



TEATR  
POLSKI

---

W WARSZAWIE

SCENA KAMERALNA

*Henryk Ibsen*

UPIORY

Dyrektor  
ANDRZEJ KRASICKI

Kierownik Artystyczny  
AUGUST KOWALCZYK

Kierownik Literacki  
ERNEST BRYLL

3

---

SEZON 1972—1973

PREMIERA  
W CZERWCU 1973  
16

*Henryk Ibsen*

UPIORY



ADAM GRZYMAŁA—SIEDLECKI

## IBSEN I IBSENIZM

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 pośpieszył z pomocą bratniemu skandynawskiemu plemieniu, zmagającemu się z Prusami w południowym Szlezewiku. Dodajmy tu nawiasowo: twórca „Peer Gynta” do końca życia pozostawał wierny swemu w młodzieńczych latach poczętemu skandynawizmowi, idei wspólnoty trzech narodów; było to nawet jedną z linii słynnego rozłamu między nim a Björsonem, 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 roku 1828 urodzony) chłopak pisze go w mieście Grimstad, gdzie po bankru-

ctwie ojcowym odbywa praktykę aptekarską. W dzień farmacja, w a nocy, przy mdłej naf-towej lampie, dramaturg. Zartobliwie wspomni o tym po dwudziestu latach: „Okoliczność, że „Catilinę” pisałem nocami, sprawia zapewne, że tragedia odbywa się prze-ważnie w nocnych nastrojach”... Dodajmy od siebie: nie tylko wspomniana okoliczność; no-kturn, nastrój nocy, bezsłoneczność towarzy-szyć będą całej jego twórczości.

Zarówno płomienne ody, jak i „Catilina” wskazują, że niespokojnemu duchowi trudno będzie poprzestać w życiu na kręceniu pigułek, że nie wystarczyłaby mu nawet solidna, zrównoważona egzystencja kupiecka jego przodków. Siostrze swojej Jadwidze (uwiecz-nionej potem w postaci Jadwini Ekdal z „Dzi-kiej kaczki”) wyznaje: „Pragnę doścignąć wszystkiego możliwego w wielkości i czysto-ści”. Na razie ambicje swoje realizuje w u-pragnionych 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 piśmien-nictwa, mocno naelektryzowanego rewolucyj-nym patriotyzmem, który później uzyska nazwę norweskiego romantyzmu narodowego. Wraz ze swoimi przewodnikami intelektualnymi: Botten Hansenem i Vinjem zakłada tygodnik „Andhrimer”, który z maksymalną pasją włą-cza się do walki o nową Norwegię, o Norwe-gię z ducha norweską, czego tu życiu duchowemu dotychczas brakowało, o taką też Norwegię, która by ze siebie zrzuciła spleśniały narost „filisterskiego” konserwatyzmu, miesz-czańskich bezhoryzontów...

Rzeczą niemalże pewną jest, iż współredaktor „Andhrimera” i były praktykant aptekarski pasjonuje się w stolicy zagadnieniami tea-tralnymi (a po raz pierwszy tu może widzieć teatr z prawdziwego zdarzenia) – i najwi-doczniej niepowszednie wykazuje zrozumienie tych zagadnień, skoro słynny wówczas w Norwegii muzyk Ole Bull, w roku 1851 organizu-jący scenę w Bergen, właśnie dwudziesto-trzechletniego autora „Catiliny”, nie kogo in-nego, upatruje sobie na stanowisko dramatur-ga i naczelnego reżysera.

Tu się poczyna to zjawisko zwane dramato-pisarstwem Henryka Ibsena, które – wkrótce po-tem – przez kilkadziesiąt lat ośniewało świat...

Tutaj, w bergeńskim teatrze, ma Ibsen spo-sobność odbyć tę czarodziejską dla dramato-pisarza 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 Östrot”, „Uroczystość na Sol-haugu”, „Rycerzy Północy” – wszystkie trzy wierne zawołaniom norweskich „narodowe-



go romantyzmu” i wszystkie trzy pełne sku-tecznych starań o sceniczność poezji.

Bergeński pracownik teatru nigdy już nie oderwie się od twórczości Ibsena. Od tych trzech „nordyckich” jego dramatów począ-wszy, a na „epilogu” twórczości, na „Gdy się z martwych obudzimy” 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, za-wsze też i wszędzie troska o to, by ukazany widzowi człowiek był też ponętą dla aktora

rolą. Nawet drobne epizody w jego sztukach mają jakiś haczyk ponęty dla wykonawcy. Ta reżyserskość w talencie Ibsena niekiedy aż mu krzywi ideę sztuki. Oto np. „Upiory”. Kto tu miał być główną figurą? Niewątpliwie pani Alving. Jej kobiecey dramat. Jej klęska życia i tragiczna kara za to, że przed laty nie umiała być Norą, nie miała sił do szukania sobie wolności, kara za to, że uległa konwencji życia, pozostała żoną niekochanego a i niegodnego człowieka. Tymczasem czegoż jesteśmy świadkami? Oto ideę naczelną i główną bohaterkę utworu przesłonił Oswald – przesłonił resztę sztuki, bo tak się Ibsenowi rozrastała rola Oswalda, materiał do popisu aktorskiego.

Autor „Upiorów” świetnym się okazał reżyserem przy pisaniu swoich sztuk. – Jakże się wywiązywał ze swych zadań w teatrze, jako reżyser czy kierownik artystyczny? Że nie był najgorszym, świadczy fakt, że na swym stanowisku wytrwał sześć lat i teatrowi bergeńskiemu najprawdopodobniej nie przyszło by 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 „Dzkiej kaczk” zaliczać należy nie tylko do literatury, ale i do bezpośredniego świata sceny...

Nasilona działalność w tak różnych kierunkach wytrąca mu z rąk pióro dramatopiskarskie. 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 przeczuwał, 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 sto lat temu. Działo się to w Norwegii, w kraju, który przed pięćdziesięciu dopiero laty (w roku 1814) odzyskał względną wówczas niezawisłość państwową, po czterystu z górą latach niewoli, religia i rodzinnosc były Norwegom węzłem wytrwania w swoim jestestwie, dodajmy do tego jakoś socjalną tego kraju: po wynarodowieniu się szlachty chłop stał się synonimem Norwega... „Komedia miłości” uderzała w rygor rodzinności, wtargnęła w literaturę norweską wichrem wyrotu – i odważała się stawiać tezę przeciwną nakazom Kościoła, tej, to trzeba też dodać: osi krystalizacyjnej życia zbiorowego w ówczesnej Norwegii. Przeciwno sztuce Ibsena powstałi biskupi, pastorowie i umysły świeckie.



Zawrzało w prasie, zapanowało zgorszenie w rodzinach. „Komedia miłości” znalazła się na indeksie społecznym.

Tutaj warto się może zastanowić nad jednym: Kto wie, czy do tak krąpcowego przeciwko Ibsenowi oburzenia doszłoby wśród jego rodaków, gdyby „Komedia miłości” była u autora wyrazem zainteresowania się li tylko artystycznego. Zachowawczość norweska wyczuła jednak – i nie myliła się: w podszewce sztuki wyczuła jak najgorętszą manifestację niemalże

anarchizmu, anarchizmu oczywiście doktrynalnego, potrzeby istnienia w nieskrępowanej niczym wolności indywidualnej, życia poza nawiązką pojęć, poza p r z e p i s e m, 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. Do miserii finansowej dołącza się cierpienie natury artystycznej. Oto gdy on czuje się osamotniony w swoim społeczeństwie, po „Komedii miłości” zbankrutowany jako szermierz wolności człowieczej – jego przyjaciel, ale i współzawodnik Björnson, z roku na rok, z miesiąca na miesiąc wyrasta w chwałę narodową, staje się ukochanym piewcą ideałów swojego społeczeństwa. Ibsena nie tylko to boli, w Ibsenie budzi to niewiarę w siebie. Następną po „Komedii miłości” jego sztuka: „Pretendenci do tronu”, acz z dziejów norweskiego średniowiecza wysnuta, w międzytekście mówi nam o tym osobistym tragizmie, w jakim się Ibsen znalazł jako twórca. ... Krytyka zimno przyjęła nawet tych właśnie „Pretendentów do tronu”, których się dziś uznaje za najgłębszy norweskimi dramatem historycznym. Ibsen postanawia emigrować i czyni to wiosną roku 1864. Udaje się do Rzymu.

Emigracja Ibsena przypomina inną dobrowolną banicję: Byrona, który w podobnych okolicznościach opuszcza ojczyznę w roku 1816. Różnica – i to niemal ważna – polegała jednak na tym, że lord Byron wygnanie swe słaźić mógł „beźmiarami złota”, którego mu starczyło i na szumne życie i na wielkie czyny. Ibsen ojczyznę opuszcza w niedostatku. Rząd norweskimi wyznaczył mu co prawda stypendium, które by odczepnym wiatykiem nazwać można, ale tak nie dostatecznym, że gdyby nie pomoc pieniężna zasobniejszych przyjaciół, przyszedł autor „Wroga ludu” nie miałby z czego żyć za granicą.

Jednakowoż nie materialna strona wygnania o największe cierpienie przyprawiała Ibsena. Ból polegał na tym, że kraj rodzinny swój, Norwegię, opuszczać musiał człowiek, którego by nazwać można kwintesencjonalnym Norwegiem. Tak jest, ten herold s k a n d y n a w i z m u, jak najściślejszej unii wszystkich trzech północnych narodów, przeto i przeciwnik „waskiego” norweskimi nacjonalizmu był jednak wcieleniem norweskości...

Mówiono niegdyś: wystarczy znać osobiście Ibsena, by doskonale znać charakter norweskimi. Jakże wspaniałą, jak imponującą postawę przybrał w Ibsenie ten charakter w okresie właśnie jego „banicji”! Autor „Komedii miłości” nie zaznawał żadnych przeszkód do powrotu „na łono ojczyzny”. Każdej chwili w jakimkolwiek porcie mógł wsiąść na statek, przybyć do Christianii i zamieszkać w niej z powrotem.



Zwłaszcza po ostudzeniu się ogni nienawiści, jakie zapaliły się były przeciw niemu w roku 1862.

Ba! im bardziej Ibsen na obczyźnie stawał się znanym, tym niecierpliwiej w kraju oczekiwano jego powrotu – i nie ustawano wzywać go do zgody. Żadne nawoływania, żadne prośby i namowy nie skutkowały. Zaciekły skald stałe odmawiał. Dwa czy trzy razy przybywał do Norwegii, ale na chwilowy tylko pobyt, poczem znowu wracał „na wygnanie”. Tak to trwało lat dwadzieścia siedem!!! Wszystkimi fibrami swego „ja” zamęczał się utęsknieniem za utraconą ojczyzną, a nie chciał do niej wracać. Nie chciał do niej wracać, bo postanowił, że nie wróci... Nie w utęsknionej ojczyźnie, lecz właśnie na wygnaniu zakwitła twórczość Ibsena. Tu, za dni swego pobytu czy to we Włoszech, czy w Niemczech autor „Rycerzy Północy”, „Uroczystości na Solhaugu” czy „Pretendentów do tronu”, autor ściśle norwe-

ski zaczyna się stawać dobytek kulturalnym całego cywilizowanego świata, a zwłaszcza świata na wschód od Renu. Jak znanym i respektowanym twórcą staje się już w początkach siedemdziesiątych lat XIX wieku – drobnym, ale wymownym dowodem choćby to, że gdy kedyw egipski na uroczystość otwarcia kanału Sueskiego postanowił zaprosić grono najslawniejszych ludzi, w gronie tym nie zbrakło również Ibsena.

