TEATR

DRAMATYCZNY W WAŁBRZYCHU

Dyrektor, Kier. Artystyczny
Aleksander STROKOWSKI

Z-ca Dyrektora
[redacted]

Kier. Literacki
Bogdan BĄK

Adam Grzymała-Siedlecki

IBSEN I IBSENIZM

Z roku 1848, z ducha Wiosny Ludów wystartowała twórczość Henryka Ibsena. Jedne z pierwszych jego utworów to poetyckie wezwania czy to do Węgrów walczących wówczas o swą niezależność polityczną czy do króla szwedzko-norweskiego, by pośpieszył z pomocą bratniemu skandynawskiemu plemieniu, zmagającemu się z Prusami w południowym Szlezwiku. Dodajmy to nawiasowo: twórca „Peer Gynta" do końca życia pozostał wierny swemu w młodzieńczych latach poczętemu skandynawizmowi, idei wspólnoty trzech narodów; było to nawet jedną z linii podziału między nim a Bjoernsonem, chorążym hasła: „Norwegia fara da se".

Nie o wiele później, bo w roku 1850 powstaje pierwszy jego dramat: „Catilina", znowu więc rzecz o politycznej zarodzi. (...) Żartobliwie wspomina o tym po dwudziestu latach: „okoliczność, że pisałem „Catilinę" nocami, sprawiła zapewne, że tragedia odbywa się przeważnie w nocnych nastrojach..."' Dodajmy od siebie: nie tylko wspomina okoliczność; nokturn, nastrój nocy, bezsenność towarzyszyć będą całej jego twórczości. (...)

Na razie ambicje swoje realizuje w upragnionych studiach uniwersyteckich, mając jednak na widoku wiedzę medyczną. Udaje się do Christianii (dzisiejsze Oslo). Tutaj zmieniają się jego nastawienia życiowe: rzuca się w wir norweskiego młodego piśmiennictwa, mocno naelektryzowanego rewolucyjnym patriotyzmem, który później uzyska nazwę norweskiego patriotyzmu narodowego. Wraz ze swoimi dwoma przewodnikami intelektualnymi, Bottenem Hansenem i Vinjem zakłada tygodnik „Andhrimer", który z maksymalną pasją włącza się do walki o nową Norwegię, o Norwegię z ducha norweską, czego tu życiu duchowemu dotychczas brakowało, o taką też Norwegię, która by ze siebie zrzuciła spleśniały narost „filisterskiego" konserwatyzmu, mieszczańskich bezhoryzontów. Jeżeli w ojczyźnie Ibsena doszło choćby tylko do ziszczenia pierwszej części tego programu, jeżeli kultura tego kraju zrzuciła z siebie obce szkliwo, jeśli stała się kulturą bez frazesu narodową, to stało się dzięki wysiłkom i entuzjazmowi talentów „narodowo-romantycznych", zbyteczne zaś dodawać, że (...) nazwisko Henryka Ibsena góruje dziś nad historią tego prądu.

Rzeczą niemal pewną jest, iż współredaktor „Andhrimera" i były praktykant aptekarski pasjonuje się w stolicy zagadnieniami teatralnymi. (...) Słynny wówczas w Norwegii muzyk Ole Bull, w roku 1851 organizujący scenę w Bergen, właśnie dwudziestotrzechletniego autora „Catiliny", nie kogo innego, upatruje siebie na stanowisko dramaturga i naczelnego reżysera. (...)

Tutaj w Bergeńskim teatrze, ma Ibsen sposobność odbyć tę czarodziejską dla dramatopisarza przemianę, jaka następuje w nim, gdy widzi jak jego tekst przeobraża się w żywych ludzi. Zetknięcie się z teatrem nie przygodnego, lecz już zdecydowanego autora scenicznego. Tu dla swego bergeńskiego teatru pisze i poza innymi wystawia „Panią na zamku Osterot", „Ucztę na Solhaug", „Rycerzy północy" — wszystkie trzy wierne zawołaniom norweskiego „narodowego romantyzmu" i wszystkie trzy pełne skutecznych starań o sceniczność poezji.

