

---

**TEATR**  
**współczesny**

**IMIENIA EDMUNDA  
WIERCINŚKIEGO**

Henryk Ibsen

# HEDDA GABLER

Przekład: Józef Giebułtowicz

Reżyseria

ROMAN KORDZIŃSKI

Scenografia

HENRYK REGIMOWICZ

Muzyka

RYSZARD GARDO

Dyrektor i kierownik artystyczny  
ANDRZEJ WITKÓWSKI

premiera grudzień 1971



**OBSADA:**

Jörgen Tesman, historyk sztuki — EDWARD LUBASZENKO

Hedda Gabler, jego żona — HALINA DOBRUCKA

Julia Tesman, jego ciotka — BARBARA PIJAROWSKA

Pani Elvsted — CECYLIA PUTRO

Asesor Brack — ZBIGNIEW HORAWA

Eilert Lövborg — TADEUSZ MORAWSKI

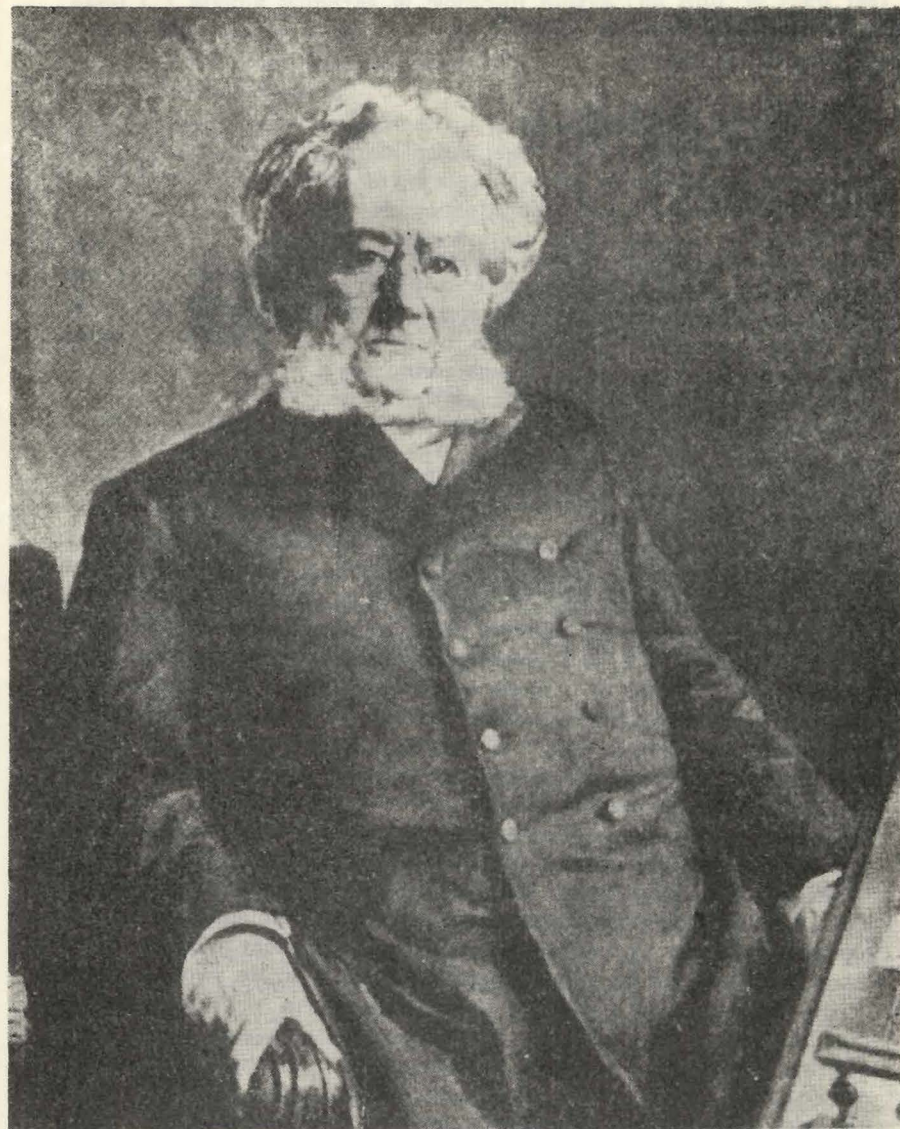
Berta, służąca Tesmanów — JADWIGA HAŃSKA

Sufler

DANUTA KAJDA

Inspicjent

KAZIMIERZ OSTROWICZ



*Henrik Ibsen*



# IBSEN I IBSENIZM

## Życie i dzieła

Z roku 1848, z ducha Wiosny Narodów wystartowała twórczość Henryka Ibsena. Jedne z pierwszych jego utworów to poetyckie wezwania czy to do Węgrów walczących wówczas o swą niezależność polityczną czy do króla szwedzko-norweskiego, by pospieszył z pomocą bratniemu skandynawskiemu plemieniu, zmagającemu się z Prusami w południowym Szlezwiku. Dodajmy tu nawiasowo: twórca *Peer Gynta* do końca życia pozostał wierny swemu w młodzieńczych latach poczętemu skandynawizmowi, idei wspólnoty trzech narodów; było to nawet jedną z linii słynnego podziału między nim a Bjoernsonem, chorążym hasła: „Norwegia fara da se”.

Nie o wiele później, bo w roku 1850 powstaje pierwszy jego dramat: *Catilina*, znowu więc rzecz o politycznej zarodzi. Dwudziestodwuletni (bo w 1828 r. urodzony) chłopak pisze go w mieście Grimstad, gdzie po bankructwie ojcowemu odbywa praktykę aptekarską. W dzień farmacja, a w nocy przy mdłej naftowej lampie — dramatopisarstwo. Żartobliwie wspomni o tym po dwudziestu latach: „okoliczność, że *Catilinę* pisałem nocami, sprawiła zapewne, że tragedia odbywa się przeważnie w nocnych nastrojach’... Dodajmy od siebie: nie tylko wspomniana okoliczność; nokturn, nastrój nocy, bezsłoneczność towarzyszyć będą całej jego twórczości (...)

