

Swetla Zlatarska

STO LAT DRAMATU POLSKIEGO W BUŁGARII
Tendencje w recepcji dramaturgii polskiej w Bułgarii

Czas akcji sztuki teatralnej pomaga
nam zrozumieć czas naszego życia.
Sławomir Mrozek

Zetknięcie się z wielkimi dziełami dramaturgicznymi i ich współprzeżywanie pozwala na osiągnięcie punktów odniesienia i orientacji nie tylko wobec przeszłości i teraźniejszości, ale i przyszłości, w imię której rozwija się akcja tych dzieł. Jego przyspieszony i zagęszczony charakter jest szczególnie typowy dla, jakże młodej i pozbawionej niektórych epok w swoim rozwoju historycznoliterackim, dramaturgii bułgarskiej, której przyszło w ciągu zaledwie półwiecza odbyć drogę od dialogów szkolnych i sztuk adaptowanych do realiów bułgarskich (tzw. „zbułgaryzowanych”) z okresu odrodzenia narodowego i od swoich pierwszych naiwnych, romantycznych sztuk historyczno-przygodowych i realistyczno-obyczajowych dojść do nowoczesnej dramaturgii XX wieku. W tym procesie szczególnie pomocne były także kontakty z dramaturgią polską, obfitującą zarówno w teksty, jak i pomysły dramaturgiczne.

Recepcja dramaturgii polskiej była zależna od wielorakich, modnych w danym okresie, obiektywnych, historycznoliterackich lub normatywnych kryteriów wartościowania, ale i od czynników subiektywnych, do których należy zaliczyć widza z jego gustami i potrzebami. Charakterystyczne dla Bułgarii jest niezmiennie gustowanie w komedii, preferowanie śmiechu. Tak ukształtowane gusta publiczności bułgarskiej pozwalają znaleźć motywacje dla pierwszych jej spotkań z dramaturgią polską – nie z jej najbardziej

reprezentatywnymi i najlepszymi dziełami, a z sensacyjno-realistycznymi i obyczajowymi komediami, tłumaczą też spóźnioną recepcję współczesnego polskiego teatru absurdu, którego tragiczne i apokaliptyczne wizje przyjmowane były w powierzchownej i rozrywkowej formie.

Zainteresowanie teatrem polskim wyznacza również typowe etapy rozwoju bułgarskiej twórczości przekładowej i narodowej sztuki dramaturgicznej. Typowe dla fazy początkowej recepcji literatur słowiańskich jest u nas poszukiwanie bułgarskich tematów i bohaterów w literaturach obcych. Pomocne są w tym związane na terytorium imperium otomańskiego, jeszcze przed wyzwoleniem Bułgarii, kontakty bułgarsko-polskie. W 1899 r. w Starej Zagorze ukazuje się drukiem tragedia *Кърджали*, oparta na znanym utworze Michała Czajkowskiego. Powrót do wciąż jeszcze żywych nastrojów patriotycznych i czasów buntu, ujawniających się w poetyce emocjonalnej i romantycznej, zmierza do osiągnięcia nader czytelnych celów politycznych i moralizatorskich. Nie jest przypadkiem, że realizacją sceniczną objęte zostały tylko te części utworu Czajkowskiego, które są poświęcone Bułgarii, przyprawione monologami, tyradami i patetycznymi inwokacjami do ojczyzny, mającymi znaczną siłę oddziaływania na publiczność. Oczekiwania publiczności bułgarskiej z jej nie uformowaną jeszcze świadomością estetyczną i charakterystycznym brakiem rozróżnienia pomiędzy fikcją i rzeczywistością, śmiesznością i tragizmem, zostają jednak zaspokojone.

Po 1878 r. dramaturgia polska staje się jednym ze znaków zbliżenia się do sztuki europejskiej. Ta orientacja wiąże się nierozzerwalnie z pracami krytycznoliterackimi Bojana Penewa i stworzonym przez niego modelem recepcji tekstów literatury polskiej jako wzorca „antyprzedmiotowego realizmu”, którymi niewolniczo wierni pozostają pisarze bułgarscy. Ten model staje się normą na długi okres. Na łamach czasopisma „Полско-български преглед” podkreślony zostaje „niewłaściwy dobór” prezentowanych sztuk polskich (G. Zapolskiej i A. Fredry). Dominuje pogląd, iż, z uwagi na typową dla literatury polskiej fascynację motywami biblijnymi i wizjonerskimi, stosowne byłyby utwory A. Mickiewicza, J. Słowackiego i S. Wyspiańskiego.

