

MARIAN LEWKO

„ZGRUCHOTANA WIELKOŚĆ”

WOKÓŁ TEATRU KNUTA HAMSUNA

„Zacisnąwszy zęby, zaprawiam surowością swe serce, bo wiem, że słuszność jest po mojej stronie. Choćbym miał stanąć sam przeciw światu — jeszcze się nie poddam”. Przytoczone słowa, wyjęte z ust bohatera *Misteriów*, najbliższej chyba określają Hamsuna jako człowieka, artystę i myśliciela, który mimo rozgłosu swoich dzieł (uwieńczonych nagrodą Nobla — 1920 r.), pozostał jednym z największych samotników w literaturze europejskiego modernizmu. Do dziś jeszcze nie ma jednoznacznej opinii na temat jego twórczości, a deklaracja filonazizmu w czasie II wojny światowej, wyrastając zresztą z jego przekonań etycznych i artystycznych, kładzie się smugą cienia na zyciorysie tego wybitnego pisarza.

Spoglądając z dystansu lat na dorobek literacki Hamsuna, w 70 rocznicę urodzin, Konstanty Troczyński zauważa, że należąc „do areopagu modernistycznego, we współczesnym pokoleniu literackim zachowuje samotność odrębności, popularny na całym świecie — jest zjawiskiem odosobnionym, egzotycznym prawie na tle dekadentckiej atmosfery europejskiej kultury na przełomie XIX i XX wieku. Ale zrealizował najsilniejszą tęsknotę dekadenta: pożądanie mocy”¹. Podobnie mówi Stefan Kołaczkowski: „Najskrajniejszy, ekskluzywny, fanatyczny subiektywista [...] nie podporządkowuje życia żadnym teoriom”². Charakterem niepodległym nazwał go W. Feldman³. „Dotąd nie mogą się rodacy zorientować kim on jest, bo wciąż jest inny” — krótko stwierdza J. Klemensiewiczowa w swojej *Literaturze Skandynawii*⁴.

Knut Hamsun (właściwe nazwisko Pedersen) urodził się 4 VIII 1859 r. w Lom koło Gudbrandsdal, zmarł w swojej posiadłości ziemskiej w Grımstad 19 II 1952 r. Pochodził z rodziny wieśniaczej, większość życia spędził na wsi, konsekwentny wobec własnej postawy twórcy. Dzieciń-

¹ Knut Hamsun. „Dziennik Poznański” 1929 nr 183.

² „Książka” 1922 nr 4 s. 186. Rec. Róży K. Hamsuna.

³ Z nowszej literatury skandynawskiej. „Ateneum” 1:1899 t. 1 s. 196.

⁴ Kraków 1910 s. 40.

stwo upłynęło mu na Lofotach, w młodości osiadł w Bodø, gdzie pracując jako szewc opublikował pierwsze swoje opowiadania (1877 r.). Parę lat później emigrował do Stanów Zjednoczonych, prowadząc przez pewien czas życie koczownika, podzielone między ojczyznę a kontynent amerykański, oddając się różnorodnym zajęciom, w tym krytyce literackiej i howelistyce. Powieścią *Głód* (*Sult*, 1890) pozyskał światową sławę. Przeciwwstawiając naturalizmowi analizę psychologiczną, uzupełnioną elementami fantazji, książką tą zapoczątkowuje skandynawski neoromantyzm⁵.

Uznanie zdobył przede wszystkim jako narrator, doskonały stylistą, autor szeregu głośnych powieści, z których na czołowe miejsce wysuwa się *Błogosławieństwo ziemi* (*Markens grøde*, 1917), epepeja chłopska, dzieło najbardziej podmiotowe, ujawniające najdobitniej wszystkie właściwości sztuki pisarskiej autora i zasadnicze elementy jego postawy wobec życia: afirmację triumfu bezwarunkowego natury nad intelektem (stąd jego indywidualistyczna, pogańska w założeniu etyka), biologizm, panteistyczne zespolenie człowieka z przyrodą, łączenie pierwiastków czysto realistycznych z sytuacjami romantycznymi, zdrowego realnego rozumienia życia z ogromną fantazją, przez co uzyskuje charakter poetycki, język prozy nabiera cech liryki⁶. Zaskakująca różnorodność tematyki gubi orientację krytyków, ale przymnaża mu czytelników.

Z dzieł teatralnych Hamsun pozostawił po sobie przede wszystkim trylogię: *U wrót królewskich* (*Ved rigets port*, 1895), *Gra życia* (*Livets spiel*, 1896) i *Zmierzch* (*Aftenrøde*, 1898), historię walk i upadków uczonego Ivara Kareno, typowego bohatera epoki hołdującej przekonaniom filozoficznym F. Nietzschego. W imię indywidualizmu i niezależności przekonania rzuca on na szalę walki samo istnienie i miłość. W konflikcie między myślą a erosem, między logos a physis, ustępuje pierwotnym prawom natury, ulegając im całkowicie. Mniejszą wartość posiadają dramaty *Królowa Tamara* (*Dronning Tamara*, 1903), napisana w rezultacie wyjazdu do Gruzji, i *W szponach życia* (*Livet i vold*, 1910), w których centralnym tematem jest również miłość. Osobne miejsce zajmuje pisany wierszem neoromantyczny poemat dramatyczny *Munken Vendt* (1902), wyraz romantycznych tęsknot za powrotem na łono natury i subtelna analiza konfliktu miłosnego, w hamsunowskiej koncepcji życia jawna egzaltacja prymitywizmu naturalnego, w którym „dobro i zło, radość i bo-

⁵ Por. *Hamsun Knut*. W: *Wielka Encyklopedia Powszechna*. T. 4. Warszawa 1964 s. 549.

⁶ Jest to jedna z cech charakterystycznych różniących autora *Pana* od trendu całej epoki, wypowiadającej symboliczno-nastrojowe stany ducha kreowanych bohaterów w formach lirycznych, podczas gdy Hamsun to samo osiąga właśnie w prozie. Por. *Troczyski*, jw.

leść, światłość i ciemność są równoważne, o ile są momentami różnymi tego samego”⁷.

Poza wspomnianymi dramatami Hamsun nie napisał innych sztuk teatralnych, choć istnieją próby adaptacji jego powieści na scenę, np. *Głód* (J. L. Barrault, 1938; w Polsce M. Waruszyński, 1980) czy *Viktoria* (R. Billinger, 1955), ale stanowi to odrębny problem, nie mieszczący się w ramach naszego studium.

Teatr Hamsuna tkwi korzeniami w jego powieściach, złączony nie tylko wspólnotą problematyki, ale i samych bohaterów. Jednakże powieść, z natury statyczna, tutaj zostaje zdynamizowana⁸, ewokacja postaci ludzkich zamkniętych w ostrej bolesnej samotności duchowej, czy innym razem poruszanych gigantyczną wolą panowania nad światem zewnętrznym, przybiera na sile. Wzrasta też liryzm obserwacji. Artysta nie rezygnuje z użycia symboliki. Brak jednak tła istotnego krajobrazu, który w jego sztuce pisarskiej jest nierozdzielny integralnym działaniem ludzkiego i pracy, toteż bohaterowie jego dramatów robią wrażenie stworzeń oderwanych od podłoża, nie są postaciami w sposób artystycznie doskonały scharakteryzowani w ciągu ich historii. Sztuki Hamsuna na początku XX w. zdobyły pewien rozgłos, wystawiane w Oslo i innych teatrach europejskich (zwłaszcza w Rosji), ale na trwałe nie weszły do repertuaru.

Twórczość Hamsuna znalazła swoich wielbicieli także w Polsce. Skąpe źródła nie pozwalają określić jak dalece pasjonowano się jego pisarstwem u nas, ale było to przede wszystkim zainteresowanie formami prozatorskimi⁹. Wyraźnie rysują się trzy etapy recepcji: młodopolski — pierwsze zachwyty i kontrowersje nad obliczem literatury nowego maga północy, okres dwudziestolecia międzywojennego — kiedy to autor *Włóczęgów* urasta do rangi pisarza pokolenia¹⁰, i czasy po II wojnie światowej — nieśmiałe próby ponownego przypomnienia tego wielkiego twórcy. Interesuje nas przede wszystkim okres pierwszy, wtedy właśnie Hamsun próbował dobijać się do sceny. Z Polską łączy Hamsuna zresztą nie tylko związki literackie. Poparł on czynnie akcję Sienkiewicza (1907 r.)

⁷ M. Pensa. *Knut Hamsun*. W: *Enciclopedia dello spettacolo*. Vol. 6. Roma 1959 kol. 138.

⁸ Tamże.

⁹ O poczytności Hamsuna świadczy choćby to, że większość utworów prozatorskich doczekała się przekładów, niektóre wznawiano aż ośmiokrotnie (*Głód*, pierwodruk w „Prawdzie” 1891, wyd. książkowe: 1892, 1906, 1927, 1938, 1957, 1966, 1974; *Pan*, pierwodruk w „Czasie” 1900, wyd. książkowe: 1902, 1903, 1911, 1912, 1930, 1933, 1959 fragmenty itd.) Zob.: E. Suchodolska, Z. Żydanowicz. *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich*. Poznań 1971.

¹⁰ Por. J. Koprowski. *O Knucie Hamsunie*. W: tenże. *Z południa i północy*. Katowice 1963.

potępiającą germanizacyjną politykę Prus wobec ludności polskiej, ale kolaboracja z Hitlerem zatarała pamięć tego faktu i na długie lata zamknęła dopływ jego dzieł na nasz rynek księgarski.

Pierwsze wiadomości o pisarzu dotarły przez Warszawę. W 1891 r. „Prawda” (nr 26-42) przedrukowuje *Głód*, niespełna w rok po edycji książkowej oryginału (Kopenhaga 1890)¹¹, co jest dużym wydarzeniem. Antoni Potocki na łamach *Głosu* (1891 nr 48) zamieszcza krótką recenzję powieści, zwracając uwagę na powiązania autobiograficzne autora. Narastają kronikarskie doniesienia prasowe, informujące na bieżąco o działalności literackiej Hamsuna. Pojawiają się pierwsze tłumaczenia opowiadań (*Na ławach Newfoundlandu*, „Myśl” 1891; *Hazard*, „Prawda” 1892). Równie szybko przetłumaczono dalsze powieści: *Nowizna* (1895), *Pan* (1900), *Viktoria* (1901), *Niewolnicy miłości* (1903), *Marzyciel* (1905) itd.¹² Najbardziej poczytny okazał się *Pan* (na przestrzeni 12 lat pięć wydań!), dzieło najbliższe założeniom literatury modernistycznej, najpełniej określające osobowość twórczą pisarza (subiektywistyczna forma, pogańskie zapamiętanie się dla prostego, naiwnego bytowania, liryzm prozy, nastrojowość i marzycielstwo, poszukiwanie symbolu życia). Głównie dzięki tej właśnie książce — obwołany jednym z przywódców europejskiego modernizmu, za takiego uchodził również Hamsun w Polsce.

Największe nasilenie tłumaczeń (a także zainteresowań krytyki powieściopisarzem) przypada na lata 1900-1906 i przechodzi na teren Galicji¹³, w tym też czasie wchodzi na scenę polską pierwsza jego sztuka (*U wrót królewskich*, Kraków 1901). W latach następnych (do końca I wojny światowej) ruch translatorski nie ustaje, podejmowane są także próby zdobycia sceny, ale wypadną one negatywnie.

Rzecz znamienna. Obserwując wielką poczytność tłumaczeń, z trudem doszukać się można zaledwie kilku opracowań na temat autora. Nieliczne recenzje wydanych książek bardziej zajmują się ich treścią niż samym pisarstwem. Pierwszy poważniejszy szkic o Hamsunie ogłosił Zygmunt Bytkowski¹⁴. Poza danymi biograficznymi, poświęca uwagę kolejno wychodzącym dziełom pisarza; przedstawia wątki fabularne i wymowę ideowo-artystyczną, próbuje uchwycić dojrzewanie artyzmu i wspólne cechy tak odrębnych od siebie utworów, jak *Głód*, *Misteria*, *Nowizna*, *Pan*. Zaskoczony ich różnorodnością, nie znajdując odniesień dla porównania,

¹¹ Pierwodruk ukazał się w 1888 r. w „Ny Yord” (zob. *Hamsun Knut Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*. T. 27-28. Warszawa 1901 s. 300.

¹² Zob. Suchodolska, Żydanowicz, jw.

¹³ Wydatnie przyczynił się do tego stale rosnący rozgłos Hamsuna w Niemczech. Miał również na to wpływ S. Przybyszewski, świeżo przybyły do Krakowa z częścią polskiej kolonii z Berlina.

¹⁴ „Krytyka” 1896 s. 271-277. Bytkowski był także tłumaczem Hamsuna.

powie wprost o *Misteriach*: „dziwna książka”. Powtarza zresztą opinie przejęte z krytyki niemieckiej, wskazując na wspólny nurt literacki z Dostojewskim i Garborgiem (metoda kronikarskich analitycznych obserwacji), ale broni Hamsuna przed zarzutem plagiatu (dopatrzonego się podobieństwa *Hazardu* do *Gracza*, *Misteriów* do *Idioty*), opowiada się za oryginalnością jego powieści. Pierwszy zaznajamia czytelnika polskiego z dramaturgią Hamsuna. Krótko informuje o powstaniu *U wrót królewskich*, z uznaniem pisząc o „dojrzałości dzieła”. Zwraca uwagę na wspólne motywy w dramacie z *Nowizną* (satyryczno-polemiczna wycieczka przeciw młodym literatom norweskim), lecz sztukę stawia wyżej.

Bytkowski rozprawiał jeszcze kilkakrotnie na temat Hamsuna. Analizował jego nowele¹⁵, donosił o zagranicznych wydaniach powieści. Widzi w nim odkrywcę „tego wszystkiego, co się dzieje na dnie duszy, kędy lęgnie się odruch, popęd, woła i żądze, instynkt i uczucia”¹⁶. Podkreślając Hamsunowskie upojenie życiem, nieskończoną miłość do matki przyrody, jednocześnie narzeka na „szczupłą drużynę jego wielbicieli”.

Przeczuwano wielkość artysty (o czym świadczy poczytność dzieł), ale nie mieścił się w obowiązujących kanonach sztuki literackiej. Autor hasła w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej*, łącząc pisarza ze szkołą Garborga, mówi o nim: „dziwaczny opowiadacz, lubujący się w nerwowości — psycholog poszukujący niezwykłych walk duchowych”, określa styl jego jako eklektyczny, przypominający F. Dostojewskiego i E. A. Poe.