Wrota na świat otwiera mu jego „Brand” i jego „Peer Gynt”. Nie tyle ściśle dramaty, ile poematy dramatyczne w romantycznych scenariach – w „Peer Gyntcie” nie bez romantycznych też światów pozarealnych... Ibsen zdołał tu stworzyć rzeczywistość o powiększonym niejako formacie – i rozszerzone ramy te napętniły treścią nie tylko fabularną, nie tylko dramatyczną ale i filozoficzną. Intelktualny świat germański dostrzegł w tych utworach dalszy niejako ciąg filozoficznej właśnie poezji Fryderyka Hebbła, niedawno wówczas zmarłego, ale odczuto też, że od czasu „Fausta”, od czasu „Manfreda” nie miała literatura europejska dzieła dramatycznego, które by myśl niosła na tak szeroko rozpiętych skrzydłach uczucia. Ibsen staje się przedmiotem gorących zainteresowań wśród europejskich pisarzy, artystów i uczonych – w ogóle wśród owych „wyższych dziesięciu tysięcy”...

Ale uznanie wciąż jeszcze utrzymywało się w kategoriach elitarnych. Autor „Brand” wciąż jeszcze nie dociera do szerszych warstw w społeczeństwach europejskich. Tę popularność, tę powszechność uznania przynoszą mu dopiero: „Dom lalki” („Nora”) i „Upiory”.

Pisze je znowu we Włoszech, w Sorrento, w Amalfi. Przed nim roztocz dwóch jedyńcych na świecie zatok: neapolitańskiej i salerneńskiej, nad nim nieporównany granat italskiego nieba – wokół gaje cytrynowe i przebogactwo kwiecica – i słońce, słońce, słońce!

To słońce, do którego na próżno tęskni Oswald z „Upiorów”. Owiewa i przenika go radosny czar Południa, a on ani przez chwilę nie przestaje przebywać w północnej swojej ojczyźnie, cały myślowo zanurza się w mroźną zimę, która będzie przecie składową niejako częścią „Domu lalki”, namiętne – a czy i nie nostalgicznie? – przywołuje do siebie posępny mrok mgieł, krążących w „Upiorach”.

Z tych to dwóch elementów: z ożywionego piękna Południa i z nasilonej tęsknoty za Północą powstały owe dwa dramaty, które Ibsena postawiły na szczycie popularności...

Dzisiaj trudno sobie wyobrazić, do jakich wymiarów doszło powodzenie Ibsena po tych dwóch triumfalnych jego sztukach. „Nora” stała się niejako sztandarem długoletnich na świecie walk o równouprawnienie kobiet w przywilejach politycznych i społecznych. „Upiory” wywoływały 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. Ta atmosfera, ten stosunek do Ibsena trwał i nadal, towarzyszył wszystkim następnym jego sztukom. Czekano z rozgorączkowaniem na każdą następną – każda następna wznosiła i bogaciła kult Ibsena. Znajomość tych sztuk należała, można by powiedzieć, do obowiązkowego wykształcenia ówczesnego człowieka.

Jakie właściwości zapewniały sztukom Ibsena to bezprzykładne powodzenie? Jeżeli idzie o te dwa przełomowe utwory, to fortunę swoją zawdzięczają przede wszystkim tezie, zagadnieniu, idei swojej. Idei postawionej niejako na ostrzu noża...

Wszystko, co było wówczas młode, stanęło przy Ibsenie. Drugim gwarantem triumfów był zespół ról w tych i następnych sztukach. Najświetniejsi aktorzy: Modrzejewska, Załoni, Sara Bernhardt, Duse, Kainz, a u nas Kamiński, Solski, Gostyńska, Wysocka, Weychert, Brydziński i wielu innych, a zwłaszcza „ibseniczny” Adwentowicz rzucali 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. Weźmy znowu te dwie rozpatrywane tu sztuki. Nie ma tu ani jednego rysu, ani jednego zdarzenia, ani jednego konkretnego dramaturgicznego, który by obrażał kanon realizmu. Ale wsłuchajmy się w wewnętrzne nabrzmienia: owo niemal romantyczne pragnienie wolności u Nory, grandilowencja i jaskrawość konfliktów w „Upiorach”, czarność charakteru nieboszczyka szambelana Alvinga, wreszcie wysokość linii, którymi biegną losy bohaterów – wszystko to nie z tego już realizmu, z którego się wywiedzie naturalizm. Ta oto dawka ponadpowszedności, którą bez trudu da się wyśledzić w utworach Ibsena, pozwoliła mu stworzyć rodzaj dramatu, znakomicie wyróżniający go od wszystkich innych pisarzy scenicznych z drugiej połowy wieku XIX, tym rodzajem będzie tragizm człowieka pospolitego. Tragizm stricto sensu, ten sam, który wiedzie losami Antygony, Fedry, Otella, a w przeciwieństwie do Antygony czy Otella spadający na jednostki dalekie od antycznego koturnu. A z drugiej strony: wystarczy zastanowić się nad wewnętrznymi dziejami Rosmera i Rebeki West z „Rosmersholmu” a jasno uwydatni się różnica między nimi, a melodramatem Damy Kameliowej czy Piotra Casuro.

Dziewięć wielkich dramatycznych Ibsena wypowiedzi pojawiło się po „Norze” i „Upiorach”, dziewięć „encyklik skandynawskich”, jak je nazwał ktoś z kostycznych entuzjastów mistrza. ...

Odbywa się też w Ibsenie jakby korektura dawnych wyobrażeń i przekonań.

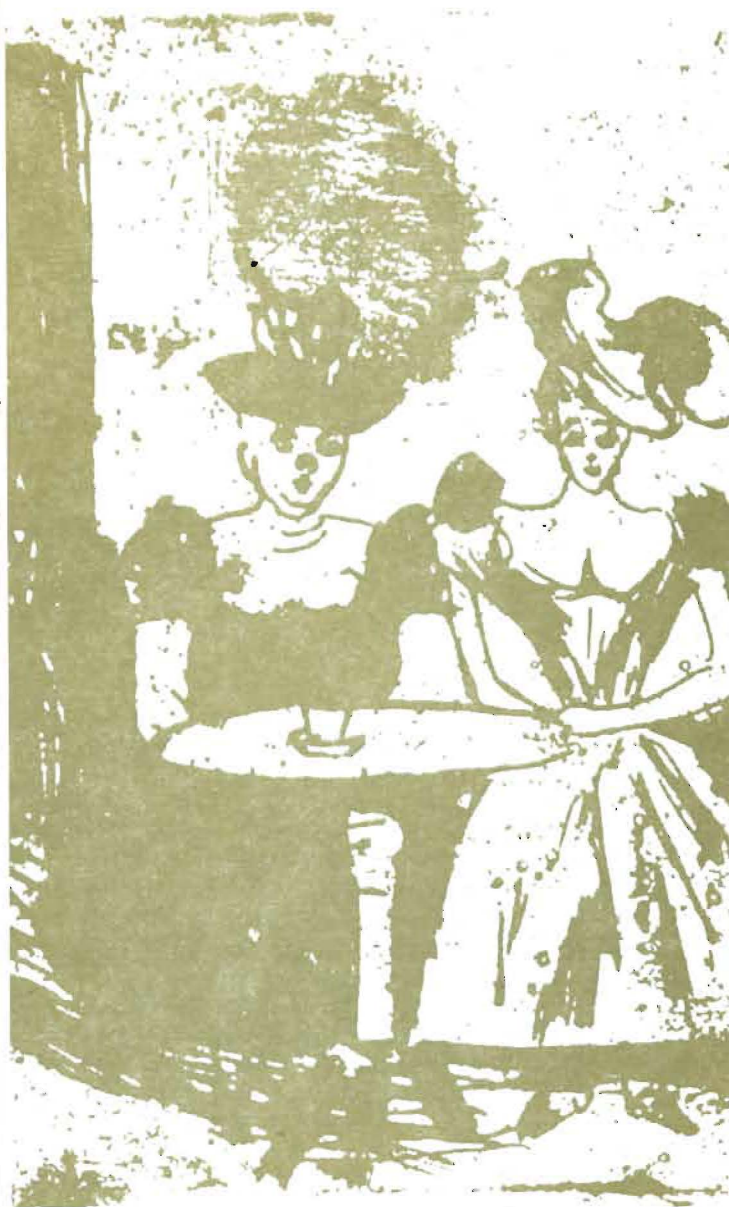
Jeśli już nie przywarą, to cechą twórczości Ibsena była pewna obciążająca nasze wrażenie dokładność, chirurgiczne rozkrawanie rzeczy aż do jej rdzenia, jakby niedowierzenie naszej – czytelnika czy widza w teatrze – domyślności. Nawet gdy nad jakąś ze scen unosił się wiew marzenia, czuło się, że płynie nad ziemią twardo ubitą. W „Dzikiem kaczkę” Ibsen niemalże się wyzbywa tej gruntowości (niemieckie: Gründlichkeit ścisłej rzecz ujmie), myśl i akcja krąży znacznie lotniej, do wydatnej roli zaczyna dochodzić niedopowiedzenie. Bodaj że bezpośrednio z tego wyrasta nieuchwytny a hipnotyzujący nas nastrój całości. Na pozór wszystko tu zgodne z realizmą zdarzeń, ze zwykłością, a nawet powszednością ludzi w akcję wprowadzonych, a jednak snuje się tu między ludźmi i poza zdarzeniami coś niepokojącego, jakiś w sednie rzeczy skryty akompaniament dziejących się spraw. A świat ludzki w tym utworze!

Jakaż tu różnorodność nie tylko już charakterów, ale i możliwości psychicznych!...

Poza osiągnięciami artystycznymi nowy tu Ibsen jako moralista. Cóż bowiem było przewodnią struną jego dotychczasowej wiary życiowej? Kult prawdy. Prawda wobec swojego sumienia, to racja istnienia jego bohaterów: Pani zamku Ostrot, Falka z „Komedii miłości”, doktora Stockmana, Juliana Apostaty, pastora Branda, pani Alving z „Upiorów” itd. Choć byśmy mieli zginąć, ale swojej prawdy nie zdradzić! – pozytywnymi czy negatywnymi przykładami swego życia wołają ludzie tych dramatów. „Dzika kaczkę” staje przed nimi z takim zapytaniem: czy i t n n i mają ginąć, by n a s z e j prawdzie stało się zadość? Przebieg wydarzeń w sztuce pokazuje, do jakich katastrof doprowadzić może doktrynerskie „zwycięstwo prawdy”, gdy prawda otworzy oczy ludziom niezdolnym do podźwignięcia ciężaru prawdy. Są sytuacje w życiu – wyrusza się z „Dzikiem kaczkę” upewnienie, że od zimnej prawdy owocniejszym bywa ciepłe miłosierdzie...

