości, w epoce teraźniejszej z powodu wyłamania się spod wszelkich praw i prawideł, bywają często trudni, a jeszcze częściej niemożliwi do przedstawienia w teatrze liczącym się z owymi deptanymi przesądami... Pośród buntowniczych rzeczników prawicy opozycyjnej najjaskrawszy jest J. Strindberg, którego dramaty z powodu bezwzględności tezy i nadto szorstkiego obnażania prawdy nie tylko na scenę, ale i do druku przedostają się opornie³⁴.

Mimo to Janicki przyznaje, że wspólnie z Ibsenem Strindberg rozszerzył widnokrąg ideowy dramatu, oczyścił go ze sztucznych intryg, melodramatycznych i szufladkowych efektów, usunął fabułę, na plan pierwszy kładąc uczucie lub problemy epoki. Na koniec wręcz stwierdza, że dramaty jego „należą do n a j c i e k a w s z y c h e k s p e r y m e n t ó w, z których teatr przyszłości wyniesie niejedną korzyść”³⁵.

Usprawiedliwiając swoje wystąpienie, Janicki tłumaczy podjęcie tematu powagą sądu Brandesa — krytyka uznanego przez starsze pokolenie — który nazywa Strindberga „największym ze współczesnych poetów szwedzkich, a jednym z najbardziej interesujących talentów pisarskich w Europie”³⁶, z drugiej zaś odwołuje się do popularności świeżo w Polsce wydanej *Młodej Skandynawii* Hanssona.

By dać odpowiedź na pytanie, czy warto istotnie przyjrzeć się bliżej

³³ Przed wystawieniem *Panny Julii* (Łódź — 1909) anons donosił wyraźnie, że jest to dramata będący przez dłuższy czas na indeksie ze względów cenzuralnych („Rozwój” nr 14). To samo wiadomo np. o *Eryku XIV*.

³⁴ Janicki, jw. nr 505 (22) s. 254. Znamienna jest w tym względzie recenzja ze spektaklu *Adrianny Lecouvreur* w teatrze krakowskim (1895): „Modrzejewska wie dobrze — pisał sprawozdawca — że jest to już stare i nie w modzie, że słabe i naiwne, ale mówi słusznie, że widzi w Adriannie szlachetny, prosty powiew resztek romantyzmu [...] [Trzeba] odświeżyć tymi nieco zwietrzałymi różami najsłabszego bodaj romantyzmu powietrze dzisiejsze, przesycone brudami Ibsena, zapachem kapusty i piwa z jadalni berlińskich małomieszczan Sudermana, zatrutą atmosferę pogrzebowych kruków Becquea” (xx. PP 1895 t. 115 z. 343 s. 205).

³⁵ Jw. nr 507 (24) s. 278.

³⁶ Tamże nr 505 (22) s. 254.

twórcy, rekomendowanemu przez dwu tak wziętych ówczesnie estetyków³⁷, Janicki — podobnie jak Suesser — sięga po *Pannę Julię*, gdzie Strindberg „cele swe i dezyderaty streścił dosadnie w przedmowie do dramatu, dając tym samym w jednej książce zarys teorii i zastosowanie jej w praktyce”³⁸. Krytyk próbuje uporządkować zawarte tam tezy, poddając głębszej analizie zwłaszcza elementy dotyczące samej konstrukcji dramatu: wskazuje na potrzebę zmodernizowania formy dramatu za pomocą nowej tematyki („zapasy życia ujęte w kategoriach psychologicznych”) i nowych środków wyrazu. Domaga się przeobrażenia gustów publiczności, bowiem powoduje nią tylko żądza zabawy.

Szczególny nacisk — za Strindbergiem — Janicki kładzie na potrzebę odmiennej koncepcji postaci w nowym dramacie: przejście od ujęć statycznych (od tzw. „charakterów scenicznych”) do dynamicznych — ukazywania człowieka w ewolucyjnej fazie rozwoju. W sprawozdaniu z *Dzikiej kaczki* Ibsena, granej w Krakowie³⁹, spektaklu głośnego ze względu na nowatorstwo reżyserii i gry scenicznej (inscenizacji będącej jednym ze szczytowych osiągnięć Pawlikowskiego), krytyk niedwuznacznie wskazuje na Ibsena, że jest to drugi obok Strindberga dramatopisarz, tak właśnie pojmujący budowanie postaci scenicznych. Zarzuca jednak zarówno Strindbergowi, jak i Ibsenowi doktrynerstwo tezy, to, że „uogólniają swe myśli w człowieku symbolu [...] nie są to więc osoby, a uosobienie danych typów lub psychologicznych stanów duszy”⁴⁰. Dalejsze rozważania Janickiego dotyczą reformy sceny, ale nie wybiegają poza komentarze Suessera.

W części drugiej artykułu krytyk dokonuje przeglądu twórczości Strindberga, w całym dcrobku, podobnie jak Łaniewski, podkreślając silny radykalizm pisarza, najjaskrawiej ujawniający się w powieści *Czerwony pokój*. Janicki stwierdza, iż w książce tej „satyryczny a pełny obraz społecznego społeczeństwa stanąć może obok przedniejszych arcydzieł Dickensa, Thackeraya, Gogola, Flauberta”⁴¹. Krok nowy — autora *Panny Julii* pasuje się na klasyka literatury.

Uwagę Janickiego — obok radykalnych poglądów pisarza — zaprzęta stosunek Strindberga do kobiety. Nie godzi się na mizoginizm poety, zarzuca Strindbergowi, że nie widzi w kobiecie wyższości moralnej

³⁷ „Wśród krytyków żyjących zachodu po Brandesie bez wątpienia pierwsze miejsce należy się Hanssonowi” — pisał W. Bugiel (*Literatura szwedzka*. „Prawda” 1894 nr 1).

³⁸ Jw. nr 505 (22) s. 255.

³⁹ J. W. *Teatr krakowski*. PP 1894 t. 112 z. 336 s. 635.

⁴⁰ Janicki, jw. nr 505 (22) s. 255.

