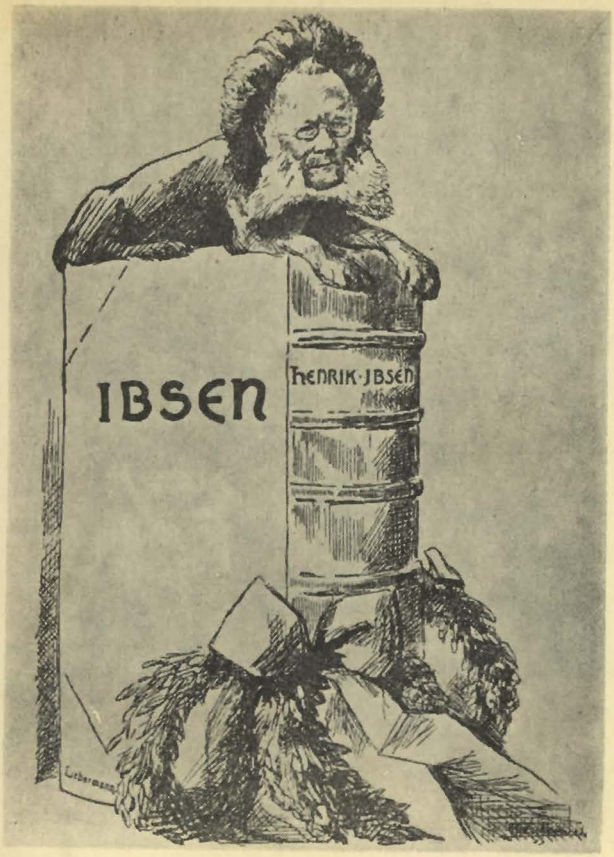


LISTY TEATRU POLSKIEGO

8

WARSZAWA

SEZON 1957-1958

Na okładce:
HENRYK IBSEN
w karykaturze Maxa Liebermanna

LISTY TEATRU POLSKIEGO
zeszyt ósmy
wydany z okazji premiery
NORA (DOM LALKI)
HENRYKA IBSENA
w kwietniu 1958
Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

KILKA DAT Z ŻYCIA HENRYKA IBSENA

1828

Dnia 20 marca urodził się w Skien, w Norwegii, w rodzinie mieszczańsko-kupieckiej Henrik Johan Ibsen.

1844–1849

Piętnastoletni Ibsen opuszcza dom rodzinny i zostaje pomocnikiem aptekarskim. Samouk zachłannie czyta i pisze pierwsze wiersze, m. i. *węgierskie*, głoszące chwałę małego narodu walczącego z tyranią. W sonetach do króla Oskara domaga się pomocy dla braci-duńczyków.

1850–1857

Pisze w r. 1850 pierwszy dramat, w duchu romantyzmu, *Katylina*, a przez sześć następnych lat pełni funkcję poety teatralnego i reżysera nowopowstałego teatru w Bergen. Dostarcza teatrowi kilku dramatów.

1858–1864

Obejmuje kierownictwo teatru narodowego w Christianii. Tu pisze m. i. autobiograficzną *Komedię miłości*, ostry pierwszy atak na mieszczańską kołtunerię oraz dramat historyczny *Pretendenci do tronu*, który w kilkanaście lat później stał się sukcesem teatru Meiningenczyków.

1864

Ibsen na 27 lat opuszcza ojczyznę, przebywa we Włoszech i w Niemczech. Jest to okres najdoskonalszej i nowatorskiej jego twórczości.

1865–1867

We Włoszech powstały dwa poematy dramatyczne *Brand* i *Peer Gynt*.

1869

W Dreźnie pisze Ibsen nowoczesny dramat prozą, satyrę polityczną *Związek Młodzieży (Pan Bóg i Spółka)*, który wywołuje liczne protesty. – Na zaproszenie wicekróla Egiptu bierze Ibsen udział w otwarciu kanału suezkiego.

1873

Ibsen kończy ogromne, w dwóch częściach, prozą pisane, dramatyczne epos o Julianie Apostacie *Cesarz i Galilejczyk*.

1877–1896

Podpory społeczeństwa rozpoczynają cykl dramatów społeczno-politycznych, w których Ibsen w sposób bezkompromisowy walczy o prawdę etyczną i wolny rozwój jednostki. Co dwa lata ukazuje się nowy dramat, kolejno: *Dom Lalki*, zwany także *Norą* (1879), *Upiory*, *Wróg Ludu*, *Dzika kaczka*, *Rosmersholm*, *Pani morza*, *Hedda Gabler*. W r. 1891 Ibsen wraca na stałe do Norwegii. Osiedla się w Christianii (dzisiejsze Oslo) i tu powstają: *Budowniczy Solness*, *Mały Eyolf*, *John Gabriel Borkman*.

1899

Ostatni dramat Ibsena, epilog jego twórczości: *Gdy wstaniemy (obudzimy się) z martwych*, wyrażający przekonanie pisarza, że poświęcenie miłości nawet najwyższym celom nie przyczyni się do ich osiągnięcia.

1906

Dnia 28 maja Ibsen umiera w Christianii, po latach ciężkiej choroby. W jednym z listów pisał, że jeśli wróci na pole swej walki „to z nową bronią i w nowej zbroi".

PIERWSZE PRZEDSTAWIENIA IBSENA W POLSCE

5 GRUDNIA 1879 Lwów za dyrekcji Dobrzańskiego i Tańskiego wystawił pierwszy utwór Ibsena na polskich scenach *Pretendenci do tronu*. Grano tylko raz, bez powodzenia.

10 MARCA 1882 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie Helena Modrzejewska zapoznaje publiczność z *Domem Lalki (Nora)*. Sukces jest, jak na ówczesne czasy, niebywały, pięć powtórzeń. – W tym samym roku gra Norę w Poznaniu Gabriela Zapolska. – Rolę tę grały jeszcze – ze znakomitych polskich aktorek – Irena Solska (Lwów, 1916 r.) oraz Wanda Siemaszkowa (Bydgoszcz, 1920/21 r.). – Z aktorów, znajdujących się obecnie w zespole naszego teatru, grali w *Domu Lalki*: Wojciech Brydziński – Dra Ranka oraz Józef Para – Helmera.

W WARSZAWIE ukazały się kolejno: *Podpory społeczeństwa* (Rozmaitości, 30.XII.1882 r.), *Dzika kaczka* (Zespół Miłośników Sceny 22.I.1899 r. i Rozmaitości, 24.IV.1899 r.), *Hedda Gabler* (Rozmaitości, 10.XII.1899 r.), *Jan Gabriel Borkman* (Rozmaitości, 28.III.1900 r.), *Wróg Ludu* (Zespół Miłośników Sceny, 22.XII.1901 r. cenzura zmieniła tytuł na *Doktór Stockman*), *Upiory* (Teatr Wielki, 7.XI.1904), *Budowniczy Solness* (Teatr w Filharmonii, 14.IX.1906 r.), *Rosmersholm* (Zespół Miłośników Sceny, 1906, przy współpracy reżyserskiej Józefa Kotarbińskiego, oraz Teatr Mały, 31.V. 1907 r.), *Związek Młodzieży* (Teatr Mały, 3.X.1909 r.), *Wróg Ludu* (Teatr Polski, 29.IV.1913), *Peer Gynt* (Teatr Polski, 6.VI. 1917 r.).

Z INNYCH DZIEŁ IBSENA grano po raz pierwszy w Krakowie: *Oblubienica morza* (1899 r.), *Mały Eyolf* (1902 r.), *Rycerze północy* (1907 r.), *Gdy umarli obudzimy się* (1908 r.) i *Pani zamku Oström* (1908 r.). – Po raz pierwszy we Lwowie: *Brand* (1912 r.), *Komedia miłości* (1913 r.) i *Uroczystość na Solhaug* (1913 r.).

Władysław Bogusławski:

NA DRODZE DO WYSZLACHETNIENIA

Sądząc ze skwapliwości z jaką publiczność spieszyła na przedstawienie *Nory* wymagania jej są na drodze do pewnego wyszlachetnienia. Sukces nie przyszedł bez sporów, jak to się zdarza miernym utworom, za którymi lub przeciw którym nikt nic dobrego ani złego powiedzieć nie może; ale jeżeli spierano się, to nie o talent autora; jeżeli dyskutowano, to o wątpliwościach psychologicznych, co już daje miarę poziomu samej sztuki; jeżeli wspomniano o chybionych szczegółach, to tylko dlatego, aby je poświęcić dla całości, która zajęła wszystkich, nawet antagonistów samego zasadniczego motywu.

... Dramat odgrywa się jak widzimy na gruncie czysto psychologicznym, bez udziału w nim gwałtownych namiętności, bez pomocy wytężonych pod względem scenicznym sytuacji, jedynie przez oddziaływanie na siebie charakterów w atmosferze pozornego, a tym tragiczniejszego w pewnych chwilach spokoju.

Szczegóły budowy scenicznej mogą w nim ulegać krytyce; prawnik może mieć słuszność kwestionując ważność weksla, podpisanego przez kobietę bez wiedzy i asystencji męża; technik może nie być zadowolonym z sytuacji faktycznej opartej na liście wrzuconym do skrzynki, z której wydobycie lub nie wydobycie stanowi o losach wszystkich osób, ale nikt nie zaprzeczy, że sytuacja postawiona jak ją autor postawił, mniejsza o to jakimi środkami, odsłania widzom charaktery w całej prawdzie, dopatrzonej gdzie trzeba, bystrym wejrzeniem psychologa, a owianej, gdzie można, świeżym tchnieniem poezji; słowem, że *Nora* zająć musi każdego widza z wykształceniem, smakiem – oryginalnością pomysłów, świeżością rozlanego w dziele poetycznego uczucia i zdrowiem etycznego kierunku.

(Fragment recenzji z warszawskiej prapremiery *Nory*, druk. w *Tygodniku Powszechnym*, nr 12, z dn. 19.III.1882)

Wilhelm Feldman:

SFINKS, LEW, SOWA?

