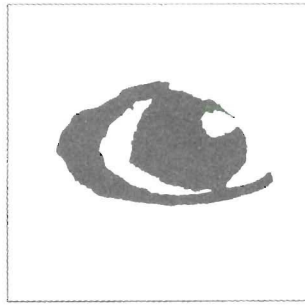
teatr mały



Henrik Ibsen

UPIORY

Henrik Ibsen

UPIORY

PREMIERA

24 września 1993

Henrik Ibsen

UPIORY

(GENGANGERE)

Przekład zbiorowy

Premiera 24 września 1993

Helena Alwing
Monika Niemczyk

Pastor Manders
Stanisław Lubszyn MChAT

Jakub Engstrand
Wiesław Komasa

Oswald Alwing
Dariusz Pik PWST

Regina Engstrand
Elżbieta Futera-Jędrzejewska PWST
Anna Samusionek PWST

Reżyseria i scenografia
Henryk Baranowski

Współpraca scenograficzna
Anna Kowarska

Kostiumy
Dorota Morawetz

Muzyka
Marcin Krzyżanowski

Przygotowanie muzyczne
Mirosław Jastrzębski

Asystent reżysera
Tadeusz Tomaszewski

Inspicjent – Barbara Zając
Oświetlenie – Dariusz Wieczorek
Akustyk – Marek Wojtulanis
Brygadier sceny – Zbigniew Olędzki
Rekwizytor – Krzysztof Baranowski

EDVARD MUNCH
Madonna, 1895–1902
Litografia

O IBSENIE I „UPIORACH"

„... Wyraźna niechęć Ibsena wobec Realizmu nigdzie nie jest bardziej widoczna aniżeli w dwóch jego sztukach – *Rosemersholmie* i *Upiorach*. Wypowiadane tu słowa dotyczą rzeczywistości, ale ich sens płynie gdzieś poza nią. Mamy przemożne wrażenie niewidzialnych sił otaczających to miejsce: nieustannie słyszymy długi, przeciągły dźwięk rogu śmierci...

Dlatego ci, którzy sposobią się, by służyć Ibsenowi – pomagać w przedstawieniu jego sztuki – nie mogą podchodzić do jego dzieła w fotograficzny sposób. Wszyscy muszą traktować je jak artyści... Realizm jest tylko Ekspozycją, podczas gdy Sztuka to Objawienie...

Pozwólmy, by nasz rozsądek pozostał w szatni – razem z parasolami i kapeluszami. Tu potrzebujemy jedynie wyrafinowanych zmysłów, żywej części nas samych. Jesteśmy w ... domu cieni. ...narodziny nowego teatru i jego nowej sztuki właśnie się zaczęły."

EDWARD GORDON CRAIG

Fragment noty zamieszczonej w programie „Rosmersholmu" (Florencja, 1906 r.)

„... O tobie, o tobie mowa – tępicielko wielkości, stolico bezmyślnej sensacji, wiecznego gapiostwa, nie usprawiedliwionej niepoczytalności, przyprószonego siwizną głuptactwa, stojącej na świecznikach impotencji – o tobie, „piękna Warszawo".

Bo, wyobraź sobie, że nie idzie tu o żadną dziedziczność, o żadne rozmiękczenie mózgu, o żaden klinicznie pouczający melodramat...

To był konwencjonalny język chwili, którym Ibsen mówił.

Treść, o której mówił, jest o wiele głębsza i mniej przemijająca.

Ta treść znaczy: jest jeden tylko grzech, za który nie ma przebaczenia, grzech przeciwko wiecznie twórczej, wiecznie rwącej się w świat poza siebie żądzy życia.

Jest jeden tylko grzech: wyprzeć się własnych bogactw duchowych, które się ma, i tych, które się zdobyć może.

Jest jeden tylko grzech: zabić tę żądzę życia, żądzę piękna, potęgi w sobie lub kim innym.

To jest grzech największy i najcięższy, na jaki się istota ludzka lub gromada istot ludzkich zdobyć może.

Skrytobójstwo ducha jest rzeczą, która się mści zawsze.

O, wpatrz się w bełkoczącego bezwiednie na scenie Oswalda, w jego bezmyślny jęk: «słońca, słońca».

Wpatrz się i wmyśl – ty duchobójcze, nierządną wesołością uśmiechnięte miasto!..."

STANISŁAW BRZOZOWSKI

Fragment recenzji z warszawskiego przedstawienia „Upiorów"
(„Głos", 19 listopada 1904 r.)

Chorego chłopca mam od żony
Córkę jak rzepę od służebnej.
Radością są ojcostwa plony,
Jeżeli możesz być ich pewny.

Że ze mną tylko weszły w łoże
Obie na wszystko przysiąc skore.
Wytłumacz, fatum, jeśli możesz
Skąd jedno zdrowe, drugie chore.

