



# Teatr Polski



*Henrik Ibsen*  
19

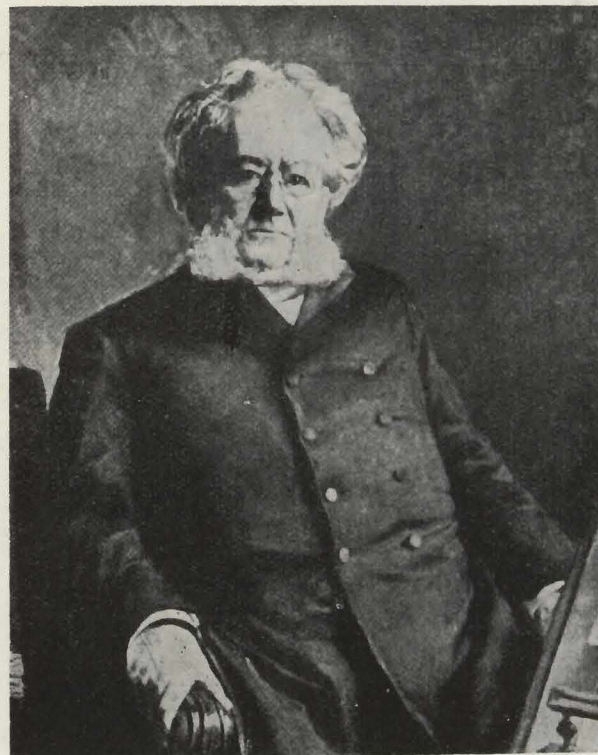
WARSZAWA ★ SEZON 1965-66

*Henryk Ibsen*

*HEDDA GABLER*

*Reżyseria: Maria Wiercińska*

*Premiera na Scenie Kameralnej w marcu 1966 roku*



*Henryk Ibsen*



## LISTY IBSENA DO MŁODEJ WIEDENKI

Lato 1889 roku spędził Ibsen wraz z rodziną w małej wiosce alpejskiej Gossensass w austriackim Tyrolu. Wypoczywał tu po pracy nad *Oblubienicą-morza*. Miał wtedy sześćdziesiąt jeden lat. W tym samym hotelu mieszkała z matką osiemnastoletnia wienka, Emilia Bardach. Podczas długich wspólnych spacerów między pisarzem i młodą dziewczyną zawiązały się nici wzajemnego silnego uczucia. Listy, które wysłał Ibsen do panny Bardach w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, są tego uczucia wyrazem. Poniżej podajemy kilka fragmentów z tej korespondencji.

Fascynująca młoda wienka natchnęła pisarza do stworzenia takich postaci w jego dramatach jak Hilde Wanger (*Budowniczy Solness*) i Hedda Gabler.

Emilia Bardach nigdy nie wyszła za mąż. Żyła jeszcze w roku 1952 — samotna, w ciężkich warunkach materialnych.

Monachium, Maximilianstrasse 32  
7 października 1889 r.

Z całego serca dziękuję Pani, Szanowna Panno Bardach, za Pani tak wielce uprzejmy i miły list, który otrzymałem przedostatniego dnia mojego pobytu w Gossensass i czytałem niezliczone razy.

Tam, na letnisku, ostatni tydzień wyglądał dosyć nudno — w każdym razie mnie się tak wydało. Nie było już słońca. Wszystko odeszło — znikło. Nieliczni pozostali goście nie mogli mi oczywiście zrekomensować tego pięknego krótkiego życia u schyłku lata.

Co dzień odbywałem przechadzkę do Pflerschtal. Przy drodze stoi tam ławka, która zapraszała do nastrojowej rozmowy. Ale ławka była pusta i przechodziłem obok, nie siadając na niej.

Duża sala wydawała mi się także pusta i smutna. Goście, rodzina Pereira i profesor z małżonką, pojawiali się tylko przy posiłkach. — Czy pamięta Pani ten wielki, głęboki wykusz okienny



Emilia Bardach



po prawej stronie od wejścia na werandę? Była to naprawdę piękna wnęka. Zawsze stały tam kwiaty o oszołamiającym zapachu. Lecz poza tym — tak pusto — tak samotnie — tak smutno.

Obecnie jesteśmy znowu tu — w domu — podobnie jak Pani u siebie, w Wiedniu. Piśze Pani, że czuje się teraz pewniej, swobodniej, szczęśliwiej. Proszę mi wierzyć, że słowa te mnie cieszą. Nie powiem więcej.

Zaczyna we mnie kiełkować nowy utwór. Chcę go napisać tej zimy i spróbować przenieść do niego wesoły nastrój lata. Ale skończy się w melancholii. Czuję to. — Taką już mam naturę.

Powiedziałem Pani pewnego razu, że piszę listy tylko stylem telegraficznym. Proszę więc przyjąć ten list takim, jaki jest. Pani w każdym razie go zrozumie.

Tysiące pozdrowień śle

oddany  
Dr H. I.

\*

Monachium, 15 października 1889 r.

Otrzymałem Pani drogi list — tysiączne dzięki! — i przeczytałem go wiele razy.

Siedzę jak zwykle przy biurku. Chciałbym pracować. Ale nie mogę.

Fantazja moja jest wprawdzie żywo poruszona. Ulatuje jednak w inną stronę, tam, gdzie nie powinna przebywać podczas godzin pracy. Nie mogę powstrzymać się od wspomniania lata. I nie chcę tego. To, co przeżyłem, przeżywam raz po raz na nowo. Przekształcenie tego w utwór literacki jest na razie niemożliwe.

Na razie?

Czy uda mi się kiedyś, w przyszłości? I czy słuszne jest pragnienie, aby mi się kiedyś udało — aby mi się mogło udać?

W każdym razie zdaje mi się, że jeszcze nie teraz.

Czuję to — wiem to.

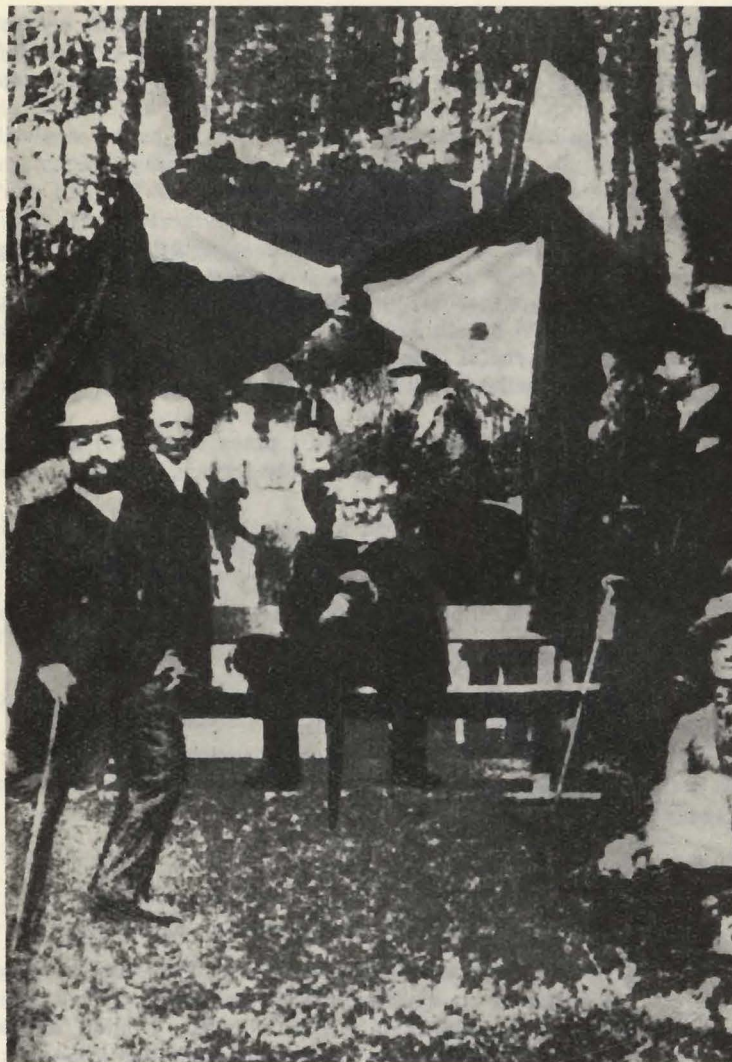
A jednak tak być musi. M u s i całkiem na pewno.