„Dzika kaczkę” otwiera też poczet dramatów Ibsena tzw. symbolicznych. Tutaj owym „symbolem” będzie właśnie ta dzika kaczkę, z toni wód morskich wylowiona i teraz oswojona, bo w skrzydło raniona utraciła wolność. Pójdą za nią słynne białe konie „Rosmersholmu”, wywoływaczka szczurów z „Małego Eyalfa”, Hilda z „Budowniczego Solnessa”, hipnaza głębin wodnych z „Pani marza” etc. ...

Nie jedno tu zabrzmie jak odwołanie jakiegoś dawnego ibsenowskiego przekonania, nie jedno pojawi się przeświadczenie, które tylko po minionej młodości, w „wieczornej ciszy” sformułować potrafimy. Odwołania... Więc na przykład: od „Pretendentów do tronu” począwszy, raz po raz, to w tym to w innym dramacie Ibsena przewija się wiara w powołanie,



z jakim przychodzimy na świat; wiara w nasze psychiczne przeznaczenie, w naszą własną glinę, „z której powstałiśmy”.

To egzystencjalne zobowiązanie decyduje o naszych drogach życiowych i naszych losach. Szczęściem ludzkim jest dosłuchać się w sobie swego przeznaczenia i pójść za nim, po jego linii, niedolą będzie, gdy pochód naszego życia pobiegnie obok lub w poprzek tej linii. Nawet przegrana życiowa („Brand”) stanie się czymś lepszym niż poniechanie walki o to swoje pra-zawołanie. I wszystko należy mu poświęcić głoszą „Pretendenci do tronu”, głosi „Brand”, głosi w imię pani Alving – „Upiory”. Wszystko poświęcić? – siebie samego zapytuje Ibsen w ostatnim swoim dramacie, w sędziwych już latach pisany: „Gdy się z martwych obudzimy”. Wszystko poświęcić? czy i cudzy los – czy i cudzą duszę? ...

Z biegu scen wylania się dojmujące Ibsena upewnienie: od największego arcydzieła rąk ludzkich zawsze czymś ważniejszym będzie



żywe istnienie ludzkie. Tak siedemdziesięcioletni mistrz, chluba swego społeczeństwa, można by dodać: Rubek literatury światowej – z wysokości swoich arcydzieł przemówił o wzajemnym stosunku sztuki i życia, z wysokości swoich arcydzieł podporządkował sztukę życiu. Epilogiem nazwał Ibsen swoje „Gdy się z martwych obudzimy” – epilog, z a k o Ń c z e n i e, 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 roku 1906 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 długopoly, jak przystoi statecznemu gentlemanowi owych czasów. I ten angielski, i „wizytowy” biały do niego krawat, i godny najprawowitszego bourgeois lśniący cylinder znamy też z opisów i relacji o „Ibsenie prywatnym”. Tej niemal, że szablonowej powłoce postaci przeczą jedynie oczy i usta. Oczy krótkowidza przymrużone a c z u j n e, wielowidzące; usta zaś zaciśnięte, jakby zamykały coś przed światem. I zamykały istotnie, zamykały, nie dawały światu dostępu do duchowego wnętrza Ibsena, do jego uczuciowych tajemnic.

Jedną z tych tajemnic – nierad się z niej spowiadał przed światem – to immanentny jego relatywizm, który mu nigdy o niczym nie chciał dać pełnej pewności. Anatol France z tej samej cechy swego charakteru uczynił sobie karierę literacką i pławiał się w rozkoszy wątplenia, Ibsen całym składem swojej moralności czuł i wiedział, że nie wolno czytelnika uczyć nihilistycznego (w gruncie rzeczy) sposobu myślenia – i każdy jego dramat powstawał dopiero wówczas, gdy wszelkie swoje na ten temat wątpliwości ujarzmił, zwalczył i w kryształ afirmacji skondensował...

Do historii literatury przeszedł jako dramatopisarz i to jako jeden z najbardziej wyjątkowych dramatopisarzy. Gdybyśmy nie znali żadnego z jego dramatów, a znali wszystko co poza dramatami napisał, to pozostałby w naszym wrażeniu jako indywidualność niewiele wyższa od średnich talentów literackich. Natomiast każda stroniczka jego dialogu czyni go od razu twórcą wysokiej rangi. Co jest najbezpośredniejszym naszym wrażeniem po zapoznaniu się z jego dramatomiarstwem? To, że po brzegi napelniało się ono treścią poważną, surową, z jakże rzadkimi przeblaskami humoru! Dramaty Ibsena nie znają szczęścia ludzkiego, radości, śmiechu. Śmiech raz się tylko u niego pełnym głosem rozlega, gdy Maja Rubek w „Gdy się z martwych obudzimy” – z niewi-



działnych oddali zasypuje scenę kaskadą przeradosnego śmiechu, szczęścia – z czego? z tego, że może zacząć żyć poza cywilizacją, niemal poza... psychiką.

Rasowego dramtopisarza, a więc nie liryka czy epika, poznać w Ibsenie łatwo choćby z jego pasji do człowieka. Powieść, nowela, poemat mogą figury ludzkie uzupełniać jakimś kto chce naddatkiem opisów i rozważań. W dramacie wszelkie rozważania, wszelka teza musi się przekształcić w człowieka i jego losem się wypowiedzieć. Dramaty Ibsena stają przed nami jako wzór... Są tylko ludzie i ich ludzkie życie... Klasycznie dramtopisarzki zmysł ten pozwalał Ibsenowi, jak rzadko któremu z jego współzawodników, zaludnić deski sceniczne rzeszą postaci wprost fenomenalnych. To właśnie ważne, że fenomenalnych. Poza niezbędnymi komparsami w tłumnych jego dramatach, niemalże nie sposób natrafić na figurę zdawkową, na figurę niejako bezimienną. Każdy z jego ludzi przynosi ze sobą jakiś swój

a wyrażany znak osobisty, każdy rozciekawia nas swoją odrębnością, własną orbitą pochodzą przez życie. ... Zatrzymaliśmy się już na sprawie talentów reżyserskich Ibsena jako współczynnika jego twórczości literackiej. Nigdy nie były one jednak dla niego celem samym w sobie, jak były np. dla Scribe'a. Służyły mu jedynie do nadawania nośności nurtom uczuciowym, pogłębieniu intelektualnemu i wreszcie temu wszystkiemu, co Ibsen nowo o wniósł do swoich sztuk, do swoistej swojej poezji.

Ibsenowska poezja dramatu polegała przede wszystkim na wynalezieniu wzruszających konfliktów. U wszystkich niemal przedibsenowskich pisarzy scenicznych np. u Dumasa syna konflikt powstaje z wydarzeń, które się odbywają lub które się odbyły w sztuce na naszych oczach. U Ibsena zasadniczy konflikt powstaje z tego, co się w życiu bohaterów działo w ich przeszłości. Pod ciśnieniem odbywających się na scenie wydarzeń, często niespodziewanie, nieraz w dzisiejszy dzień bohaterów utworu wkracza widmo ich dawnych przeżyć, dawnych przewinień czy omyłek, czynów nieraz — zdawało się — zapomnianych i ono od tej chwili zaczyna dysponować dalszymi ich losami. ...

Dramatyczna interwencja przeszłości nie stanowiła jednak głównej cechy ibsenizmu. Podobną sprężynę działania można by tu i ówdzie odnaleźć i u innych, wcześniejszych autorów. Ważnym natomiast dla ibsenizmu będzie powaga etyczna z jaką skandynawski poeta ukazuje tragiczną nieodwołalność popełnionych niegdyś czynów. Siłą antycznego fatum ma ten jego niemal obsesyjny „upiór” przeszłości. To jedno, a następnie akompaniament emocjonalny, jaki zazwyczaj promieniuje z tego wtargnięcia przeszłości w teraźniejszość. Niemal zawsze przynosi on ze sobą jakiś, prawie że nierealny podźwięk, nastrój. ... O dobre ćwierć głowy skrócilibyśmy autora „Cezara i Galilejczyka”, gdybyśmy w nim widzieli tylko poetę, kogoś z tej samej rubryki, którą nazwiskiem swoim zdobi Rostand, albo nawet autor „Nie igra się z miłością”. Ibsenowi nikt nie może odmówić, że był ponadto myślicielem.

Był myślicielem i bojownikiem o jasno sprecozoną ideę. Tą jego naczelną ideą była obrona indywidualizmu. Trudno by go było nazwać z tego względu prorokiem czy nawet nowatorem. Sztandar indywidualizmu łopotał głośno od dni Byrona, ale boje Ibsena o tę sprawę tym były wówczas znamienne, że rozbrzmiewały w czasach, kiedy „jednostka” miała już złą prasę. ... Przypomnijmy sobie, że August Comte już na pierwszym wykładzie swojego „Kursu filozofii pozytywnej” wygłosił, że dla pozytywisty nie ma nauki „zwanej psychologią”, jest tylko nauka socjologii. Religia indywidualizmu Ibsena płynie więc buntownie pod prąd czasów i trwając uparcie ja-

ko spadkobierczyni romantyzmu, staje się równocześnie zwiastunką tego intelektualnego prądu, który przybierze nazwę modernizmu artystycznego. „Wszystcyśmy z niego” mogą o Ibsenie powiedzieć najwybitniejsi nawet przedstawiciele literatury dramatycznej z przełomu wieków XIX i XX.

Gdy mowa o ibsenowskiej apologii indywidualizmu, to nie sposób nie zwrócić uwagi na najważniejszy jej charakter: gdy arcyindywidualista Nietzsche ogłaszał manifest swojego „nadczłowieka”, to na uwadze miał przede wszystkim prawa i przywileje wyodrębnionego z masy ludzkiej człowieka, Ibsen na uwadze ma przede wszystkim obojętne i niezależnej wolnej jednostki. Wiernością wobec swoich powinności moralnych — nie czymś innym — „silny kto sam” ostrzegał Ibsen nietszcheanistów.

Sprawa moralnych, dobrowolnie przyjętych i sakramentalnie wykonywanych zobowiązań kamieniem węgielnym legła w filozofii Ibsena. W jego pesymizmach i w jego woluntaryzmie. Człowiek rodzi się na to by cierpieć, to nie trudno wyczytać z jego dzieł. W dniu przyścia na świat rzucony jest w odmęt wrogiego mu życia, które się skończy niebytem. Nie ma on i nie będzie miał żadnej nagrody za swoje czyny dobre ani żadnej kary za swoje złe myśli, za swoje samolubstwo czy za swoją niegodziwość, umiejacą uniknąć sądów i kryminału. Mimo to jednak należy czynić dobro i wstydić się zła. Należy być człowiekiem godnym nie dla nagrody, lecz by stoicko zadośćuczynić godności człowieczej, honorowi człowieczeństwa. Niemal wszyscy pozytywni bohaterowie Ibsena walczą o tę godność swojego żywota, o to, by nigdy i pod żadnym pozorem nie zejść poniżej walki. ...