Bergeński pracownik teatru nigdy już nie oderwie się od twórczości Ibsena. Od tych trzech „nordyckich" jego dramatów począwszy, a na „epilogu" twórczości, na „Gdy z martwych się zbudzimy" skończywszy — każde z jego dzieł to wspólna praca poety Ibsena z Ibsenem reżyserem. Zawsze i wszędzie doskonale obliczona konstrukcja, znać, że z żywego doświadczenia poczęta, zawsze też i wszędzie troska o to, by ukazywany widzowi człowiek był też ponętną dla aktora rolą. (...)

Na swym stanowisku wytrwał sześć lat i teatrowi bergeńskiemu najprawdopodobniej nie przyszłoby do głowy szukać sobie innego szefa, gdyby Ibsena nie powołał był do siebie — znowu na kierownika artystycznego — nowopowstający teatr w stolicy. Awans ten wiele mówi o Ibsenie jako o człowieku teatru. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że autora „Dzikiej kaczki" zaliczyć należy nie tylko do literatury, ale i do bezpośredniego świata sceny. (...) Nasilona działalność w wielu kierunkach wytrąca mu z rąk pióro dramatopisarskie. Gdy za swych bergeńskich sześciu lat wystawił sześć swoich sztuk, tu w stolicy, w okresie pięciu lat ukazuje się tylko jedna: „Komedia miłości".

Pisząc to dzieło, czy Ibsen przeczuł, że zdoła ono wywołać taką burzę w społeczeństwie, jaką wywołało? Powiedzieć „burza", to za mało. „Komedia miłości" na kilka dziesiątków lat postawiła Ibsena na stopie wojennej z ojczyzną.

Gwałt i gromy z powodu sztuki wygłaszającej przekonanie, że lepiej się rozejść niż żyć w parodii serc! — dziś wam się to może wydać humoreską, uprzytomnijmy sobie atoli gdzie i kiedy pioruny na Ibsena padały. Działo się to w roku 1862, (...) działo się to w Norwegii, w kraju, który przed 50 dopiero laty (w r. 1814) odzyskał względną wówczas niezawisłość państwową, po 400 z górą latach niewoli; religia i rodzinność były Norwegom węzłami wytrwania w swoim jestestwie, dodajmy to tego jakość socjalną: po wynarodowieniu się szlachty, chłop stał się synonimem Norwega. Religijność i rodowość zespolone z organicznym konserwatyzmem — to też przecież podstawowe cechy psychiki chłopskiej. „Komedia miłości" uderzyła w rygor rodzinności, wtargnęła w literaturę norweską wichrem wywrotu i odważała się stawiać tezę przeciwną nakazom Kościoła. Przeciwko sztuce Ibsena powstali biskupi, pastorowie i umysły świeckie. Zawrzało w prasie, zapanowało zgorszenie w rodzinach. „Komedia miłości" znalazła się na indeksie społecznym. (...)

W tym samym czasie dochodzi do bankructwa Teatru Narodowego i przyszła sława swojej ojczyzny, największy z norweskich pisarzy; wówczas już żonaty i ojciec, znajduje się bez zarobków, bez widoków na polepszenie bytu, na pograniczu nędzy. (...)

A tymczasem wrogie nastawienie opinii nie ucichło. Krytyka zimno przyjęła nawet „Pretendentów do tronu", których się dziś uznaje za najgłębszy norweski dramat historyczny. Ibsen postanawia emigrować i czyni to wiosną 1864 roku. (...)