Na razie ambicje swoje realizuje w upragnionych studiach uniwersyteckich, mając jednak na widoku wiedzę medyczną. Udaje się do Christianii (dzisiejsze Oslo). Tutaj zmieniają się jego nastawienia życiowe: rzuca się w wir norweskiego młodego piśmiennictwa, mocno naelektryzowanego rewolucyjnym patriotyzmem, który później uzyska nazwę norweskiego romantyzmu narodowego. Wraz ze swoimi dwoma przewodnikami intelektualnymi, Botten Hansenem i Vinjem zakłada tygodnik „Andhrimer”, który z maksymalną pasją włącza się do walki o nową Norwegię, o Norwegię z ducha norweską, czego tu życiu duchowemu dotychczas brakowało, a taką też Norwegię, która by ze siebie zrzuciła spleśniały narost „filisterskiego” konserwatyzmu, mieszczkańskich bezhoryzontów. Jeżeli w ojczyźnie Ibsena doszło choćby tylko do ziszczenia pierwszej części tego programu, jeżeli kultura tego kraju zrzuciła z siebie obce szkliwo, jeśli stała się kulturą bez frazesu narodową, to stało się to dzięki wysiłkom i entuzjazmowi talentów „narodowo romantycznych”, zbyteczne zaś dodawać, że (...) nazwisko Henryka Ibsena góruje dziś nad historią tego prądu.

Rzeczą niemal pewną jest, iż współredaktor „Andhrimera” i były praktykant aptekarski pasjonuje się w stolicy zagadnieniami teatral-

nymi (...) Słynny wówczas w Norwegii muzyk Ole Bull, w roku 1851 organizujący scenę w Bergen, właśnie dwudziestotrzechletniego autora *Catiliny*, nie kogo innego, upatruje sobie na stanowisko dramaturga i naczelnego reżysera (...)

Tutaj, w bergeńskim teatrze, ma Ibsen sposobność odbyć tę czarodziejską dla dramaturga przemianę, jaka następuje w nim, gdy widzi jak jego tekst przeobraża się w żywych ludzi. Zetknięcie się z teatrem budzi w nim nie przygodnego, lecz już zdecydowanego autora scenicznego. Tu, dla swego bergeńskiego teatru pisze i poza innymi — wystawia *Panią zamku Osterot*, *Uczę na Solhaug*, *Rycerzy północy* — wszystkie trzy wierne zawołaniom norweskiego „narodowego romantyzmu” i wszystkie trzy pełne skutecznych starań o sceniczność poezji.

Bergeński pracownik teatru nigdy już nie oderwie się od twórczości Ibsena. Od tych trzech „nordyckich” jego dramatów poczynawszy, a na „epilogu” twórczości, na *Gdy z martwych się zbudzimy* skończywszy — każde z jego dzieł dramatycznych to wspólna praca poety Ibsena z Ibsenem reżyserem. Zawsze i wszędzie doskonale obliczona konstrukcja, znać, że z żywego doświadczenia poczęta, zawsze też i wszędzie troska o to, by ukazywany widzowi człowiek był też ponętą dla aktora rolą. Nawet drobne epizody w jego sztukach mają jakiś haczyk ponęty dla wykonawcy (...)

Na swym stanowisku wytrwał sześć lat i teatrowi bergeńskiemu najprawdopodobniej nie przyszłoby do głowy szukać sobie innego szefa, gdyby Ibsena nie powołał był do siebie — znowu na kierownika artystycznego — nowo powstający teatr w stolicy. Awans ten wiele mówi o Ibsenie jako o człowieku teatru. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że autora *Dzikiej kaczki* zaliczać należy nie tylko do literatury, ale i do bezpośredniego świata sceny (...). Nasilona działalność w wielu kierunkach wytrąca mu z rąk pióro dramaturga. Gdy za swych bergeńskich sześciu lat wystawił sześć swoich sztuk, tu w stolicy, w okresie pięciu lat ukazuje się tylko jedna: *Komedia miłości*.

Pisząc to dzieło, czy Ibsen przeczuł, że zdoła ono wywołać taką burzę w społeczeństwie norweskim, jaką wywołało? Powiedzieć „burza”, to za mało. *Komedia miłości* na kilka dziesiątków lat postawiła Ibsena na stopie wojennej z ojczyzną. Gwałt i gromy z powodu sztuki wygłaszającej przekonanie, że lepiej się rozejść niż żyć w parodii serc! — dziś wam się to może wydać humoreską, uprzytomnijmy sobie atoli, gdzie i kiedy pioruny na Ibsena spadały. Działo się to w roku 1862 więc bez mała sto lat temu. Działo się to w Norwegii, w kraju, który przed 50 dopiero laty (w r. 1814) odzyskał względną wówczas niezawisłość państwową, po 400 z górą latami niewoli; religia i rodzinność były Norwegom węzłami wytrwania w swoim jestestwie; dodajmy do tego jakość socjalną: po wynarodowieniu się szlachty, chłop stał się synonimem Norwega. Religijność i rodowość zespolone z organicznym konserwatyzmem — to też przecie podstawowe cechy psychiki chłop-





skiej. *Komedia miłości* uderzyła w rygor rodzinności, wtargnęła w literaturę norweską wicherem wywrotu i odważała się stawiać tezę przeciwną nakazom Kościoła. Przeciwno sztuce Ibsena powstali biskupi, pastrowie i umysły świeckie. Zawrzało w prasie, zapanowało zgorszenie w rodzinach. *Komedia miłości* znalazła się na indeksie społecznym. (*Komedia miłości* mówiła o potrzebie) istnienia w niczym nie skrzepowanej wolności indywidualnej, życia poza nawykiem pojęć, poza przepisem, poza zmysłem instytucjonalizmu. Dla Norwegów, dla wyznawców rygoru, było to nie do zniesienia.

W tym samym czasie dochodzi do bankructwa Teatru Narodowego i przyszła sława swojej ojczyzny, największy z norweskich pisarzy, wówczas już żonaty i ojciec, znajduje się bez zarobków, bez widoków na polepszenie bytu, na pograniczu z nędzą (...)

A tymczasem wrogie nastawienie opinii nie ucichło. Krytyka zimno przyjęła nawet *Pretendentów do tronu*, których się dziś uznaje za najgłębszy norweskimi dramata historyczny. Ibsen postanawia emigrować i czyni to wiosną 1864 roku. Udaje się do Rzymu (...)

Dwa czy trzy razy przybywał do Norwegii, ale na chwilowy tylko pobyt, po czym znowu wracał na „wyznanie”. Tak to trwało 27 lat. Wszystkimi fibrami swojego „ja” zamęczał się utęsknieniem za utraconą ojczyzną, a nie chciał do niej wracać (...)

