

Hedda Gab ler

Teatr im. J. SŁOWACKIEGO Miniatura **HENRYK IBSEN**
DYREKTOR: BOGDAN HUSSAKOWSKI



Edward MUNCH
Ibsen z latarnią morską
litografia

Henryk Ibsen (1828-1906), dramaturg norweski. Uważany jest za głównego przedstawiciela krytyczno-realistycznego dramatu w Skandynawii. Rozpoczął od pisania dramatów historycznych - *Pani zamku Östrot* (1857), *Prezenci do tronu* (1863). Po sztuce *Komedia miłości*, napisanej w 1862 r., która była ostrą satyrą na obłudne konwenanse w małżeństwie, stał się przedmiotem ataków mieszczaństwa i rozgoryczony wyjechał na blisko trzydzieści lat z kraju. Przebywał głównie w Niemczech i we Włoszech. Światową sławę przyniosły mu dwa poematy dramatyczne *Brand* (1866), o człowieku niezłomnym i *Peer Gynt* (1867) o samolubnym pędziwiatrze. Następne utwory Ibsena to dramaty realistyczne zawierające przede wszystkim krytykę społeczną. Należą do nich: *Podpory społeczeństwa* (1877), *Nora* (1879), *Upiory* (1881), *Wróg ludu* (1882), *Dzika kaczką* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gabler* (1890) i inne. W końcowych dramatach Ibsena pojawił się filozoficzny symbolizm, którego ukoronowaniem stał się „epilog dramatyczny” *Gdy wstaniemy z martwych* (1899).

O dramaturgii Ibsena Jarosław Iwaszkiewicz napisał: „Te niebywałe pierwsze akty sztuk Ibsenowskich, gdzie pokazując - jak mawiał Witkacy - „co i jak”, dramaturg norweski potrafi ustawić swoje kukły w ten sposób, że widz czy czytelnik wie o nich wszystko, zna ich całe przeszłe życie, charakter i ową tajemnicę, którą każdy z nich na sercu dźwiga. A pokazane to tak, że nie wiadomo kiedy!

Zresztą nie tylko formalne walory konstrukcji dramatycznej są u Ibsena dotychczas żywe i wzruszające. Ma on ową żarliwość poszukiwacza prawdy, która nie wystyga z ubiegającymi latami. Wszystkie jego dramaty, ale najbardziej chyba *Podpory społeczeństwa*, są walką o triumf prawdy w życiu społecznym - i bardzo żałować należy, żeśmy w ostatnich czasach nie widzieli na scenie polskiej tego prawdziwie szlachetnego dramatu. Zresztą i *Dzika kaczką*, i *Hedda Gabler* są dramatami o prawdzie - ale znowu raczej o niebezpieczeństwie prawdy, które musi kiedyś skapitulować przed prawdą.

Życie oparte na fałszu, które tak plastycznie pokazuje Ibsen w tych ostatnich dramatach, nie jest, niestety, bynajmniej czymś przestarzałym, jak w nas chcą wmówić wrogowie dramaturgii Ibsena. Przeciwnie, życie zbudowane na estetycznym fałszu - jak życie *Heddy Gabler*, jeszcze przemawia do nas bardzo wymownie - chyba zawsze będzie w ten sposób przemawiało. Oczywiście, Ibsen w swoim czasie pisząc i komponując ten dramat (napisanie jednego dramatu zabierało mu zazwyczaj około dwu lat...) był po stronie Heddy. Dzisiaj ... (...) Pomijając znaczenie Ibsena jako wywoływacza „upiórów” - najważniejszych zagadnień społecznego życia - jest on także znakomitym malarzem obyczajowości życia mieszczańskiego drugiej połowy XIX wieku. Kraje skandynawskie były podówczas krajami par excellence triumfującego mieszczaństwa. Jakież znakomity, szczegółowy, malarsko barwny i dokładny obraz tego mieszczaństwa dają nam dramaty Ibsena!”

