

Maria Jolanta Olszewska: (Nie)czytanie Ibsena w polskim teatrze na przełomie wieków XIX i XX

Dominująca praktyka teatralna i gwiazdorstwo, przy braku dobrych przekładów i pogłębionej analizy dramatów Ibsena, wpłynęły na ich odbiór i sprawiło, że wydawały się one anachroniczne i nudne, a przy tym pesymistyczne w swej wymowie. Krytycy, nie znając pierwowzoru, nie byli w stanie zrozumieć sensu sztuki i wyjść poza charakterystykę głównej postaci – pisze Maria Jolanta Olszewska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ibsen. Rewolucja ducha”.

Aby w pełni zrozumieć, jakie miejsce dramaturgia Henrika Ibsena (1828-1906) zajęła w polskiej myśli teatralnej na przełomie XIX i XX w., należy wskazać na takie sposoby lektury, które są kompatybilne z kulturowym, jak i historycznym rozumieniem dzieł sztuki, nie eliminując przy tym kluczowych problemów estetycznych. Powszechnie przyjęł się sąd o silnym wpływie Ibsena na kształt ówczesnej literatury polskiej, zwłaszcza na kształtowanie nowego modelu teatru wpisanego w jego dramaty, które podobnie jak sztuki innych twórców skandynawskich Bjørnstjerna Björnsona czy Augusta Strindberga, dość szybko trafiły na polskie sceny i zajęły znaczące miejsce w repertuarze teatralnym Krakowa, Lwowa i Warszawy. Tym samym obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej stała się faktem. Mówiono o obecnym czy wręcz dominującym wtedy skandynawizmie w polskim teatrze. Z tego powodu Arnold Szyfman pisał, że „teatrem włada dziś Północ”[1]. Na zachodzie Europy był to czas rewolucyjnych przemian –

Wielkiej Reformy Teatru, która doprowadziła do zasadniczej zmiany w rozumieniu roli teatru, przedstawienia teatralnego oraz literatury dramatycznej. W „nowy” dramat została wpisana nowoczesna koncepcja teatru, walczącego o swą autonomię, chcącego wyzwolić się spod władzy komercji.

Na ziemiach polskich te przemiany z różnych względów przyjęły specyficzny charakter. Ostatnie lata XIX w. to intensywne poszukiwanie polskiego wzorca w teatrze. Warto zastanowić się nad tym, w jaki sposób na jego formę i treść wpłynął sposób wystawiania i odbiór sztuk Ibsena, wtedy jednego z najpopularniejszych dramaturgów europejskich. Recepcja jego dramatów w Polsce nie odbywała się co prawda w izolacji od recepcji jego twórczości w Europie, ale widoczny był „brak wyrazistej i górującej nad innymi koncepcji odczytania twórczości Ibsena”[2]. Recenzje, które po przedstawieniach jego sztuk na polskich scenach pojawiały się na łamach ówczesnej prasy, były powierzchowne i ogólnikowe. Żaden z polskich krytyków nie poddał ich pogłębionej analizie. Według Lecha Sokoła „recepcja Ibsena w Polsce jest bardzo smutna, to była kulawa recepcja, entuzjastyczna, ale płytka”[3] i niepełna. Kiedy dokładnie przyjrzeć się odbiorowi literatury obcej na ziemiach polskich tego czasu, okazuje się, że był on uzależniony od sytuacji politycznej i geopolitycznej Polski pod zaborami, co wpłynęło także na sposób lektury i rozumienie dramaturgii Ibsena, tak jak zresztą na recepcję twórczości innych, zagranicznych twórców tego okresu. Toczyła się wtedy walka o narodowy kształt sztuki, w tym o polski teatr, w której szczególną rolę odegrali wielcy romantycy. Wkrótce narodziła się koncepcja teatru „ogromnego”, tragicznego, totalnego Stanisława Wyspiańskiego. Szybko zdominował on myślenie o polskim teatrze jako miejscu ucieleśnienia problemów narodowych za pomocą nowych form artystycznego wyrazu. Na pierwszym miejscu stawiano bowiem kwestie

odzyskania niepodległości, walkę o polską tożsamość i zachowanie narodowej tradycji, z czym łączyła się idea teatru jako narodowej świątyni; teatru walczącego o polską duszę, pobudzającego do istnienia „duchy opieszale”, służącego budowaniu wspólnoty narodowej.