W sprawie Hamsuna zabrał głos również Wilhelm Feldman. Recenzując w „Ateneum”¹⁷ książkę Marii Herzfeld: *Die Skandinavische Literatur und ihre Tendenzen* (Berlin 1898), dopomina się o pominięte nazwisko twórcy i prezentuje trzy jego główne powieści (*Głód*, *Misteria*, *Pan*), wskazując na wielkie zespolenie człowieka z przyrodą w jego twórczości i odrębność tego niezwykłego pisarstwa. Osobno zajął się niemieckim wydaniem *Królowej Saby* i *Viktorii*¹⁸. Na łamach „Krytyki” zamieścił informację o moskiewskiej inscenizacji w MCHAT *Dramatu życia* („na wpół rzeczywistość, na wpół halucynacja, ludzie rozplywają się w nastrojach, na ich dnie symbol”) ¹⁹, chwalać artyzm wykonania, technikę aktorską i nowoczesność scenografii.

Do wielbicieli Hamsuna należał Antoni Lange. Spośród młodego po-

¹⁵ *Nowele Hamsuna*. „Tygodnik Słowa Polskiego” 1903 nr 4.

¹⁶ *Knut Hamsun*. „Słowo Polskie” 1909 nr 176. Rec. niemieckiego wydania powieści *Benoni*.

¹⁷ *Z nowszej literatury skandynawskiej*. „Ateneum” 1:1899 t. 1 s. 183-203.

¹⁸ „*Nowelle*” Knuta Hamsuna: „Krytyka” 1900 z. VI s. 422-425.

¹⁹ Tamże 1907 z. IV s. 389. Chodzi o *Grę życia*, środkową część trylogii. Mając przed oczyma rzeczywistość sceny krakowskiej, Feldman wzdycha: „4 premiery na rok. To co innego niż grać premierę co sobotę!”

kolenia pisarzy norweskich (Gunnar Heiberg, Hans Aarud, Johan Bojer, Sigbjørn Obstfelder) autora *Głodu* Lange wysuwa na pierwszy plan, stawia obok Bjørnsona i Ibsena, obwołując geniuszem²⁰. Zwraca uwagę na jego drogę twórczą od naturalizmu do mistycyzmu, na indywidualizm — będący dogmatem jego pisarstwa. Spomiędzy dzieł dramatycznych wyróżnia *Grę życia* i *Królową Tamarę*.

Najwięcej uwagi poświęciła Hamsunowi Józefa Klemensiewiczowa. Aczkolwiek jako krytyka interesuje ją głównie proza, w wypadku Hamsuna robi wyjątek, prezentując w obszernych szkicach prawie wszystkie jego dramaty. W sytuacji, kiedy ani jeden z nich (do dziś zresztą) nie doczekał się wydania książkowego w polskim przekładzie, zasługa jej na polu zaznajamiania społeczeństwa z utworami teatralnymi wielkiego Skandynawa wydaje się znaczna, choć niezupełnie można zgodzić się z przedstawionymi opiniami.

Po raz pierwszy nazwisko Hamsuna Klemensiewiczowa przywołuje w swoim artykule na temat najnowszej literatury duńsko-norweskiej²¹. Jednak podając przegląd jego dorobku i krótkie omówienie powieści, dramat pomija. Być może, już wtedy nosiła się z zamiarem napisania odrębnego szkicu.

Tuż po ukazaniu się wydania zagranicznego *Munken Vendta* poświęca mu osobną pracę²². Poprzedza krytykę tekstu krótkim wprowadzeniem w twórczość powieściopisarską Hamsuna, by stwierdzić, że mimo zasady niepowtarzania się, można znaleźć wspólny motyw dla dramatu i prozy (przewijający się w *Misteriach*, *Panie* i *Viktorii* żywioł miłości, burzący konwenanse; głębokie zżycie się z przyrodą). Autorka prezentuje następnie treść utworu (przypadkowe spotkanie Munken Vendta z królową Izeliną, jego gorąca miłość do Blis, służącej jednego z zalotników Izeliny, za którą ta odpłaca wtrąceniem go do więzienia; nieodwzajemniona miłość Izeliny do Vendta. By go przy sobie zatrzymać, Izelina każe przywiązać Vendta do drzewa tak długo, aż z ziemi, którą wetknęła mu do ręki, nie wyrosnie trawa. Uwolniony pada martwy, królowa zaś z rozpaczry rzuca się do morza). Klemensiewiczowa zauważa, że nie wątek stanowi o wartości tego oryginalnego tekstu, a głęboka treść ideaowa (samotny bohater, niby drugi Prometeusz, staje w obronie biednej, cierpiącej ludzkości, marzy o dniu, w którym niebo odmieni jej losy),

²⁰ A. Wrzesień [Lange]. *Literatura współczesna w Norwegii*. „Bluszcz” 1905 nr 37.

²¹ *Ruch literacki ostatniego 20-lecia w Danii i Norwegii*. „Ateneum” 1901 t. 2 s. 849-862. Warto dodać, że autorka była także tłumaczką Hamsuna (*Marzyciel*, Lwów 1905 i inne).

²² „*Munken Vendt*”, *najnowszy utwór Hamsuna*. „Tygodnik Słowa Polskiego” 1903 nr 2.

a zwłaszcza charakterystyczny, barwny język, który dotąd nigdy nie wystąpił z taką mocą u Hamsuna. Bogactwo wyobraźni każe snuć coraz piękniejsze, o żywej barwie obrazy, w czym Hamsun przypomina Słowackiego, formą zaś ibsenowskiego *Branda* i *Peer Gynta*.

Na piękno języka tego „udramatyzowanego poematu epicznego” zwrócił też uwagę anonimowy krytyk „Ogniwa”. Samego zaś bohatera zaszezegował obok *Hamleta*, *Peer Gynta*, *Raskolnikowa*, do najcelniejszych postaci w literaturze światowej, doszukując się w nim generalnie symbolu człowieka czy może życia: „Na fali smutku i melancholii, kłamstwa i egoizmu, miłości i bólu, na fali mądrych wątpliwości, głupich pewników i niepewnej prawdy, wypływa siła i radość życia — Munken Vendt. Postać wspaniała wspaniałością żywiołu, bezpośredniością swoją i rozmachem”²³.

Z kolei zajęła się Klemensiewiczowa dramatyczną trylogią Hamsuna, poddając analizie przedstawione wątki fabularne²⁴. Uznaje, że dzieło posiada sporo efektów dramatycznych. Zauważa przy tym, że część środkowa (*Gra życia*) traci łączność z pozostałymi przez to, że protagoniści części I i III są tu postaciami biernymi, drugoplanowymi, nawet technika pisarska jest odmienna, pełno tajemniczego nastroju, chwilami grozy, zjawiają się symbole (np. starzec Thy — uosobienie sprawiedliwości). Bohater trylogii — Ivar Kareno — to według niej nitzscheanista, walczący przeciw potędze liberałów, a nie — jak chcą inni — starcie radykała z konserwatystami.

Ale nie te uwagi (będące zresztą echem utartej ogólnie opinii) wydają się być najistotniejsze. Autorka dostrzega ważne dla teatru dwie sprawy. Po pierwsze — istnieją w trylogii duże możliwości sceniczne tkwiące w rysunku postaci kobiecych: Elliny (najpierw nieśmiała wobec uczoneości męża, zazdrosna, potem nabiera ochoty do życia, staje się kobietą lekkich

²³ mg (*Notatki literackie*). „Ogniwo” 1904 nr 4 s. 80.

²⁴ „Tygodnik Słowa Polskiego” 1903 nr 17. W 1. części trylogii (*U wrót królestwa*) młody filozof Ivar Kareno nie chce wyrzec się swoich zasad, nawet za cenę odejścia od niego przyjaciół i żony. Uniknąłby nędzy i posiadłby szczęście, gdyby na korzyść profesora zmienił poglądy w pracy, którą przygotował do druku. Po latach (*Gra życia*) spotykamy go jako nauczyciela na dworze bogatego obywatela ziemskiego Otermana, który obiecał mu wydać książkę, ale stopniowo popada w zazdrość i w obłądnie podpala pracownię Kareno. Razem z papierami giną będący tam przypadkowo dwaj jego synowie. O względy Kareno ubiega się córka Otermana, ekscentryczna Theresita. Na wieść, że wraca żona filozofa, próbuje spowodować katastrofę okrętu; obrażona na dawnego kochanka, posyła mu nabity pistolet, sama ginąc od przypadkowego strzału. W 3. części (*Zmierzch*) podeszły w latach Kareno nie chce starzeć się, chce żyć złudą młodości, lecz czuje, że zagubił dawne przekonania, ciągną go wygody, które stworzyła żona. Zgłasza kandydaturę do sejmu. W czasie mowy wyborczej Karenę jeden z dawnych towarzyszy Karenę strzela do renegata, ale chybia. Pomaga to tylko Karenie w zdobyciu mandatu.

obyczajów, wreszcie przesycona wolnością tęskni do ciepła rodzinnego w atmosferze mieszczańskiego salonu), Theresity (zła syrena, kapryśna, zmienna, jest w niej coś strasznego a zarazem i ponętnego dla mężczyzny), a nawet postaci drugoplanowych, jak panna Horvind. Po wtóre — stwierdza, że nie ma u Hamsuna charakterów czarno-białych, osoby występujące to nie typy, a indywidualia o skomplikowanej naturze, „których czyny nie dadzą się przewidzieć”, bo działają pod wpływem pobudek chwili, zmiennych nastrojów duchowych itp. Przybliża się w rezultacie ta smutna prawda trylogii, że „życie na wszystkich wyciska swe piętno. Co było wzniosłe i piękne staje się brzydkie, nędzne, co proste — trywialnym, co śmiałe — bezczelnym”. A główna idea dzieła tkwi w bajce, którą Karen o opowiada córeczce w *Zmierzchu*: był sobie raz człowiek, który stwierdził, że nigdy się nie ugnie...

Za najbardziej sceniczny utwór uznaje Klemensiewiczowa *Królową Tamarę*²⁵. Zwraca uwagę na dobrą technikę budowy akcji, dobrze oddaną umysłowość osób działających na styku dwu kultur: chrześcijańskiej i mahometańskiej, na możliwość zrealizowania zajmujących dekoracji (przepych wschodniego dworu!), wyzyskania muzyki, baletu, scen zbiorowych, słowem — po pewnej obróbce — wystawienia tekstu w operze. I w tym dramacie, według niej, role kobiece są ciekawsze (Tamara to wybór ciągły między postawą monarchini a kobiety, między surowością a delikatnością, to nieświadomie objawiane budzenie się w kobiecie miłości. Szczerzy patriotyzm i gorące zaangażowanie religijne nie przeszkadza Fatimat, pojmanej księżniczce Towinów, być czarującą osobą o głębokim poczuciu godności człowieka). Postacie męskie w ich rycerskiej dumie są zbyt miękkie. Prócz głównego motywu — zdobywanie przemocą serca kobiety, istnieje w sztuce drugi nie mniej ważny — stwierdza autorka — pytanie o sposób krzewienia chrześcijaństwa: siłą — jak chce surowy spowiednik, czy sercem, dobrym przykładem.

Do twórczości dramatycznej Hamsuna powróci Klemensiewiczowa jeszcze raz, w swojej *Literaturze Skandynawii*, ale nie wniesie nic nowego.

Teatr w Polsce, jak napomknęliśmy, sięgnął po raz pierwszy po sztuki Hamsuna w 1901 r., jednak trwalsze zainteresowania datują się do

²⁵ „*Królowa Tamara*” Knuta Hamsuna. „Słowo Polskie”, 1904 nr 94. Rzecz dzieje się na dworze królowej Georgii, Tamary. Ta, zainteresowana nawracaniem okolicznych ludów na chrześcijaństwo, zaniedbuje męża, choć bardzo go kocha. On boleje nad jej oziębłością, przypisując chłód lekceważeniu jego osoby. Robi wszystko, by ją ugiąć, nawet za cenę zdrady kraju, a potem rzucić się ze zdobytymi trofeami do jej stóp. Ale wypadki sprawiają (porwanie synka królowej, zdobycie stolicy), że w momencie, kiedy ona ponownie budzi się do wielkiej miłości, zaczyna wątpić w prawdziwość uczuć męża.

piero od końca r. 1908. Był to okres, kiedy można już było pokusić się o podsumowanie roli twórczości autora *Głodu* w rozliczeniu z ogólnymi tendencjami w literaturze. Rzeczywiście, głosy takie pojawiają się, odbijając wyraźne różnice poglądów w stosunku do tego kontrowersyjnego pisarza. Warszawskie „Słowo”, drukując cykl artykułów zatytułowany: *Koryfeusze literackiego modernizmu*, na pierwszym miejscu stawia właśnie Hamsuna²⁶, dopiero po nim Maeterlincka! Niebawem to wyróżnienie. Autor tekstu, P. Kohan, nazwie Hamsuna „piewcą niedoli ludzkiej, ducha trwożliwego, przygnębionego, szczękającego zębami w otaczających go ciemnościach”. Ale piewca to szczególny — „poeta myśli irracjonalnej i paradoksu życiowego”, występujący przeciw przekleństwu zdrowej logiki. Jego bohaterowie — to szaleńcy, ich rozumowanie — bezmyślne, uczucia — samorzutne, postępowanie — niespodziewane.

Czym usprawiedliwia krytyk taką postawę? Co poświadcza wartość tej literatury? Otóż, jak się zdaje, szuka on odpowiedzi po linii historyzmu, nieświadomie sprowadzając twórczość Hamsuna do pesymistycznych nawoływań katastrofistów. Uznając za podstawę estetyki Hamsuna „trwogę i poczucie własnej bezsilności w społeczeństwie współczesnym”, stwierdza, że to węzły socjalne tak dalece skrępowały i uzależniły narody i jednostki, że wystąpił brak poczucia bezpieczeństwa (egzystowanie w ciągłym strachu, ogólna bojaźń o swój los). Stąd owa próba szukania tego, co sprzyja życiu lub go hamuje, poza barierami społecznych konwenansów. Ale i tej „apoteozie chaosu życia”²⁷ towarzyszy w końcu sprawiedliwość: „ślepa, groźna, ponura, schodzi na ziemię i daje śmierć. Mści się — nie przebierając w ofiarach”.

Krytyk nie odseparowuje zatem Hamsuna od ogólnych tendencji literackich wiążących pisarza ze społeczeństwem, z drugiej strony widzi w nim wspólne cechy dla całego modernizmu: subiektywizm, wyrafinowany psychologizm, marzycielstwo i fantastykę, ucieczkę, oderwanie od życia realnego, penetrację pierwotnych instynktów człowieka. Owa symbioza to dla niego nowa wartość literatury, dlatego nobilituje twórcę *Głodu* na patrona kierunku. Tkwi w tym chęć pogodzenia sprzecznych pojęć, jakie krążyły na temat oceny Hamsuna pisarza. Odczuwano bowiem jego wielkość, niezupełnie rozumiejąc na czym ona polega.

