



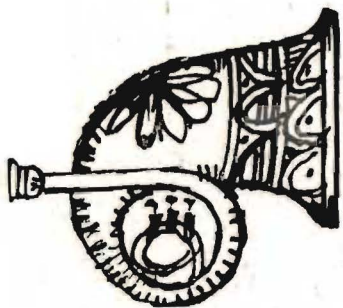
**BAŁTYCKI TEATR
DRAMATYCZNY
im. Juliusza Słowackiego
SCENA W SŁUPSKU**

**Premiera
27. I.
1968 r.**

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

PROGRAM
WYDAJE



DYREKCJA BAŁTYCKIEGO TEATRU
DRAMATYCZNEGO IM. JULIUSZA
SŁCWACKIEGO W KOSZALINIE
REDAKCJA PROGRAMU
— ELŻBIETA KISIELEWSKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
— BARTEK WIERZEJEWSKI

I B I E N



KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI IBSENA

1828, 20 marca — data urodzin pisarza (Skien, Norwegia).

1844 — 1849 — Po bankructwie ojca Ibsen opuszcza dom rodzinny i przenosi się do małego miasteczka Grimstad, gdzie pracuje jako pomocnik aptekarski.

„Żyje tam jakby w rozdwojeniu jaźni, sam jeszcze nie wie, co będzie jego prawdziwym powołaniem: w dzień zaznajamia się z arkanami mieszczańskiego zawodu, w wolnych chwilach przygotowuje się do egzaminu, w nocy ucieka duchem daleko od retort i słoików, od nauki, od małomiasteczkowych spraw, plotek i zawiści w świat romantycznych marzeń i tęsknot”.

W tym okresie powstają pierwsze utwory Ibsena: poemat „Do wrogów” i dramat „Katylna”, oba powstałe z rewolucyjnej atmosfery Wiosny Ludów, oraz satyry.

„Spokojną dawniej atmosferę mieszczańskiego środowiska zaczęło nagle szarpać ostrze satyry, zwrócone przeciw miejscowym wielkościom i spędzające sen z powiek miejskich tużów. Obywatelom miasta nie zawadzały Ibsen — aptekarz. Bardzo im natomiast za skórę zalał Ibsen — pisarz”.

1850 — Ibsen wyjeżdża do Kristianii, stolicy kraju (dzisiejsze Oslo), gdzie pracuje w redakcji tygodnika „Andhrimer”, zajmując się szczególnie badaniem starych norweskich podań, których tematy wykorzysta w swej najbliższej twórczości. W Kristianii po raz pierwszy styka się z teatrem.

1851 — 1857 — Ibsen przebywa w Bergen, jako dramaturg i reżyser nowopowstałego teatru. W roku 1852 odbywa podróż do Niemiec i Danii. Na przestrzeni sześciu lat pisze i wystawia Inger z Oest”, „Uczta na Solhaug”.

„Praca w teatrze bergejskim miała duże znaczenie dla dalszego rozwoju pisarstwa Ibsena. Pozwoliła mu ona zapoznać się dokładnie z prawami dramaturgii, prześledzić swoisty mechanizm sceny i zbadać prawa, jakim musi odpowiadać utwór sceniczny. To najbliższe zetknięcie się z teatrem od strony nie tylko autora, ale i reżysera dało mu bardzo wiele, nauczyło widzieć każdą osobę i każdą sytuację na scenie. Stąd jego niedoścignite mistrzostwo w kreśleniu sylwetek nie tylko głównych bohaterów sztuki, ale nawet małych, epizodycznych postaci”.

1857 — Ibsen obejmuje kierownictwo artystyczne teatru w Kristianii.

1862 — Teatr bankrutuje, w dodatku jedyna sztuka, jaką Ibsen w tym czasie napisał — „Komedia miłości” — wywołała burzę protestów; uznano ją za gorszącą i skandaliczną.

1864 — Powstaje dramat „Pretendenci do tronu”, przyjęty przez publiczność i krytykę bardzo nieprzychylnie. Kolejne niepowodzenia doprowadzają do tego, że Ibsen opuszcza Norwegię. Przebywa w Niemczech i we Włoszech. Na tym dobrowolnym wygnaniu powstają następujące jego utwory:

1866 — dwa poematy dramatyczne „Brand” i „Peer Gynt”, uznane za najwyższe osiągnięcie w poezji romantycznej narodów skandynawskich.