⁴¹ Tamże nr 506 (23) s. 266.

jak Ibsen czy Björnson. Problem ten zresztą będzie często poruszany⁴², zwykle w parze z dyskusją nad nietzscheanizmem pisarza. Podchwycił go wkrótce Bolesław Lutomski w artykule *Nowy temat w dramacie i nowa kobieta*⁴³, wyraźnie akcentując, że w literaturze najnowszej pojawił się określony model kobiety (Ewa nowożytna, Ewa moderne)⁴⁴, mający reperkusje w twórczości rodzimej. „Dziś już nieuprzedzeni wyznać muszą, że intelektualne pierwiastki teatru skandynawskiego zapładniają literaturę dramatyczną” — pisze, powołując się na konkretne utwory⁴⁵.

Wysoce pochlebny ton opinii krytyków, mianujący Strindberga czołowym dramaturgiem epoki, towarzyszyć mu będzie do końca okresu, jednak ze zmianą orientacji. Już we wspomnianym szkicu o Hauptmanie z realisty przemianowany zostaje Strindberg na skrajnego naturalistę. Nikt nie próbuje jeszcze wtedy dostrzec różnicy, jaka dzieli Strindberga-naturalistę od naturalistów niemieckich czy francuskich. Utwory naturalistyczne Strindberga w samej rzeczy wybiegają poza poglądy estetyczne kierunku. Dopiero po r. 1955 krytyka zwróci uwagę, że są to głębokie studia, które dotyczą metafizycznej problematyki, pytając o sens egzystencji człowieka. Tym samym przyznaje się Strindbergowi prekursorstwo w dziedzinie dramatu egzystencjalnego. Czołowa scena polska różnicę tę wyczuła, prapremierę *Ojca* (Warszawa 1908 : Rotmistrz — Adwentowicz, Laura — Wysocka) wystawiając nie w konwencji naturalistycznej, lecz modernistycznej, próbując dramat ten odczytać w kategoriach tragedii losu⁴⁶.

Janicki jako jeden z pierwszych stawia przede wszystkim na Strindberga-powieściopisarza. Taki sąd u końca epoki będzie powszechny. Powiełają go prawie wszystkie nekrologi; nazywając Strindberga reformatorem powieści psychologicznej, niedościgłym prozaikiem, „wiernym realizmowi od pierwszego wystąpienia aż do ostatniej chwili mimo zmienności zapatrywań i poglądów”⁴⁷. Opinie urobione otworzyły moż-

⁴² Por. np. M.P. *Strindberg i kobiety*. „Przegląd Poznański” 1895 nr 32 s. 378 n.; *Ardens. Wrogowie kobiety (Nietzsche, Przybyszewski, Strindberg, Weininger)*. BW 1905 t. 4 s. 61-79; W. Grubiński. *Strindberg i kobiety*. „Świat” 1909 nr 11 s. 8 n. oraz wypowiedzi na ten temat w szeregu innych artykułów i recenzji teatralnych.

⁴³ EMTA 1894 nr 582-587 (47-52).

⁴⁴ Terminy powyższe rozpowszechnił Ola Hansson, zapożyczając je z prac Kraft-Ebbinga.

⁴⁵ Lutomski, jw. nr 582 (47) s. 562.

⁴⁶ Zob. M. Lewko. *Recepcja teatralna Strindberga w okresie Młodej Polski*. „Roczniki Humanistyczne” 19:1971 z. 4 s. 5-64. Szczegółowszą prezentację wystawionych sztuk świadomie z naszych rozważań wyłączamy, odsyłając czytelnika do wymienionej rozprawki.

⁴⁷ Klemensiewiczowa. *Johan August Strindberg* s. 212.

liwość druku jego prozy (pięć wydań książkowych, długa lista opowiadań i nowel zamieszczonych na łamach prasy). Proces przesuwania się zainteresowań od dramatu ku prozie Strindberga łatwo można uchwycić na przykładzie publikacji I. Suessera, który zamieszczając szkic literacki o Strindbergu w drugim wydaniu *Ojca*⁴⁸, najwięcej uwagi poświęcił właśnie prozie, czego wcale nie należy uważać za wycofanie się krytyka z poprzednio głoszonych sądów, przyznających Strindbergowi czołowe miejsce wśród współczesnych dramatopisarzy. W dramatach naturalistycznych Strindberga — za Hanssonem — Suesser widzi silną „tendencję uogólniającą i symbolizowanie akcji”⁴⁹, a więc elementy wiążące je w sposób wyraźny z literaturą modernizmu, kładzie przy tym nacisk na głęboki związek ideowy Strindberga z filozofią Nietzschego, w którym — jak wiadomo — upatrywano jednego z koryfeuszy symbolizmu w literaturze⁵⁰. Suesser w swej postawie nie jest odosobniony. Podobne sądy pojawiły się np. w artykule Janickiego (aczkolwiek krytyk nie aprobeuje tendencji modernistycznych u Strindberga), zyskując na sile i wyrazistości wypowiedzi. Odejściu od naturalizmu zresztą wkrótce da wyraz sam pisarz w takich utworach, jak *Inferno* (1897), *Adwent* (1898) czy *Do Damaszku* (1898-1901), choć wkraczając w rejony mistycyzmu, w technice obrazowania nie pozbędzie się realistyczno-naturalistycznych cech opisu.

Przesunięcie uwagi z dramatu na prozę było wynikiem ogólnej dyskusji nad zagadnieniem, czy i o ile młoda literatura ma prawo być amoralna i aspołeczna, czy też należy wymagać od niej silnych więzów z życiem narodu. Proza Strindberga bardziej niż dramat odślaniała model literatury zaangażowanej, stąd zrozumiały wzrost zainteresowania jego utworami epickimi, co nie oznacza bynajmniej, że nastąpiła degradacja Strindberga-dramatopisarza. Wydaje się, że trzeba tu rozróżnić dwie równoległe rozwijające się tendencje:

1. Wskazanie na autora *Czerwonego pokoju* jako na artystę o postawie służebnej wobec zadań ideowych wynikających z życia narodu. W tym wypadku bardziej wzorcowa była powieść Strindberga. Narzuca się związek z warszawskim ośrodkiem pozytywistów (środowisko twórcze uprawiające z powodzeniem duże formy epickie) i obozem krytyki

⁴⁸ August Strindberg. *Szkic literacki*. W: A. Strindberg. *Ojciec*. Warszawa 1898 s. 3-22. Jest to nieco rozszerzona wersja artykułu, który ukazał się w „Krytyce” (Kr) (1:1896 z. 4 161-170), będącego z kolei w głównych zarysach powtórzeniem tekstu odnośnego z „Myśli” i „Dodatku Miesięcznego do Przeglądu Tygodniowego”.