Ale czy mimo wszystko tak będzie? Czy może kiedyś tak być? —————

\*

Monachium

Właściwie miałbym wiele do opowiedzenia o moich przeżyciach pisarskich i o „sukcesach” w ostatnim czasie. Ale trzeba to narazie odłożyć. W tej chwili jestem zajęty nowym utworem.



Ibsen w Gossensass



Siedzę przy biurku niemal cały dzień. Tylko wieczorami wychodzę na chwilę. Marzę i wspominam, i piszę dalej. Dobrze jest tworzyć, ale rzeczywistość przecież może czasem być o wiele piękniejsza.

Pani oddany

H. I.

\*

*Monachium, dnia 22.12.89*

Jak mógłbym wyrazić moją wdzięczność za Pani drogi, zachwycający list. Po prostu tego nie potrafię. A w każdym razie nie tak, jak bym chciał. Nie umiem pisać listów. Zdaje mi się, że już Pani to mówiłem. A w każdym razie chyba sama Pani już zauważyła.

Czytam Pani list wciąż od nowa i przez to nastrój z owego okresu lata staje się tak cudownie świeży i żywy. Na nowo przeżywam to, co wtedy — — — —

Poznałem Panią, moja droga księżniczko, jako urocze zjawisko lata. Wyłącznie jako postać, która wyłoniła się z pory roku motyli i bujnie rosnących kwiatów.

Jakże chciałbym zobaczyć Panią znowu, w otoczeniu zimowym!

Czynię to w mojej fantazji.

Widzę Panią na Ringstrasse idącą powiewnie, szybko, lekko, wdzięcznie otuloną w aksamity i futra.

Widzę Panią także na wieczorkach i przyjęciach — zwłaszcza w teatrze, przechyloną do tyłu, z nieco zmęczonym wyrazem zagadkowych oczu.

\*

*Monachium, dnia 6 lutego 1890 r.*

Długo, bardzo długo nie odpowiadałem na Pani ostatni drogi list, chociaż czytałem go wielokrotnie. Proszę przyjąć dziś moje najserdeczniejsze podziękowanie w paru słowach. I odtąd, dopóki nie zobaczymy się znowu, otrzymywać Pani będzie ode mnie tylko niewiele listów i to w długich odstępach czasu. Proszę mi wierzyć — tak będzie lepiej. To jest jedynie właściwe. Odczuwam jako sprawę sumienia konieczność wstrzymania lub przynajmniej ograniczenia korespondencji z Panią. Nie wolno Pani na razie zajmować się mną, w każdym razie możliwie jak najmniej. Ma Pani inne zadania, na których powinna się Pani skupić w swym

młodym życiu; innym nastrojom powinna się Pani oddawać. A ja — jak to już powiedziałem Pani osobiście — nie będę nigdy zaspokojony kontaktem za pośrednictwem listów. Do tego wkłada się zawsze coś połowicznego, coś — jak mi się zdaje — nieprawdziwego. Widzę to; boli mnie, że nie mogę się temu oddać w pełni i całkowicie. Taką mam już naturę. I nie da się zmienić. Jest Pani przecież tak subtelna, tak instynktownie przenikliwa. Zrozumie Pani wszystko tak, jak ja o tym myślę. A gdy się znowu spotkamy, wytłumaczę Pani szczegółowiej. Do tego czasu i na zawsze pozostanie Pani w moich myślach. Tym bardziej gdy nie będzie już zakłócała uciążliwa połowiczność, jaką jest wymiana listów.

Tysiężne pozdrowienia

H. I.

\*

*Chrystiania [Oslo], dnia 13.3.98*

Bardzo Droga Panno Bardach!

Proszę przyjąć moje najserdeczniejsze podziękowania za Pani list. Lato w Gossensass było najszczęśliwsze, najpiękniejsze w całym moim życiu.

Niemal nie śmiem myśleć o nim. — A przecież muszę myśleć. Zawsze.

Wiernie Pani oddany

*Henryk Ibsen*

Tłumaczył

ZYGMUNT ŁANOWSKI



## «HEDDA GABLER» I POWRÓT DO OJCZYZNY

Niedawno minęło siedemdziesiąt pięć lat od światowej prapremiery *Heddy Gabler*. Przedstawienie premierowe odbyło się dnia 31 stycznia 1891 roku w monachijskim Hoftheater w obecności autora. Choć Ibsen ani tego nie zamierzał, ani nie przeczuwał, ostatni raz oglądał wówczas premierę swojej sztuki w Niemczech. *Hedda Gabler* wiąże się bowiem z przełomem w życiu wielkiego dramaturga — z powrotem na stałe do Norwegii, którą opuścił przed dwudziestu siedmiu laty, w kwietniu 1864 roku.

„...w sobotę, dnia 31 stycznia 1891 roku — pisze Halvdan Koht\* — Hoftheater w Monachium wystawił *Hedde Gabler* — była to światowa prapremiera tej sztuki. Równocześnie, jak określiła prasa, iście Pyrrusowe zwycięstwo. Ibsena, obecnego w teatrze, drażniła aktorka grająca rolę tytułową: nie mówiła prosto i naturalnie, lecz deklamowała, co wyraźnie świadczyło o zupełnym niezrozumieniu roli. Ibsen nie powiedział ani słowa, wstał i kłaniał się tym, którzy klaskali. Równie wielu jednak gwizdało. «Publiczność lubi się śmiać» — oświadczył potem Ibsen wzruszając ramionami.”

Pierwsze niepowodzenia *Heddy Gabler* — bo premiera w Berlinie dnia 10 lutego 1891 roku doznała również chłodnego przyjęcia — nie przeszkodziły, aby podczas następnego miesiąca podróży Ibsena po Niemczech, Austrii i Węgrzech zamieniła się w praw-

\* Halvdan Koht zmarł w Oslo 12 grudnia 1965 roku w wieku czterdziestu dwóch lat. Jako najwybitniejszy historyk norweski był niezwykle twórczy: bibliografia jego prac stanowi stu pięćdziesięciostronicową książkę. Jako polityk, minister spraw zagranicznych w powołanym w roku 1935 pierwszym socjaldemokratycznym rządzie Norwegii, był świadkiem klęski własnych idei pokojowych i humanitarnych, gdyż na jego własne ręce hitlerowski dyplomata złożył ultimatum poddania kraju w kwietniu 1940 roku. Jako biograf i badacz literatury był równocześnie pisarzem o wspaniałym piórze. Pierwszy jego artykuł ukazał się drukiem w roku 1889, a więc wtedy, gdy Ibsen pracował nad *Hedde Gabler*. Dziesięcioletni wówczas autor artykułu miał w wiele lat potem zostać twórcą dwutomowego dzieła *Henrik Ibsen* (I wyd. 1928—29, II wyd. 1954), podstawowej dziś monografii norweskiego dramaturga.

dziwy pochód triumfalny. Wszędzie przyjmowany z najwyższymi honorami, cieszył się szczególnie dużą popularnością w kołach radykalnych, które go uważały za wyraziciela nastrojów buntu przeciw zakorzenionej i zapleśniałej rzeczywistości społecznej i politycznej. Pisano na jego cześć wiersze, wynoszono go pod niebiosy. Halvdan Koht opowiada, jak na te hołdy patrzył sam Ibsen.