1869 — Komedia satyryczna „Związek młodzieży”.

1873 — „Cesarz i Galilejczyk”, utwór złożony z dwu wielkich pięcioaktowych dramatów.

1877 — 1899 — „W tych latach następuje w twórczości Ibsena zasadniczy zwrot zarówno w zakresie tematyki, jak i formy jego dramatów. Jeżeli pominąć „Komedię miłości” i „Związek młodzieży”, to trzeba stwierdzić, że Ibsen był dotychczas poetą romantycznym, twórcą bądź to sztuk historycznych, bądź wielkich dramatów poetyckich. W swych dramatach nie szczędził romantycznych akcesoriów, scenę jego zaludniały postacie tajemniczych magów i staronordyckich „trollów”, odzywały się jakieś zagadkowe „głosy z gór” itp. Romantyczny poeta, piewca bohaterskiej przeszłości swego kraju i autor filozoficznych dramatów poetyckich wkroczy na całkowicie odmienną tory. Pisze cykl dramatów, w których wypowiada walkę wszystkiemu co we współczesnym mu świecie ogranicza wolność jednostki i hamuje jej swobodny rozwój. Odtąd niemal regularnie co dwa lata będą się pojawiać utwory, dzięki którym Ibsen stanie się najgłośniejszym i najwyżej dyskutowanym dramaturgiem europejskim”.

1877 — „Podpory społeczeństwa”

1879 — „Dom lalki” („Nora”)

1881 — „Upiory”

1882 — „Wróg ludu”

1884 — „Dzika kaczka”

1886 — „Rosmersholm”

1888 — „Pani morza”

1890 — „Hedda Gabler”

1892 — „Budowniczy Solness”

1894 — „Mały Eyolf”

1896 — „John Gabriel Borkman”

1899 — „Gdy wstaniemy z martwych”.

„Sztuki Ibsena w nowej, nie znanej dotychczas formie poruszały problemy, które nurtowały ówczesne społeczeństwo, poprzez pryzmat sztuki ukazywały najbardziej zawiłe i interesujące konflikty ludzkiego życia. Bohaterowie dramatów, kupcy, lekarze, adwokaci i inżynierowie po raz pierwszy zaczęli zwyczajnym, codziennym językiem prowadzić na scenie normalne rozmowy o bliskich im sprawach, o łatwo dla widza zrozumiałych konfliktach, o narodzinach, życiu i śmierci, o interesach i krzywdach, o miłości i nienawiści. Narodził się nowy rodzaj sceniczny: dramat realistyczny, a sam Ibsen stał się z tą chwilą głównym reformatorem teatru europejskiego. On pierwszy w europejskiej dramaturgii odważył się pokazać świat mieszczański, obnażyć mechanizm jego działania i zdemaskować potęgę pieniądza”.

1901 — po 27 latach Ibsen wraca do kraju. Umiera 23 maja 1906 roku w Kristianii.

Sądy o Ibsenie

Wypowiedzi krytyków z okazji premiery „Upiorów“

Scierwo literackie... Brednie opilca... Nowe i niebezpieczne szkodnictwo. Smutny i śmierzący świat Ibsena... — („Daily Telegraph“)

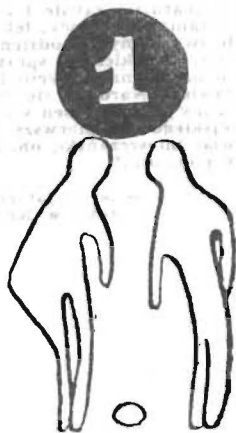
„Oburzające i bluźniercze insynuacje... Postacie sprzeczne same w sobie, nieinteresujące lub odpychające.” — („Daily Chronicle“.)

„Żalosa diagnoza ponurej nieprzyzwoitości... Postacie to pedanci moralni i rozpustnicy... Chorobliwe karykatury... Bełkot zwariowanych Norwegów... Sztuka nie lepsza od przeciętnej burleski.” — („Black and White“.)

„Egoista i partacz.” — („Daily Telegraph“.)

„Zwariowany fanatyk... Zwariowana, zbnikowana stwor... Nie tylko konsekwentnie plugawy, lecz pożałowania godny nudziarz” — („Truth“.)

„Obrzydliwy, wstrętny, pełen sprzeczności i po prostu nudny... Ponury upiór szukający strachów po nocy i mrugający jak głupia, stara sowa, kiedy ciepłe słońce najlepszych wartości życia razi jego pomarszczone oczy.” — („The Gentlewoman“.)