²⁶ P. Kohan. *Koryfeusze literackiego modernizmu. I: Knut Hamsun*. „Słowo” 1908 nr 208.

²⁷ Tak nazwał Kohan *Grę życia*, jedynie tej sztuce poświęcając uwagę w swoim szkicu. Zainteresowanie szczególne tym właśnie dramatem wypływa, jak się zdaje, z rozgłosu, jaki zyskał w teatrze Stanisławskiego. Ale ta część trylogii, jak słusznie zauważyła Klemensiewiczowa, różni się warsztatem pisarskim. Przybliżyła wprawdzie do teatru modernistów, jednak nie jest dla pisarza w pełni reprezentatywna.

Całkiem odrębną postawę zajął Stanisław Brzozowski²⁸. Podczas gdy cała krytyka skłania się raczej do obwołania Hamsuna czołowym przywódcą kierunku, Brzozowski niszczy mit o pokrewieństwie duchowym modernistów z Hamsunem²⁹. Na przykładzie jego inności rozprawia się z polskim rozumieniem modernizmu. Zwraca uwagę, że to nie sztuka dla sztuki jest najwyższą wartością u twórcy, lecz samo życie. Hamsun to „mistrz głębokiej szczerości, zdrowego niesfalszowanego życia” — powie. „U niego każda chwila organicznie samą siebie uzewnętrznia jako pewien wystarczający sobie świat”³⁰. Moderniści, szukając w postaciach „ponadczasowości”, stworzyli pewien schemat przeżywania w oderwaniu od historii („roztopienie konstruktywnych sił duszy w drganiach, które nie wiedzą o sobie ani skąd są, ani dokąd — ale po prostu są”)³¹, podczas gdy u Hamsuna — pisze Brzozowski — życie „czerpie całą moc z siebie”, a nie z ustalonych typów, określonych logicznie idei. Artyzm jego zasadza się na prostym przedstawianiu faktów, jak to już wcześniej zauważył Feldman³². Toteż postaci Hamsuna nie żyją życiem nierealnym, nie umierają za swe irracjonalne ja, wychodzą poza ramy fikcji estetycznej. Hamsun stwarza obiektywnie istniejące postaci, ich prawda, ich wola życia rodzi prawdziwy tragizm. Ten twórczy stosunek do życia, jego głębokie, trzeźwe analizy, stawiają go ponad współczesnych mu pisarzy, ale za cenę jego samotności, odosobnienia, niezrozumienia istoty jego pisarstwa. W oczach Brzozowskiego Hamsun jest w o wiele większym stopniu niż Ibsen mistrzem nowoczesnego indywidualizmu. Bowiern doktrynersko indywidualistyczny Ibsen „wierzy w siebie lub musi w siebie wierzyć, musi sam siebie uzasadnić. Indywidualistyczny Hamsun żyje sobą, własnym irracjonalnym jedynym życiem, i z niego wyrastają mu wszystkie punkty widzenia wartości”³³.

Jak zatem, w kontekście owych opinii, odebrano Hamsuna ze sceny? Dla jakich racji znalazł się w teatrze? Jakiego Hamsuna pokazano?

Pierwszy sięgnął po utwory dramatyczne wielkiego Skandynawa teatr krakowski. Prawdopodobnie stało się to za przyczyną Stanisława Knake-Zawadzkiego. Zofia Wójcicka, córka sekretarza teatru, mająca ambicje literackie i dramatopisarskie (właśnie świeżo kilka scen wystawiło jej sztuki — *Dyletantów* i *Psyche*) dokonała translacji 4-aktowej komedii Hamsuna *U wrót królewskich*. Czytanie Hamsuna, jak próbowaliśmy to

²⁸ Por. jego uwagi w książce pt. *Legenda Młodej Polski* (Lwów 1910), rozdział zatytułowany: „Nieboska dni naszych”.

²⁹ Prawdę tę raz jeszcze potwierdzi S. Kołaczkowski w znakomitym szkicu o Hamsunie, który ukazał się w nr 21-22 „Przeglądu Warszawskiego” z 1923 r.

³⁰ Brzozowski, jw. s. 293.

³¹ Tamże s. 292.

³² „Nowelle” Knuta Hamsuna.

³³ Brzozowski, jw. s. 293.

wykazać, w tym czasie było modne, rósł popyt na jego teksty. W takim momencie, rzecz zrozumiała, przekład zainteresował szereg osób, między innymi Zawadzkiego, który w postaci Ivara Kareno dopatrzył się dla siebie popisowej roli. Wójcicka miała protekcję w teatrze — jak skomentował to później Rabski³⁴ — tą drogą dramat przyjęto do wystawienia. Ale wydaje się, że nie był to powód zasadniczy inscenizacji. W grę wchodziły także przekonania artystyczne dyrektora Kotarbińskiego, który mógł dopatrzeć się tutaj z jednej strony bliskiego sobie zdrowego realizmu, z drugiej zaś, w głównej mierze, neoromantycznych wykładników stylu, które go tak pociągały. Chcąc dorównać Pawlikowskiemu w odkrywaniu młodych talentów i nowości repertuarowych, zaryzykował wystawienie sztuki, reżyserię zlecając A. Walewskiemu. Kotarbiński — donosi jeden z recenzentów³⁵ — zapowiedział jej inscenizację jeszcze w jesieni 1900 r., w podanym dla prasy zarysie repertuaru, zresztą pod mylnym tytułem *U wrót bogacza* (błędny przekład z niemieckiego: *An den Reiches Pforten*). Aby usunąć nieporozumienie, amputowano po prostu część tytułu i weszła na scenę pod nazwą *U wrót*. Wiadomo zatem, że przekładu dokonano drogą pośrednią, poprzez wydanie niemieckie. Kto natomiast był głównym pomysłodawcą, by sięgnąć po sam tekst, pozostaje nadal tajemnicą. Źródła inspiracji, jak się zdaje, należy szukać w szerokim rozgłosie Sceny Secesyjnej Martina Zickela, od jesieni 1900 r. działającej przy Aleksanderplatz w Berlinie, interesującej trybuny młodych aktorów, którzy postawili sobie ambitne zadanie stworzenia teatru neoromantycznego³⁶. Na premierę w nowym gmachu wybrali wierszowaną *Komedie miłości* Ibsena (pierwsza i już głośna reżyseria Maxa Reinhardta, wówczas współpracującego z Zickelem), zaraz potem *komedię Hamsuna*.

Premiera krakowska odbyła się 8 VI 1901 r., a zatem należy do jednej z wcześniejszych w dziejach wystawień tego autora. Lucjan Rydel, po obejrzeniu przedstawienia, napisał: „Niewesoła to komedia, więcej w niej goryczy niż humoru. Walkę bezkrwawą, ale ciężką i beznadziejną pokazał Knut Hamsun, walkę duszy wielkiej i czystej, która o niepodległość własnej myśli bojować musi ze światem, z otoczeniem, ze stosunkami — a jeśli zwycięsko wychodzi, to kosztem szczęścia swego serdecznego. Przedmiot stary jak literatura dramatyczna, ujęty jednak tym razem z nowej zupełnie strony: autor odrzucił zupełnie na bok całą patetyczność, cały melodramatyzm i dzięki temu nie napisał nowego Uriela Akosty, ale stworzył rzecz na wskroś oryginalną i świeżą. Zamiast deklamacyjnych wybuchów, zamiast koturnowego nastroju, dał obraz szczerzy

³⁴ „Kurier Warszawski” 1908 nr 339, recenzja warszawskiej premiery dramatu.

³⁵ „Czas” 1901 nr 128 (anons); m. „Naprzód” 1901 nr 158.

³⁶ Por. J. B a b. *Teatr współczesny*. Warszawa 1959 s. 176-177.

i prawdziwy, w którym głębię uczucia przepelnia smutny uśmiech ironiczny. Ta ironia nieubłagana, często gorzka, stanowi główny ton całej sztuki i nadaje jej nowożytną, świeżą cechę”³⁷.

Zawiera się w powyższych słowach odzwierciedlenie poglądów całej krytyki. Powszechnie stwierdzono, że „komedia” ma zajmującą fabułę, jest nowa i żywa, że z tematu pozornie zużytego autor wydobyl wiele nowych światel, efekty „o silnym, dramatycznym nastroju”³⁸, potrafił z życia ludzkiego wyłuskać jądro prawdy. Ale są to „sceny dyszące prawdą podpatrzoną przez pryzmat szyderstwa, (dramat) przykuwa widzów do tego stopnia, że nie mogą wyrwać się spod tej ponurej wizji przed jej ostatecznym końcem. Wychodzą zgnębieni, złamani, pełni rozdzźwięków, goryczy, zwątpienia”³⁹. Ten śmiech okrutny przez łzy, owa ironia nadała utworowi szczególnej wartości, ale też sprawiła najwięcej kłopotu z określeniem postawy bohatera i odczytaniem idei tekstu. Stwierdzono, że nicią przewodnią jest problem odstępstwa od zasad i obrony własnych przekonań, w postawie Kareno dostrzeżono typowy nitzscheanizm, i tak reżyser ukierunkował przedstawienie. Taki punkt widzenia potwierdza sam Kotarbiński. Tematem komedii — wspomina po latach — była „walka wolnego ducha o własną niepodległość w kontraście do marnego oportunistu i kompromisu z wpływowymi powagami i szafarzami dóbr doczesnych”, zakończona „moralnym triumfem nieskazitelności charakteru”⁴⁰.

W starciu Karena z Gyllingiem (pozornie liberalny — profesor satrapa, siłą naginający do swoich przekonań młode talenty) niektórzy krytycy dopatrzyli się analogii do piętrzących dla własnego podwórka sytuacji. „Wypchane słomą sokoły chcą jak orły zapanować nad umysłami młodzieży [...] i z tego punktu widzenia jest nawet sztuka Hamsuna Knuta specjalnie instruktywną w Krakowie” — pisał sprawozdawca „Naprzodu”⁴¹. Większą sympatię budził jednak czasami „burżuazyjny angielski liberalizm profesora Gyllinga od cezariańskiego despotyzmu, którego apostołem mieni się Kareno”⁴², bo tamten w działaniu okazał się bardziej naturalny.

Opozycję Kareno — Gylling sprawozdania prasowe określiły jako kluczową dla utworu. Ale nie jest ona w sztuce jedyna. Równoległe z tamtą przesuwają się ku przodowi w procesie dramatycznym inna, nie mniej ważna, a oglądana w perspektywie całej twórczości pisarza zdaje się

³⁷ „Czas” 1901 nr 130.

³⁸ M. K. „Nowa Reforma” 1901 nr 131.

³⁹ „Fotel nr 24. „Głos Narodu” 1901 nr 129.

⁴⁰ *W służbie sztuki i poezji*. Warszawa 1929 s. 83.

⁴¹ m. „Naprzód”

⁴² Tamże.

wysuwać na plan pierwszy. Jest to zderzenie dwu przeciwstawnych sobie sił: intelektu i natury, reprezentantami których są Karenno i Ellina. Upór młodocianego intelektualisty, zakopanie się w książkach, zabija miłość żony. Zaniechywana przez męża, by go przyciągnąć ku sobie, obudzić w nim zazdrość, skłania się ku innemu i w końcu sama się gubi. Żywa, namiętna, piękna ale płytka, lekkomyślna, nie pojmuje skrupułów męża. Czułostkowa, dziecinna jej natura domaga się swoich praw: pieszczot, nadskakiwań, tkliwości. Wprawdzie cechy te zostały zauważone przez krytyków, ale widziano w Ellinie tylko niedobraną partnerkę w małżeństwie, a jej odejście od męża przyjęto za jeden ze sprawdzianów mocy charakteru Karenno, który — podobnie jak ibsenowski bohater *Wroga ludu*⁴³, trwa niezłomny, przekonany o prawdzie swoich racji, nie ulegając presji wpływowego profesora nawet w najdrastyczniejszych dla siebie momentach życia. Pytanie tylko, czy słusznie? Czy życie Elliny nie jest prawdziwsze?

Do pasowania Ivara na bohatera o „niepodległej myśli i nieskazitelnych charakterze”⁴⁴ przyczyniała się nade wszystko znakomita kreacja Stanisława Knake-Zawadzkiego. Dał postać „żywą, nie szablonową, nie przypominającą żadnego z tragicznych bohaterów ideowych [...] prawdziwy i wielki wiarą w samego siebie”⁴⁵. Był bohaterem wieczoru. Stworzył rolę na miarę najlepszych w dotychczasowej swojej karierze. Zebranej na swój benefis publiczności sprawił ogromną niespodziankę⁴⁶.

Równie doskonałą była Gabriela Morska w roli Elliny⁴⁷. Przez swą powszedniość nadająca się na żonę filistra, nie uczonego — jak pisano — wciągnięta do walki, której nie chciała, musiała czuć się nieszczęśliwa, w następstwie tego ucieczka z domu była dla niej rodzajem samoobrony, nie przewiną. „Wprost przerażała kobiecą naturalnością, z jaką przechodziła z miłości w rozdrażnienie i zazdrość, z zazdrości we flirt udany, z udanego w prawdziwy, wreszcie w upadek, w który rzucała się tak po prostu i dziecinnie, że można było mieć dla tej nieszczęśliwej, tak łatwej do rozumienia istoty, tylko litość i współczucie”⁴⁸. Ale Hamsunowi, zdaje się, nie chodziło wyłącznie o pokazanie dobrodusznej naiwności, „f a ł

⁴³ Na pokrewieństwo duchowe obu bohaterów zwrócił uwagę recenzent „Nowej Reformy” (jw.).

⁴⁴ Rydel, jw.

⁴⁵ M. K. „Nowa Reforma”.

⁴⁶ Wybór sztuki na benefis nie oznacza bynajmniej, że Kotarbiński nie interesował się nią wcześniej. Być może, działał pod wpływem bezpośrednich sugestii Zawadzkiego, któremu podobała się rola Karenno.

⁴⁷ „Jest to jedna z najświetniejszych ról p. Morskiej [...] ukazała przedziwne arcydzieło swojej sztuki, godne z pewnością rozgłosu niejednej europejskiej znakomitości teatralnej” (*Fotel nr 24*).