„Czy to wszystko oznaczało, że ludzie rozumieli Ibsena tak, jak on sam pragnął być rozumiany? Musiał sobie powiedzieć, że wznosili okrzyki na cześć człowieka walczącego o postęp, wiecznego bun'ownika. A może właśnie teraz, gdy zdawał się być u szczytu powodzenia, czuł się w Niemczech coraz bardziej i bardziej obco. Wiosną 1891 roku związek dziennikarzy i wydawców książek w Monachium urządził bankiet z okazji siedemdziesięciolecia urodzin ówczesnego księcia-regenta. Gdy wino zrobiło swoje i rozwiązały się języki, wstał poeta i dramaturg Martin Greif, aby wygłosić przemówienie. Greif zawsze był nacjonalistą; tym razem bez żadnych osłonek zaatakował obcych dramaturgów, którzy przeszkadzali dramaturgom miejscowym — słowa te były oczywiście ciosem wymierzonym w Ibsena. Po chwili podniósł się Ibsen, zadzwonił w kieliszek, prosząc o głos — zdarzało się to niesłychanie rzadko, wszyscy więc nastawili uszu. Ibsen uśmiechał się łagodnie, lecz jego oczy miały gniewne błyski. Uczcił gościnnie Monachium, przybytek sztuki zarówno rodzimej, jak i cudzoziemskiej, dzięki temu właśnie cieszące się zasłużoną sławą w świecie. Trudno zrozumieć, czemu Martin Greif atakuje obcych dramaturgów — oświadczył. — Wszyscy przecież wiedzą, że jest przede wszystkim lirykiem. Do siebie ataku Greifa w żadnym razie nie bierze, nie może bowiem uważać się za kogoś obcego w Monachium, gdzie jest grany równie często i z równym powodzeniem, co Martin Greif. Po tych słowach Ibsen usiadł. Cała sala szumiała, wielu zanosilo się od śmiechu, ale wszyscy zrozumieli, że słowa Ibsena wyrażały głęboki gniew.”

Gniew na miejscowych szowinistów był tym bardziej uzasadniony, że ostatnią sztukę, właśnie *Hedde Gabler*, zbudował Ibsen niemal w całości na sytuacjach i postaciach podpatrzonych w Niemczech: dramat tylko pozornie osadzony był w środowisku norweskim, faktycznie zaś miał charakter, można by powiedzieć, „międzynarodowy”. Nazwisko Gabler powstało z transliteracji nazwiska pani Alberg, która popełniła w Monachium samobójstwo. Pierwowzorem Jörgena Tesmana był Niemiec Julius Elias, młody wówczas historyk literatury i przyjaciel Ibsena. Inny uczonej, naturalizowany w Niemczech Duńczyk, profesor Julius Hoffory, posłużył jako wzór postaci Eilerta Lövborga; on to bowiem zgu-





Ibsen na inauguracji Teatru Narodowego w Oslo

bił cenny rękopis podczas wesołej zabawy u osoby przypominającej rudowłosą pannę Dianę (mimo że za pierwowzór Lövborga uważali się i inni, między nimi August Strindberg).

Po napaści Greifa Ibsen zaczął się wahać, czy nie przerwać długoletniego pobytu w Niemczech.

„...nie ulegało wątpliwości — pisze Koht — że zaczęło go dręczyć pytanie, czy w Monachium był u siebie, czy był człowiekiem obcym.”

Kilka miesięcy ważył Ibsen swoje powodzenia i zawody. Wśród nich wspomnienia z ulubionej miejscowości Gossensass w austriackich Alpach, gdzie spotkał w roku 1889 Emilię Bardach, zaborczą młodą wiedeńkę, która w pewnym sensie dała mu materiał do postaci Heddy Gabler. Tak dalece uległ wówczas urokowi młodej kobiety, że tylko obawa przed skandalem kazała mu porzucić plany i zamiary z nią związane. Wśród szkiców do *Heddy Gabler* pozostały słowa Emilii: „Zabrać coś komuś, to musi być bardzo przyjemne.” Nie trzeba chyba wyjaśniać, że słowa te odnosiły się do samego Ibsena.

Ostatecznie Ibsen doszedł do wniosku, że czas odwiedzić Norwegię.

„Ósmego dnia po obejrzeniu w monachijskim Hoftheater wznowienia swej sztuki *Wojownicy w Helgelandzie* opuścił Ibsen Monachium — pisze Koht. — Wyruszył w drogę do ojczyzny, do Norwegii.”

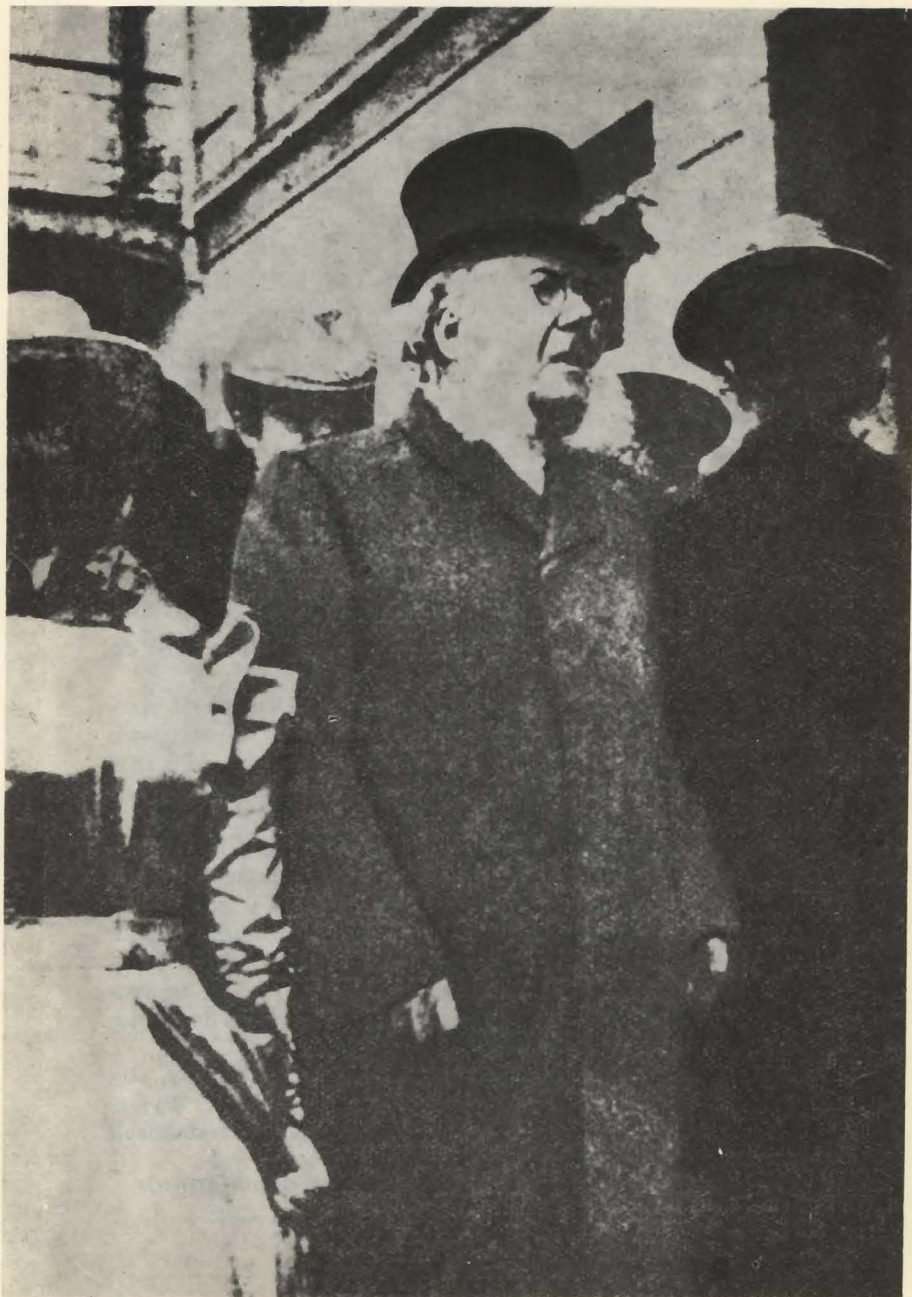
Lato w Norwegii cieszyło pisarza bardziej, niż mógł się spodziewać. Odbył wiele podróży po kraju, m.in. długą wyprawę statkiem do Przylądka Północnego, choć tam nie miał dość siły, aby zejść na ląd. Czuł się coraz bardziej u siebie, w domu. Koht pisze:

„Mówiąc prawdę, Ibsen nie przyjechał z myślą o pozostaniu w Norwegii na stałe. Ta myśl zaczęła w nim kiełkować powoli. Długo nosił się z planem powrotu do Monachium jeszcze przed zimą. Jednak po wyprawie do Przylądka Północnego zdecydował, że spędzi zimę w Oslo. Gdy raz tu osiadł, na dobre zapuścił korzenie. Powrót nie był więc planem przemyślanym, w każdym razie nie był skonkretyzowany. Jednak kiedy wrócił do kraju, poczuł, że jest z nim związany.”

