

TEATR ROZMAITOŚCI
UL. MARSZAŁKOWSKA 8

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

T E A T R R O Z M A I T O Ś C I

ul. Marszałkowska 8

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: JERZY KALISZEWSKI

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

(VILDANDEN)

Dramat w 5 aktach

Przekład Jacka Frühlinga

21

P R E M I E R A — L U T Y 1 9 6 3



HENRYK IBSEN

Jacek Frühling

KŁAMSTWO I PRAWDA

Ukończywszy studia, Henryk Ibsen, urodzony w prowincjonalnym mieście norweskim w roku 1828 jako syn zubożalej rodziny kupieckiej, pracował przez lat kilka w aptece. Małomówny, nieśmiały, poważny, przysłuchiwał się z bacznością i wnikliwą uwagą rozmowom setek ludzi, którzy się przewijali przez aptekę. Rozmowy te, notowane w mózgu, obdarzonym świetną pamięcią, znalazły później wyraz w jego twórczości.

Złożyło się tak, że Ibsen zapoznał się z ludźmi, zbliżonymi do teatru, którzy wciągnęli go w wir życia teatralnego. Był przez lat kilka kierownikiem jednego z teatrów w Chrystianii, dzisiejszym Oslo. Zetknąwszy się z teatrem soróbował swych sił w dziedzinie dramaturgii. Już w swych pierwszych utworach poetyckich, opartych na legendach i podaniach Północy, poeta i dramaturg odkłamywał pewne mity i — rowiedzmy — głębiej, prawdziwiej przedstawiał postacie i zdarzenia urobione przez mitologię. Szczytowym osiągnięciem w tej dziedzinie był jego dramat *Peer Gunt*, napisany zresztą w późniejszym okresie, w którym pisarz pokusił się o zdjęcie fałszywej maski z legendarnego, norweskiego bohatera ludowego, ukazując kłamcę, fantastę, figurę „niepoważną”, której nie można brać serio.

Tematyka historyczna, zarówno w skali światowej jak narodowej, nie mogła zadowolić takiego umysłu jak Ibsen. Pisarz nie mógł z konieczności wewnętrznej pozostać głuchy i śle-

py na to, co stanowiło treść dnia dzisiejszego zarówno w jego ojczyźnie jak i na szerokim świecie. Rozglądając się dokoła, chłonąc w siebie otaczający go świat, Ibsen doszedł do przekonania, że najgroźniejszą ostoją moralnego wstecznictwa jest zakłamany, nieszczerzy stosunek społeczeństwa do instytucji małżeństwa, uważanej za nienaruszalną świętość. I oto młody, mało znany dramaturg, pisze jedną ze swoich pierwszych sztuk na tematy współczesne, *Komedję miłości*, w której w sposób bezlitosny demaskuje fałsz i obłudę licznych związków małżeńskich. Atak był tak gwałtowny, że w solidnej i spokojnej ojczyźnie pisarza podniosła się ogromna fala oburzenia. Ibsen, którego dominującą cechą charakteru była zaciekle nieustępliwość, nie poddał się druzgocącej nagonce. Opuściwszy Norwegię, jako emigrant, przebywający naprzód we Włoszech, później w Niemczech, niemal każdą swoją nową sztuką, obracając się w kręgu zagadnień obyczajowo-moralnych, rzucał wyzwanie wszechwładnemu w owych czasach mieszczaństwu.

Sztuk tych, wyrosłych z problematyki współczesnej, był cały legion. Dzięki nim Ibsen przestał być pisarzem norweskim, stał się pisarzem świata. Zatrzymajmy się na chwilę na najwybitniejszych z nich. Oto *Wróg ludu*. Lekarz zakładowy, doktor Stockmann wykrywa, że woda w uzdrowisku, zbudowanym na moczarach, zawiera szkodliwe dla zdrowia bakterie. Jest dla niego rzeczą oczywistą, że wobec tego uzdrowisko musi zostać zlikwidowane. Innego zdania są akcjonariusze uzdrowiska oraz wszyscy ci, którzy je jako kuracjusze-recydywiści pokochali. Tłumaczą oni Stockmannowi, że nie należy podnosić takiej burzy, że przecież jakoś można to zakłaiśtrować, zaradzić. Stockmann, mleczny brat doktora Judyma z *Ludzi bezdomnych*, pozostał nieugięty. Wszyscy opuszczają go, został skazany na samotność. Drugim utwo-

rem Ibsena, który wywołał jeszcze większą burzę, były *Upiory*, ukazujące, do jakich tragicznych skutków prowadzi małżeństwo kobiety z człowiekiem moralnie i fizycznie chorym — i w dodatku zdegenerowanym. Wyzwaniem w *Upiorach* było przede wszystkim to, że kiedy bohaterka sztuki, pani Alwing, matka syna chorego na nieuleczalny w owych czasach, dziedziczny paraliż postępowy, opowiada o swym tragicznym małżeństwie pastorowi Mandersowi, pastor głuchy i ślepy na to, w co się jej małżeństwo obróciło, broni związku małżeńskiego, protestuje gwałtownie przeciw oskarżycielskim słowom pani Alwing. Trzecia z kolei sztuka o charakterze bojowym, to *Nora*, która w ostatnim pięcioleciu triumfowała na licznych naszych scenach. Po raz pierwszy w dziejach teatru „kobieciątko” ze środowiska mieszczańskiego, wzorowa żona i matka, uświadomiwszy sobie, że mąż jej to bezduszny egoista, który widział w niej jedynie i wyłącznie lalkę i zabawkę, zdobywa się na odwagę porzucenia domu, aby, jak mówi w akcie ostatnim, stać się człowiekiem. Dowodem, jaki ładunek zawierał w sobie atak na instytucję zakłamanego małżeństwa mieszczańskiego, był fakt, że kilka teatrów, zarówno niemieckich jak i włoskich, zwróciło się do Ibsena z propozycją takiego zakończenia świetnej ich zdaniem sztuki, z którego nie wynikałoby wyraźnie, że Nora opuszcza męża, a zwłaszcza dzieci. Żywy rezonans *Nory* nie tylko u nas, ale w Moskwie, Wiedniu, Paryżu i Londynie przypisać należy chyba temu, że choć życie rozwiązało pewne problemy, dotyczące emancypacji kobiet, Helmer, powołany do życia sto lat temu, pozostał żywy i piękno aktualny. Bez względu na ustroje społeczne, na układy obyczajowe, na nowe formy cywilizacji technicznej, tak zwany prawdziwy mężczyzna, któremu towarzyszą sukcesy zawodowe, pozostał w stosunku do towarzyszy, względnie towarzy-

szek życia w gruncie rzeczy taki sam, jak za czasów Ibsena. Zapatrzony w siebie i w sobie zakochany, przekonany o swojej ważności i niezbędności, jakże często nie uważa, że żyje obok istoty, która ma swoje troski, radości i kłopoty. Poza tym dzisiejsi Helmerowie lubią być tak samo, jak u Ibsena, nieposzlakowani. Kiedy coś zagraża ich dobrej sławie, przede wszystkim karierze, wpadają w furję i nawet im do głowy nie przyjdzie zastanowić się, co myśli i czuje ich „druga połowa”. Tak to *Nora* zawdzięcza swe zmartwychwstanie nieśmiertelnemu małżonkowi.