Właśnie na wygnaniu zakwitła twórczość Ibsena. Tu, za dni swego pobytu czy to we Włoszech, czy w Niemczech, autor *Rycerzy północy*, *Uczty na Solhaug* czy *Pretendentów do tronu*, autor ściśle norweski zaczyna stawać się dobytkiem kulturalnym całego cywilizowanego świata (...)

Dzisiaj trudno sobie wyobrazić, do jakich wymiarów doszło powodzenie Ibsena po dwóch tryumfalnych jego sztukach (*Nora* i *Upiory*). *Nora* stała się niejako sztandarem długoletnich na świecie walk o równouprawnienie kobiet w przywilejach politycznych i społecznych. *Upiory* wywołały znowu nie dające się opisać wzruszenia na salach widzów. Każde nowe w danym teatrze wystawienie jednego czy drugiego dramatu stanowiło dla publiczności rodzaj święta artystycznego. Znajomość sztuk Ibsena należała, można by powiedzieć, do obowiązkowego wykształcenia ówczesnego człowieka. Zanim np. *Hedgę Gabler* czy *Małego Eyolfa* ujrano na scenie, zaczytywano się nimi, nieraz na zbiorowych zebraniach.

(...) Warstwę inteligencji przesyconej już żądzą postępu zelektryzowała bezkompromisowość tych sztuk, rękawica rzucona staremu światu pojęć. Drugim gwarantem tryumfów był zespół ról w tych i następnych sztukach. Najświetniejsi aktorzy świata: Modrzejewska, Zaccioni, Sara Bernhardt, Duse, Kainz, a u nas Kamiński, Solski, Gostyńska, Wysocka, Weychert, a zwłaszcza „ibseniczny” Adwentowicz rzu-

← Ibsen na inauguracji Teatru Narodowego w Oslo





Stanisława Wysocka w roli Pani Alvig („Uplory”. Teatr Miejski w Łodzi, 1933 r.)



Karol Adwentowicz w roli Peer Gynta (Teatr Miejski w Łodzi, 1923 r.)

cali się na tę jakże ponętą strawę artystyczną i geniusz autorski uzupełniali swoimi kreacjami (...)

Zarówno w tych jak i w wielu następnych dramatach autora *Nory* wykrystalizowała się ważna cecha jego talentu: chemiczny związek realizmu z patetycznym tchem (...) Oto dawka nadpowszedniości, którą bez trudu da się wyśledzić w dramatach Ibsena, pozwoliła mu stworzyć rodzaj dramatu, znakomicie wyróżniającego go od innych pisarzy scenicznych drugiej połowy XIX wieku, tym rodzajem będzie tragizm człowieka pospolitego. Tragizm *stricto sensu*, ten sam, który wieździe losami Antygony, Fredry, Otella — a w przeciwieństwie do Antygony czy Otella spadający na jednostki dalekie od antycznego koturnu.

Epilogiem nazwał Ibsen swoje *Gdy się z martwych zbudzimy*; epilog, zakończenie, ostatnie słowo. I stał się ten dramat ostatnim słowem nowoczesnego skalda. Mniej więcej w rok później ulega Ibsen atakowi paralitycznemu, który mu odbiera siły do pracy. W dniu 23 maja 1906 roku umiera w siedemdziesiątym ósmym roku życia.

Zewnętrzną postać autora *Peer Gynta* znamy przeważnie z fotograficznego jego portretu, z lat mniej więcej osiemdziesiątych. Przedstawia nam on barczystego i otyłego jegomościa z faworytami morskiego wilka, odzianego w nienaganny surdut długopły, jak przystoi statecznemu gentlemanowi owych czasów (...) Tej niemal że szablonowej powłóce postaci przeczą jedynie oczy i usta. Oczy od krótkowidztwa przymrużone a czujne, wielowidzące; usta zaś zaciśnięte, jakby zamykały coś przed światem. I zamykały istotnie. Zamykały, nie dawały światu dostępu do duchowego wnętrza Ibsena (...) Gdy się rozczytujemy w jego zrównoważonej twórczości — twórczości wydawałoby się z na wskroś refleksyjnego zmysłu powstałej, ani się domyślamy, że twórczość ta wypłynęła z umysłu gwałtownika, organizacji pełnej burz, krańcowej w sądach, namiętnej w impulsach, która wtedy tylko przechodziła w stan uspokojenia, kiedy swoją dynamikę przemieniała w twórczość. Zaciśnięte usta Ibsena ten sekret skrywały przed światem.

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI  
(„Teatr” nr 23 i 24, 1956 r.)







Stefan Jaracz w roli Brendla („Rosmersholm”, Teatr Polski w Warszawie, 1920 r.)



Karol Adwentowicz w roli Rosmera (Teatr Polski w Warszawie, 1920 r.)



Irena Solska w roli Heddy Gabler

## HEDDA GABLER

### Powrót do ojczyzny

Niedawno minęło siedemdziesiąt pięć lat od światowej prapremiery *Heddy Gabler*. Przedstawienie premierowe odbyło się dnia 31 stycznia 1891 roku w monachijskim Hoftheater w obecności autora. Choć Ibsen ani tego nie zamierzał, ani nie przeczuwał, ostatni raz oglądał wówczas premierę swojej sztuki w Niemczech. *Hedda Gabler* wiąże się bowiem z przełomem w życiu wielkiego dramaturga — z powrotem na stałe do Norwegii, którą opuścił przed dwudziestu siedmiu laty, w kwietniu 1864 roku.

„... W sobotę, dnia 31 stycznia 1891 roku — pisze Halvdan Koht — Hoftheater w Monachium wystawił *Hedde Gabler* — była to światowa prapremiera tej sztuki. Równocześnie, jak określiła prasa, iście Pyrrusowe zwycięstwo. Ibsena, obecnego w teatrze, drażniła aktorka grająca rolę tytułową: nie mówiła prosto i naturalnie, lecz deklamowała, co wyraźnie świadczyło o zupełnym niezrozumieniu roli. Ibsen nie powiedział ani słowa, wstał i kłaniał się tym, którzy klaskali. Równie wielu jednak gwizdało. „Publiczność lubi się śmiać” — oświadczył potem Ibsen wzruszając ramionami.

