

TEATR POLSKI



**PAŃSTWOWE
TEATRY
DRAMATYCZNE
W SZCZECINIE**

**odznaczone
„Gryfem
Pomorskim“**

**Dyrektor
kierownik
artystyczny
Jan Maciejowski**

**Kierownik
literacki
Teresa Worono**

**Dyrektor
administracyjny
Adam Koman**





IBSEN HENRIK JOHAN

(1828—1906)

był synem armatora norweskiego, miał w sobie także krew duńska, niemiecką i szkocką. Przez parę lat należał do kierownictwa teatru w Bergen, potem w Chrystianii, następnie podróżował po wielu krajach, mieszkał całymi latami w Rzymie i Monachium.

W 1849 roku napisał pierwszy utwór sceniczny, który spotkał się z całkowitym niepowodzeniem. Nie zrażony tym podjął pracę nad cyklem dramatów z legendarnej i historycznej przeszłości kraju: „Grób Hunnów”, „Pani zamku Oestrot”, „Uroczystość na Solhaugu”, „Rycerze północy”, „Pretendenci do tronu” i inne. Wielki sukces europejski przyniosły mu dwa poematy dramatyczne: „Brand” i „Peer Gynt”. Mieszczą one w sobie główne założenia myśli filozoficznej Ibsena, rozwiniętej w następnych okresach twórczości. Około lat siedemdziesiątych powstaje seria sztuk, które poruszyły światową opinię publiczną. Nikt dotąd z taką odwagą i konsekwencją nie stawiał na scenie najdrażliwszych spraw współczesnych: prawa zamężnej kobiety do stanowienia o swym losie, odpowiedzialności moralnej rodziców wobec dzieci, buntu przeciw zdaniu większości w imię bezkompromisowo pojętej prawdy. Ibsen z całą powagą etyczną, z wnikliwością wielkiego pisarza, psychologa i społecznika stawiał ciężkie zarzuty okrzepłemu światu mieszczańskiemu ze schyłku XIX wieku. Ukazywał zakłamanie i bezmyślność postaw moralnych, religijnych, politycznych, obyczajowych, na jakich opierał się ten świat. „Nora” wywarła decydujący wpływ na ówczesny ruch emancypacyjny kobiet. Krytyka reakcyjna szalała z oburzenia na dzieła burzyciela porządku. Dla przykładu wystarczy przypomnieć, co recenzent angielski, Clement Scott, wypisywał o jednym z największych arcydzieł ibsenowskich: „Jest to sztuka bestialska, cyniczna, odpychająca, literackie

ścierwo” (mowa o „Norze”). Z podobną burzą spotkały się premiery pozostałych utworów tego cyklu: „Komedia miłości”, „Związek młodości”, „Podpory społeczeństwa”, „Upiory”, „Wróg ludu”. Na ataki Ibsen odpowiadał niewzruszenie: „My, dramaturgowie powinniśmy dążyć do tego, aby za pomocą naszej twórczości ulepszyć istniejący porządek światowy”.

Po wymienionych wyżej sztukach, pisanych w kategoriach pogłębionego realizmu, nastąpił ostatni okres twórczości, skłaniający się ku symbolizmowi, relatywizujący wiele z głoszonych dawniej prawd, przenikniętych tragiczną ironią, w której Ibsen był mistrzem. Najwyraźniej daje tu o sobie znać pesymizm pisarza, nigdy zresztą nie prowadzący do nihilizmu.

„Dzika kaczka”, „Rosmersholm”, „Kobieta morską”, „Hedda Gabler”, „Budowniczy Solness”, „Mały Eyolf”, „Jan Gabriel Borkmann”, „Gdy wstaniemy z martwych” to tytuły arcydzieł końcowego okresu twórczości Ibsena.