Bernard Shaw

(„Kwintesencja ibsenizmu“)

Wielkość Ibsena stawia idealistę wobec dylematu: jak pogodzić poetycki geniusz Ibsena z nieszlachetnymi myślami i jak inaczej określić to, co Ibsen naprawdę myśli. W konsekwencji sens myśli Ibsena wymyka się idealistom, i mimo iż Ibsen wyraźnie i dokładnie ten sens podkreśla, idealista zastępuje go sensem pokrewnym własnym ideałom szlachetności.

Głębokie współczucie, jakim Ibsen obdarza swych idealistycznych bohaterów, pozornie potęguje to pomieszanie pojęć. Ponieważ idealizm przemawia do słabości ludzi szlachetnych, najtragiczniejszymi przykładami pychy, samolubstwa, szaleństwa i klęski nie są w jego dramatach czarne charaktery w wulgarnym tego słowa znaczeniu, lecz ludzie, którzy byłiby bohaterami w zwykłej powieści, czy melodramacie.

Twierdzenie, że sztuki Ibsena mają niemoralną tendencję, jest — w powszechnym znaczeniu tego słowa — zupełnie słuszne. Niemoralność niekoniecznie musi oznaczać złe postępowanie: oznacza postępowanie, złe czy dobre, odbiegające od panujących ideałów.

Ibsen stanął w rzędzie proroków dowodząc żarliwie, że duch, czyli wola człowieka nieustannie przerasta ideały i wobec tego bezmyślne stosowanie się do ideałów nieustannie powoduje skutki równie tragiczne co bezmyślne pogwałcenie ideałów.

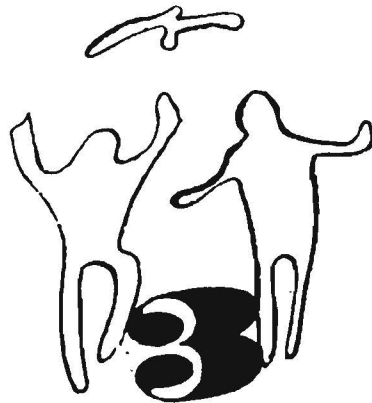
Ibsen twierdzi, że nie ma złotej zasady, że postępowanie ludzkie musi być usprawiedliwione żywymi konsekwencjami, a nie żadną zgodnością z jakąkolwiek zasadą czy ideałem.

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



Boy
Flirt z Melpomeną
Wieczór trzeci,
Kraków 1922

...Ilekróć zdarzyło mi się czytać Ibsena, zawsze przejmowało mnie podziwem, w jaki cudowny sposób zdolna on zawsze uniknąć płaskości, tego odmętu czyhającego na wszelką codzienność! Jakże maleńkie, ciasne są stosunki, w których rozgrywają się te jego dramaty!.. I cóż stąd! to nie zmienia faktu, iż... przeżywamy wrażenia współmierne z tymi, których doznajemy oglądając Lady Makbet albo Kleopatrze! Wielkość tkwi w twórcy, nie w wydarzeniach.



* * *
Jan Lorentowicz
(„Dwadzieścia lat teatru“)
Henryk Ibsen.
Prawda o piękno

„...Pobudką twórczości Ibsena był rozwielmożniony w nim nadmiernie fanatyzm prawdy w życiu jednostki. Całą swą istotę wyteżył 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, która by była odkryciem regulującym stosunki ludzkie.

Prawda Ibsena jest wartością negatywną, albowiem stanowi jedynie zaprzeczenie fałszu, trawiącego całe życie nowoczesne. Obrazy tej prawdy wszczepiło w Ibsena społeczeństwo oparte na kłamstwie.

„...O konstrukcji dramatów Ibsena pisano już bardzo wiele. Ponieważ każdy z nich jest rezultatem walki wewnętrznej samego autora, Ibsen nie dba o akcję materialną. Wypadki i zdarzenia odbyły się już przed rozpoczęciem pierwszego aktu. To, co zwykle stanowiło podstawę dramatu jako rodzaju literackiego, zostało zupełnie odrzucone. Stoją przeciw sobie, w napiętym silnie zatargu, nie ludzie, ale siły duchowe w nich ukryte, a przez wypadki w ruch wprowadzone. Na tym polega reforma techniczna teatru dokonana przez Ibsena, a jedna z największych od czasów greckich. Na scenę wychodzi człowiek wewnętrzny i mówiąc najprostszymi na pozór wyrazami, rozwija ważny teoremat psychiczny...”