Przeczytaj również: Miłość, śmierć i uzdrowisko

Sprawa recepcji dramatów Ibsena usytuowana w kontekście tak rozumianego życia narodowego wydaje się ważna, ponieważ w Europie stosunkowo szybko został uznany za jednego z najwybitniejszych twórców XIX w. Po Szekspirze należał do najczęściej wystawianych twórców na świecie. Szybko zajął centralne miejsce w standardowym repertuarze dramatycznym, a żaden aktor nie mógł aspirować do najwyższej rangi, jeśli nie zagrał głównych ról w dziełach Szekspira, Ibsena i Czechowa, który zresztą uważał norweskiego twórcę za swego nauczyciela[4]. Autor *Upiorów*, nazywany „ojcem modernistycznego dramatu”, wyznaczył przejście od teatru tradycyjnego do nowoczesnego, przyczyniając się do rozwoju wszystkich jego różnorodnych przejawów, a więc teatru ideologicznego i politycznego, a także nurtów introspekcyjnych, koncentrujących się na przedstawieniu stanów wewnętrznych bohaterów[5]. George Bernard Shaw w słynnym eseju pt. *The Quintessence of Ibsenism* (1891) (pol. *Kwintesencja ibsenizmu*), zawierającym obszerną analizę twórczości norweskiego dramaturga, oraz recepcję jego twórczości w Anglii, dowodził, że Ibsen przewyższył Szekspira jako dramaturg idei, zrewolucjonizował teatr oraz rozwinął realistyczne techniki, które całkowicie odmieniły bieg zachodniego dramatu. Dla Shawa ważny był powracający u norweskiego dramaturga temat silnego charakteru stawiającego opór społecznej hipokryzji. Wysoką ocenę dramatom Ibsena wystawił także Sigmund Freud, który docenił fakt, że sztuki norweskiego twórcy wprowadziły nowoczesne podejście do psychologii postaci. Ibsenem

zafascynowani byli nie tylko duński krytyk literacki i filozof George Brandes, zwolennik realizmu w literaturze, ale również Oscar Wilde, James Joyce, Rainer Maria Rilke czy Gilbert Keith Chesterton. Zaintrygował ich sposób, w jaki Ibsen prowadził dialog z nowoczesną filozofią europejską[6], dokonał przewrotu w teatrze, odchodząc od melodramatu na rzecz realizmu, a w swych dramatach wprowadził pogłębioną analizę psychologiczną, moralną i społeczną. Docenili fakt, że jego dramaty poruszały ważne dla współczesnych kontrowersyjne problemy, ujawniały skrywane konflikty, demaskowały społeczne kłamstwa i obłudę. W nowym świetle pokazywały stosunki międzyludzkie, traktowały rodzinę jako przestrzeń opresyjną, traktowały o wolności jednostki. Dzięki temu Ibsen stał się ważnym, jeśli nie najważniejszym, dramaturgami XIX wieku, kojarzonym głównie ze współczesnymi mu kulturalno-społecznymi konfliktami, a przede wszystkim z walką kobiet o wolność i równouprawnienie. Ibsen stworzył formę dramatyczną, w ramach której o poważnych sprawach można było mówić za pomocą opowieści z życia codziennego. W swych dramatach splótł tragizm ludzkiej egzystencji z codziennością. „Teatr Ibsena jest zazwyczaj mimetyczny, zaś niektóre z najlepszych sztuk tego autora uprzywilejowują to, co zwykłe i codzienne. Wreszcie, Ibsen wierzy święcie w to, że teatr powinien zajmować się czymś więcej niż tylko teatrem”[7]. W swych dramatach współczesnych pokazał, jak w świecie zamkniętym w wąskim kręgu spraw materialnych można otworzyć horyzont egzystencjalnych dramatów, jak zjawiska społeczne, mające odniesienie w czasoprzestrzeni „tu i teraz”, dadzą się oświetlić światłem tragizmu. Ibsen co prawda nie wynalazł realistycznej sztuki ani dramatu o reformie społecznej, ale udoskonalił ich formę.

Obok Paryża i Wiednia najważniejszym miejscem bliskich spotkań przebywających za granicą Polaków i Skandynawów był Berlin. Wiedza o nowościach życia literackiego i teatralnego docierała na ziemię

polskie także dzięki Polakom – korespondentom gazet zagranicznych czy widzom teatralnym lub czytelnikom najnowszej literatury, głównie poezji i powieści, rzadziej dramatów. Ta wzajemna wymiana poglądów była niesymetryczna, na co wpływała sytuacja polityczna, która powodowała izolację i ograniczenia w rozwoju polskiej kultury. Na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX w. nie powstała poważniejsza praca krytyczna o Ibsenie, podejmująca się rozpoznania jego roli w rozwoju dramatu i teatru. Nie znalazł się bowiem propagator twórczości norweskiego dramaturga z prawdziwego zdarzenia, entuzjasta czy wielbiciel pokroju Williama Archera. Nie okazał się nim ani rzecznik sztuki „nagiej duszy” Stanisław Przybyszewski, najbliżej związany z Norwegią czy uchodzący za eksperymentatora teatru Tadeusz Pawlikowski. Interesowały ich bardziej kwestie formalne estetyki modernistycznej. Krytyka, nie rozumiejąc nowego rodzaju teatralnego widzenia, obecnego w sztukach Ibsena, przy tym spłycając lub wulgaryzując treści jego dramatów, nie potrafiła przygotować ówczesnego widza do ich odbioru. Nie akceptując zmian formalnych, utrwalali oni przekonanie o nieprzystawalności jego sztuk do polskiej kultury i oskarżali o ponuractwo, niemoralność, nihilizm, a nawet o obrazoburczość i walkę z chrześcijaństwem. Nie rozumieli istoty koncepcji analitycznego dramatu „piątego aktu”, stąd ich opinie sprowadzały się do oskarżeń o brak akcji wywołujący u widza nudę i znużenie. W dodatku dość szybko pojawiły się sądy o anachroniczności Ibsena jako cesze jego sztuk, uznanych przez nich za obce i niezrozumiałe dla polskiej publiczności, na ogół konserwatywnej. Wobec braku pogłębionej analizy twórczości norweskiego dramaturga przez przedstawicieli ówczesnego pokolenia młodopolan rolę tłumaczy dramatów Ibsena przejęli praktycy teatralni i to nawet nie reżyserzy, tylko aktorzy, zwłaszcza, ci, których określano mianem „ibsenowskich”. Dzięki wybitnym kreacjom aktorskim Heleny Modrzejewskiej, Gabrieli Zapolskiej, Wandy Siemaszkowej czy Karola Adwentowicza zainteresowanie odbiorców skupiło się głównie na postaciach[8]. Taka