⁴⁹ *Nowe prądy w literaturze skandynawskiej* s. 110.

⁵⁰ T. Weiss. *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890-1914*. Wrocław 1961 s. 7.

postępowej, zgrupowanym wokół „Prawdy” oraz „Głosu” — czasopisma będącego łącznikiem między prozą młodopolską a pozytywistyczną.

2. Odnowy artystycznej dramatu i teatru polskiego, uwikłanego w płaską pospolitość wzorca *pièce bien faite*. „Ze sceny można z największym skutkiem przemawiać do tych nawet, co lekceważą ruch literacki i spopularyzować idee i kierunki najmniej rozpowszechnione: to właśnie stanowi jej potęgę” — zauważa W. Marrene-Morzowska⁵¹. Obie tendencje krzyżowały się ze sobą i zespały, w obu wypadkach chodziło o wskazanie na twórczość Strindberga jako na określony model już nie tylko literatury, ale i kultury, model wzorcowy dla pokolenia artystycznego Młodej Polski⁵².

„Czy przyszłość wypełni program, jaki jej naznaczymy? można wątpić lub mieć nadzieję. Dramat i powieść skandynawskie, a w Niemczech filozof-poeta Nietzsche są bardzo znaczącymi na korzyść mych przekonań wskazówkami”

— pisała M. Komornicka⁵³, mając na myśli przede wszystkim dorobek twórczy Strindberga.

3

Swoją karierę sceniczną w Europie zawdzięcza Strindberg bezpośrednim kontaktom z Jerzym Brandesem, który patronował wprowadzeniu go na scenę kopenhaską, skąd rozpoczął się triumfalny pochód *Ojca* przez wszystkie poważniejsze sceny Zachodu. Brandes znalazł bowiem w dziełach Strindberga doskonale odzwierciedlenie filozofii Nietzschego, którego stał się gorącym zwolennikiem, pierwszy inicjując w 1888 r. cykl wykładów uniwersyteckich na jego temat. Rzecz charakterystyczna: pojawienie się w naszej prasie pierwszego poważniejszego artykułu o twórczości Strindberga zbiegło się z notatką wprowadzającą do Polski filozofię Nietzschego, będącą zresztą omówieniem tomu rozpraw Brandesa o tym myślicielu⁵⁴. Druga racja, dla której Strindberg był tak bliski Brandesowi — to radykalna, wolnomyślna postawa obu,

⁵¹ *Nowe prądy dramatyczne*. „Przegląd Tygodniowy” 1888 nr 452.

⁵² Tezę tę zawdzięczam inspirującemu wpływowi artykułu K. Wyki *Młoda Polska jako problem i model kultury* (W: *Modernizm polski*. Wyd. 2. Kraków 1968 s. 482-510). Nieznane Wyce, odnalezione przeze mnie materiały, są dostatecznym — jak sądzę — dowodem na poparcie powyższego stwierdzenia.

⁵³ *Zamiast wstępu*. W: *Szkice*. Warszawa 1894. Cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973 s. 399. BN ser. I nr 212.

⁵⁴ L. *Arystokratyczny indywidualizm, rozprawa J. Brandesa o Fryderyku Nietzsche*. „Prawda” 1890 s. 186.

wyrastająca z przekonań pozytywistycznych. Popularność Brandesa w Polsce⁵⁵, zwłaszcza dzięki idei wolności politycznej, jaką wyznawał, tym samym rzutowała na popularność Strindberga, przynajmniej w początkowej fazie recepcji.

Brandes — donosi „Krytyka” — przyczynił się do rozrostu nowego prądu literatury skandynawskiej, który dzisiaj niewątpliwie ogarnął literaturę powszechną. Jednym z najwybitniejszych, jeśli nie najwybitniejszym z przedstawicieli tego prądu, jest August Strindberg [pisarz, który — M. L.] umie godzić żądania chwili z wymaganiami sztuki i tworzy prawdziwe arcydzieła poetyckiego talentu⁵⁶.

Nowo otwarte czasopismo, będące organem socjalistów, od razu użycza miejsca omówieniu sylwetki artystycznej Strindberga! Ma to szersze uzasadnienie. Osobą pisarza zajmuje się głównie krytyka postępowca, posiadająca określony program odbudowy niezależności narodowej i reformy systemu społecznego. Zwraca uwagę ciągle podkreślanie w zarysach biograficznych, a nawet w drobnych notatkach, demokratycznych przekonań Strindberga i jego radykalizmu obok buntu przeciw zastanemu modelowi obyczajowemu. Na tej płaszczyźnie nastąpiło spotkanie z pisarstwem Strindberga Artura Górskiego (wówczas jeszcze socjalisty i ateusza, kiedy zabierał się do tłumaczenia wstępu do *Panny Julii*). Na Strindberga jako na pisarza odpowiadającego demokratycznym i antyugodowym przekonaniom wskazuje grupa młodych zebranych wokół „Przeglądu Poznanskiego”⁵⁷. Twórczość Strindberga akceptuje surowy krytyk modernizmu Ludwik Krzywicki, znajduje ona uznanie w publicystyce Ignacego Matuszewskiego.

Drugim po Brandesie gorącym entuzjastą talentu Strindberga jest Hansson. Jego z polotem napisana książka o młodej literaturze skandynawskiej, w której Strindberg jest przedmiotem szczególnego zainteresowania krytyka, wywołała w kraju namiętne spory. Program niezaangażowania ideowego, którego Hansson jest rzecznikiem, estetyzm i idealizm — wobec utraty niezależności państwowej — nie mogły w pełni zadowolić oczekiwania polskich. Wśród zwolenników nowej sztuki powstały 2 obozy. Ambicje jednych nastawione były na całkowite włączenie się w nurt przemian literatur zachodnioeuropejskich. Ci opowiedzieli się za modelem kultury, jaki prezentuje książka Hanssona. Drugi nie godzą się na całkowitą alienację pisarza ze społeczeństwa —

⁵⁵ Krytyk duński był częstym gościem Polaków, w Warszawie, Krakowie i Lwowie miewał publiczne odczyty. W latach 1885-1887 trzykrotnie na dłużej przyjeżdżał do Warszawy. Zob. Z. Ciesielski. *Jerzego Brandesa spotkanie z Polską*. W: *Zbliżenia skandynawsko-polskie*. Gdańsk 1972.