Krytyk młodopolski, Wilhelm Feldman, z pewną uszczypliwością nazwał go „znakomitym matematykiem, szachistą, strатегоm scenicznym”. Ale właśnie ów intelektualizm, nieco oschły i wyprany z sentymentalizmu — stanowi w znacznej mierze o trwałości dzieł Ibsena. Surowość uczuciową rekompensował wyrazistością i realizmem swoich figur scenicznych. — Nie wprowadzę człowieka na scenę, póki nie policzę guzików u jego kamizelki — powiedział. Nie chodzi tu o fotograficzność widzenia artystycznego, ale o prawdziwość i rzeczywistość postaci, z których każda jest odrębna, różniąca się od innych, a tak samo zaciekawiająca i autentyczna. Mawiano o nim, że po Panu Bogu, Szekspirze i Balzaku — stworzył największą ilość ludzi.

Specyfiką struktury ibsenowskiej jest kompozycja akcji scenicznej ściśle złączona z wydarzeniami przeszłości. To, co oglądamy na scenie, jest u niego zwykle konsekwencją i epilogiem dawniejszych spraw, decydujących o życiu bohaterów. To, co minione, odsłania się powoli oczom widzów równoległe z bieżącą akcją, dramatyzuje ją i retrospektywnie wzbogaca. Zagadka przeszłości wyjaśnia się ostatecznie wraz z zakończeniem dziejących się aktualnie zdarzeń i oto wychodzimy z teatru pod wrażeniem podwójnej, niezwyklej perspektywy.

(...) Grywano i grywa się Ibsena we wszystkich krajach Europy, w Ameryce, Azji i Australii. Wywarł on zasadniczy wpływ na większość późniejszych wybitnych pisarzy rozmaitych kierunków, a więc na Shawa i Czechowa, Sudermanna i Hauptmanna, Maeterlincka i Wedekinda, na Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, Rittnera... Wpływ ten jest widoczny do dzisiaj, jego echa brzmia wśród twórców współczesnego dramatu społecznego, a także u pisarzy egzystencjalistycznych. (...) Nie kończące się

linijki druku zajęłoby wyliczanie gwiazd teatralnych wszelkich narodowości, które dawały kreacje w jego utworach.

Na język polski przełożono przeszło dwadzieścia jego sztuk; przed pierwszą wojną światową wprowadził go do repertuaru teatr lwowski. Obecnie obserwujemy nasilenie zainteresowania dziełami Ibsena.

Stanisław Marczak-Oborski
Iskier przewodnik teatralny
Warszawa 1964



Czy Ibsen się przeżył?

Ibsen to meteor, który zabłysnął na krótko olśniewającym blaskiem i szybko zgasł. Z przeżyciem się Młodej Polski, zanikł też kult dla „maga Północy”. W międzywojennym XX-leciu Ibsen tylko wegetował na naszych scenach. Potem huragan drugiej wojny światowej obalił niejedną starą kapliczkę. Między innymi — i Ibsena. Oddaliliśmy się od niego (...)

Ibsen był genialnym nowatorem, zrewolucjonizował pod względem formy utarty typ dramatu, znajdujący się pod patronatem teatru francuskiego. Jego pionierskie pociągnięcia porazywane mu przez współczesnych tradycjonalistycznych krytyków za grzechy, jak usunięcie monologu, dążenie do jak największej prostoty i naturalności stylu, do pełni realizmu, wydobycie maksimum dramatyczności z szarzyzny zdarzeń, unikanie jak ognia patosu, retoryki, przesunięcie punktu ciężkości z akcji zewnętrznej na płaszczyznę abstrakcyjną, ścieranie się dwóch wrogich ideologii, dwóch sprzecznych światopoglądów — te zasadnicze cechy dramatów Ibsena czynią go tak bardzo nowoczesnym i zapewniają mu możliwość znalezienia właściwego oddźwięku i u dzisiejszego widza (...)