Dzisiaj trudno sobie wyobrazić, do jakich wymiarów doszło powodzenie Ibsena po dwóch tryumfalnych jego sztukach („Nora" i „Upiory"). „Nora" stała się niejako sztandarem długoletnich na świecie walk o równouprawnienie kobiety w przywilejach politycznych i społecznych. „Upiory" wywołały znowu nie dające się opisać wrażenie na salach widzów. Każde nowe w danym teatrze wystawienie jednego czy drugiego dramatu stanowiło dla publiczności rodzaj święta artystycznego. Znajomość sztuk Ibsena należała, można by powiedzieć, do obowiązkowego wykształcenia ówczesnego człowieka. Zanim np. „Heddę Gabler" czy „Małego Eylofa" ujrzano na scenie, zaczytywano się nimi, nieraz na zbiorowych zebraniach. (...)

Warstwę inteligencji przesyconej już żądzą postępu zelektryzowała bezkompromisowość tych sztuk, rękawica rzucona staremu światu pojęć. Drugim gwarantem tryumfów był zespół ról w tych i następnych sztukach. Najświetniejsi aktorzy świata: Modrzejewska, Zacconi, Sara Bernhardt, Duse, Kainz, a u nas Kamiński, Solski, Gostyński, Wysocka, Weychert, a zwłaszcza „ibseniczny" Adwentowicz rzucili się na tę, jakże ponętną strawę artystyczną i geniusz autorski uzupełniali swoimi kreacjami. (...)

Zarówno w tych, jak i w wielu następnych dramatach autora „Nory" wykrystalizowała się ważna cecha jego talentu: chemiczny związek realizmu z patetycznym tchem. (...) Oto dawka nadpowszechności, którą bez trudu da się wyśledzić w dramatach Ibsena, pozwoliła mu stworzyć rodzaj dramatu, znakomicie wyróżniający go od innych pisarzy scenicznych XIX wieku, tym rodzajem będzie t r a g i z m człowieka pospolitego. Tragizm stricto sensu, ten sam, który wiedzie losami Antygony, Fedry, Otella — a w przeciwieństwie do Antygony czy Otella spadający na jednostki dalekie od antycznego koturnu.

Adam Grzymała - Siedlecki

(Fragmenty Szkicu pod tytułem: „Teatr" nr 23 i 24 z 1956 r.)

George Bernard Shaw

DZIKA KACZKA

Po „Wrogu ludu" jak już mówiłem Ibsen pozostawił wulgarne ideały martwym i przeszedł do demaskowania ideałów wyższych duchów, zaczynając od niepoprawnych idealistów, którzy wyidealizowali jego własną osobę i których nazwano ibsenistami. Rozpoczął od tak tragikomicznej masakry fałszywego ibsenizmu, że przerażone ofiary żałośnie nazwały „Dziką kaczkę" — taki był tytuł sztuki — satyrą na poprzednią twórczość Ibsena, natomiast w sercach pobożnych, tak straszliwie rozczarowanych ibsenowską interpretacją „Branda", odżyła nadzieja, że pisarz wraca skruszony do owczarni. Rodzina pokazana w „Dzikiej kaczce" nie jest, jak rodzina Pani Alvig, rodziną unieszczęśliwioną przez przesadne złudzenia, lecz rodziną biedną, uszczęśliwioną przez romantyczne złudzenia. Jedyną osobą pozbawioną złudzeń w tej rodzinie jest żona, dobroduszna filisterka, która nie pragnie lepszego losu. Mąż — próżny, rozpieszczony, zepsuty nierób — uważa siebie delikatnego człowieka o szczytnej duszy, poświęcającego życie, by oczyścić honor starego ojca, karanego więzieniem za kłusownictwo. Ma osiągnąć swój cel i kiedy zdobędzie sławę jako wielki wynalazca; czeka tylko na natchnienie. Ich córka — dziecko prawie — niezachwianie wierzy w ojca i jego geniusz wynalazcy. Zhańbiony dziadek pociesza się, jak może, przy kieliszku, lecz główną jego pociechą jest cudowny stryszek pełen królików i gołębi. Starzec zdobył gdzieś stos niepotrzebnych już choinek i urządził sobie na stryszku coś w rodzaju miniaturowego lasku, gdzie można się bawić w polowanie na niedźwiedzie, co stanowiło główną rozrywkę jego lat młodzieńczych i okresu dobrobytu. Poluje ze starą strzelbą, która nigdy nie strzela i pistoletem, z którego czasem uda mu się ustrzelić królika czy gołębia. Dzika kaczka przebywająca w tym sztucznym lesie dodaje mu aury rzeczywistości w oczach starego; kaczki jednak nie wolno mu ustrzelić, gdyż jest własnością dziewczynki zatopionej w marzeniach i książkach, podczas gdy jej matka zajęta jest gotowaniem, praniem i sprzątaniem, a na dobitek i fotografowaniem, rzekomym zawodem ojca rodziny. Pani Ekdal nie przejmuje się wielką wrażliwością swego małżonka, któremu jej gruboskórność sprawia niewymowne męki, lecz nie przejmuje się i tym, że ma męża nieroba,