⁵⁶ I. Suesser. *August Strindberg, Zarys literacki*. Kr. 1:1896 z. 4 s. 169.

⁵⁷ Por. L. Wasilewski. „Młoda Polska” w zaborze pruskim. Tamże z. 2 s. 77-81.

świadomi serwitutów narodowych. Dla nich twórczość modelową stanowią dzieła Strindberga, ale widziane w innym świetle, wbrew sugestiom Hanssona. Do sporu włączyła się krytyka konserwatywna.

Broniąc się przed destruktywnym pesymizmem modernistów, w sprawie książki Hanssona jeden z pierwszych zabiera głos Józef Kotarbiński⁵⁸. Interesuje go głównie przedstawiona przez autora postawa literacka Strindberga. Choć obwołany jako „wcielenie ideału twórcy dla przyszłości”⁵⁹, Strindberg nie przemawia do przekonania krytyka. Zafascynowany romantykami — wyznawca realizmu — nie godzi się na antyseminizm i nietzscheanizm pisarza. *Ojciec i Panna Julia* według niego „należą do dzieł wysiłonych, nienaturalnych, [cechuje je] sztuczne rozdymanie wartości, pomysłów niezgodnych z naturalną logiką życia”⁶⁰. J. Kotarbiński w ogóle nie godzi się na nową literaturę, czemu do wyraz w późniejszym szkicu. „Nie wierzę w utrwalenie się tego wpływu na gruncie naszym — powie — bo wygania z literatury ideał i myśl społeczną”⁶¹. Z podobnych pobudek negatywnie ocenia książkę Hanssona Piotr Chmielowski⁶².

Inaczej ustosunkował się do *Młodej Skandynawii* Ignacy Matuszewski⁶³. Krytyk ten nie stawia znaku równania między poglądami na literaturę Hanssona i Strindberga. Strindberga uważa za naturalistę, Hanssona — za symbolistę. Widzi w Strindbergu — za Steffenem i opinią niemiecką — „jedną z najoryginalniejszych osobistości naszego wieku”⁶⁴, podkreślając wśród cech jego dzieł wstręt do obłudy społecznej, miłość prawdy i skłonność do przesycania utworów żywiołami etycznymi. Uderza wyraźnie negatywny stosunek Matuszewskiego do społecznej postawy Hanssona, co krytyk wytyka, podkreślając mocno zalety publicystyki Strindberga, jego pracy społecznej i niezależność sądów.

Podobne stanowisko wobec autora *Młodej Skandynawii* zajmuje Ludwik Krzywicki. Widzi wprawdzie w postawie Hanssona próg prowadzący do europejskiej literatury modernizmu, jednak za bardziej adekwatną do potrzeb polskich uważa twórczość Strindberga i Hanssona⁶⁵. Zasad-

⁵⁸ Krytyk-impresjonista. BW 1893 t. 3 z. s. 130-145.

⁵⁹ Tamże s. 138.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ *Dekadentyzm w życiu i literaturze naszej*. „Kraj” 1897 s. 190.

⁶² Ola Hansson. *Młoda Skandynawia*. Warszawa 1893 — „Wędrowiec” 1893 t. 1 s. 207.

⁶³ *Podmuch z Północy*. *Młoda Skandynawia i Ola Hansson*. „Ateneum” 1894 t. 1 s. 352-368.

⁶⁴ Tamże s. 356.

⁶⁵ Zob. Wyk a. *Młoda Polska jako problem* s. 493. Recenzując książkę Hanssona, przeciw odrywaniu literatury od życia pierwszy zaprotestował A. Świętochowski (*Liberum veto*. „Prawda” 1892 nr 47).

niczą racją, dla której czyni taki wybór, jest to, że Hansson „stoi poza życiem”. Krzywicki zarzuca mu przyjęcie brutalnej i egoistycznej idei Nadczłowieka, której przeciwstawia — powodowany względami na dobro społeczne — altruizm i ideę poświęcenia, solidaryzując się z Nietzschem, ale w odniesieniu do krytyki współczesnej cywilizacji⁶⁶. Suesser zaś polemizuje z tezą Hanssona, jakoby z powodu mizoginizmu i nietzscheanizmu Strindberga niepodobna mu było przyznać nazwy socjalisty, twierdząc, iż przeczą temu jego dzieła, ujawniający się w nich ostry radykalizm, wstrząsanie fundamentami mieszczańskiej moralności⁶⁷.

Zarysowuje się zatem wyraźna linia myślenia: połączyć w jedno społecznikowskie hasła pozytywizmu z nową formą modernistycznej literatury, czego doskonały przykład stanowi twórczość Strindberga, pisarza uznanego za najwybitniejszą indywidualność współczesnej literatury przez dwu wysoce cenionych estetyków, reprezentantów starszego i młodszego pokolenia — Brandesa i Hanssona. Podobnymi przeświadczeniami kieruje się Karol Irzykowski, gdy żąda związku artysty z ważnymi przejawami życia, które ma na swój sposób w literaturze ukazywać i rozstrzygać, a nie zadowalać się wyłącznie zewnętrznymi efektami technicznymi (*Słoń w porcelanie* i inne szkice), za wzór stawiając dzieła Ibsena i Strindberga jako pisarzy najbardziej pod tym względem sprawdzonych. Jest to jednocześnie negacja tej linii twórczości, jaką reprezentował w kraju Stanisław Przybyszewski. Na tle ideowego zaangażowania nastąpiło m. in. rozejście się Górskiego z Przybyszewskim. W *Spowiedzi poety*⁶⁸. A. Górski oddziela Młodą Polskę od przybyszewszczyzny, nie mogąc pogodzić się z całkowitym absolutyzowaniem sztuki (znajduje zresztą sprzymierzeńców w Brzozowskim, Niemojewskim, Wyspiańskim). Pesymizm, schopenhauerowska idea ucieczki przed nędzą życia w kontemplację piękna, nie zadowolili wrażliwego umysłu krytyka, w rezultacie czego odwraca się ku tradycjom romantycznym i patriotycznym w literaturze.