Adam Grzymała-Siedlecki

„Dzika kaczką“ po latach
(„Teatr i Film“, 15-30. VIII. 1957)

„...Od dawna wiadomo: nie dosłucha się całego Ibsena, kto w jego sztukach uwagę swoją podąża tylko za biegiem wydarzeń i spiętrzeniem konfliktów. Po równi z tymi elementami kompozycji przemawiać do nas powinny szczegóły o d r o k o w e, że je tak nazwiemy — momenty treści, które utwór przerzucają w dalsze horyzonty, które go napędzają poezją, które mu gwarantują oryginalność artystyczną.

Bieg akcji „Dzikiej kaczką“ udawadnia, że nawet tak wzniosła zasada, zaaplikowana ludziom, którzy do niej nie dorosli, może ich przyprawić o nieszczęście. Przykład wysnuty z artystycznego pomysłu nigdy nie może być życiowo decydującym argumentem, więc też nie w pełni wiadomo, kto ma słusność. Gregor Werle czy zwalczający go w sztuce doktor Relling. Ale też i nie to ważne, kto ma słusność — ważne natomiast, że dzisiejszemu człowiekowi „Dzika kaczką“ postawiła dylemat: czy życie nagiąć do ideału (jak chce Gregor Werle), czy ideał dostosować do życia? W latach, kiedy „Dzika kaczką“ była nowością repertuarową, zagadnienie to interesowało ludzi trybem intelektualnym — dziś, jak się to dało stwierdzić w dochodzących do naszych uszu rozmowach, a nawet sporach antraktowych — dziś to już sprawa życia, coś, co nas bezpośrednio dotyka, co chce być praktycznie rozwiązane, co jest jakimś naszym — być albo nie być. Jeszcze po skończeniu przedstawienia na ulicy można było słyszeć wcale rozgorączkowane na ten temat rozmowy. „Dzika kaczką“ zasnęła nowej aktualności. Sprawą też nowej aktualności jest, że z nowym zainteresowaniem słucham „Dzikiej kaczką“; nowym, odmiennym od tych wzruszeń, które pod koniec zeszłego stulecia wywoływało np. legendarne przedstawienie Pawlikowskiego. Wówczas na — sto dwa — przejmowały nas artystyczne elementy dzieła, a na 80% idea — dziś to się odwróciło diametralnie...”

Źródła tekstów:

G. B. Shaw
„Kwintesencja ibsenizmu”
J. Giebułtowicz, wstęp do
„Dzikiej kaczką”





DZIKA

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

(Vildanden)

Dramat w pięciu aktach

Przekład: Jacek Frühling

| | |
|---------------|-------------------------------------|
| Werle | — BOHDAN KRAŚKIEWICZ |
| Gregers Werle | — WOJCIECH ZASADZIŃSKI |
| Stary Ekdal | — KAZIMIERZ JAROCKI |
| Hjalmar Ekdal | — ZBIGNIEW BARTOSZEK |
| Gina Ekdal | — MAGDA SZKOPÓWNA |
| Jadwinia | — EWA MILDE |
| Pani Sörby | — KAZIMIERA STARZYCKA- -KUBALSKA |
| Relling | — PIOTR RÓŻAŃSKI |
| Molvik | — MIECZYŚLAW OSTRORÓG |
| Pettersen | — LECH GÓRZYŃSKI |
| Jensen | — MIECZYŚLAW OSTRORÓG |