Pierwsze niepowodzenia *Heddy Gabler* — bo premiera w Berlinie dnia 10 lutego 1891 roku doznała równie chłodnego przyjęcia — nie



przeszkodziły, aby podczas następných miesięcy podróży Ibsena po Niemczech, Austrii i Węgrzech zamieniła się w prawdziwy pochód tryumfalny. Wszędzie przyjmowany z najwyższymi honorami, cieszył się szczególnie dużą popularnością w kołach radykalnych, które go uważały za wyraziciela nastrojów buntu przeciw zakorzenionej i zapleśniałej rzeczywistości społecznej i politycznej. Pisano na jego cześć wiersze, wynoszono go pod niebiosami. Halvdan Koht opowiada, jak na te hołdy patrzył sam Ibsen.

Czy to wszystko oznaczało, że ludzie rozumieli Ibsena tak, jak on sam pragnął być zrozumiany? Musiał sobie powiedzieć, że wznosili okrzyki na cześć człowieka walczącego o postęp, wiecznego buntownika. A może właśnie teraz, gdy zdawał się być u szczytu powodzenia, czuł się w Niemczech coraz bardziej i bardziej obco. Wiosną 1891 roku związek dziennikarzy i wydawców książek w Monachium urządził bankiet z okazji siedemdziesięciolecia urodzin ówczesnego księcia regenta. Gdy wino zrobiło swoje i rozwiązały się języki, wstał poeta i dramaturg Martin Greif, aby wygłosić przemówienie, Greif zawsze był nacjonalistą; tym razem bez żadnych osłonek zaatakował obcych dramaturgów, którzy przeszkadzali dramaturgom miejscowym — słowa te były oczywiście ciosem wymierzonym w Ibsena. Po chwili podniósł się Ibsen, zadzwonił w kieliszek, prosząc o głos — zdarzało się to niesłychanie rzadko, wszyscy więc nastawili uszu. Ibsen uśmiechał się łagodnie, lecz oczy jego miotwały gniewne błyski. Uczcił gościnne Monachium, przybytek sztuki zarówno rodzimej, jak i cudzoziemskiej, dzięki temu właśnie cieszące się zasłużoną sławą w świecie. Trudno zrozumieć, czemu Martin Greif atakuje obcych dramaturgów — oświadczył. — Wszyscy przecież wiedzą, że jest przede wszystkim lirikiem. Do siebie atakuje Greifa w żadnym razie nie bierze, nie może bowiem uważać się za kogoś obcego w Monachium, gdzie jest grany równie często i z równym powodzeniem, co Martin Greif. Po tych słowach Ibsen usiadł. Cała sala szumiała, wielu zanosilo się od śmiechu, ale wszyscy rozumieli, że słowa Ibsena wyrażały głęboki gniew.

Gniew na miejscowych szowinistów był tym bardziej uzasadniony, że ostatnią sztukę właśnie *Hedde Gabler*, zbudował Ibsen niemal w całości na sytuacjach i postaciach podpatrzonych w Niemczech: dramat tylko pozornie osadzony był w środowisku norweskim, faktycznie zaś miał charakter, można by powiedzieć, „międzynarodowy”. Nazwisko Gabler powstało z transliteracji nazwiska pani Alberg, która popełniła w Monachium samobójstwo. Pierwowzorem Jörgena Tesmana był Niemiec Julius Elias, młody wówczas historyk literatury i przyjaciel Ibsena. Inny uczonec, naturalizowany w Niemczech Duńczyk, profesor Julius Hoffory, posłużył jako wzór postaci Eilerta Lövborga; on to bowiem zgubił cenny rękopis podczas wesołej zabawy u osoby przypominającej rudowłosą pannę Dianę (mimo że za pierwowzór Lövborga uważali się i inni, między innymi August Strindberg).

Po napaści Greifa Ibsen zaczął się wahać, czy nie przerwać długoletniego pobytu w Niemczech.

„... Nie ulegało wątpliwości — pisze Koht — że zaczęło go dręczyć pytanie, czy w Monachium był u siebie, czy był człowiekiem obcym”.

Kilka miesięcy ważył Ibsen swoje powodzenia i zawody. Wśród nich wspomnienia z ulubionej miejscowości Gossensass w austriackich Alpach, gdzie spotkał w roku 1889 Emilię Bardach, zaborczą młodą wiedeńkę, która w pewnym sensie dała mu materiał do postaci Heddy Gabler. Tak dalece uległ wówczas urokowi młodej kobiety, że tylko obawa przed skandalem kazała mu porzucić plany i zamiary z nią związane. Wśród szkiców do *Heddy Gabler* pozostały słowa Emilii: „Zabrać coś komuś, to musi być bardzo przyjemne”. Nie trzeba chyba wyjaśniać, że słowa te odnosiły się do samego Ibsena.

Ostatecznie Ibsen doszedł do wniosku, że czas odwiedzić Norwegię. „Ósmego dnia po obejrzeniu w monachijskim Hoftheater wznowienia swej sztuki *Wojownicy w Helgolandzie* opuścił Ibsen Monachium — pisze Koht. — Wyruszył w drogę do ojczyzny, do Norwegii”.

Lato w Norwegii cieszyło pisarza bardziej, niż mógł się spodziewać. Odbył wiele podróży po kraju, m. in. długą wyprawę statkiem do Przylądka Północnego, choć tam nie miał dość siły, aby zejść na ląd. Czuł się coraz bardziej u siebie, w domu. Koht pisze:

„Mówiąc prawdę, Ibsen nie przyjechał z myślą o pozostaniu w Norwegii na stałe. Ta myśl zaczęła w nim kiełkować powoli. Długo nosił się z planem powrotu do Monachium jeszcze przed zimą. Jednak po wyprawie do Przylądka Północnego zdecydował, że zimę spędzi w Oslo. Gdy raz tu osiadł, na dobre zapuścił korzenie. Powrót nie był więc planem przemyślanym, w każdym razie nie był skonkretyzowany. Jednak, kiedy wrócił do kraju, poczuł, że jest z nim związany”.

Tak dobrowolny wygnaniec po latach wrócił do ojczyzny, aby tam dokonać żywota. Nigdy już nie pojechał do Niemiec. Wyjeżdżał tylko do Danii i Szwecji, gdzie uczestniczył w uroczystościach z okazji swego siedemdziesięciolecia.

**JÓZEF GIEBULTOWICZ**  
(„Teatr Polski” nr 19, 1965/66)







Monachium, Maximilianstrasse 32  
7 października 1889

## LISTY IBSENA DO EMILII BARDAGH

Z całego serca dziękuję Pani, Szanowna Panno Bardach, za Pani tak wielce uprzejmy i miły list, który otrzymałem przedostatniego dnia mojego pobytu w Gossensass i czytałem niezliczone razy.