Po r. 1894 dyskusja w prasie nad twórczością Strindberga mocno się wycisza. Nastąpiło to z dwu powodów:

- a) nagłego wzrostu w kraju ofensywy konserwatywnej przeciw

⁶⁶ Weiss. jw. s. 55. Jakkolwiek w Polsce nie doszło do przekładu książki Hanssona o Nietzschem, jednak trudno zgodzić się z Weissem, że Hansson nie liczy się w polskiej recepcji nietzscheanizmu. Wskazują na to liczne recenzje książki duńskiego krytyka, w których porusza się tę kwestię. Na nietzscheanizm Strindberga baczniejszą uwagę zwrócił E. Przewoński. (*Młoda Skandynawia*. „Głos” 1893 nr 13 s. 149).

⁶⁷ *Nowe prądy w literaturze skandynawskiej*.

⁶⁸ „Życie” 1898 nr 4.

objawom tzw. „rozkładu w życiu i w literaturze”⁶⁹. Zbiega się ona z napastliwymi obelgami ciskanymi przez Maxa Nordaua na głównych przedstawicieli współczesnego życia literackiego i kulturalnego w Europie. Przedmiotem ataków stały się erotyczno-pesymistyczne utwory modernistów oraz pisma duchowego przywódcy modernizmu — Nietzschego, który „nie uznając idei wrodzonych, postawił na ich miejscu instynktu i przyzwyczajenia”⁷⁰.

b) ogólrnoeuropejskiego wzrostu zainteresowań religijnych.

Propagowanie Strindberga uważano po prostu za nieliczące z czystością duszy polskiej. Odbiorca pragnie „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” — pisał po łódzkim spektaklu *Panny Julii* Stanisław Łapiński („Rozwój” 1909 nr 190). Sztuka *W sieci*, posłana przez J. A. Kisielewskiego na II konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego”, mimo uznania jej niewątpliwych walorów artystycznych, wzbudziła zastrzeżenia sądu konkursowego co do charakterystyki głównej bohaterki. Jurorzy dopatryli się w Julii zwyrodnienia zmysłowego „w duchu pomysłów Strindberga”⁷¹. Dla konserwatystów dzieła Strindberga, zwłaszcza dramaty — coraz rozgłośniejsze dzięki ich inscenizacjom na Zachodzie — stały się więc antymodelem literatury i kultury. Trzonem argumentacji obozu opozycji było liczenie się z opinią publiczną.

Odsłaniając hipokryzję widowni, krytyk pisał:

Inaczej czuje i mówi człowiek jako jednostka, inaczej kilku lub kilkunastu razem, inaczej tłum [...] Pomiędzy widzami rozpustny cynik pierwszy się zarumieni przy dwuznacznym słowie, będzie się na drastyczność sytuacji obruszał, nagiej, szczerzej prawdy tłum nigdy nie zniesie, będzie ona obrażała zbiorową jego cnotę, zbiorowe uczucie przyzwoitości [...] W cztery oczy prawdę każdemu mówić można; w obecności świadków obrażać się go nie będzie [...] Weźmy cały teatr Ibsena, tak dyskutowany, tak mało mający powodzenia na scenie, a bądź co bądź najprawdziwszy, najbardziej może do życia zbliżony i pod względem treści i pod względem dialogu. Gdy wyrzucimy z niego cały aparat symbolistyczny, pozostaje sucha prawda. I ta właśnie jest powodem jego niepowodzenia. Zbyt szczerze są postaci w nim przedstawione, zbyt w ich myślach, pobudkach, zamiarach, poznajemy nasze własne, i to te, z którymi najmniej chętnie przed innymi się zdradzamy. Razi nas to

⁶⁹ Pod takim tytułem ukazała się książka T. Jeske-Choińskiego (Warszawa 1895). Na początku 1903 r. „Kurier Teatralny” ogłosił sławną ankietę w sprawie erotyczno-pesymistycznego repertuaru Teatru Rozmaitości.

⁷⁰ T. Jeske-Choiński. *Dekadentyzm*. Warszawa 1905 s. 181.

⁷¹ Zob. R. Tabor ski. *Wstęp*. W: J. A. Kisielewski. *Dramaty*. Wrocław 1969 s. VIII. BN ser. I nr 196.

i oburza, i protestujemy w imię moralności publicznej. Nie chcemy, aby nas przedstawiano tak, jak jesteśmy w rzeczywistości, zbyt nas to zmusza do zastanawiania się, a tłum zastanawiać się nie lubi⁷².

Nic dziwnego. Dobijający się w 1876 r. do sceny polskiej pierwszy z trójki wielkich Skandynawów Björnson nazwany został wprost wrogiem chrystianizmu, demagogiem, podkopującym wszelkie uczucia narodowe i religijne⁷³. Różnice usposobień występujące w charakterach ludzi północy w zetknięciu z nastrojowo-romantyczną strukturą duszy polskiej będą wielokrotnie podkreślane, zrodzą obawę, by duszy tej nie zbrukać. Powstanie też obawa — po doświadczeniach obu powstań narodowych — by nie poddać się pesymizmowi. Teatr bowiem obok kościoła, na długi czas stał się jedynym miejscem, gdzie można było używać oficjalnie mowy polskiej. Toteż w dyskusjach nad jego rolą w życiu społecznym wielokrotnie zwracano uwagę na serwituty narodowe, na potrzebę wzbudzania „świętego ognia uczuć szlacheckich”⁷⁴, nowy dramat pomawiając o wprowadzenie rozprzężenia moralnego i obrazę uczuć religijnych.

Zbyt drastyczna była tematyka utworów Strindberga. Recenzując paryskie wydanie *Inferna* T. Wodzicka pisała:

Nie ma chyba zakątka Europy, do którego czytającej publiczności nie doszło dziś nazwisko A. Strindberga. Doszło niestety ujemnem otoczone światłem: ateizm, wyuzdanie, godne najgorszych francuskich autorów, plamiły istotny acz beładny talent [...] Wszystko to nie przeszkadzało, że Strindberg rósł w sławę, że nawet uczciwe nasze dzienniki powtarzały jego imię z uszanowaniem⁷⁵.