Ibsena da się odnaleźć zarówno w naturalistach, jak i symbolistach, zarówno w Sudermannie, jak i w Maeterlincku. Drobnymi choćby włókienkami tkwi w Hauptmannie, Czechowie, Przybyszewskim, Rittnerze. Czujemy go w „Zabusi”, czujemy go w dziesiątkach, jeśli nie setkach pomniejszych utworów. Czulo go się swojego czasu w całym stylu odczuwania artystycznego, w kryteriach i postulatach, jakie czytelnik, widz i słuchacz stawiał artystom, twórcom a nawet i psychologom. Obok Tolstoja i Nietzschego był on trzecim najważniejszym prawodawcą zasad intelektualnych i artystycznych...

Wielkim był nie tylko siłą geniuszu artystycznego, wielkim był również przez wysokość swoich ideałów życiowych, przez wzniosłe poczucie odpowiedzialności moralnej za to, co dziełami swoimi głosił. Mimo wszelkie możliwe swe omyłki był przykładem twórcy uprawnionego do wychowania sumień.

Adam Grzymała — Siedlecki

(Fragmenty szkicu „Ibsen i ibsenizm” z tomu „Na orbicie Melpomeny” Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966)

## NIE UGIĄĆ SIĘ POD BRZEMIENIEM OBOWIĄZKU

Tylko dwa razy w życiu postąpiła pani Alving wbrew sobie. Raz, gdy wskutek perswazji rodziny i pod presją obowiązujących podówczas obyczajów wyszła za mąż za kapitana Alvinga, i drugi raz, gdy w rok po ślubie uciekła od swego męża, by następnie za nomową pastora Mandersa „ugiąć się pod brzemieniem obowiązków”. Te dwie decyzje wyznaczyły dalszy bieg jej życia – życia tragicznego, lecz zarazem życia osobliwie wzniosłego.

Jeśli powiemy, że była ona kowalem swego losu, uznamy tym samym, że mogła postąpić tak jak postąpiła, ale mogła też wybrać inaczej. Mogła wyjść za mąż za kapitana Alvinga, ale nie musiała. Mogła kłamać, by ratować pozory udanego małżeństwa, ale wcale nie było to jej obowiązkiem. Mogła wreszcie uciec do pastora, ale nie musiała wracać, nie musiała poświęcać swego życia w imię szczytnych ideałów mieszczańskiego obowiązku. Rzecz jednak w tym, że pani Alving wcale nie decydowała o swoim losie. Postawionej wobec decyzji za nią podjętych i dokonanych, pozostawało jej być jedynie posłuszną i skrupulatną wykonawczynią. „Są w końcu sprawy, w których trzeba polegać na zdaniu innych. Tak jest na całym świecie i dobrze, że tak jest. Cóż by się inaczej stało ze społeczeństwem?” – powiada pastor Manders. Pani Alving nie jest winna swego losu. Winne jest społeczeństwo. Winni są ci, którzy zmusili ją do działania wbrew sobie, którzy poświęcili ją mrocznej moralności i ponurym ideałom mieszczańskiego małżeństwa. Wstrząsający finał dramatu jest przestrożą, iż nie należy nikogo uszczęśliwiać wbrew jego woli. Gdyby pani Alving nie zmuszono do małżeństwa, nie doszłoby zapewne do tragedii.

To tradycyjne odczytanie sztuki jest z pewnością pod jednym względem słuszne. Do śmierci swego męża pani Alving była zaledwie cieniem życia. Pogodziła się z losem żony „upadłego mężczyzny”. Wyrzekła się siebie. Wyrzekła się nawet przebywania z ukochanym synem, jedyną nadzieją jej życia, lecz nie wyrzekła się myślenia. Zaledwie domyślamy się jej lektur. Nie mamy żadnych podstaw, by określić przesłanki jej obecnego spojrzenia na świat. A jednak nie ma wątpliwości, że dojrzała pani Alving ma już daleko za sobą zarówno dziewczęce porywy namiętności, jak i gorzką filozofię obowiązku. Jest kobietą myślącą. Może żyć nie oglądając się na konwenans i opinię publiczną. Jest wolna. Nikt jej do niczego nie zmusza. Nareszcie może być sobą.

Tak, pani Alving jest wolna, ale tylko pod jed-



nym względem: jest wolna od powinności wobec męża, ale nie jest wolna od przeszłości. Przeszłość zaś, to nie tylko spadek po szambelanie, z którym ostatecznie najłatwiej sobie poradzić, to nie tylko strupieszale poglądy i wyblakłe idee, które w końcu można odrzucić, przeszłość, to przede wszystkim ludzie – Regina i Oswald. I tu zaczyna się problem. Rozliczając się z przeszłością, pani Alving gotowa jest zapłacić wysoką cenę. Pożar schroniska jest w tej sytuacji zgoła nieznacznym, lecz jakże symbolicznym epizodem – zło nie może rodzić dobra. Równie symboliczne jest odejście Reginy i jej przybranego ojca – zło może rodzić tylko zło. Na scenie pozostaje Oswald i pani Alving. Niemal przez całe życie pani Alving „dźwigała pokornie swój krzyż” z myślą o synu. Był on jej jedyną radością, jedynym sensem życia. I oto, gdy wreszcie ma się ziszczyć marzenie, gdy mogą być razem, okazuje się, że także i on naznaczony jest piętnem swego ojca. Jest częstką przeszłości – jest upiorem. Nie jest winą Oswalda, że odziedziczył po ojcu chorobę. To nie choroba sprawia, że jest on najbardziej chyba odrażającą postacią sztuki.

Kapitan Alving żądał od swojej żony ofiary z siebie samej. Oswald bez najmniejszych skrępowań żąda ofiary z matczynej miłości. Ani Engstrand, ani Regina, ani nawet obłudny pastor Manders nie dorównują mu w bezwzględności roszczeń. Oswald jest najpełniejszym uosobieniem losu i właśnie on poddaje matkę najstraszliwszej próbie – oto w imię miłości żąda od niej dobrowolnego skrócenia swoich cierpień. Zważmy, iż wcale nie musi tego czynić! Istnieją dziesiątki innych sposobów, dzięki którym mógłby oszczędzić matkę. A jednak domaga się ofiary. Czy pani Alving ma obowiązek spełnić prośbę syna? Nie, i nikt nie ma prawa poczytać jej odmowy za zło. Ale może też ona postąpić zgodnie z jego życzeniem. Jest to najpewniejsza droga do wyzwolenia się od upiorów przeszłości. Pani Alving wybiera między śmiercią a życiem, między przeszłością a przyszłością. Dopiero teraz jest naprawdę wolna. Jakże tragiczna to wolność!

W kilka lat po premierze „Upiorów” zapytano Ibsena jak właściwie kończy się ten ponury dramat. Czy pani Alving poświęca resztę życia na troskliwą opiekę nad zidiociałym synem, czy też decyduje się może na inne, bardziej dramatyczne wyjście. „Nigdy nie poważylbym się rozstrzygać tak delikatnej kwestii. A pan jak sądzi?” – odpowiedział Ibsen swemu rozmówcy. Powody owej powściągliwości są zrozumiałe. Ibsen doskonale wiedział, jakie jest rozwiązanie dramatu, ale ze względów artystycznych a przede wszystkim ze względu na ówczesną opinię publiczną nie chciał i chyba nie mógł sobie pozwolić na jasne i jednoznaczne wyrażenie swych przekonań. Skandal, jaki wywołało wystawienie „Upiorów” był dostatecznie wymownym potwierdzeniem trafności tych oczekiwań. Sądzę, że gdyby współcześnie skierować

to samo pytanie do Ibsena odpowiedź byłaby oczywista: jeżeli pani Alving chce być wierna sobie, jeżeli nadal zechce kierować się rozumem, ma tylko jedno wyjście – spełnić prośbę syna. Ani Bóg, który właściwie jest nieobecny w sztuce, ani opinia publiczna, ani żadne inne względy nie stanowią dostatecznie mocnych racji przeciw takiej decyzji. Pani Alving zaś, jeśli konsekwentnie dąży do zerwania z przeszłością nieuchronnie musi dojść do momentu, kiedy odkryje, iż jedynym sposobem unicestwienia przeszłości jest unicestwienie pamięci – a więc śmierć. Taka jest logika wydarzeń. Rozświetlający ostatnią scenę promień słońca jest widomym znakiem ostatecznego wyjścia z posępnej przeszłości.

Spoglądając z perspektywy bez mała stu lat na sztukę Ibsena nie trudno zrozumieć dlaczego wywołała tak gwałtowne potępienie ze strony krytyki. Ówczesni krytycy, przymierzając do sztuki obowiązujące wtedy kryteria oceny moralnej i artystycznej, nie mogli nie dostrzec, że Ibsen tworzył nie tylko nowy teatr lecz także zwiastował nową moralność. Niewiele możemy powiedzieć na temat jej konkretnych norm i dezyderatów. Wiemy natomiast z całą pewnością, że będzie ta moralność zaprzeczeniem moralności pastora Mandersa. Oczywiście są przyczyny, dla których niepodobna żywić sympatii dla tej postaci. Pastor jest nieomylny. Pastor zawsze wie, jak należy postąpić, co dobre a co złe. Wie, nie zadając sobie trudu lektury, że pewne książki należy potępić i że „dzikie małżeństwa”, których na oczy nie widział są złe. Wie z absolutną pewnością, że pani Alving winna wrócić do męża, choć nie ma najmniejszego pojęcia, jak wygląda sytuacja w jej małżeństwie. Pastor widzi rzeczywistość poprzez pryzmat doskonałego i zamkniętego kodeksu moralnego. Rzeczywistość zaś jest znacznie bardziej skomplikowana i nigdy nie da się ująć w żadne absolutne kategorie. Nie należy przypuszczać, że odrzucając absolutystyczne widzenie świata, Ibsen odrzucał tym samym wszelką moralność. Byłby to z pewnością wniosek zbyt pochopny, wniosek niczym nie uzasadniony. Ibsen pragnie tylko pokazać, że nie ma moralności absolutnej i że każdy z nas, jeżeli jest człowiekiem uczciwym i myślącym, prędzej czy później musi zacząć podejmować decyzje moralne wyłącznie na swoją odpowiedzialność. Dobrym tego przykładem jest pani Alving – kobieta, która miała odwagę zacząć myśleć i nie wahała się samodzielnie wybierać; kobieta, która – jak pisał sam Ibsen w liście do Björna Kristensena, w lutym 1887 roku – „uczestniczyła w walce, którą musi rozegrać każdy prawdziwie myślący człowiek, jeżeli chce być w zgodzie ze swoim życiem i swoją wiedzą.”

Zbigniew Szawarski



## O OBOWIĄZKACH KOBIETY

Ze wszystkich idealistycznych szkaradzeństw, zatruwających społeczeństwo, nie ma chyba podlejszej rzeczy, niż narzucanie kobiecie ofiarności pod pretekstem, że jej to sprawia przyjemność, i obdzieranie jej z cech prawdziwej kobiecości, jeśli odważy się temu zaprzeczyć.