Tam, na letnisku, ostatni tydzień wyglądał dość nudno — w każdym razie mnie się tak wydało. Nie było już słońca. Wszystko odeszło — znikło. Nieliczni pozostali goście nie mogli mi oczywiście zrekompensować tego pięknego krótkiego życia u schyłku lata.

Co dzień odbywałem przechadzkę po Pflerschtal. Przy drodze stoi tam ławka, która zapraszała do nastrojowej rozmowy. Ale ławka była pusta i przechodziłem obok, nie siadając na niej.

Duża sala wydawała mi się także pusta i smutna. Goście, rodzina Pereira i profesor z małżonką, pojawiali się tylko przy posiłkach. — Czy pamięta Pani ten wielki, głęboki wykusz okienny po prawej stronie od wejścia na werandę? Była to naprawdę piękna wnęka. Zawsze stały tam kwiaty o oszalałym zapachu. Lecz poza tym — tak pusto — tak samotnie — tak smutno.

Obecnie jesteśmy znowu tu — w domu — podobnie jak u siebie, w Wiedniu. Píše Pani, że czuje się teraz pewniej, swobodniej, szczęśliwiej. Proszę mi wierzyć, że słowa te mnie cieszą. Nie powiem więcej.

Zaczyna we mnie kiełkować nowy utwór. Chcę go napisać tej zimy i spróbować przenieść do niego wesółą nastrój lata. Ale skończy się w melancholii. Czuję to. — Taką już mam naturę.

Powiedziałem Pani pewnego razu, że piszę listy tylko stylem telegraficznym. Proszę więc przyjąć ten list takim, jaki jest. Pani w każdym razie go zrozumie.

Tysiące pozdrowień śle

oddany  
Dr H. I.

← Emilia Bardach



Monachium, 15 października 1889

Otrzymałem Pani drogi list — tysięczne dzięki! — i przeczytałem go wiele razy.

Siedzę jak zwykle przy biurku. Chciałbym pracować, ale nie mogę.

Fantazja moja jest wprawdzie żywo poruszona. Ulatuje jednak w inną stronę, tam, gdzie nie powinna przebywać podczas godzin pracy. Nie mogę powstrzymać się od wspomnienia lata. I nie chcę tego. To, co przeżyłem, przeżywam raz po raz na nowo. Przekształcenie tego w utwór literacki jest na razie niemożliwe.

Na razie?

Czy uda mi się kiedyś, w przyszłości? I czy słuszne jest pragnienie, aby mi się kiedyś udało — aby mi się mogło udać?

W każdym razie zdaje mi się, że jeszcze nie teraz.

Czuję to — wiem to.

A jednak tak być musi. M u s i całkiem na pewno.

Ale czy mimo wszystko tak będzie? Czy może kiedyś tak być?

Monachium

Właściwie miałbym wiele do opowiedzenia o moich przeżyciach pisarskich i o „sukcesach” w ostatnim czasie. Ale trzeba to na razie odłożyć. W tej chwili jestem zajęty nowym utworem. Siedzę przy biurku niemal cały dzień. Tylko wieczorami wychodzę na chwilę. Marzę i wspominam, i piszę dalej. Dobrze jest tworzyć, ale rzeczywistość przecież może czasem być o wiele piękniejsza.

Pani oddany

H. I.

Monachium, dnia 22. XII. 1889

Jak mógłbym wyrazić moją wdzięczność za Pani drogi, zachwycający list. Po prostu tego nie potrafię. A w każdym razie nie tak, jak bym chciał. Nie umiem pisać listów. Zdaje mi się, że już Pani to mówiłem. A w każdym razie chyba sama Pani już zauważyła.

Czytam Pani list wciąż od nowa i przez to nastrój z owego okresu lata staje się tak cudownie świeży i żywy. Na nowo przeżywam to, co wtedy — — —

Poznałem Panią, moja droga księżniczko, jako urocze zjawisko lata. Wyłącznie jako postać, która wyłoniła się z pory roku motyli i bujnie rosnących kwiatów.

Jakże chciałbym zobaczyć Panią znowu, w otoczeniu zimowym!

Czynię to w mojej fantazji.

Widzę Panią na Ringstrasse idącą powiewnie, szybko, lekko, wdzięcznie otuloną w aksamity i futra.

Widzę Panią także na wieczorkach i przyjęciach — zwłaszcza w teatrze, przechyloną do tyłu, z nieco zmęczonym wyrazem zagadkowych oczu.

Monachium, dnia 6 lutego 1890

Długo, bardzo długo nie odpowiadałem na Pani ostatni drogi list, chociaż czytałem go wielokrotnie. Proszę przyjąć dziś najserdeczniejsze moje podziękowanie w paru słowach. I od-tąd, dopóki nie zobaczymy się znowu, otrzymywać Pani będzie ode mnie tylko niewiele listów i to w długich odstępach czasu. Proszę mi wierzyć — tak będzie lepiej. To jest jedynie właściwe. Odczuwam jako sprawę sumienia konieczność wstrzymania lub przynajmniej ograniczenia korespondencji z Panią. Nie wolno Pani na razie zajmować się mną, w każdym razie możliwie jak najmniej. Ma Pani inne zadania, na których powinna się Pani skupić w swym młodym życiu; innym nastrojom powinna się Pani oddawać. A ja — jak to już powiedziałam Pani osobiście — nie będę nigdy zaspokojony kontaktem za pośrednictwem listów. Do tego wkrada się zawsze coś połowicznego, coś — jak mi się zdaje — nieprawdziwego. Widzę to; boli mnie, że nie mogę się temu oddać w pełni i całkowicie. Taką mam już naturę. I nie da się zmienić. Jest Pani przecież tak subtelna, tak instynktownie przenikliwa. Zrozumie Pani wszystko tak, jak ja o tym myślę. A gdy się znowu spotkamy, wytłumaczę Pani szczegółowiej. Do tego czasu i na zawsze pozostanie Pani w moich myślach. Tym bardziej gdy nie będzie już zakłócała uciążliwa połowiczność, jaką jest wymiana listów.

Tysięczne pozdrowienia

H. I.



Chrystiania (Oslo), dnia 13. 3. 1898

Bardzo Droga Panno Bardach!

Proszę przyjąć moje najserdeczniejsze podziękowania za Pa-  
ni list. Lato w Gossensass było najszczęśliwsze, najpiękniejsze  
w całym moim życiu.