Zwrot w twórczości Strindberga ku nurtowi misteryjnemu nie był przyjęty dobrze ani przez krytykę postępową, ani przez konserwatywną. Recenzując w 1899 r. *Legandy* Krzywicki ma Strindbergowi za złe, że ten „olbrzym literatury współczesnej” walczy już „tylko o prawa swojej osobowości”⁷⁶. Wprawdzie dalej uważa go za autora, który nie zaginie wraz z modą literacką epoki, ale do jego fideizmu ustosunkowuje się negatywnie. Oburzony na pozerstwo religijne pisarza, ostro potępia jego odejście od nietzscheanizmu w kierunku filozofii Swedenborga A. Nowaczyński⁷⁷. Nie dostrzegając wcale w *Do Damaszku* elementów religijnych, W. Moraczewski donosi o tej sztuce z przekąsem: „cała

⁷² PP 1894 t. 112 z. 334 s. 209 n. („Z teatru krakowskiego”).

⁷³ „Przegląd Lwowski” 1876 t. 11 s. 567 („Notatki literackie”).

⁷⁴ Tamże s. 177 („Listy ze Lwowa”).

⁷⁵ *Przegląd piśmiennictwa*. „Przegląd Powszechny” 1898 t. 44 s. 121 n.

⁷⁶ K.R.Z. [L. Krzywicki]. „*Legandy*” *Strindberga*. „Prawda” 1899 nr 30 s. 356.

⁷⁷ „*Do Damaszku*”. *Szkic z literatury współczesnej*. BW 1899 t. 3 z. 3 s. 521-533.

siła Strindberga polega na tym, że ludzi zdrowych, silnych i pięknych morduje i męczy na drodze życia" ⁷⁸.

Zmiana warsztatu pisarskiego powoduje, że dzieła Strindberga, uważane dotąd za modelowe dla literatury, zaczynają tę modelowość tracić. Następuje wyraźna dezorientacja co do prekursorskich wartości jego sztuk. Jeszcze w 1912 r. krytyk „Kuriera Warszawskiego” (nr 134) powie o nim: „pisarz ten jest samotny i niezrozumiały, niepodobna go bowiem zaszeregować do żadnej z istniejących kategorii autorskich” ⁷⁹. Klemensiewicz ⁸⁰, wskazując na wydoskonalenie prozy, utworom scenicznym Strindberga odmawia większej rangi (być może pod wpływem lektur Arthura Babilotte czy Hiermana Essweina), zarzuca jednakowość tematu (mizoginizm). W dramatach historycznych widzi brak wczucia się autora w życie danej epoki, ma mu za złe, że na dawne dzieje nałożył hasła i sprawy sobie bliskie, a w serii sztuk pisanych dla Intima Teater dopatruje się wprost maniactwa. Toteż obok *Ojca* i *Panny Julii* do końca epoki ukażą się tylko *Koledzy* (1912). Nie oznacza to bynajmniej, że dramat Strindberga został nagle zdewaluowany. Obroni się on na scenie. Zdawali sobie z tego sprawę krytycy teatralni. Po premierze *Kolegów* we Lwowie w 1912 r. Kornel Makuszyński pisał: „Tragiczna wielkość Strindberga dłużej chyba przetrwa w dziejach myśli ludzkiej niż mądra, lecz zimna i bezduszna, choć na wielką miarę budowana spekulacja Ibsena” ⁸¹.

Ponowny wzrost zainteresowania pisarzem (nowy etap recepcji) otworzą próby wprowadzenia Strindberga do teatru, próby udane, z udziałem wybitnych aktorów (Adwentowicz, Wysocka, Brydziński, Zelwewicz). Rolę informatora opinii publicznej o autorze przejmą na siebie niemal w zupełności sprawozdawcy teatralni. Możliwość wystawiania dzieł Skandynawa stworzyły z jednej strony wypadki 1905 r. — złagodzenie ostrza cenzury i rozszerzenie swobód demokratycznych przez rząd — z drugiej zaś przybliżenie się Strindberga ku chrystianizmowi. Premierą dramatu *Szał*, który łączy w sobie problematykę religijno-moralną z elementami zagadnień społecznych, Marian Gawalewicz zainicjował pochod Strindberga przez polską scenę. Natychmiast odzywają się głosy dopominające się o szersze poznanie dorobku dramaturgicznego autora *Wielkanocy*. W. Feldman w „Krytyce” pisze:

Obcym nam pozostał najnowszy repertuar skandynawski, którego Ibsen jest cypłem najwyższym, ale nie sceptrem jedynym, wystarczy przypom-

⁷⁸ *Książki*, „Życie” 1900 nr 2/3 s. 37.

⁷⁹ Svengali. *August Strindberg*.

⁸⁰ *Literatura Skandynawii*.

⁸¹ *Z teatru*. „Słowo Polskie” 1912 nr 438.

nić pisarza zapoznanego u nas, znanego jednostronnie, fragmentarycznie, a mającego w sobie demoniczną potęgę — Strindberga⁸².

Dla sceny warszawskiej domaga się o jego dramaty Grzymała Siedlecki. Występując przeciw panującej wszechwładnie farsie i komercyjnym nastawieniom dyrekcji teatrów rządowych, wskazuje nieśmiało na dramaty historyczne Strindberga, podkreśla walory ich formy i sceniczność⁸³. Jednak droga do podboju sceny nie była łatwa.

4

Czy i w jakim stopniu teoretyczne postulaty Strindberga mogły wpłynąć na reformę teatru polskiego, trudno dziś jeszcze powiedzieć. Na pewno głęboko wniknęły w świadomość ludzi stojących wokół teatru, były wydarzeniem długo komentowanym. W sprawozdaniu z krakowskiego spektaklu *Ojca* (1912) L. Schiller narzeka, że dyrekcja „pod względem inscenizacji i reżyserii [...] nie starała się korzystać z ciekawych bądź co bądź poglądów autora na teatr i sztukę aktorską”⁸⁴, choć zdaje się, że oceniając dość chłodno doświadczenia reformatorskie Strindberga, źródło jego reformatorskich wynurzeń upatruje w działalności Antoine'a. Zelwerowicz wprowadzając na scenę *Pannę Julię*, dostosowuje się do wskazówek scenograficznych Strindberga, wystawia dramat „zgodnie z życzeniem autora”⁸⁵, ale już rok później Gorceżyński sięgnie po doświadczenia Künstlertheater i sceny reliefowej Fuchsa.

Warto w tym miejscu zapytać o paryskie spotkania Wyspiańskiego ze Strindbergiem u Madame Charlotte⁸⁶, poznać atmosferę tamtych rozmów. Być może, tam właśnie zrodziły się ich plany zreformowania scenografii, u obu wsparte przecież o doświadczenia malarskie.