Ibsen walczył o wartości niestarczające się z biegiem czasu — o godność ludzką i wolność myśli, o sprawiedliwość. Walczył o nowy, szlachetniejszy typ człowieka, wyzwolonego z ciasnoty mieszczańskich przesądów — o nową etykę indywidualną i społeczną opartą na prawdzie i tylko na prawdzie.

Erwina Groten-Sanecka
Życie Literackie Nr 29, 1956 r.

Nad Ibsenem



Czy Ibsen się przeżył?

Ibsen to twórca, który odwrócił na krótko odnawianym blaskiem i szybko zgasł. X wiekiem w Polsce, zanim też kuliła się Europa, w miedzywojennym XX wieku Ibsen jako westawca na naczelnym miejscu...

Walka przeciwko obyczajom XIX wieku, które dostarczyły Ibsenowi przesłanek do jego wniosków i surowca do metafor — walka ta jest dla nas problemem przebrzmiałym, przynajmniej w sensie intelektualnym; nie tu więc, podobnie jak nie w ibsenowskiej dyskusji o indywidualizmie doszukiwać się należy jego bezpośrednich związków z naszą epoką. „Nowoczesność” Ibsena, perspektywy, otwierane przez niego dla dalszej ewolucji dramatu współczesnego, znaleźć można natomiast w sytuacjach psychicznych, wokół których budował swe sztuki.

Spróbujmy wyabstrahować te sytuacje spośród pozostałych elementów. W „Domu Lalki” dwoje ludzi żyje wspólnie, w pozornej harmonii zmysłów i uczuć, nie wiedząc jednak o sobie tego, co najistotniejsze — dwoje obcych. W dramatycznym śpięciu ujawnia się prawdziwy stan rzeczy; Nora odchodzi „w ciemną noc”, tym symbolicznym gestem protestując przeciwko połowiczności, niedoskonałości swego „szczęścia” małżeńskiego. (...) Winą za ową połowiczność, za brak prawdziwej spójni wewnętrznej między małżonkami Ibsen obciąża tradycyjną moralność i obyczajowość; w tle dramatu snuje

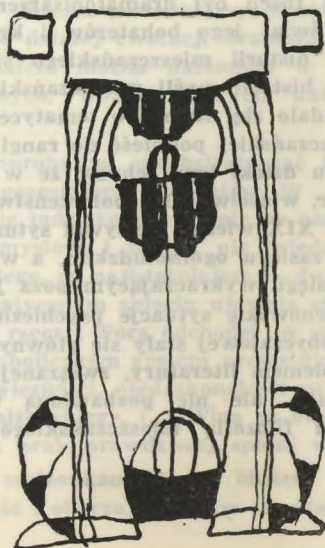
się tragiczny cień doktora Ranka, w którym — gdyby on sam nie był ofiarą obyczajów — można by się domyślać idealnego partnera Nory. Podobnie przedstawia się sytuacja większości innych, nie dopasowanych par ibsenowskich; ta samotność we dwoje, dobytą z otoczki obyczajowej, stanie się jednym z naczelných motywów literatury XX wieku (...)

Dążenie do wartości bezwzględnych jest tematem „Heddy Gabler”. Hedda to „negatyw”, indywidualność egoistyczna, która swą siłę zwraca ku złu, szukając — trochę podobnie jak Camusowski Kaligula — wyzwolenia w niszczeniu. Hedda z premedytacją marnuje dzieło Löwberga i doprowadza jego samego do samobójstwa, by potem stwierdzić z triumfem: „Wreszcie jeden odważny czyn... mówię, że jest w tym tyle piękna. Eilert Löwberg skończył z sobą rachunek. Miał odwagę dokonać tego... Miał odwagę być królem własnego losu. W tym była wielkość. W tym trzeba widzieć piękno”. Ale śmierć Löwberga, który zginął w domu publicznym od przypadkowego strzału w podbrzusze, nie była piękna, a sama Hedda zamiast wolności gotuje sobie ponizającą zależność, od której woli samounicestwienie.