Co noc poncz piję, i mam rację.
Bo wtedy wszystko widzę jasno:
Przyjaciel Manders miły pastor,
Zbyt często jadał tu kolację.

JAMES JOYCE

Epilog do „Upiorów" Ibsena – 1934 r.
(Przekład – Jan Kott)

EDVARD MUNCH
Dama z broszą, 1903
Litografia

HENRIK IBSEN

„Czym żyć? – pytają Nietzsche, Ibsen, Maeterlinck, Przybyszewski. – Sienkiewicz odpowiada: miłością do bardzo pewnej kobiety, świadomością, że msza się odprawia, i perkalikami."

Stanisław Brzozowski

Henrik Johan Ibsen urodził się 20 marca 1828 w Skien – małym mieście na południu Norwegii. Jego ojciec był zamożnym kupcem należącym do miejskiego patrycjatu. Atmosfera rodzinnego domu przyszłego dramaturga była zdominowana przez konserwatywne poglądy ojca oraz ortodoksyjną religijność matki. Spokojne i dostatnie lata dziecięce chłopca przerwało nagłe bankructwo ojca, które uniemożliwiło Ibsenowi odebranie staranniejszego wykształcenia. Właśnie wtedy boleśnie odczuł postawę niechęci, która otoczyła jego rodzinę oraz swoisty ostracyzm społeczno-religijny mieszkańców miasta. Norwescy luteranie zwykli potępiać rodziny podupadające finansowo sądząc, iż ubóstwo jest karą za obrazę lub grzech wobec Boga. Presja społeczna i nędza ojca spowodowały, że piętnastoletni Ibsen opuścił Skien i podjął pracę jako pomocnik aptekarza w odległym Grimstad (miasteczko na południowym wybrzeżu Norwegii). Gorąco nienawidził tego zajęcia, czemu dał wyraz w swych pierwszych próbach literackich (wierszowane satyry). W wolnych chwilach przygotowywał się do matury i snuł marzenia o studiach medycznych. Równocześnie chętnie i często pisał. Z tego okresu pochodzą wiersze