Jeżeli o Ibsenie nie można powtórzyć, co powiedziano o Szekspirze i Balzaku, że po Panu Bogu najwięcej stworzyli ludzi, to jednak faktem jest, i to trzeba raz głośno wypowiedzieć, że ludzie jego są nam mózgami i czuciem znacznie bliżsi, niż szekspirowscy a nawet balzakowscy. Jeden tylko poeta z końcem XIX wieku mógłby skalą swego duszoznawstwa mierzyć się z Ibsenem: Emil Zola; zna on typy i światy, które u Ibsena pojawiają się tylko epizodycznie i dorywczo: *Germinal!* Trzeba jednak zważyć, że u Zoli o znawstwie duszy ludzkiej w właściwym znaczeniu słowa mówić trudno; człowiek pojawia się u niego zazwyczaj jako kategoria społeczna, w dodatku determinowana warunkami dziedziczności; o fizjologii u niego raczej mowa, niż o psychologii. U Ibsena znajdujemy wszystkie te przepaście i rany, delikatne te, bezustannie drgające nerwy i krużganki podświadomości skryte, przypływy i odpływy, rozdzierane błyskawicami mroki i złączone z całym wszechświatem fibry, które charakteryzują prawdziwie nowoczesnego człowieka; on tym stanom dał nazwy i obrazy, kazał im przemówić własną, odrębną mową czuć i myśli. Jeden Dostojewski jest jako psycholog bardziej demoniczny, ale nikt jak Ibsen nie odsłonił nam tylu tajemnic duszy dzisiejszej.

Odrębna i potężna jest świątynia jego dramatu – a jednak nie pociąga ludzi, nie zatrzymuje ich w sobie zbożnie i miłośnie, jak np. Sofokles lub Szekspir. Stosunek publiczności do Ibsena pełen jest szacunku, ale zimny i trochę konwencjonalny. Więcej tu chłodnej ciekawości i szukania intelektualnej emocji, niż komunii duchowej – nie szukając już węzłów serdeczniejszych. Przypomina to zupełnie stosunek do Ibsena żywego. Gdy mieszkał w Monachium, lata całe zjawiał się o jednej i tej samej porze wieczornej w Maximilian-Café, siadał zupełnie odosobniony przy stoliku zarzuconym gazetami, za ich pośrednictwem komunikował się ze światem i przechodniów obrzucał czasem zimnym, przenikającym spojrzeniem z za okularów; obecni zaś stali goście kawiarni i przybywający dla gapienia się, okrążali go z ciekawością, nie śmiejąc się zbliżyć. To samo działo się w kawiarni Grand-Hotelu w Christianii do niedawna, póki uległszy chorobie poeta nie przestał tam punktualnie, codzień w południe przychodzić. Idzie od niego chłód, wiew ostry, zimny. Odstrasza jego głowa, o lwiej grzywie, potężnym czole, stalowych, przeszywających oczach, zamkniętych szczelnie – jakby bez warg – ustach. Kornie, ale też z pewną trwogą mówią o nim wszyscy. W atmosferze duchowej, do której wytworzenia

nie mało się przyczynił, jest poniekąd gościem tajemniczym, wielką zagadką. „Sfinksem północy" lubią go nazywać dziennikarze. Max Liebermann narysował go jako lwa, zaś Ola Hansson przedstawia go jako sowę, żyjącego na odludziu. Nietylko groźny samotnik odstrasza, lecz przede wszystkim wielkość, której brak „serca". Do tego sprowadza się ostateczny głos obawy lub niechęci. Ibsen – podług niego – to maszyna, która regularnie co dwa lata rzucała w świat dramat, prawie że automatycznie. „Ibsen jest tak rozumny, że nawet prawdziwego poetę potrafi udawać" – mówi jedna z postaci w *Znużonych duszach*. Znakomity matematyk, szachista, strategik sceniczny. Widzi – nie czuje, obmyśla – nie zna natchnienia. Jeśli zdradza afekt, to tylko mizantropa. Ale z zasady eksperymentator, anatom, uczony, któremu scena zastępuje laboratorium. Najmniej w nim serca. Ile w tym prawdy?

(Fragment odczytu wygłoszonego w 1905 r. w Zakopanem. Druk książkowy: *Henryk Ibsen*, Warszawa 1906 r.)

Jan Lorentowicz:

„NARÓD BUDZIĆ I UCZYĆ MYŚLEĆ"

Ideał i życie

Pobudką twórczości Ibsena był rozwielmożniony w nim nadmiernie fanatyzm prawdy w życiu jednostki. Całą swą istotę wytężył w kierunku odwiecznego zagadnienia, jak pogodzić „ideał" z „życiem", absolut etyczny z formami ludzkiego bytowania. Sam Ibsen nie był twórcą nowej prawdy etycznej, takiej prawdy, któraby była odkryciem, regulującym stosunki ludzkie. Prawd podobnych niewiele zresztą wydała dotychczas ludzkość, a wszystkie potwierdzane były czynami, jako niezbędnym exemplum pedagogicznym dla biednej, dziecięcej wciąż ludzkości. Prawda Ibsena jest wartością negatywną, albowiem stanowi jedynie zaprzeczenie fałszu, trwającego całe życie nowoczesne. Obrazy tej prawdy wszczepiło w Ibsena społeczeństwo oparte na kłamstwie. Ibsen nie podawał odzie-

dziczonych pojęć o prawdzie rewizji twórczej, to jest takiej, która obala gmach stary, aby zbudować nowy. Wynikły z tego stanu bolesne nieporozumienia, które go gnębiły do końca życia, ale go łączyły bardzo ściśle ze społeczeństwem. „Każdy mój nowy utwór – spowiada się Ibsen otwarcie – był dla mnie procesem wyzwolenia i oczyszczenia". Proces ten trwał przez lat pięćdziesiąt, był bardzo uciążliwy i utrwalił autora w wierze, że największym szczęściem jest samo dążenie do ideału, gdyż prawda jego doznawała wciąż porażki, którą wyjaśniał z żelazną logiką i siłą argumentów. Prawda, zbudowana przez fałszerzy – musiała zbankrutować. Bezwzględny, fanatyczny, zapominający wciąż dla ideału o słabym człowieku, Ibsen – w ostatnim swym, epilogowym utworze przekonywa się, że nawet w sobie samym niepodobna pogodzić „ideału" z „życiem".

Naturalnie, te wszystkie procesy „wyzwolenia" były płodne w ogromne następstwa dramatopisarskie. Gdyby Ibsen wniósł w życie „nową prawdę", wyoraną pługiem genialnego ducha, byłby może reformatorem, ale przestałby pisać. On tworzył dlatego właśnie, że operował cudzymi wartościami. I dlatego idee jego, na pozór abstrakcyjne, tak świetnie ucieleśniać się dawały w żywych istotach. Pojęcia etyczne, które w nim samym walkę toczyły, były wciąż żywymi bohaterami. Wystarczyło dać im pierwszą lepszą nazwę. Pojedyncze dramaty Ibsena imponują zawsze siłą ujęcia tematu, gatunkiem walki ideowej i mocną konstrukcją, dramat zaś jego osobisty, dramat jego życia (zrozumiały wówczas, gdy się wszystkie jego utwory w chronologicznym przeczyta porządku) pokazuje tragiczne bankructwo ideału: poza obowiązkiem, poza „prawdą" występuje straszliwa, niezwalczona, prastara, potężna, nie cierpiąca żadnej logiki, ani ścisłości wszechludzka tęsknota do szczęścia.

O prawa kobiety

Jako rewolucjonista moralny, Ibsen nie miał nigdy względów dla „publiczności". Nie wchodził z nią w kompromisy, nie dbał o jej upodobania. Ale za to szanował ją głęboko, zgadzając się na nieskończenie poważne, filozoficzne niemal rozprawianie z nią o ważnych zagadnieniach życia. Najsilniejszą przy tym troską otaczał kobietę, budząc w niej ludzką istotę, odpowiadając na jej wątpliwości, podając dłoń do wyzwolenia, zagrzewając do walki, tłumacząc jej prawa, wyjaśniając konieczność niektórych jej poświęceń i wielką jej rolę twórczą w życiu etycznym. Nie ma drugiego pisarza, któryby się mógł pochwalić taką potężną galerią typów kobiecych, jak Ibsen: Brandowa, Solveg, Lona Hessel, Petra, Hedda Gabler, Nora, Rita, Hilda Wangel, Rebeka West, Elida, pani Alwingowa i tyle, tyle innych. W tych różnorodnych, bogato wyposażonych postaciach kobiecych mieści się tajemnica rozgłosu teatru Ibsena. Mężczyzna najzazdrośniej broni zawsze swych zdobyczy nad kobietą i dlatego ibsenowskie zamachy na

te zdobycze wywołały wrzenie umysłów i stanowiły o powodzeniu sztuk Ibsena w jednych krajach, a obojętność dla nich – w innych. Można dziś śmiało powiedzieć, że wszędzie, gdzie kobieta walczy o ludzkie swe prawa i posiada świadomość swych sił duchowych – teatr Ibsena święcił triumfy. Im dalej na południe, tem bardziej słabnie urok koncepcyj ibsenowskich. Nie rozumieją go zgoła we Francji, nie lubią we Włoszech i w Hiszpanii...

Co przyszłość zachowa?

Co przyszłość zachowa z twórczości Ibsena? Trudno dziś wiedzieć. Odpadnie, oczywiście, wiele fermentu rewolucyjnego i burzycielskiego, który tkwi w jego pomysłach. Nie należy również zapominać, że twórczość jego jest właściwie jednym dziełem o stu pięćdziesięciu aktach, że rozczłonkowanie jej nie daje wyobrażenia o naturze geniuszu Ibsena. Ale trzy, cztery dramaty pozostaną w literaturze świata pomimo wszystko, jako wieczysty dorobek kultury dziewiętnastego wieku. Będą też olbrzymim dokumentem indywidualności. Napisał je człowiek, który nie rozumiał niedoli ciała ludzkiego, który nie odczuwał nigdy boskich dreszczów artysty, wpadającego w ekstazę wobec Piękna, ale zbożnie spełniał swe posłannictwo, a mianowicie: chciał „naród swój budzić i uczyć myśleć w wielkim stylu"...

(Fragmenty artykułu pt. *Prawda a piękno* pisanego w 1906 r. – Przedruk: *Dwadzieścia lat teatru*, t. 3., Warszawa, 1933)

Adam Grzymała-Siedlecki:

IBSEN I IBSENIZM

Praca nad formowaniem wartościowego człowieka.

Do historii literatury przeszedł jako dramatopisarz i to jako jeden z najbardziej wyłącznych dramatopisarzów. 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 dramatopisarstwem?