sytuacja w znaczący sposób zdeterminowała teatralną recepcję sztuk autora *Dzikiej kaczki*. Ostatecznie norweski dramaturg nie zyskał w Polsce większej popularności ani wśród aktorów czy reżyserów, ani wśród krytyków i badaczy literatury.

Przeczytaj również: Przepisywanie Ibsena. Australijska „Dzika kaczka” – „Powrót” Simona Stone'a

Nic zatem dziwnego, że w wystawianiu dramatów Ibsena na ziemiach polskich znaczącą rolę odegrały teatry: krakowski i lwowski. W Krakowie odbyło się 9 polskich prapremier, we Lwowie 5, a 3 w Warszawie[9]. Nic właściwie nie zmieniło się po śmierci Ibsena w 1906 r., ani później po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1918. Na zmianę w recepcji trzeba było poczekać do czasów po II wojnie światowej. Przełom nastąpił dopiero w latach 50. XX w., kiedy pojawiły się nowe tłumaczenia, a potem pierwsze ważne opracowania jego twórczości. Jednak nie wszystko w tym stosunku do Ibsena w końcu wieku XIX i początkach XX daje się wytłumaczyć sytuacją polityczną Polaków pod zaborami. Świadczy o tym chociażby ówczesny proces wydawniczy jego dzieł na ziemiach polskich. Pierwsze przekłady utworów Ibsena pojawiły się już w roku 1875. Tłumaczenia dokonał poeta i działacz społeczny, Wawrzyniec Engeström (1828-1919). W 1878 r. w jego przekładzie wydano poemat *Terje Wiegen* (norweski tytuł *Terje Vigen*)[10]. Wkrótce pojawiły się kolejne przekłady utworów Ibsena. Rok po opublikowaniu dramatu *Et dukkehjem* został on przetłumaczony w Polsce przez Cyryla Danielewskiego i wydrukowany w „Gazecie Toruńskiej” w 1880 r. pod spolszczonym tytułem *Domek lalki* i opatrzony podtytułem „w trzech aktach po szwedzku”. Według ustaleń badaczy był to pierwszy dramat Ibsena wydany w języku polskim. Drugie wydanie z roku 1882 nosiło tytuł *Nora*[11]. Zmiana tytułu była znacząca. W tym czasie we Lwowie w Teatrze im. hr.

Skarbka w 1879 r. po raz pierwszy na polskiej scenie teatralnej wystawiono dramat Ibsena. Byli to pt. *Pretendenci do tronu* (*Kongs-Emnerne*, 1863), dramat historyczny, którego temat został zaczerpnięty z jednej z sag królewskich dotyczącej dziejów Norwegii w XIII w. Sztuka opowiada o rywalizacji o władzę między jarlem Skulem i królem Haakonem IV. Autora interesował głównie konflikt dwóch typów ludzkich: człowieka wielkiej idei i mocnej wiary z człowiekiem wielkiej ambicji i inteligencji, kierującym się tylko egoizmem. Jednak ta sztuka Ibsena może ze względu na temat nie wzbudziła wśród publiczności większego zainteresowania. Dramat ten nie został nawet opublikowany. Dopiero wydarzeniem okazało się wystawienie w marcu 1882 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie *Domu lalki* w przekładzie Cyryla Danielewskiego. W roli tytułowej wystąpiła wtedy Helena Modrzejewska. Spektakl stał się prawdziwym wydarzeniem i szybko obrósł w legendę. Uznano, że ta sztuka Ibsena może dać aktorom możliwość stworzenia niezapomnianej kreacji. Później oprócz Modrzejewskiej rolę Nory znakomicie zagrały przewyższająca ją nawet fenomenalna Zapolska, jak również Siemaszkowa, Irena Solska i Elżbieta Barszczewska. Ich role przeszły do historii polskiego teatru. Takie „gwiazdorskie” podejście do *Domu lalki* zdeterminowało interpretację tej sztuki. Ale jednocześnie dzięki temu stosunkowo szybko dramaty Ibsena, takie jak *Dom lalki* (*Nora*) czy *Upiory*, zaczęły zyskiwać popularność na polskich scenach, na stałe wchodząc do repertuaru[12].