liryczne, satyry i pierwsze próbki dramatyczne. W 1849 ukończył pierwszą sztukę „Katylina" ujawniającą wpływ lektury dzieł Cycerona i „Zbójców" Schillera. W roku 1850 opuścił Grimstad i udał do Christianii (obecnie Oslo) z zamiarem zdania matury i wstąpienia na uniwersytet. Mimo niepowodzeń przy egzaminie dojrzałości (nie zdał łaciny i greki) usiłuje dostać się na medycynę. Jednakże nie udaje mu się zaliczyć egzaminów wstępnych (tym razem chemia), a wiedząc o tym, że teatr w Christianii zamierza wystawić jego jednoaktówkę („Grób wojowników") – rezygnuje ze studiów i wybiera los ubogiego literata. Premiera utworu w dniu 26 września 1850 roku miała dobre recenzje, ale przedstawienie zagrano tylko trzy razy, co rozczarowuje pisarza. Przez kilka kolejnych lat Ibsen walczy o byt utrzymując się z drobnych prac literackich i dziennikarskich. W tym okresie zbliża się do kół działaczy robotniczych, współpracuje z czasopismem wydawanym przez stowarzyszenie robotników, bierze udział w ich zebraniach i demonstracjach. W 1851 tylko szczęśliwym trafem unika aresztowania. Równocześnie publikuje artykuły i wiersze w *Illustreret Nyhedsblad*, wypowiadając się na temat języka norweskiego, reformy dramatu i sceny oraz roli teatru w kształtowaniu świadomości narodu. Jego działalność publicystyczna zyskuje mu uznanie części norweskiej elity intelektualnej, współbrzmiąc z patriotycznymi tendencjami panującymi wówczas w Norwegii, która nie tak dawno, bo w 1814 roku, odzyskała suwerenność po trwającej od XIII wieku hegemonii Danii, a następnie unii personalnej z królem szwedzkim. W 1851 Ibsen przestaje być kimś anonimowym, a co ważniejsze wydobywa się wreszcie z długów. Pomagają mu w tym pieniądze ze składki zorganizowanej przez przyjaciela – pisarza Bjørnstjerne Bjørsona. Żarliwa walka Ibsena o nowy teatr norweski zaowocuje też propozycją teatru w Bergen – „pierwszej sceny w Norwegii". Jej założyciel – wielki skrzypek i patriota Ole Bull – w listopadzie 1851 zaoferował młodemu dramaturgowi stanowisko reżysera i kierownika literacko-artystycznego teatru. Ibsen otrzymał również stypendium na wyjazd za granicę w celu poszerzenia swej wiedzy o teatrze w Europie. Jego podróż trwała od kwietnia do sierpnia 1852. W tym czasie przebywał w Dreźnie i Kopenhadze – zwiedzał muzea i oglądał spektakle. Zarazem pisał i szkicował pomysły. Po powrocie przygotował premierę swojej nowej komedii „Noc świętojańska" (styczeń 1853). W ciągu następnych lat Ibsen pisze kilka ważnych dramatów podejmujących tematy z historii Norwegii i opracowuje heroiczne wątki staronordyckiej poezji – ze *starszej Eddy* (pochodzi częściowo z IX w.) i trzynastowiecznej *młodszej Eddy* (mity nordyckie opiewane przez skaldów, które zebrał Islandczyk Snorri Sturluson). Powstały wówczas dramaty: „Pani Inger na Ostrot" (1854), „Uroczystość na Solhaugu" (1855), „Olaf Liljekrans" (1856) oraz „Bohaterowie na Helgeland" (ukończony w Christianii w 1858). Poza ostatnim – wszystkie dramaty zostały wystawione w bergeńskim *Den Nationale Scene*, lecz miały raczej małe powodzenie. Ibsen, podobnie jak Bjørnson, pisał sztuki w *bokmål* (tzw. język książkowy – powstały w efekcie norwegizacji duńskiego powszechnie używanego w Norwegii), co czasem wywoływało sprzeciw i tarcia z grugą nacjonalistów preferujących *nynorsk* – język nowonorweski oparty o dialekty chłopstwa zamieszkującego zachodnie wybrzeża kraju. W roku 1857 z powodu trudności finansowych i artystycznych teatr w Bergen zbankrutował, a Ibsen chcąc nie chcąc musiał przenieść się do Christianii, gdzie objął stanowisko kierownika artystycznego *Det Norske Teatret* (Teatru Norweskiego), który uprzednio prowadził jego przyjaciel i rywal literacki – Björnson. Zadaniem tego teatru było propagowanie rodzimej literatury, ale ambitne plany repertuarowe Ibsena rozmijały się z gustami publiczności przyzwyczajonej do komedii i farsy francuskiej. Pisarz skupił się więc na własnej twórczości dramatycznej oraz pracach teatralnych (reżyseruje, szkicuje kostiumy). Latem 1858 roku żeni się z Zuzanną Daae Thoresen – córką duńskiego pastora. Dzielna i zaradna kobieta była dla Ibsena podporą psychiczną i wyrozumiałą partnerką do ostatnich dni życia. Pomagała mu przepisywać utwory, robiła cenne uwagi – a co ważniejsze miała dobry gust literacki (była wszak córką pisarki). W grudniu 1859 urodził się syn pisarza – Sigurd. Jednocześnie na rodzinę Ibsena spadają kłopoty finansowe, które powiększa bankructwo Teatru Norweskiego (1862). Co prawda w roku 1863 Ibsen otrzymuje stanowisko doradcy artystycznego w *Christiania Theatret*, ale gaża jest niewielka i na dodatek wypłacana nieregularnie. Mimo wszystko Ibsen pisze kolejne utwory. W 1863 powstaje „Komedia miłości", a rok później „Pretendenci do tronu". Premiera ostatniego z wymienionych dramatów ustala renomę pisarza. Równocześnie bezinteresowna pomoc Bjørnsona sprawia, że Ibsen nawiązuje kontakt z wpływowym wydawcą w Kopenhadze – Frederikiem Heglem. Ponadto norweski parlament podejmuje decyzję o przyznaniu pisarzowi skromnego stypendium. Za otrzymane pieniądze Ibsen wraz z rodziną wyjeżdża wiosną 1864 do Rzymu. Jak się wkrótce okazało – data ta zapoczątkowała trwającą 27 lat dobrowolną emigrację pisarza. W Rzymie dramaturg przeżywa kryzys psychiczny (pije, prześladują go manie samobójcze). Powraca do równowagi dopiero w roku 1865 i ponownie zabiera się za pisanie. Jeden po drugim – powstają wówczas dwa olbrzymie poematy dramatyczne „Brand" i „Peer Gynt". Bohaterami tych „dramatów norweskich" są dwie przeciwstawne jednostki – pastor Brand, pietysta opętany fanatycznym pragnieniem poznania prawdy o Bogu – i Peer nazywany „cesarzem sobkostwa", ogarnięty przemożną chęcia bycia „sobą". Brand – to jakby żywe wcielenie duńskiego teologa i filozofa krytykującego instytucję Kościoła – Sørena Kierkegaarda. I mimo, że Ibsen temu zaprzeczył, postać pastora wygłasza poglądy zbieżne z tezami duńskiego filozofa. Z kolei Peer – to poetyckie *porte-parole* Ibsena, jego swoista autobiografia duchowa, w której odnaleźć można nie tylko krytykę norweskiego społeczeństwa, ale i zapis wewnętrznych zmagań pisarza, w którym pragnienie wolności zderzało się z poczuciem odpowiedzialności za los ludzi i wrażliwością na kwestie społeczne, a głęboka mistyczna religijność – ze sceptycyzmem i bystrością obserwatora-realisty. Ibsen próbował rozliczyć się tu z własną osobowością. „Obierał i odkrywał kolejne warstwy swej tożsamości – tak jak w sztuce Peer obłuskiwał cebulę". Do dziś dramat ten uważa się za jedno z najwybitniejszych dzieł nie tylko Ibsena, ale i XIX-wiecznej dramaturgii europejskiej. Popularności dziełu przydała ilustracja muzyczna – *Suita Peer Gynt*, którą skomponował w 1874 Edward Grieg jako tło dla norweskiej premiery dramatu.