Ibsen odkłamywał nie tylko instytucję małżeństwa. Demaskował ponad to tak zwaną solidność mieszczańską, opartą o potęgę pieniądza. W *Podporach społeczeństwa* surową, bezlitosną ręką ściąga z piedestału ludzi powszechnie szanowanych, którzy w gruncie rzeczy są karierowiczami, pozbawionymi skrupulów dorobkiewiczami. W *Janie Gabrieli Borkmannie* Ibsen w sposób bezlitosny demaskuje reprezentanta wielkiego kapitału, który w tym kapitale, pchającym świat naprzód, zatrudniającym dziesiątki tysięcy rąk, dostrzega elementy jakiegoś zdobywczego romantyzmu.

Biczując możnych tego świata na odcinku moralno-obyczajowym, autor *Peer Gynta* gromił również liberałów i pseudo-radykałów drapujących się w togi lewicowości i, pożałuj Boże, rewolucyjności. Najjaskrawszy wyraz znalazło to w dramacie *Rosmersholm*. Sytuacja jest taka: wybitny pastor, wychowany w arcykonserwatywnym, arcywstecznym środowisku, stał się po długich, bolesnych rozmyśleniach i przeżyciach tak zwanym odszczepieńcem. Postanowił nie tylko porzucić obóz konserwatywny, przejść do obozu radykalnego, ale również wystąpić z kościoła. Decyzję tę pastor Rosmer komunikuje redaktorowi miejscowego pisma lewicowego, upoważniając go do ogłoszenia w

swym piśmie jego przemiany duchowej. Pan redaktor oświadcza, że fakt przejścia tak wybitnego człowieka, jak pastor Rosmer, do obozu lewicy oczywiście poda do wiadomości publicznej, natomiast przemilczy wystąpienie Rosmera z kościoła. Lewica, mówi, ma w swych szeregach wystarczającą ilość bezbożników i ateistów; dobrze będzie mieć kogoś, kto mimo iż jest wierzącym, a może nawet i praktykującym, wyznaje idee lewicowe. Ów redaktor ma mlecznego brata we *Wrogu ludu*. Ten jego kolega redagujący również organ lewicowy zwalcza zaciekłe doktora Stockmanna i uważa, że nie będzie dziury w niebie, jeżeli kuracjusze w dalszym ciągu będą popijali zatrutą wodę.

Napisana w końcowym okresie twórczości Ibsena *Dzika kaczką*, jeden z najświetniejszych jego utworów, jest jak gdyby pesymistyczną klamrą, zamykającą *Upiory* i *Norę*. Wielki pisarz wypowiada w swej *Dzikiem kaczkę* pogląd, że ludzie walczący o prawdę w gruncie rzeczy walczą z wiatrakami. Prawda, mówi Ibsen w skrajnie ironicznym tonie, nie jest w gruncie rzeczy nikomu do szczęścia potrzebna. Fo.ograf Egdal był szczęśliwy, dopóki nie wiedział, że żona jego była kiedyś kochanką fabrykanta Werlego, a ukochana jego Jadwinia to córka tego fabrykanta. Wszystkie te prawdy objawił mu syn Werlego, którego zdaniem ludzie żyć w kłamstwie i nie mogą, i nie powinni. Ze sztuki wynika, że Werle, zawodowy poszukiwacz prawdy, jest w błędzie. Edgalowie wolą wygodne kłamstwo, niż niewygodną, niepotrzebną im prawdę.

Rezonans dzisiejszy *Dzikiem kaczką* jest podobny do dzisiejszego wydzwięku *Nory*. Jadwinie niemal nie istnieją, fabrykanci wyglądają nieco inaczej niż stary Werle, ale podobnie jak od Helmerów — roi się na całym świecie od Egdalów, bojących się prawdy jak ognia.

Jacek Frühling

G. B. Shaw

„Kwintesencja ibsenizmu”

z rozdziału:

IDEAŁY I IDEALIŚCI

W miarę swego wzrostu w historii człowiek staje się śmielszy dzięki zwiększaniu się jego odwagi, czyli jego ducha (bo tak to nazywają pospolici ludzie), że coraz bardziej waży się kochać i ufać, zamiast bać się i walczyć. Lecz odwaga człowieka ma też inne skutki: wznosi go ze zwykłej świadomości ku wiedzy, a to dzięki wzrastającej śmiałości spojrzenia faktom w oczy i powiedzenia sobie prawdy. U zarania swej słabości i strachu człowiek nie miał siły spojrzeć w twarz temu, co jest nieublagane, natomiast najbardziej nieublagane ze wszystkich rzeczy — fakty — przerażały go do tego stopnia, iż maskował najgroźniejsze fakty natychmiast po zetknięciu się z nimi. Wobec tego zdarcie każdej maski wymaga dziś bohaterstwa. Królowa strachu — Śmierć — była arcyneublaganą rzeczywistością i człowiek nie mógł znieść jej grozy. Musiał przekonać siebie, że śmierć da się przebiagać, obejść, obalić. Wiemy, do czego człowiek się uciekł, by włożyć na twarz śmierci maskę nieśmiertelności jednostki ludzkiej. I to samo uczynił ze wszystkimi nieprzyjemnymi, nieuniknionymi faktami. Inaczej oszalałby ze strachu przed ponurymi zjawami, na czele ze szkieletem uzbrojonym w kosę i klepsydrę, otaczającymi go ze wszystkich stron. Czymże, zapytywał, było by życie bez ideałów? Więc człowiek stał się idealistą i pozostał nim do czasu, kiedy odważył się zacząć zrywać maski i zaglądać duchom w oczy; do czasu, kiedy coraz

bardziej stawał się realistą. Jednakże nie wszyscy ludzie są jednakowo odważni, a już największy strach opada ludzkość, kiedy jakiś odważniejszy od ogółu realista usiłuje zerwać maskę, bez której ludzie nie mają jeszcze odwagi żyć.

Pełno mamy takich masek wokół siebie i dziś: niektóre bardziej fantastyczne od masek dzikusów, przechowywanych w Muzeum Brytyjskim. Nasze powieści i romanse obfitują w najpiękniejsze ze wszystkich masek; maski przeznaczone do ukrycia brutalności instynktu pleiowego we wcześniejszych stadiach jego rozwoju oraz do złagodzenia surowych, żelaznych praw, przy pomocy których społeczeństwo reguluje zaspokojenie tego instynktu. Społeczeństwo, czyniące ciężać ku cywilizacji, zmuszone jest narzucić jednostce instytucje małżeństwa i rodziny, bez których nie może trwać, miłość bowiem ciągle jeszcze znana jest tylko z przelotnych przebłyków, a podstawą związków seksualnych jest głównie apetyt fizyczny. W tych warunkach ludzie usiłują zaszczepić konieczność i przyjemność: udają rozpacziwie, że narzucona człowiekowi instytucja małżeństwa jest mu przyrodzona. Przyzwoity człowiek — pod strachem utraty tego miana — musi więc uważać, że mężczyzna zawsze spontanicznie kocha bardziej swoją żonę niż przygodne znajome i że kobieta, raz pożądana przez mężczyznę, musi być przez niego zawsze pożądana; dalej, że dom rodzinny jest jedynym właściwym miejscem dla kobiety i że żadna prawdziwie kobieca kobieta nigdy nie miewa mężczyzny, który jej zaproponuje romans. Otóż, jeśli czyjeś dzieciństwo zostało zatrute niechęcią matki i złym charakterem ojca; jeżeli żona przestaje kochać męża, a ten jest nią serdecznie znudzony; jeśli brat pozywa brata do sądu o niewłaściwy podział schedy rodzinnej, a syn z zimną krwią krzyżuje plany i pragnienia ojca — to trudno w takich