W prawdziwym życiu poświęcająca się kobieta – nie tylko jest wykorzystywana, lecz na dobitkę nie lubiana za swoje trudy. Żaden mężczyzna nie udaje, że jego dusza znajduje najwyższe spełnienie w ofiarności, taka afekcja zostawiłaby na nim piętno tchórza i słabeusza. A przecież mężczyźni nie są z tego powodu mniej kochani. Nikt nie czuje się bezradny przy boku tego, kto sam sobie radzi, podczas gdy poświęcająca się jednostka zawsze spycha odpowiedzialność na kogo innego, jest zawadą, wyrzutem, wiecznym i nienaturalnym ciężarem, a żadna prawdziwie silna dusza nie potrafi z nią współżyć. Tylko ci, którzy poradzi sobie, wiedzą, jak poradzić innym i jak szanować prawo innego człowieka do takiego postępowania. Chociaż romantyczni idealiści na ogół uważają wyrzeczenie się własnego ja za niezbędny element prawdziwej kobiecej miłości, to jednak odpychające działanie takiej miłości jest dobrze znane i w praktyce zarówno mężczyźni, jak i kobiety panicznie się jej boją. Krańcowym przykładem takiej miłości jest zatracenie się w namiętnej żądzy. Ktokolwiek jest obiektem takiej żądzy, instynktownie przed nią ucieka. Miłość zatracą urok, jeśli nie jest wolna, a czy przymus jest dziełem zwyczaju i prawa, czy zadurzenia – efekt jest ten sam: miłość staje się bezwartościowa, nawet wstrętna jak pieścizły umyślowo chorego.

Pragnienie dawania nie budzi żadnej miłości, jeśli nie idzie w parze z siłą pozwalającą człowiekowi cofnąć uczucie, a w zalotach obu płci zwycięża jednostka umiejscawiona przy honorowych warunkach i zdecydowana na odejście w razie nie otrzymania tych warunków. Trudno powiedzieć, że legalne małżeństwo naszych czasów stwarza takie warunki dla którejkolwiek ze stron, gdyż właśnie nieodparty wstręt – owoc przymusowego charakteru zalegalizowanego współżycia mężczyzny i kobiety – prowadzi najpierw do realizacji małżeństwa koniecznego dla utrzymania społeczeństwa przy życiu, następnie zaś do modyfikacji małżeństwa przy pomocy rozwodu oraz przez zniesienie kar za uchylenie się od nakazów sądowych restytu-



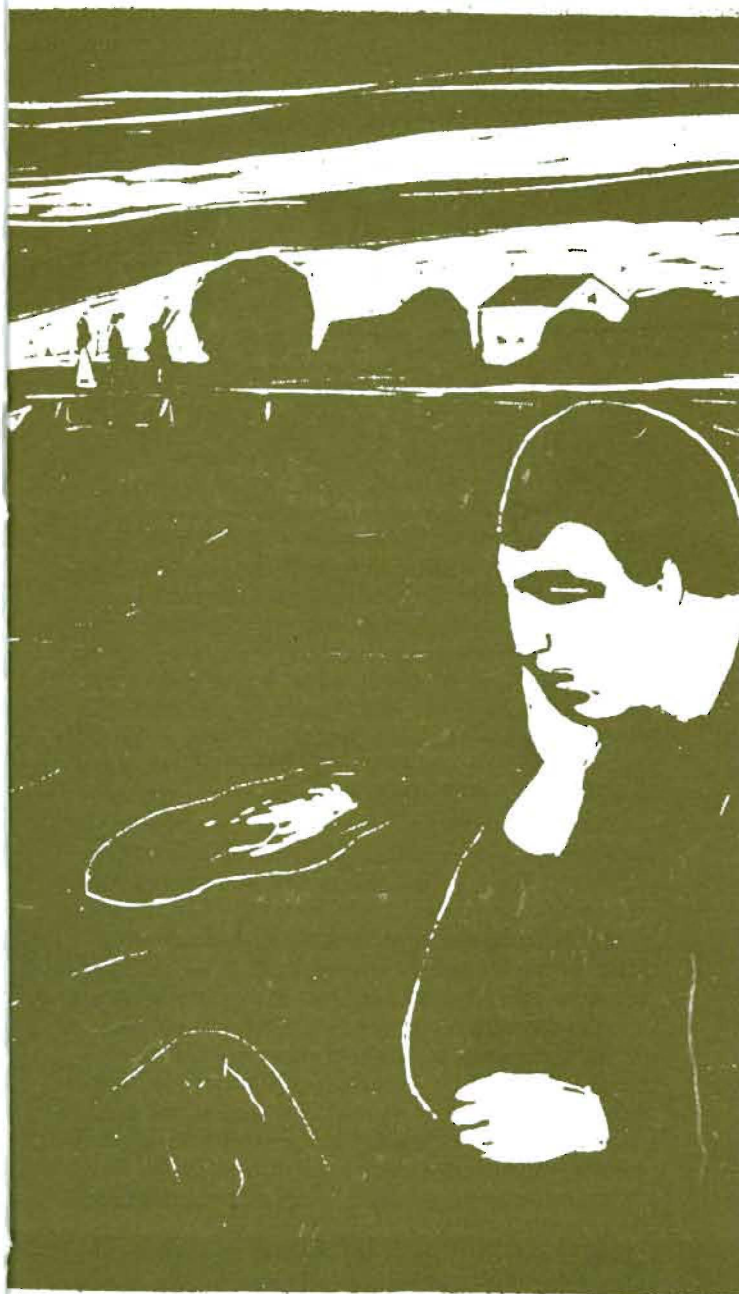
ujących prawa małżonka; wreszcie wstręt, o którym mowa, prowadzi do zaniechania i zaniku instytucji małżeństwa w miarę jak odpowiedzialność za utrzymanie i wychowanie młodego pokolenia przechodzi na społeczeństwo.

W naszym społeczeństwie rządzone przez mężczyzn, kobieta nie jest celem sama w sobie, lecz jedynie środkiem do zaspokojenia męskich apetytów. Idealna żona robi wszystko, co sprawia przyjemność idealnemu mężowi, i nic poza tym. Otóż traktowanie człowieka jako środka, a nie jako celu, znaczy odmówienie mu prawa do życia. A być środkiem do takiego celu jak seksualne obcowanie z kimś, kto odmawia nam prawa do życia, jest sprawą nie do przyjęcia dla żadnego człowieka. Kobieta mająca odwagę spojrzeć tym faktom

w oczy musi albo zniechęcić siebie, albo się zbuntować. Na ogół ilekroć okoliczności umożliwiają jej skuteczny bunt – na przykład, o ile przypadkowo jest geniuszem i może sobie pozwolić na utratę „dobrej sławy” bez utraty pracy czy towarzystwa, na którym jej zależy – kobieta buntuje się; cóż kiedy okoliczności rzadko jej sprzyjają. Czy w takim razie nienawidzi siebie? Nic podobnego! Oszukuje siebie na idealistyczną modłę pretendując, że miłość jej narzeczonego nie ma w sobie cienia seksualnego pożądania. Oświadcza ona, że ta miłość jest pięknym, bezinteresownym, czystym i uduchowionym uczuciem jednego człowieka dla drugiego, uczuciem podnoszącym i oczyszczającym mężczyznę i zlewającym błogosławieństwo na kobietę. W jej pojęciu ze wszystkich cyników najohydniejszy jest ten, kto widzi w mężczyźnie składającym szlachetną ofertę swej przyszłej żonie jedynie samca poszukującego samicy. Mężczyzna nie rozwiewa tych złudzeń, gdyż i dla niego prawda jest nie do strawienia: on pragnie przecież stworzyć więzy serca, a nie ubić poniżający interes. Mimo wszystko zarodek najszczytniejszej miłości drzemie w nich obojgu, choć na razie jest tylko apetytem skrzętnie ukrywanym przed własną świadomością. Tak więc wystarczy, by gieldziarz dorobił się dostatecznie, żeby móc się ożenić, a zaczyna zalecać się do swej przyszłej w konwencji romantycznych złudzeń, przy czym obie strony zgodnie przyjmują, że ich małżeństwo będzie ucieleśnieniem romantycznego ideału. Po ślubie przychodzi katastrofa tego planu.

Młoda żona widzi, że mąż zaniedbuje ją dla interesów, że jego zainteresowania, działalność, całe jego życie z wyjątkiem tej strony życia, o której tylko cynik wspominał przed jej małżeństwem – koncentrują się poza domem, a ona musi ślęczeć w domu i czekać, aż będzie potrzebna. Ale cóż jej pozostaje? Jeżeli się będzie skarżyć, to on poradzi sobie bez niej, podczas gdy jej pozycja, środki utrzymania, miejsce w społeczeństwie, dom, po prostu chleb powszedni – wszystko zależy od niego.

Dlatego kobieta mu się zaprzeć obowiązku w ogóle. W tym leży jej wolność. Falszem jest bowiem twierdzić, że kobieta wysługuje się mężczyźnie; ona jest w pierwszym rzędzie niewolnicą obowiązku. I tak jak droga mężczyzny do wolności usłana jest szczątkami obowiązków i ideałów podeptanych przez niego, tak też musi być w wypadku kobiety. Ona może, oczywiście, zamaskować swoje obrazoburstwo uciekając się do argumentacji racjonalistów, jak to niejednokrotnie robił mężczyzna dla świętego spokoju; może dowodzić, że jej wyzwolenie nie tylko nie zachwieje, lecz jeszcze wzmocni wszystkie wybrakowane koncepcje idealistyczne. Dla osoby ze zmysłem logiki tego rodzaju dowody są tak łatwe, jak gra na



fortepianie dla Paderewskiego. Nie będą to jednak prawdziwe dowody. Cała fura najświętszych ideałów rozleci się w puch, kiedy kobiety zdobędą równe prawa z mężczyznami. Ci, którzy boją się hałasu i lecących skorup, mogą się pocieszyć myślą, że na miejscu zdruzgotanego towaru szybko i pewnie pojawi się nowy. Ciągłe słychać ten sam okrzyk: „Ideal nie żyje, niech żyje ideał!” A korzyść wynikająca z niszczenia ideałów jest ta, że każdy nowy ideał ma w sobie mniejszy procent złudzeń, tak że niszczyciel ideałów, choć nazywany wrogiem społeczeństwa, w gruncie rzeczy oczyszcza świat z kłamstwa.

Powszechne niemal oburzenie, wywołane mora-  
lem tego dramatu („Upiorów”) było nieunik-  
nione, gdyż przeciętni krytycy, w ślad za pa-  
storem Mandersem, uważają wczesne koncep-  
cje pani Alving na temat obowiązków za zu-  
pełnie słuszne, podczas gdy sam Manders wy-  
daje się im wspaniałym człowiekiem. Na  
szczęście gazety przebrały wszelkie piekielne  
miary w wymysłach, wobec czego pan William  
Archer, znany krytyk dramatyczny i tłumacz  
Ibsena, był w stanie rozprawić się z wrogi  
krytyką cytując po prostu wybryki krytyków w  
artykule pt. „Upiory i belkot”, drukowanym  
w „Pall Mall Gazette” z dnia 8 kwietnia roku  
1891. Wyjątki cytowane przez pana Archera  
warte są przedruku jako próbki współczesnej,  
idealistycznej krytyki teatralnej.