To, że po brzegi napełniło się ono treścią poważną, surową, z jakże rzadkimi przebłyskami humoru. Jak Nike

spod Cheronei w naszej *Nocy listopadowej* może o sobie Ibsen powiedzieć: „wszystko czego się tknę, w mych rękach mrze". Jakże charakterystycznym pod tym względem jest *Rosmersholm*. Znamy jego finał: dobrowolna śmierć dwojga bohaterów utworu. Ucieczka więc z życia. A teraz udajmy się do świadectw biograficznych, do listów w których się spowiada, w jakim celu pisał tę sztukę: tam znajdziemy jego wyznanie, że pragnie by *Rosmersholm* stał się dla Norwegów „wezwaniem do czynu"... Dramaty Ibsena nie znają szczęścia ludzkiego, radości, śmiechu. Śmiech raz się tylko u niego pełnym głosem rozlega, to gdy Maja Rubek w *Gdy się z martwych zbudzimy* z niewidzialnych oddali zasypuje scenę kaskadą przeradosnego śmiechu, szczęścia – z czego? z tego, że może zacząć życie poza cywilizacją, niemal poza... psychiką.

Rasowego dramatopisarza, a więc nie liryka, czy epika, poznać w Ibsenie łatwo choćby z jego pasji do c z ł o w i e k a. Powieść, nowela, poemat mogą figury ludzkie uzupełniać jakim kto chce naddatkiem opisów, czy rozważań. W dramacie wszelkie rozważanie, wszelka teza musi się przekształcić w człowieka i jego losem się wypowiedzieć. Dramaty Ibsena stają przed nami jako wzór. Weźmy dla przykładu choćby *Rosmersholm*. Powstał on z potrzeby wychowawczej, gdy odwiedziwszy w r. 1885 ojczyznę, zatroskał się głęboko miałkością programów politycznych, jaka go uderzyła w partiach i ugrupowaniach norweskich. Zapragnął wezwać swój naród „do pracy", do pracy w swoim zrozumieniu rzeczy: do pracy nad formowaniem lepszego, głębszego, bardziej wartościowego człowieka, co – zdaniem Ibsena – ważniejsze będzie od takiego czy innego hasła polityczno-społecznego. I niewątpliwie wezwanie to unosi się nad treścią dramatu, tchem swoim owiewa sztukę, ale nie znajdziemy ani jednej sceny, ani jednego w scenach fragmentu, które by temu wołaniu widocznie były poświęcone. Są tylko ludzie i ich ludzkie życie. To samo znajdziemy we wszystkich jego utworach scenicznych, nawet w młodzieńczych. Klasycznie dramatopisarski zmysł ten pozwalał Ibsenowi, jak rzadko któremu z jego współzawodników, zaludnić deski sceniczne resztą postaci wprost fenomenalnych. To właśnie ważne, że fenomenalnych. Poza niezbędnymi komparsami w tłumnych jego dramatach, niemal że nie sposób natrafić na figurę zdawkową, na figurę niejako bezimienną. Każdy z jego ludzi przynosi ze sobą jakiś swój własny a wyraźny znak osobisty, każdy rozciekawia nas swoją odrębnością, własną orbitą pochodu przez życie.

Powaga etyczna

Co Ibsen n o w e g o wniósł do swoich sztuk, do swoistej swojej poezji.

Ibsenowska poezja dramatu polegała przede wszystkim na wynalezieniu bardziej wzruszających konfliktów. U wszystkich niemal przedibsenowskich pisarzy scenicznych np. u Dumasa 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 p r z e s z ł o ś c i. Pod ciśnieniem odbywających się na scenie wydarzeń, często niespodziewanie, naraz w dziś 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 losami figur działających. W przeszłości zawiązał się splot życiowy, który na śmierć i życie zestawia ze sobą rycerzy północy; w przeszłości pani zamku Oesterot szukać należy jej nieszczęścia; odwieczny duch etniczny stwarza Peer Gynta; przeszłość wszechwładnie ciąży nad Norą i Rankiem w *Domu lalki*, nad Oswaldem i panią Alving w *Upiorach*, nad rodzeństwem Almersów w *Małym Eyolfie*, nad Akdalami w *Dzikiej kaczce*, nad Johnem Gabrielem Borkmanem, nad bohaterami *Gdy się z martwych zbudzimy*.

Dramatyczna interwencja przeszłości nie stanowiła jednak głównej cechy ibsenizmu. Podobną sprężynę działania można by tu i ówdzie odnaleźć i u innych, wcześniejszych autorów. Ważną natomiast dla ibsenizmu będzie powaga etyczna, z jaką skandynawski poeta ukazuje tragiczną nieodwołalność popełnionych niegdyś czynów. Siłę antycznego fatum ma ten ibsenowski „upiór" przeszłości. To jedno, a następnie wtór emocjonalny, jaki zazwyczaj u Ibsena promieniuje z tego wtargnięcia przeszłości w teraźniejszość. Niemal zawsze przynosi on ze sobą jakiś prawie że nie realny podźwięk, nastrój. Wszystkie jego „białe konie", wszystkie jego „wołania" toni morskich, jego pojawianie się postaci niesamowitych w wyrocznych godzinach życia ludzkiego – wszystko to, co nazwano symbolizmem ibsenowskim, wypływało bezpośrednio jako owoc tego nastroju, towarzyszącego „tragizmowi przeszłości".

Obrona indywidualizmu

...Był myślicielem i bojownikiem o jasno sprecyzowaną 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. Była to już epoka socjologizmu; nauka, polityka, wydarzenia dziejowe i nastawienia uczuciowe z entuzjazmem zwracać się zaczęły w stronę zbiorowości ludzkich i ich praw. Entuzjazm ten był nieodłączną cząstką pozytywizmu, a 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 jako spadkobierczyni romantyzmu, staje się równocześnie zwiastunką tego intelektualnego prądu, który przybierze nazwę modernizmu artystycznego. „Wszyscyśmy z niego" mogą

o Ibsenie powiedzieć najwybitniejsi nawet przedstawiciele literatury z przełomu wieków XIX i XX.

*

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

(Fragmenty artykułu druk. w dwutygodniku *Teatr*, nr 24, z grudnia 1956 r.)

Alfred Wysocki:

SFINKS NORDYCKI – DAGNY

Stanisław Przybyszewski, przebywający w latach dziewięćdziesiątych ub. stulecia w Berlinie, poznał za pośrednictwem pisarza szwedzkiego Augusta Strindberga Norweżkę Dagny Juell. Zakochał się w niej z miejsca. Została później jego żoną.

O pierwszym okresie, w trudnych warunkach materialnych, pożycia Dagny i Przybyszewskiego w Berlinie pisze we wspomnieniach *Sprzed pół wieku* (Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1956 r.) Alfred Wysocki, publicysta i krytyk z czasów Młodej Polski, w okresie międzywojennym dyplomata, tak charakteryzując Dagny Juell:

Co za dziwny sfinks nordycki – pomyślałem. Wychowała się w domu mieszczańskim, dostatnim, o trybie życia spokojnym, regulowanym intratną pracą ojca jej, obwodowego lekarza. Mieszkano na kraju cichego miasteczka w pięknej willi, otoczonej dużym ogrodem i noszącej wiele mówiącą nazwę „Rolighed" – Spokój! Matka jej była córką rodu, który zajmował od dawna pierwsze stanowiska w kraju. Była bratanicą wszechwładnego ministra, radcy stanu Blehra. Siostra Dagny, Gudruna, wyszła za mąż za bo-

gatego obywatela ziemskiego Westrupa, druga, Rangilda, za profesora uniwersytetu w Sztokholmie, Backströma. Cóż wyrwało tę chłodną kobietę, siedzącą teraz przede mną w nieopalanym pokoju na tej brudnej kanapie, z jej środowiska dostatku i spokoju? Przypuszczam, że był to jeden z objawów tego prądu myślowego, jaki ogarniał cały ówczesny świat, zmęczony zbyt wielu więzami praw i dogmatów, które zatracały zwolna dawny swój autorytet i wartość, a który w Norwegii bardzo głośnym odbijał się echem. Dopuszczenie kobiet na uniwersytet i spędzenie całej młodości na wspólnej z mężczyzną ławie budziło tam – o wiele wcześniej aniżeli gdzie indziej – domaganie się równouprawnienia obu płci. Kobieta ma prawo przede wszystkim być człowiekiem. Nawet wielki myśliciel Henryk Ibsen uległ owym hasłom pisząc *Norę*, która poruszyła tak głęboko umysły Norwegii. Cały kraj podzielił się na dwa obozy zwalczające się z niepojętą zawziętością. Ludzie miłujący spokój wywieszali w swych bawialniach kartę z napisem: – „Tu nie mówi się o *Norze*".

Jedni nazywali Ibsena burzycielem świata, inni – a były to niemal wyłącznie kobiety – widzieli w *Norze* spełnienie ideałów wolności indywidualnej człowieka.

Hasło wyzwalania się za wszelką cenę z jakichś urojonych pęt i zaczynania nowego wolnego życia, omamiło wiele dziewcząt norweskich. Do nich należała zapewne także Dagny. Obdarzona, tak jak jej siostra Backströmowa, zdolnościami muzycznymi wyjechała na studia do Berlina, poznała Strindberga, a przez niego Przybyszewskiego. Musiał on być wówczas naprawdę fascynującym człowiekiem, kiedy potrafił przykuć do siebie taką Dagny!

NB, wszystkie tytuły i tytuliki pochodzą od naszej Redakcji.

HELENA MODRZEJEWSKA

MODRZEJEWSKA WPROWADZA „NORĘ" NA SCENY POLSKIE

Helena Modrzejewska:

Znalazłam się w Polsce *), gdzie powitano mnie entuzjastycznie. Mój autorytet był teraz bezapelacyjny po zdaniu egzaminu aktorskiego w dwu sezonach londyńskich; poczułam się znowu młoda i powróciłam do ról Julii, Ofelii i Anieli, naiwnej w komedii Fredry **).

Wywołałam też duże poruszenie wśród moich przyjaciół i krytyków występując w *Domu Lalki* Ibsena. Kiedy powiedziałam moim przyjaciołom, że mam w sztuce wleźć pod stół i szczekać, a w ostatnim akcie porzucić męża i dzieci, orzekli, że oszalałam, żeby grać taką rolę. Wszyscy oni w mniejszym lub większym stopniu ulegali konwencjom i takie wyraźne zbliżenie do naturalizmu musiało ich szokować. W dniu przedstawienia jednak aplaudowali gorąco, przyznając, że sztuka ma swój urok, szczekanie wcale nie razi, a w opuszczeniu nieprzejednanego męża nie ma nic tak zdrożnego.

Krytycy byli w ogromnym kłopocie. Jedni potępili sztukę, inni znowu wynosili ją pod niebiosa. Rezultatem tych podzielonych opinii było długie powodzenie *Domu Lalki*, po polsku zwanego krótko *Norą*.