Od roku 1866 Ibsen otrzymywał roczną pensję przyznaną mu przez rząd Norwegii. Polepszyło to byt jego rodziny i umożliwiło mu

rozpoczęcie kolejnych prac. Z tego okresu pochodzi jego słynny opis aktu twórczego i roli, jaką odgrywa dla niego pisanie. Mówił: „na biurku trzymam we flakonie skorpiona. Gdy siadam do pisania, rzucam mu owoc – skorpion atakuje, wyładowuje swój jad. Po chwili następuje spokój i znów powoli coś się we mnie gromadzi. Wzbiera jad."

W roku 1868 Ibsen przeniósł się do Drezna. Tu ukończył pisanie sztuki „Związek młodzieży", której burzliwa prapremiera odbyła się w październiku 1869 w Christianii. W utworze Ibsen dokonał sarkastycznej krytyki polityków (także o orientacji liberalnej). W Dreźnie napisał też gigantyczny dwuczęściowy dramat o tematyce historyczno-filozoficznej pt. „Cesarz i Galilejczyk" (wydany – podobnie jak trzy poprzednie – w Kopenhadze u Hegla). Niepostrzeżenie stał się autorem znanym i cenionym. Już w roku 1869 wicekról Egiptu zaprosił go na otwarcie Kanału Sueskiego, a po powrocie z podróży na Bliski Wschód otrzymał od króla Szwecji order Wazów. W ślad za Szwedami poszli Duńczycy honorując go wysokim odznaczeniem w 1871 oraz Norwegowie, którzy przyznali mu order św. Olafa (1873). Rok później Ibsen odwiedził – po raz pierwszy i jedyny w ciągu 27 lat emigracji – Norwegię. Zaściankowa atmosfera rodzinnego kraju oraz dominująca ideologia „upolitycznionego luteranizmu" zmusiły go do ponownego wyjazdu. Wrócił do Niemiec, gdzie w kwietniu 1875 przeniósł się do Monachium. Zastał tu kilka dobrych teatrów, świetnych aktorów oraz pierwsze niemieckie czasopismo krytyczno-literackie skupiające wokół redakcji zwolenników naturalizmu. W 1877 ukończył dramat prozą „Podpory społeczeństwa" (satyra na małomiasteczkową moralność) i odbył krótką podróż do Szwecji, podczas której Uniwersytet w Upsali nadał mu tytuł doktora *honoris causa*. Właściwie już od czasu „Związku młodzieży" w twórczości Ibsena ujawnił się gwałtowny zwrot w stronę naturalizmu i krytycznej analizy współczesnego społeczeństwa. W licznych kolejnych dramatach zanalizował przesądy i dylematy moralne jednostek poddanych wpływom społeczeństwa, demaskował zgubny wpływ polityki na życie człowieka oraz podnosił kwestię emancypacji kobiet. W 1878 ponownie wyjechał na kilka lat do Włoch. Tu powstały najsłynniejsze dramaty Ibsena, które budziły zgrozę konserwatystów, a entuzjazm wśród ówczesnych liberałów i radykałów: „Nora czyli dom lalki" (1879, napisane w Amalfi), „Upiory" (1881, ukończone w Sorrento), „Wróg ludu" (1882, Rzym) oraz „Dzika kaczka" (1884, Tyrol). Dramaty te dziś należą do kanonu dramaturgii światowej, choć ówczesne prapremiery i premiery utworów prowokowały do napaści prasowych i fali protestów. To dzięki nim Ibsen zyskał sobie miano „pisarza rewolucyjnego".