(w: *Szkice o literaturze skandynawskiej*, Warszawa 1977)

Od reżysera

„Nie chciałem właściwie zajmować się tak zwanymi problemami. Chodziło mi głównie o to by ukazać ludzi, ludzkie nastroje i losy(...), przedstawić ich tak dokładnie jak to tylko możliwe, w takich detalach jakie są możliwe, nic innego.” - pisał Ibsen o *Heddzie Gabler* niedługo po jej prapremierze. Rzeczywiście, sztuka ta różni się w sposób zasadniczy od innych „wielkich dramatów mieszczańskich” - Ibsen nie angażuje się w niej w ujawniający się wtedy problem emancypacji kobiet (*Nora*), nie przeciwstawia szlachetnej jednostki konformistycznemu społeczeństwu (*Wróg ludu*), nie rozważa żadnego z odwiecznych dylematów moralnych (*Dzika kaczką*), ani też nie czyni z niej przykładu dokumentującego jedno z modnych ówczesnie odkryć naukowych z zakresu psychologii czy teorii dziedziczności (*Upiory*) - gdzie nad życiem ciąży czasem słabiej, czasem mocniej artykułowana teza. I dzięki temu właśnie w *Heddzie Gabler* stworzył Ibsen najbardziej niejednoznaczny i przez to chyba najbardziej niezwykły w swojej bogatej galerii postaci portret.

Hedda Gabler nieodpracie przywodzi na myśl szekspirowskiego Koriolana. Ona także, pobobnie jak ów rzymski bohater, z niejasnych, sobie tylko znanych (a może i to nie) pobudek wydaje się sama wikłać z matematyczną nieomal konsekwencją w „sytuację bez wyjścia”; ulega jakiemuś dziwnemu ciężeniu ku samozagładzie, ku śmierci. Oboje - choć właściwe motywy ich postępowania, a tym samym i kręgosłup wewnętrzny tych postaci, są nakreślone niejasno i szkicowo - posługują się wyraźnym, bardzo swoistym i w grucie rzeczy dość podobnym kodeksem moralnym, który

Hedda
Gabler

Hedda
Gabler

to właśnie, a nie zewnętrzna sytuacja dramatyczna nakazuje im odejść. Oboje są jednakowo bezwzględni w egzekwowaniu wspólnego im marzenia o doskonałości i pięknie, co nie przeszkadza im chwilami postępować wcale nie-pięknie. Choć w wypadku Heddy marzenie to bardziej wyraża się w estetycznym symbolu „wieńcu z liści winnej latorośli”* niż w konkretnym działaniu, jak np. samotna walka Koriolana. Oboje wreszcie giną pokonani przez „brzydszych, gorszych i głębszych”..

W tym kontekście Hedda Gabler staje się postacią na miarę tragicznych bohaterów antycznych dramatów, rozpaczliwie poszukującą swojego miejsca w świecie obcych sobie ludzi, poszukującą po omacku celu i sensu życia.

Nie zмага się jednak z żadnym antycznym *fatum* - zмага się sama ze sobą; z pragnieniami; z nieakceptowaną przez siebie rolą kobiety, żony i matki, jaką przeznaczyło jej społeczeństwo; ze swoim głodem miłości i chorobliwym lękiem przed nią.

I to wcale nie czyni jej mniej tragiczną - wręcz przeciwnie, jej losy dotykają nas może nawet, bardziej niż losy antycznych Edypów i Ifigenii, bo przecież te same lęki, pragnienia i tęsknoty odnajdujemy i w nas samych. I tak, w nas samych niedookreślony symbol „wieńca z liści winnej latorośli” ukonkretnia się przydając Heddzie Gabler tych ludzkich wymiarów, jakie są niezbędne by stać się bohaterem tragicznym.

Paweł Miśkiewicz

*Polski przekład tego określenia brzmiący „w upojnym, poetycznym nastroju” gubi nietzscheańską symbolikę wypowiedzi Heddy.