(...) Ibsen był dramaturgiem mieszczaństwa. Świat jego bohaterów i krąg pojęć należy do historii mieszczańskiego społeczeństwa i do historii myśli mieszczańskiej. Jemu jednemu udało się utwory o tematyce obyczajowo-mieszczańskiej podnieść do rangi wielkiego dramatu dzięki temu chyba, że w sytuacje obyczajowe, właściwe dla społeczeństwa mieszczańskiego XIX wieku, wpisywał sytuacje psychiczne o zasięgu ogólnoludzkim, a w każdym razie o zasięgu wykraczającym poza jego czasy. Te ibsenowskie sytuacje psychiczne dobyte z otoczki obyczajowej stały się głównym tematem i problemem literatury, związanej z ostatnią tragiczną, ale nie pozbawioną wielkości i heroizmu filozofią mieszczańskiego świata,

filozofią egzystencjalizmu. A zresztą wydaje się, że wobec tych sytuacji, raz uświadomionych, żaden człowiek współczesny nie może przejść obojętnie — nie spróbowałszy dać na nie takiej czy innej odpowiedzi. Odpowiedź nasza będzie różna, w zależności od stanowisk światopoglądowych, będzie tym bardziej różna od tej jaką dawał sam Ibsen — ale trudno o większą żarliwość w jej poszukiwaniu, niż ta jaką przepoił swe dzieło może jednak nie genialny, ale na pewno — wielki Norweg.

Anna Jakubiszyn-Tatarkiewicz
Dialog nr 10, 1959 r.



Byłem w gimnazjum, gdy do krakowskiego teatru, na gościnne występy, przyjechała z Heddą Gabler Irena Solska. Do dziś pamiętam jej głos, który usłyszałem po raz pierwszy w życiu. Głos dziwny, niesamowity, jakby rozbity. Pierwsze wrażenie było przykre, denerwujące. Ale już po kilku minutach niezwykła osobowość Solskiej zwyciężyła. Niepodobna było wrażenia tego oddzielić od tego, które pozostała sztuka. I potem lata całe trwał owo równanie: Hedda Gabler, której Solska dała swe raczej poetyckie jako uzasadnienie; Solska, w której ręce bohaterka Ibsena złożyła część swego losu.

Wojciech Natanson
Teatr Nr 8, 1966 rok.



Premiera w dniu 12 maja 1968 r.

Henrik Ibsen

HEDDA

GABLER

(Hedda Gabler)

Przekład — Józef Giebuttowicz

Osoby:

Jörgen Tesman, historyk kultury	Bohdan A. Janiszewki
Hedda Tesman, jego żona	Helena Krauze
Julia Tesman, jego ciotka	Maria Bakka
Pani Elvsted	Halina Koman-Dobrowolska
Asesor Brack	Janusz Kilarski
Eilert Lövborg	Henryk Giżycki
Berta, służąca Tesmanów	Krystyna Rutkowska

Reżyser:
MARYNA BRONIEWSKA

Scenograf:
ANDRZEJ SADOWSKI

Asystent reżysera: HENRYK GIŻYCKI
Inscjencja i sufler: Eugeniusz Jarmuła





„Hedda Gabler“ Bergmana

(...) „Zaczynam pracę reżyserską — pisze Ingmar Bergman w wywiadzie dla biuletynu ITI — od wyłuskania ze sztuki autora, jego osoby, jego życia i postawy wobec epoki i świata, w którym żył. Dopiero wtedy, gdy sądzę, że go znalazłem — zaczynam z jego punktu widzenia oglądać sztukę na nowo; właśnie sztukę, którą sam napisał, a nie różne warianty przez innych spreparowane.

(...) Gdy mam pewność, że potrafię wyłożyć to, co chciał autor powiedzieć, wówczas jestem do pracy emocjonalnie przygotowany. Czuję się tylko związany z tym, co — w moim pojęciu — było wolą autora.