To zapewne tłumaczy oschle i równające się streszczeniom recenzje z wystawianej w Teatrze Narodowym sztuki G. Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej*. Uwagi krytyczne dotyczyły zarówno tematyki – „[...] sztuka ta pozostawia dość niejednoznaczne wrażenia z punktu widzenia dobrych obyczajów” (Т. Астарджиев, „Реч” 1911), jak i jej przeniesienia na scenę bułgarską: „Udręka dla słuchacza są monotonne repliki, powtarzanie ciągle tego samego” (Л. Шишманова, „Свободно слово” 1914, nr 4).

Istnieje pogląd, że mała popularność dramaturgii polskiej za granicą ma przyczyny w zbyt dużym jej angażowaniu się w problematykę rodzimą. Przykładem tego jest choćby recepcja twórczości A. Fredry, gdzie przedmiotem

zainteresowania stają się utwory o tematyce bardziej uniwersalnej i ponadregionalnej. Jedną z najbardziej znanych sztuk tego wielkiego komediopisarza – *Pan Jowialski* – wydana została w Bułgarii pod koniec ubiegłego stulecia, ale pozostała nie dostrzeżona ze względu na nieudany przekład i archaiczny język, w którym wiele walorów sztuki zostało zagubionych. Zachowany fragment *Ślubów panieńskich* w tłumaczeniu Dory Gabe jest przykładem dbałości o ekwiwalentyzację językową. Pomysł wystawienia sztuki pozostał niezrealizowany z powodu pożaru w Teatrze Narodowym, podczas którego spłonął cały rękopis.

Fascynacje w okresie bułgarskiego symbolizmu rodzą zainteresowanie jednym z najbardziej intrygujących dekadentów polskich – S. Przybyszewskim, którego popularność urasta do rangi mody, a miernikiem jej skali jest ogłoszenie go w 1910 r. najpoczytniejszym (obok Tolstoja) pisarzem słowiańskim w Bułgarii. Recepcję Przybyszewskiego u nas można zakwalifikować jako raczej powierzchowną, pomijającą jego koncepcje estetyczne i filologiczne, sprowadzającą się głównie do najbardziej spektakularnych i zarazem nieprzyswajalnych przez bułgarski modernizm przejawów satanizmu i erotyzmu.

Wywarł on wpływ głównie na autorów drugorzędnych, a poza tym jego nazwisko występuje bez z reguły uzasadnionych motywacji jako argument w sporach rozrachunkowych z modernizmem bułgarskim. Przekłady prozy Przybyszewskiego szybko ustępują zainteresowaniu dla jego dramaturgii i motywów niemożności osiągnięcia miłości wiecznej, odrzucenia ziemskiego i indywidualnego szczęścia oraz aktualnym w ówczesnym kontekście literackim poszukiwaniom jasnych i mrocznych zakamarków duszy ludzkiej. Wystawienie sztuki *o szczęściu* w Teatrze Narodowym w 1905 r. sygnalizuje zarówno narastające zainteresowanie dramaturgią modernistyczną, jak i kolejny stopień ewoluowania świadomości artystycznej i krytycznej widzów i krytyków. Zdezorientowany i zagubiony jest widz bułgarski, który w szybkim trybie, po patetycznych i pozbawionych artystycznego szlifowania farsach, nie poznawszy głębi psychologicznej postaci z dramatów Czechowa, Hauptmanna, Ibsena, nagle zderza się z dwoma premierami: *O szczęściu* Przybyszewskiego i *Salome* O. Wilde'a. Jediną reakcją na nieznaną, abstrakcyjną motywację wrażliwego sumienia, zmagania współczesnego człowieka z własną wolą i instynktami, staje się śmiech. Stan kontemplacji i rozdwojenia konfrontowany jest w Bułgarii początków tego wieku z kryteriami „naturalności i klarowności”. Owo rozmijanie się problematyki dramatu modernistycznego i oczekiwań recepcyjnych zostało pomysłowo i ironicznie wyrażone na łamach ówczesnych gazet. Po raz pierwszy, zaraz na początku wieku, w czasopiśmie „Демократически преглед” opublikowana zostaje analiza przedstawienia teatralnego. Jej autor – Petko Rosen – porusza też problematykę nieprzystawalności jeszcze niewyrobitego gustu publiczności do utworu Przybyszewskiego i nazywa to „przeszczepianiem kultury na jeszcze nie rozorany ugor

duszy". Ta reakcja – śmiech – na nieznaną i obcą wrażliwość Bułgara zjawisko staje się trwałą cechą odbioru dramaturgii polskiej.