wypadkach wmawiać w siebie, że uczucie jest wieczne, a krew nie woda. Lecz powiedzieć sobie prawdę, znaczy przyznać się do zmarnowanego życia. Pozostają więc dwie możliwości: albo społeczeństwo przyzna rację takiemu człowiekowi, przyzna, że system jest błędny i zmieni ten system — a stać się to może jedynie wtedy, kiedy organizacja społeczna do tego stopnia przerośnie instytucję małżeństwa, że jej brak nie będzie zagrażał istnieniu społeczeństwa — albo też otoczenie będzie musiało dodać takiemu człowiekowi otuchy, odważnie wmawiając w siebie, że wszystkie złudzenia maskujące małżeństwo są realną rzeczywistością.

Dla większej ścisłości rozumowania wyobraźmy sobie społeczność złożoną z tysiąca ludzi i dla przedłużenia gatunku zorganizowaną na zasadach rodziny brytyjskiej naszych czasów. Przypuśćmy, że siedemset jednostek uważa te zasady za dostatecznie dobre, dwieście dziewięćdziesiąt dziewięć — za chybione, lecz będąc w mniejszości godzi się na nie, a pozostała jednostka zajmuje stanowisko, które zaraz wyjaśni. Dwieście dziewięćdziesiąt dziewięć bankrutów życiowych nie będzie miało odwagi uznać faktu swego nieodwracalnego bankructwa, gdyż nie może powstrzymać siedmiuset zadowolonych od narzucenia im prawa małżeńskiego. Wobec tego osoby te będą usiłowały przekonać siebie, że, niezależnie od ich własnych warunków domowych, rodzina jest piękną, świętą i przyrodzoną człowiekowi instytucją. Bowiem lis nie tylko twierdzi, że niedostępne dla niego winogrona są kwaśne, lecz że dostępne dla niego tarnina jest słodka. Zauważcie, proszę, co tu zaszło. Rodzina, wzięta z życia, jest konwencjonalnym, prawnie narzuconym urządzeniem, uważanym przez większość — z tej tylko racji, że jej to urządzenie odpowiada — za instytucję dobrą dla mniejszości, której ona najzupełniej nie odpowiada. Rodzina jako piękna, święta

i przyrodzona człowiekowi instytucja jest po prostu wymyślanym obrazem tego, czym rodzina powinna być, żeby zadowolić każdego, obrazem wymyślonym przez mniejszość dla zamaskowania rzeczywistości, której naga prawda napawa ją przerażeniem. Ten rodzaj wymyślnego obrazu nazywamy Ideałem. Natomiast polityka zmuszania ludzi do kierowania się w swym postępowaniu zasadą, że wszystkie ideały są zgodne z życiem i że takie postępowanie jest wynikiem podstawowej moralności obowiązującej w każdych okolicznościach, polityka piętnowania mianem niemoralnych, polityka karania jednostek — postępujących według zasad przeciwnych lub choćby tylko broniących tych zasad, — jest polityką Idealizmu. Tak więc naszych dwieście dziewięćdziesiąt dziewięć bankrutów rodzinnych zaczyna idealizować małżeństwo, a głosząc ten ideał w powieści, poezji, z ambony i trybuny oraz w poważnej konwersacji zdobywa znacznie większy posłuch niż tych siedemset, dla których małżeństwo jest wygodną i naturalną sprawą, lecz którym nawet na myśl nie przyjdzie nazywać je „instytucją”, o cóż dopiero piękną i świętą instytucją, gdyż idealizm w ich pojęciu jest zwariowanym hasłem o nic. Urażeni idealiści mszczą się nazywając większość filistrami. Mamy więc naszą społeczność podzieloną na siedmiuset filistrów i dwustu dziewięćdziesięciu dziewięciu idealistów. Pozostaje jeden człowiek, dla którego nie znaleziono nomenklatury; człowiek dostatecznie silny, by spojrzeć w twarz prawdzie, od której odwracają się idealiści.

Taki człowiek powiada o małżeństwie: „Dla wielu z nas małżeństwo jest katastrofą. To straszne, żeby dwoje ludzi zawarłszy związek, który tylko gorące uczucie może uczynić znośnym, musiało trwać w tym związku, mimo że miłość wygasła lub w ogóle nigdy nie istniała. Nie ma takich rzeczy jak przyrodzony rze-

komo pociąg i wstąpienie, na których opiera się ideał rodziny, a twierdzenie, że rodzina powstała dla zaspokojenia tych uczuć, jest fałszowaniem historii. Znajdźmy inne środki dla osiągnięcia społecznych celów, którym służy rodzina, i obalmy całkowicie rodzinę jako instytucję przymusową. Jaką będzie reakcja na te szczerze słowa? Filistrzy po prostu uznają ich autora za wariata. Lecz idealisci przerażą się okrutnie słysząc swe ukryte myśli wypowiedziane na głos; przerażą się obecności zdrajcy między tymi, którzy zaprzysięgli milczenie; przerażą się możliwości zerwania zasłony utkanej przez nich i ich poetów dla zakrycia straszliwej twarzy prawdy. Ukrzyżują tego, który się o to pokusi, pogwałcą swoje ideały miłości rodzinnej odbierając mu jego własne dzieci, wygnają go, napiętnują jako niemoralnego, rozwiązłego, brudnego człowieka, apelując przy tym do uczuć wzgardzonych filistrów, specjalnie na ten cel wyidealizowanych pod postacią Społeczeństwa. Ostrość ataku zależy będzie od tego, jak dalece jego odwaga przewyższa ich odwagę. Jeśli będzie mała — okrzyczą go cynikiem i paradoksyką; jeśli będzie bohaterska — nie ustaną w wysiłkach, by go zniszczyć, jeśli nie zamordować.

Przekład Cecylii Wojewody

Wyjątki z Kwintesencji ibsenizmu
G. B. Shaw'a, przekład — Cecylii
Wojewody.

* * *

W teatrze Ibsena nie jesteśmy widzami, którym się schlebia i którzy zabijają niepotrzebny czas oglądaniem pomysłowej, zabawnej sztuczki. Jesteśmy — „winowajcami obecnymi na przedstawieniu”, a do takiego widowiska procedura rozrywki tak samo nie da się zastosować jak do procesu o morderstwo.