Niemal nie śmiem myśleć o nim. — A przecież m u s z ę  
myśleć. Zawsze.

Wiernie Pani oddany

Henryk Ibsen

TLUMACZYŁ ZYGMUNT ŁANOWSKI



G. B. Shaw

## KWINTENSECJA IBSENIZMU

„Prawdziwie wielkim być — powiedział Szekspir doszedłszy do kresu  
czystej błazenady — nie jest to działać tam, gdzie do tego wielki po-  
wód skłania, lecz wielkomyślnie o żdźbło nawet walczyć”. Wołanie  
społeczeństwa angielskiego: „Bawcie nas, traktujcie świat lekko, przy-  
strojcie go dla nas w różowe barwy”, jest zwyczajnym tchórzostwem  
w pojęciu ludzi silnych, mających odwagę spojrzeć faktom w oczy.  
A w miarę tego, jak ludzie odrzucają lekkomyślność i bałwochwalstwo,  
zaczynają czuć się coraz lepiej w towarzystwie Bunyana i Shelleya,  
Ibsena i Strindberga oraz wielkich realistów rosyjskich, i nie mogą  
już dłużej tolerować tego gatunku śmiechu, który opanowuje afry-  
kańskie plemiona na widok chłostanego człowieka czy zranionego zwie-  
rzęcia w siódlach (...)

W sztuce nowego typu spięcie dramatyczne powstaje na tle kon-  
fliktu niustalonych ideałów, a nie na tle wulgarnej miłości, chciwości,  
wspaniałomyślności, nienawiści, ambicji, nieporozumienia, dziwactwa  
itp., które nie budzą wątpliwości moralnych. Nie idzie tu (także) o kon-  
flikt między niewątpliwym dobrem i niewątpliwym złem (...) Otóż sprawy  
naturalne są przeważnie sprawami powszednimi, a spięcie drama-  
tyczne musi powstać, jeśli nie na tle powszednich, to przynajmniej na  
tle powszechnych spraw, żeby widz dopatrywał się w nich jakiegoś zna-  
czenia. Zbrodnie, walki, wielkie spadki, pożary, katastrofy morskie,  
bitwy i gromy z jasnego nieba są błędem w dramacie, nawet jeśli się  
je da efektywnie zastosować (...) dramaturg, który z natury rzeczy nie  
może mieć zbyt wielkiej znajomości podobnych kłesk, zmuszony bę-  
dzie zastąpić uczucia wywoływane przez te zjawiska w życiu kon-  
wencjonalnymi czy domniemanymi uczuciami (...)

Ibsen dał sztuce dramatycznej takiego bodźca, tak daleko posunął  
nas w umiejętności pisania tragedii bez tych sztuczek, że dziwnym dziś  
wydaje się porównywanie Szekspira z Ibsenem i wyciąganie wniosków  
na korzyść tego ostatniego, na tej podstawie, że Ibsen unikał starych  
katastrof, po których scena była zasłana trupami pod koniec jakiejś  
elżbietańskiej tragedii. Bo kiedy nowocześni krytycy ibsenowskiej szko-  
ły zarzucają Ibsenowi, że nie wyzbył się starych metod i że temu  
właśnie należy przypisać wysoką śmiertelność w ostatnich aktach jego  
dramatów, wydaje się na pierwszy rzut oka, że mają rację. Chodzi  
o to, czy Oswald Alving, Jadwinia Ekdal, Rosmer i Rebeka, Hedda Ga-  
bler, Budowniczy Solness, Eyolf, Borkman, Rubeck i Irena umierają  
śmiercią usprawiedliwioną dramatycznie, czy też są mordowani w kla-  
syczny i Szekspirowski sposób — częściowo dlatego, że publiczność  
oczekuje krwawego widowiska za swoje pieniądze, a częściowo dlate-





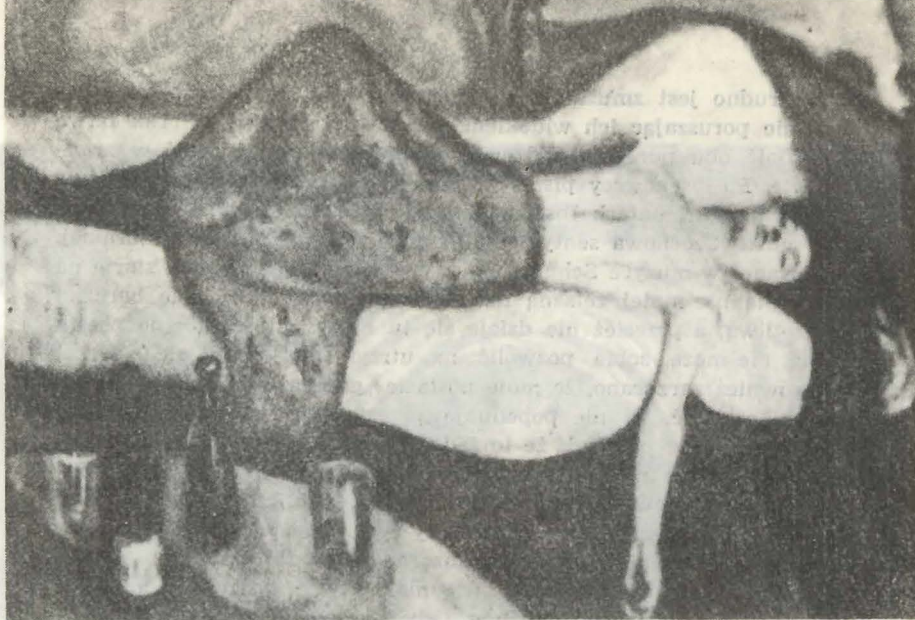
go, że trudno jest zmusić ludzi do zajmowania się poważnymi sprawami nie poruszając ich widokiem gwałtownej katastrofy? Tak łatwo jest bronić obu punktów widzenia, że nie chcę się wdawać w argumentację. Po-ibsenowski pisarze dramatyczni uważają, że morderstwa i samobójstwa w dramatach Ibsena są naciągnięte. Na przykład w *Wiśniowym sadzie* Czechowa sentymentalne ideały naszej miłej, kulturalnej, zamilowanej w muzyce Schumanna klasy posiadającej zostały starte na proch ręką nie mniej żelazną niż ręką Ibsena, choć o wiele bardziej pieśczośliwą, a przecież nie dzieje się tu nic gwałtownego: po prostu rodzina nie może sobie pozwolić na utrzymanie starej siedziby (...) Mnie również zarzucano, że moje postacie „gadają, lecz nic nie robią”, co miało znaczyć, że nie popełniają przestępstw. W gruncie rzeczy przekonaliśmy się przecież, że to żadne rozwiązanie rozciąć węzeł gordyjski uderzeniem miecza, jak to uczynił Aleksander Wielki. Jeśli dusze ludzkie skrępowane są prawem i opinią publiczną, znacznie bardziej tragicznie jest zostawić ludzi przy życiu jako ofiary tych więzów niż skrócić ich męki i rozładować uzdrawiający żal publiczności przy pomocy aktów gwałtu. Sędzia Brack miał rację, mówiąc, że ludzie nie popełniają na ogół takich gwałtów. Gdyby popełniali, idealisci zostaliby doprowadzeni do porządku bez większych ceregieli.