SCENOGRAFIA

Krystyna Husarska

REŻYSERIA

Roman Kordziński

Asystent reżysera
LECH GÓRZYŃSKI

Inspicjent
Barbara Ostroróg

Sufler
Helena Suchodolska

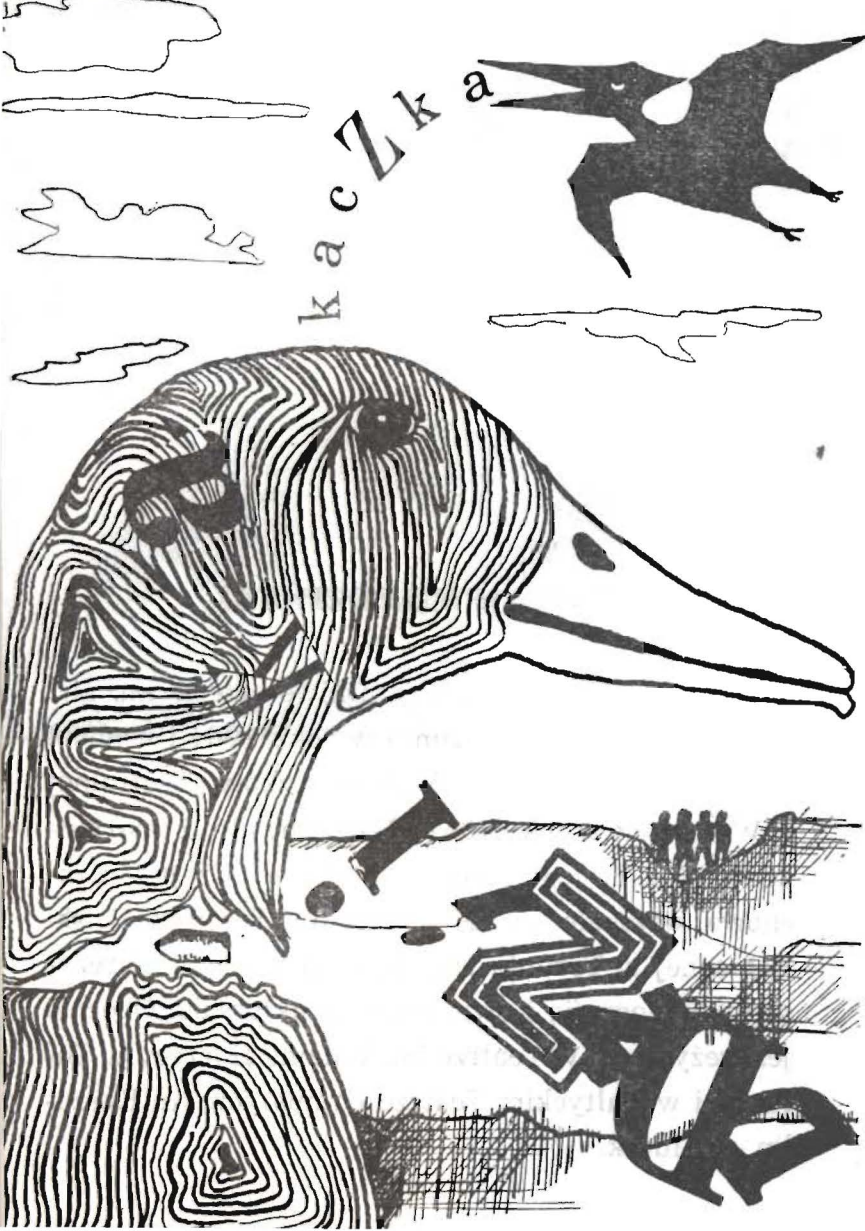
Przerwa po I-szym i III-cim akcie

PIĄTA PREMIERA SEZONU 1967/68



ROMAN KORDZIŃSKI

Ukończył filologię polską na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu w roku 1964 i wydział reżyserski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie w roku 1967. Reżyserował już jako student, a drugie jego przedstawienie — „Czajka” Cechowa, uzyskało na IX Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu w roku 1967 nagrodę za reżyserię, scenografię i dwie nagrody aktorskie. Obecnie jest reżyserem w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu i w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym Koszalin — Słupsk.



IBSEN I JEGO ŚWIAT CHORYCH KACZEK

Dość zaskakujące są losy sceniczne H. Ibsena, autora, którego przez długi czas nazywano „Szekspirem mieszczańskiego świata”. Dziś już tylko w podręcznikach historii literatury zanotowany jest jako reformator teatru europejskiego. Wiodące doktryny teatralne XX wieku wyraźnie odcinały się od naturalizmu i związanego z nim nierozłącznie realizmu psychologicznego. I stąd pewnie wśród nas — dziedziców zeszlowieczonego mieszczaństwa — większą karierę robi poetycki Szekspir aniżeli Ibsen — faktograf mieszczańskiej epoki. Być może jeszcze za wcześnie, aby popatrzeć na Ibsena tak, jak potrafiliśmy spojrzeć na Szekspira, dostrzegając w jego dramatach to, co ogólnoludzkie i ponadczasowe.