*Techniczne nowatorstwo ibsenowskiego i po-
ibsenowskiego teatru polega na:*

- 1) *wprowadzeniu dyskusji do dramatu i na jej stopniowym rozwoju aż do zidentyfikowania dyskusji z akcją,*
- 2) *na podniesieniu widzów do roli dramatis personae oglądających na scenie incyduenty z własnego życia,*
- 3) *na odrzuceniu starych tricków mających budzić w widzu zainteresowanie dla nieprawdziwych ludzi i nieprawdopodobnych sytuacji, oraz na zastąpieniu tych tricków sądową procedurą oskarżania, niszczenia złudzeń i szukania prawdy ukrytej za idealami, przy najpełniejszym zastosowaniu retoryki oraz liryki kaznodziej, obrońcy i poety.*

* * *

Tak jak karą kłamcy nie jest to, że mu nikt nie wierzy, lecz to, że sam nie potrafi nikomu uwierzyć, tak znacznie łatwiej jest przekonać społeczeństwo obciążone winą, że pozornie niewinny czyn jest występkiem — niż że pozornie występny czyn ma w sobie cechy niewinności.

* * *

Ciągle słycać ten sam okrzyk: „Ideal niech żyje, niech żyje ideal”! A korzyść wynikająca z niszczenia ideałów jest ta, że każdy nowy ideał ma w sobie mniejszy procent złudzeń, tak że niszczytel ideałów choć nazywany wrogiem społeczeństwa w gruncie rzeczy oczyszcza świat z kłamstwa.

* * *

Relling, „Dzika kaczką”, akt III.

Życie byłoby zupełnie znośne, gdybyśmy tylko mogli pozbyć się przeklętych wierzycieli domagających się od nas w naszej nędzy daniny na rzecz ideałów.

Jan Adamski

IBSEN W TEATRZE NARODOWYM W OSLO

Dni ibsenowskie w Oslo obchodzone w dniach 23—29 maja 1956 r. zbiegły się z rzadkim, a jakże wymownym jubileuszem. Czołowa scena norweska „National Theatret” święciła dwutyśczne przedstawienie sztuk Henryka Ibsena, granych w tym teatrze od chwili jego powstania w roku 1899. Zważywszy, że tradycje ibsenowskie są bardzo silne w Norwegii, że Ibsen jest stale w repertuarze, a trzy czołowe sceny tego kraju „Nationaltheatret”, „Dramaten” i „Teatr Królewski” wystawiają równocześnie jego sztuki, cyfra 2000 przedstawień na przestrzeni 58 lat istnienia tego teatru jest bardzo wielką, a w przeliczeniu na nasze stosunki — zawstydzającą. 2000 przedstawień to sześć bitych lat grania bez przerwy — prosię państwa. U nas, w kraju, gdzie brak tradycji tak ujemnie zaciążył na życiu teatralnym, kwestionowało się (A.D. 1957), i to w poważnym piśmie, wystawienie Fredry. Bez komentarzy. Bierzmy przykład z Norwegii i szanujmy naszych klasyków. Z wyjątkiem juvenaliów („Catilina” i „Zabawa w Solhaug”) wszystkie sztuki, które Ibsen włączył do swych dzieł zbiorowych, były grane w Teatrze Narodowym w Oslo w liczbie 20. Największą liczbę przedstawień osiągnął „Peer Gynt”: 470 przedstawień, potem „Nora” (Et Dukkehjem): 234 przedstawienia i „Dzika Kaczka” (Vildanden) grana 146 razy.

Swoj wielki ibsenowski cykl rozpoczyna Teatr Narodowy wystawieniem w 1902 roku w reżyse-



AGNES MOWINCKEL

rii Bjorna Bjornsona „Pani Inger na Østråt” z Ragną Wettergreen w roli tytułowej, w której też występowała gościnnie potem Agnes Mowinckel, jedna z najstarszych i najbardziej zasłużonych aktorek i reżyserów norweskich. „Komedia miłości” (*Kjoerlighedens komedia*) była grana po raz pierwszy w 1905 roku ze zmarłym niedawno Halfdanem Christensenem, wybitnym aktorem i reżyserem, w roli Falka, który wystawił też tę sztukę w 1934 roku. „Prezydentów do tronu” (*Kongsemnerne*) wystawiono 3-krotnie w 1900, 1921 i 1938 roku. To ostatnie przedstawienie oceniono jako „głęboko ludzkie widowisko” w przeciwieństwie do nieco operowych przedstawień z lat ubiegłych. „Brand” widniał na afiszach około 100 razy.

Ważną rolę w literaturze norweskiej należy przyznać jednak „Peer Gyntowi” z jego 470 przedstawieniami. W 1900 roku „Peer Gynta” grał wspomniany już Halfdan Christensen. Sztukę tę widzimy w programie teatru w 1924 roku i w latach 1936—47. Teatr Narodowy występował z tą sztuką w Kopenhadze i w Paryżu. Obecne przedstawienie „Peer Gynta” w reżyserii Alfreda Maurstada osiągnęło cyfrę 100 przedstawień.

„Związek Młodzieży” (*De unges forbund*) wystawiono 134 razy. „Zasilek państwowy” (*Samfundets stotter*) grano w 1915 i 1940 roku.

Po „Peer Gyntu” największym powodzeniem cieszyła się „Nora” (*Et dukkehjem*): 234 przedstawienia. Przeszło 200 razy grała „Norę” w latach 1936—54 Tore Segelske. Teatr Narodowy występował gościnnie z tym przedstawieniem w Paryżu, Sztokholmie, Helsinkach, Kopenhadze.

„Dzika Kaczka” (*Vildanden*) osiągnęła cyfrę 146 przedstawień i była wystawiona 5-krotnie. „Upiory” (*Gengangere*) były grane 2-krotnie w 1900 i w 1925 roku. „Wróg ludu” (*En folkefiende*) ma na swym koncie 155 przedstawień, „Ros-

mersholm" 100, a „Hedda Gabler” i „Budowniczy Solness” (*Bygmester Solness*) po 45. „Johna Gabriela Borkmana” wystawiono 3-krotnie w 1916, 1938 i 1954 roku. „Mały Eylof” (*Lille Eyolf*) był grany 22 razy w 1941 roku. Młodzieńczy utwór Ibsena „Olaf Liljekrans” był wystawiony 10 razy w 1940 roku z muzyką Arne Eggena i kostiumach sporządzonych wg oryginalnych szkiców Ibsena. Tyle w najogólniejszym i pobieżnym skrócie.

Ślady Ibsena w nowoczesnej dramaturgii są z dala widoczne i bardzo oczywiste. Najwięcej zostawiła ich tragikomedia „Dzika Kaczka” z jej genialną analizą kłamstw ludzkich. Wpływy jej widać też w sztuce „Księżyc świeci zablakany” Eugene O’Neilla, „Tramwaj zwany pożądaniem” Williams’a i w „Śmierci komiwojażera” Artura Millera. Wielkim zainteresowaniem cieszy się Ibsen ostatnio w Anglii. Znaczny sukces odniosła w Londynie „Dzika Kaczka” w inscenizacji Ferdynanda Finne z Anthonem Wallbrook w roli Hjalmara Ekdala i Mają Zefferling w roli Jadwini. Przedstawienie to dało asumpt do wystawienia „Nory” z Mają Zefferling i Mogens Wieth oraz „Heddy Gabler” z Peggy Ashcroft, obie w inscenizacji Piotra Ashmore.