Ibsen był człowiekiem chorobliwie skrytym, wstydzącym się głośno wypowiadać w towarzystwie – a na wszelkie ataki i zarzuty odpowiadał gwałtownie i odważnie w listach do swoich adwersarzy lub przyjaciół. W liście do Olofa Skavlena, datowanym 24 I 1882, pisał: „Ostatni okres dostarczył mi wielu doświadczeń, obserwacji i spostrzeżeń. Oczywiście, spodziewałem się, że moja nowa sztuka («Upiory») wywoła wrzaski w obozie zacofania... Ale zastanawia mnie tchórzostwo, które zauważyłem w tzw. obozie liberałów. Następnego dnia po ukazaniu się «Upiorów» w sprzedaży *Dagbladed* umieścił artykuł, w którym jak gdyby chciał uprzedzić możliwość jakiegokolwiek podejrzenia, iż pismo to mogłoby traktować moją sztukę przychylnie. To było doprawdy zbyteczne. Ja sam odpowidam za to, co piszę – ja i nikt więcej. W żaden sposób nie mogę skompromitować jakiejkolwiek partii, ponieważ do żadnej nie należę. Chcę pozostać tym, który samotnie toruje drogę na forpocztach – działa wyłącznie na własną odpowiedzialność.

Jedynym człowiekiem w Norwegii, który swobodnie, śmiało i po męsku wystąpił w mojej obronie jest Bjørnson. A te wszystkie zajęcze duszyczki – ci orędownicy wolności!... Norwegia jest wolnym krajem zamieszkałym przez niewolników."

I rzeczywiście był samotny i lubił samotność, która pozwalała mu bacznie obserwować i analizować współczesne społeczeństwa. Stąd też rację mają chyba krytycy, którzy miast przydawać mu miano liberała wolą mówić, że ukazywał „dylematy liberalizmu".

Po siedmiu latach pobytu we Włoszech ponownie przeniósł się do Monachium będącego ówcześnie centrum niemieckiej awangardy artystycznej. Powstają tu kolejne utwory: mroczny i symbolistyczny „Rosmersholm" (1886), manieryczna „Oblubienica morza" (1888) oraz znakomite studium egoistycznej emancypantki w „Heddzie Gabler" (1890). W okresie monachijskim Ibsen powraca do swojej pasji młodości (był malarzem-amatorem), żyje w ustabilizowanym rytmie, choć ciągle nie u siebie. Georg Brandes – wybitny krytyk duński i zwolennik Ibsena – opisując jedną ze swoich wizyt w domu pisarza cytuje fragment rozmowy, w której Ibsen zapytany o to, co z wyposażenia salonu należy do niego, wskazał od niechcenia kilka obrazów na ścianach. Jednak mimo pozorów stabilizacji życiowej we wnętrzu Ibsena rozgrywa się cichy dramat. Latem 1889 roku podczas wakacji w Tyrolu Ibsen poznaje 18-letnią Austriaczkę – Emilię Bardach, należącą do pokolenia wyemancypowanych kobiet, które ówcześnie można było spotkać np. w gospodzie „Pod Czarnym Prosiakiem". Pisarz obiecuje jej wspólne życie, a po powrocie do Monachium kontynuje listowny romans. Wreszcie, świadomy różnicy wieku i swych obowiązków rodzinnych, przerywa korespondencję. Rzuca się w wir pracy. Musiało to jednak być głębokie i bolesne przeżycie, skoro powróci do niego po latach pisząc „Budowniczego Solnessa". W roku 1891 pisarz postanowił powrócić do ojczyzny. Kierowała nim chęć materialnego zabezpieczenia rodziny, a być może pragnienie zmiany otoczenia, porzucenia wspomnień o Emilii. Zamieszkuje w Christianii i choć cieszy się ze zmian społecznych i obyczajowych, jakie się w Norwegii dokonały, nie potrafi ponownie zadomowić się w ojczyźnie. Nadal pisze, a jego dorobek powiększa się o cztery nowe utwory. Ujawnia się w nich odmienna tonacja stylistyczna i religijno-symboliczne wizjonerstwo Ibsena.

Przed rokiem 1990 powstają: „Budowniczy Solness" (symboliczny zapis miłości do Emilii Bardach, 1892), tragedia rodzinna „Mały Eyolf" (1894), wybitne studium walki i samotności jednego z owych z dnia na dzień bankrutujących „kapitanów industrii" – „John Gabriel Borkman" (1896) oraz epilog dramatyczny „Gdy powstaniemy z martwych" (ukończony w listopadzie 1899). Ibsen przeczuwa bliską śmierć. W swoim ostatnim dramacie każe Rubekowi – największemu z rzeźbiarzy – wędrować coraz wyżej w góry, dopóki nie zamarznie. W 1900 Ibsen miał pierwszy atak apopleksji. Rok później drugi atak spowodował wylew krwi do mózgu

i częściowy paraliż ciała pisarza. Ibsen bełkocze nie mogąc poprawnie artykułować słów. Nadal czesze swe białe bokobrody i usiłuje pisać, ale choroba ogranicza jego kontakt ze światem. Żyje sprawami rodzinnymi, obserwuje karierę polityczną syna Sigurda (został ministrem) i cieszy się widokiem wnuków. Umiera spokojnie rankiem 23 maja 1906 roku w Christianii.