*

...W Nowym Jorku spotkałam się ***) z moim manażerem p. Stetsonem i ułożyliśmy repertuar na zbliżający się sezon... Chciałam włączyć także *Norę* Ibsena, ale jego nazwisko było całkowicie nieznane w Ameryce i mój menażer obawiał się ryzyka związanego z wystawieniem „niechodliwej", „holenderskiej" sztuki. Oczywiście dyskusja z Johnem Stetsonem nie wchodziła w rachubę, i wykreśliłam *Norę*, mając nadzieję, że w przyszłym roku wprowadzę ją na scenę.

*

*) W lutym 1882 r. **) W r. 1882 Modrzejewska nie grała Anieli w *Ślubach panieńskich* Fredry, natomiast grała Szekspirowską Julię w *Romeo i Julia* oraz Ofelię w *Hamlecie*. ***) W październiku 1882 r.

...Lato w r. 1883 spędziliśmy w Kalifornii... Po powrocie do Chicago rozpoczęliśmy sezon pod dyrekcją mego męża, z Fredem Stinsonem jako reżyserem.

Dodałam do swego repertuaru *Norę*, która, przykro mi to powiedzieć, nie poszła w smak amerykańskiej publiczności i musieliśmy ją zdjąć z afisza.

(Fragmenty z tomu *Wspomnienia i wrażenia*, przekład z ang. M. Promińskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957 r.)

Władysław Bogusławski:

Odtworzywszy *Norę* Modrzejewska pożegnała publiczność warszawską najświetniejszą może kreacją, jaką obok *Marii Stuart* Szyllera posiada w swoim repertuarze.

Gra znakomitej artystki, przedziwnie stopniowana od lekkiego nastroju komedii aż do tragicznej nieledwie grozy, przedstawia takie bogactwo subtelnie obmyślanych i artystycznie przeprowadzonych intencji, tak naprzemian to czaruje swobodą i wdziękiem, to przejmuje dramatyczną siłą, że ta nawet część publiczności, która ze sztuką godzić się nie chciała, spieszyła na przedstawienie *Nory* jak na ucztę artystyczną.

Były chwile, kiedy Modrzejewska jednym gestem przykuwała do bohaterki Ibsena wytężoną do najwyższego stopnia uwagę całej sali; cóż dopiero mówić o takiej np. scenie z tarantellą, kiedy Nora, dla odwrócenia uwagi męża od skrzynki z zabójczym listem, probuje wobec niego przygotowany na jutrzejszy bal taniec, prawdziwie śmiertelny, bo w powietrzu zawieszona jest tragedia, a do tańca gra, jakby zwiastun nieszczęścia biedny, rozkochany w Norze suchotnik, którego palce jutro już może na zawsze zesztywnieją.

Pomysł dziwnie nowy i dramatyczny, ale też wykonanie mistrzowskie, że aż dreszczem przejmuje!

Wspomnijmy jeszcze o rozmowie z mężem w akcie trzecim, podczas której na posągowej twarzy artystki odbija się wewnętrzna praca przekształcenia – i pożegnajmy Modrzejewską wyrażeniem nadziei, że nieraz jeszcze wielki jej talent dostarczać nam będzie podobnie silnych i szlachetnych wrażeń.

Norę grano wogóle bardzo starannie, szczególniej p.p. Rapacki i Ładnowski wybornie Modrzejewskiej dotrzymywali placu.

(Fragment z recenzji w *Tygodniku Powszechnym*, nr 12, z dn. 19.III.1882 r.)

GABRIELA ZAPOLSKA JAKO NORA

W listopadzie 1882 r. wystawił *Norę* Teatr Polski w Poznaniu kierowany przez zdolnego artystę i wytrawnego reżysera Aleksandra Podwyszyńskiego (zmarłego we Lwowie w r. 1887 w 41 roku życia). W „towarzystwie do dra-

matu, komedii oraz do opery i operetki" znajdował się m. i. Ludwik Sosnowski, czyli Solski, oraz Gabriela Zapolska, która najprawdopodobniej za przykładem Modrzejewskiej – była inicjatorką grania *Nory*. Tę ulubioną rolę powtarzała przez wiele lat na różnych scenach. Oceny recenzentów niejednokrotnie różniły się skrajnie między sobą, zwłaszcza, że poniektórzy załatwiali w ten sposób porachunki z Zapolską jako autorką lub... trudnym charakterem.

Oto fragmenty kilku recenzji:

Dziennik Poznański:

...Dramat ten (tj. *Norę*) ... poprzedził rozgłos – i słusznie, bo zaraz od początku widocznym jest w nim talent autora i pewna oryginalność. P. Ibsen nie goni w nim za efektami, przeciwnie posługuje się motywem prostym, zwyczajnym, wziętym z życia codziennego i rozwija go, choć coraz energiczniej ale prawidłowo. Dwa pierwsze akta są też prawdziwym cackiem pod względem psychicznym, jak i pod względem zręczności i techniki scenicznej. Trzeci dopiero akt rwie się i staje się w radykalnym przeciwieństwie z dwoma pierwszymi, wskutek czego rzecz sama traci na całości – a przede wszystkim zaś traci na prawdzie.

...Dramat ten odegrany był na naszej scenie wogóle dobrze. Na wyszczególnienie zasługuje p. Podwyszyński, który postać Krokgstadta odtworzył bardzo dobrze i zupełnie zgodnie z intencją autora. P. Sosnowska rolę Krystyny, nie dającą zresztą pola do popisu, odegrała zupełnie dobrze. Również dobrze odtworzył rolę dr Ranka p. Królikowski (Kazimierz). P. Zapolska miała bardzo wiele momentów szczęśliwych, a do takich zaliczamy grę w tych scenach, w których nie występował jeszcze żywioł dramatyczny: nadto podnosimy zupełnie dobrze odegraną scenę z tarantelą; w dramatycznych scenach za to brakło jej siły, energii i pewności.

(Fragmenty z recenzji druk. w nr 262, z dn. 16.XI.1882 r., przed trzecim przedstawieniem sztuki).

Kurier Poznański:

...Widać było, że artystka niezbyt często, może po raz pierwszy wystąpiła w roli tak dramatycznej. Zbyt jeszcze trwożliwie i nierówno odegrała swą rolę.

(Fragmenty z recenzji druk. w nr 258 w 1882 r.)

*

W pierwszych miesiącach 1883 r. Zapolska gra *Norę* w polskim zespole teatralnym pod kierunkiem Józefa Teksla, występującym w Petersburgu w teatrze Kononowa, na rogu Kirpicznego Pierieułka. (Jest to pierwsze przedstawienie *Nory* na terenie Rosji). Ogólną charakterystykę gry Zapolskiej dał ukazujący się w Petersburgu tygodnik *„Kraj"* (cytat według pracy dra Zbigniewa Raszewskiego pt. *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, druk. *Pamiętnik Literacki*, r. 1951, zeszyt 2).

Kraj:

...A najprzód oprócz warunków fizycznych i inteligencji, gry żywej, wdzięcznej i pełnej uczucia, które pani Zapolska posiada, wymaga ona (tj. rola Nory) też i siły dramatycznej, której nie bardzo mogliśmy dostrzec. Przy tych zasobach, jakie p. Zapolska posiada i którymi rozporządzać umie, postać odtworzona przez nią przedstawiła się bardzo sympatycznie. Gra jej, z początku jak gdyby trochę sztuczna, z biegiem akcji nabierała coraz więcej prawdy i wciąż rosnące zyskiwała uznanie. Niektóre sceny były bardzo dobre, scena z tarantelą – wyborna.

(Fragment recenzji druk. w nr 3, r. 1883)

*

Dnia 24 września 1887 r. wystąpiła Zapolska w tytułowej roli *Nory* w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Co pisano o aktorstwie Zapolskiej?

Kurier Warszawski:

...Mamy przed sobą talent niezaprzeczony, indywidualność z temperamentem aktorskim, ale talent nosi na sobie piętno pewnego zaniedbania, które pozwala indywidualności na wykroczenie poza sferę możliwą.

W p. Zapolskiej znać tę walkę głosu z pozą, mimiki z gestami, i myśli z jej uplastycznieniem; czuć borykanie się ustawiczne aktorki, która gra dramat, a którą warunki popychają do komedii.

I dlatego to były we wczorajszej roli pewne braki, dlatego mieszały się szczegóły dobrze pomyślane, ale niejednolicie spojone, dlatego brakło częstokroć skupienia wewnętrznego lubo podkład roli był umiejętnie zrobiony. Ale p. Zapolska w tym chaosie radzi sobie dwoma czynnikami: talentem i rutyną; dlatego całość roli jest pozornie równa, ma wszelkie cechy jednolitości tonu, którego brak widzowi trudno jest uczuć.

(Fragment recenzji z nr 265, z dn. 25.IX.1887 r.)

Kurier Codzienny:

...Zdawałoby się, że autorka pisząca nowele i powieści z tendencją społeczną, świetnie powinna wypowiedzieć ów sens moralny sztuki zamknięty w ostatniej scenie męża z żoną... Tymczasem dykcja blada, bez odcieni, bez głębi myślowej, bez artyzmu, prześliznęła się po tym wszystkim, co stanowiło pobudkę do napisania *Nory*.

(Fragment recenzji Władysława Bogusławskiego, z nr 265, z dn. 25.IX.1887 r.)

*

W r. 1889, 13 i 16 kwietnia, po raz pierwszy w Krakowie, w teatrze kierowanym przez Jakuba Gliksona ukazuje się *Nora*. Tytułową rolę gra gościnnie Zapolska.

Redaktor dwutygodnika *Świat*, pisarz Zygmunt Sarnecki, zamieścił entuzjastyczną recenzję, najprawdopodobniej własnego pióra:

Świat:

Nie potrzebujemy chyba zdawać sprawy z treści *Nory* Ibsena, omówionej tylokrotnie przez krytykę europejską, zwłaszcza, że niemal wszyscy wykształceni ludzie znają dramat z czytania, przedstawień teatralnych lub streszczeń i szerokich recenzji.

Zaznaczamy tu więc tylko, że ten piękny utwór pełen zarazem realnej prawdy i poezji – byłby niezawodnie arcydziełem w swoim rodzaju, gdyby nie teza, osłabiająca rozwiązanie.

Nie występujemy przeciw istocie tej tezy, ale przeciw jej scenicznemu użyciu, przyczynia się ona bowiem do obniżenia wartości literackiej i scenicznej dramatu, zmniejszając siłę kolorytu w ciemnym chociaż ślicznym i wiernie z natury narysowanym obrazie.