W roku 1956 uczcila Norwegia pięćdziesięciolecie śmierci Henryka Ibsena wystawieniem w Królewskim Teatrze Dramatycznym „Upiorów” w inscenizacji Olafa Molanders’a, „Nory” w Królewskim Teatrze w inscenizacji Gerdy Ring oraz w Teatrze Narodowym „Dzkiej Kaczki” reżyserowanej wg wskazówek Halfdana Christensena przez Gerdę Ring i graną, jak nas informuje program, „w intymnym, nowoczesnym stylu”.

Polska zdaje się przeżywać obecnie swój renesans ibsenowski. Po śmiałym pochodzie „No-

ry” przez polskie sceny, po przedstawieniu „Upiorów” w Teatrze Ludowym w Warszawie w reżyserii Karola Adwentowicza, Teatr Rozmaitości w Warszawie wystawia „Dziką Kaczkę” (*Vildanden*). Jest to drugie po wojnie polskie przedstawienie tej sztuki, po krakowskiej inscenizacji Władysława Krzemińskiego.

Jan Adamski

Stanisław Dąbrowski

Z DZIEJÓW SCENICZNYCH „DZIKIEJ KACZKI”

Podziwiać można ryzyko a czasem i odwagę dyrektorów naszych teatrów, którzy pierwsi w XIX w. umieszczali na afiszach sztuki Ibsena, autora dzieł, które wywołały tyle sprzeciwów, polemik, satyr w Europie. Po przełamaniu obiekcji i niechęci, nawet zakazów, moda na ibsenizm ogarnęła i zelektryzowała Europę. Aktorzy polskich scen zapewnili swymi kreacjami na szereg lat powodzenie tym przedziwnym, nowoczesnym, mocnym, realistycznym z symboliczną perspektywą na świat, czas i ludzkie losy — dramatom.

Mniejsze znaczenie miały dla popularyzacji sztuk Ibsena w Europie takie norweskie znakomite siły jak Joanna Dybwał czy Zofia Reimers. Na kontynencie podziwiano na wielu scenach Gabriellę Réjane w *Norze*, Alberta Bassermanna, Józefa Kainza i Aleksandra Moissiego jako Oswalda. Ernesta Hartmana i Roberta Nhila jako Hjalmara w *Dzikiem Kaczce*. Eleonora Duze swoimi pięcioma kreacjami budziła zachwyty i rozślawiła nazwisko Ibsena na wielu scenach kontynentu, berlińska „Freie Bühne” w 1889 r. zainaugurowała sezon Ibsenem za inicjatywą Ottona Brahma.

Szybko ogarnęła całą Europę fala silnego zainteresowania dziełami Norwega, które pociągały, chociaż denerwowały i irytowały widownię. Widza dawnego nawykłego do gładkich

salonowych dialogów w sztukach z „życia wyższych sfer”, czy łzawych melodramatów francuskich, zaskakiwała i raziła nowa enigmatyczna, pełna rodzinnych tajnych splątań, problematyka.

W serii realistycznych problemowych dramatów szokowała widzów, a nęciła i porywała aktorów kanwa, na której przewijała się galeria pokracznych, wykoszlawionych egzystencji, siewców zła, podłości, szkodliwych w maniactwie fanatyków, apostołów sprawiedliwości, kwitnących egoistów-sybarytów, pozujących kulturowo. *Dzika Kaczka* to najostrożniejsza klinga ironii i pogardy dla zakłamania ludzkiego.

Po Niemczech chyba polskie sceny najczęściej i najwięcej propagowały wprowadzenie i utrzymywanie na afiszu wielu dramatów Ibsena.

Lwów poznał dramaty jego w wielkiej serii — po *Pretendentach do tronu* w 1879 (sztuka powstała w 1864) i *Norze* z Gabriellą Zapolską w 1883, przyszła kolej na *Podpory społeczeństwa*, *Hedde Gabler*, *Widma (Upiory)*, *Rosmersholma*, *Dziką kaczkę*, *Małego Eolfa*, *Budowniczego Solnesa*, *Rycerzy północy*, *Gdy umarli obudzimy się*, *Panią zamku Östrot*, *Związek młodzieży*, *Peer Gynta*, *Oblubienicę morza*, *Branda*. We Lwowie pójść na premierę, czy wznowienie dramatu Ibsena, znaczyło podziwiać kreacje specjalistów od dzieł głośnego Norwega: Siemaszkową, Gostyńską, Adwentowicza, Chmielińskiego, Żelazowskiego, Feldmana, Knake-Zawadzkiego, Sosnowskiego. Lwów wytworzył w teatrze specjalną atmosferę ibsenowską, częste premiery ukształtowały styl aktorów ściśle, idealnie przylegający do ról.

Kraków dał od 1889 r. do 1914 r. 16 premier, z których największe powodzenie miały *Nora*, *Upiory*, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm*. Teatr posiadał również znakomitych ibsenistów:

Wysocką, Solską, Trapszo, Morską, Kamińskie-
go, Rygiera, Sosnowskiego, Solskiego, Bończę-
Stępińskiego, Weycherta.

W Poznaniu od 1882, gdy wystawiono *Norę*, do 1927 dano 10 premier i szereg wznowień, z których najwięcej wystawił dyr. Edmund Ry-
gier.

Do Łodzi, chociaż nie było tu sprzyjającego
klimatu dla ibsenistów, na gościnne występy
brała Zapolska *Norę*. Jaracz miał powodzenie
w *Upiorach*, Adwentowicz w *Peer Gyncie*.

Lublin ujrzał najpierw *Norę* w 1887 r. z
Zapolską, która w tej roli zbierała oklaski w
Poznaniu, Petersburgu, Łodzi, Krakowie, Lwo-
wie, Częstochowie, Łęczycy.

Toruń poznał *Wroga ludu* w 1922 r., tu też
grała Wysocka panią Alwing w *Upiorach* w
1923 r.

Do Wilna przywiózł Adwentowicz *Upiory*
i *Peer Gynta* w 1929 r.

Warszawa, która podziwiała Modrzejewską
(1882 r.) w *Norze*, nie rozsmakowała się w pół-
nocnym autorze i tu Adwentowicz propagował
go *Upiorami*, jak i Żelazowski, tu Adwentowicz
zbierał zasłużone laury za *Peer Gynta*, *Rosmer-
sholma*, *Solnessa*, Kamiński za *Johna Gabriela*
Borkmana, Przybyłko za *Norę*.

Prowincja głównie poznawała Ibsena podczas
gościnnych występów znakomych artystów z
Warszawy, Lwowa, Krakowa. Adwentowicz chy-
ba największą miał zasługę rozślawiając auto-
ra swym Oswaldem po wielu miastach i mia-
steczkach!

W 1884 r. stworzył Ibsen dramat „*Vildan-
den*” czyli *Dziką kaczkę*, która stosunkowo
późno wkroczyła na sceny kontynentu.