Tak dobrowolny wygnaniec po latach wrócił do ojczyzny, aby tam dokonać żywota. Nigdy już nie pojechał do Niemiec. Wyjeżdżał tylko do Danii i Szwecji, gdzie uczestniczył w uroczystościach z okazji swego siedemdziesięciolecia.

JÓZEF GIEBULTOWICZ





Tadeusz Żeleński (Boy)

## TWÓRCA TRAGEDII O LUDZIACH PRZECIĘTNYCH

Jak tu mówić pobieżnie o Ibsenie! Ileż trzeba by powiedzieć, aby dać obraz tej mozolnej, krętej drogi, jaką przebył teatr, zanim zdołał w geniuszu Ibsena osiągnąć doskonałe niemal splecenie tragizmu z codziennością! Potrzeba wielkości jest pędem zasadniczym w teatrze. Dawniej osiągnano ją dziecinnie prosto, biorąc za temat królów, wodzów, ministrów. Ale już ośmnasty wiek sarka — na wpół bezsilnie — na ten monopol tragizmu. „Przedstawiać ludzi średniego stanu doświadczonych przez los, w nieszczęściu! — woła ironicznie Beaumarchais — pfe! cóż znowu!... Obywatele śmieszni, a królowie nieszczęśliwi, oto jedyny istniejący i możebny teatr...”

Mimo to z romantykami znów wróciła na scenę fala „monarchiczna”. Znowu w sążnistych tyradach rozpuszczają pysk Karol V, Ludwik XI itp. Daremnie Balzak w genialnej swej mieszczkańskiej epopei wskrzesza Ryszarda II w wytartym surducie, a króla Lira zażywającego tabakę — teatr długo jeszcze nie sprosta temu zadaniu, jakim jest wydobycie tragizmu, wielkości ze współczesnego życia, z nas samych. Dokona tego Henryk Ibsen; i nie jest chyba przypadkiem, że ten teatr zrodził się w Skandynawii, w tym kraju, w którym mocne, nieustępliwe dusze zachowują swą rasową wielkość nie dając się stoczyć codzienności; w którym uczucia namiętności dojrzewają długo w milczeniu, ale gdy raz zerwą tamy, wówczas idą aż do końca, wypowiadają się do ostatniego słowa.

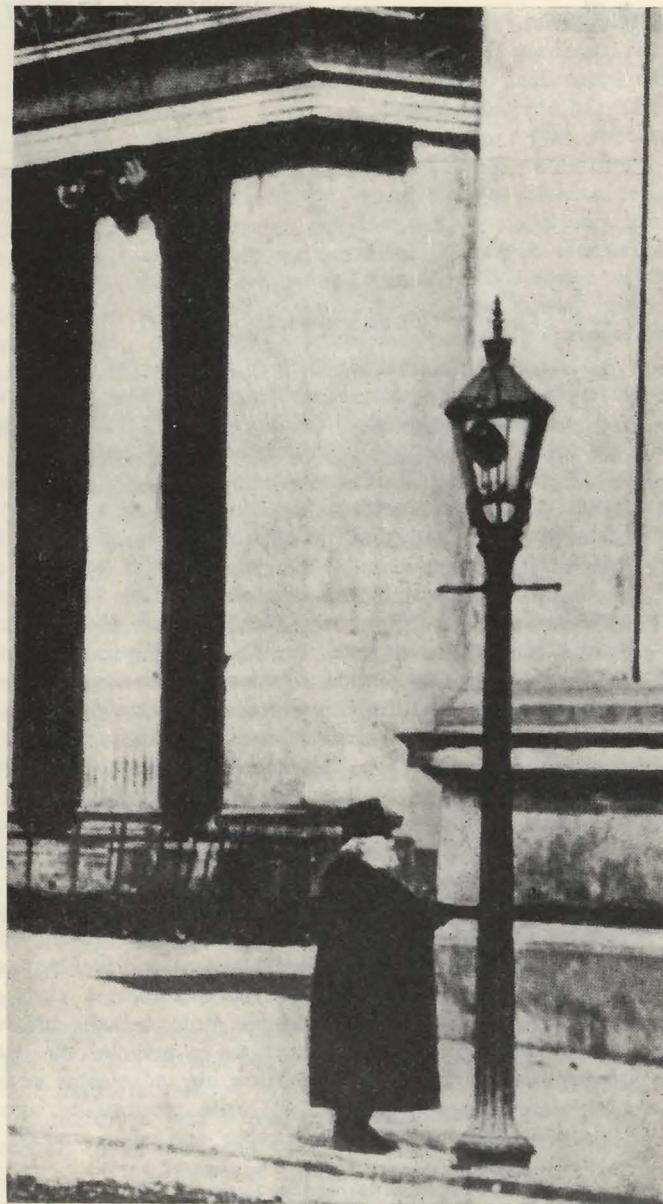
Ilekróć zdarzyło mi się czytać Ibsena, zawsze przejmowało mnie podziwem, w jaki cudowny sposób zdoła on zawsze uniknąć płaskości, tego odmętu czyhającego na wszelką codzienność!

---

Fragment recenzji z przedstawienia *Heddy Gabler* w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie, dn. 2 czerwca 1921 r. Przedruk: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*. PIW, Warszawa 1963. — Tytuł fragmentu od redakcji.



Jakże maleńkie, ciasne są stosunki, w których rozgrywają się te jego dramaty! Weźmy choćby wczorajszą sztukę; ten Tesman, którego na jedną z najpoważniejszych figur w kraju pasuje fakt, że się świeżo doktoryzował gdzieś w Niemczech! ta Hedda, której życie łamie się niemal na tym, że musi się wyrzec żurfików i „lokaja w liberii”! I cóż stąd! to nie zmienia faktu, iż patrząc na dzieje tej prowincjonalnej lwicy, przeżywamy wrażenia współmierne z tymi, których doznajemy oglądając Lady Makbet albo Kleopatrę! Wielkość tkwi w twórcy, nie w wydarzeniach.