⁴⁸ Tamże.

s z y w e j [podkr. moje — M.L.] czułościowości i trzpiotowatości płytkiej kobiety, stanowiącej kontrast z głębszymi dążeniami pracowników wiedzy i kultury”⁴⁹, lecz by ujawnić prawdziwe dno duszy, gdzie lęgnię się odruch, instykt, uczucie, wola, żądza. Morska była bliska takiej właśnie interpretacji.

Jedną z lepszych swych ról stworzył także Józef Sosnowski, kreujący Jervena, kolegę Ivara. „Niespokojny, chwiejny i gwałtowny naprzemian”⁵⁰, dobrze oddał zwłaszcza „scenę zdenerwowania i gorącego a gorzkiego humoru, którym przygłuszać pragnie uczucie wstydu, że się sprzedał”⁵¹, za ofiarowane mu stypendium łamiąc swe przekonania. Włodzimierz Sobiesław, predysponowany z racji swych cech zewnętrznych na „lekkiego amanta”, znakomicie zagrał rolę rutynowanego światowca, dziennikarza Bodensena. „Wszedł do domu biednego uczonego i od razu był panem placu [...], pociągnął jego młodą żonę tym życiem, za którym ona się stęskniła [...], przysięgał jej miłość, ale słuchacz czuł, że on tę miłość kłamie dla zaspokojenia swych zmysłów, a czyni to nawet nie siląc się na pokrycie udawania”⁵². Świetnie odegrał pozę udanej słodyczy i życzliwości profesora Gyllinga Józef Popławski. Również role pomniejsze wykonano bez zarzutu⁵³, spektakl przygotowany był starannie, wszyscy tworzyli „wzorową całość”⁵⁴.

Z powyższego opisu wynika, że pokazano „teatr na wskroś modernistyczny” — jak słusznie zauważył jeden z krytyków⁵⁵, zarówno w warstwie interpretacyjnej utworu, kreując Ivara Kareno na typowego dla epoki nitzscheanistę, na plan pierwszy wydobywając romantyzm postaci, ekspresję przeżycia, jak i w stylu gry (nerwowość, zmienność, uleganie nastrojom, balansowanie między pozorem a prawdą). Nie zabrakło figury-symbolu (Wypychacz ptaków, odtworzony przez Bolesława Zawierckiego). Doszukano się zresztą tutaj grubego naśladownictwa Ibsena⁵⁶.

Mimo zaskakująco wysokiego poziomu gry, dobrych kreacji aktorskich, sztukę po dwu przedstawieniach zdjęto z afisza. Opinia krytyki była jednoznaczna: wszyscy orzekli, że pisarzowi brakuje wydoskonalenia techniki scenicznej, „na charakterystykę ról zużywa autor i czasu i farb zbyt wiele”⁵⁷, w spektaklu męczą zbyt wyczerpujące dialogi, dra-

⁴⁹ K o t a r b i ń s k i, jw. Powtarza zresztą niemal dosłownie popremierową opinię Rydla.

⁵⁰ R y d e l, jw.

⁵¹ m. „Naprzód”.

⁵² M. K., jw.

⁵³ Jedynie słabo wypadła L. Walewska jako Natalia, narzeczona Karstensä.

⁵⁴ *Fotel nr 24*.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ F. K o n e c z n y. „Przegląd Polski” 1901 t. 141 s. 130.

⁵⁷ M. K., jw.

mat jest po prostu „dialogowaną powieścią”⁵⁸. „W sztuce Hamsuna — napisał Rydel — osoby, działające na scenie, nie domyślają się i nie przeczuwają nawet wszystkiego tego, co widzowie pojęli już i zrozumieli od dawna, skutkiem tego autor pozostaje ciągle w tyle za publicznością i przeciąga niepotrzebnie sytuacje, gdy my pytamy ciągle: co dalej?” Tymczasem „widz teatralny, dla którego słowa padają ze sceny, podkreślone grą i mimiką artystów, szybciej chwytą wątek myśli, a zbyteczne przygotowania niecierpliwą go tylko i nużą”⁵⁹.

Braki te nie przesłoniły jednak wartości literackich tekstu. Uznano Hamsuna za talent oryginalny, wybitny, na co składa się w sztuce głębokość myśli, siła uczucia, doskonale studium dusz, dobra obserwacja życia, a nade wszystko owa gorzka ironia, nadająca główny ton całemu dramatowi.

Kilka lat później zainteresował się sztuką Kazimierz Kamiński, wprowadzając ją 5 XII 1908 r. na scenę warszawskich Rozmaitości. I tu nie uzyskała większego powodzenia, negatywnie oceniona przez krytyków, chłodno przyjęta przez publiczność. Po czterech spektaklach (5-7, 10 XII), mimo „wzorowej wystawy” i świetnej gry artystów, przedstawienie zawieszono. Widzów zniechęciła przedłużająca się zbyt długo (do wpół do pierwszej w nocy) inscenizacja, krytycy wykorzystali słabe strony dramatu do prywatnej rozgrywki z Kamińskim, który obejmując od lipca stanowisko głównego reżysera, zatrzymał dla siebie również kierownictwo literackie, a na nie mieli właśnie chęci warszawscy zoile. Najbardziej zjadliwi okazali się Władysław Rabski i Jan Lorentowicz. Z niechęcią odniósł się do sztuki Władysław Bogusławski.

Jeśli na premierę krakowską miał jakikolwiek wpływ teatr niemiecki, to Kamiński poszedł za rozgłosem przedstawień petersburskich w teatrze literackim Wiery Komisarżewskiej, gdzie komedia osiągnęła rekordową liczbę ponad stu wieczorów⁶⁰, a jej pokazanie zapowiedział także Stanisławski⁶¹. Ale augurzy warszawskiej krytyki kierowani względami politycznymi bojkotowali teatr rosyjski. „Knut Hamsun u nas? Skąd to się wzięło? Skąd dramat nie wystawiony ani w Paryżu, ani w Berlinie, ani w Wiedniu, ani w ogóle w żadnym z ton nadających teatrów Europy znalazł drogę do Warszawy?” — pyta Wł. Rabski⁶². Czy słusznie wprowadza się na scenę rzecz, „która ani w Berlinie, ani w Wiedniu do

⁵⁸ Konieczny, jw. Zob. także: Rydel, jw. i inni.

⁵⁹ Jw.

⁶⁰ Warto tutaj przypomnieć, że w lutym tegoż roku Komisarżewska odwiedziła Warszawę, występując ze swoim zespołem w szeregu znakomych sztuk.

⁶¹ Stanisławski wystawiał w tym czasie *Grę życia*, której premiera odbyła się 7 II 1907 r., a której echa dotarły szybko do Polski. Por. przypis 19.

⁶² „Kurier Warszawski” 1908 nr 339.

tej pory na afiszach nie figuruje?” — wtóruje mu S. Krzywoszewski⁶³.

Rabski obwinia Kamińskiego o niedołęstwo kierownictwa artystycznego, zarzuca mu z Lorentowiczem zły dobór repertuaru, „bezład reżyser-ski” wynikły z „anormalnych” rządów w teatrze, domagając się, by władzę kierowniczą podzielić i obok reżysera aktora postawić dramaturga literata. Wybór komedii obaj krytycy uważają za rzecz przypadku: właśnie pod ręką był Knake-Zawadzki, który — podobnie jak w Krakowie — zarekomendował rzecz tę nie zorientowanemu w jej walorach scenicznych artyści, w nadziei olśnienia publiczności efektowną rolą. „O sztuce nikt nie słyszał, ale powiedziano reżyserowi, że Hamsun istotnie „nie byle co”. Zresztą to Skandynawczyk, a Skandynawia jest podobno modna. Dobre imię, rodak Ibsena, więc nie będą chyba mieli odwagi urągać. Napisało się po rękopis do Krakowa, p. Zawadzki objął główną rolę i tak się urodził Knut Hamsun na scenie warszawskiej”⁶⁴. Kamyk do ogródka dorzucił krakowski „Czas”, przedrukowując obszernie fragmenty wypowiedzi obu stołecznych recenzentów, wybór tekstu przypisując wyłącznie ze względu na modny egzotyzm skandynawski, samą komedię nazywając nudną, w perspektywie teatralnej nieznośną⁶⁵. Rzecz to niesceniczna, przewlekła, brak akcji, błąd repertuaru — krótko podsumowała „Scena i Sztuka”⁶⁶.

Opinie powyższe wyraźnie wypływały ze złej woli sprawozdawców. „Dramat posiada niewątpliwą wartość literacką [...], ale nie miał szczęścia podobać się „wpływowym” organom prasy warszawskiej” — zauważa Bukowiński⁶⁷. W rzeczywistości Kamiński dobrze orientował się w najnowszych osiągnięciach europejskiego teatru, co poświadczają ogłoszone przez niego plany repertuarowe. Wystarczy wspomnieć samych Skandynawów. Oprócz *U wrót królewskich* i *Zmierzchu* Hamsuna, o których wystawieniu wspominał kilkakrotnie⁶⁸, w sezonie 1908/1909 miał zamiar dać sztukę Garborga pt. *Paweł* oraz *Eryka XIV* i *Wierzyteli* Strindberga. Byłyby to interesujące polskie prapremiery! Zresztą nie mógł w ciągu zaledwie czterech miesięcy podnieść podupadłych *Rozmaitości* na tak niedościgłe wyżyny, o jakich marzyła krytyka.

Jedyny stanowczy głos w obronie napastowanego zabrał Kazimierz

⁶³ „Świat” 1908 nr 50. Swą niechęć do Kamińskiego Krzywoszewski ujawnił expressis verbis w liście do Edmunda Rygiera, który prosił go o pomoc w przyjęciu do *Rozmaitości* (zob.: Z. J a s i ń s k a. *Żywot Kazimierza Kamińskiego*. Warszawa 1976 s. 250).

⁶⁴ R a b s k i, jw.

⁶⁵ A n o n i m. „Czas” 1908 nr 285.

⁶⁶ 1908 nr 50.

⁶⁷ „Sfinks” 1909 t. 5 s. 337.

⁶⁸ Zob. np. „Kurier Warszawski”. 1908 nr 292, 300; „Słowo” 1908 nr 250; „Świat” 1908 nr 37.

Ehrenberg⁶⁹. Rok później, recenzując *Zmierzch*, przypominał tę niemiłą afere, odsłaniając właściwe intencje wprowadzenia owej „polemiczno-błazeńskiej satyry” na scenę warszawską. Po premierze krytyk napisał: „Znakomitego artystę znęciło bogactwo charakterystyki, jej niezwykła oryginalność, zuchwałość i wypukłość. Gdyby cały personel składał się z odtwórców tak jak on zdumiewająco pomysłowych i współcześnie czujących, gdyby publiczność przybywająca do teatru — nie wyłączając sprawozdawców — orientowała się w gatunku literackim widowiska wykonanego przez takie siły, eksperyment byłby niezmiernie ciekawy. Wykonanie już wówczas nie dopisało zamiarowi, publiczność spędziła wieczór w oszołomieniu, a krytyka myślała wówczas o jednym tylko, aby Kamińskiego wysadzić z kierowniczego siodła”⁷⁰.

Wypowiedź Ehrenberga pozwala bliżej określić kształt spektaklu. W przeciwieństwie do premiery krakowskiej Kamiński, jak się zdaje, unika modelu teatru modernistycznego, obiera drogę realizmu psychologicznego, wewnętrznej interpretacji roli. Bohatera nie traktuje serio, każe spojrzeć na niego z dystansu, z przymrużeniem oka, wprowadza „głęboki akord satyryczny na temat walki jednostki”⁷¹. Nie poszukuje żadnych schematów „ponadczasowych”, chce po prostu pokazać rzeczywistość codzienności („szary realizm norweski” — jak to określił J. Lorentowicz)⁷². W takim naświetleniu prawdziwsze stają się w działaniu osoby stykające się z Kareno — on sam, pełen wzniosłych tyrad i fałszywego bohaterstwa. Aby to wykazać, potrzeba było właśnie gruntownego opracowania szczegółów, drobiazgowości w rysunku postaci, niespodzianek psychologicznych, „łamania w liniach charakterów”, przeciw którym ostro protestował Rabski. Kamiński zrozumiał, że Hamsunowi nie tyle chodzi o „zagadnienie walki indywidualności z szablonem, jednostki z otoczeniem usiłującym ją zetrzeć”⁷³, o „historię zamachu na myśli”⁷⁴ lub — jak chce Bogusławski — nitzscheański imperializm ducha miążdzący płaski liberalizm filistrów inteligencji⁷⁵, ale o głębokie studium duszy, ukazanie prawdziwego oblicza natury człowieka, wyłaniającego się spod warstwy sztucznie narzuconych konwenansów. Toteż nie kazał kreować bohatera sztuki na młodego filozofa ze szkoły Nitzschego, bliższe mu było widzenie życia poprzez metafizykę bergsonowską. W zwierciadle satyry życia nie Kareno a Bodensen, Ellina, Gylling, Jerven pięknieją i nabierają rumieńców.

⁶⁹ Anonim [K. Ehrenberg]. „Przegląd Poranny” 1908 nr 340.

⁷⁰ „Kurier Poranny” 1909 nr 64 (335).

⁷¹ Anonim. „Przegląd Poranny” 1908 nr 340.

⁷² „Nowa Gazeta” 1908 nr 566.

⁷³ Bukowiński, jw.

⁷⁴ Lorentowicz, jw.

⁷⁵ W. Bogusławski. „Biblioteka Warszawska” 1909 t. 1 s. 160.

Odmienność koncepcji zaważyła na grze Zawadzkiego. Nie czuł się w roli najlepiej, zarzucono mu nawet, że nagle obniżył swój talent. Miał tylko „bardzo ładne momenty w scenach charakterystycznych, ale nie miał wielkiego zwycięstwa typu”⁷⁶. Natomiast Tekla Trapszo oddała Ellinę „z prostotą i naturalnością”, subtelnie cieniuąc chwile przełomu uczuć. „Jej monotonna zwykle charakterystyka mieniła się grą bardzo subtelnych i bardzo bogatych kolorów. Ani jednej nuty fałszywej i przedziwne wyczuwanie momentu psychologicznego” — zauważa Rabski, zaliczając ten występ do serii najlepszych kreacji aktorki⁷⁷. Również Frenkiel (Bodensen), chociaż „z palety autorskiej wziął barwy skąpe, ale dodał do nich tyle własnych kolorów, że rola lśniła życiem i humorem”⁷⁸. Bardzo głęboko, misternie opracował postać Jervena Brydziński. „Nerwowy niepokój wszedł z nim na scenę. Jakby przecucie nieszczęścia. Jakby strach, że za drzwiami stoi trup i do drzwi zapuka niebawem”⁷⁹. Z dużą ekspresją odtworzył profesora Gyllinga Henryk Grubiński, stał się postacią pierwszoplanową w krótkim fragmencie sztuki.