Nie sposób przecenić roli, jaką pisarz odegrał w dziejach reformy współczesnego teatru i dramatu. Krytycy Ibsena odnajdywali w jego twórczości wpływy autorów „sztuk dobrze skrojonych": Scribe'a, Dumasa-syna, Augiera. Inni źródeł twórczej inspiracji Norwega dopatrywali się w teatrze romantycznym – wymieniali dzieła Schillera i Goethego, a także nazwiska autorów popularnych w tej epoce melodramatów.

Dla jednych był symbolistą, dla innych – naturalistą. Podobnie rzecz się miała z próbami określenia filozofii pisarza. Odkrywano w utworach Ibsena wpływy dzieł Kierkegaarda, Nietzschego, Schopenhauera, Hegla, Milla i wielu innych współczesnych mu myślicieli. George Bernard Shaw widział w osobie pisarza „racjonalistę i postępowego społecznika", a Allardyce Nicoll – „wiecznie młodego wizjonera, proroka i realistę". Jeszcze inni interpretatorzy dzieła Ibsena uznawali, iż był „skrajnym sceptykiem i pesymistą" oraz „liberałem i cierpkim krytykiem mieszczaństwa". Trudno tu rozstrzygnąć owe spory. Pewne jest tylko jedno, że był „pierwszym pisarzem Skandynawii", którego gorzkie utwory wciąż brzmią współcześnie – a bywa i tak, że groźnie.

Pierwsze wystawienia dramatu. Co ciekawe, światowa prapremiera „Upiorów" odbyła się w Chicago w dniu 20 maja 1882 w wykonaniu zespołu Aurory Turner Hall.

W Skandynawii po raz pierwszy sztukę zagrała wędrowna trupa Szweda Augusta Lindberga (Helsinborg, 22 sierpnia 1883).

Wcześnie, już w roku 1881, powstał niemiecki przekład dramatu. Niestety, kłopoty z cenzurą spowodowały, że tłumaczenie Marie von Borch opublikowano dopiero w 1884 roku w Lipsku. Jednak mimo zgody na publikację utworu, niemiecka cenzura nadal utrzymywała ścisły zakaz wystawiania „Upiorów". Dlatego też pierwsza próba obejścia przepisów miała miejsce dopiero w roku 1886 w Teatrze Miejskim w Augsburgu. Tu właśnie – 14 kwietnia – odbyło się pierwsze niemieckie przedstawienie „Upiorów". Autorzy przedsięwzięcia ogłosili, że będzie to otwarta „próba kostiumowa" (bezpłatny wstęp do teatru). Kilka miesięcy później – w dniu 21 grudnia 1886 – Meiningeńczycy w obecności Ibsena odegrali dramat w teatrze dworskim księcia Jerzego II. Na „prywatne przedstawienie" przybyli imiennie zaproszeni krytycy i literaci. Chcąc uchronić aktorów i widzów przed interwencją policji, książę Jerzy II polecił swoim strażnikom obstawić drogi wjazdowe, co okazało się jednak niepotrzebne. Meiningeńczycy chcieli zaprezentować „Upiory" wiosną w Berlinie, ale przygotowania zespołu (próby w styczniu 1887) zakończyły się skandalem. Aktorzy musieli zmienić swoje plany. Ostatecznie pokazali „Upiory" jeszcze dwukrotnie – w grudniu 1887 w Dreźnie oraz w roku 1889 w Kopenhadze.

Mimo ostrych sprzeciwów i reakcji przedstawicieli kół konserwatywnych, „Upiory" zaczęły zdobywać europejską sławę.

W roku 1889 ukazał się francuski przekład sztuki, którym zainteresował się André Antoine – twórca paryskiego Théâtre Libre. Antoine nie ukrywał, że istniejące tłumaczenie dramatu wydaje mu się „zbyt gładkie". Stąd też nawiązał korespondencję z Ibsenem konsultując szczegóły scen – a opracowanie nowego przekładu zlecił Rudolphowi Darzens. Ostatecznie premiera „Upiorów" odbyła się w maju 1890 w paryskim Théâtre Libre – a sam Antoine zagrał w niej rolę Oswalda. Warto też dodać, że francuski reżyser okroił w znacznym stopniu kwestie pastora Mandersa – co całkowicie zmieniło przesłanie sztuki. Antoine – chcąc uniknąć ataku na Kościół – uczynił z pastora Mandersa „jedyną pozytywną postać w dramacie".