Na recepcji dramaturgii Ibsena na ziemiach polskich zaważył także, a może przede wszystkim, brak dobrych przekładów. Tłumaczenia sztuk autora *Wroga ludu* były zapośredniczone z innych języków. Brakowało tłumaczeń bezpośrednio z języka norweskiego. Przekłady, co warto sobie uświadomić, zawsze wpływają na interpretację utworów. Nieudolnie dokonane zmieniają, a nawet wypaczają kształt i sens

przekazu. W dodatku starzej się prędzej niż oryginały. Styl wypowiedzi okazuje się anachroniczny, a język przestaje być językiem zrozumiałym dla widzów. Reżyser i zespół aktorski stają nie tylko wobec problemu realizacji spektaklu, ale również przed koniecznością dostosowania tekstu do wymagań scenicznych. W innym przypadku trudno byłoby nawiązać kontakt z widownią. Zachowane egzemplarze teatralne świadczą o tym, że w trakcie wystawiania sztuk Ibsena aktorzy i reżyser wprowadzali własne poprawki pod kątem sceniczności, często dowolnie skracając tekst lub poczynając daleko idące modyfikacje, co zamieniało sztukę w swobodną adaptację i wypaczało jej sens. Właściwie to do nich należało ostatecznie zdanie i decyzje. Takie nonszalanckie podejście do tekstu dramatycznego, jak i sposobu jego wystawienia zamykało przed twórcami teatralnymi różnorakie możliwości interpretacyjne.

Przeczytaj również: Henryk Ibsen chciał mnie zabić, ale nie mam mu tego za złe

Ibsen pisał po norwesku, który nie był wtedy w Polsce znany, co więcej nie odróżniano go od języka szwedzkiego czy duńskiego. Z tego powodu jego dramaty nie były znane z oryginału, tylko z tłumaczeń, głównie z języka niemieckiego, jak również z francuskiego czy rosyjskiego. Zdarzało się nawet tak, że tłumacz nie przyznawał się do tego, z jakiego języka dokonywał przekładu dramatów norweskiego twórcy. Wiele tłumaczeń było anonimowych, lub podpisanych tylko inicjałami, które dziś trudno jest odszyfrować. Ibsen, który wiele lat spędził w Niemczech, niewątpliwie Niemcom zawdzięczał w dużym stopniu upowszechnienie swej twórczości[13]. W Polsce najczęściej traktowano Ibsena jako twórcę szwedzkiego lub duńskiego. Wręcz łączono go z tym kręgiem kulturowym[14]. Pierwszą polską publikacją o Ibsenie był przekład książki niemieckiego publicyście Adolfa

Strodtmanna, znanego tłumacza dramatów Ibsena. Przekłady dzieł norweskiego dramaturga najczęściej docierały do Polski z Niemiec przez Berlin lub okrężną drogą przez Wiedeń. W roku 1882 przetłumaczono *Hedde Gabler* (fragment I aktu został opublikowany w „Echu Muzycznym Teatralnym i Artystycznym”), w całości dramat ukazał się w roku 1908. W roku 1898 ukazał się *Rosmersholm*. Przełożył go tłumacz podpisujący się K. R. Prawdopodobnie był to dziś zapomniany krytyk Konrad Rakowski. Przywołując różne ówczesne przekłady dramatów Ibsena, warto przypomnieć przede wszystkim nazwisko Walerii Marrené-Morzakowskiej, która przetłumaczyła 11 jego sztuk takich jak: *Budowniczy Solness*, *Dzika kaczka*, *Hedda Gabler*, *Jan Gabriel Borkman*, *Kobieta morską*, *Mały Eyolf*, *Nora czyli domowe ognisko lalki*, *Podpory społeczeństwa*, *Rosmersholm*, *Upiory*, *Wróg ludu*, które zostały zebrane w tomie pt. *Wybór dramatów* (1899, wyd. 2 1907), wydanym w ramach Biblioteki Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej[15]. W tym samym roku wydany został kolejny przekład *Et dukkehjem*, autorstwa Karhala, zatytułowany *Nora, czyli dom lalki*. Z niemieckiego Jan Kasprowicz tłumaczył *Branda* i *Peer Gynta*. Podobnie postępowali Leopold Staff czy Wacław Berent. Wyjątkiem było tłumaczenie *Rycerzy północy* dokonane bezpośrednio z języka norweskiego przez Alfreda Wysockiego (wykorzystane przy słynnych inscenizacjach z Stanisławą Wysocką w Krakowie i z Siemaszkową we Lwowie).

Badacze, przede wszystkim Maria Kłańska, na przykładzie pierwszych tłumaczeń *Domu lalki* na język polski pokazali, jakie nieporozumienia może rodzić nieudany i niezgodny z pierwowzorem przekład. Podstawę dla polskiego tłumaczenia stanowił wtedy tekst niemiecki Wilhelma Lango. Polski tłumacz zaznaczył, że rzecz dzieje się w Szwecji oraz zmienił nazwiska bohaterów na niemieckie. Całość dramatu opatrzył podtytułem *Nora*, co zmieniało sens całego dramatu, przenosząc ciężar