Jak widać, staranną na ogół grę artystów oceniono pozytywnie⁸⁰. Zaskoczył natomiast wszystkich wybór tekstu. I tym razem jednogłośnie okrzyczano, że sztuka ma fakturę powieściową, że nie posiada walorów scenicznych. „Protest myśli rozprasza się w gadulstwie” — pisał zjadliwie Bogusławski — „Wyszedł na jaw pogląd, że literatura w repertuarze jest uciążliwym serwitutem, który załatwia się najlepiej przy pomocy głośnych nazwisk”⁸¹. „W sztuce Hamsuna jest pomysł wielkiego dramatu [...] Nawet w konstrukcji fabuła nie ma oryginalniejszej inwencji”, ale „cała jego technika, cała jego obserwacja jest natury na wskroś powieściowej [...] powieść stała się wrogiem dramatu” — stwierdza Rabski⁸². Hamsun to głęboki poeta, ale „nerwu dramatycznego nie posiada wcale”, mimo mistrzowskiej analizy duszy nuży i nudzi⁸³, trzeba tu ołówka reżyserskiego⁸⁴.

⁷⁶ R a b s k i, jw.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Jeden Lorentowicz zgłasza pretensje, że „w grze artystów pauzy czyniono tak długie, że między jednym a drugim zdaniem można było wyjść na przechadzkę do ogrodu”. Także szwankowały wg niego dekoracje: „Kulisowy ogród I aktu przypomina teatryki prowincjonalne. W mieszkaniu Karenów jakiś magiczny pokój sypialny. Prowadzą do niego drzwi, a z boku przez okno pokoju widać, że nie ma go” (jw.).

⁸¹ Jw.

⁸² Jw.

⁸³ S. K[rzywoszewski]. „Świat” 1908 nr 37.

⁸⁴ K. Ł[aganowski]. „Goniec Wieczorny” 1908 nr 566.

Warto zauważyć, że jeśli po premierze krakowskiej szukano jakichś reminiscencji u Hamsuna, to jedynie wskazując na Ibsena. Tym razem rzecz ma się odmiennie. Ibsena krytyka ledwie dotknęła⁸⁵, podniesiono natomiast pokrewieństwo duchowe Hamsuna z Hauptmannem, oczywiście na korzyść ostatniego, przypomniano Strindberga⁸⁶. Utwór Hamsuna „wyrósł na gruncie ideologicznym niemieckim, budzi reminiscencje *Samotnych* Hauptmanna i *Zwycięzcy* Drehera, ale nie błysnął iskrą indywidualności odrębnej”, jest nieosobliwą kopią tamtego — uważa krytyk „Słowa”⁸⁷. Pokrewieństwo tematu tkwi w samotności bohaterów Hauptmanna (*Samotni*) i Hamsuna — pisał Bogusławski — „obaj bezwolni nastrojowcy, za wiele ze swoim ja metafizykują, za często przeglądają się we własnej duszy z lubością Narcyzów, tchórzliwie cofając się przed czynem. Ale Hauptmanna dramat od razu dźwiga na szczyty [...] w dotykalne kształty wciela dwa szamocące się ze sobą światy [...] Hamsun walkę odsunął sprzed oczu”⁸⁸. To jeden więcej dowód, że zanika w tym czasie fascynacja Ibsenem nowatorem. Teatr ma już innych patronów, choć żywy jest ciągle Ibsen moralista, zepchnięty do roli klasyka w żelaznym repertuarze każdej szanującej się sceny.

U wrót królewskich widzowie polscy mogli obejrzyć raz jeszcze w doskonałej inscenizacji Stanisławskiego podczas gościnnych występów Moskiewskiego Teatru Artystycznego w Kijowie 7 i 11 VI 1912 r.⁸⁹ Prawdopodobnie przedstawienie to widziała Stanisława Wysocka. Kontakt z odtwórcami i uznanie, jakim cieszyły się dramaty Hamsuna w środowisku rosyjskim, zaważyły na decyzji aktorki, by wprowadzić na scenę naszą inny jego utwór: *W szponach życia*.

Dnia 2 XII 1909 r. Rozmaitości wystawiły *Zmierzch*, wyreżyserowany przez A. Bednarczyka⁹⁰. Ani sztuka, ani odtwórcy nie znaleźli uznania. Komedię osądzono jako zwietrzałą, niesceniczną, bez większej wartości (bez idei), gorszą od części trylogii poprzednio pokazanej. Na odbiorze zaciążyła poważnie roczna przerwa między obu widowiskami, powiązany-

⁸⁵ Tamże. Autor przypomina, że podobnie jak Ibsen, Hamsun jest wrogiem kompromisu, mistrzem w analizie duszy.

⁸⁶ „Bój o ideę przybiera ton matrymonialnej kłótni, odtworzonej ze strindbergowską mizoginią” — pisał o sztuce Bogusławski (jw. s. 161).

⁸⁷ M. W. „Słowo” 1908 nr 334. Warto dodać, że *Samotnych* wystawiano w tym czasie z dużym powodzeniem.

⁸⁸ Jw. s. 160.

⁸⁹ Zob. T. M. S. „Dziennik Kijowski” 1912 nr 138.

⁹⁰ „Kurier Warszawski” (1909 nr 310) podał, że Kotarbiński razem ze *Zmierzchem* przygotowuje także *U wrót królewskich*. Notatka ukazała się prawdopodobnie wskutek błędnego zrozumienia informacji, że *Zmierzch* jest integralną częścią niedawno wystawionej komedii *Ved rigets port*.

mi wspólnotą postaci scenicznych. „Pierwsze dwa akty były tak zmaczone — pisał Lorentowicz — że wciąż ziewałem, a Łaganowski [recenzent „Gońca Wieczornego” — dop. mój: M.L.], który udawał najpierw, że wie o co chodzi doskonale, w końcu zaczął parskać śmiechem zupełnie ironicznie”⁹¹. Powtórzenia zapowiadano na cały tydzień, a już czwartego dnia dano *Sąsiadkę* Jaroszyńskiego.

Kamiński miał już kierownika literackiego w osobie Józefa Kotarbińskiego. Ten znał dobrze losy premiery krakowskiej, wiedział też zapewne o niepowodzeniu *U wrót* w Warszawie. Dlaczego więc zdecydował się na wystawienie ponowne *Hamsuna*? „Podobno — mówi Lorentowicz — otrzymano ją w spadku po reżyserii poprzedniej, to znów zapewniali niektórzy, że sam pan prezes teatrów domagał się *»Zmierzchu«*”⁹². Czy może dyrekcja liczyła, że poprawi wrażenie odbiorców po niepowodzeniu pierwszej inscenizacji? Dlatego że w Rosji grają? — kpił Rabski⁹³.

Jaka była prawda? Wydaje się, że prezes Małyszew, uważający siebie za ucznia Stanisławskiego, interweniował rzeczywiście w plany repertuarowe i nakazał granie sztuki. Toteż w jej przygotowanie włożono sporo energii. Zadbano o realia. Zrobiono nowe dekoracje przedstawiające charakterystyczne mieszkanie norweskie. W opracowaniu dyrektora orkiestry, Sielskiego, warszawska straż ogniowa wykonywała w czasie akcji oryginalny marsz, osnuty na tle hymnu narodowego norweskiego. Zawiedli aktorzy. Reżyser popełnił poważne błędy w obsadzie, wykonawcom zabrakło jednolitości, wyrazistości, temperamentu scenicznego. Ze skandynawskimi realiami kłócił się francuski styl interpretacji postaci⁹⁴. „Grano dramat miernie, a ci z wykonawców, którzy stali na wysokości zadania, żywszej uwagi na siebie zwrócić nie zdołali” — komentowała prasa⁹⁵. Rapacki Karenę „grał po omacku”⁹⁶, zupełnie do roli nie pasował. Barszczewska, zwykle kreująca dusze wzniosłe, wciela się w podejrzliwą Ellinę, Paliński (Bodensen) uderzył w ton melodramatu. Jeden Wojdałowicz (Jerven) wyszedł obronną ręką z zadania, choć i on, zawsze pełen ciepła i staropolskiej jowialności, tu odtwarza zimnego profesora i działacza politycznego. Tylko osoby dalszego planu (Tare, Sara) zdołały pozyskać sympatię widowni, pokazane w miarę przekonująco. „Mógł *Zmierzch* być dramatem starości albo drwiącą satyrą kapitulacji. Mógł przemówić bólem ostatnich tęsknot i ostatnich chwil łamań albo śmiechem obłaskawionych Prometeuszów w szlafroku, (wyszła) niby farsa,

⁹¹ „Nowa Gazeta” 1909 nr 555.

⁹² Tamże.

⁹³ „Kurier Warszawski” 1909 nr 334.

⁹⁴ t.g. „Scena i Sztuka” 1909 nr 50.

⁹⁵ Lorentowicz, jw.

⁹⁶ Rabski, jw.

niby melodramat, w ogólnym wrażeniu dzieło bez wyrazu, logiki i stylu”⁹⁷.

Nie zajęła nikogo postać bohatera. Nie miał w sobie ani tragizmu, ani aktualnych odniesień. „U nas każdy Kareno — pisał S. Kiedrzyński — nie czeka na nieubłagane znamiona starości, na rozkład pierwiastków twórczych i zachodzące słońce niezależności duchowej, lecz sam szuka swego „zmierzchu”, sam z rozkoszą idzie naprzeciw swego bankructwa widząc, że ono mu przyniesie pieniądze i pochlebstwa tłumu!”⁹⁸. Ni to tragedia, ni to satyra, bo „tragedii brak majestatu, satyrze brak śmiechu serdecznego”, sam bohater nie jest postacią tragiczną, „nie ma męki a chłodne wahanie tylko” — zauważa Rabski⁹⁹. „To nie człowiek a karykaturą, pajac, zabawka dziecięca, przedwcześnie zniedołężniały starzec, karierowicz, wszystko chce sprzedać co sprzedać można, honor, sumienie, nic go z żoną nie łączy, a przyjął i cudze dziecko, by mieć ciepłą herbatę”¹⁰⁰. W gruncie rzeczy sam pomysł jest dobry — przyznano — ale „pokoszlawiony niemiłosiernie rozwinięciem go pełnym surowizn, niezręczności, a nawet szczegółów wręcz naiwnych”, co wywoływało śmiech parteru i łóż. Dzieło to „ani komiczne, ani głębokie, ani okrutne [...] tylko śmieszne i nieudolne”¹⁰¹.

Nawet Ehrenberg, namiętnie broniący Hamsuna, zmienił zdanie. Główną winę za niepowodzenie sztuki składa, oprócz wyraźnie słabej gry aktorów, na brak przygotowania odbiorcy polskiego do zrozumienia literatury skandynawskiej. „Trudno żądać od Warszawy — pisze — której dotychczas nie mogły zdobyć dramaty Ibsena (nie zna znacznej ich części), by wzięła ją ta polemika [...] przeciw korupcji prasy, przeciwko kabotynizmowi fanatyków „prawdy”¹⁰². Taki aspekt podnosi wartość dramatu. Ale krytyk mógł mówić o „udanej galerii złych i głupich pajaców przesuających się przez scenę”, znając swoiste na gruncie skandynawskim szczegóły dialogów, kryjące się za nimi fakty, niedostępne wiedzy przeciętnego widza. Utwór zawiera ważne ogniwa wążące go z życiem społecznym narodu norweskiego — zauważa Lorentowicz — ginące całkowicie na obcym gruncie, dlatego może grany i ceniony w Norwegii, nie będzie rozumiany u nas¹⁰³. Zresztą — pytano — czy potrzeba zgłębiać arkana polemiki, jaką toczy podobno Hamsun w sztuce z Björnso-

⁹⁷ W. Rabski. „Biblioteka Warszawska” 1910 t. 1 s. 338.

⁹⁸ „Bluszcz” 1909 nr 51 s. 568.

⁹⁹ Jw.

¹⁰⁰ K. Z[alewski]. „Dzień” 1909 nr 339.

¹⁰¹ Cz. J[ankowski]. „Słowo” 1909 nr 278.

¹⁰² K. E[hrenberg]. „Kurier Poranny” 1909 nr 64.

¹⁰³ „Nowa Gazeta” 1909 nr 555.

nem, którego obrazem miał być Kareno? ¹⁰⁴. Po prostu gust publiczności pokłócił się ostro z czysto norweską, w dodatku słabą sztuką — krótko podsumował całą dyskusję „Tygodnik Ilustrowany” ¹⁰⁵.

Mimo pewnych braków, sam dramat zasługuje jednak na poznanie — uważa redaktor „Sfinks”. Porusza zajmujące i poważne zagadnienie łamania się charakterów i przekonań pod wpływem starości. Wprawdzie błędem zasadniczym była obsada roli Kareno, ale rozdźwięk, jaki zaistniał między komedią a jej odbiorcami, posiada tło natury ogólniejszej. Zdaniem krytyka, zawiniła polityka prasy, zbyt surowej wobec sztuk poważniejszych, podczas gdy zupełnie serio traktuje utwory małowartościowe, co pcha widza w objęcia „podkasanej muzy”, liczącej i tak całe legiony zwolenników ¹⁰⁶.

Najdłużej utrzymał się na scenach, uważany dziś za najslabszy, inny utwór Hamsuna: *W szponach życia*. Ukazuje historię Juliany Gille, kobiety miotanej gwałtownymi namiętnościami, bylejš sławnej śpiewaczki, która po wielkich powodzeniach utraciła głos. Aby zabezpieczyć byt, poślubiła 80 letniego starca, ale nie chce zrezygnować z miłostek i kurczowo trzyma się kochanka, wstrętnego brutala i karierowicza. Ten bezczelnie ją wyzyskuje, w końcu rzuca. Nie znajdując zaspokojenia w miłości we własnej sferze, zakochuje się w ... murzynie. Czyli życie chwytła człowieka w swe szpony i w miarę jak wygasa młodość, ściąga go na dół.