Ibsen przed uniwersytetem w Oslo



## (F r a g m e n t)

Ibsen dał sztuce dramatycznej takiego bodźca, tak daleko posunął nas w umiejętności pisania tragedii bez tych sztuczek, że dziwnym dziś wydaje się porównywanie Szekspira z Ibsenem i wyciąganie wniosków na korzyść tego ostatniego, na tej podstawie, że Ibsen unikał starych katastrof, po których scena była zasłana trupami pod koniec jakiejś elżbietańskiej tragedii. Bo kiedy nowocześni krytycy ibsenowskiej szkoły zarzucają Ibsenowi, że nie wyzbył się starych metod i że temu właśnie należy przypisać wysoką śmiertelność w ostatnich aktach jego dramatów, wydaje się na pierwszy rzut oka, że mają rację. Chodzi o to, czy Oswald Alving, Jadwinia Ekdal, Rosmer i Rebeka, Hedda Gabler, Budowniczy Solness, Eyolf, Borkman, Rubeck i Irena umierają śmiercią usprawiedliwioną dramatycznie, czy też są mordowani w klasyczny i Szekspirowski sposób — częściowo dlatego, że publiczność oczekuje krwawego widowiska za swoje pieniądze, a częściowo dlatego, że trudno jest zmusić ludzi do zajmowania się poważnymi sprawami nie poruszając ich widokiem gwałtownej katastrofy? Tak łatwo jest bronić obu punktów widzenia, że nie chcę się wdawać w argumentację. Po-ibsenowscy pisarze dramatyczni uważają, że mordercy 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 pieśczośliwą, 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

Bernard Shaw, *Kwintesencja ibsenizmu*. Przełożyła Cecylia Wojewoda. PIW, Warszawa 1960. Fragment pochodzi z rozdziału *Nowe elementy szkoły norweskiej*.

nie popełniają przestępstw. W gruncie rzeczy przekonał się przecież, że to żadne rozwiązanie rozciąć węzeł gordyjski uderzeniem miecza, jak to uczynił Aleksander Wielki. Jeśli dusze ludzkie skrępowane 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.

Jednakże w dramatach Ibsena katastrofa — nawet gdy katastrofa wydaje się naciągnięta i kiedy bez niej koniec byłby bardziej tragiczny — nie jest nigdy dziełem przypadku, a sam dramat nigdy nie jest zależny od tej katastrofy. [...]

Otóż zabijając w ostatnich aktach swych bohaterów Ibsen usuwa z areny życia dramatycznie skończonych ludzi. Upadek Budowniczego Solnessa z wieży jest, bez wątpienia, równie symboliczny co upadek Faetona z rydwanu słońca. Trupy Ibsena to trupy wyczerpanych i zniszczonych ludzi. Nie zabija, na przykład, Hildy, jak Szekspir zabił Julię. Poczyna sobie dość bezwzględnie z Jadwinią i Eyolfem, gdyż ich śmierć potrzebna mu jest do napiętnowania ich rodziców. Lecz gdyby napisał *Hamleta*, nie zabiłby nikogo w ostatnim akcie, może Horacego, którego zadufana w sobie bezwartościowość mogła sprowokować Fortynbrasa do wyrzucenia mu z trzewi nieco moralnych trocin. Jeśli chcecie znaleźć u Ibsena Szekspirowskie wypadki śmierci, musicie wrócić do takich sztuk jak *Pani Inger* i innych sztuk jego terminatorstwa, o które nie chodzi w tym eseju.

W starożytności dramat narodził się ze związku dwu pragnień: pragnienia tańca i pragnienia opowieści. Taniec przerodził się w tyradę, opowieść — w sytuację. W okresie, kiedy Ibsen brał się do pisania dramatów, sztuka dramaturga spadła do poziomu wykonywania sytuacji. Uważano też, że im dziwniejsza sytuacja (mniej typowa), tym lepsza sztuka. Ibsen dostrzegł, że jest wręcz przeciwnie: im typowsza sytuacja, tym ciekawsza sztuka. [...]

Zmiany techniczne były nieuniknionym następstwem nowych treści dramatu. Kiedy poeta potrafi przy pomocy dramatu wyzierać nadzieje i wizje, wtedy stare maksymy w rodzaju takich, że dramaturgia jest sztuką przygotowania widza do tego, co ma nastąpić, mogą iść do lamusa na użytek tych nieszczęsnych dramatopisarzy niezdolnych napisać sztuki, w której dzieje się coś ciekawego, i dlatego zmuszonych nauczyć się sztuki wmawiania w publiczność, że za chwilę coś się będzie działo. Kiedy drama-



turg potrafi ugodzić widza prosto w serce pokazując mu podłość czy okrucieństwo zamierzonego lub popełnionego czynu, wszystkie stare sztuczki obliczone na pobudzenie zainteresowania stają się idiotycznymi bzdurami. Sztuka pt. *Zabójstwo Gonzagi*, którą Hamlet każe zagrać przed stryjem, jest prymitywnie napisana, lecz wywiera na Klaudiuszu silniejsze wrażenie, niż wywarłby *Król Edyp* Sofoklesa, bo to jest sztuka o samym Klaudiuszu. Pisarz uprawiający sztukę Ibsena obywa się bez starych tricków i przygotowania katastrofy, *dénouement itd.*, nie zwracając sobie tym głowy, jak nowoczesny strzelec nie zwraca sobie głowy prochownicą, zapalnikami i zatyczką; co więcej nie wiedziałby nawet, do czego służą. Zamiast starych sztuczek Ibsen zapoczątkował straszliwą sztukę strzelania do widowni ostrymi nabojami, zastawiania sideł na widza, uprawiania z nim szermierki, zawsze mierząc w najboleśniejszy punkt jego sumienia. „Nie oszukuj nigdy widowni” — brzmiał stary przepis. Lecz nowa szkoła podstępem doprowadza widza do wydania podłego, fałszywego sądu, a potem skazuje go na tej podstawie w następnym akcie, często ku jego bolesnemu żalowi. Kiedy się gardzi czymś, przed czym powinno się chylić czoła, lub czci i naśladuje coś, co się powinno nienawidzić — nie można się oprzeć dramaturgowi, który wie, jak trafić w te chorobliwe ogniska i umie ujawnić ich chorobliwą naturę. Dramaturg wie, że jak długo poucza i leczy widza, może liczyć na taką samą skupioną uwagę, co dentysta czy Anioł Zwiastowania. A choć użyje całej magii sztuki, by złagodzić ból, który zadaje, lub wzmocnić radość nadziei i odwagę, które wznieca — to przecież nigdy nie ucieknie się do fabrykowania zainteresowania i napięcia przy pomocy środków pozbawionych świeżości, wagi czy znaczenia dla obecnych przeżyć czy przyszłych doświadczeń widza.