W Polsce doczekała się 4 tłumaczeń, tj. naj-
więcej z wszystkich dramatów Ibsena, przeło-
żyli ją: Kazimierz Ehrenberg — Kraków, 1894 r.,
R. L. w Warszawie, 1897, pt. *Cyranka*, Artur
Górski, 1899, K. R., a ostatnio Jacek Frühling
1957.

W Krakowie w Teatrze Miejskim 27.IV
1894 r. odbyła się prapremiera polska za dyrek-
cji i pod reżyserią Tadeusza Pawlikowskiego,
w tłumaczeniu K. Ehrenberga. Obsadę tworzyli:
Anastazy Trapszo — Werle, Józef Sliwicki —
Gregor, Michał Szubert — Stary Ekdal, Stani-
sław Knake-Zawadzki — Hjalmar Ekdal, Hono-
rata Leszczyńska — Gina Ekdal, Tekla Trap-
szo — Jadwiga, Apollo Lubicz — Relling, Maria
Kozmin — Pani Sörby, Kazimierz Kamiński —
Molvig, Henryk Swaryczewski — Flor, Cyryl
Danielewski — Balle, Zygmunt Zboiński —
Kaspersen, Edward Olszewski — Groberg, Józ-
efa Winiarska, Zofia Grodzka, Stanisława Waj-
dowska — Pani I, II, III, Juliusz Jejde — Pet-
tersen, Konstanty Niedzielski — Jensen, Wil-
helm Muszyński — Lokaj. Grano 3 razy.

Przegląd Polski w 1894 r. w zeszycie XII za-
zamieścił obszerny artykuł o dramatach Ibsena
pióra J. W. Zaczął go dowcipem: „Po co wła-
ściwie Ibsen sztuki swoje pisze? — pyta jeden
ze znanych krytyków francuskich. Na to — od-
powiada — żeby mu jego krytycy wytłuma-
czyli”. Przeciw sztukom tego reformatora można
podnieść najsluszniejszy zarzut: „pewny brak
stosunku między główną myślą jego sztuki, a ra-
mami, w które ująć ją musiał”. Podziwia jak
autor rozbudowuje postać z sceny na scenę
i rozwija charakter bohaterów — jak narasta
w widzu sympatyczne przekonanie do nich lub
odraza. Na pierwszym miejscu z wykonaw-
ców stawia krytyk Leszczyńską za kapitalną

kreację Giny, Zawadzki bardzo dobry, tylko oscylujący niekiedy ku komizmowi, Sliwicki zbyt uczuciowy, według recenzenta winien ukazać „fanatyka na zimno” — Lubicz dał antypatycznego Rellinga w świetnej artystycznie formie. Kamiński „ma ledwie trzy lub cztery zdania do powiedzenia, wszystkiego jest może na scenie jakie pięć minut; ze zwykłą swą starannością i ze zwykłym swym talentem przepyszną kreację z niego zrobił”. Trapszówna „była bardzo miłą, sympatyczną Jadwinią; w chwilach dramatycznych brakowało jej trochę siły”.

Z nowym sezonem wznowiono raz 21.IX.1894 r. z małymi zmianami w obsadzie: Władysław Roman grał Flora, Maksymilian Węgrzyn Kaspersena, Andrzej Mielewski — Balle, Michalina Heleńska — Panią I, Grzegorz Senowski — Pana I, Jan Nowacki — Pana III, Marian Tatar-kiewicz — Pettersena, Jan Godlewski — Lokaja.

Dnia 5.IV.1898 r. odbył się w *Dzkiej kacze* benefis i pożegnalny wieczór Tekli Trapszo uwielbianej Jadwini, a zapomniano o tym, że to była również uroczystość na 70-lecie urodzin wielkiego Norwega! Minos (W. Łoziński) w *Głosie Narodu* zauważył, że wolałby być Trapszówną w Krakowie niż Ibsenem! Wieczór odbył się bez prelekcji odpowiedniej, przedstawienie było bardzo staranne.

W 1898 r. 14.IX. w wznowionym dramacie wystąpili: Józef Kotarbiński — Werle, Józef Sliwicki — Gregor, Antoni Siemaszko — Stary Ekdal, St. Knake-Zawadzki — Hjalmar, Ludwika Senowska — Gina Ekdal, Tekla Trapszo — Jadwiga, Maksymilian Węgrzyn — Relling, Maria Koźmin — pani Sörby, Kazimierz Kamiński — Molvig, Marian Jednowski — Flor, Kamil Preisner — Kaspersen, Andrzej Mielewski — Balle, Maria Filippi, Bronisława Jeremi, Maria D'yiłier:

Pani I, II, III, Grzegorz Senowski, Rahoza, Ferdynand Sarnowski, Pan I, II, III, Julian Jej-de-Pettersen, Bolesław Puchalski — Jensen, Rudolf Segony — Lokaj.

W 1909 roku dla Romana Żelazowskiego podczas jego gościnnych występów wystawiono *Dziką kaczkę* 15.V. w obsadzie: Włodzimierz Sobiesław — Werle, Stanisław Stanisławski — Gregor Werle, Marian Jednowski — Stary Ekdal, Roman Żelazowski — Hjalmar Ekdal, Stanisława Wysocka — Gina Ekdal, Janina Janiczówna — Jadwiga, Maksymilian Węgrzyn — Relling, Leonia Barwińska — Pani Sörby, Leonard Bończa — Molvig, Marcin Rydzewski — Flor, Józef Nowicki — Kaspersen, Wacław Szymborski — Balle, Grzegorz Senowski — Groberg, Helena Łazerewiczówna, Barbara Krzewińska, Zofia Kopczewska — Pani I, II, III. Kazimierz Brandt, Zenon Mastalski, Tadeusz Rojewski — Pan I, II, III. Włodzimierz Miarczyński — Pettersen, Bolesław Puchalski — Jensen, Leon Czechowski — Lokaj.

Konrad Rakowski (Czas, nr 111) surowo osądził wznowienie: „Wystawienie tego dramatu za pierwszych lat dyrekcji p. Tadeusza Pawlikowskiego pozostawiło po sobie chlubne wspomnienie inscenizacji artystycznie nienagannej, doskonałej”. „W wznowieniu pozostały tylko szczątki i to tak zdeformowane, że śladów pierwowzoru doszukać by się w nich trudno — niepodobna”. Ton był sztuczny, nieszczerzy, wymęczony, dzieło było scenicznie martwe, dziwaczne. Przegląd Polski (A. E. Balicki nr 516) uważał, że Wysocza niepotrzebnie Ginę wyposażyła w cechę dojrzałej gęsi czyli wypaczyła charakter. Przedstawienie nie miało ujednoczonego tonu, brakowało zestroju aktorów. Starannie przygotował rolę Stanisławski.



WIKTOR SADECKI (Hjalmar) i JERZY KALISZEWSKI (Grzegorz) w „Dzkiej Kaczce” (Teatr Stary, Kraków, 1937 r.)



DZIKA KACZKA w Starym Teatrze w Krakowie (1937 r.)

Po długiej przerwie wystawił dramat Stary Teatr w Krakowie 14.IV.1937, w reżyserii Władysława Krzemińskiego, dekoracji Wojciecha Krakowskiego, z muzyką Artura Malawskiego.