(...) Mogę się oderwać od sztuki, podobnie jak architekt, stojąc przy rajzbracie odrywa się od modelu swego domu. Dopiero teraz mogę poprosić aktorów, żeby zaludnili dom i pokazać im, jak — moim zdaniem — widzi ich autor w tym domu”.

(...) Bergman śledzi przebieg tajemniczego procesu samozniszczenia bohaterki. Punktuje jego etapy. Pierwszą kulminacją jest rozmowa z Eilertem Lövborgiem, replika rozmów jakie prowadzili pięć lat temu. Kulminacją drugą jest scena palenia rękopisu dzieła Eilerta

i Thei, niszczenie owocu i najmocniejszej spójni ich związku, scena straszna w ukrytej intencji symbolicznego spalenia własnego dziecka.

Pulapka miłosna asesora Bracka, podobnie jak jego odpowiedź na ironią zdewaluowane pytania o piękno śmierci Eilerta, należą do z podwójną siłą wdzierającego się banału codzienności, owego mieszanego się rzeczy przypadkowych, odbierających sens naszemu świadomości konstruowanemu losowi. Hedda przeciwstawia im wzgardę i świadomość śmiechności.

(...) „Wielu reżyserów zapomina — mówi Bergman, tym razem jako reżyser filmowy — że punkt wyjścia naszej pracy stanowi twarz ludzka. Możemy oczywiście poświęcić się technice montażu, możemy nadać niezwykle rytmu przedmiotom, martwej naturze, lecz obecność twarzy ludzkiej jest na pewno charakterystycznym szlachectwem filmu”.

Wspominając „Hedde Gabler” oglądając w Sztokholmie, dochodzę do wniosku, że charakterystyczne także dla tego przedstawienia było „szlachectwo twarzy”. Ujednolicone gładkie tło, kilka zaledwie przedmiotów, ogrywanym tak, aby ujawniały drobiazgową indywidualizację zachowań i reakcji.

(...) Aktorstwo mikrogestów wspomaga ostre, przypominające oświetlenie operacyjnej sali, światło. (...) Oschła bliska okrucieństwu relacja, bolesna dociekliwość w śledzeniu zachowań ludzkich są chyba wyrazem wierności intencjom Ibsena — moralisty. Po przedstawieniu odkrywa się w sobie świadomość „grzechu”.

„Mamy nową, młodą publiczność — mówi Bergman. Wychodzimy jej na przeciw, prezentując przedstawienia klarowne i zrozumiałe. Naszą rzeczą jest skłonić ich do myślenia, skłonić do zajęcia stanowiska, do zainicjowania dyskusji. Osiągniemy swój cel, gdy uda się nam z każdego widza zrobić krytyka teatralnego na własny użytek. Zdolamy ich wówczas utrzymać”.

Helmut Kajzar
„Życie Literackie” nr 39, 1965.



jest naturalną domeną papugi, ponieważ nigdy nie widziały papugi poza klatką. Spotyka się bez wątpienia filisterskie papugi podziękujące zapatrywania swych właścicieli, że lepiej przebywać w klatce niż poza nią, tak długo w każdym razie, aż znajdują w niej pełno kukurydzy i siemienia konopnego. Mogą nawet istnieć papugi idealistki, które potrafią w siebie wmówić, że powołaniem papugi jest zapewnić szczęście jakiegś rodzinnie gwizdaniem i mówieniem „piękna Polly” i że wyrzekając się własnej wolności dla altruistycznego celu dusza prawdziwej papugi znajduje najwyższe spełnienie. Nie posunę się tak daleko, żeby twierdzić, że istnieją teologicznie myślące papugi, dla których więzienie jest wyrazem woli Boga, ponieważ jest nieprzyjemne; pewien jednak jestem, iż istnieją racjonalistycznie myślące papugi, które potrafią udowodnić, jak okrutną przysługę wyrządziłoby się papudze wypuszczając ją z klatki na pastwę kotów lub co najmniej zapominając o tym, jak delikatnym stworzeniem jest papuga, jak bardzo jej cienka z natury tkanka musiałaby zgrubieć w twardej walce o byt, mimo to jedynymi papugami, z którymi człowiek o wolnej duszy może współczuć, są papugi zdecydowane nie uprzyjemniać nikomu życia, dopóki się ich nie wypuści na wolność.