#### Epitety pod adresem sztuki

„Absolutnie obrzydliwa sztuka Ibsena pt.  
„Upiory”... To oburzające przedstawienie...  
Należy napiętnować tych, którzy chcą zatruć  
współczesny teatr jadem, rozpaczliwie wstrzyk-  
nąwszy go najpierw sobie i innym. Nieskanali-  
zowany ryszotok... Ropiejący wrzód, ohydny  
czyn dokonany publicznie, szpital św. Łazarza,  
którego wszystkie drzwi i okna stoją otworem...  
Czyste plugastwo... Kotzebue w płaszczu be-  
stiańskiego cynizmu... Napastliwy cynizm...  
Smutny i śmierdzący świat Ibsena... Absolutnie  
wstrętne i cuchnące... Ordynarna, niemal gra-  
nicząca ze zgnilizną nieprzyzwoitość... Ścierwo  
literackie... Brednie opilca... Nowe i niebez-  
pieczne szkodnictwo.” – „Daily Telegraph”  
(artykuł czołowy).

„Ten stek wulgarności, egoizmu, gruboskór-  
ności i absurdu.” – „Daily Telegraph” (recen-  
zja).

„Niewymownie szkodliwa... Kwalifikuje się do  
sprawy karnej na podstawie przepisów Lord  
Campbell's Act... Ohydny kawełek... Skanda-  
liczna sztuka”. ... – „The Standard”.

„Nagie ohydztwo... Straszliwe i odpychające  
przedstawienie”. – „Daily News”.

„Oburzające i bluźniercze insynuacje... Postacie  
sprzeczne same w sobie, nieinteresujące  
lub odpychające”. – „Daily Chronicle”.

„Odpychająca i poniżająca sztuka”. –  
„Queen”.

„Chorobliwie niezdrowa i wstrętne historia...  
Sztuka hańbiąca i beczeszcząca teatr w  
oczach każdego prawego człowieka”. –  
„Lloyd's”.

„Po prostu nudne świństwo ciągnące się przez  
długi wieczór”. – „Hawk”.

„Chorobliwy koszmar wstrętnej historii... Pom-  
patyczna nuda dydaktycznej gadaniny... Gdy-  
by usiłowano powtórzyć ten skandal, władze  
z pewnością obudzą się z letargu”. – „Sport-  
ing and Dramatic News”.

„Po prostu nikczemny koszmar”. – „The Gent-  
lewoman”.

„Żalсна diagnoza ponurej nieprzyzwoitości...

Postacie to pedanci moralni i rozpustnicy...  
Chorobliwe karykatury... Belkot zwariowanych  
Norwegów... Sztuka nie lepsza od przeciętnej  
burleski”. – „Black and White”.

„Najwstrętniejsza ze sztuk Ibsena... Śmiecie  
i odpadki” – „Truth”.

„Zgniła sztuka Ibsena zatytułowana „Upio-  
ry”... Takie obrzydliwe przedsięwzięcie”. –  
„Academy”.

„Tak podła i brudna mieszanina jeszcze nigdy  
nie zhańbiła desek angielskiej sceny... Nudne  
i wstrętne... Obrzydliwość i smród nałożone  
grubą warstwą jak kielnią.” – „Era”.

„Halaśliwe plugastwo”. – „Stage”.

#### Epitety pod adresem Ibsena

„Egoista i partacz”. – „Daily Telegraph”.

„Zwariowany fanatyk... Zwariowany, znikow-  
any stwór... Nie tylko konsekwentnie plugawy,  
lecz pożałowania godny nudziarz”. – „Truth”.

„Norweski pesymista in petto (sic!)”. –  
„Black and White”.

„Obrzydliwy, wstrętny, pełen sprzeczności i po  
prostu nudny...  
Ponury upiór szukający strachów po nocy  
i mrugający jak głupia, stara sowa, kiedy cie-  
płe słońce najlepszych wartości życia razi jego  
pomarszczone oczy”. – „The Gentlewoman”.

„Nauczyciel estetyki szpitala weneryczne-  
go”. – „Saturday Review”.

#### Epitety pod adresem wielbicieli Ibsena

„Lubieżnicy babrzący się w nieprzyzwoitości,  
skorzy do zaspokajania swych zakazanych żądź  
pod płaszczykiem sztuki”. – „Evening Stan-  
dard”.

„Dziewięćdziesiąt dziewięć procent ludzi oglą-  
dających „Upiory” to ludzie o brudnych myślach,  
których zamiłowanie do publicznego prania  
brudów jest odbiciem ich własnej nieczysto-  
ści”. – „Sporting and Dramatic News”.

„Aseksualne, niekobiece kobiety, bezpłciowe  
samice, cała armia odpychających, znikow-  
anych megier w spódnicach... Wykształcone  
i szperające po śmietnikach psy... Zniewie-  
ściali mężczyźni i męskie kobiety... Wszyscy  
oni – mężczyźni i kobiety – wiedzą, że postę-  
pują nie tylko wstrętnie, lecz i nielegalnie...  
Lord szambelan machnął na nich ręką, niech  
się zachłystują duchami...  
Poza niemądrą kliką absolutnie nikt nie intere-  
suje się skandynawskim szarlatanem i jego  
sztukami... Fala ludzkiego szaleństwa”. –  
„Truth”.

George Bernard Shaw

(Fragmenty eseju „Kwintesencja ibsenizmu”.  
Tłumaczenie Cecylii Wojewody, PIW, Warsza-  
wa 1960. Tytuł od redakcji).



## ELŻBIETA BARSZCZEWSKA

Ktokolwiek interesuje się dziejami aktorstwa — ten wie, że do szczytów tej sztuki dochodzi się zazwyczaj stopniowo, szczebel po szczeblu, bowiem sam talent tu nie wystarcza; musi mu towarzyszyć doświadczenie i ustawiczne doskonalenie rzemiosła. Zdarzają się jednak czasami zjawiska wyjątkowe, wyłamujące się z tej praktyki. Tak było z Elżbietą Barszczewską, kiedy w roku 1936, w samym zaraniu swej twórczości artystycznej, objawiła się w „Tessie” jako dojrzały, wielki talent o barwie lirycznej. Nie znaczy to przecież, by jej sztuka aktorska nie przeżywała ewolucji. Karol Adwentowicz widział w niej jak gdyby ożywioną postać grotgerowską, zachwycała go polskością urody i rasy. „Nie ma w niej — pisał — nic z przybranej, wyuczanej, wystudiowanej pozy, jest to najszczerze wcielenie postaci scenicznej w kształt ludzkiej prawdy. Natura obdarzyła Elżbietę Barszczewską wrażliwością i subtelnym darem wnikania w najgłębsze tajniki serca i duszy ludzkiej.”

Ale po latach inny znawca i miłośnik teatru, oceniając jej kreację w „Mazepie”, wzbożąc portret artystki nowymi rysami: „Była Amelią dojrzałą, gorzką i zaciętą. Nic z naiwności, nawet niewiele z dumy ... Barszczewska była Amelią bardziej rasynowską niż romantyczną. I bardziej chyba świadomą siebie niż u Słowackiego ... Była samotna jak Fedra, samotna wobec Boga, samotna wobec ludzi. Samotna i szamocąca się ze swoją miłością. W tym rasynowskim potraktowaniu Amelii Barszczewska zerwała z teatralną tradycją. Ten ton rasynowski zabrzmiał współcześnie...”

Sąd ów — jeśli rozbuduje się jego wniosek — świadczy wymownie o twórczej indywidualności Elżbiety Barszczewskiej. Stworzyła postać nową, różną od poprzednich interpretacji, a przecież prawdziwą i logicznie umotywowaną. W tragedii Słowackiego Amelia odgrywa rolę bierną. Powiedziano o niej, że więcej znosi aniżeli czyni, choć wokół niej koncentrują się działania innych osób. Wplątana w koło udreki — ani chce, ani może walczyć. Cierpi, zaskoczona znienacka lawiną wydarzeń. I taką Amelią była Barszczewska do pewnej chwili, chwili przeobrażenia się. Jest w tragedii Słowackiego, w akcie trzecim, scena, kiedy Amelia ze zgrozą odkrywa w sobie miłość do Zbigniewa. „— Milcz, milcz” — po-



wstrzymuje jego wyznania drobnym, przejmującym i jakże wymownym ruchem ręki: „Ja waćpanu nie mogę nic, prócz łez. Ja sama cierpię!”

I wiemy, że jest to już inny człowiek. Liryczny gołąbek niewinności przeobraża się w naszych oczach w postać tragiczną. Jeszcze bardziej wyraziście i jeszcze subtelniej ukazała Barszczewska proces przemiany wewnętrznej w pięknej kreacji Ibsenowskiej Nory. Wielka ta rola ma punkt kulminacyjny w drugim akcie, kiedy Nora tańczy tarantelę w zapamiętaniu, „jakby w tym tańcu szło o śmierć i życie”. W jej twarzy, ruchach czai się lęk i rozpacz, lecz przed mężem chce i musi udawać wesołość, aby nie odgadł przyczyny jej podniecenia. Odegranie w jednym momencie obu, jakże odmiennych stanów uczuciowych jest jednym z największych osiągnięć Barszczewskiej. Wierzmy bez zastrzeżeń w prawdziwość przemiany Nory. Przeświadczenie to umacnia się w krótkiej scenie aktu trzeciego, kiedy bohaterkę oczekującą cudu razi grom, kiedy zawodzi ją wiara w miłość męża i kiedy nie spuszczając z niego wzroku mówi: „Tak, teraz dopiero zaczynam wszystko rozumieć.” Wyraziście oczy, drżące wargi, z których pewnie na zawsze odpłynął uśmiech, zaostrome, ścięte chłodem rysy — mówiły wtedy więcej, niż słowa. Biedna Nora porażona nieszcześnie, Promienna, radosna laleczka staje się człowiekiem, zbiera w sobie gorycz i ból wszystkich zawiedzionych kobiet. Scenę tę poprowadziła Barszczewska po mistrzowsku, w dalszej rozmowie, będącej już tylko publicystyką, utrzymując czysty ton napięcia dramatycznego. Frazes przemieniła w prawdę wewnętrzną, była głęboko wzruszająca.

Jakimi to osiąga środkami? Wojciech Natanson w świetnym szkicu o tej wielkiej roli Barszczewskiej odpowiada: „Twarz niezmiernie wrażliwa mieni się nieskończoną ilością odcieni. Nie ma tu ani sekundy wypoczynku; reakcje następują po sobie naturalnie i swobodnie, nieustannie i szybko. Nikt w życiu nie reaguje tak wrażliwie i mocno — a jednak odnosiliśmy wrażenie prawdy zaskakująco oczywistej. To samo dotyczy gestów, postaw i intonacji. Jako dowód idealnej harmonii naszych wrażeń można zanotować, że nie ma w tej świetnej i wyraziściej, błyszczącej i głęboko w pamięć zapadającej grze scenicznej ani jednego szczegółu, który by się wyraźnie odcinał od całości.”