U nas dzięki p. Zapolskiej – wykonanie *Nory* zajęło i zachwyciło tych nawet, którzy nie chcieli lub nie umieli ocenić wysokich zalet dzieła. Łatwo i szczodrze szafujący pochwałami recenzenci spospolitowali wyrażenie „gra mistrzowska"; a jednak tym razem (chociaż lękamy się superlatywów jak ognia) nie mamy innego na określenie niepospolitej gry artystki dramatycznej, która jest zarazem wielce utalentowaną nowelistką. Cały akt pierwszy i znaczna część drugiego – w jej wykonaniu należą do wyjątkowych kreacji aktorskich.

Z rolą tą, tak wykwintnie wycieniowaną, objechaćby mogła p. Zapolska świat cały, budząc wszędzie uznanie i entuzjazm. Doskonałe ogólne pojęcie przedstawianej postaci łączy ona z nader subtelnym, wytwornym, a efektownym odtworzeniem psychologicznie usprawiedliwionych szczegółów, które jednakże nigdy nie występują zbyt jaskrawo i nie zacierają głównych zarysów charakteru. W ostatniej scenie aktu trzeciego (ponieważ nas okrzyczano jako zbyt surowych) pragnęlibyśmy czegoś więcej... Może szczęśliwiej obmyślanej toalety, może więcej mimowolnego smutku, a przede wszystkim czegoś... czegoś... co obudzałoby przekonanie w słuchaczach, że artystka (jako Nora) wierzy w tezę autorską, chociaż przyznajemy, że tak jak ona jest rozwiniętą na scenie, trudno w nią uwierzyć. Ale niestety!... zadaniem i obowiązkiem aktora i aktorki jest głęboką pokładać wiarę w to co im autor do wierzenia podaje. Pani Zapolska rozumie to pewno lepiej od nas, bo sama jest pełną talentu autorką, a w chwilach wolnych od pracy literackiej... taką wyborną, nieporównaną artystką dramatyczną!

Grono naszych miejscowych artystów strannie dopomagało bohaterce wieczoru do sumiennego odtworzenia tła obrazu.

Wszystkich, niemal wymienić tu się godzi. Więc panią Sułkowską oraz panów: Rygiera, Sobiesława i Solskiego, który mężnie i inteligentnie dźwigał na swych barkach przygniatający ciężar trudnej roli Dra Ranka.

(Rocznik 1889, str. 215).

W drugiej połowie roku 1889 Gabriela Zapolska wyjeżdża na pięcioletni pobyt do Paryża. Po studiach i występach w teatrach bulwarowych, występuje w „Théâtre Libre" Antoine'a i następnie w przeciwstawiającym się mu artystycznie „Théâtre de l'Oeuvre".

Zapolska chce grać w Paryżu po francusku Norę. Proponuje tę rolę dyrektorowi teatru „Gymnase". Odmówił i oświadczył – jak to notuje Zapolska w jednym ze swych listów: „trzeba Norę przerobić. Niech Nora sprzeniewierzy się mężowi, to będzie sens. A tak, u nas we Francji ça ne va pas. (to nie uchodzi)".

Natomiast w maju 1895 r. wystąpiła Zapolska w teatrze „l'Oeuvre", grając w języku francuskim rolę Szczurołapki w *Małym Eyolfie* Ibsena. Recenzje były ciepłe, nawet krytyków ganiących ją uprzednio za nieznośny akcent. Jan Lorentowicz w szkicu *Zapolska w „Théâtre Libre"* (w tomie pt. *Spojrzenie wstecz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957 r.) stwierdza że np. stary Franciszek Sarcey, czołowy krytyk, wręcz oświadczył: „Ze wszystkich wykonawców warto mówić tylko o jednej. Jest nią p. Gabriela Zapolska – vive la Pologne! – która gra rolę Szczurołapki. Co ta postać znaczy w sztuce – nie wiadomo. Ale p. Zapolska zdołała nakreślić sylwetkę z fantazją dość malowniczą".

Teofil Trzciński:

O AKTORSTWIE ZAPOLSKIEJ

Spór toczył się (w r. 1950) około pytania: czy znakomita pisarka była znakomitą jako aktorka, czy nie. Jak widać sprawa nie jest zdecydowanie rozstrzygnięta jeszcze w dwadzieścia lat po śmierci Zapolskiej, a w pięćdziesiąt lat po jej ustąpieniu ze sceny – rozbieżności zaś poglądów w dyskusji charakteryzują tak biegunowo odległe epitety jak: „polska Duse" i „kabotynka".

...Po okresowej pracy w kilku teatrach wraca w jesieni 1897 r. do Krakowa na ostatnie dwa lata dyrekcji Pawlikowskiego, który chciał z jej udziałem dać cykl sztuk z repertuaru Antoine'a. Był to szczytowy okres a zarazem epilog jej aktorskiej działalności. Co prawda, czas, jaki minął od poprzedniego tu pobytu, nie był łaskawy dla jej warunków zewnętrznych. Można to stwierdzić porównaniem podobizn w tygodnikach warszawskich z r. 1887 z fotografiami z okresu krakowskiego, na których widzimy osobę bardziej korpulentną o twarzy pełniejszej, przez co rysy stały się mniej wyraziste, o zimnym spojrzeniu dużych czarnych oczu. Z tym wyglądem kontrastował głos wysoki, cienki, zmatowany. Wszystko razem nie bardzo godziło się z epitetami „wiewiórecczka, czyżyczek, świergocący skowronek", którymi darzy Ibsenowską Norę jej mąż. Grała ją jednak i teraz wzorując się wyraźnie w zasadniczym tonie – (można by go nazwać „mateczkowym") – na najlepszej francuskiej Ibsenistce Z. Despréz, której bardzo osobisty liryzm i cichą wzruszającą ekspresję sceny końcowej nie łatwo jednak było naśladować.

I tu jesteśmy przy słabym punkcie aktorstwa Zapolskiej. Dzięki bystrej inteligencji wchłonęła ona wiele wiedzy technicznej ze szkoły teatrów paryskich, lecz w operowaniu tym materiałem nie wyczuwało się mocnego temperamentu aktorskiego; brakło indywidualnego tonu. Ponadto, mając wiele swobody w wyborze repertuaru, nie umiała oprzeć się pokusie fałszywych apetytów.

...Zakres jej istotnych możliwości był dostatecznie szeroki – od finezyjnych nowoczesnych kobiet do cichej martyrologii pani Rollison lub matki w *Tamtym*. Jeżeli we własnej sztuce mniej zdołała się wybić, to dlatego, że miała wokół siebie same asy aktorstwa w obsadzie, jakiej utwór jej nie miał już nigdy później na żadnej scenie. Najbardziej w swoim żywiole czuła się jednak pisarka aktorka w sztukach nowoczesnych, odtwarzając kobiety – górujące nad otoczeniem, subtelne, błyskotliwe, dowcipne, ironizujące, a nawet nieświadomie-komiczne. Pawlikowski znał granice jej uzdolnień i wiedział co robi, nie chcąc powierzyć jej roli hrabiny Idalii w *Fantazym*, co spowodowało silne oziębienie ich wzajemnych stosunków.

Była więc Gabriela Zapolska aktorką większego formatu, ale nie tym, co określamy mianem „gwiazdy". Porównanie z Duse – przy całym szacunku dla tego, który go użył – nie dałoby się obronić. Duse była zjawiskiem zupełnie wyjątkowym w skali światowej. Miała dar wywierania na widza nieodpartej sugestii środkami niemal niewidocznymi. „Istnieje sztuka aktorska i istnieje Duse" – pisał o niej Duńczyk Herman Bang. A napewno nikt nie odważyłby się tego napisać o Zapolskiej.

(*Dziennik Literacki*, nr 37/184 z dn. 10.IX.1950 r.)

Jan Lorentowicz:

NORA, ŻYJĄCA TYLKO UCZUCIEM I ROZUMUJĄCA SERCEM

Nora jest jedną z tych niezwykle efektownych ról, które nęcą całe zastępy artystek współczesnych. Niestety, znakomita ich większość za wiele liczy na sam tekst Ibsena, a za mało na własną pomysłowość twórczą. Stąd też Nory w wielkich miastach europejskich są zazwyczaj banalne. Kto ich widział kilkanaście, otrzyma wrażenie, że wszystkie umówiły się między sobą co do rodzaju efektów scenicznych, co do pojmowania psychologicznych załamań duszy bohaterki ibsenowskiej. Zazwyczaj przenosi się punkt ciężkości do drugiego aktu i do sceny tańca a reszta jest markowana pobieżnie. Zwłaszcza koniec trzeciego aktu rzadko kiedy wypada znośnie na scenach zarówno naszych, jak obcych. Po rozmowie Nory z mężem, artystka, grająca rolę tytułową sztuki, zwykle stara się przemienić „lalkę" w „femme forte" i wypowiada patetycznie garść nieznośnych w brzmieniu, suchych frazesów. Wskutek tego wydobywa się na jaśnię sztuczność założenia dramatu, a porzucenie własnych dzieci przez matkę, która je ubóstwiała, staje się rażąco nieprawdopodobnym i potwornym.

P. Dostalova, wyborna artystka „Narodnego Divadla", (w Pradze czeskiej, przyp. Red.), przybyła do nas z własną, zupełnie samodzielną koncepcją Nory. W pracy jej spostrzegam wiele pożytecznych rezultatów reżyserii tak świetnego znawcy sceny, jakim jest Kvapil; ale najlepsze, oczywiście, pomysły reżyserskie rozwiać się muszą, gdy nie dopisze talent i intuicja samej artystki. Otóż pani Dostalova posiada właśnie i jedno i drugie w wysokim stopniu.

Artystka miała do złamania szkopuł pierwszorzędny: grała po czesku, to jest mówiła językiem, którego nie rozumieli ani jej rozmówcy w sztuce, ani publiczność. Dać w takich warunkach jednolite wrażenie dramatu – rzecz niezmiernie trudna. A właśnie pani Dostalova grała tak, że kazała publiczności zapomnieć, że mówi językiem obcym. Rozumiano doskonale całą różnorodność uczuć, przez które Nora przechodzi. Żywą mimiką, subtelną modulacją głosu, prostymi ale bardzo wyrazistymi gestami artystka tłumaczyła znakomicie dramat całej postaci. To nie była Nora, olśniewająca scenicznie, która za pomocą sztucznych środków tworzy konwencjonalną figurę, wzno-

LEOPOLDA DOSTALOVA. Znakomita aktorka „Narodni Divadlo" w Pradzie, (ur. 1879 r., debiutowała w r. 1901) wystąpiła gościnnie w 1912 r. w Warszawie, w Teatrze Letnim, i grała Norę oraz Violę w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira. Krytyka wysoko oceniła jej grę, zestawiała ją z Modrzejewską, podkreślając przede wszystkim „uczuciowość, prawdę i prostotę gry". – Dostalova miała już w swoim repertuarze sztuki polskich autorów, grała Laurę i Stefanię w *Karykaturach* J. A. Kisielewskiego, Marię w *Lekkomyślnej siostrze* W. Perzyńskiego, a zwłaszcza Beatrix Cenci w tragedii Słowackiego (22.IV.1910 r. – na zdjęciu). Po występach w Warszawie grała, również w „Narodni Divadlo", Jewdochę w *Sędziach* Wyspiańskiego (1915 r.) tytułową rolę w *Balladynie* Słowackiego (1923 r.) i Maman Liedermeyer w *Wiośnie Narodów* A. Nowaczyńskiego (1931 r.).

szącą się daleko ponad całe otoczenie. Nora p. Dostalovej jest zupełnie prosta, zarówno w ubraniu, jak w sposobie prowadzenia rozmowy, jak i w wyrazie uczuć. I dlatego Nora ta żyje na scenie. Nigdzie żadnego wysiłku wewnętrznego, żadnej myśli o gromadzeniu na zimno środków ekspresji.