sztuki na główną bohaterkę i niwelując wymowę społeczną sztuki, jednocześnie dając szansę aktorkom na wielkie kreacje. Recenzje po premierze *Domu lalki* z udziałem Modrzejewskiej pokazują, że krytycy, nie znając pierwowzoru i opierając swą wiedzę na polskim tłumaczeniu, nie byli w stanie zrozumieć sensu sztuki i wyjść poza charakterystykę głównej postaci[16]. Z innych pomyłek można wskazać na błędny zapis nazwiska Ybsen czy omyłki w tytułach dramatów oraz imionach i nazwiskach bohaterów. Jacek Frühling przypomniał, że w roku 1908 dyrektor sceny lwowskiej Ludwik „Heller, chcąc się okazać godnym następcą Pawlikowskiego, postanowił zaprezentować swojej publiczności cykl ibsenowski. W jego ramach co tydzień [...] grano – **nawiasem mówiąc, w okropnych przekładach rozmaitych prowincjonalnych pięknoduchów galicyjskich** – jedną ze sztuk Ibsena” [podkreśl. M. J. O.][17]. Zagrano wówczas: *Rycerzy Północy* (w przekładzie Alfreda Wysockiego), *Dom lalki*, *Upiory*, *Rosmersholm*, *Hedde Gabler*, *Budowniczego Solnessa*, *Małego Eyolfa* (w przekładzie Mieczysława Sachorowskiego) i *Gdy umarli obudzimy się*. Od strony artystycznej przedsięwzięcie okazało się nietrafione. Siła przedstawień na scenach polskich opierała się na grze wybitnych odtwórców ról i nie implikowała głębszej refleksji krytycznej ani nowej recepcji teatralnej. Beztrosko pomijano fakt, że mają do czynienia z twórczością skomplikowaną, niejednoznaczną, trudną do jednoznacznego sklasyfikowania oraz niełatwą w odbiorze. Dominująca praktyka teatralna i gwiazdorstwo, przy braku dobrych przekładów i pogłębionej analizy dramatów Ibsena, wpłynęły na ich odbiór i sprawiło, że wydawały się one anachroniczne i nudne, a przy tym pesymistyczne w swej wymowie. Słowa Piotra Kamińskiego o potędze tekstu Szekspira w odniesieniu do realizacji *Makbeta* z powodzeniem można odnieść do sztuk Ibsena:

Tekst jest tu najważniejszy, że jeżeli tekst Szekspira nie działa, nie płynie ze sceny, nie jest zrozumiały, to nic nie funkcjonuje, a jeżeli działa i płynie, to nic więcej nie trzeba. [...] Widzisz twarz, widzisz mimikę, widzisz gest i z tego wynika potęga. Wystarczy, że się ich tylko ze sobą skojarzy i oni grają ze sobą nawzajem, mówiąc te teksty z kartki. Jeżeli to jest dobrze zagrane przez bardzo dobrych aktorów [...] to zagra, to zabrzmie, to ujmie słuchaczy i wzruszy ich i może wstrząśnie nimi, może przyniesie jakieś zrozumienie głębsze[18].

Wydaje się zatem oczywiste, na co z kolei zwróciła uwagę Ewa Partyga, że „nowych przekładów potrzebujemy przede wszystkim po to, by lepiej Ibsena rozumieć i wreszcie go docenić – nie za historyczne zasługi dla rozwoju dramatu i teatru, ale za to, co dzięki jego teatralnym tekstom możemy dziś w świecie i w nas samych odkryć”[19]. Dobry przekład pozwala zmienić sposób lektury dramatów Ibsena i dostrzec w nich walory literackie, które czynią z nich teksty wciąż „żywe”.

Jak widać na przełomie wieków XIX i XX znajomość dzieł Ibsena w społeczeństwie polskim była powierzchowna i bezrefleksyjna i tylko nieliczni zastanawiali się nad okolicznościami i przyczynami takiej sytuacji. W dodatku interesowano się tylko najbardziej znanymi dramataми takimi jak *Dom lalki*, *Upiory*, *Dzika kaczka*, *Hedda Gabler*, skupiając swą uwagę głównie na losach bohaterów. Trudniej było publiczności odczytywać dramaty symboliczne, pełne niedopowiedzeń lub celowych zabiegów artystycznych, do których należały *Rosmersholm* czy *Jan Gabriel Borkman*. Nie wiadomo zatem, co tak naprawdę na przełomie XIX i XX w. oglądali widzowie na scenie. Adam Zagórski, po obejrzeniu *Peer Gynta* stwierdził, że „95% publiczności

[go] nie rozumie, a nikt prócz dyrektora nie wie, dlaczego ten dramat wystawiono. Jest jednak ładna bajka, ładniejsza muzyka, dużo dekoracyj, no i aktorzy, w pierwszym rzędzie [...]”.[20] To wszystko tłumaczy szybkie zniknięcie sztuk Ibsena ze scen polskich i praktyczną ich nieobecność w repertuarze po roku 1918.