W latach dwudziestych pojawiają się w antologii *Полски поему* fragmenty dwóch utworów S. Wyspiańskiego. Tematycznie realistyczny fragment *Sędziów* porusza problem zbrodni i kary, odsyła do charakterystycznego dla literatury polskiej dialogu z Bogiem. Motywy te są zgodne z poszukiwaniami i przywiązaniem B. Penewa do „wartości etycznych i religijnych” w literaturze polskiej. Fragment *Kazimierza Wielkiego* natomiast cechuje się poetyką typową dla symbolizmu. Odstąpienie od tych wyobrażeń ma miejsce dopiero w 1933 r., kiedy to w specjalnie poświęconym Wyspiańskiemu numerze czasopisma „Полско-български преглед” (nr 1) opublikowany zostaje przekład monologu Konrada z dramatu *Wyzwolenie*.

Prawdziwym wydarzeniem teatralnym, będącym skutkiem nie tylko wspaniałego utworu, ale i scenograficznego zaistnienia na scenie, staje się premiera *Dziadów* A. Mickiewicza w 1937 r. w Teatrze Narodowym. Współpraca reżysera Leona Schillera i scenografa Andrzeja Pronaszki przynosi efekt, którego istnienie zakładano jedynie teoretycznie. Powstaje wrażenie, że akcja dzieje się nie tylko w Polsce, ale w całej Słowiańszczyźnie, a widzowie przeżywają „stan kreacji”. W opublikowanej niebawem recenzji w czasopiśmie „Златопор” (1937, nr 4) Władimir Wasilew wyraża pogląd, że swoją realizacją obaj twórcy zbliżyli się do ducha teatru, o jakim marzył Mickiewicz. Ich syntetyczna i metaforyczna inscenizacja nie zawsze jest odbierana właściwie przez część bułgarskiej publiczności i krytyki. W recenzji Mico Andonowa w gazecie „Нова камбана” (1937, nr 249) za wadę spektaklu uważa się unikanie konkretyzacji faktów i zdarzeń, autor doszukuje się realizmu, a nawet zgłasza potrzebę kreowania postaci w zgodzie z ich etnograficzną specyfiką i według, dla wszystkich zrozumiałego, szablonu dzielenia ich na pozytywne i negatywne.

Problem czasu (jako „czasu zatrzymanego”) w sztuce i życiu staje się szczególnie aktualny dla bułgarsko-polskich kontaktów w dziedzinie dramaturgii w okresie powojennym. Stylistycznie różnorodne zjawiska z lat czterdziestych i pięćdziesiątych ustępowały wobec dyktatu poetyki realistycznej i przestrzegania celów publicystyczno-dydaktycznych. Akcent padał na sztukę o orientacji związanej z tematyką pracy i „walki z imperializmem” oraz na adekwatne przestrzeganie „pracy” – fabryka, redakcja, wieś. Po starannej selekcji uczyniono wyjątek dla sztuki Leona Kruczkowskiego *Pierwszy dzień wolności*, podejmującej charakterystyczną dla tamtego dziesięciolecia dyskusję o przeszłości, oraz dla *Domu kobiet* Z. Nałkowskiej. W tym samym czasie w Teatrze Satyrycznym zakazano wystawienia dwóch jednoaktówek S. Mrożka bezpośrednio przed ich premierą.

O szkodach uczynionych sztuce w latach brutalnej ideologizacji świadczą choćby szczerze wyznania Weseliny Stefanowej – reżysera *Domu kobiet*,

opublikowane w czasopiśmie „Театър” w 1960 r. Reżyserka wyznaje, iż postawiła sobie zadanie ponad miarę znalezienia w sztuce „jądra rewolucyjności” i zabiegała o to, aby wyposażyć nawet najbardziej pasywną postać „w elementy, dzięki którym zaistniałaby ona jako odrobinę, odrobinę bliższa naszemu ideałowi człowieka walczącego... tworzonemu po to, by wychowywać współczesnego widza, który kroczy ku komunizmowi”.

Dopiero lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przynoszą bardziej barwny obraz dramaturgii polskiej – dzięki przekładom utworów Jerzego Broszkiewicza, Tadeusza Różewicza, Ireneusza Iredyńskiego, Jacka Janczarskiego, Sławomira Mrożka, Witolda Gombrowicza i innych. Choć recepcja dramaturgii współczesnej jest już synchroniczna, tłumaczenia nie są podporządkowane jednej określonej koncepcji, lecz raczej obsługują potrzeby określonego teatru w danym momencie.