IBSEN ODCZYTANY

Powieść w drugiej połowie XIX wieku, zwłaszcza po *Madame Bovary* (1857) i po *Annie Kareninie* (1877), stała się prowadzącą formą literacką, historią obyczajów, społeczną trybuną. Była mieszczańskim eposem prozą i osiągnęła znaczenie i powagę, artystyczną i moralną, której nie miała nigdy przedtem i którą teatr, wydawało się, utracił raz na zawsze po okresie romantyzmu. Tę powagę i znaczenie Ibsen przywrócił teatrowi. Przez dwadzieścia lat, od *Domu dla lalki* do *Gdy wstaniemy z matwych*, sztuki jego rywalizowały z powieścią jako prowadzącą formą literacką, społeczną trybuną, laickim konfesjonalem dla kobiet. Ale żeby ten nowy realistyczny dramat prozą mógł rywalizować z powieścią - nowym eposem prozą - musiała zostać odkryta nowa dramatyczna forma, która by pozwoliła dzieje dwóch albo trzech generacji opisanych na setkach stron ukazać nie w luźnej epizodycznej strukturze, przenoszącej akcję z miejsca na miejsce, w ciągu wielu lat, z wnętrza w plenery i z plenerów we wnętrza, ale zamknąć ją i skondensować do dwóch dni przedzielonych jedną nocą w tym samym mieszczańskim salonie.

Tym razem modelem mieszczańskiego dramatu okazała się niespodziewanie grecka tragedia, w której przeszłość, zawierająca w sobie *in nuce* przyszłość, opowiedziana jest w prologu i akcja ograniczona do pięciu epizodów toczy się nieprzerwanie od świtu do nocy w jednym i tym samym miejscu.(...)

Porównywaniem do Ajschylosa i Sofoklesa można łączyć każdego, nawet największego dramaturga, z wyjątkiem chyba Szekspira i Racine'a. Ale porównania te mają swoją wartość interpretacyjną. Ibsen do domu Alwingów (*Upiory*) wprowadził *fatum*. *Fatum* jako termin techniczny jest konstrukcją dramatyczną, w której układy fabularne i losy bohaterów obok motywacji realistycznej podporządkowane są dodatkowo „wyższej konieczności”. Nie jest łatwo wprowadzić *fatum* do bawialni z sofą i wygodnymi fotelami, nawet jeśli przez oszklone drzwi werandy widać fiord osnuty deszczem.(...)

Sankcją tragicznej konstrukcji losu i dodatkowej motywacji wydarzeń przez „wyższą konieczność” był u Greków mit. W *Upiorach* nie ma ani mitu, ani bogów. Sankcją metafizyczną tragicznej „konieczności” jest purytańska teologia moralna i dlatego Furie, które tropiły morderców wążąc po śladzie krwi zastąpił Ibsen białymi krętkami syfilisu.

Upiory są nie tylko w zatrutej krwi. „My wszyscy jesteśmy upiorymi. Powraca w nas nie tylko to, co odziedziczyliśmy po ojcu i matce. Są to stare martwe doktryny, obyczaje, wierzenia...” przeszłość silniejsza jest od terażniejszości, nieustannie powraca i w każdym z następnych pokoleń domaga się zadośćuczynienia za winy poprzednich.(...)

Do ponurego domu Rosmerów, gdzie jak w *Upiorach* nikt się nigdy nie zaśmiał i gdzie przez okna zaglądały „białe konie”, wchodzi jako pielęgniarka

żony moralna trucicielka. Dramat kończy się wyjściem z „zamkniętych pokojów” w śmierć. Rebeka West i mężczyzna, któremu „zabiła” żonę i z którym nigdy nie spała, rzucą się z kładki do grobli pod starym młynem.(...)

Ze wszystkich kobiet Ibsenowskich tylko jedna prosta Gina, z „ludu”, w *Dzikiem kaczkę*, wydaje się szczęśliwa i pogodzona z rolą żony, ale i to małżeństwo uratowane zostaje od zniszczenia tylko samobójczym strzałem czternastoletniego dziecka.(...)

Postacie z obyczajowej mieszczańskiej komedii odgrywają tragedię. Wobec tego, oprócz realistycznych, muszą im zostać przypisane dodatkowe role „symboliczne”. W tragicznym planie *Dzikiem kaczkę* czternastoletnia Jadwinia jest nową Ifigenią, która poświęca się, żeby odzyskać miłość ojca.(...)