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia „Upiory" zaprezentowano we Francji jeszcze parokrotnie na scenach studenckich i amatorskich. Wystawione je – między innymi – w *Cercle des Escoliers*.

Wystawieniem „Upiorów" otworzyła swą działalność kierowana przez Ottona Brahma i Paula Schlenthera berlińska Freie Bühne. Premiera dramatu w reżyserii Brahma odbyła się w dniu 22 września 1889 r.

Inscenizacją „Upiorów" zainaugurował też swój pierwszy sezon londyński Independent Theatre. Brytyjska prapremiera dramatu w reżyserii J. T. Greina odbyła się w dniu 13 marca 1891 na scenie Royalty Theatre.

Na początku XX wieku dramat trafił do wiedeńskiego Burgtheater (luty 1903). W przedstawieniu panią Alwing zagrała Hedwig Bleibtreu, a Oswalda – Joseph Kainz.

W 1904 sztuka miała swą prapremierę rosyjską. Inscenizację na scenie moskiewskiego MChAT-u przygotował Meyerhold.

W dniu 8 listopada 1906 odbyła się premiera inscenizacji Reinhardta, przygotowana na otwarcie sceny berlińskiego Kammerspiele. W przedstawieniu wystąpili: Alexander Moissi (jako Oswald), Agnes Sorma (pani Alwing), Lucie Höflich (Regina), Friedrich Kayssler (pastor Manders) oraz sam Max Reinhardt w roli Engstranda. Spektakl zapisał się w historii teatru nowatorską i nastrojową scenografią autorstwa ekspresjonisty Edvarda Muncha. Centralnym elementem wystroju wnętrza był czarny skórzany fotel, ściany pokryte zostały tapetami w kolorze „gnijących dziąseł" – a pejzaż za oknem przytłaczała ciemna skała norweskiego fiordu.

Ibsen dożył bardzo dobrze przyjętej inscenizacji norweskiej. Przygotował ją w roku 1903 przyszły „specjalista od sztuk Ibsena" – William Bloch, a rolę pani Alwing zagrała sławna aktorka Betty Hennings.

W Polsce po raz pierwszy wystawił „Upiory" teatr we Lwowie (15 kwietnia 1898). W stolicy sztukę pokazano dopiero w roku 1904 (premiera – 26 marca) w Warszawskich Teatrach Rządowych.

EDVARD MUNCH
Chore dziecko, 1896
Litografia (fragment)

CZAS TO OSOBA

Dwa lata temu prowadziłem w Akademii Teatralnej w Oslo seminarium na temat „Czas w teatrze". Pracę prowadziłem na materiale „Upiorów" Ibsena.
Potem szukałem miejsca, żeby to doświadczenie doprowadzić do końca w pełnym przedstawieniu, gdyż zdawało mi się, że odkryłem w „Upiorach" coś niezwykle fascynującego.
Siła wspomnienia z jednej strony, a nadzieja lub obawa przed tym co będzie ze strony drugiej, dają w teatrze – który się dzieje w „Teraz" – niezwykłe możliwości, o ile nie poprzestanie się na wyłącznie psychologicznej czy po prostu teoretycznej konstatacji. Warunkiem niezbędnym jest przełożenie świata subiektywnego postaci – wspomnienia czy też intencji wybiegającej w przyszłość – na konkretny, materialnie istniejący obraz czy zdarzenie. W tym momencie bogactwo ludzkiego świata, wynikające z istnienia tak rozumianej materii czasu w teatrze, staje się uchwytne, namacalne, naoczne. To czym jest człowiek, jego „teraz", jest zdefiniowane tym, co przywołuje on z przeszłości i do czego zmierza. Te dwa bieguny czasu definiują stan jego duszy i zmysłów, determinują umiejętność emocjonalnego i intelektualnego pojmowania świata w chwili obecnej. Zniszczenie komuś jego subiektywnej wizji, zmiana w przeszłości jednego z elementów, reinterpretacja konstrukcji następstw i przyczyn, zmienia kompletnie człowieka, jego „teraz" i jego intencję przyszłościową.

Przeszłość zatem jest niczym innym jak „katalogiem pamięci" osoby ludzkiej, poprzez którą definiuje ona swoje „teraz" wobec „subiektywnych przeszłości" innych. Ostatecznym efektem jest zweryfikowana „intencja przyszłości" – cel działania.

Zmiana jednego fragmentu przeszłości Pastora Mandersa zmienia całe jego życie, zamienia zwycięstwo w klęskę, być może daje mu szansę na rozpoczęcie zupełnie nowego życia albo ucieczkę w skompromitowany już system i klęskę ostateczną. Podobne mechanizmy rozpadu osobowości i tworzenia się nowych jakości można obserwować u wszystkich postaci stworzonych przez wielkiego Norwega. Czas jest osobą ludzką. Różne czasy – różne osoby, spotykają się, wracając do swoich źródeł, do swoich narodzin, weryfikując swoją przeszłość, kompletnie zmieniają swoje bycie **wobec, w tej chwili** i odkrywają na nowo swoją przyszłość i sfery najgłębszych motywacji. **Osoba** – najbardziej subiektywny czas, to nasze namiętności, to różne konstrukcje intelektualne i religijne, to nasze zmysły, nasze poczucie etyczne czy wreszcie estetyczne.