Tak więc Ibsen był w Polsce popularny, ale kompletnie niezrozumiały lub wypaczony. Jego twórczość była czytana w kontekście polskiej rzeczywistości polityczno-społecznej tamtych lat, co odnotował znany krytyk teatralny i tłumacz, Władysław Bogusławski (1838–1909) w artykule pt. *Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*, opublikowanym na łamach „Biblioteki Warszawskiej” z 1891 r.[21]. W kolejnym artykule wprost stwierdził, że Ibsen, ów „skandynawski mistagog”, nudzi widzów, straszy ich lub śmieszy[22]. Wkrótce dołączył do niego Henryk Biegeleisen (1855–1934), który w artykule pt. *Henryk Ibsen. Szkic społeczno-literacki* (Warszawa 1891) jako zwolennik utylitaryzmu nie podjął się estetycznej oceny dramatów norweskiego dramaturga. Widząc w nim „przeciwnika kłamstwa życiowego”, zwrócił uwagę na jego wpływ na moralność społeczeństwa, pozycję kobiet oraz konwencje społeczne. Interesowała go, tak jak wszystkich, ideologia zawarta w dramatach Ibsena, a nie ich forma estetyczna. Dużą rolę w recepcji dramatów Ibsena w Polsce odegrał druk prac duńskiego krytyka, Georga Brandesa (1842–1927). Polski czytelnik otrzymał jego rzecz pt. *Umysły współczesne. Portrety literackie XIX wieku*, zbiór szkiców krytycznoliterackich, wydanych w Polsce w latach 1893–1894 (t. 1-2) przez redakcję „Głosu”, a wkrótce potem *Henryka Ibsena* (przeł. Józefa Klemensiewiczowa, Lwów 1902). Brandes widział w Ibsenie czołowego dramaturga nowoczesnego. Promował realizm i społeczne zaangażowanie w literaturze, w czym Ibsen stał się jego głównym sojusznikiem. Wysoko cenił jego dramaty współczesne i pod tym kątem omówił m.in. *Norę*, *Upiory*, *Wroga ludu*, *Podpory*

*społeczeństwa, Rosmersholm i Heddę Gabler. W odczytaniu duńskiego krytyka charakteryzuje je dogłębna analiza i krytyka relacji społecznych. Brandes wspierał Ibsena w odchodzeniu od romantyzmu narodowego w stronę analizy problemów życia współczesnego. W Polsce te właśnie kwestie uznawano za ważne i w tę stronę postępowała ewolucja w odbiorze dzieł Ibsena. Jednak w jego recepcji wciąż przeważała postawa reprezentowana przez Antoniego Lange, który w swym studium pt. *Literatura współczesna w Norwegii* z roku 1905 rzecz skwitował krótko: „O Ibsenie albo trzeba mówić bardzo wiele, albo nie mówić wcale. Zbyt to znana i wybitna postać, aby ją w kilku słowach określić. Wystarczy powiedzieć: Ibsen”[23].*

Przeczytaj również: Minima Ibseniana, albo Ibsen Theodora Adorno

Jan Michalik, śledząc recepcję Ibsena do roku 1906, zwrócił uwagę na fakt, że wśród polskich krytyków trudno byłoby znaleźć kogoś kompetentnego na miarę Brandesa. Z tego powodu – jak pisał Tadeusz Boy Țeleński – „Teatr długo jeszcze nie sprosta temu zadaniu, jakim jest wydobyć tragizmu, wielkości ze współczesnego życia, z nas samych”[24]. Nie respektowano, czy nie potrafiono docenić tego, co naprawdę dokonał Ibsen w swej dramaturgii, niedoczytanej czy właściwie nieczytanej przez polskich krytyków. Nic zatem dziwnego, że „wypowiedzi wielbicieli dramaturga są przypadkowe i odosobnione w ich dorobku krytycznym”[25]. Tak więc w Polsce, inaczej niż w Niemczech, Wielkiej Brytanii czy Francji, nie znalazł się żaden pisarz, tłumacz, krytyk czy reżyser, który pełniłby funkcję odpowiedzialnego i wiarygodnego ambasadora dorobku norweskiego twórcy. Bez wyjątku recenzenci omawiali jego sztuki ogólnikowo i z tego powodu trudno było w tym czasie znaleźć twórcze, pogłębione interpretacje jego dramatów. W swych recenzjach swą uwagę bardziej skupiali na ocenie

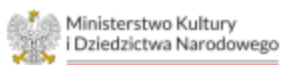
gry aktorów czy aktualnych trendach artystycznych. Nie zmienili tego nastawienia krytycy tej miary co Wilhelm Feldman, Ludwik Krzywicki czy Stanisław Brzozowski[26]. Ten ostatni wiele miejsca poświęcił norweskiemu dramaturgowi, pisząc o nim m. in. w *Legendzie Młodej Polski*, artykule pt. *Styl Ibsena czy Nad grobem Ibsena*. Brzozowski uznał go za jednego z najważniejszych twórców nowoczesnej świadomości, reprezentanta kultury, która zmusza do konfrontacji z samym sobą. Krytykował sposób, w jaki jego dramaty (np. *Dom lalki*, *Widma*) zostały sprowadzone do łatwych recept społecznych. Zdaniem Brzozowskiego ibsenowskie analizy psychologiczne i społeczne nie doprowadzą do realnego wyzwolenia człowieka, ponieważ tylko demaskują słabości, prowadzą do apatii, pesymizmu i „roztrząsania własnych wnętrzności”. Mimo krytyki Brzozowski doceniał siłę Ibsena i postulował aby przezwyciężyć „ibsenizm” i zrozumieć, że człowiek sam musi stworzyć własne wartości, a nie demaskować fałsz tak, jak to robili bohaterowie skandynawskiego dramaturga. Brzozowski skupił się na interpretacji dramatów Ibsena pod kątem własnej filozofii pracy, a nie dokonał ich analizy artystycznej. Także nie zmienił stosunku do Ibsena w Polsce Tadeusz Boy Țeleński, który jako miłośnik literatury francuskiej, nie cenił dramatów skandynawskich i pisał o nich krytycznie. Po roku 1918 popularność Ibsena zarówno w Polsce, jak i Europie zauważalnie zaczęła spadać, ponieważ jego dramaty uznano za nieaktualne, za „upiory przeszłości”, za nudne i pesymistyczne, niewpisujące się w modernistyczną estetykę. Pisano, że Ibsen „porusza problemy albo dawno przebrzmiałe, albo wypaczone specjalnym jego nastawieniem”[27]. Taki sąd m. in. wypowiedział Theodor Adorno. W Polsce na taki odbiór dodatkowo miały wpływ na to anachroniczne przekłady. Brak rewizji tekstu pod kątem stylistycznym i językowym, prowadził do braku przepracowania samych dramatów, uznanych za pozbawione większych walorów artystycznych. Nic zatem dziwnego, że do roku 1939 Ibsen w polskich teatrach nie odnosił zbyt wielu sukcesów.