Realne sytuacje i konflikty wymienione są w tym języku na ich symbole: „Los się mści”. Symbole nie są ani obojętne, ani niewinne. Domagają się ofiar. Jadwinia utożsamia się nie z dziką kaczką, którą trzyma na strychu w wypłatanym koszyku i która dla potrzeb realistycznej fabuły równie dobrze mogłaby być psem lub kotem z przetrąconą łapą, ale z „dziką kaczką”, którą ciemni symboliści wymienili na rytualną ofiarę. Jadwinia jest nie tylko symboliczną ofiarą, jest również ofiarą symbolizmu.(...)

W dziesięciu dramatach Ibsena, od *Upiorów* do *Gdy wstaniemy z martwych*, jest dwadzieścia trupów. I wśród nich siedem samobójstw albo opuszczeń domu z własnego wyboru. Ku nieuchronnej śmierci.(...)

Dziewięcioletni Eyolf chodzi o kulach. Wpadł z łóżka, kiedy rodzice zapamiętali się w pasji miłosnej... Matka chciała się pozbyć syna, kalectwo jego stanęło między nią a mężem „jak ściana”. Małżeństwo odtąd stało się martwe. Kuśtykanie, chroma noga są znakami Edypów. Ale w *Małym Eyolfie* znaki są odwrócone. Matka zabiła syna.

W modelu tragicznym rodzice zabijają. W *Upiorach* ojciec „zabija” syna; w *Dzikiem kaczkę* brat przyrodni „zabija” siostrę za winy ojca; w *Heddzie Gabler* bohaterka strzela do siebie pod portretem generała Gablera, ojciec „zabija” córkę; w *Rosmersholmie* kazirodczy ojciec „zabija” kazirodczą córkę; w *Małym Eyolfie* matka, której syn zabił miłość do niej męża, „zabija” kalekiego syna.

W tym odczytaniu znaków dramaty Ibsena wydają się równie okrutne jak greckie tragedie. Do Ibsenowskich d o m ó w schodzą się widma Edypów, Elektr, Orestesów i Ifigenii, w cylindrach, w melonikach, w miękkich filcowych kapeluszach, z parasolami, z koszykami z wędliną albo piwem wchodzą do Ibsenowskich salonów i jadalni, do kuchni i do atelier fotografa.

W tym przywołaniu widm greckiej tragedii paralela Ibsena z Freudem wydaje się zastanawiająca. Widma Edypów, Orestesów, Elektr nawiedzają u Freuda małżeńskie sypialnie i pokoje dziecinne. W d o m u , w „zamkniętych pokojach”, rozgrywa się i powtarza ten sam niezmienny dramat: między ojcem i córką, między matką i synem, między siostrą i bratem. Te greckie

widma u Freuda także się przebierają we współczesne kostiumy i ich znakiem wywoławczym mogą być równie dobrze pistolety w kasecie, stłuczone okulary albo nawet rysa w kominie.

W tragediach Racine’a są także „zamknięte pokoje”. Porównanie Ibsena z Racine’em, którego bohaterowie są nadzy w przezroczystym aleksandrynie, wydaje się paradoksalne, ale choć scena w teatrze Racine’a jest miejscem pustym, ale jest to przestrzeń zamknięta.(...) W tej pustej przestrzeni Cezar-Ojciec jest zawsze obecny, nawet kiedy został zamordowany albo jak Tezeusz zszedł do Hadesu. Jego obecna-nieobecność poraża ojcobójców i matkobójców, kazirodzcę żony i kazirodzcę synów. Wyjście z pałacu Cezara jest tylko w śmierć.

W „zamkniętych pokojach” d o m ó w Ibsena płęć jest porażona. Małżeństwo jest seksualną klęską, naprzód żony, potem męża i żony razem. Seksualnie porażona przez ojca jest Hedda Gabler i Rebeka West; porażone przez mężów poza jedną Giną są wszystkie żony Ibsenowskie: Nora i pani Alving, żona Jana Rosmera, żona Solnessa i żona Borkmana. Seksualnie porażeni są niemal wszyscy mężowie Ibsenowscy: Jan Rosmer, budowniczy Solness i Allmers w *Małym Eyolfie*.(...)