(...) 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. I tak główną konsekwencją wynikającą z jego dramatów jest przypominanie publiczności, jak niesłuchanie ważna jest gotowość niemoralnego postępowania w każdych okolicznościach. Ibsen przypomina ludziom, że powinni się jednakowo dobrze zastanowić, zanim ulegną pokusie powiedzenia prawdy, jak i pokusie przemilczenia jej.

(...) Nasze ideały, jak dawni bogowie nieustannie domagają się ludzkich ofiar. Niech żaden z tych ideałów — powiada Ibsen — nie będzie zwolniony od obowiązku wykazania, że wart jest ofiary, której żąda. (...) Jak długo konwencjonalne pojęcia są sprzeczne z rzeczywistością, ludzie popadać będą w błąd Heddy Gabler podnosząc występki do godności ideału.

(...) Po-ibsenowscy pisarze dramatyczni uważają, że mordy i samobójstwa w dramatach Ibsena są naciągnięte. Na przykład w „Wiśniowym sadzie” Czechowa sentymentalne ideały naszej miłej, kulturalnej, zamilowanej w muzyce Schumanna klasy posiadającej zostały starte na proch ręką nie mniej żelazną niż ręką Ibsena, choć o wiele bardziej pieszczotliwą, a przecież nie dzieje się tu nic gwałtownego: po prostu rodzina nie może sobie pozwolić na utrzymanie starej siedziby. (...) Mnie również zarzucano, że moje postacie „gadają, lecz nic nie robią”, co miało znaczyć, że nie popełniają przestępstw. W gruncie rzeczy przekonaliśmy się przeciwieź, że to żadne rozwiązanie rozciąć węzeł gordyjski uderzeniem miecza, jak to uczynił

Aleksander Wielki. Jeśli dusze ludzkie skrepowane są prawem i opinią publiczną, znacznie bardziej tragiczne jest zostawić ludzi przy życiu jako ofiary tych więzów niż skrócić ich męki i rozładować uzdrawiający żal publiczności przy pomocy aktów gwałtu. Sędzia Brack miał rację, mówiąc, że ludzie nie popełniają na ogół takich gwałtów. Gdyby popełniali, idealisci zostaliby doprowadzeni do porządku bez większych ceregieli. (...) Zabijając w ostatnich aktach swych bohaterów Ibsen usuwa z areny życia dramatycznie skończonych ludzi.

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

G. B. Shaw
Kwintesencja ibsenizmu
Warszawa 1960 r.



Wydawca: Państwowe Teatry Dramatyczne
w Szczecinie

Redakcja programu: Danuta Piotrowska i Te-
resa Worono

Opracowanie graficzne: Danuta Piotrowska

Grafiki: A. Mucha, O. Eckmann, A. H. Mackmur-
do, J. Hoffmann, K. Moser, R. Grimm,
J. MacNeil



Kierownik tech-
niczny

Ludwik Piosicki

Kierownicy pra-
cowni:

malarskiej

Michał Tuszyński

krawieckiej mę-
skiej

Stanisław Kacz-
marczyk

krawieckiej dam-
skiej

Gertruda Madaj-
czyk

perukarskiej

Maksymilian Raj-
ter

stolarskiej

Florian Wolny

główny elektryk

Kazimierz Krza-
nowski

ślusarskiej

Andrzej Zolotucho

szewskiej

Kazimierz Rypiń-
ski

brygadier sceny

Mieczysław Wit-
kowski

światło

Kazimierz
Krzanowski

Andrzej
Olenderek

Cena zł 3.00