Alfred Szymański i Bolesław Loedl — prezes Werle, Jerzy Kaliszewski — Grzegorz Werle, Zbigniew Filus — Stary Ekdal, Wiktor Sadecki — Hjalmar, Zofia Niwińska — Gina Ekdal, Maria Ciesielska — Jadwiga, Krystyna Ostaszewska — pani Sörby, Tadeusz Wesołowski — Dr Relling, Jerzy Nowak — Molvig, Michał Zarnecki — Grober, Roman Wroński — Flor, Zygmunt Miński — Balle, Ryszard Krzyżanowski — Kaspersen, Zofia Markowska — Pani, Janusz Sykutera — Lokaj, Marian Słojkowski — Petersen, Jan Adamski — Jensen.

We Lwowie po raz pierwszy i jedyny raz w 1898 r. 15.VI. grał dramat gościnnie Teatr Krakowski (w obsadzie tej co wówczas w Krakowie — doszła tylko Zapolska — Gina). Anonimowy sprawozdawca „Przeglądu politycznego, społecznego i literackiego”, widział w dziele nowocześnie, niespotykane ujęcie postaci, budowanie charakterów — dzięki grze znikwały „trochę nudne tyłady i balamutne dialogi. Gdyby ta gra była o jeden stopień gorsza, sztuce groziło by niebezpieczeństwo niezrozumiałości. Nie podniesione przez autora ustępy podkreślali artyści z własnej inicjatywy, stwarzając z ról swoich skończone kreacje”. (...) „Śliwicki potraktował rolę w rodzaju Mefista sprowadzającego nieszczęście na rodzinę Ekdalów — lepiej było by, gdyby grał marzyciela”. Na krytyku ze „Słowa Polskiego” dramat wywarł wrażenie wstrętu „bez przerwy przygniata, przygnębia umysł”, „to ludzie chorzy, pokaleczeni na duchu i na ciele”. Na pierwszym miejscu stawia kreację Zawadzkiego — próżniaka, samoluba, lenia, błagiera — okłamującego wszystkich dlatego, „że mu tak dobrze”. Zapolska grała z niezwykłą prostotą i brakiem środków efektownych, Trapszo bliyszczała czarem niewinności dziewczęcej.

W 1903.7.XI. wystawił dramat dyr. Pawlikowski. Obsada: Józef Chmieliński — Werle, Karol Adwentowicz — Gregor, Ludwik Solski — Stary Ekdal, Stanisław Knake-Zawadzki — Hjalmar, Amelia Rotter — Gina, Gabriela Morska — Jadwiga, Maksymilian Węgrzyn — Relling, Połęcka — Pani Sörby, Kazimierz Kamiński — Molvig, Feliks Kosiński — Balle, Władysław Roman — Flor, Antoni Kliszewski — Kaspersen, Henryk Czaki — Groberg, Marian Bielecki — Petersen. Sztuka szła 5 razy.

Adam Krechowicki (Gazeta Lwowska nr 257) stwierdził, że „z symbolicznych dramatów Ibse-

na jest najsymboliczniejszy, z pesymistycznych najbardziej pesymizmem przesiąknięty. Trudno o bardziej rozpaczliwy obraz, tym rozpaczliwszy, że Gregor Werle, apostoł prawdy, samą siłą faktów staje się dla widza wstrętny, natomiast zyskuje jego sympatię cyniczny, przewrotny apostoł kłamstwa, Relling”. W zespole Zawadzki, najlepszy w scenach, gdzie komediancka natura Hjalmara występuje jaskrawo, Adwentowicz „z miarą prawdziwego artysty zaznaczył wszystkie subtelne odcienie tej postaci marzycielskiego doktrynera”. Kamiński niewiele miał słów do powiedzenia, ale każde z nich odbiło się echem realnej prawdy w umyśle widza, zachwyconego tą grą iście mistrzowską. Morską, Solski, Chmieliński, Węgrzyn — wyborni.

Dnia 20.XI.1908 podjęto znów wznowienie dramatu w obsadzie: Józef Chmieliński — Werle, Jan Nowacki — Grzegorz, Michał Szobert — stary Ekdal, Roman Żelazowski — Hjalmar, Amalia Rotter — Gina Ekdal, Anna Zielińska — Jadwiga, Władysław Antoniewski — Relling, Antonina Ogińska — Pani Sörby, Władysław Ratschka — Molvig, Marian Bielecki — Flor, Martynowicz — Kaspersen, Julian Dobrzański — Balle, Wiktor Biegański — Groberg, Franciszek Wysocki — Pettersen, Marian Brokowski — Jensen. Grano 4 razy.

Recenzent „Gazety Lwowskiej” (nr 269)/aw Alfred Wysocki, entuzjastyczny wielbiciel Ibsena, zarzucał wykonawcom brak prostoty i prawdy w grze. Nowacki, ten apostoł prawdy grał demona, w dalszych aktach Mefista, nabrał cech „czarnego charakteru z komedii Sardou lub Scribego”, Żelazowski zamazał znów w grze cechy egotyzmu i komedianctwa. Chwalił Szoberta za świetne wycieniowanie roli. Nie znalazła Zielińska stosownego do ibsenowskiej bohaterki ujęcia — miała ton ostry, płacziwy.

W Poznaniu dyr. Edmund Rygier wystawił 25.IV.1909 r. *Dziką Kaczkę* dając na afiszu i niemiecki tytuł *Wildente* celem zainteresowania premierą niemieckiej publiczności. Obsadę stanowili: Werle — Stanisław Czerniak, Grzegorz Werle — Jerzy Rygier, Stary Ekdal — Kazimierz Junosza, Hjalmar — Tadeusz Rojewski, Gina Ekdal — Eugenia Bogusińska, Jadwiga — Maria Mańkowska, Pani Sörby — Maria Czerniakowa, Relling — Stanisław Szatkowski, Molvig — Józef Andrzejewski, Groberg — Wolski, Pettersen — Bielecki, Jensen — Małecki, Szambelan Flor — M. Rudnicki, Balle — Aleksander Bogusiński, Kaspersen — Feliks Falkowski. Sztukę powtórzono 26.IV. i 29.IV.

Recenzent Dziennika Poznańskiego (nr 98) ocenił wykonanie ról przez zespół, chociaż przedstawienie trwało prawie do godz. 12-tej! Sprawozdawca M. w Kurierze Poznańskim (nr 98) zarzuca J. Rygierowi zbyt jaskrawą grę, nużącą publiczność. Ten sam zarzut stawia Rojewskiemu za brak dyskrecji w grze. „Znakomicie grał i wyglądał p. Junosza (Stępowski). Nie wielką tę, ale bardzo charakterystyczną rolę artysta opracował we wszystkich szczegółach i dał nam małe arcydzieło sztuki aktorskiej”. Zachowanie publiczności lożowej bezceremonialne i głośne napiętnował recenzent.