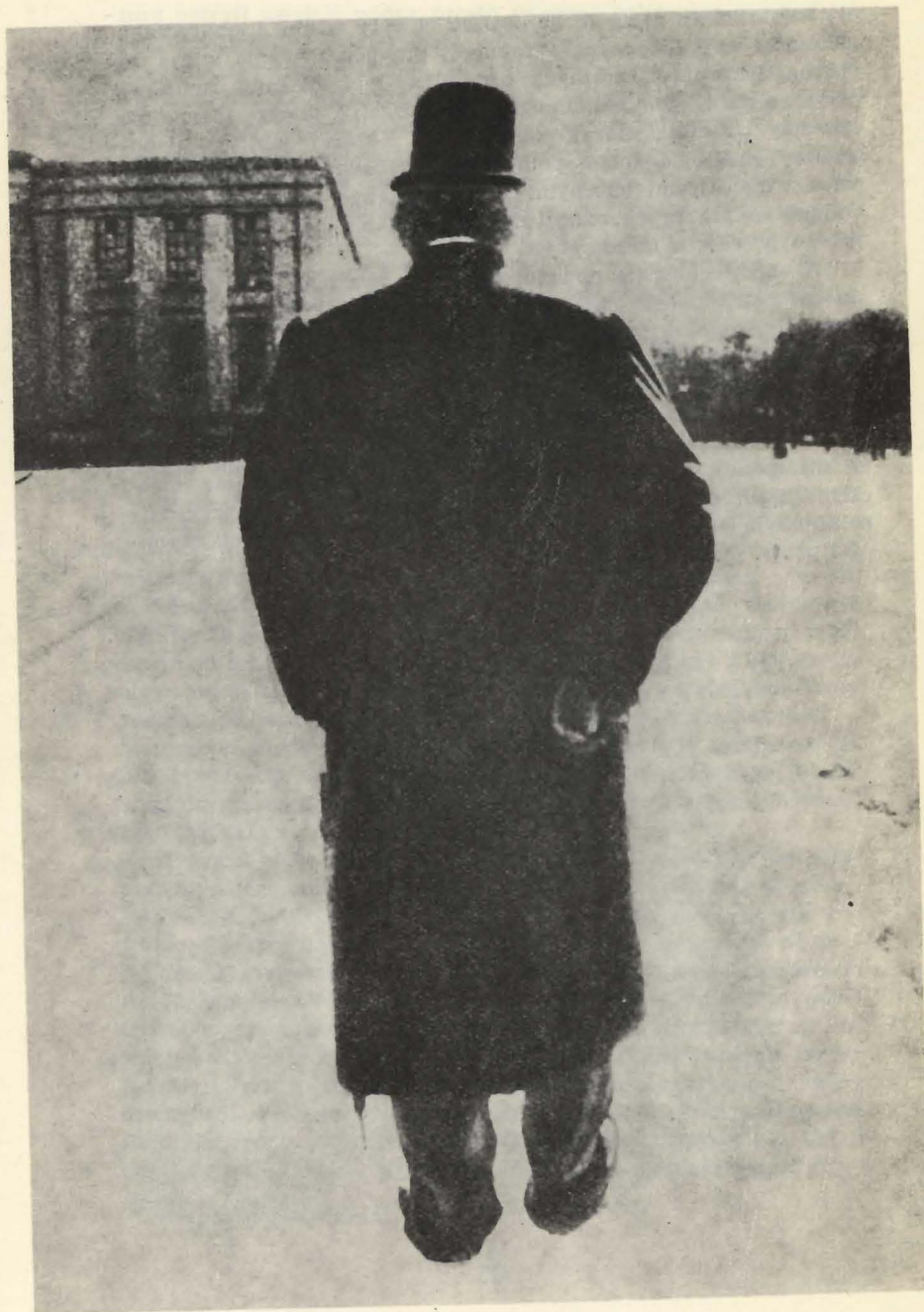
Powstał więc krzyk, że po-ibsenowski dramat nie jest dramatem, a jego technika — jako odbiegająca od techniki Arystotelesa — nie jest techniką. Nie będę się rozwodził nad tym. Nie powtórzę tu kpin wypowiedzianych przeze mnie w prologu do mojej sztuki *Pierwsza sztuka Fanny* pod adresem mego przyjaciela A. B. Walkleya. Chciałbym mu jedynie przypomnieć, że nowa technika jest nowatorstwem jedynie w nowoczesnym teatrze. Posługiwali się nią kaznodzieje i mówcy od czasów istnienia mowy ludzkiej. Jest to technika grania na ludzkim sumieniu i każdy dramaturg, którego było na to stać, zawsze się nią posługiwał. Retoryka, ironia, argument, paradoks, epigram, przypowieść, układ chaotycznych faktów w skoordynowane, zrozumiałe sytuacje —

\* rozwiązania dramatu

oto najstarsze, a zarazem najnowsze chwytły sztuki dramatycznej, natomiast rozbudowywanie fabuły i przygotowywanie widza są jedynie trickami teatralnych uzdolnień i wybiegami moralnej pustki, a nie orężem genialnego dramaturga. W teatrze Ibsena nie jesteśmy widzami, którym się schlebia i którzy zabijają niepotrzebny czas oglądaniem pomysłowej, zabawnej sztuczki. Jesteśmy „winowajcami obecnymi na przedstawieniu”, a do takiego widowiska procedura rozrywki tak samo nie da się zastosować jak do procesu o morderstwo.

A więc techniczne nowatorstwo Ibsenowskiego i po-ibsenowskiego teatru polega na: 1) wprowadzeniu dyskusji do dramatu i na jej stopniowym rozwoju aż do zidentyfikowania dyskusji z akcją; 2) na podniesieniu widzów do roli *dramatis personae* oglądających na scenie incydenty z własnego życia; 3) na odrzuceniu starych tricków mających budzić w widzu zainteresowanie dla nieprawdziwych ludzi i nieprawdopodobnych sytuacji oraz na zastąpieniu tych tricków sądową procedurą oskarżenia, niszczenia złudzeń i szukania prawdy ukrytej za ideałami, przy najpełniejszym zastosowaniu retoryki oraz liryki kaznodziei, obrońcy i poety.





## «HEDDA GABLER» NA SCENACH POLSKICH

Poczynając od połowy lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy pojawiły się pierwsze wypowiedzi polskie o dramaturgii Ibsena, prezentujące czytelnikowi jego dzieła, obserwować można było postępujący szybko wzrost zainteresowania pisarstwem autora *Nory*. Coraz liczniejsze przekłady jego sztuk, ich realizacje na naszych scenach, głosy i opinie o jego twórczości osiągnęły swoje apogeum w epoce Młodej Polski.

Nie znaczy to, że Ibsen trafił do teatrów polskich bez oporów. W początkowym okresie dramaty Ibsena, wysoko notowane przez krytykę, sprawiały teatrowi i publiczności sporo kłopotów. Aktorzy przyzwyczajeni do ról w tzw. „dobrze skrojonych sztukach” nie bardzo potrafili radzić sobie ze zgoła odmiennymi bohaterami Ibsenowskimi, co przesądzało z kolei o tym, że teatr nie był w stanie ukazać w pełni oryginalnej i kontrowersyjnej wówczas twórczości Ibsena.

Zwracał na to uwagę w swoich zapiskach W. Rapacki już w roku 1882, pisząc: „...śledziłem bacznie wrażenia publiki na dzisiejszej sztuce *Podpory społeczeństwa*, bo bądź co bądź rzecz to rzetelnego talentu. [...] Publika pochłaniała chciwie, ale niestety grą się zadowolić nie mogła. Nędznie była grana.”\*

W dziesięć lat potem pisał na ten temat G. Kempner: „[...] sztuka ta [*Hedda Gabler*] była grana jak najgorzej. Nie robię stąd wyrzutu artystom, brakło im widocznie wskazówek reżyserkich. Oprócz tego ci, którzy grywają przez całe życie rzeczy stałe w repertuarze figurujące, nic dziwnego, że do tonu Ibsena dostroić się nie mogli.”\*

\* *Wspomnienia aktorów (1800—1925)*. Opracowanie S. Dąbrowskiego i R. Górskiego. Warszawa 1963. T. II, s. 42.

\* G. Kempner, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 51.



*Hedda Gabler* w polskich teatrach była grana wielokrotnie. Polska prapremiera odbyła się w niecałe dwa lata po prapremierze światowej w Monachium. Podajemy tu kalendarz polskich realizacji scenicznych tej sztuki.

WARSZAWA **10 grudnia 1892 r.;** Teatr Wielki. Obsada: J. Kotarbiński (Jörgen Tesman), A. Lüdowa (Hedda Tesman), M. Borkowska (Julia Tesman), W. Barszczewska (Pani Elvsted), B. Leszczyński (Brack), B. Ładnowski (Eilert Lövborg).

Krytycy wysuwali wówczas zastrzeżenia przede wszystkim pod adresem odtwórczyni roli tytułowej. Jak pisano, nie była to rola najodpowiedniejsza dla Lüdowej. „Gdzie powinna była być fantastyczną, czyniła wrażenie gniewającej się, gdzie autor chciał ją mieć demoniczną względem mężczyzn, wydawała się kokietką z francuskiej komedii, gdzie rola była dramatyczną, tam znów brakło jej siły.”\*

W r. 1902 — wznowienie sztuki z Lüdową w roli Heddy.\*

LWÓW **15 grudnia 1892 r.;** Teatr Miejski. Obsada: S. Zawadzki (Jörgen Tesman), A. Żelazowska (Hedda Tesman), F. Stachowicz (Pani Elvsted), J. Chmieliński (Brack), R. Żelazowski (Eilert Lövborg).