Wrażliwość na piękno poezji sprawia, że Barszczewska jest szczególnie predestynowana do ról w dramatach Słowackiego. Szlachetna uroda, romantyczny urok, wrodzona umiejętność mówienia wiersza tak swobodnie i naturalnie, jakby to była mowa potoczna, i noszenia stylowego kostiumu, tak jakby to był jej strój codzienny,

wreszcie jej tylko właściwy dar budzenia wzruszeń — wszystko to daje artystce niemal nieograniczoną władzę nad wyobraźnią widowni teatralnej. Dlatego pewnie jej Dianna w „Fantazym”, Salomea w „Horsztyńskim”, Amelia w „Mazepie”, Lilla i Roza Weneda są nam najbliższe i najmocniej utrwaliły się w pamięci. Podobnie, jak pełna poezji Szekspirowska Ofelia, jak wyraziście Infantka w „Cydzie”.

Jednym z najtrudniejszych jej zadań była rola siostry Angeliki w sztuce Henri de Montherlanta „Port Royal”.

Port Royal, ognisko oporu wobec moźnych tego świata, jest tu symbolem, pozwalającym autorowi przenieść na grunt współczesności zagadnienia i konflikty sprzed trzystu lat. Z jednej więc strony: wymogi władzy, zasady poddane koniecznościom taktycznym, sztuka rządzenia, prawa dyscypliny kościelnej i społecznej; z drugiej zaś — wolność sumienia, czystość zasad, wiara w bezwzględna wartość wyznawanej doktryny. Słowem — problem władzy i problem wolności jednostki, obowiązki i przywileje.

W tej walce dwóch racji siostra Angelika ma zadanie szczególne. I podejmuje je z rozpaczą, rozdarta wewnętrznie, wierna raz powziętym zasadom, lecz gardząca ślepym posłuszeństwem, gdy godzi to w jej własne przekonania. Interpretując swą grą motywy działania tej postaci, Barszczewska z żarem i siłą ukazała konflikty sumienia, rzecz dla dramatu zasadniczą. Było to głębokie i wstrząsające studium z dziedziny psychologii.

Czy jednak nie nazbyt pośpiesznie powiedziano tu o Angelice, jako o jednej z najtrudniejszych i najciekawszych ról Barszczewskiej? Bo jakże wtedy nazwać jej kreację w sztuce Pirandella „Jakiej mnie pragniesz”, gdzie grała Nieznajomą, kobietę o wielu twarzach? W każdym akcie widzieliśmy ją inną — w charakterze, w sposobie bycia, w stosunku do ludzi. Byliśmy świadkami niepowtarzalnego zjawiska (ocena Haliny Przewoskiej), które Grzymała-Siedlecki określał jako poezję władz psychicznych aktora: „Wielka artystka panowała nad widownią osobowością własną i osobowością postaci. Była jak najczulszy instrument muzyczny, mający w swym rejestrze wszystkie tony: niepokoju, pogardy, liryzmu, tęsknoty, ironii, dobroci, wielkoduszności, walki i rezygnacji. Sekret talentu Barszczewskiej jest przepojenie postaci scenicznego taką prawdą i bezpośredniością, że nie podobna w niej wykryć żadnych tajemnic roboty aktorskiej.” A gra jej rąk? Toż to cały poemat!

Równie silnie zapisała się Elżbieta Barszczewska w pamięci widza-słuchacza w „Wysokiej ścianie” Jerzego Zawieyskiego, jako Urszula, której losy wojenne pozwoliły na

zachowanie życia biologicznego, ale życia psychicznemu zadały cios nieodwracalny. Nie mogąc mieć dziecka, Urszula wie, że jest w domu męża i jego matki kulą u nogi. Mówi jej o tym codziennie różnając słowa matki i słowa te ciągle na nowo wpędzają ją pod wysoką ścianę, nie dając zapomnieć chwil oczekiwania na huk salw egzekucyjnych.

Była to kreacja wzruszająca: polska Ofelia (tak samo skrzywdzona i bezbronna) w polskiej tragedii narodowej. Los zdrwił z jej bohaterstwa wojennego, z jej miłości do bliskich. Upokarzana, umiera codziennie i wie, że nikt nie pośpieszy jej z pomocą. Ten skomplikowany rysunek psychiczny poprowadziła artystka z niepospolitą głębią wyrazu, z uduchowieniem i subtelnością. W rysunku tym ukazała wyblakłe już rysy bohaterstwa i nowe — gorzkości i beznadziejności, smutku i pewności zbliżającego się nieszczęścia, które zamknie zakreślone prawami tragedii koło. Jakże pięknie odczuła klimat polskiego dramatu wojennego nasyconego treścią dramatu antycznego!

Przygodę intelektualną przeżył ten, kto widział Barszczewską w roli tytułowej bohaterki „Lilli Wenedy”, reżyserowanej przez Juliusza Osterwę, po latach zaś ujrzął ją w tej tragedii jako Rozę. Dzieweczka „cicha, czysta, biała i spokojna, ale głęboko w serce, nawet przez ojca własnego, raniona” i Roza — twarda, nieugięta, walki i śmierci żądna. Dwa charaktery, dwie uczuciowości, poezja i czyn. I dwie całkowicie odmienne kreacje artystyczne. „Autor płodzi postacie swojej sztuki, ale na wychowanie oddaje je aktorom, oni je formują” — miał powiedzieć Junosza-Stępowski.

Wspomniane tu role Barszczewskiej są drobną tylko częścią bogatego jej repertuaru. Szekspir, Corneille, Musset, Fredro, Szaniawski, Romain Rolland, Williams, Cechow, Ostrowski, klasyka i współczesna dramaturgia, a teraz oto, po niezapomnianej „Norze”, inny dramat Ibsena — „Upiór”.

Dramat pisany niemal przed stu laty przedstawia nam w swej osnowie formalnej problemy dziś już z rozmaitych powodów przewyciężone. Ale nie to jest przecież najważniejsze. „Serce ludzkie bije gorąco w każdej epoce” — powiedziała kiedyś Barszczewska w którymś wywiadzie. A więc — dramat zawsze żywych uczuć i to właśnie sztuką aktorską Barszczewskiej opowie nam teraz pani Alving.

W końcowych scenach dramatu pada pytanie wciąż aktualne: czy wolno zabijać z litości? Jak postąpi pani Alving? Zapytany o to Ibsen, odpowiedział: „Nie wiem.



Każdy musi sam do tego dojść. Nigdy bym nie marzył o rozstrzygnięciu tak delikatnej kwestii. A jakie jest pańskie zdanie?"  
Właśnie. Jaka sugestię przekaże nam znakomita artystka?

*Teofil Syga*

## Z POLSKICH TRADYCJI IBSENOWSKICH

Henrykowi Ibsenowi przypadła rola czołowego reformatora dramatu europejskiego drugiej połowy XIX stulecia. Rola ta, oczywista z dzisiejszego punktu widzenia, była widoczna również i dla jego współczesnych; wystarczy sięgnąć do „Kwintesencji ibsenizmu” (1891), napisanej przez jego najwybitniejszego ucznia i kontynuatora, Bernarda Shawa, czy eseju Stanisława Przybyszewskiego „O dramacie i scenie” (1905). Punktem wyjścia rozważań polskiego autora było stwierdzenie zasadniczej różnicy między dramatem starym, przedibsenowskim, a nowym, stworzonym przez Ibsena, różnicy polegającej na przeniesieniu głównego ośrodka konfliktu dramatycznego ze świata zewnętrznego do wnętrza psychicznego bohaterów.

Najgłośniejszym i najbardziej szokującym współczesnych dramatem Ibsena z naturalistycznego okresu jego twórczości, okresu zapoczątkowanego „Podporami społeczeństwa” (1877) i „Norą” (1879), były niewątpliwie „Upiory” (1881). Znamienne dla naturalizmu było w tym dramacie zarówno ukazanie dziedziczności jako elementu determinującego życie człowieka, jak i drastyczne jak na ówczesną wrażliwość wyeksponowanie sprawy choroby wenerycznej, i wreszcie bunt pani Alving przeciwko reprezentowanemu przez pastora Mandersa systemowi obowiązujących w społeczeństwie mieszczańskim norm moralnych.

Niemniej ważna od problematyki była i technika dramatu ibsenowskiego. Skupienie głównej uwagi nie na intrydze, ale na analizie wnętrza psychicznego bohaterów nie tylko doprowadziło do wyeliminowania uprawianych z zamilowaniem przez dotychczasowych autorów sztucznych zawikłań akcji scenicznej, ale w ogóle pociągnęło za sobą ograniczenie autonomicznej roli akcji i skoncentrowanie się na dialogu. W dialogu tym z kolei na naczelne miejsce wysunęła się dyskusja między przeciwstawnymi racjami reprezentowanymi przez bohaterów, dyskusja uważana do czasów Ibsena za element sprzeczny z istotą dramatu.

W przeciwieństwie do kanonów dotychczasowego dramatu, gdzie cały pierwszy akt poświęcano zazwyczaj na ekspozycję, Ibsen wprowadził ekspozycję rozłożoną, utrzymującą znakomicie w napięciu widza i czytelnika, w miejsce tradycyjnej intrygi. Co więcej, w dramacie Ibsena główne fakty miały miejsce przed podniesieniem kurtyny, a w samym dramacie śledzimy jedynie groźne i nieodwracalne następstwa tych faktów. Przykład „Upiorów” jest tu szczególnie charakterystyczny. I wreszcie zakończenia dramatów Ibsena nie tylko nie



przynosiły rozwiązania ukazywanych konfliktów, ale przeciwnie – kurtyna zapadała zazwyczaj w momencie, gdy najstraszniejsze sytuacje miały dopiero nastąpić. Pisał o tym w związku z „Upiorami” Stanisław Przybyszewski:

„Na tym się kończy dramat Ibsena „Widma” [tak wówczas tłumaczono tytuł „Upiorów”], że Oswald błaga matkę o truciznę i krzyczy: „słońca”! Straszna i gorsza jeszcze tragedia teraz się rozpoczyna, gdy kurtyna zapadnie, a matka w śmiertelnym lęku, szarpana obłądną rozpaczą, nie wie, co ma począć.”