W Teatrze Polskim 1.IV.1922 wystawiono dramat w obsadzie: Marian Bogusławski — Werle, Zygmunt Biesiadecki — Grzegorz, Franciszek Ryll — stary Ekdal, Władysław Sroma — Hjalmar, Helena Arkawin — Gina, Helena Czechowska — Jadwiga, Hilda Latoszyńska — Pani Sörby, Ryszard Wasilewski — Relling, Stefan Hnydziński — Molvig, Zygmunt Winter — Groberg, Stanisław Łapiński — Petersen, Maksymilian Piotrowski — Balle, Bolesław Rosiński — Flor. Reżyserował Roman Żelazowski, dekoracje przygotował Stanisław Jarocki.

Jerzy Koller w Dzienniku Poznańskim (nr 74) chwali Czechowską za grę pełną wzruszającej prawdy i szczerości, chociaż według niego nie była to rola odpowiednia dla niej. Recenzent z ubolewaniem konstatuje, że wybuchy śmiechu publiczności w miejscach tragicznych nie świadczyły bynajmniej „by uznanie szło zawsze w parze ze zrozumieniem”. Sprawozdawca J. B. (Kurier Poznański nr 66) skrytykował Biesiadeckiego za skłonność do punktowania śmiesznych cech Grzegorza.

W Warszawie po wystawieniu sztuki pod kierunkiem i reżyserią Mariana Gawalewicza u Miłośników sceny 22.I.1899, w której odznaczył się w roli Starego Ekdala Józef Wilczyński (późniejszy aktor Teatru Rozmaitości) Lecki — Hjalmar, Godecki — Relling, Teatr Rozmaitości daje premierę 24.IV. Obsada: Józef Sliwicki — Grzegorz, Wincenty Rapacki — stary Ekdal, Seweryn Nowicki — Hjalmar, Wanda Barszczewska — Gina, Tekla Trapszo — Jadwiga. Wł. Bogusławski pochwalił tylko Sliwickiego, który interesująco rozbudował rolę: brzydki, chory, melancholijny samotnik uderzający prawie w tragiczne tony, to znów komiczne — obok niego mówi o doskonałej T. Trapszo, o wielkiej prostocie i wrażliwości. Ani Nowicki, ani Rapacki nie znaleźli u krytyka uznania. W 1905 r. 3.VII. w Teatrze Rozmaitości dano dwukrotnie sztukę w reżyserii J. Sliwickiego (który grał Grzegorza) w obsadzie: Stanisław Knake-Zawadzki — Hjalmar, Wanda Barszczewska — Gina, T. Trapszo — Jadwiga, Irena Horwat — Pani Sörby. Recenzent pisał: Zwadzki „to był naprawdę ibsenowski człowiek”.

Dnia 3.VII.1920 r. po raz trzeci wystawiono sztukę w T. Rozmaitości, której wykonanie zawiódło widzów. Grali: Władysław Staszkowski — Werle, Józef Maliszewski — Gregor, Mariusz


Maszyński — Stary Ekdal, Aleksander Zelwerowicz — Hjalmar, Tekla Trapszo — Gina, Maria Majdrowiczówna — Jadwiga, Eugenia Werlyho — Pani Sörby, Jan Kochanowicz — Reling, oraz Antoni Rożański, Julian Strycharski, Józef Mikulski, Tadeusz Krotke, Eugeniusz Snay, Władysław Krogulski, Juliusz Kalinowski.

W. Rabski w Kurierze Warszawskim z 4.VII zarzucił banalną reżyserię Zelwerowiczowi (nie zrozumiał sztuki), Trapszo, „która kiedyś była poezją Ibsena, teraz jego głęboką prozą”, Gregor nie miał doży fanatyzmu, Jadwiga zbyt powierzchowna, Maszyński położył nacisk na grotesce, dobry w stylu ibsenowskim był Werle. Przy nieumianych rolach sztuka wlokła się do godz. 11 i 1/2.

Po wystawieniu sztuki w r. 1900 w Lublinie przez Henryka Morozowicza osądziła prasa *Dziką kaczkę* za niezrozumiałą, pełną ciemnych alegorii. „Tolstoj nazywa Ibsena mistyfikatorem myśli, a utwory jego falsyfikatami sztuki”.

Stanisław Dąbrowski

Cena 2,80 zł

The image features a minimalist, abstract design with a light beige background. Large, solid green shapes are arranged in a way that creates a sense of depth and movement. A prominent green shape on the left side has a curved, semi-circular edge that meets the center. Another large green shape is positioned on the right, also with a curved edge. The overall composition is balanced and modern, characteristic of mid-century modern graphic design.

Okladkę projektował Henryk Chyliński

T E A T R R O Z M A I T O Ś C I

ul. Marszałkowska 8

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: JERZY KALISZEWSKI

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

(VILDANDEN)

Dramat w 5 aktach.

Przekład Jacka Frühlinga

P R E M I E R A — L U T Y 1 9 6 3

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

(VILDANDEN)

Dramat w 5 aktach

Przekład Jacka Frühlinga

obsada:

WERLE — przemystowiec	ALFRED ŁODZIŃSKI
GREGERS WERLE — jego syn	TADEUSZ CYGLER
STARY EKDAL	WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI
HJALMAR EKDAL — jego syn, fotograf	ZYGMUNT KĘSTOWICZ
GINA EKDAL — żona Hjalmara	JANINA ANUSIAKÓWNA
JADWINIA — ich czternastoletnia córka	DANUTA PRZESMYCKA
PANI SÖRBY — gospodyni starego Werlego	OLGA BIELSKA
RELLING — lekarz	ZYGMUNT MACIEJEWSKI
MOLVIK — były teolog	WŁADYSŁAW JANECKI
PETTERSEN — lokaj Werlego	JÓZEF NALBERCZAK
JENSEN — wynajęty lokaj	TADEUSZ GRABOWSKI

Akt pierwszy rozgrywa się w domu Werlego, pozostałe cztery w domu Hjalmara Ekdala.

Scenograf:
TERESA TARGOŃSKA

Reżyser:
ANDRZEJ SZAFIAŃSKI

Kierownik literacki:
ZDZISŁAW SKOWROŃSKI

Kierownik muzyczny:
ZOFIA ŁOSAKIEWICZ

Sufler: Janina Biernacka

Inspicjent: Wanda Jarema

REPERTUAR:

TEATR ROZMAITOŚCI

Warszawa, ul. Marszałkowska 8

Z. Bystrzycka: CZY TO JEST MIŁOŚĆ?
(komedia)

J. Broszkiewicz: NIEPOKÓJ PRZED PODRÓŻĄ



TEATR KLASYCZNY

w Pałacu Kultury i Nauki

J. Słowacki: SAMUEL ZBOROWSKI

W. Szekspir: TYMON ATEŃCZYK

M. C. Chase: HARVEY

SCENA DZIECIĘCA

wg Katajewa: SAMOTNY BIAŁY ŻAGIEL
adaptacja W. Bodnickiego

SCENA MŁODZIEŻOWA

W. Bogusławski: LODOISKA

Przedsprzedaż biletów prowadzą wszystkie placówki Orbisu oraz Kasy Teatralne Spatifu (Al. Jerozolimskie 25) i kasy teatrów: Teatr Klasyczny, kasa czynna w godz. 10—19, tel. 3001 w. 2941, Teatr Rozmaitości, kasa czynna 10—19, tel. 84377, 82864.