Od Ibsenowskiej „prawdy”[28] trudno było jednak uciec wybitnym polskim twórcom Młodej Polski, którzy wybrali przeżywanie świata na sposób tragiczny. Tragiczność zwarta w „nowej” tragedii Ibsena przenikała do ich świadomości i ją zmieniała, co znajdowało odzwierciedlenie w losach ich bohaterów. Tworzyła przestrzeń do dyskusji. Źródłem wiedzy norweskiego dramaturga o świecie był doskonały zmysł obserwacji i doświadczenie. „Ibsen zajmuje się przede wszystkim stosunkami międzyludzkimi i człowieczym losem”, [...] to znaczy nie ma natury socjologa czy typowego krytyka społecznego, ale poprzez losy jednostek nakreśla imponujący obraz norweskiego „współczesnego” społeczeństwa”[29]. Jako „doskonały obserwator tych przemian, dostrzega zmiany w stosunkach międzyludzkich, zauważa tarcia, widzi przemijanie starego systemu i znaki nadchodzących nowości. Bezkompromisowo uwydatnia zakłamanie świata mieszczańskiego czy urzędniczego, ale dostrzega również agresję i bezwzględność rodzącej się klasy średniej – przedsiębiorców, karierowiczów, drobnych urzędników”[30]. W jego dramatach „nieraz dominuje analiza psychologiczna bohaterów, dodaje wiarygodności wizerunkowi społeczeństwa – i odwrotnie, społeczeństwo ze swoimi podziałami i konfliktami kształtuje obraz psychologiczny poszczególnych jednostek”[31]. Wiele z tych ustaleń można odnaleźć chociażby w twórczości Zapolskiej, Włodzimierza Perzyńskiego, a przede wszystkim Stefana Żeromskiego, który twórczo spożytkował myśli Ibsena i inspirował się jego skłonnością do analitycznego podejścia do rzeczywistości. Tomasz Judym z *Ludzi bezdomnych* (1899) stanął przed podobnymi dylematami jak Thomas Stockmann z *Wroga ludu* (1882)[32]. Zwrócili na to uwagę pierwsi krytycy tej powieści. Tragiczny protest bohaterów Żeromskiego rodzi się w ich psychice i wynika z etycznej niezgodny na zastaną rzeczywistość we wszystkich jej wymiarach. Pytanie oto, czy lepiej żyć w prawdzie czy w kłamstwie

będzie dręczyć kolejnych bohaterów autora *Promienia*, skazanych na udręki moralne i nieustanną przegraną w walce ze złem tego świata. Głęboko skrywane konflikty, kłamstwa, trudne pytania społeczne, moralna odpowiedzialność za relacje międzyludzkie, krytyka patriarchy i tradycyjnych ról społecznych w połączeniu z pytaniem o sens małżeństwa objawi się u Żeromskiego, którego powieści i dramaty dadzą się odczytać z punktu psychologiczno-społecznego, stając się laboratoriami ludzkiej psychiki. Ibsen w literaturze polskiej zyskał w Żeromskim wnikliwego czytelnika. Przemówił jego głosem, mocno i dobitnie, zgodnie z jego przekonaniem, że literatura jest rodzajem sądu sprawowanego nad sobą i światem, budzeniem ludzkiego sumienia, „rozdrapywaniem ran”, stawianiem trudnych pytań bez jednoznacznych odpowiedzi i łatwych rozwiązań.

Maria Jolanta Olszewska

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [529]:
„Ibsen. Rewolucja ducha”**



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Przypisy:

[1] A. Szyfman, *Teatry zagraniczne*, „Krytyka” 1904, t. 13/14, z. 1, s. 78.

[2] J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971, s. 153.

[3] L. Sokół, *Peer Gynt jako wyzwanie*, „Dialog” 1998, nr 11, s.128.

[4] Zob. *Ibsen Henryk*,

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/scandinavian-literature-biographies/henrik-ibsen>, [dostęp 10.05.2026].

[5] Ibidem.

[6] Sam Ibsen z kolei wielokrotnie odżegnywał się od inspiracji filozoficznych.