Na niemal wszystkich fotografiach Ibsena począwszy od lat osiemdziesiątych widać starego, krępego pana w wysokim cylindrze nasuniętym głęboko na uszy, w żakiecie, z białym krawatem, zawsze z parasolem w ręku. Okrągłą twarz okalają ogromne, białe bokobrody. Szczotkował je często i bardzo starannie; miał w denku cylindra ukryte małą szczoteczkę do włosów i lusterko. Na fotografii z samego końca wieku Ibsen odwrócony tyłem idzie pustą ulicą w cylindrze, w czarnym długim płaszczu z wywatowanymi ramionami, z nieodstępnym parasolem. Na biało-czarnej litografii Edwarda Muncha z r.1897 widać tylko samą głowę Ibsena. Ma szerokie czoło, wysoko odkryte. Wąskie usta są zaciśnięte, jedno oko przymknięte, drugim wpatruje się w widza tego portretu przenikającym niemal fizycznie i dotykalnie świdrującym spojrzeniem. Białe bokobrody i włosy ma rozwiane. Ta ogromna biała głowa rozświetlona jest promieniami morskiej latarni. Wielkie opozycje Ibsenowskie odczytać można i w tych dwóch wizerunkach: w fotografii starszego pana odwróconego tyłem i idącego pustą ulicą i w tej ogromnej głowie proroka w świetle morskiej latarni. Ten stary zgorzkniały Ibsen, odwrócony do nas tyłem, który pozbył się już wszystkich iluzji, jest nam bliższy.

Jan Kott

Ibsen odczytany (fragmenty)

w: *Kamienny potok*, Kraków 1991

Hedda
Gabler

Hedda
Gabler

**Head da
Goo
re**

Henryk Ibsen

HEDDA GABLER

przekład

Józef GIEBUŁTOWICZ

Jörgen Tesman
Hedda Tesman
Julia Tesman
Pani Elvsted
Asesor Brack
Eilert Lövborg

Wojciech SKIBIŃSKI
Hanna BIELUSZKO
Anna SOKOŁOWSKA
Danuta WIERCIŃSKA
Tomasz MIĘDZIK
Jerzy ŚWIATŁOŃ

reżyseria i scenografia
kostiumy
muzyka

Paweł MIŚKIEWICZ
Dorota KORFEL
Jakub OSTASZEWSKI

asystent reżysera
inspicjent

Tomasz Międzik
Iwona Cieślik

Premiera

4 czerwca 1995

DUCHY PRZESZŁOŚCI

„Zaburzenia w teatrze”

„Zabawna szopa studencka”, „Manifestacje teatralne” – tak brzmiały nagłówki gazetowe w związku z wydarzeniami, jakie rozegrały się 1 marca 1898 r. w gmachu przy placu św. Ducha. Właściwie nie był to ważny wieczór. Chyba nawet wstyd go wspominać. A może jednak warto? W końcu zdawano wtedy ważny egzamin. Aktorzy – z profesjonalizmu. Dyrektor Tadeusz Pawlikowski – z odwagi. Sprawująca pieczę nad krakowską sceną komisja teatralna – z niezależności. Publiczność – z dojrzałości.

Mało istotny, jeden z kilku tysięcy wieczorów w tym Teatrze. Po prostu epizod.

Poszło o sztukę *Nowe ghetto*. Jej autor, Teodor Herzl, był ważną postacią w ówczesnej Europie. Urodzony w Budapeszcie węgierski Żyd, Wiedeńczyk, redaktor pisma *Neue Freie Presse*, twórca politycznej idei syjonizmu. Sprzeciwiał się asymilacji swych współwyznawców, był zwolennikiem utworzenia państwa żydowskiego w Palestynie, organizatorem pierwszego kongresu syjonistycznego w Bazylei w sierpniu 1897 r.