roszczącego sobie pretensje do tytułu wynalazcy. W jednym z parterowych pokoi mieszka pożałowania godny duchowny, Molvik, niepoprawny pijaczyna. Lecz nawet i ten pijak ma szacunek dla siebie, dzięki swemu złudzeniu wymyślonemu przez innego lokatora państwa Ekdalów, dra Rellinga, który wyciągnął odpowiednie wnioski z obserwacji życia swych gospodarzy. Molvik — zdaniem doktora — musi pić, gdyż jest demoniczny, a to imponujące wytłumaczenie całkowicie uwalnia wielebnego dżentelmena od zarzutu ordynarnego pijaństwa.

I oto w tym domu zjawia się nowy lokator, idealista najzatwardzielszego gatunku. Chciwie pochłania teorię o demonicznym pijaństwie duchownego i z zapałem wierzy w bohaterstwo i szczytną duszę fotografa, zgodnie z własną wersją tego ostatniego. Ale idealista troszczy się o państwa Ekdalów, gdyż on wie, że nie są idealnym małżeństwem: Pani Ekdal była przed swoim ślubem kochanką jego ojca. Ponieważ ukryła ten fakt przed mężem, idealista uważa, że oparła swe życie na kłamstwie, jak Bernick w „Podporach społeczeństwa". Wobec tego idealista zabiera się do uporządkowania życia tej kobiety i do ustanowienia idealnie szczerych stosunków między małżonkami, wykładając im po prostu kawę na ławę i zapytując, czy nie czują się teraz znacznie szczęśliwsi. To lekkomyślne wścibstwo kończy się czymś znacznie gorszym niż zwykłą sceną małżeńską. Mąż jest zbyt słaby by wyciągnąć konsekwencje ze swoich deklaracji na temat splamionego honoru i niemożliwości dalszego pożycia z żoną; kobieta jest po prostu zła na idealistę za to, że ją obgadał; lecz dla dziewczynki to jest cios straszliwy, który pcha ją do samobójstwa. Niepewna swego pochodzenia, odepchnięta przez ojca, który zachowuje się jak teatralny bohater, czuje, że straciła idealne miejsce w tym domu, że jest powodem niezgody między rodzicami, więc poświęca się robiąc użytek z nauk szkodnika — idealisty, który dość jej naopowiadał o obowiązku i pięknie ofiary, nie przewidując, że dziecko wykona jego rady dosłownie. Pan wścibski przekonuje się, że nie można uwolnić ludzi od ich wad. Muszą to zrobić sami. Nora, dostatecznie silna, by móc żyć poza domem lalki, opuści ten dom z własnej woli, jeśli znajdzie otwarte drzwi; lecz jeśli przed czasem chwycicie ją za kołnierz i wyrzucicie z tego domu, schroni się w następnym domu lalki, który ją przyjmie.