Pierwszy zainteresował się dramatem A. Zelwerowicz, zamyślając jego inscenizację — za wzorem MCHATu — w sezonie 1911/1912 w Teatrze Polskim w Łodzi ¹⁰⁷. Przeszkodził pożar teatru. Premiera odbyła się 15 III 1913 r. u A. Mielewskiego w Teatrze Popularnym. Ale inicjatywa wystawienia komedii wyszła od Stanisławy Wysockiej, która w tym czasie przyjechała do Łodzi z serią gościnnych występów. Wybitną tragiczka zetknęła się bliżej ze sztukami Hamsuna — jak już pisaliśmy — za pośrednictwem K. S. Stanisławskiego. Już podczas pierwszego z nim spotkania w marcu 1907 r. oglądała w Moskwie głośną inscenizację *Dramatu życia*. Uczestnicząc w obchodach stulecia urodzin Z. Krasieńskiego, miała możliwość poznania tamże *W szponach życia*. Prawdopodobnie wtedy powzięła myśl własnego opracowania roli Juliany i wprowadzenia tej komedii do repertuaru scen rodzimych. W czerwcu 1912 r. MCHAT wystawiał w Kłujowie *U wrót królewskich*. Stanisławski rewizytował wówczas Wysocką w domu jej męża. Te kontakty i świadomość pozytywnego odbioru dramatów Hamsuna w Rosji wpłynęły niewątpliwie na decyzję

¹⁰⁴ Anonim. „Kurier Poranny” 1909 nr 65.

¹⁰⁵ Cz. Jankowski. „Tygodnik Ilustrowany” 1909 nr 51.

¹⁰⁶ W. Bukowiński. „Sfinks” 1909 t. 8 s. 508-509.

¹⁰⁷ Por. „Rozwój” 1911 nr 186.

aktorki, by zagrać w jednym z jego utworów. Zaproszona przez Mielewskiego do Łodzi, postanowiła zrealizować swoje zamierzenia.

Wysocka była bohaterką wieczoru. Dała „koncertowy” popis gry. Wcieliła się w postać histerycznej kobiety; była „klębką rozdygotanych nerwów”, jednocześnie wyrażała sobą „prawdę życiową i potęgę cierpienia”¹⁰⁸. Kreacja artystki musiała podobać się łodzianom, skoro przedstawienie dwukrotnie jeszcze powtórzono¹⁰⁹. Także inni wykonawcy wypadli w miarę dobrze, z wyjątkiem Z. Kułakowskiego (Friedrichsen), który od kierunku naturalistycznego zanadto odszedł w stronę farsy. Przykrym dysonansem okazał się występ Kochówny w roli Fanny; grała po amatorsku, nie mając „ani głosu, ani uczucia, ani pozoru bodaj naturalności, przy tym m mika i gesty (były) wprost niemożliwe”¹¹⁰.

Samą sztukę prasa uznała za „dzieło zupełnie oryginalne”, niezależne od żadnej z panujących tendencji, oparte na wnikliwej obserwacji psychologicznej¹¹¹. Jednakże mimo skreśleń reżysera pozostało sporo scen zbędnych. Zwłaszcza domagano się skrócenia ról drugoplanowych. Zbyt wyeksponowane przez autora — przesłaniały w grze główne postaci.

Zapytując, skąd płynie poczytność dzieł Hamsuna, sprawozdawca „Gazety Łódzkiej” poczynił interesujące uwagi na temat ówczesnej sytuacji w dramacie. Jego zdaniem model dramatu skandynawskiego już się przeżył (co nie oznacza wcale, że nie ma naśladowców). Krytyk uważa, że tacy autorzy, jak Hamsun, Strindberg, Bang czy z polskich Przybyszewski (o Ibsenie ani nie wspomina!) „tworzą szkołę, nad którą nowe hasła artystyczne zdają się już powoli przechodzić do porządku dziennego”¹¹². Jeszcze przed 10 laty oni nadawali ton, obecnie patronuje wschód i zachód. Ale nowe wzorce posiadają jedną z dwu wad: albo są zbyt ekskluzywne (wschodnie), albo zbyt przybliżyły się do tłumy, zwulgaryzowały tematykę (zachodnie). Świadomy swego talentu Hamsun umiał pozostać sobą i w tym tkwi źródło jego powodzenia. Samotny na drodze twórczej, nie utracił kontaktu z czytelnikami.

Po występach w Łodzi Wysocka planowała zagrać rolę Juliany przed publicznością warszawską, gdzie od niedawna uzyskiwała stałe engage-

¹⁰⁸ J. Piotrowski. „Gazeta Łódzka” 1913 nr 64.

¹⁰⁹ M. Herman-Kaczorowska w swojej książce (*Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi*. Łódź 1970) podaje tylko jeden występ, kwitując przedstawienie jednym ledwie zdaniem. Praca ma sporo niedociągnięć; oparta głównie na lekturze *Rozwoju*, nie uwzględnia szerzej innych źródeł prasowych autorce dostępnych. Ich kwerenda pozwoliła ujawnić dalsze osoby obsady, jak też ustalić liczbę przedstawień na 3.

¹¹⁰ Piotrowski, jw.

¹¹¹ Tamże. Por. też: „Nowy Kurier Łódzki” 1913 nr 59.

¹¹² Piotrowski, jw.

ment¹¹³. Z niewiadomych przyczyn do spektaklu nie doszło. W *szponach życia* przygotowywały także na sezon 1913/1914 *Rozmaitości*. Zachowały się uwagi reżysera (pisane prawdopodobnie ręką Ludwika Solskiego) określające cechy charakterystyczne postaci (stary Gille — rumiany, piękny; Blumenschen — kulawy, zbieracz starożytności; Lynum — młody pijak; Teodor — głuchy, nic nie mówi, itd.) oraz naniesione niektóre osoby obsady¹¹⁴. Ale i tutaj przedstawienia zaniechano. Odbyło się dopiero 7 lat później (16 XI 1920 r.) w innych już okolicznościach i z innym zespołem, będące ostatnią inscenizacją tego autora w Polsce.

Nie rezygnując ze starań o wystawienie sztuki w Warszawie, Wysocka powtórnie zaprezentowała rolę Juliany 24 I 1914 r. w Kijowie, w Teatrze Polskim kierowanym przez F. Rychłowskiego. Spodziewano się dobrej gry. Dotarły słuchy o wyjątkowej ekspresji w opracowaniu tej postaci scenicznej. Niezczędzono wydatków na przygotowanie odpowiedniej dekoracji, zaangażowano orkiestrę do wykonania bogatej ilustracji muzycznej. „Widowisko dzisiejsze ma być wypadkiem niepowtarzalnym w dziejach naszego teatru” — donosiły anonsy prasowe¹¹⁵. Usprawiedliwiający wybór dramatu rozgłosem jego za granicą, „Dziennik Kijowski” nadmieniał: „Żaden z teatrów europejskich nie posiada tak idealnej odtwórczyni roli głównej w tej głośniejszej sztuce, jak Wysocka”¹¹⁶. Rzeczywistość przerosła oczekiwania. Z dramatu kobiety tracącej młodość aktorka sformowała kreację wielkiej miary, „kreację skończoną, która nie może mieć naśladowców”¹¹⁷. Nieporównanym artyzmem gry wywarła na widzach ogromne wrażenie. Publiczność, szczerze wypełniająca salę klubu „Ogniw”, zgotowała artystce potężne owacje. Także inne postaci odtworzone zostały „z poczuciem stylu i szczerości”, zupełnie niezłe, ginęły jednak przytłoczone siłą tragizmu głównej bohaterki.

Wysocka w dwu pierwszych aktach grała ze spokojem, pod którym tylko nieznacznie narastało pulsowanie tragedii, w akcie trzecim pękły hamujące cierpienie tamy. „Monolog „królewskiej” Juliany wyciągającej

¹¹³ Zob. zapowiedzi w „Nowym Kurierze Łódzkim” (1913 nr 61) i „Dzienniku Kijowskim” (1914 nr 8). Ich brak w prasie stołecznej poświadcza tezę, że artystka niejako chciała się narzucić Szyfmanowi z tą inscenizacją. Być może Szyfman, znając słabe strony utworu, nie chciał ryzykować jego wystawienia dla samego tylko gwiazdorstwa artystki.

¹¹⁴ Egzemplarz sztuki (nr kat. S 1723 w bibliotece teatru im. Słowackiego w Krakowie) na s. 1 posiada wklejkę z nadrukiem: Reżyseria dramatu i komedii Teatrów Rządowych Warszawskich. Na nią ołówkiem naniesione zostały powyższe uwagi. W obsadzie figurują m.in.: stary Gille — Bedn[arczyk], Nabab — Adw[entowicz], Lynum — Skarż[ęński], Blumenschen — w nawiasie Miel[ewski], obok: Wey[chert].

¹¹⁵ „Dziennik Kijowski” 1914 nr 9.

¹¹⁶ Tamże nr 8.

¹¹⁷ R - s k i [Leon Romski]. „Dziennik Kijowski” 1914 nr 12.

reęce i zwracającej złamanego ducha ku wiośnianej przeszłości brzmiał jak potężny głos żywiołu, bólem odzywał się w duszy słuchacza”¹¹⁸. Intuicją twórczą aktorka wyczuła, w czym leży dramat torturowanego przez pierwotny fatalizm instynktów zwierzęcia ludzkiego. „Widzieć artystkę w tej roli — pisano — to znaczy przeżyć chwilę zapomnienia o szarości życia, oddychać atmosferą piękna, ciepłem prawdy artystycznej, stanąć przed obliczem wiecznych zagadek życia”¹¹⁹. Impresję, jaką wywarła, zawdzięcza wspaniałej technice gry: „W sposób przedziwnie piękny kojarzy ona szlachetny gest z modulacją swego głosu, posiadającego olbrzymią skalę. Głos ten jest posłusznym narzędziem artystki, to drży i faluje w tonach miękkich, to jest nabrzmiały bólem serdecznym, to odzywa się radością lub cichą skargą, to wybucha z potęgą organową, brzmi jak spiz [...]. Twarz [...] nie pozostaje martwa i nieczuła, lecz odbija wiernie wewnętrzne przeżycia. Gra mięśniów twarzy zlewa się w jedną całość artystyczną z gestem i tonem głosu”¹²⁰.

Świadomie poświęciliśmy więcej czasu tej inscenizacji, ponieważ umykała niesłuszne dotychczasowej uwadze historyków teatru. Wysocka miała w sobie coś z Hamleta, jakby sprawdzała siebie, czy podoła zagrać tę trudną rolę, do której się przymierzała¹²¹. Czy aktorka powtórzyła koncepcję przedstawioną na występach w Łodzi? Wydaje się, że nie. Tam była nerwową historyczką, tu obnażyła całą świadomość usuwania się życia spod nóg i tragiczne zebranie o pomoc. Tak chyba rozumiał tę sztukę ten rzecznik „realizmu i liberalizmu”, jak nazwał Hamsuna jeden z krytyków¹²². Publiczność kijowska miała wyjątkowe szczęście do tego dramatu, bowiem kilka miesięcy później, w dniach od 14 V do 11 VI aż ośmiokrotnie pokazał go MCHAT, w sali Teatru Miejskiego, w znakomitej obsadzie z Olgą Knipper (Juliana) i W. I. Kaczałowem (Per Bast).

Jeśli Wysocka wystawiając z Mielewskim *W szponach życia* kierowała się doświadczeniami Rosjan, to przedstawieniom we Lwowie i Krakowie patronował teatr niemiecki. W owym czasie dużego rozgłosu nabrało zwłaszcza widowisko urządzone w 1912 r. w düsseldorfskim Schauspielhaus, pod przyjętym w Niemczech tytułem: *Von Teufel gebolt (Porwana przez diabła)*. Zrealizowane w irrealistycznej scenerii stało się zapowiedzią narodzin ekspresjonizmu¹²³. Historią tej kobiety w niebezpiecznym wieku, jak określono Julianę, zainteresował się Max Reinhardt, wpro-

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Wykonała ją ostatecznie we Lwowie 3 VI 1914 r.

¹²² R - s k i, jw.

¹²³ Zob. B a b, jw. s. 256.

wadząc komedię w sezonie 1913/1914 do repertuaru Teatru Małego w Berlinie. Kariera dramatu zaprzętnęła uwagę T. Pawlikowskiego. Kazał przygotować egzemplarze sztuki. Sam zajęty sprawami organizacyjnymi, w związku z objęciem ponownie dyrekcji teatru w Krakowie, reżyserię zlecił A. Mielewskiemu, który niedawno jeszcze partnerował Wysockiej w roli Blumenschema¹²⁴.

Premiera krakowska odbyła się 25 XI 1913 r. W przygotowanie spektaklu włożono dużo wysiłku. Z Wiednia sprowadzono nowe dekoracje, według rysunków Spitzziara, opartych na wzorach teatru Stanisławskiego w Moskwie. W obsadzie znalazł się szereg znakomitych artystów, jak: Karol Adwentowicz, Leonard Bończa-Stępiński, Andrzej Mielewski, Antoni Siemaszko, Stanisław Stanisławski. Julianę kreowała Konstancja Bednarzewska. Staranna obsada, nowe dekoracje, staranna, diobiazgowo opracowana gra, nawet podrzędnych szczegółów, dobrze opracowane sceny zbiorowe¹²⁵, złożyły się na pełny sukces wykonawców. „W uchwyceniu właściwego tonu, w uwydatnieniu wszystkich niuansów [...], w całej plastyce życia znać było mistrzowską rękę kierowniczą. Całość inscenizacji przywiodła pamięć najświetniejszych przedstawień teatru krakowskiego” — pisał Konrad Rakowski¹²⁶. Podobnego zdania byli wszyscy. Publiczność nie bez zainteresowania obejrzała spektakl, sztuka wywarła na widzach „prawdziwie dramatyczne przeżycie”, po każdej akcji artystów nagradzano oklaskami. Jednak mimo poczynionych znacznych skrótów przez reżysera, widowisko prowadzone w zwolnionym, nastrojowym tempie, miejscami nużyło, zakończyło się dopiero po północy.

Bednarzewska porywała mocą swego talentu. „Rozpaczliwy krzyk krwi zduszony tłumikiem konwenansów”¹²⁷ odtworzyła z wielką prawdą i żywością obrazu, wydobyła z roli Juliany „niemal każde bicie serca, każde jej westchnienie, tłumiony jęk, wstrzymaną łzę, resztkami sił walczyła z falą czasu, by zatrzymać się na jego powierzchni”¹²⁸. Zastosowała szeroką skalę odcieni w technice aktorskiej, ze zmienną tonacją przechodząc od tragedii do farsy, od demoniczności do wdzięku i naiwnej prostoty. Jakby chciała zrywami woli oderwać się od ciemnych mocy wysysających ją coraz głębiej. Także inni pokazali „typy uderzające

¹²⁴ Znajdująca się na ostatniej stronie wspomnianego egzemplarza adnotacja (w przyp. 114): „przepisano we Lwowie 22.09.1913” i udział w przedstawieniu K. Bednarzewskiej zdają się poświadczać, że pomysł wystawienia sztuki rzeczywiście wyszedł od Pawlikowskiego. Być może myślał przedtem o jej inscenizacji u Hellera.