We właściwym czasie, bo już w latach siedemdziesiątych, doszło do prezentacji Różewicza i jego sztuki *Kartoteka*, a nieco później także *Białe małżeństwo*. Szczególną uwagę zwracam na tego właśnie dramaturga, albowiem zetknięcie się z jego utworami ponownie odsyła do problemu specyficznej wrażliwości widza bułgarskiego. Katastroficzne wizje współczesnej cywilizacji, liryzm i autentyczna emocjonalność Różewicza ulegają zatarciu poprzez ich osadzenie w powszechności i nazbyt naturalistyczne „granie”. Zamiast znaczeń tekstu i zamiast znaków, zakodowanych w przedstawieniu, w świadomości widza pozostaje zaledwie ogólne wrażenie monotoności, alogiczności i kilka co bardziej żargonowych zwrotów. Wiernie stosowane są wskazówki dotyczące statycznego tła rekwizytowego, ale niuanse emocjonalne, wielka liczba cytatów z liryki młodopolskiej, parodiowanie klasycznych konwencji nie docierają do świadomości widza. Swój udział ma w tym, często stosowana w praktyce translatorskiej, inklinacja do uzyskania efektu poszczególnych słów bądź wyrażań, a nie całego kompleksu myśli i emocji. Droga recepcji utworów reprezentatywnych dla polskiego teatru absurdu przebiega asynchronicznie w stosunku do charakterystycznych dla tego zjawiska procesów w literaturze polskiej. Prezentacja twórców polskiego (i po części światowego) teatru absurdu sprowadza się do trójcy Mrozek – Gombrowicz – Witkacy. Język Mrożka ułatwia dostęp do zawartego w jego utworach przesłania. Dramaturgia Gombrowicza i Witkacego przynosi wyższą, syntetyczną formę absurdalności w jej wymiarze metafizycznym, tj. zakłada istnienie określonych oczekiwań i kultury jej odczytywania. Przyczyn spóźnionej recepcji tej dramaturgii jest wiele: brak zainteresowania awangardą polską u Bojana Penewa i Dory Gabe w latach dwudziestych i trzydziestych, a także spóźniona o kilka dziesięcioleci prezentacja światowego „antyteatru” w Bułgarii.

Wbrew pogładowi wyrażanemu przez badaczy dramaturgii współczesnej, że w naszym stuleciu groteska teatralna spełnia funkcje tragedii, w premierach bułgarskich w 1991 r. *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza oraz

Szcześliwego przypadku i *Na otwartym morzu* Mrożka dominuje widowiskowo-rozrywkowa ich prezentacja nad filozofią pesymizmu. Dzieciństwo bohaterów Gombrowicza, związane z dziecinnymi warstwami w ich świadomości, oddane zostaje powierzchownie poprzez fizyczną słabość i brzydotę. Temat bezpardonowego zwycięstwa siły fizycznej nad intelektem i rozumem w sztuce *Na otwartym morzu* ginie z pola widzenia w jej bufonadowej i kabaretowej realizacji (przestrzeń teatryku kawiarnianego wpływa dodatkowo na oczekiwania odbiorców). To rozmijanie się realizacji scenicznej ze sztuką wyraża się najogólniej w banalizowaniu sensu i „unaocznianiu” według szablonu „komizmu” i „witalizmu”. Śmiech publiczności podsycany jest silnie uwypukloną rolą kostiumu, makijażu, gestu, umyślnym znaczącym uwydatnieniem słów-znaków i zwrotów funkcjonujących w aktualnym życiu politycznym u nas, brakuje natomiast groteskowego parodiowania. Dochodzi nawet do używania typowo bułgarskich kolokwializmów, a nawet turcyzmów!? W wypadku takiej realizacji nośnikiem sensu staje się nie słowo, a jego kar-nawalizacja.

Zainteresowanie Gombrowiczem i Mrożkiem korespondowało bezpośrednio z aktualnym tematem wizerunku władzy i wynikających z niego relacji, ale kształtowany przez lata gust literacki dyktował obowiązkowe doszukiwanie się bezpośrednich analogii ze zjawiskami życia w systemie politycznym Bułgarii. Opublikowane w ostatnich kilku latach sztuki S. Witkiewicza i W. Gombrowicza są kolejnym ogromnym wyzwaniem dla inscenizatorskiej myśli w Bułgarii.

Znaczna część polskich sztuk miała spóźnione premiery w Bułgarii, inne czekają przetłumaczone od wielu lat, aż trafią na scenę bułgarską. Ten przegląd nie jest wyczerpującą panoramą wszystkich zrealizowanych, przetłumaczonych i diskutowanych utworów, a jedynie próbą naszkicowania emblematycznych, poprzez swoją znaczącą obecność, sztuk, które miały decydujące znaczenie dla recepcji dramaturgii polskiej w Bułgarii.