Ta metoda pracy wydała piękny rezultat już w pierwszym akcie, gdzie Nora-lalka daje widzowi silne odczucie bogactwa swego życia wewnętrznego. To nie jest histeryczka, jak u pani Réjane*, ani wielki, tragiczny charakter, jak u Duse: ale – kobieta głęboko kochająca, żyjąca tylko uczuciem i rozumująca sercem. Tak pojęta postać nie potrzebuje już w drugim akcie dbać nadmiernie o efekt tańca, a przede wszystkim nie potrzebuje przemieniać się sztucznie w lwicę w akcie ostatnim.

Właśnie interpretacją tego ostatniego aktu p. Dostalova najmocniej dowiodła, że jest artystką w wielkim stylu. Zamiast suchej, dumnej rezonerki, wykładającej mężowi swe ludzkie prawa (jak to czynią inne wykonawczynie tej sceny), p. Dostalova uczyniła Norę, po konflikcie z mężem śmiertelnie zranioną w uczuciu. Jej Nora zbyt wiele serca włożyła w swą rzekomą „zbrodnię" wobec męża, aby teraz mogła przebaczyć: zabił w niej uczucie, zabił w niej wiarę w jakiekolwiek przywiązanie, połamał ją zupełnie. Nie jest już zdolna do życia, które postawa męża przed nią odsłoniła, a więc idzie w jakiś świat rozpaczy, świat beznadziejny. Liryzm tej ostatniej sceny stanowi taki jej ton zasadniczy, że wszystkie w y j a ś n i e n i a Nory wypowiada p. Dostalova w sposób urywany, wybucha bólem, nie zaś – gnębi i karze.

(Recenzja po występie Leopoldy Dostalowej w Teatrze Letnim w Warszawie, dn. 23.VIII.1912 r. – Przedruk: *Dwadzieścia lat teatru*, t. 3., Warszawa, 1933 r. – Tytuł naszej Redakcji).

*) Réjane – wybitne indywidualności teatru francuskiego.

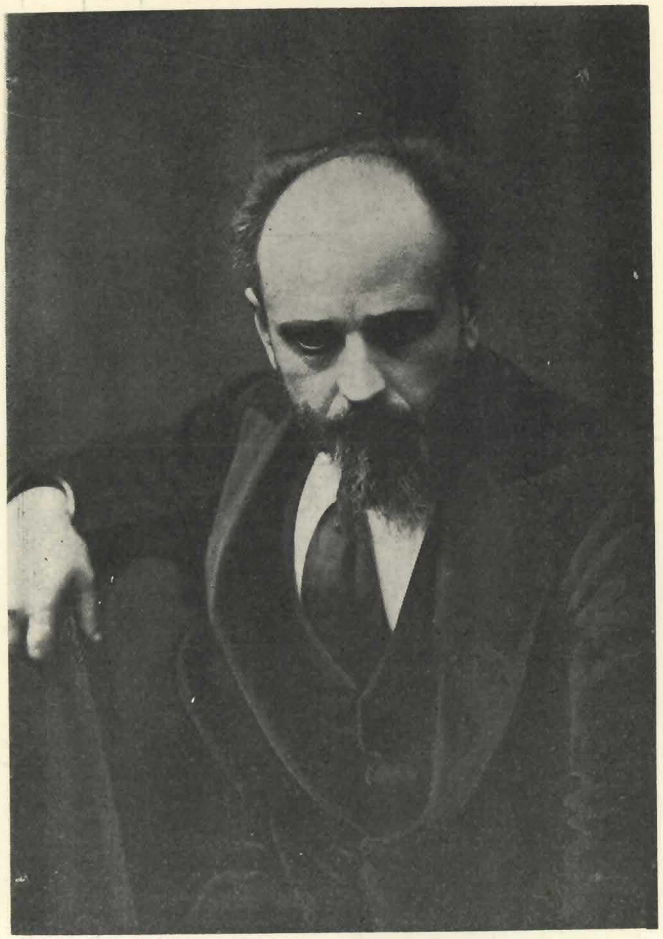
Jacek Frühling:

KAROL ADWENTOWICZ – NIEZAPOMNIANY IBSENISTA

Było to lat jakieś pięćdziesiąt temu w mieście Lwowie. Kołtuneria i mieszczaństwo lwiego grodu obaliły ówczesnego dyrektora teatru miejskiego Tadeusza Pawlikowskiego, człowieka teatru na europejską skalę. Następcą jego został rzutki, ambitny, energiczny przedsiębiorca teatralny Ludwik Heller. Chcąc w jakiś sposób dorównać swemu wielkiemu poprzednikowi, Heller wpadł na pomysł równie śmiały, jak ryzykowny i niebezpieczny. Postanowił zrealizować w odstępach mniej więcej dwutygodniowych cykl Ibsenowski.

Kiedy zamiar ten został podany do wiadomości publicznej, zdawało się, że realizacja jego będzie niemożliwa, że zapowiedź należy traktować raczej jako bluff. To prawda, że Heller, rozporządzał wspaniałym, niepowtarzalnym zespołem aktorskim. Ale trudno było uwierzyć, żeby mu się udało w ciągu bardzo krótkiego czasu wystawić kilkanaście utworów Ibsena, wśród których obok *Peer Gynta* i *Branda* i *Rycerzy Północy*, były i *Dzika kaczka* i *Upiory* i *Rosmersholm* i *Związek młodzieży* i *Komedia miłości* i *Mały Eyolf* i ostatnia sztuka Ibsena, będąca rodzajem jego testamentu – *Kiedy obudzimy się z martwych*. A jednak zapowiedź stała się ciałem. Co dwa tygodnie publiczność lwowska miała sposobność zapoznawania się z utworami Ibsena, uczęszczała na coś, co możnaby nazwać Ibsenowskim Uniwersytetem.

Realizacja tego zamierzenia, która nie ma chyba w świecie teatralnym odpowiednika, stała się w lwiej części możliwa dzięki temu, że znakomity zespół lwowski miał wśród licznych gwiazd, żeby wymienić tylko: Gostyńską, Feldmana, Chmielińskiego, Żelazowskiego, Siemaszkową, Solską, Solskiego, Nowackiego, gwiazdę o takim lśnieniu świeżości, mocy i blasku, jak Karol Adwentowicz. Adwentowicz znajdował się wtedy w rozkwicie swego talentu. Obdarzony urzekającą urodą, trawiony wewnętrzną gorączką, niespokojny, nerwowy, a jednak artystycznie idealnie opanowany, wyposażony w fantastyczną po prostu pamięć, dokonywał dzieła niewiarygodnego. Co dwa tygodnie stawał przed publicznością, jako główna postać któregoś z Ibsenowskich dramatów, co dwa tygodnie zadziwiał i porywał odmiennością ujęcia i tonu. Kto widział jego Peer Gynta i Branda, ten do końca życia nie zapomni owego romantycznego rzutu i lotu tych postaci, stworzonych przez



Karol Adwentowicz – w roli Jana Rosmera w *Rosmersholmie*. – Teatr Polski w Warszawie, 1920 r.

poetycką wizję Ibsena. Ale Adwentowicz umiał równolegle wcielić się w postacie dalekie od wizji poetyckich, w ludzi z krwi i kości. Niezapomniany pozostanie jego surowy, spętany przez mistyczne nieodwracalne siły Pastor Rosmer. Niezapomniany, niepowtarzalny pozostanie również w pamięci jego Oswald Alwing z *Upiorów*. A ile młodzieńczego żaru miały jego kreacje w *Związku młodzieży*, w *Komedii miłości!* Artysta, który dzięki żarowi wewnętrznemu umiał wstrząsnąć do głębi, który nie lękał się patosu, potrafił również wykrzesać z siebie humor i ironię. Kto widział

Adwentowiczowskiego doktora Stockmana z *Wroga ludu*, kto był świadkiem walki tego doktora Judyma północy z konserwatywnym, zacofanym otoczeniem, ten nie zapomni tonów arcycelnej drwiny i ironii, w które Stockman Adwentowicza od czasu do czasu uderzał i którymi druzgotał przeciwników.

W postaciach Ibsenowskich, w ujęciu Adwentowicza przejrzystych i czytelnych, choćby to był mglisty nieco mistrz Solness lub jeszcze bardziej mglisty rzeźbiarz Rubek ze sztuki *Kiedy obudzimy się z martwych*, była zawsze pełnia życia. Zawsze widziało się pełnego człowieka z jego wzlotami i upadkami, cierpieniami i radościami. Ale nigdy nie byli to u Adwentowicza ludzie z naturalistycznych fotografii, czy portretów. Każda jego postać z dramatu Ibsena była równocześnie wcieleniem tych myśli, i tych ideałów, które zaprzątały umysł i serce genialnego pisarza.

Adwentowicz umiał, jak chyba żaden z wykonawców Ibsena, utrafić w Ibsenowski klimat i nastrój. Byli na widowni tacy, którym patetyczność niektórych ujęć adwentowiczowskich niezupełnie odpowiadała. Ale olbrzymia większość szła za aktorem, który wprowadzał ją w świat wielkich myśli i wielkich idei. Ibsenowskie słowo Adwentowicza było zawsze podmurowane nie tylko sercem, ale i mózgiem. Poza tym artysta nie nadużywając nigdy szminki działał wstrząsająco milczeniem, mimiką i gestem. Chodzący godzinami po swym gabinecie John Gabriel Borkman, który nie umie pogodzić się ze skutkami bankowego przestępstwa, miał w ujęciu Adwentowicza coś ze zwierzęcia szlachetnej krwi, zamkniętego w klatkę. A młody Peer Gynt, opowiadający matce o swych niewydarzonych przygodach, sprawiał wrażenie orła.