¹²⁵ Widać w tym rękę Pawlikowskiego. Mógł doglądać niektórych prób osobście.

¹²⁶ „Czas” 1913 nr 547.

¹²⁷ L. Szczepański. „Nowiny” 1913 nr 273.

¹²⁸ A. E. Balicki. „Przegląd Polski” 1913 t. 190 s. 386.

prawdą i dyskretnie wykończone”¹²⁹. Wyróżniał się zwłaszcza Adwentowicz (Per Bast). Zagrał z istic południowym temperamentem, nadał żywiołową siłę tej postaci, rysy „bohaterstwa i demonizmu”. Kapitalną sylwetkę bankruta życiowego (Friedrichsen) stworzył Bończa.

Sztuka wzbudziła jednak szereg kontrowersji. Owszem, krytycy uznali Hamsuna za jednego z najbardziej utalentowanych pisarzy północy, którego „indywidualny pogląd na świat [...] dziwnie odbija od tła ponurej twórczości, jaka promieniowała długo z dzieł Björnsona, Strindberga i Ibsena”¹³⁰, za dużej miary powieściopisarza, wnikliwego analityka psychologa, ale bez sukcesów na polu teatralnym. Sama komedia zdaje się być przeróbką z powieści — pisano i tym razem, o czym świadczy nieproporcjonalna budowa, rozwlekłe tempo, zbyt drobiazgowo obserwacje, sztuczne rozwiązanie węzła dramatycznego. Utwór nie ma prawidłowo rozwijającej się akcji, ale szereg nie związanych ze sobą organicznie postaci, dających kalejdoskopowy obraz życia. Jako studium jest niezmiernie ciekawy, ma walory literackie, jako dramat jest chybiony¹³¹. Autor nie potrafi wzbudzić wiary w realność przeżyć Juliany. Stosuje „pseudo-realistyczną groteskowość w obrazowaniu porywów i pragnień tej starzejącej się kobiety”¹³², rzekomy realizm staje się dziwaczny wykoszlawieniem życia, nie wytrzymuje próby rzeczywistości. Za to brak wewnętrznej logiki i prawdy wynagradza „znakomity materiał dla aktorów do oryginalnych frapujących kreacji scenicznych”¹³³.

Inni przeciwnie — w bohaterce dramatu widzieli świetny portret kobiety po czterdziestce. Wszystkie charaktery — uważa sprawozdawca „Naprzodu” — prowadzone są pewną ręką, „a niepowszedni nerw sceniczny ożywia akcję sztuki i wiedzie ją poprzez nadzwyczaj silne napięcia i wstrząsające efekty do logicznie i psychologicznie koniecznego rozwiązania”¹³⁴. Bogata różnorodność sytuacji i pomysłów, pozornie nie dających się ująć w organiczny związek, nie stanowi o brakach, jest obrazem rzeczywistym wnętrza człowieka nakreślonego z ironicznym uśmiechem — stwierdza Konrad Rakowski — podpierając swoją opinię słowami samego Hamsuna z jego książki *Redaktor Lyngre*: „Dusza współczesna z trudnością da się wypowiedzieć w pewnej ściśle określonej pozycji, składa się ona z niuansów, ze sprzeczności, z tysiąca ułamków, imi więcej ta dusza jest współczesna, tym kontrasty jej są silniejsze”¹³⁵.

¹²⁹ Anonim, „Głos Narodu” 1913 nr 273.

¹³⁰ wp [Prokesch]. „Nowa Reforma” 1913 nr 546.

¹³¹ Por. odnośne uwagi recenzentów w: „Naprzód”, „Czas”, „Przegląd Polski” i in.

¹³² Szczepański, jw.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ h. [Haecker Emil]. „Naprzód” 1913 nr 273.

¹³⁵ Jw.

Z podobnym sukcesem artystycznym przedstawienie powtórzone podczas gościnnych występów Bednarzewskiej i Adwentowicza w maju 1914 r. we Lwowie. Powtórzyły się podobne opinie w krytyce. Tak samo zmęczenie widza okupione zostało zainteresowaniem się dziełem. Jednak dotarto głębiej do właściwych intencji twórcy. Ten „udramatyzowany roman” przeraża widokiem nędzy ludzkiej — pisał J. Koller. Autor odsłaniając rany życia czyni to okrutnie, bez litości, jakby daleki od myśli ulżenia¹³⁶. Najtrafniej, zdaje się, zamysł utworu ujął Makuszyński. Ham-sun uznał, że tragedią człowieka jest złośliwość życia uderzającego ręką przypadku, stąd nie można szukać w utworze logiki dramatycznej — mówi — a „poczucie tej bezsilności osób zjawiających się na scenie i widok ich męki powolnej, nie przerwanej żadnym aktem woli, który by sam doprowadził do katastrof i zamknął dramat, sprawia, że jest to jedna z najsmutniejszych sztuk”¹³⁷.

W marcu i kwietniu 1917 r. odbyły się dwie premiery komedii w Lublinie. Zapowiedziane przez dyrektora Halickiego w Teatrze Wielkim jako jedno z najciekawszych przedstawień sezonu, nie spełniło oczekiwań. Jak na zespół prowincjonalny zagrano dobrze, sztuka wywołała silne wrażenie, ale aktorzy nie zdołali uzyskać właściwego obrazu tragizmu postaci. Spojrzano na dramat zbyt powierzchownie. Juliana Słubickiej była tylko bezduszną rozerotyzowaną istotą, żyjącą chwilą i nerwami¹³⁸. Atmosfera bezduszności i lekkomyślności towarzyszyła wszystkim postaciom. Jeden Friedrichsen (Biernacki) wstrząsnął siłą buntu przeciw podeptanej własnej godności w krótkiej scenie gry w hotelu. W oczach prowincjonalnego odbiorcy ten brak ludzi z charakterem, którzy upadłszy nie mocują się, by powstać, czyni, że temat jest banalny, a targanie się wewnętrzne czysto erotyczne Juliany — nawet niesmaczne, sama sztuka jest rozwlekła, przegadana i nieciekawa, mimo starannej gry artystów i niezaprzeczonego daru obserwacji psychologicznej autora.

W niespełna dwa miesiące później konkurujący z Halickim teatr Miniature wystawił *W szponach życia* na benefis A. Kaczorowskiego. Jaka forma widowiska przybrało, trudno orzec. Widocznie nie chcąc się powtarzać, prasa uznała za stosowne pominąć je milczeniem. Sądząc po operetkowo-farsowym repertuarze zespołu, spektakl posterował w stronę farsy i groteski.

Już w Polsce niepodległej, w listopadzie 1920 r. zespół Rozmaitości na scenie Teatru Letniego wystąpił z ostatnią próbą pokazania tej komedii, z okazji wręczenia Hamsunowi nagrody Nobla. Reżyserowała S. Wysocka, kreując Julianę na przemian z Heleną Sulimą. Obok Wysockiej

¹³⁶ „Kronika Powszechna” 1914 nr 23.

¹³⁷ „Słowo Polskie” 1914 nr 206.

¹³⁸ P. „Głos Lubelski” 1917 nr 79.

wystąpili m.in. M. Maszyński (Friedrichsen), P. Owerłło (Per Bast), J. Smosarska (Fanny), M. Trapszo (stary Gille), J. Węgrzyn (Blumenschen). Nie pomogły znakomite nazwiska. Sztukę zagrano nie najlepiej, ujawniły się błędy w obsadzie (np. powierzenie roli Blumenschena Węgrzynowi!). Prasa ustosunkowała się do przedstawienia negatywnie. Najostrzej zareagował W. Rabski pisząc, że utwór posiada sztuczną teatralizację postaci (z wyjątkiem Friedrichsena), brak umotywowania sytuacji. Od chwili gdy murzyn wchodzi na scenę — dramat staje się groteskową farsą. Zdaniem krytyka, jest to najslabsze dzieło Hamsuna, temat nadający się do sensacyjnego filmu, nimfomania. „Jego pretensja do głębi psychologicznej — mówi — wyraziła się tu w kształcie scenicznym jako jaskrawa sensacja rozwleczona na cztery długie akty i pozbawiona chwilami nawet sensu teatralnego”¹³⁹. Rabski przypomniał, że samego Reinhardta za pokazanie w Kammerspiele *Porwanej przez diabła* wygwizdano, a krytycy krakowscy i lwowscy odnieśli się do komedii z respektem jedynie przez wzgląd na głośne nazwisko powieściopisarza. Mimo wszystko publiczność stołeczna, ciekawa poznania autora, przez dwa tygodnie z rzędu oglądała komedię. Był to epilog Hamsuna, ostatnia inscenizacja w dziejach jego wystawień na scenie polskiej.

Wobec konsekwentnie negatywnej oceny przez prasę wszystkich pokazanych dzieł powstaje pytanie: dlaczego sięgano po sztuki Hamsuna? Odpowiedzi dostarczają po części poczynione wyżej obserwacje. Jak widać, złożył się na to szereg spraw. Śledząc historię wystawień można sądzić, że chociaż w teatrze zrodziły się nowe kierunki i nowe autorytety, działał jeszcze kredyt zaufania do Skandynawów, ich twórczość była rękojmią dobrej literatury. Po wtóre — działał ciągle wzrastający rozgłos Hamsuna powieściopisarza, ujawniający oryginalne poglądy twórcy i odrębność, niezależność jego warsztatu pisarskiego. Nadto — jak słusznie zauważyła Klemensiewiczowa — dramaty Hamsuna dostarczały szerokich możliwości interpretacji ról, zwłaszcza kobiecych, co potwierdziły opisane spektakle: Juliana była nerwową psychopatką, kobietą tragiczną, demoniczną, wreszcie bezdusznie płaską, groteskową. W wypadku *W szponach życia* dodatkowy wpływ miały dzieje tego utworu za granicą, zainteresowanie się nim Stanisławskiego, Reinhardta i scen niemieckich, prace reżyserskie Halfdana Christensena, dyrektora teatru w Oslo (1911-1923 i 1930-1932), który z chwilowym powodzeniem wprowadził Hamsuna na sceny norweskie. Powodem zasadniczym, dla którego dramaty autora *Głodu* mimo szeregu interesujących kreacji aktorskich nie znalazły uznania sprawozdawców prasowych, były potknięcia techniczne: zbyt drobiazgowo obserwacje (jak w powieści) nużące widza, powodu-

¹³⁹ „Kurier Warszawski” 1920 nr 318; zob. też nr 319.

jące statyczność akcji, niespójny obraz życia wskutek braku logicznych związków w działaniu postaci, sztuczne rozwiązywanie sytuacji wynikłe z braku odpowiednich motywów działania.

Jak słusznie zauważył jeden z recenzentów, Hamsun rozwiązuje akcję za pomocą czynników zewnętrznych¹⁴⁰. Pozornie ten brak motywacji wewnętrznej w postępowaniu postaci czyni je mało prawdziwymi. Jakie są tego konsekwencje w grze? Przede wszystkim narasta tragedia samotności bohatera głównego na scenie (ale wzrasta możliwość wygrania się, gwiazdorskiej koncepcji roli). Traci on kontakt na płaszczyźnie wewnętrznego porozumienia z osobami swego środowiska. Będąc razem, każda z postaci rozgrywa swój dramat osobno, na inny sposób. Błąd to autora, czy nowe wartości komedii?

Technika przyjęta zdaje się łączyć integralnie z podstawowymi założeniami ideowymi pisarza. Hamsun nie pokazuje logicznej motywacji zdarzeń, pokazuje fakty dla samych faktów, by wykazać, że w życiu istnieje właśnie brak logiki i rozsądku, że życie człowieka zawisło od nieznanego, nie kierowanego rozumem praw natury. Jeśli Ibsen układał swoje komedie miłosne na płaszczyźnie wewnętrznej relacji ja — Bóg, i w takim odniesieniu rozważał normy moralne, przeprowadzając ich społeczną weryfikację, to novum Hamsuna polega na oglądaniu bohaterów w relacji ja — natura, z wynikającymi stąd konsekwencjami: zespolenia irracjonalizmu w koncepcji życia z naturalizmem techniki, biologizm, panteizm, indywidualistyczna, pogańska w założeniu etyka. Teatr ówczesny nie pojął dobrze tej zasady. Nie mógł. Nie znalazł stosownej ku temu struktury ról, idącej w parze z odpowiednio dobranymi pozasłownymi środkami wyrazu, by móc wydobyć adekwatny kształt sceniczny. Pisarzowi zabrakło doświadczenia teatralnego, nad dramaturgiem górował prozaik, co natychmiast prasa wychwyciła. Zabrakło komponentu liryczności, powiązanej z przeżywaniem przyrody. To odebrało Hamsunowi jedną z podstawowych jego wartości literackich, jaką emanuje proza. Kto wie, czy w sarkazmie Rabskiego nie kryją się głębsze racje, dla których należałoby przenieść te „scenariusze” hamsunowskie na ekran filmowy. Skadrowane z uwzględnieniem sztafazu przyrody może znajdują swoje miejsce w dramacie telewizyjnym?