W 1904 r. w „Krytyce” ukazuje się znamienna wypowiedź:

Minęły już czasy, kiedy pisząc przegląd teatralny rozpoczynało się od teatrów paryskich. Teatrem włada dziś północ i pod jej egidą rozpoczyna się twórczość dramatyczna XX wieku⁸⁷.

Model dramatu, jaki narzucili Skandynawowie, przestaje już wtedy szokować, literaci zaczynają się oglądać powoli za nowymi formami wypowiedzi (w Polsce po Skandynawach, Maeterlincku i Hauptmannie bę-

⁸² *Teatr krakowski*. Kr 9:1907 t. 3 s. 273 n.

⁸³ *Słowno o teatrze*. „Kurier Codzienny” 1904 nr 38. Chodziło prawdopodobnie o *Eryka XIV*, którym zainteresowały się sceny niemieckie — zob. Kr 1903 t. 11/12 z. 1 s. 78.

⁸⁴ B. Kudlicz [L. Schiller]. *Z teatru*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912 (wrzesień). Wycinek z Archiwum Teatru im. Słowackiego w Krakowie.

⁸⁵ „Rozwój” 1909 nr 14 anons.

⁸⁶ *Zob. K. Maszkowski*. *U Madame Charlotte*. „Kurier Poznański” 1925 nr 321.

⁸⁷ A. Szyfman. *Teatry zagraniczne*. Kr 1904 t. 13/14 z. 1 s. 78.

dzie to dramat wagnerowski oraz fascynacja teatrem Wyspiańskiego). Duże zmiany zaszły w tym czasie także w naszym aktorstwie. Kronikarz „Życia”, obserwując poczynania Pawlikowskiego, powie: „myśmy się już rozstali z starą deklamacyjną szkołą Burgtheatru, a wpatrzyliśmy się w wzory Antoine’a, Deutsches Theater, Zacconiego, Duse”⁸⁸.

Koniec epoki zastaje teatr w Polsce w pełni nowoczesny, postawiony na wysokim poziomie. Działa w Warszawie Teatr Polski A. Szyfmana. Poważne osiągnięcia ma Teatr Miejski w Krakowie. Istnieją poszlaki, że już w 1895 r., wystawiając *Hanusię* Hauptmanna, T. Pawlikowski zastosował tam po raz pierwszy punktowy reflektor! Jego zasługą było wyszkolenie nowoczesnego grającego zespołowo aktora, odpowiadającego potrzebom najnowszej modernistycznej dramaturgii (Adwentowicz, Wysocka, Siemaszkowa, Solska). Kierując się może bardziej doświadczeniami Antoine’a niż rozprawką Strindberga, dyrektor Bandrowski we Lwowie w 1898 r. do inscenizacji *Zatopionego dzwonu* Hauptmanna każe sprowadzić świeżo ścięte świerki, by ich zapachem pogłębić iluzję sceniczną. Pertraktuje z Zacconim, by odegrał główną rolę! Wydarzeniem bez precedensu dla teatru było wystawienie w 1903 r. pod kierunkiem Wyspiańskiego *Bolesława Śmiałego*. Odtąd w zasadzie tezy Strindberga ze wstępu do *Panny Julii* będą miały już wartość tylko historyczną.

Nie znaczy to, że o Strindbergu zapomniano. Teatr odkrył bogate możliwości sceniczne leżące w jego dramatach, zaczął nimi eksperymentować. Pawlikowski chciał dać europejską prapremierę *Sonaty widm* w 1913 r., a sztuką *Jak labędź biała* już w 1908 r. próbował wprowadzić na scenę ekspresjonizm, a nawet konstruktywizm⁸⁹. Niestety, nie dane mu było obu tych utworów zrealizować. W 1909 r. Kotarbiński ogłasza w Warszawie cykl „Wieczorów literackich” dla znawców z jednoaktówkami Strindberga dla Intima Teater itd. Ten ciąg eksperymentów trwa aż po nasze czasy⁹⁰.

⁸⁸ 1898 nr 1 („Kronika”).

⁸⁹ Opinie ustne, zasięgnięte u nieżyjącego już dziś A. Woycickiego, spokrewnionego z Pawlikowskim, jego ucznia.

⁹⁰ W XX-lecie międzywojenne Strindberga wprowadzają głównie Adwentowicz i Wysocka. Na uwagę zasługuje zainteresowanie się Strindbergiem S.I. Witkiewicza (wystawia w Teatrze Formistycznym *Sonaty widm*). Poszukując formuły dla „poetyckiego teatru wielkich metafor”, po dramaty Skandynawa sięgają Schiller i Horzyca. W czasach nam nowszych na warsztat reżyserski brali utwory Strindberga Kreczmar, Hanuszkiewicz, Byrski, Skuszanka, Grzegorzewski, Prus. Skuszanka dokonała jednego z najciekawszych — naszym zdaniem — eksperymentów, we wrocławskiej inscenizacji *Gry snów* (1971) do dramatu wkraplając wiersze M. Jastruna. Okazało się, że mariaż taki wcale nie zaszkodził, a wręcz wzmocnił wymowę utworu, w niczym nie naruszając autonomii tekstu Strindberga. Siega również po Strindberga eksperymentujący teatr studencki.

W roku śmierci dramatopisarza, obok sporej liczby nekrologów, traktujących z reguły dość pobieżnie jego twórczość dramatyczną, ukazał się w „Krytyce”⁹¹ ciekawy artykuł dotyczący warsztatu pisarskiego Strindberga i Shawa. Znamienne! Właśnie Strindberg patronuje wkróceniu Shawa na polską scenę. Mimo ogłoszenia Skandynawa przez krytykę literacką patronem nowej powieści, nie przestał być on dalej główną postacią teatru. Inscenizacje jego sztuk uważano za wielkie wydarzenia, a dramat Strindberga, podobnie jak w Niemczech, stał się pod koniec epoki synonimem nowoczesności teatru. W gorącym ogniu sporów o teatr u początków Wielkiej Reformy autor *Gry snów* dostąpił bowiem nie byle zaszczytu: jego wstęp do *Panny Julii* zaliczano na równi z rozprawą Craiga *O sztuce teatru* do najwybitniejszych wystąpień reorganizujących ówczesny ruch teatralny. Że tak było, poświadcza polemika, jaką na łamach „Gazety Warszawskiej” i „Teatru” w 1919 r. prowadzi S. Pieńkowski z A. Szyfmanem i L. Schillerem⁹². W odpowiedzi na zarzuty krytyka, że nie uprawia właściwej linii repertuaru, Szyfman każe mu po prostu sięgać do dwu tych dzieł i zacząć od nich edukację. „Przedmowę do jednoaktówki *Comtesse Julie* uważam w dziedzinie dramatu za coś iście przełomowego” — wspomina po latach S. Przybyszewski⁹³.