To wszystko jest czasem, dynamiczną przestrzenią osoby, jej istotą. W teatrze obchodzi mnie to zjawisko nie jako kategoria wyłącznie teoretyczna, ale także jako sensualna jakość, zatem w stanie równowagi pomiędzy pojmowaniem przepływu świata pełnią zmysłów i świadomością zarazem. Taki pogląd daje szansę na przekroczenie progu śmierci. Umierają systemy naukowe, rozsypują się konstrukcje najwyższej techniki a przeżywa w nieśmiertelności wielka sztuka, ożywiająca w naszym organizmie pełne doświadczenie życia, za każdym razem inne. W czym leży ta nieśmiertelność? Myślę, że w niezwykle uważnym i głębokim oglądzie tego, co do mnie przychodzi z zewnątrz, z niezwykłą potrzebą głębokiej komunikacji i bolesnym procesem ciągłej weryfikacji swojego „ja". Jeżeli ten proces pokazujemy na zewnątrz możemy doświadczyć wzruszenia, znajdując dla niego język ekspresji. Tak może powstać czas prawdziwie twórczy, czas zmienny, bogaty. Inny czas to czas choroby i śmierci, czas budowany dla zniszczenia, dla zawładnięcia innymi. Czas manipulacji. Taki czas zabija przeszłość, zamienia wszystko w „teraz" spętane strachem i schematami asekuracji. Nie chcę takiego czasu i takich istot ludzkich, upiorów osób. Chcę dostrzec innych i siebie w całym naszym zagubieniu, we wszystkich naszych słabościach, które z pomocą innych, podobnie myślących, podobnie odczuwających, równie zagubionych, stają się niekiedy wielkością w pełnym wzruszenia porozumieniu. Przekroczenie czasu obiektywnej śmierci i destrukcji może dokonać się w wytężonym, głębokim akcie komunikacji, który o ile znajduje swój zapisany w jakimś języku wyraz, może stać się aktem stworzenia, kreacji. To jest droga wielkiej literatury, wielkiej sztuki i to próbujemy pokazać jako tezę przedstawienia; przekroczenie nieszczęścia, bólu, śmierci poprzez akt niezwykłego porozumienia – pomiędzy synem i matką – porozumienia w tworzeniu wizji nowego życia.

To właśnie zrozumiałem z „Upiorów" i tym dzielę się – wraz z całą swoją przeszłością i tym czego oczekuję, moimi nadziejami i lękami – a więc dzielę się tym z bogactwem życia, wrażliwością aktorów. Może uda nam się – chociaż na chwilę – stworzyć świat, gdzie nasze drogi czasu połączą się na jakieś dwie, trzy godziny. To chcemy pokazać tym, którzy do nas przyjdą w nadziei na przeżycie sekundy wieczności.

HENRYK BARANOWSKI

EDVARD MUNCH
Grzech, 1901
Litografia

Plany repertuarowe
Teatru Małego

„KATAPULTA"

Przedstawienie autorskie
Jerzego Kaliny

Zapraszamy

Przedsprzedaż i sprzedaż biletów prowadzi kasa Teatru Małego
codziennie w godzinach 10^{00}–13^{00} i 15^{00}–17^{00},
a w dni przedstawień do 19^{00}.
Telefon kasy: (48/22) 27-50-22

Ceny biletów: normalny – 50 000 zł
ulgowy (uczniowie, studenci, emeryci i renciści) – 25 000 zł

Informacja i rezerwacja – sekretariat Teatru Małego

Układ i teksty w programie © 1993 – Grzegorz Janikowski
Opracowanie graficzne – Katarzyna i Wojciech Zbytniewscy
Public relations – Krzysztof Kur

RADIO
WAW 69.8 & 91 FM
CLASSIC ROCK
Dział Reklamy – tel. 31 20 05, fax 637 24 51

teatr mały

00-017 Warszawa
ul. Marszałkowska 104/122
tel. 27-50-21

dyrektor naczelny
Maciej Wojciechowski
dyrektor artystyczny
Henryk Baranowski

INSTYTUT
TEATRU
NARODOWEGO
00-078 Warszawa
Pl. J. Piłsudskiego 9
telefon sekretariatu
(48/22) 26-40-50
(pn. piąt., od 9^{00}- 15^{00});
fax: (48/22) 26-18-49