Żelazowska „kładła główny nacisk na demoniczne rysy charakteru bohaterki, przez co spotęgowała dramatyczne momenty sztuki, wywołując często silne wrażenie.”\*

**15 maja 1907 r.** Obsada: J. Sosnowski (Jörgen Tesman), W. Siemaszkowa (Hedda Tesman), K. Bednarzewska (Pani Elvsted), J. Chmieliński (Brack), K. Adwentowicz (Eilert Lövborg).

Wznowienia — 1916 r. i 1917 r. z I. Solską w roli tytułowej.\*

**2 maja 1931 r.;** Teatr Rozmaitości. Reżyseria — L. Schiller, dekoracje — W. Daszewski, obsada: J. Chodecki (Jörgen Tesman), E. Kuncewiczówna (Hedda Tesman), Z. Dobrzańska (Julia Tesman), M. Malanowiczówna (Pani Elvsted), J. Machalski (Brack), D. Damięcki (Eilert Lövborg), M. Czajkowska (Berta).

KRAKÓW **6 października 1900 r.;** Teatr Miejski, Obsada: J. Sosnowski (Jörgen Tesman), W. Siemaszkowa (Hedda Tesman), B. Wolska (Julia Tesman), G. Morska (Pani Elvsted), W. Sobiesław (Brack), S. Knake-Zawadzki (Eilert Lövborg).

\* G. Kempner, *op. cit.*

\* W. Hahn, *Henryk Ibsen w Polsce. W setną rocznicę urodzin 1828—1928*. Odbitka z „Pamiętnika Lubelskiego” Tow. Przyjaciół Nauk w Lublinie, 1929, s. 12.

\* „Gazeta Narodowa” 1892, nr 301.

\* W. Hahn, *op. cit.* s. 15.

W latach 1904—1921 *Hedde Gabler* wznawiano siedmiokrotnie. Od r. 1906 w roli Heddy występowała I. Solska.

Boy pisał o jej grze: „P. Solska gra tę rolę w wielkim stylu. Niepodobna chyba inteligentniej odważyć każdego słowa, intonacji; trudno bardziej dyskretnie a nieomylnie dać nam wejrzeć w głęb tego wewnętrznego dramatu, prowadzonego przez Ibsena w kunsztownych półtonach.”\*

**15 stycznia 1903 r.** Gościnne występy W. Siemaszkowej w roli Heddy. Wznowienia — listopad 1904 i marzec 1911. ŁÓDŹ

W 1905 r. teatr łódzki grał *Hedde Gabler* na występach w Warszawie.

**19 października 1920 r.;** Teatr Polski. Reżyseria — A. Węgierko, dekoracje — A. Pronaszko. Obsada: W. Wybrański (Jörgen Tesman), N. Siennicka (Hedda Tesman), A. Zelwerowicz (Brack), W. Nowakowski (Eilert Lövborg).

**8 stycznia 1927 r.;** teatr Reduta. Gościnne występy I. Solskiej. WILNO

**6 kwietnia 1927 r.;** Teatr Nowy im. H. Modrzejewskiej. Reżyseria — K. Korecki. Obsada: M. Melina (Jörgen Tesman), H. Arkawinówna (Hedda Tesman), J. Chojnacka (Julia Tesman), K. Korecki (Brack), J. Łuszczewski (Eilert Lövborg), J. Korecka (Pani Elvsted). POZNAŃ

W okresie powojennym *Hedda Gabler* była wystawiana we Wrocławiu (1957), Kaliszu (1957), Olsztynie (1958), Bielsku (1958) i Jeleniej Górze (1964).

Teatr Polski wystawił Ibsena na Scenie Kameralnej w r. 1958. *Nora* w reżyserii Marii Wiercińskiej, z Elżbietą Barszczewską w roli tytułowej była wówczas grana 183 razy.

RYSZARD GORSKI

\* Tadeusz Zeleni (Boy), *Ibsen «Rosmersholm» i «Hedda Gabler»*. Pisma. t. XX. PIW, Warszawa 1963.



Dramat Henryka Ibsena *Hedda Gabler* w przekładzie Józefa Giebułtowicza reżyserowała na Scenie Kameralnej Maria Wiercińska. Scenografia Wojciecha Siecińskiego.

Obsada: Bronisław Pawlik (Jörgen Tesman), Zofia Petri (Hedda Tesman), Aleksandra Leszczyńska (Julia Tesman), Halina Dunajska i Aleksandra Dmochowska (Pani Elvsted), Henryk Bąk (Asesor Brack), Stanisław Jasiukiewicz (Eilert Lövborg), Janina Sokołowska (Berta).

Dyrektor Teatru: Jerzy Jasioński



## REPERTUAR W LATACH 1946—1966

- J. Słowacki *LILLA WENEDA*  
J. Korzeniowski *MAJĄTEK ALBO IMIĘ*  
K. Korcelli *PAPUGA*  
M. Bałucki *GRUBE RYBY*  
L. H. Morstin *PENELOPA*  
W. Bogusławski *SZKOŁA OBMOWY*  
Ajschylos *ORESTEJA*  
A. Ostrowski *WILKI I OWCE*  
W. Szekspir *HAMLET*  
J. Priestley *PAN INSPEKTOR PRZYSZEDŁ*  
Wyspiański-Cornelle *CYD*  
T. Hołuj *DOM POD OSWIECIMIEM*  
L. Kruczkowski *ODWETY*  
J. Słowacki *FANTAZY*  
A. Fredro *PAN JOWIALSKI*  
L. H. Morstin *ZAKON KRZYŻOWY*  
E. Pietrow *WYSPA POKOJU* \*  
M. Gorki *WROGOWIE*  
W. Kubacki *KRZYK JARZĘBINY* \*  
S. Engstrande *WIOSNA W NORWEGII* \*  
A. Fredro *MAŻ I ZONA* \*  
M. Gorki *NA DNIE*  
W. Szekspir *WESOŁE KUMOSZKI Z WINDSORU*  
M. Bułhakow *OSTATNIE DNI*  
A. Jakobson *DWA OBOZY* \*  
A. Fadiejew *MŁODA GWARDIA*  
J. Hay *BOG, CESARZ I CHŁOP*  
S. Gergely *SPRAWA PAWŁA ESTERAGA* \*  
Molle *DON JUAN*  
K. Gruszczyński *DOBRY CZŁOWIEK* \*  
F. Wolf *TAY YANG BUDZI SIĘ*  
C. Goldoni *SPRYTNA WDÓWKA* \*  
J. Bajtuszis *PIEJĄ KOGUTY* \*  
J. Lutowski *PROBA SIŁ*  
Żeromski-Kruczkowski *GRZECH* \*  
A. Gribojedow *MĄDREMU BIADA*  
L. Pasternak *TRZEBA BYŁO ISKRY* \*  
F. Schiller *INTRYGNA I MIŁOŚĆ*  
H. Balzac *EUGENIA GRANDET* \*

\* Gwiazdką oznaczone są przedstawienia na Scenie Kameralnej.