[7] T. Moi, *Ibsen i ideologia modernizmu*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Ibsen: odejścia i powroty*, Kraków 2009, s.47. Zob. Herman J. Weigand, *The Modern Ibsen: A Reconsideration* (1925), John Northam, *Ibsen's Dramatic Method* (1953), Eric Bentley, *The Life of the Drama* (1964), Maurice Valency, *The Flower and the Castle* (1964), Richard Hornby, *Patterns in Ibsen's Middle Plays* (1981), Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy* (2006). W polskim tłumaczeniu przedruki przyczynków badaczy skandynawskich zostały zebrane [w:] *Zamki na lodzie: szkice o Ibsenie*, red. M. Sibińska, Michniewicz-Veisland (2007), *Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, red. E. Partyga i L. Sokół (2008), *Ibsen: odejścia i powroty*, red. M. Borowski, M. Sugiera (2009).

[8] K. Maćkała, *Ibsen w Polsce 1879-2006*, Kraków 2023, s. 18.

[9] Ibidem, s. 54.

[10] *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do roku 1969 włącznie*, E. Suchodolska, Z. Żydanowicz, Poznań 1971, s. 123–159.

[11] H. Garczyńska, *Norweski Ibsen. Polski Ibsen*, Gdańsk 2019, s. 18.

[12] Piszą o tym: J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971, M. Lewko, *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876–1918*, Lublin 1996, H. Garczyńska, *Norweski Ibsen. Polski Ibsen*, Gdańsk 2019, K. Maćkała, *Ibsen w Polsce 1879–2006*, Kraków 2023.

[13] Na wiosnę 1864 r. Ibsen opuścił Norwegię i udał się na dwudziestosiedmioletnią „banicję” do Niemiec i Włoch.

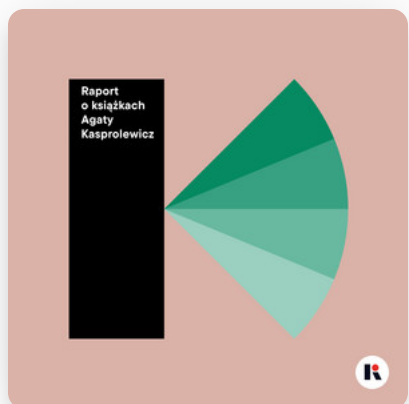
[14] Na stronie tytułowej wydania książkowego czytamy: *Nora. Dramat w trzech aktach po szwedzku*. Opracowanie Cyryla Danielewskiego, Wydawnictwo Dzieł Tanich A. Wiślickiego, Warszawa 1882. W pierwodruku tego przekładu czytamy: *Domek lalki. Dramat w trzech aktach po szwedzku*, „Gazeta Toruńska” 1880, nr 216–229.

[15] Dopiero w drugiej połowie lat 50. XX pojawiają się nowe tłumaczenia dzieł Ibsena.

[16] *Dom lalki* został przetłumaczony ponownie w 2006 r. pod tytułem *Nora*. Przekład został dokonany przez Annę Marciniakównę dla Teatru Narodowego, gdzie Agnieszka Olsten zrealizowała przedstawienie w ramach obchodów setnej rocznicy śmierci pisarza. Natomiast w przypadku *Podpory społeczeństwa* jedynym powojennym przekładem pozostaje ten z lat 50. XX w. Pozostałe sztuki Ibsena, takie jak: *Rycerze Północy* czy *Pani zamku Østeraad*, nie doczekały się po II wojnie nowych tłumaczeń, *Cesarz i Galilejczyk* nie został przełożony na język polski.

[17] J. Frühling, *W moim kalejdoskopie*, Warszawa 1964, s. 18.

[18] Raport o książkach – Piotr Kamiński o *Makbecie* Szekspira, &fbclid=IwY2xjawRytjVleHRuA2FlbQIxMABicmlkETBIeWowa2ltRUVpekFzVDFYc3J0VN7Mifp2Ik_aem_McbNnXcIVJdmhVWc1l0qng&nd=1&dlsi=49957cd84e604d8c">



Raport o książkach – Piotr Kai

· Raport o stanie świata Dariusza Rosiaka

&fbclid=IwY2xjawRytjVleHRuA2FlbQIxMABicmlkETBIeWowa2ltRUVpekFzVDFYc3J0VN7Mifp2Ik_aem_McbNnXcIVJdmhVWc1l0qng&nd=1&dlsi=49957cd84e604d8c, [dostęp 14.05.2026].

[19] E. Partyga, *Ibsen zagubiony w przekładach*, „Teatr” 2009.

[20] A. Zagórski, *Teatr lwowski*, „Krytyka” 1911, z. 1, s. 69-70.

[21] W. Bogusławski, *Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*, „Biblioteka Warszawska” 1891, tom 4, s. 553–605.

[22] W. Bogusławski, „Biblioteka Warszawska” 1893, t. 3, s. 377.

[23] Wrzesień A. [A. Lange] *Literatura współczesna w Norwegii*, „Bluszcz” 1905, s.429.

[24] T. Boy Żeleński, *Flirt z Melpomeną*. Pisma, t.20, Warszawa 1963, s. 49.

[25] J. Michalik, op. cit.,s. 140.

[26] Zob. E. Partyga, *Brzozowskiego Ibsen niedoczytany*, [w:] *Ibsenowskie konstalacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Warszawa 2016, s. 255-273.

[27] F.L., *Z teatrów*, „Naprzód” 1935.

[28] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Ibsenowska „prawda” w literaturze Młodej Polski*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

[29] H. Garczyńska, op. cit., s. 21.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.

[32] Zob. M. Popiel, *Próba tragizmu epickiego – „Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 2, s. 59-92.