Jednakże w dramatach Ibsena katastrofa — nawet gdy katastrofa wydaje się naciągnięta i kiedy bez niej koniec byłby bardziej tragiczny — nie jest nigdy dziełem przypadku, a sam dramat nigdy nie jest zależny od tej katastrofy. Najbardziej zbliżoną do nieszczęśliwego wypadku jest śmierć Małego Eyolfa, który spada z mola i tonie. Lecz incydent ten przypomina nam, że dramaturg może zrobić jeden dobry użytek z nieszczęśliwego wypadku: może budzić ludzi (...) Dramatyczna groza sztuki polega na tym, że w Allmersie i jego żonie budzi się zrozumienie nikczemności i ohydne okrucieństwa wypełniających życie, które oni idealizowali jako błogie i poetyckie. Są do tego stopnia pograżeni w marzeniu, że obudzić ich może jedynie gwałtowny wstrząs. I taki — dramatycznie biorąc — jest jedyny pożytek z nieszczęśliwego wypadku.

Otóż zabijając w ostatnich aktach swych bohaterów, Ibsen usuwa z areny życia dramatycznie skończonych ludzi. Upadek Budowniczego Solnessa z wieży jest, bez wątpienia, równie symboliczny co upadek Faetona z rydwanu słońca. Trupy Ibsena to trupy wyczerpanych i zniszczonych ludzi. Nie zabija na przykład Hildy, jak Szekspir zabił Julię.

(...) W starożytności dramat narodził się ze związku dwóch pragnień: pragnienia tańca i pragnienia opowieści. Taniec przerodził się w tyradę, opowieść — w sytuację. W okresie, kiedy Ibsen zabrał się do pisanie dramatów, sztuka dramaturga spadła do poziomu wykonycowania sytuacji. Uważano też, że im dziwniejsza sytuacja (mniej typowa) tym lepsza sztuka. Ibsen dostrzegł, że jest wręcz przeciwnie: im typowsza sytuacja, tym ciekawsza sztuka (...) To, co się przytrafia jego postaciom scenicznym, przytrafia się i nam (...)





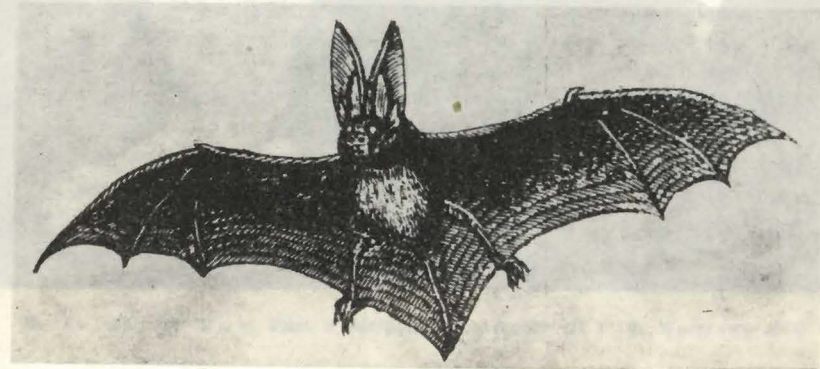
Zmiany techniczne były nieuniknionym następstwem nowych treści dramatu. Kiedy poeta potrafi przy pomocy dramatu wyczarować nadzieje i wizje, wtedy stare maksymy w rodzaju takich, że dramaturgia jest sztuką przygotowania widza do tego, co ma nastąpić, mogą iść do lamusa na użytek tych nieszczęsnych dramatopisarzy niezdolnych napisać sztuki, w której dzieje się coś ciekawego, i dlatego zmuszonych nauczyć się sztuki wmawiania w publiczność, że za chwilę coś się będzie działo. Kiedy dramaturg potrafi ugodzić widza prosto w serce pokazując mu podłość czy okrucieństwo zamierzonego lub popełnionego czynu, wszystkie stare sztuczki obliczone na pobudzenie zainteresowania stają się idiotycznymi bzdurami (...) Pisarz uprawiający sztukę Ibsena obywa się bez starych tricków: przygotowania katastrofy, *dénouement* itd., nie zwracając tym sobie głowy, jak nowoczesny strzelec nie zwraca sobie głowy prochownicą, zapalnikiem i zatyczką; co więcej — nie wiedziałby nawet, do czego służą. Zamiast starych sztuczek Ibsen zapoczątkował straszliwą sztukę strzelania do widowni ostrymi nabojami, zastawiania sideł na widza, uprawiania z nim szermierki, zawsze mierząc w najboleśniejszy punkt jego sumienia. „Nie oszukuj nigdy widowni” — brzmiał stary przepis (...) Dramaturg wie, że jak długo poucza i leczy widza, może liczyć na taką samą skupioną uwagę co dentysta czy Anioł Zwiastowania. A choć użyje całej magii sztuki, by złagodzić ból, który zadaje, lub wzmocnić radość nadziei i odwagę, które wznieca — to przecież nigdy nie ucieka się on do fa-

brykowania zainteresowania i napięcia przy pomocy środków pozabawionych świeżości, wagi czy znaczenia dla obecnych przeżyć czy przyślych doświadczeń widza.