A przecież wystarczy wyrzucić z Ibsena trochę obyczajowych realiów i nawyków zeszlowieczonego teatru, aby dostrzec w nim prekursora form dramatycznych awangardy teatralnej lat 50-tych typu Ionesco, Becketta, czy Adamowa, u nas Różewicza lub Mrożka.

Wspomnieni dramaturdzy najskuteczniej — według naszych odczuć wyrazili problemy człowieka epoki przemysłowej. Zajęli się oni w swej twórczości samotnością człowieka zagubionego w labiryncie porządków kulturowych, administracyjnych, socjalnych, urbanistycznych. Człowiek współczesny w ich pojęciu, aby tym sytuacjom sprostać, przestał być jednolitym „charakterem”, przestał istnieć na dziewiętnastowiecznych prawach przyczyny i skutku. Dokonało się w tym społeczeństwie nie tylko rozdwojenie, lecz rozdziesięciokrotnienie ludzkiej osobowości. Z tego namiennego faktu wypłynęły rozliczne skutki formalne, przede wszystkim odzrucenie fabuły, opartej na intrydze. Niemożliwy również stał się system jednoznacznych norm etycznych, rządzących tym społeczeństwem. Człowiek, istota — zdawać by się mogło poznana, stał się znowu tajemniczy. Stąd załamanie wiary w racjonalny porządek świata, a postawienie na absurd; kategorię usprawiedliwiającą sprzeczne, nierozumne postępowanie jednostek, społeczeństw, państw.

Dzięki dramaturgom awangardy teatralnej lat 50-tych w dużym stopniu zasymilowaliśmy wyżej wspomniane problemy i w nowy sposób spojrzeliśmy na autorów naturalistycznych, stojących u kłębki epoki, która te problemy zrodziła. W tym chyba należy widzieć przyczynę żywiłowego renesansu A. Cechowa, zobaczonego przez pryzmat egzystencjalizmu i związanego z nim nierozłącznie freudyzmu. Czas dojrzał, by popatrzeć tak na H. Ibsena, a wów-

czas prekursorski charakter jego twórczości wobec utworów z ostatnich lat wystąpi bardzo jaskrawie.

Podkreślana przez historyków dramatu nowa wartość utworów Ibsena, a mianowicie uobecnienie czasu przeszłego na scenie jest przecież niczym innym jak klasyczną już omal sytuacją z „Krzeseł” Ionesco, w którym to utworze para bohaterów swobodnie porusza się po całej swej przeszłości. Również, jeżeli przypatrzeć się bliżej „Dzikiej kaczce”, zdarzenia nie układają się w tym utworze w bogaty ciąg fabularny z pomysłowo uknutą intrygą. Postacie tej sztuki zebrały się raczej jak gdyby na sąd, w którym uwewnętrznia się ich zamierzenie winy, słabości, klęski. To, że sąd ten zakończy się tragicznie, bo śmiercią młodej, budzącej się do życia dziewczyny, jest tylko absurdalnym akcentem, ukazującym bezsens ludzkiego działania. Finał sztuki — rozmowa Gregersa z Rellingiem mówi to dobitnie: „Za kilka miesięcy Jadwina będzie dla niego jedynie tematem do deklamacji”. Bowiernie z tego, że „większość ludzi ma wzniosły wyraz twarzy, gdy stoją nad trumną nieboszczyka,” nie wynika. Kula ziemską obróciła się o 360°: koniec zdarzenia jest identyczny z początkiem. Nie posunęliśmy się o krok do przodu.

Mamy więc znowu, jak często u współczesnych, konstrukcję dramatu, którą nazwać by można „katarynkową”.