Herzl był także pisarzem i dramaturgiem. Spod jego pióra wyszło ponad dwadzieścia dramatów, z czego piętnaście doczekało się druku lub wystawienia. Sztukę *Ghetto* (późniejszy tytuł *Nowe ghetto*) zaczął Herzl pisać w 1894 r. W tym samym czasie we Francji wybuchła sensacyjna sprawa Dreyfusa. Dla Herzla los oskarżonego o zdradę oficera -Żyda był wstrząsającą szkołą świadomości politycznej. W ciągu „trzech błogich tygodni doprowadzony do szału żarliwością i pracą, łzami i śmiechem” kończył sztukę. Zadeedykował ją przyjacielowi, przeciwnikowi modernizmu i autorowi głośnej książki *Degeneracja*, Maxowi Nordauowi. Zawierający wiele cech autobiograficznych dramat *Nowe ghetto* został początkowo podpisany nazwiskiem Albert Schnabel.

O pseudonimie wiedział tylko jeden człowiek – przyjaciel Herzla, jeszcze wówczas nikomu nie znany dramaturg, Artur Schnitzler.

Z pełnym poświęceniem przez trzy lata zabiegał on w teatrach Wiednia, Pragi i Berlina o wystawienie *Nowego ghetto*. Bezskutecznie. Żydowski dyrektorzy dopatrywali się w dramacie zbyt daleko posuniętej krytyki przedstawicieli swojej narodowości, pozostali czytali w niej apoteozę wyznawców Mojżesza. Dopiero znany – jak byśmy dziś powiedzieli „producent” – Franz von Jauner zdecydował się na doprowadzenie do prapremiery. Odbyła się ona w styczniu 1898 r. w wiedeńskim Carlstheater, mieszczącym się zresztą niedaleko domu Herzla. Kilka tygodni później *Nowe ghetto* wystawił w Krakowie Tadeusz Pawlikowski.

Dramat opowiada o młodym żydowskim adwokacie, szlachetnym idealistcie pragnącym wyrwać się z izolacji, jaką wyznaczono przedstawicielom jego narodu. Ani przyjaźń z chrześcijaninem Janem, ani wypływająca z poczucia sprawiedliwości postawa wobec krzywdzonych nie ustrzeże go przed katastrofą. Nie uda mu się wyrwać z „duchowego getta”, na jakie został skazany. „Zamiarem sztuki nie jest obrona Żydów” – pisał Herzl – „ale zaledwie zadanie kłopotliwych pytań do dyskusji... Jeśli się ona tylko pojawi na scenie, nie obawiam się o resztę”. A było się czego obawiać... Nie wszyscy mieli ochotę na udział w dyskusji.

Premiera w teatrze krakowskim odbyła się w sobotę 26 lutego 1898 r. Nie zamierzał do niej dopuścić antysemitki dziennik *Głos Narodu*. Wszystko wskazuje na to, jego redaktor, Kazimierz Ehrenberg – jak donosił *Naprzód* – „... na kilka dni przedtem starał się publiczność nieprzyjaźnie wobec teatru usposobić. Nędznej tej intrygi nikt oczywiście nie traktował na serio, sprytny więc rzezimieszek zwrócił się do naiwnej młodzieży, która z właściwą swjej młodości niewinną giętkością charakteru daje się komubądź powodować, zwłaszcza, jeśli się rozchodzi o zrobienie hecy. Korzystając tedy z dziecięcej naiwności, Ehrenberg wicherzył przez kilka dni wśród studentów”.

W dniu premiery wyczuwało się napięcie. Teatr był pełny. „Wystawiono sztukę bardzo starannie i grano ją po większej części wcale dobrze. Zwłaszcza p. Śliwicki w roli Jakuba okazał wiele uczucia i siły. Przepyszny w swoim komizmie i bardzo charakterystyczny typ stworzył p. Kamiński w roli Wasserteina”. Spektakl przebiegł bez więk-

szych przeszkód. „W teatrze, który był wypełnionym od góry do dołu zauważyliśmy niezwykle liczną asystę policji. Przedstawienie przeszło nadzwyczaj spokojnie. Jedyne na galerii usiłowała garstka młodzieży żydowskiej wywołać małą demonstrację na rzecz tendencji sztuki i z tych też sfer pochodził prawdopodobnie wieniec, który po pierwszym akcie wręczono p. Śliwickiemu, zdumionemu tym niespodziewanym dowodem uznania”.