Powstał więc krzyk, że po-ibsenowski dramat nie jest dramatem, a jego technika — jako odbiegająca od techniki Arystotelesa — nie jest techniką. Nie będę się rozwodził nad tym. (...) Chciałbym przypomnieć, że nowa technika jest nowatorstwem jedynie w nowoczesnym teatrze. Posługiwali się nią kaznodzieje i mówcy od czasów istnienia mowy ludzkiej. Jest to technika grania na ludzkim sumieniu i każdy dramaturg, którego było na to stać, zawsze się nią posługiwał. Retoryka, ironia, argument, paradoks, epigram, przypowieść, układ chaotycznych faktów w skoordynowane, zrozumiałe sytuacje — oto najstarsze, a zarazem najnowsze chwytły sztuki dramatycznej, natomiast rozbudowywanie fabuły i przygotowywanie widza są jedynie trickami teatralnych uzdolnień i wybiegami moralnej pustki, a nie orężem genialnego dramaturga. W teatrze Ibsena nie jesteśmy widzami, którym się schlebia i którzy zabijają niepotrzebny czas oglądaniem pomysłów, zabawnej sztuczki. Jesteśmy „winowajcami obecnymi na przedstawieniu”, a do takiego widowiska procedura rozrywki tak samo nie da się zastosować jak do procesu o morderstwo.

A więc techniczne nowatorstwo Ibsenowskiego i po-ibsenowskiego teatru polega na: 1. wprowadzeniu dyskusji do dramatu i na jej stopniowym rozwoju aż do zidentyfikowania dyskusji z akcją; 2. na podniesieniu widzów do roli *dramatis personae* oglądających na scenie incydenty z własnego życia; 3. na odrzuceniu starych tricków mających budzić w widzu zainteresowanie dla nieprawdziwych ludzi i nieprawdopodobnych sytuacji oraz na zastąpieniu tych tricków sądową procedurą oskarżenia, niszczenia złudzeń i szukania prawdy ukrytej za idealami, przy najpełniejszym zastosowaniu retoryki oraz liryki kaznodziei, obrońcy i poety.

(G. B. Shaw, Kwintesencja ibsenizmu, Warszawa, 1960)







## TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY O IBSENIE

Ileż trzeba by powiedzieć, aby dać obraz tej mozolnej, krętej drogi, jaką przebył teatr, zanim zdołał w geniuszu Ibsena osiągnąć doskonałe niemal splecenie tragizmu z codziennością! Potrzeba wielkości jest pędem zasadniczym w teatrze. Dawniej osiągnano ją dziecinnie prosto, biorąc za temat królów, wodzów, ministrów. Ale już osiemnasty wiek sarka — na wpół bezsilnie — na ten monopol tragizmu. „Przedstawie ludzi średniego stanu doświadczonych przez los, w nieszczęściu! — woła ironicznie Beaumarchais — pfe! coż znowu!... Obywatele śmieszni, a królowie nieszczęśliwi, oto jedyny istniejący i możebny teatr”...

Mimo to z romantykami znów wróciła na scenę fala „monarchiczna”. Znowu w sążnistych tyradach rozpuszczają pysk Karol V, Ludwik XI itp. Daremnie Balzak w genialnej swej mieszczańskiej epopei wskrzesza Ryszarda II w wytartym surducie, a króla Lira zażywającego tabakę — teatr długo jeszcze nie sprostą temu zadaniu, jakim jest wydobycie tragizmu, wielkości ze współczesnego życia, z n a s a m y c h. Dokona tego Henryk Ibsen; i nie jest chyba przypadkiem, że ten teatr zrodził się w Skandynawii, w tym kraju, w którym mocne, nieustępliwe dusze zachowują swą racoswą wielkość nie dając się stoczyć codzienności; w którym uczucia namiętności dojrzewają długo i w milczeniu, ale gdy raz zerwą tamy, wówczas idą aż do końca, wypowiadają się do ostatniego słowa.

Ileż mi się zdarzyło czytać Ibsena, zawsze przejmowało mnie podziwem, w jaki cudowny sposób zdoła on zawsze uniknąć płaskości, tego odmetu czyhającego na wszelką codzienność! Jakże maleńkie, ciasne są stosunki, w których rozgrywają się te jego dramaty! (...) Ten Tesman, którego na jedną z najpoważniejszych figur w kraju pasuje fakt, że się świeżo doktoryzował gdzieś w Niemczech! ta Hedda, której życie łamie się niemal na tym, że musi się wyrzec żurfiaków i „lokaja w liberii”! I coż stąd! to nie zmienia faktu, iż patrząc na dzieje tej prowincjonalnej lwicy, przeżywamy wrażenia współmierne z tymi, których doznajemy oglądając Lady Makbet albo Kleopatę! Wielkość tkwi w twórcy, nie w wydarzeniach.

P. Solska (w Teatrze Miejskim im. Słowackiego w Krakowie) gra tę rolę w wielkim stylu. Niepodobna chyba inteligentniej odważyć każdego słowa intonacji; trudno bardziej dyskretnie a nieomylnie dać nam wejrzeć w głąb tego wewnętrznego dramatu, prowadzonego przez Ibsena w kunsztownych półtonach.

(T. Żeleński-Boy, *Flirt z Melpomeną, wieczór III i IV*, Warszawa 1963)





Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz.

...wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz.

Na str. 18, 20, 22, 24 zamieszczono reprodukcje obrazów E. Muncha

...wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz.

...wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz.

...wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz. — Wielki nietoperz.

**REDAKTOR PROGRAMU**  
**HANNA SARNECKA-PARTYKA**

**OPRACOWANIE GRAFICZNE**  
**BARBARA GUTEKUNST**

Kierownik techniczny  
**LUDWIK KORCZAK**

\*

Kierownicy pracowni

Krawieckiej  
**EUSTACHIA LEŚ**  
**JÓZEF PODOLSKI**

\*

Malarskiej i modelarskiej  
**WŁADYSŁAW DACH**

\*

Stolarskiej  
**JÓZEF STEPEK**

\*

Akustyk  
**MACIEJ PROSEK**

\*

Światło  
**JERZY KONIECZNY**



Kierownik techniczny  
LUBWIŃ KOCZAK

Kierownicy pracowni

Krawieckiej  
EUSTACHIA LES  
JÓZEF PODOLSKI

Malarskiej i modelarskiej  
WŁADYSŁAW DACH

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15

Dyrekcja i Administracja Teatru  
Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

**T e l e f o n**

Centrala	432-76
Dyrekcja	387-73
Org. Widow.	437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 15. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 10.00—13.00 i od 16.00 do 19.15. Przedsprzedaż biletów: „Orbis” — Rynek 38 codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

LENKATKO SZABAR  
Szwajcjo  
JERZY KOMICZNY



Cena 3,— zł

ZE ZBIORÓW

Andrzeja Klausbrandta