Żadna z Adwentowiczowskich postaci ibsenowskiego cyklu nie miała charakteru statycznego. Adwentowicz nigdy nie poprzestawał na tym, by tylko zarysować człowieka, w którego się wcielał. Ukazywał go w pełni przemian i może dlatego najwspanialszą z pośród jego kreacji ibsenowskich był Peer Gynt, ukazany przez autora niemal od narodzin do śmierci.

*

Mógłby ktoś mieć wątpliwości, czy impresje kilkunastoletniego gimnazjalisty nie są wynikiem młodzieńczego entuzjazmu dla uwielbianego aktora. Tak nie jest. Ów młodociany entuzjasta miał sposobność na przestrzeni swego niekrótkiego żywota oglądać zarówno rosyjskich, jak i niemieckich najwybitniejszych ibsenistów scenicznych. Widział i podziwiał Orleniewa, Moissiego, Bassermanna, Hartmanna i wielu innych. I zawsze na przestrzeni długich dziesiątków lat, oglądając i słuchając Ibsena, konfrontując i porównując różnych jego interpretatorów, wracał myślą do wspomnień i przeżyć młodzieńczych, coraz wyraźniej zdawał sobie sprawę, że to co w Ibsenie dawał Adwentowicz, było złotem próby najwyższej.

1. WRÓG LUDU – dramat w 5 aktach. (Autora przekładu afisz nie podał) Reżyserował Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje Karola Frycza.
Obsada: Dr Stockman – A. Zelwerowicz, Joanna – I. Kozłowska, Petra – M. Dulębianka, Jan Stockman – J. Sosnowski, Niels Worse – J. Zieliński, Hanstad – K. Junosza, Billing – St. Jarniński, Holster – M. Szobert, Thomsen – W. Grabowski. Wystawione dn. 29 kwietnia 1913 r. i grane 9 razy.

2. PEER GYNT – Poemat dramatyczny w 13 odsłonach. Przekład Jana Kasprowicza. Reżyserował Józef Sosnowski. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Muzyka F. Griega.
Obsada: Aza – St. Górska, Peer Gynt – K. Adwentowicz, Astak – B. Samborski, Stary z Douvru – St. Jarniński, Solveig – W. Tatarkiewiczówna, Helga – M. Grzejdziak, Ojciec Solweigi – St. Janowski, Matka Solweigi – M. Żarska, Kobieta w zielonym ubraniu – A. Rotterowa, Master Cotton – W. Kuncewicz, Monsieur Ballon – W. Ziembiński, Von Oberkopf – K. Borowski, Von Trupetersbale – B. Samborski, Anitra – S. Broniszówna, Odlewacz Guzików – G. Buszyński.
Wystawione dn. 6 czerwca 1917 r. i grane 17 razy.

3. ROSMERSHOLM – dramat w 4 aktach (Autora przekładu afisz nie podał). Reżyserował Karol Borowski. Dekoracje Wincentego Drabika.
Obsada: Jan Rosmer – K. Adwentowicz, Rebeka – I. Solska-Grosserowa, Rektor Kroll – J. Zieliński, Brendel – S. Jaracz, Mortensgard – L. Bończa-Stępiński, Pani Helseth – J. Winiarska.
Wystawione 4 grudnia 1920 r. i grane 22 razy.

4. NORA (DOM LALKI) – dramat w 3 aktach. Przekład Jacka Frühlinga. Reżyserowała Maria Wiercińska. Scenografia: Marian Stańczak.
Obsada: Torwald Helmer – S. Jaśkiewicz, Nora – E. Barszczewska, Doktor Rank – M. Wyrzykowski i J. Para, Krystyna Linde – Z. Małynicz, Krogstad – M. Milecki. Anna – I. Oberska, Helena – A. Dmochowska.
Wystawione w kwietniu 1958 r. na Scenie Kameralnej.

8 V. 1958

Irena Solska jako Rebeka West w *Rosmersholmie*. – Teatr Polski w Warszawie, 1920 r. – W roli Rektora Krolla – J. Zieliński.

Dnia 8 marca 1958 r. zmarła w Skolimowie

przeżywszy lat osiemdziesiąt

IRENA SOLSKA

Wielka Aktorka scen polskich, Członek Zespołu Teatru Polskiego w Warszawie

Uroczystości żałobne odbyły się w Warszawie, dnia 13 marca 1958 r. – Nad grobem w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Powązkowskim przemówili: Minister Kultury i Sztuki Karol Kuryluk oraz Prezes Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu ZASP Marian Wyrzykowski.

Stanisław Witold Balicki:

DUCH IRENY SOLSKIEJ ODŻYWIA SIŁY SCENY POLSKIEJ

(Przemówienie wygłoszone dnia 13.3.1958 r. nad trumną Ireny Solskiej w czasie zgromadzenia żałobnego w Teatrze Polskim w Warszawie)

Artysta wielki – Irena Solska – opuszcza teatr polski.

Rozstajemy się dziś po raz ostatni z aktorką niepospolitą, działaczem niestrudzonym, indywidualnością pełną nigdy niewygasłej twórczej pasji, patriotą polskiej kultury gorącym, Muzą aktorstwa, literatury, malarstwa.

I jakże żegnać zjawisko, które jest już od dawna częścią historii sceny polskiej, historii żywej, będącej naszym nauczycielem. Jakże żegnać Irenę Solską, której urzekająca twórczość sceniczna w okresie swego bogatego rozkwitu obrastała już legendą o prawdzie, pięknie, prostocie i potędze wielkiej sztuki.

Debiutuje Irena Solska jesienią 1896 r. w krakowskim teatrze Tadeusza Pawlikowskiego i już w kilkanaście miesięcy później zaliczana jest do czołowych sił wybitnego zespołu. Niemal całe dramatopisarstwo Młodej Polski, Przybyszewski, Kisielewski, Żuławski, Staff, Kasprowicz, nowoczesny drapieżny dramat psychologiczny Ibsena czy Zapolskiej, w niej znajdują wnikliwą, namiętną, ludzką interpretatorką, niejednokrotnie inspiratorkę.

Ale najwspanialszym rozdziałem w dziejach jej twórczości – będzie teatr poetycki, teatr monumentalny. Ajschylos, Kochanowski, Krasiński, Szekspir...

Po Antoninie Hoffman – a równocześnie i równorzędnie ze Stanisławą Wysocką – jest Irena Solska prawdziwą aktorką Słowackiego. Amelia i Sally w *Horsztyńskim*, Amelia w *Mazepie*, Lilla Weneda, Imaginacja w *Kordianie*, Salusia w *Śnie srebrnym Salomei*, Idalia w *Fantazym*, Feniksana w *Księciu Niezłomnym*, Beatrix Cenci, Alina, Goplana i ostatnia w życiu rola: Wdowa w *Balladynie*. Równocześnie i równorzędnie ze Stanisławą Wysocką, z którą wiąże ją długoletnia przyjaźń i współpraca, jest Irena Solska znakomitą aktorką Wyspiańskiego. Jego Ofelia, Rachel w *Weselu*, Harfiarka w *Wyzwoleniu*, Joas w *Sędziach*, Joanna w *Nocy Listopadowej*, Atalanta w *Meleagrze*, Hipodamia w *Achilleis*, Maria w *Warszawiance*, wprost legendarna Infantka w *Cydzie*. I pierwsza inscenizatorka w Warszawie, poematu dramatycznego *Daniel*.

Wyznawczyni teatru romantycznego, nawskroś humanistycznego, niekrępowanego przepisami i schematami, współżyjącego ze współczesnością – widziała Irena Solska odrodzenie i rozkwit polskiej sceny, teatr przyszłości, zaczynający się od Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego.... Taki teatr realizowała.

I jakże żegnać Irenę Solską, artystę wielkiego, jeżeli jej koncepcja teatru, jej osiągnięcia mistrzowskie, jej mądre wskazania żyją w każdym z nas trudniących się o pomnożenie i unowocześnienie polskiej kultury teatralnej.

Mówił Wyspiański, umiłowany poeta Ireny Solskiej:

> Wielkości, komu imię twe przydano
> ten tęgich sił odżywia w sobie moce
> i duszą trwa, wielokroć powołaną...

Duch Ireny Solskiej trwa i odżywia siły polskiej sceny.

O JEDNEJ ROLI IRENY SOLSKIEJ

Emil Breiter:

Pani Solska najwierniej i najgłębiej ujęła istotne widzenie autora. Rebeka West – dwa dni przed samobójstwem – jest już człowiekiem złamanym i smutnym, który miłość przezwyciężył i poddał się egzaltowanej frazeologii szlachetnego Rosmera. Śmiech i kwiaty stały się tylko wspomnieniem, a nuta bojowa odzywała się jedynie w krótkim starciu z Krollem. Kobieta – rezygnacja, a z każdego jej słowa bije ból i rozpacz za utraconem szczęściem. P. Solska wżyła się imponującą intuicją w serce i mózg nieszczęśliwej kobiety i kazała nam wszystkim cierpieć ze sobą, kochać i... pogardzać. Tylko w obliczu żywych i martwych portretów, grzech jej mógł uchodzić za zbrodnię. Strasznem było jej prawdziwe cierpienie i rozpacz wyznania. Bo spowiedź tej kobiety była przede wszystkim przemilczeniem rzeczy najgłębszych, zawsze dla Rosmera niedostępnych. Kreacja p. Solskiej była nie tylko arcydziełem kunsztu aktorskiego, ale wysokim świadectwem niepospolitej kultury intelektualnej.

(Naród)

Zygmunt Kisielewski:

Pani Solska, jako Rebeka, jest od samego początku dramatu tą przez „światopogląd Rosmersholmu" złamaną parweniuszką. Jest zwiędłą, zamgloną, niespokojnie wciąż wsłuchującą się w tajemniczy szum wód, w których utonęła Beata. W geście, w chodzie, w twarzy, w natężeniu głosu jest ona już cieniem dawnej Rebeki, tej „jedynej, silnej duszy w Rosmersholmie", nieprawego dziecka, twardym krokiem idącej na zdobycie głębokiego, mądrego, nieskończenie dobrego, ale słabego człowieka, jakim jest b. pastor Rosmer. To prawda, że cała „sprawa" odbyła się przed podniesieniem się kurtyny (śmierć Beaty i demoniczna gra Rebeki), niemniej Rebeka powinna była jeszcze zachować, bodaj w geście i w głosie tę drapieżną, za-

chłanną wolę z przeszłości. Tymczasem p. Solska pokazała nam tylko w sposób mistrzowski „uroczą damę", pogrążającą się już za życia w mgły śmierci.