K. Simonow OBCY CIEN  
 R. Brandstaetter KROL I AKTOR \*  
 M. Gogol OZENEK  
 J. Niemcewicz POWROT POSŁA \*  
 B. Prus LALKA  
 W. Iwanow POCIĄG PANCERNY  
 R. Vailland PULKOWNIK FOSTER PRZYZNAJE SIĘ DO WINY \*  
 A. Czechow WUJASZEK WANIA \*  
 L. H. Morstin POLACY NIE GĘSI  
 K. Brandys SPRAWIEDLIWI LUDZIE \*  
 J. Słowacki HORSZTYNSKI  
 J. Jurandot TAKIE CZASY \*  
 K. Treniew LUBOW JAROWAJA  
 Moller MIZANTROP \*  
 L. Kruczkowski JULIUSZ I ETHEL \*  
 K. Korcelli DOM NA TWARDEJ \*  
 I. Turgeniew MIESIĄC NA WSI  
 Z. Nałkowska DOM KOBIET \*  
 A. Musset LORENZACIO  
 L. Kruczkowski ODWIEDZINY \*  
 A. Mickiewicz DZIADY  
 (insc. A. Bardini)  
 K. Gruszczyński KLUCZ OD PRZEPASCI \*  
 J. Iwaszkiewicz LATO W NOHANT \*  
 J. Bliźniński ROZBITKI  
 G. B. Shaw CZARNA DAMA Z SONETOW, MAŻ PRZEZNACZENIA  
 A. M. Swinarski ACHILLES I PANNY \*  
 G. B. Shaw ŚWIĘTA JOANNA  
 K. Capek MATKA \*  
 G. Farquhar OFICER WERBUNKOWY  
 J. Szanłowski KOWAL, PIENIĄDZE I GWIAZDY \*  
 C. Goldoni GBURY  
 E. Bagnold JAŁOWY OGROD \*  
 Moller DON JUAN  
 (wznowienie)  
 J. Zawieyski MASKI MARI DOMINIKI \*  
 R. Brandstaetter LUDZIE Z MARTWEJ WINNICY \*  
 J. Szanłowski CHEŁPIEC LATAJĄCY  
 J. Słowacki MARIA STUART  
 J. Jurandot TRZECI DZWONEK \*  
 M. Lermontow MASKARADA  
 H. Ibsen NORA \*  
 A. Musset NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ \*  
 L. H. Morstin OBRONA KSANTYPY \*  
 J. Giraudoux WARIATKA Z CHAILLOT  
 J. Słowacki MAZEPA  
 K. I. Gałczyński PORFIRION OSIELEK \*  
 U. Betti TRĄD W PAŁACU SPRAWIEDLIWOSCI \*  
 A. Fredro WYCHOWANKA  
 A. M. Swinarski ŻŁOTA WIEZA \*  
 T. Rittner GŁUPI JAKUB  
 F. G. Lorca DOM BERNARDY ALBA \*  
 J. Słowacki BEATRYKS CENCI  
 J. Iwaszkiewicz WESELE PANA BALZAKA \*

A. Czechow MEWA  
 H. Montherlant PORT-ROYAL  
 A. Fredro SLUBY PANIENSKIE  
 K. Capek R.U.R. \*  
 F. Schiller DON KARLOS  
 G. B. Shaw KANDYDA \*  
 S. Wyspiański NOC LISTOPADOWA  
 J. Prut KNIAZ MŚCISŁAW UDAŁY  
 Moller CHORY Z UROJENIA  
 J. Giraudoux IMPROWIZACJA PARYSKA, PRZYCZYNEK DO  
 PODROŻY COOKA \*  
 Z. Skowroński KUGLARZE \*  
 G. Zapolska ICH CZWORO \*  
 S. O'Casey KOGUT ZAWINIŁ \*  
 G. B. Shaw WIELKI KRAM \*  
 R. Rolland GRA MIŁOŚCI I SMIERCI  
 J. Tuwim wg Gogola PŁASZCZ  
 E. O'Neill POŻĄDANIE W CIENIU WIĄZOW  
 F. Faleński NA DRABINIE \*  
 L. Kruczkowski SMIERC GUBERNATORA  
 J. Zawieyski WYSOKA SCIANA \*  
 A. Strindberg ERYK XIV  
 H. Kleist ROZBITY DZBAN \*  
 S. Wyspiański WESELE  
 L. Pirandello TAK JEST, JAK SIĘ PANSTWU ZDAJE \*  
 G. B. Shaw PIGMALION  
 L. H. Morstin JASKOŁKA \*  
 F. G. Lorca MARIANA PINEDA  
 J. Zawieyski LAI ZNACZY JASMIN \*  
 G. Zapolska MORALNOSC PANI DULSKIEJ \*  
 W. Szekspir KRÓL LEAR  
 K. C. Norwid PIERSCIEN WIELKIEJ DAMY \*  
 M. Pogodin KREMLOWSKIE KURANTY  
 R. Vailland PAN JAN \*  
 J. W. Goethe EGMONT  
 T. Karpowicz ZIELONE RĘKAWICE \*  
 Moller ŚWIĘTOSZEK  
 A. Fredro REWOLWER \*  
 J. Szanłowski DWA TEATRY  
 A. Puszkina BORYS GODUNOW  
 Plaut ZOŁNIERZ SAMOCHWAŁ \*  
 J. Słowacki SEN SREBRNY SALOMEI  
 L. Aškenazy GOSC \*  
 L. H. Morstin KLEOPATRA  
 W. Szekspir ROMEO I JULIA  
 G. B. Shaw PROFESJA PANI WARREN \*  
 T. Capote HARFA TRAW \*  
 F. Dostojewski BRACIA KARAMAZOW  
 G. Hauptmann PRZED ZACHODEM SŁONCA \*  
 A. Mickiewicz DZIADY  
 (insc. K. Skuszanka i J. Krasowski)  
 J. Broszkiewicz KONIEC KSIĘGI VI \*  
 Moller UCZONE BIAŁOGŁOWY  
 T. Mann FIORENZA, MARIO I CZARODZIEJ \*



W. Szekspir **MAKBET**  
B. Drozdowski **BALLADA POLSKA**  
A. Musset **SWIECZNIK** \*  
E. Szwarc **NAJZWYKLEJSZY CUD** \*  
Vercors **ZOO** \*  
Lope de Vega **PIES OGRODNIKA**  
W. Szekspir **MIARKA ZA MIARKĘ**  
F. Zabłocki **SAMOCWAŁ CZYLI AMANT WILKOŁAK**  
J. Abramow **ANIOŁ NA DWORCU** \*  
N. Szczepańska **KUCHARKI** \*  
A. Strindberg **SONATA WIDM** \*  
W. Szekspir **SŁAWNA HISTORIA O TROILUSIE I KRESYDZIE**  
A. Nicolaj **ON I ONA** \*  
J. Słowacki **BALLADYNA**  
Tennessee Williams, **NOC IGUANY** \*  
Z. Kasiński, **IRYDION**



*Redakcja: Eugeniusz Szrojt*

Wydawca: Teatr Polski w Warszawie  
Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 973. M 41



W. Redaktor MAREK  
E. Drukarnia KALINA  
A. Drukarnia  
K. Drukarnia  
L. Drukarnia  
M. Drukarnia  
N. Drukarnia  
O. Drukarnia  
P. Drukarnia  
Q. Drukarnia  
R. Drukarnia  
S. Drukarnia  
T. Drukarnia  
U. Drukarnia  
V. Drukarnia  
W. Drukarnia  
X. Drukarnia  
Y. Drukarnia  
Z. Drukarnia



Redakcja: Ewangelista 270/1

Wydawca: Teofil Łódź w Warszawie  
Kart. Gł. Dom. Rozm. Politycz. Zar. Wł. M. 11

**CENA ŻŁ 4.—**





TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Dyrektor Teatru: Jerzy Jasieński

Sezon 1965-1966

HENRYK IBSEN

# HEDDA GABLER

Dramat w 4 aktach

Przełożył Józef Giebułtowicz

Jörgen Tesman . . . *BRONISŁAW PAWLIK*  
Hedda Tesman . . . *ZOFIA PETRI*  
Julia Tesman . . . *ALEKSANDRA LESZCZYŃSKA*  
Pani Elvsted . . . { *HALINA DUNAJSKA* ✓  
                          *ALEKSANDRA DMOCHOWSKA*  
Asesor Brack . . . *HENRYK BĄK*  
Eilert Lövborg . . . *STANISŁAW JASIUKIEWICZ*  
Berta . . . . . *JANINA SOKOŁOWSKA*

Scenografia: *WOJCIECH SIECIŃSKI*

Reżyseria: *MARIA WIERCIŃSKA*

Asystent reżysera: *MACIEJ DZIENISIEWICZ*

Premiera: 5 marca 1966 roku

Cena bez zeszytu „Teatru Polskiego” gr 50.