Dotychczasowe interpretacje nie dość ostro wydobywały wyżej wspomniane cechy utworu, gdyż mierzyły ten utwór tradycyjnymi kryteriami, jak fabuła i akcja. Motorem zdarzeń był Gregers, przeciwstawiany rodzinie Ekdalów. On to niczem intruz wtargnął do biednie bo biednie, ale szczęśliwie żyjącej rodziny i swoimi intrygami doprowadził do katastrofy. Sens ideowy utworu w tym układzie brzmiał: nieszczęście dzieje się tylko za sprawą głupich, złych ludzi. Interpretacja wyraźnie oparła na założeniu czarne-białe, dobre-złe. A co się dzieje po zatarciu tej granicy, bo są na to wszelkie dane? Przecież Gregers chciał uszczęśliwić rodzinę Ekdalów i mamy obowiązek wierzyć w subiektywną prawdę postaci. Przecież w tej mierze Gina, ukrywająca swoją przeszłość jest równie zła, jak i on. A czy Hjalmar, sprzedający się staremu Werle, nie prostytuuje swej godności za wyuczenie zawodu fotografa i urządzenie atelier? W równym stopniu skażeni grzechem są pozostali uczestnicy tego świata: Pani Sörby, Relling, Molwik. Gra od początku toczy się wśród równych partnerów, godnych równej żalości. Dokładna analiza zdarzeń utworu te równe pozycje wyjściowe postaci potwierdza. Gdyby Gregers przybył po 17 latach pobytu w górach po to tylko, aby naprawić krzywdy wyrządzone Ekdalowi, pierwszy akt sztuki byłby niepotrzebny — to raz, dwa: gdy już się znalazł w domu Ekdalów, nie pastwiłby się nad nimi, lecz natychmiast przystąpił do naprawy świata. Dalej: najważniejsze, rozmowa Gregersa z Hjalmarem o występkach Giny odbywa się za sceną. Powyższe rozumowanie doprowadza do kon-

kluzji, iż Gregers nie przybył w celu naprawiania świata, lecz by sprawdzić wymyślone w ciągu 17 lat teorie, więcej — domagać się ich uznania, a jeszcze dalej — domagać się czci dla siebie. Kiedy nie udaje mu się to w domu ojca, zmienia poligon swych doświadczeń i wojuje u Ekdalów. By nie uczynić pragnień Gregersa jego osobistym, psychicznym skrzywieniem, Ibsen stworzył mu kontrpartnera w walce o duszę ludzką, doktora Rellinga, który, odwrotnie niż Gregers, opowiada się za utrzymaniem ludzi w ich „życiowym kłamstwie”. Ten przeciwny rozkład wektorów zapewnia dokładną ich nieutralność. — Pozostaje tylko czysty czyn, właściwie absurdalny — śmierć Jadwini — naprzeciw ludzkich ideałów, wyobrażeń, subiektywnych racji i namiętności. Aby jednak śmierć dostatecznie silnie kompromitowała te ostatnie, musi być to śmierć „kogoś”. Dlatego postać Jadwini interpretowana jest jako postać osoby dojrzałej, w stopniu znacznie przerastającym intencje autora. Jest to Jadwina doskonale orientująca się w świecie, w którym przypadło jej żyć, i która, czując w sobie nowobudzące się piękno miłości, jeszcze obleczone marzeniem, mówi temu światu: nie i odbiera sobie świadomie życie. Dla otoczenia jest to śmierć absurdalna, bo bezużyteczna. Dlatego finał sztuki może być tylko tragicomiczny. Ludzie, zgromadzeni nad jej trupem pozostaną takimi, jakimi byli. Czyn jest tylko pozornym ruchem, Efekt przerósł oczekiwania sprawców, ale ich nie zmienił, Gregers rzucił światu wyzwanie: chce być trzynastym przy stole. Niejako akceptuje śmierć Jadwini, chce ją mnożyć, byle ocalić swój bolesny wizerunek świata, który uczynił go kaleką.

Roman Kordziński





INSCENIZACJE „DZIKIEJ KACZKI” W POLSCE

W Polsce sztuka doczekała się 4 tłumaczeń, tj. najwięcej z wszystkich dramatów Ibsena. Przełożyli ją: Kazimierz Ehrenberg — Kraków, 1894 r., R. L. w Warszawie, 1897, pt. „Cyranka”, Artur Górski, 1899, a ostatnio Jacek Frühling 1957.

W Krakowie w Teatrze Miejskim 27. IV. 1894 r. odbyła się prapremiera polska za dyrekcji i pod reżyserią Tadeusza Pawlikowskiego, w tłumaczeniu K. Ehrenberga. Obsadę tworzyli: Anastazy Trapszo — Werle, Józef Sliwicki — Gregers, Michał Szubert — Stary Ekdal, Stanisław Knake—Zawadzki — Hjalmar Ekdal, Honorata Leszczyńska — Gina Ekdal, Tekla Trapszo — Jadwiga, Apollo Lubicz — Relling, Maria Koźmin — Pani Sörby, Kazimierz Kamiński — Molvik, Henryk Swaryczewski — Flor, Cyryl Danielewski — Balle, Zygmunt Zboiński — Kaspersen, Edward Olszewski — Groberg, Józefa Winiarska, Zofia Grodzka, Stanisława Wajdowska — Pani I, II, III, Juliusz Jejde — Pettersen, Konstanty Niedzielski — Jensen, Wilhelm Muszyński — Lokaj. Grano 3 razy.