Nie udało się autorowi *Głodu* wejść na trwałe ani na scenę polską, ani na żadną ze scen światowych. Zakurzone, porysowane ołówkami reżyserów leżą jego dramaty zapomniane w zakamarkach szuflad szaf bibliotecznych. A jednak — rzecz paradoksalna — dla teatru polskiego twórczość Hamsuna wydaje się mieć znaczenie wyjątkowe. Pilnie przysłuchiwał się wzrastającemu rozgłosowi pisarza, obserwował, rozczyty-

¹⁴⁰ R - s.k i. „Dziennik Kijowski” 1914 nr 12.

wał się, analizował i przetwarzał na własny styl jego sposób widzenia świata Tadeusz Rittner, którego dramaty są ważnym ogniwem w rozwoju polskiej komedii. W badaniach nad dramaturgią Rittnera nikt dotąd nie zwrócił na to bacniejszej uwagi. Wskazywano na oddziaływanie duchowe Czechowa, Dostojewskiego, Wedekinda, Shawa, Schnitzlera¹⁴¹. Jeśli mowa była o Skadynawach, dotyczyło to przede wszystkim szkoły ibsenowskiej¹⁴². Tymczasem paralelizm konstrukcji w kształtowaniu psychiki postaci i rozwijaniu wydarzeń pomiędzy hamsunowską prozą a komediami Rittnera wydaje się być oczywisty. Rittner poniekąd sam do tego się przyznaje. Prezentując sylwetkę literacką Hamsuna w jednej z korespondencji przesłanych do „Naszego Kraju” donosił:

O człowieku Hamsunie wiem mnóstwo rzeczy i nic. „Mnóstwo rzeczy” wiem z kilku romansów, które napisał właściwie — o sobie [...], a resztę (tj. nic) mam z dzienników i z ust dziennikarzy. Hamsun to jedna z mych najgorętszych miłości literackich [podkreślenia moje — M.L.]. Zdawało mi się, że nikt oprócz mnie jego nie zna, bo nikt o nim nie mówił i nie pisał [...] Zresztą nagle poznał go cały świat [...]. Wolę go od wszystkich innych dużych i małych Skandynawczyków [...]. Nie ma, zdaniem moim, ciekawszej (choć są bogatsze) indywidualności w dzisiejszej Europie północnej. Nie ma żywszych, naiwniejszych, bardziej bezpośrednich „zdjęć” psychologicznych z życia poety — jak romanse Hamsuna. Ludzie z tzw. zdrowym czy trzeźwym rozsądkiem [...] gniewają się dlatego i mówią słusznie, że to nie są żadne romanse. A na podłą resztę ludzkości działają one tym silniej, że są całkiem inne niż „prawdziwe romanse”, i że tyle w nich cudnych rzeczy z tego i ... nie tego świata. Romanse Hamsuna to czarodziejskie malowanki z życia podziemnego duszy [...]. Hamsun jest pierwszorzędnym kolorystą duszy, choć są zresztą dużo głębsi jej znawcy i pilniejsi fotografowie. U Hamsuna dusza ludzka jest barwną i pachnącą jak kwiat [...] nieobliczalną i kapryśną [...], na przemian wznoszącą i śmieszającą, jak dziecko, na przemian słodką i straszną [...]. Hamsun ma swój osobny „ton” tak mało patetyczny, że aż na pozór zimny [...] żadna z [...] postaci nie „trudni się” oficjalnie poezją [...], dlatego wszystkie postaci są tak szczerze poetyczne.

Kilka razy myślałem, że „wpływ Dostojewskiego jest wyraźny” [...]. Można by powiedzieć: libretto podobne, ale muzyka inna [...]. Ludzie Dostojewskiego to niejako małe światy dla siebie, niezależne od reszty natury, kwitnącej na wiosnę a umierającej jesienią [...]. Ludzie Hamsuna odczuwają ustawicznie przyrodę — nie tylko ją odczuwają, ale i z nią żyją, na nią — że tak powiem — bezustannie cierpią, jak zwierzęta albo rośliny [...]. Dostojewski otworzył pierwszy bramy tego „podziemnego świata”, w którym taki Hamsun żyje teraz, jak ryba w morzu [...]. Dostojewski był wielkim epikiem duszy; Hamsun jest jej malarzem i lirycznym — humorystą [...] w tym, jak widzi świat i swych „poetów”; w tym, jak ludzie myślą u niego głośno, jak chodzą, niby lunatycy po tym świecie — jak się potykają o życie i jak się ranią na innych ludziach. Jest humorystą —

¹⁴¹ Zob. Z. Raszewski. *Tadeusz Rittner. W: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku (OLP). Literatura okresu Młodej Polski. T. 2. Warszawa 1967 s. 337.*

¹⁴² Por. np.: L. Eustachiewicz. *Gra lata i jesieni. W: T. Rittner. Lato. Program Teatru Polskiego. Warszawa 1977.*

nieraz krwawym i strasznym, jak w „Głodzie”, nieraz słodko cierpiącym i pijanym pięknnością życia, jak w „Panie”...

Hamsun ma swój język, ma swoją melodię. A ponieważ jest to melodia niezbyt u nas znana, więc próbuję zwrócić na niego uwagę¹⁴³.

W dramaturgii Rittnera hamsunowski biologizm i poezja osiągnęły właściwą sobie symbiozę. U niego liryzm — jak zauważa Ż. Raszewski — „nie kłóci się z żywiołem dramatycznym, przeciwnie, dodaje wyrazu tematowi”¹⁴⁴. „Polski wiedeńczyk”, podobnie jak rozmiłowany w ziemi Norweg, stawia także na poznanie intuicyjne ponad intelektualnym, jest przekonany o irracjonalnej strukturze świata¹⁴⁵. Próbuje uzasadnić swój punkt widzenia. Niemal w tym samym czasie, co szkic o Hamsunie, w innym z pism zamieszcza znamienne wyznanie: chodzi mi „o teatr, w którym jak w zwierciadle odbijałyby się kolorystyczny chaos, śmiałyby się b a r w n a niekonsekwencja”¹⁴⁶. Literackim modelem bohatera, najlepiej odpowiadającym temu założeniu, wydaje się być Jan Morwicz (*Wilki w nocy*), na wpół psychopata, na wpół romantyk, jedna z najoryginalniejszych postaci naszej komedii¹⁴⁷. Morwicz „budził i na pewno będzie jeszcze budził rozmaite wątpliwości. Nic dziwnego. Oryginalność tej postaci polega na połączeniu właściwości w potocznym rozumieniu najzupełniej sprzecznych, a gromadzonych aż do granic niekonsekwencji” — mówi Raszewski¹⁴⁸.

Ludźmi Rittnera na równi z hamsunowskimi kieruje siła instynktów. Słowa „kolorowy”, „barwny”, odnoszne zarówno do osobowości bohaterów Hamsuna, jak i do własnej wizji teatru, oznaczają u Rittnera w pierwszym rzędzie bujność życia¹⁴⁹. Tę fascynację siłami witalnymi widać w całej niemal twórczości, zwłaszcza w serii dramatów pisanych po roku 1906, a więc po przedstawionych tu deklaracjach. W. Zawistowski, analizując rolę Marii (*W małym domku*), spostrzega: postać ta „jest jednym z najpoważniejszych okazów kobiecej podświadomości. Rozkwitnięcie jej miłości posiada charakter niemal przyrodniczy, mamy przez cały czas trwania tego uczucia wrażenie, jak gdyby to nie człowiek, ale kwiat obudził się do słońca i pokrył barwami w zupełnej, metafizycznej niemal nieświadomości zachodzącego procesu”¹⁵⁰. Znany z wielu kreacji Szambelan „w swoim mocarnym buncie, samowoli, pogardzie dla otocze-

¹⁴³ Knut Hamsun. „Nasz Kraj” 1906 t. 2 z. 12 s. 1-2.

¹⁴⁴ Wstęp, W: T. Rittner. *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1966 s. 24.

¹⁴⁵ Raszewski: *Tadeusz Rittner* s. 331, 336.

¹⁴⁶ O teatrze „wesółym” i „smutnym”. „Świat” 1906 nr 17.

¹⁴⁷ Zob. Raszewski. *Wstęp* s. 29.

¹⁴⁸ Tamże.

¹⁴⁹ Por. uwagi Raszewskiego (*Tadeusz Rittner* s. 331, 334).

¹⁵⁰ *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*. Warszawa 1971 s. 339.

nia, pożądlności życia, ludzkich uczuć”¹⁵¹ to także studium kierowanej rozbudzonym instynktem zachłannej miłosnej namiętności.

Teatr Rittnera — pisze B. Danowicz — „jest antybanalny. Lubi metaforę, zagadkę i karkołomność w puszczeniu samopas osób dramatu, jest to teatr mistyfikacji, który zongluje ludźmi, zakłada im różowe lub czarne okulary i z „artystyczną ironią” burzy to, co wewnątrz lub na zewnątrz siebie zbudowali. Jest więc teatrem regulującym proporcje stosunków między ludźmi, teatrem antyiluzji, ale i nieingerencji w to, co ludzkie, duchowe i psychiczne, teatrem poetyckiego liberalizmu: — niech ludzie myślą i czynią to, co im miłe i przyjemne, niech sami się przekonują, że róża ma kolce, choć jest pięknym i dostojnym kwiatem, godnym ludzkiej egzaltacji”¹⁵².

Zwykło się stawiać obok Rittnera drugiego z naszych dramatopisarzy: Włodzimierza Perzyńskiego. Upatrzony przez Grzymałę-Siedleckiego na tłumacza sztuk Rittnera¹⁵³, on także rozczytywał się w Hamsunie, pisał nawet recenzje jego książek¹⁵⁴. Zbieg to okoliczności, czy wspólna akceptacja tych samych założeń literackich?

Oddziaływanie Hamsuna na literaturę polską domaga się osobnej rozprawy. Analogii literackich znaleźć można wiele. Na niektóre z nich zresztą zwracano już uwagę, np. w twórczości W. Grubińskiego¹⁵⁵. U samego Rittnera jest ich znacznie więcej niż na to wskazywaliśmy. Choćby np. echa *Głodu w Sąsiadce* itd. Interesowały nas nie tyle motywy, co sam warsztat pisarza, poetyka dzieł. Inspirowany, według nas, w dużej mierze lekturą Hamsuna, Rittner pierwszy szczepia w Polsce poetycki repertuar mieszczański¹⁵⁶. Dobrze obeznany z wiedeńskimi scenami, swoje doświadczenia teatralne przelał umiejętnie na konstrukcję dialogów i sposób budowania sytuacji scenicznych, słowem — na podwalinach podobnej estetyki stworzył interesującą dramaturgię. To, czego nie zdołał osiągnąć sam Hamsun, udało się uczniowi.

Rosnąca stale, także w Polsce, poczytność Hamsuna wyniosła go na czołowe miejsce wśród luminarzy europejskiego modernizmu. Dzięki indywidualnym zaletom stylu i niezwyklej egzaltacji życiem pozyskał sobie szerokie rzesze czytelnicze. Szybko urósł do postaci mitycznej — należało o nim mówić dobrze, mimo że nie zawsze rozumiano istotę jego idei. Młodopolskie zachwyty nad tym „Sfinksem północy”, jak staraliś-

¹⁵¹ M. Czernerle. *Wycieczka w dwudziestolecie*. Warszawa 1970 s. 109.

¹⁵² *Ujarmianie Melpomeny*. Kraków 1972 s. 296-297.

¹⁵³ Zob. Raszewski. *Wstęp* s. 9.

¹⁵⁴ Zob. np.: „Ateneum” R.2:1906 t. 2 z. 4-5 s. 170-171. Rec. powieści *Pan*.

¹⁵⁵ Por. np. odnośne uwagi w rozprawie Kołaczekowskiego („Przegląd Warszawski”, jw.).

¹⁵⁶ Raszewski. *Wstęp* s. 18.

my się wykazać, bulwersowały opinię. Z jednym wszakże wyjątkiem: został obalony mit jego teatru. Teatr Hamsuna był literacką przygodą, za którą pisarz drogo zapłacił. Nie uratowało jego sztuk ani znakomite aktorstwo, ani sympatia do wybitnych zalet jego prozy. Swego czasu w korespondencji do jednej z gazet francuskich („Revue des revues”) autor *Głodu* ostro wystąpił przeciw bezrkytycznemu stosunkowi prasy wobec dramatów Ibsena. Surowy sąd i zaciekałość, z jaką zaatakował sławnego rodaka sprawiły, że artykuł opatrzoneo wymownym tytułem: „Zgruchota-na wielkość”¹⁵⁷. Ten sam brak krytycyzmu wobec własnej twórczości scenicznej spowodował, że role się odmieniły. Podczas gdy Ibsen dotąd ma swoją publiczność, dramaty Hamsuna próbę sceny przegrały. Natomiast dalej zwycięża, inspiruje i szuka swojej szansy w teatrze operująca ogromną prawdą dramatycznych napięć hamsunowska powieść.

„GRANDEUR FOUROYÉE”
AUTOUR DU THEATRE DE KNUT HAMSUN

R é s u m é

Knut Hamsun, considéré comme un représentant du modernisme européen, est en réalité un phénomène isolé, dans la littérature de son temps. Il met en oeuvre d'une façon conséquente ses propres principes de poétique littéraire. Son oeuvre se distingue par l'affirmation du triomphe absolu de la nature sur l'intellect, par un biologisme, par une fusion panthéiste de l'homme dans la nature, par l'amalgame d'éléments purement réalistes et de situations romantiques, par une puissante charge de fantaisie et de lyrisme.

Hamsun s'imposa surtout comme narrateur, bien qu'il se fût signalé aussi comme dramaturge. En Pologne, les années 1901-1906 marquent l'apogée de l'intérêt porté à cet écrivain par les traducteurs et la critique. C'est alors que l'on montre sur la scène polonaise la première de ses pièces (*Devant la porte royale*. Cracovie 1901). L'enthousiasme de la Jeune Pologne pour ce *Sphinx nord* que bouleversait l'opinion publique, cependant le mythe de son théâtre se trouva vite renversé: toutes les tentatives de conquérir le théâtre échouèrent. On reconnaît l'intérêt de la trame, mais l'écrivain manque d'expérience scénique, ses pièces sont profondément ancrées dans la prose et la critique les appelle „romans dialogués”.

La pièce *Dans les griffes de la vie* (mémorable par la création de Stanisława Wysocka, célèbre tragédienne polonaise, au théâtre de Kiev en 1914), considérée aujourd'hui comme la plus faible, eut le plus de représentations.

Ce qui décida de la représentation des pièces de Hamsun en Pologne, ce fut avant tout la réputation dont jouissaient dans ce pays les Scandinaves: leur création apparaissait comme caution d'une bonne littérature; les mises en scène de Stanisławski et de Reinhardt contribuèrent également à cette vogue. En outre, les oeuvres dramatiques de Hamsun offraient de vastes possibilités d'interprétation des rôles, féminins surtout.

¹⁵⁷ „Wędrowiec” 1894 nr 6 s. 117.

Le théâtre lui aussi vit dans Hamsun un représentant du modernisme, ses héros furent interprétés comme champions de la pensée indépendante, comme des individus forts, du type nietzschéen. Le mythe de la parenté spirituelle de Hamsun et des modernistes, seul Stanisław Brzozowski fut à le détruire en faisant voir que chez Hamsun la vie elle-même constituait la valeur suprême, et non pas l'art pour l'art. C'est la volonté de vivre qui engendre le tragique de ses héros. Ce fut ainsi que Kazimierz Kamiński (*Devant la porte royale*. Varsovie 1906) orienta sa mise en scène, en s'efforçant notamment de créer une étude de l'âme, de montrer à travers le héros hamsunien le vrai visage de la nature de l'homme. Des conflits au sein du théâtre empêchèrent la réalisation complète de cette idée.

Bien qu'il ne lui ait pas été possible de conquérir la scène, paradoxalement, pour le théâtre polonais l'oeuvre de Hamsun a une grande importance. Tadeusz Rittner admirait sa prose, analysait et transformait à sa façon la vision hamsunienne du monde, en pénétrant la structure de ses personnages dramatiques. Il y a un parallélisme visible entre la prose de Hamsun et les comédies de Rittner en ce qui concerne la construction du psychisme des personnages et le déroulement des événements.