„Młoda Polska żyła kultem Strindberga — pisze J. Rochwicz — stawiano go wyżej od Ibsena i nie bez racji, gdyż potęgą wizji poetyckiej jeden chyba Wyspiański mógł się równać z twórcą *Tańca śmierci*”⁹⁴. Staraliśmy się to pokazać w tym szkicu.

LA PREMIERE RECEPTION
DE LA CREATION DRAMATURGIQUE
D'AUGUSTE STRINDBERG
DANS LA CRITIQUE POLONAISE

Résumé

La critique théâtrale d'aujourd'hui use souvent de la formule suivante: Strindberg était le patron du mouvement de la Jeune Pologne. Des études plus complètes à ce sujet font cependant défaut. Toutes les mentions concernant l'entrée de l'auteur dans la vie théâtrale et littéraire polonaise rappellent généralement les plus émi-

⁹¹ M. Rettinger. *Dwa warsztaty (organizacja Shawa i Strindberga)*. Kr 1912 t. 34 s. 111-118.

⁹² Zob. S. Pieńkowski. *Program teatralny*. „Gazeta Warszawska” 1919 nr 72 i XXX. Z powodu recenzji P. St. Pieńkowskiego. „Teatr” 1919 nr 2 s. 14-16.

⁹³ *Moi współcześni*. Warszawa 1959 s. 146.

⁹⁴ *Strindberg walczył o prawa skrzywdzonych*. „Wieczory Teatralne” 1950 nr 13/14 s. 43.

nents de ses spectacles (*Père* — 1908, *Mademoiselle Julie* — 1909, *La danse de mort* — 1917), ces pièces n'ont pas toutefois été représentées que vers la fin de l'époque qui nous intéresse. Strindberg était pourtant connu et apprécié déjà au début de cette période; les traductions de ses drames (*Père* — 1890, *Mademoiselle Julie* — 1891, rééditée en 1898) en sont la preuve et l'introduction à *Mademoiselle Julie* apporta même une sérieuse contribution dans la discussion sur le nouveau modèle du drame et du théâtre.

L'année de la mort de l'auteur la critique met surtout en relief la silhouette de Strindberg romancier; on le considère comme initiateur du roman psychologique moderne et la pratique d'édition s'en ressent. Les oeuvres dramatiques touchèrent néanmoins bien plus profondément l'opinion publique. Le courant reconnaissant la supériorité des drames de Strindberg gagna des partisans surtout parmi les jeunes qui ont connu le ferment littéraire dans les grandes métropoles de la culture allemande: à Berlin, à Vienne et à Munich. Etant donné leur radicalisme foncier, les pièces de Strindberg étaient longtemps privées de possibilité de la représentation (la première polonaise de *La Folie* n'eut lieu qu'en 1905); dans les discussions littéraires on les apprécia par contre vivement en raison de leur caractère artistique précurseur, leur attribuant la primauté sur les dramaturges tels que Ibsen, Björnson, Hauptmann.

La discussion prit le double caractère: 1. l'on cherchait à établir quelle place revenait à Strindberg dans le renouveau du théâtre et du drame contemporains; 2. envisageant la création du dramaturge et du romancier, l'on essayait de faire des réalisations idéologiques et artistiques de Strindberg le point de référence pour la nouvelle littérature polonaise. L'on a vu dans l'auteur de la „Chambre rouge” l'artiste qui servait les principes idéologiques résultant de la vie de la nation. C'est le roman qui en était surtout le modèle. D'autre part, ses oeuvres scéniques ont donné l'impulsion au renouveau artistique du drame et du théâtre polonais souffrant de la banalité du modèle de la pièce bien faite. Dans les deux cas, il s'agissait de se référer à Strindberg comme à un auteur du modèle non plus déjà de la littérature seule mais aussi d'une culture, modèle qui rejetait — étant donné la perte de l'indépendance nationale — tout programme non engagé, l'esthétisme et l'idéalisme professé par O. Hansson, chez nous S. Przybyszewski. Une façon de penser se fit nettement sentir: réunir les devises sociales du positivisme à la nouvelle forme de la littérature moderniste pour en faire un; exiger de l'artiste, en plus de la forme novatrice, un lien substantiel avec les manifestations importantes de la vie.

L'intérêt porté à Strindberg diminue à la suite des attaques formulées par Max Nordau à l'adresse d'Ibsen et des oeuvres érotico-pessimistes des modernistes. Sous l'influence de la presse conservatrice, l'on commence à considérer la propagation de l'oeuvre de Strindberg comme outrage à la pureté de l'âme polonaise. Le changement du métier artistique par Strindberg n'a pas non plus été bien vu. Ses mystères ont été mal compris par les conservateurs et ont perdu le caractère de modèles aux yeux de l'avant-garde. En dépit de ces faits, Strindberg continue à patronner au théâtre et au drame polonais, et ceci grâce aux succès que ses représentations remportent à l'Occident. Portées à la scène polonaise, ces pièces font voir le caractère exceptionnel du phénomène créateur de Strindberg, bien que les thèses de l'introduction à *Mademoiselle Julie* n'ont plus en 1903, moment où Wyspiński monta la célèbre pièce *Bolesław Śmiały*, qu'une valeur historique.

En vertu du ferment que Strindberg produit dans la vie du théâtre — la critique polonaise le place à côté de Craig — le théâtre a découvert ses riches possibilités

et commença à expérimenter avec les piéces de Strindberg. Cette suite d'expériments continue jusqu'aujourd'hui. Entre autres, c'est précisément Strindberg qui patronne à l'entrée sur notre scène de G.B. Shaw.

La Jeune Pologne vivait du culte de Strindberg, comme le remarque justement un des nos critiques d'aujourd'hui: en effet, seul Wyspiański pouvait égaler l'auteur de la *Danse de mort* par la puissance de la vision poétique.