Na następnym przedstawieniu, we wtorek 1 marca, było już gorąco: „Przez cały dzień dawały się słyszeć w mieście naszym głosy, że zamierzona jest na wieczór w teatrze demonstracja”. Wzmocniono ochronę budynku. „Policjanci dwójkami i czwórkami okrążali dokoła przybytek sztuki narodowej”. W sali znajdowało się wielu studentów, uczniów i robotników. Dwa i pół aktu odegrano bez przeszkód, choć cały czas odzywały się oklaski i sykania ze strony młodzieży obu wyznań reagującej na poszczególne kwestie. „Ogół widzów z dalszych sfer amfiteatru z ciekawością zwracał uwagę na te objawy, wracał jednak natychmiast do dalszego obserwowania przebiegu sztuki, która nieprzerwanie szła dalej”. Temperatura wzrosła pod koniec trzeciego aktu. W kulminacyjnej scenie główny bohater wypomina właścicielowi kopalni węgla, baronowi Schrammowi, nieludzkie traktowanie górników. Sprowokowany i obrażony, policzkuje arystokratę. Wtedy „nagle w audytorium wybuchł krzyk, któremu towarzyszyło przeraźliwe gwizdanie i tupanie nogami. Aktorowie zmięszani przerywali grę i w nieruchomej grupie, nie wiedząc co począć, patrzyli na demonstrującą publiczność. W tej samej chwili spadł z galerii na scenę duży wieniec uwity z cebuli i z czosnku z napisem: „Tadeuszowi Pawlikowskiemu – wielbicielowi Talmudu”. Tak wygląda wersja *Głosu Narodu*. Według *Nowej Reformy* napis brzmiał „Pawlikowskiemu – publiczność”. Wieniec rzucił robotnik węglarski z Kazimierza, Wincenty Poprawa. Zatrzymano go natychmiast, a po spisaniu zeznań zwolniono z aresztu. Obecny na sali pełniący tego dnia służbę komisarz policji Broszkiewicz starannie notował nazwiska zakłócających spokój widzów. *Głos Narodu* zarzucił później sekretarzowi teatru, Hipolitowi Wójcickiemu, że wskazywał najhańsliwszych. Później gazeta musiała wydrukować sprostowanie: „Mimowoli wyrządziliśmy ciężką

krzywdę p. Hipolitowi Wójcickiemu. Poinformowano nas mylnie, jakoby wskazywał komisarzowi policji osoby, które podejrzewał o gwizdanie. Tak nie było. Tym, który wskazywał gwizdających, był inny officialista teatru, którego błędnie za p. Wójcickiego wzięto”.

Opuszczono kurtynę. Jakże gorączkowa dyskusja musiała odbyć się wówczas za kulisami! Zapadła decyzja: „grać dalej”. Według Ehrenberga „aktorowie poczęli czem prędzej dobijać akt do końca okrążając starannie leżący na środku wieniec”. *Głos Narodu* oczywiście przesadzał. Do końca aktu padają bowiem zaledwie trzy kwestie. Kazimierz Kamiński, Józef Śliwicki i Maksymilian Węgrzyn znaleźli się jak na wytrawnych zawodowców przystało: „zachowując zimną krew, grali dalej” a „publiczność powstała z miejsc i patrzyła na galerię i na scenę, gdzie nieprzerwanie ciągnęło się przedstawienie”.

Akt czwarty rozpoczęto przy nieustającej wrzawie na sali. Ktoś rzucił okrzyk „Wychodzić!”. Publiczność, „częścią stosując się do wezwania, częścią zaniepokojona demonstracjami wyszła z teatru. Sztukę grano do końca wobec przerzedzonej widowni”. Przed gmachem grupy młodzieży wznosiły okrzyki „pereat Pawlikowski” czyli „niech zginie”. Próbowano bezskutecznie dostać się do budynku wejściem dla aktorów. Demonstranci udali się następnie na Kleparz, pod dom rodziców Pawlikowskiego a później Sławkowską na Rynek. Pod budynkiem *Głosu Narodu*, po kilku „niech żyje!”, młodzież rozeszła się spokojnie do domów. „Obawiamy się bardzo, że czwartkowy wieczór może się nie skończyć tak niewinnie” – szantażował nazajutrz *Głos Narodu*.