(Robotnik)

Kornel Makuszyński:

Mało zaś kto dorównaćby mógł Adwentowiczowi w repertuarze ibsenowskim, do czego prócz znakomitego aktorstwa potrzeba głębokiej inteligencji, którą ten szlachetny aktor odznacza się wybitnie. Znać to w każdem słowie jego roli wczorajszej; on wie, kto jest Jan Rosmer, zna historię jego duszy, rozumie jego winę, z cudownym, jasnym poddaniem się podda się karze. Zmusił wczoraj do wielkiego spokoju zwykłą swoją nerwowość i żył w dramacie życiem niesfałszowanym po aktorsku lecz tak jasnym, że można było widzieć każde drgnienie pięknej duszy Rosmera i tak bardzo prawdziwym, nie udanym, że wciągnął widza powolnym, dobrym ruchem w to koło, w którym wielki ból cierpią dwie dusze jego i Rebeki West, w którą się przerodziła Solska. Jest to dusza dziwnie złożona, którą w potężną całość skuł niesłychany hart woli, zanim się znów rozluźni w stodyczy bólu. Solska miała w chwilach zmagania się z potęgą Rosmersholmu siłę i spokój potwornej kobiety, której każde słowo jest stalowe i zimne, i która wie dokąd po co dąży; lecz się jej świetność aktorska ukazała dopiero we wzruszającej do głębi scenie spowiedzi, wypowiedzianej z tak pełną wielkiego, ludzkiego bólu prostotą, z taką siłą uczucia, że się jej słuchało z zapartym oddechem. Dwoje tych świetnych aktorów żyło życiem głębokim, pełnym wzruszeń tajemniczych i dobrych.

Rebekę West grała Duse nie wiem jak, lecz Solska godna jest każdego, najbardziej zawrotnego porównania.

(Rzeczpospolita)

Władysław Rabski:

Solska jest najlepszą Rebeką, jaką kiedykolwiek widziałem na polskich scenach. Nie grała jej tak, jak Duse, która z roli nawróconej grzesznicy wydobyła urok tajemniczej, wizyjnej prawie świętości, – nie akcentowała wzorem artystek niemieckich jej mocy nieomal szatańskiej, jej spekulacji rafinowanej, która jeszcze w pierwszych aktach się odzywa, choć dzieło oczyszczenia jest prawie już dokonane, – nie dała tego słonecznego piękna, które rozpromieniać powinno mrok Rosmersholmu, ale jej przebudzenie anioła w kobiecie miało tony przedziwnie miękkie, w jej niepokoju grały wszystkie nerwy, w jej scenie spowiedzi

był ból najgłębszy i prawda najszczersza. To nie cała Rebeka, to nie szatan ujarzmiony, nie ekstaza odkupienia, ale cząstka tajemnicy Ibsenowskiej, odczuta intuicją, wyrzeźbiona techniką znakomitej artystki.

(Kurier Warszawski)

Władysław Zawistowski:

Solskiej niesłychany kunszt słowa połączył się z kunsztem aktorskim najczystszej wody. Spokojny, przeraźliwie równomierny ton dialogu, poddawał oczom widza nieuchwytne dla zmysłów, a bezpośrednio udzielające się drgania naprężonej psychiki. Nie ma dziś w Polsce drugiej artystki, któraby tak twardo, tak po mistrzowsku, stała na gruncie sztuki teatralnej. Jest to istotny klasycyzm w teatrze, klasycyzm, który, wedle słów Jules Lemaitre'a, polega na osiąganiu największych wysiłków najskromniejszymi środkami. P. Solska w najcichszym, pozornie najzwyklejszym słowie, w najpowściągliwszym poruszeniu, wyraża treść wzruszeniową tak silną, że jej wrodzony arystokratyzm duchowy i sfinksowość kobieca, nieuchwytne dla partnerów, wplątanych w wspólną akcję, staje się jasny i przejrzysty, najsilniej uderzający w widza – wagą swej potęgi.

(Kurier Polski)

Maria Wiercińska
Reżyser przedstawienia *Nora*

Henryk Ibsen

N O R A
(D O M L A L K I)

Teatr Polski
Scena Kameralna

Warszawa, 1958 r.

Zofia Małynicz –
Krystyna Linde

Stanisław Jaśkiewicz – Helmer

Marian Wyrzykowski – Doktór Rank

Józef Para – Doktór Rank

Henryk Ibsen

N O R A
(D O M L A L K I)

Teatr Polski
Scena Kameralna

Warszawa, 1958 r.

Elżbieta Barszczewska – *Nora*

Mieczysław Milecki – Krogstad

Irena Oberska – Anna

Aleksandra Dmochowska – Helena

Zdjęcia wykonali: Z. Buchcar,
B. J. Dorys, A. Jodlińska,
I. Strzemieczna.

Wydawca i redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego
Warszawa, ul. Karasia 2
Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zam. 1891/A. A-45

Cena zł 4.–

TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Sezon: 1957–1958
Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W piątek, dn. 30 maja 1958 r. o godz. 19
po raz 15

NORA

(Dom Lalki)

Dramat w trzech aktach Henryka Ibsena
Przełożył Jacek Frühling

Torwald Helmer, adwokat . . .	Stanisław Jaśkiewicz
Nora, jego żona	Elżbieta Barszczewska
Doktor Rank	Marian Wyrzykowski
Krystyna Linde	Zofia Małynicz
Krogstad adwokat	Mieczysław Milecki
Anna, niania	Irena Oberska
Helena, służąca	Aleksandra Dmochowska

Dzieci Helmerów, Posłaniec.

Rzecz dzieje się w mieszkaniu Helmera

Reżyseria: Maria Wiercińska
Scenografia: Marian Stańczak

Plan przedstawień:

Teatr Polski: (ul. Karasia 2)	Sobota, 31 maja, o godz. 19: *Maria Stuart* Słowackiego.
Scena Kameralna:	Sobota, 31 maja, o godz. 19: *Nora* Ibsena z J. Parą w roli Doktora Ranka

W przygotowaniu:

J. Giraudoux
WARIATKA Z CHAILLOT
sztuka w dwóch aktach

L. H. Morstin
OBRONA KSANTYPY
komedia w trzech aktach

AFISZ TEATRU POLSKIEGO – WARSZAWA – SEZON 1957–1958

MAŁA KRONIKA WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

7.V.1878 Urodziła się w Warszawie Stanisława Wysocka (zm. 1941), wielka aktorka, początkowo grająca rolę lirycznych amantek i naiwne, potem przez długie lata święcąca triumfy w repertuarze bohaterskim i tragicznym, w którym najpełniej wypowiedział się talent artystki, a u schyłku kariery z powodzeniem kreująca matrony w dramacie i komedii. Do historii polskiego teatru przeszły takie jej kreacje, jak: Balladyna, Lady Macbet (Makbet), Roza Veneda (Lilla Weneda), Pani Alwing (Upiory) i Pallas (Noc Listopadowa). Poza twórczością aktorską rozwijała działalność reżyserską (np. słynna inscenizacja „Nocy Listopadowej") i pedagogiczną (np. prowadzenie Teatru Studia w Kijowie). Występowała stale, bądź gościnnie na scenach Warszawy, Krakowa, Lwowa, Poznania, Lublina, Zagrzebia itd.

10.V.1835 Premiera „Pana Jowialskiego" A. Fredry na scenie warszawskiej z udziałem B. Kudlicza (Pan Jowialski), I. Werowskiego (Szambelan) i W. Piaseckiego (Ludomir). We wznowieniu komedii (14.V.1845) występowali: J. Rychter (Pan Jowialski), A. Żółkowski (Szambelan) i J. Komorowski (Ludomir).

16.V.1771 Urodził się Jan Nepomucen Szczurowski (zm. 30.X. 1849), świetny śpiewak operowy (bas), podpora zespołu W. Bogusławskiego.

16.V.1864 Urodziła się Honorata Leszczyńska z Rapackich (zm. 18.I.1937), żona wielkiego tragika Bolesława Leszczyńskiego, matka Jerzego Leszczyńskiego, znakomita aktorka, niezrównana odtwórczyni Katarzyny (Poskromienie złośnicy), Katarzyny – Madame Sans Gêne, Młynarki (Zaczarowane koło) i Pawłowej (Marcowy kawaler). Początkowo grała role naiwne, następnie w Krakowie za pierwszej dyrekcji T. Pawlikowskiego dźwigała na swych barkach repertuar klasyczny i współczesny, a po przejściu do Warszawy zbierała laury w komediach i farsie, przyczyniając się do podniesienia Teatru Letniego na nienotowany dotąd poziom, gdy chodzi o wykonanie aktorskie wystawianych tu utworów.

16.V.1919 Premiera w Teatrze Polskim jednej z rzadziej wystawianych u nas tragedii W. Szekspira pt. „Koriolan" w przekładzie J. Paszkowskiego, reżyserii A. Zelwerowicza i dekoracjach W. Drabika. Koriolana grał J. Leszczyński. Tragedia szła 22 razy.

17.V.1947 Zmarł w Warszawie Ignacy Dygas (ur. 28.VII.1881) znakomity śpiewak operowy (tenor), obdarzony głosem o fenomenalnej sile i czystości, niezwykłą pamięcią, wykonujący partie swego repertuaru w 3 językach (polski, włoski, rosyjski), mający przydomek „człowieka ze złotem w gardle". W ciągu swej błyskotliwej kariery występował w najświetniejszych teatrach operowych na obu półkulach, m. in. Rosji, Włoch, Hiszpanii, Stanów Zjednoczonych i Jugosławii. Z dużej liczby jego ról należy w pierwszym rzędzie wymienić kreacje w operach R. Wagnera, Jontka (Halka), Radamesa (Aida), Eleazara (Żydówka) itd.

20.V.1899 Prapremiera „Lelewela" S. Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie w doskonałej obsadzie, wśród której m. in. figurują L. Solski (Joachim Lelewel), J. Kotarbiński (Ks. Adam Czartoryski), Br. Wolska (Ks. Sapieżyna), M. Węgrzyn (Wincenty Niemojowski), St. Knake-Zawadzki (Henryk Dembiński), Wł. Sobiesław (Zdzisław Zamojski), A. Siemaszko (Druziewicz) i M. Przybyłowicz (Nieznajomy).

21.V.1882 Zmarł Roman Turczynowicz (ur. 14.II.1813), jeden z największych tancerzy i baletmistrzów teatru warszawskiego XIX w.

ZAKŁADY GRAFICZNE DOM SŁOWA POLSKIEGO · ZAM. 2456/a · B-20