W Krakowie sztuka wznawiana była kilkakrotnie (21. IX. 1894, 5. IV. 1898, 14. IX. 1898, 15. V. 1909). Po wojnie wyreżyserował ją w roku 1957 Władysław Krzemiński w Teatrze Starym

W 1903. 7. XI, we Lwowie 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, Polecka — Pani Sörby, Kazimierz Kamiński — Molvig, Feliks Kosiński — Balle, Władysław Roman — Flor, Antoni Kłiszewski — Kaspersen, Henryk Czaki — Groberg, Marian Bielecki — Peterson. Sztuka szła 5 razy.

Wznowiono ją w roku 1908. W Poznaniu została wystawiona w roku 1909 (reż. Edmund Rygier) i 1922 (reż. Roman Żelazowski).

Premiera warszawska w reżyserii Mariana Gawalewicza odbyła się w Teatrze Rozmaitości 24. IV. 1899 roku. W tymże teatrze reżyserowali ją: w roku 1905 — Józef Sliwicki, w roku 1920 — Aleksander Zelewierowicz, w roku 1963 — Andrzej Szafiański.

W Lublinie „Dziką kaczkę” wystawiano w roku 1900 w reżyserii Henryka Morozowicza.

W roku 1963 pokazana została na scenie Teatru Nowego w Łodzi (reż. Aleksander Strokowski).

„Dzika kaczką” jest drugą z kolei sztuką Ibsena realizowaną na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego. W roku 1965 Noemi Korsan wyreżyserowała „Norę” („Dom lalki”), ciesząc się dużym powodzeniem.

BIEŻĄCE PRZEDSTAWIENIA

JANUSZ ODROWĄŻ
NIEZWYKŁA PRZYGODA

WALENTY KATAJEW
KWADRATURA KOŁA

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WARSZAWIANKA

I
KRZYSZTOF GRUSZCZYŃSKI
WARSZAWIANKA 44

ALEKSANDER FREDRO
ŚLUBY PANIEŃSKIE

NAJBLIŻSZA PREMIERA

TIRSO DE MOLINA
JULIAN TUWIM
ZIELONY GIL

| | |
|-------------------------|-----------------------|
| Kierownik techniczny | Józef Karbowski |
| Główny elektryk | Stanisław Jeziorski |
| Elektryk sceny | Stanisław Indrusyna |
| Kier. prac. krawieckiej | Jan Marciniak |
| Kier. prac. stolarskiej | Jan Świdorski |
| Ślusarz | Jerzy Meszyński |
| Kier. prac. malarskiej | Franciszek Piątek |
| Plastyk | Bartek Wierzejewski |
| Modelator | Tadeusz Gościński |
| Tapicer | Władysław Teodorowicz |
| Farbiarka | Apolonia Kuźmicka |
| Elektroakustyk | Jan Laskowski |
| Brygadier sceny | Janusz Wolicki |

*

*

*

**STAŁE DNI GRANIA W KOSZALINIE I SŁUPSKU
PIĄTEK, SOBOTA, NIEDZIELA
PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW**

KOSZALIN

Kasa teatru (z wyj. niedziel i poniedziałków) godz. 13—14,
ponadto w dniach przedstawień godz. 18,30—19,30
Orbis (z wyj. niedziel) godz. 10—17 tel. 37-57, 24-67.

SŁUPSK

Kasa teatru (z wyj. niedziel i poniedziałków) godz. 11—18.
Ponadto w dniach przedstawień godz. 18—19.

ZAMÓWIENIA NA BILETY

Koszalin — Dział Organizacji Widowni tel. 20-58

Kier. działu — Ditta Łokuciewska

Organizator — Henryk Koska

Słupsk — kasa teatru tel. 52-85

Organizator — Jadwiga Subocz

Cena 2,— zł

Dyrektor i kierownik artystyczny

ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI

Dyrektor administracyjny

EDWARD CZYŻNIEWSKI

Sekretarz literacki

ELŻBIETA KISIELEWSKA