Bez względu na dominację naturalizmu stanowiła stosunkowo krótki okres w rozwijającej się przez pół wieku i ulegającej nieustannym przeobrażeniom twórczości wielkiego Norwega. Już w znanej dobrze w Polsce „Dzkiej kacze”,

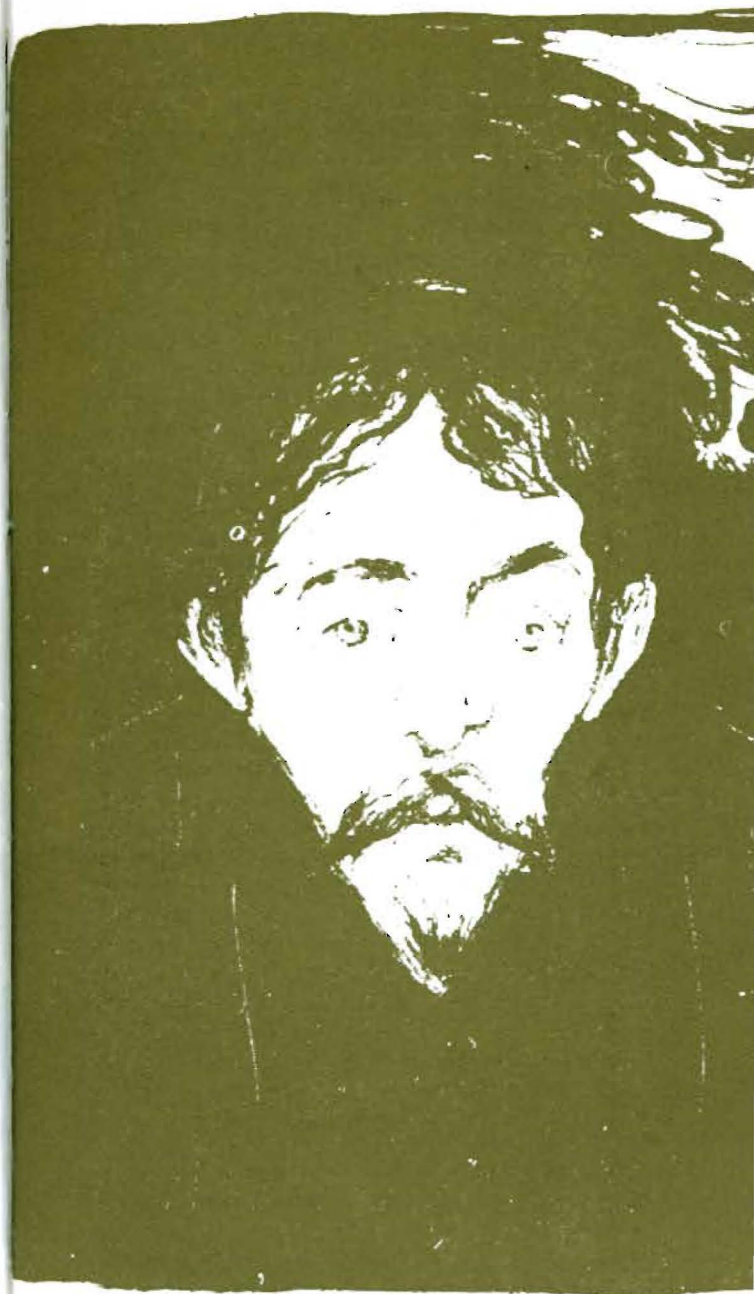
napisanej w trzy lata po „Upiorach”, obserwujemy pierwsze przejawy stopniowego przechodzenia Ibsena do symbolizmu. Ogólna struktura artystyczna tego dramatu jest jeszcze naturalistyczna, jednak występują już tutaj pewne elementy poetyki symbolicznej – tytułowa dzika kaczką z przestrzelonym skrzydłem czy słaby wzrok Jadwini, który służy nie tylko do ponownego podjęcia znanego nam już z „Upiorów” motywu dziedziczności. Natomiast podstawowa problematyka „Dzkiej kaczki” – względność powszechnie uznanej wartości, w tym wypadku prawdy – wykracza już całkowicie poza ramy naturalizmu.

Obecność Ibsena w historii polskiego teatru rozpoczęła się wcześniej i od razu znakomicie – 10 marca 1882 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości odbyła się premiera „Nory” z Heleną Modrzejewską w roli tytułowej. W kilka miesięcy później, 9 listopada, zagrała Norę w Poznaniu Gabriela Zapolska, która – jak wiadomo – w początkowym okresie swego życia próbowała, zresztą bez większego powodzenia, kariery aktorskiej. Nora należała do umiłowanych ról przyszłej znakomitej dramatopisarki, Zapolska powracała do niej wielokrotnie na scenach różnych miast przez lat kilkanaście. 27 kwietnia 1894 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie odbyła się polska prapremiera „Dzkiej kaczki”, uważana powszechnie za jeden z największych sukcesów artystycznych całej krakowskiej dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego.

„Upiory” po raz pierwszy zostały wystawione w Polsce w teatrze lwowskim 5 kwietnia 1898 roku. Dzieje sceniczne tego dramatu były już wówczas bogate i obfitujące w emocje. Pierwsze przedstawienia „Upiorów” w Niemczech miały charakter zamknięty, w obawie, ażeby ten „niemoralny” utwór nie zgorszył bogobojnej mieszczańskiej publiczności. Równocześnie jednak naturalistyczne teatry Freie Bühne w Berlinie i Independent Theatre Society w Londynie zainaugurowały swoją działalność w latach 1889 i 1891 właśnie premierami „Upiorów”, w tym samym czasie wystawił ten dramat słynny naturalistyczny Théâtre Libre André Antoine’a w Paryżu.

W repertuarze teatru lwowskiego „Upiory”, w częściowo zmienianej obsadzie aktorskiej, utrzymywały się przez wiele lat. W 1898 roku przedstawienie to zostało pokazane podczas gościnnych występów w Krakowie, w 1910 w Wiedniu, a w 1913 w Paryżu (warto przy okazji przypomnieć, że występy teatru lwowskiego w Paryżu w czerwcu 1913 roku były pierwszymi w historii występami polskiego zespołu teatralnego w tym mieście). Do legendy przeszli genialni wykonawcy lwowskich „Upiorów” – Wanda Siemaszkowa jako Pani Alving i Karol Adwentowicz jako Oswald.

W 1904 roku „Upiory” zostały wystawione w Teatrze Wielkim w Warszawie. Panią Alving grała Wanda Barszczewska, ciotka Elżbiety,



a pastora Mandersa dostojny i poważny, ale źle się czujący w nowoczesnym repertuarze weteran Wincenty Rapacki. O Romanie Żelazowskim jako Oswaldzie krytycy złośliwie pisali, że byłby w tej roli znakomity, gdyby mógł się o ja-

kieś dwadzieścia lat odmłodzić. W 1906 roku „Upiory” zawitały na scenę Teatru Miejskiego w Krakowie. Inscenizacja ta przyniosła dwie znakomite kreacje aktorskie – Pani Alving w wykonaniu Stanisławy Wysockiej i Ludwika Solskiego jako stolarza Engstranda.

Do prawdziwego, nie mającego precedensu w dziejach polskiego teatru festiwalu dramatów Ibsena doszło we Lwowie w latach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej. W stałym repertuarze lwowskiego teatru znajdowało się wówczas kilkanaście utworów wielkiego Norwega. Był to okres szczytowych triumfów scenicznych autora „Upiorów” w Polsce, związany nierozdzielnie z nazwiskiem najwybitniejszego polskiego aktora ibsenowskiego, wspomnianego powyżej Karola Adwentowicza, który – ukształtowany artystycznie przez Tadeusza Pawlikowskiego – wtedy właśnie wszedł w fazę pełnej twórczej dojrzałości.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego dramaty Ibsena nadal zajmowały poważną pozycję w repertuarze polskich teatrów. Natomiast pierwsze dziesięciolecie po ostatniej wojnie nie było dla twórczości tego pisarza pomyslnie. Korzystna zmiana nastąpiła dopiero w połowie lat pięćdziesiątych. W końcu 1956 roku ukazał się w „Teatrze” piękny esej o Ibsenie Adama Grzymały-Siedleckiego, przedrukowany w skróceniu w tym programie. Na początku roku następnego Teatr Ludowy w Warszawie wystawił „Upiory” w reżyserii i z udziałem sędziwego Karola Adwentowicza, który tym razem objął rolę pastora Mandersa. Była to ostatnia już praca teatralna w życiu znakomitego ibsenisty. Wydarzeniem artystycznym stała się pełna poetyckiego uroku inscenizacja „Dzkiej kaczk” w krakowskim Teatrze Poezji w kwietniu 1957 roku. Miłośnicy sztuki aktorskiej do dziś mają przed oczyma wielką kreację Elżbiety Barszczewskiej jako Nory na scenie Teatru Kameralnego w Warszawie (premiera 3 maja 1958 roku).

Nie ulega wątpliwości olbrzymi wpływ, jaki Ibsen wywarł na rozwój naszego aktorstwa, naszego dramaturgii i naszej myśli teatralnej. A wielcy aktorzy udowadniają, że dramaty Ibsena nadal są w stanie dostarczyć współczesnej publiczności niezapomnianych przeżyć artystycznych.

Roman Taborski



PROGRAM OZDOBIONO

GRAFIKAMI

EDVARDA MUNCHA

Henryk Ibsen

# UPIORY

(GJENGANGERE)

tlumaczenie

JACEK FRÜHLING

Helena Alving

ELZBIETA BARSZCZEWSKA

Oswald Alving

HENRYK BOUKOŁOWSKI

Pastor Manders

WIENCZYŚLAW GLIŃSKI

Engstrand

TADEUSZ FIJEWSKI

Regina Engstrand

JOLANTA WOLLEJKO-CZENGERY

Reżyseria

MICHAŁ PAWLICKI

Scenografia

MALGORZATA TREUTLER

Asystent reżysera

JULIUSZ WYRZYKOWSKI

Inspicjent

IRENA ZAWISTOWSKA

Sufler

JANINA PROSINSKA

Kierownik muzyczny

ZOFIA LOSAKIEWICZ

Pracownia scenograficzna

MARIA TERESA JANKOWSKA

Kierownik techniczny

mgr inż. JERZY ZALESKI

Brygadier sceny

STANISŁAW ADAMCZYK

Światło

mgr inż. JERZY ZALESKI

IANUSZ TREBIŃSKI

Pracownia malarska

ZBIGNIEW GULIK

Pracownia stolarska

ALEKSANDER RACZKA

Pracownia modelatorska

EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Rekwizytornia

WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Pracownia tapicerska

STANISŁAW LENARCZYK

Pracownia krawiecka męska

JAN MARKO

Pracownia krawiecka damska

HALINA ROGUSKA

Pracownia perukarska

ROMAN FILUTOWSKI

Pracownia szewska

ADAM KRYSZECKI

Pracownia farbierska

KAZIMIERZ STANIS

Pracownia ślusarska

MIECZYŚLAW ZALESKI

Następna premiera  
na  
SCENIE KAMERALNEJ

---

Gabriela Zapolska  
MORALNOŚĆ  
PANI DULSKIEJ

Redakcja  
ANNA BOSKA

Opracowanie graficzne  
RYSZARD WINIARSKI

WYDAWNICTWO  
TEATRU POLSKIEGO

Cena zł

---

DOM SŁOWA POLSKIEGO  
Zam. 3978, R-61.



EGZEMPLARZ  
OKAZOWY