Nic więc dziwnego, że ani w czwartek 4 marca ani nigdy potem *Nowego ghetta* w krakowskim teatrze już nie zagrano. W południe tego samego dnia komisja teatralna pod przewodnictwem prezydenta Friedleina „wezwała dyrektora teatru, aby odtąd wszelkie nowe sztuki, jakie wystawić zamierza, podawał do wiadomości komisji”...

Uczestnik posiedzenia Karol Estreicher nazwał całą awanturę „nikczemną napaścią” na teatr. A kilka dni po wydarzeniach tak podsumował je redaktor *Naprzodu*: „Teatr krakowski zdany więc niedługo będzie na łaskę najbrudniejszego chyba w całej Galicyi szubrawca dlatego, że tenże wyrzucony został zza kulis trzy miesiące temu, po-

nieważ usiłował terroryzować młode aktorki, dlatego, że świeżo dyrekcja zmuszoną była pozbawić go biletu wolnego wstępu na salę, a to wskutek zbiorowego żądania personelu teatralnego, dlatego wreszcie, że sztuki które nie podobają się Ehrenbergowi mają powodzenie. Po nieudanych próbach pogrzebania *Matki Szwarcenkopf* Ehrenberg urządził w teatrze, przy pomocy dzieci gimnazjalnych, demonstracje przeciw sztuce *Nowe ghetto*, a zawiedziony w rachubach doprowadzenia do wielkiego skandalu, wywiera swoją wściekłość na najnowszej premierze *Tamtem* [podobnie jak *Matka* – autorstwa Gabrieli Zapolskiej]. Bezczelność hultaja dochodzi wreszcie do tego, że dyktuje obowiązki komisji teatralnej, którą ustawicznym podjudzaniem sprowokował do tego, iż zażądała od dyrekcji przedkładania sobie repertuaru, inaczej mówiąc, wprowadziła obok już istniejącej, policyjno-sądowej, drugą cenzurę, kołtuńsko-rewolwerową”.

Diana Poskuta-Włodek

Duża scena

Anonim Wenecki z XVI w.

AMORI

E. Canetti

WESELE

A. Czechow

WIŚNIOWY SAD

B. Friel

TANCE W BALLYBEG

R. Harwood

ZA I PRZECIW

A. Ostrowski

NASZ CZŁOWIEK

Miniatura

T. Capote

ŚNIADANIE U TIFFANY'EGO

F. Dostojewski

BOBOK

J. Głowacki

ANTYGONA W NOWYM JORKU

B. Schulz

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

W. Szymborska

KONIEC I POCZĄTEK

G. Zapolska

ŻABUSIA

Najbliższa premiera:

R. Lerici

Obiad rodzinny

Dyrektor
Bogdan HUSSAKOWSKI

Zastępca dyrektora
Wiktor HERZIG

Kierownik literacki
Tadeusz NYCZEK

Koordinacja pracy artystycznej
Kinga GŁOWACKA

Sekretarz literacki
Anna STAFIEJ

Kierownik Impresariatu
Beata GRACZ

Kierownik archiwum
Diana POSKUTA-WŁODEK

Asystent scenografa
Dorota KORFEL

Dział muzyczny:
Bolesław RAWSKI
Józef RYCHLIK
Krzysztof SZWAJGIER

Kierownik techniczny d/s produkcji
Ryszard Hodur

Kierownik techniczny d/s eksploatacji
Ryszard Starobrański

Realizacja światła
Janusz Bulanda

Realizacja dźwięku
Piotr Krasny, Wojciech Pacuła

Brygadier sceny
Bogusław Wójcik

Rekwizytor
Ryszard Bystrzycki

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej
Maria Szczypczyk

krawieckiej męskiej
Leszek Wyżga

malarsko modelatorskiej
Maria Hodur

stolarskiej
Stanisław Nieć

ślusarskiej
Adam Rojek

perukarskiej
Bożena Rybak

tapicerskiej
Michał Rzepka



Projekt graficzny plakatu i programu: Władysław Pluta
Druk: Agencja Graf