Kobieta musi więc zwalczać dwu wrogów: staromodnego wroga, który pragnie trzymać drzwi zamknięte, i nowomodnego, który pragnie wypchnąć ją na ulicę, zanim będzie gotowa do opuszczenia swego domu. W wypadku hipokryty i kłamcy Bernicka zdemaskowanie jego kłamstw jest po prostu środkiem policyjnym, delikwent nie przestaje być kłamcą i hopikrytą. Jeżeli chcecie zrobić z niego szczerego i prawdomównego człowieka, jedynym mądrym środkiem byłoby usunięcie zewnętrznych przeszkód, uniemożliwiających mu wyjawienie prawdy o sobie, a następnie uzbrojenie się w cierpliwość do czasu, kiedy odezwie się w nim wewnętrzna potrzeba powiedzenia tej prawdy. Gdyby nie miał tej potrzeby; musi się go przyjąć takim, jaki jest. Na nic się nie zda stawiać mu wymagania, którym jeszcze nie chce się poddać. Obojętne, czy jak Brad stawimy te wymagania, aby nie iść na kompromis ze złem, czy jak Gregers Werle uważamy ich piękno moralne za nieodparte — w jednym i drugim wypadku zasłużymy na niecierpliwe słowa Rellinga: „Życie byłoby zupełnie znośne, gdybyśmy tylko mogli pozbyć się przeklętych wierzycieli domagających się od nas w naszej nędzy daniny na rzecz ideałów".

George Bernard Shaw

(Fragment książki „Kwintesencja ibsenizmu" PIW, Warszawa, 1960)

Aleksander Rogalski

HENRYKA IBSENA WALKA O CZŁOWIEKA

Największy i najżarliwszy, obok Lwa Tołstoja, moralista w literaturze światowej XIX wieku, Henryk Ibsen, urodził się w tym samym roku, co autor „Zmartwychstania": w 1828. Obydwaj usiłowali jednocześnie poruszyć sumienia społeczeństw zastygających powoli w sklerotycznym chrystianizmie i konwencjach obyczajowych cywilizacji mieszczańskiej. Jeden działał za pośrednictwem powieści, nie gardząc wszelako bezpośrednimi środkami apostolatu w rodzaju kazań, odezw, czy orędzi. Drugi w tym samym celu posługiwał się teatrem. Głównym motorem działania u obydwu był potas moralny. W rezultacie to co było dla nich tylko narzędziem, przysłoniło to, co było szczytem i obydwaj ocaleli przed niszczycielskim działaniem czasu nie jako reformatorzy i przywódcy duchowi ludzkości, lecz przede wszystkim jako wielcy artyści.

Wbrew oczekiwaniom Ibsena, kamieniem węgielnym jego sławy stały się nie wielkie dramaty ideowe i historyczne, lecz sztuki społeczne, których pisaniu poświęcał się niemal wyłącznie od 1877 roku. Za tło ich akcji służą przeważnie małe miasteczka norweskie, lecz problematyka, jaką poruszają, nie tchnie bynajmniej zaściankiem: przeciwnie posiada ona znaczenie ogólno-ludzkie. Pisząc je dążył Ibsen do tego, co sam nazywał „zrewolucjonizowaniem ducha ludzkiego". Są demaskatorskie, obalają stare bożyszcza, odsłaniają bezsens i szkodliwość uświęconych konwenansów, nieludzkość panujących stosunków społecznych, piętnują system wychowawczy, który i niszczy jednostkę.

W sztukach tych objawia się Ibsen jako nowy Roussau: co prawda nie idylliczny, nie pogodny, nie doznający łatwo stanów euforii, lecz zgorzkniały, cierpki, zasępiony, uginający się pod ciężarem całego wieku różnorakich rozczarowań. Jego tezy brzmią: Jednostka ludzka stanowi wartość najważniejszą. Jej największym wrogiem jest społeczeństwo, które dla zachowania własnego istnienia stworzyło wyrafinowaony system ucisku i niewoli, wymierzony przeciwko jednostki. Wymyśliło ono sztuczne prawa, sztuczną moralność, sztuczne pojęcia i normy postępowania doprowadzając naturę człowieka do stanu atrofii a konwencjonalność do stanu hipertrofii.

Piętnując zło w jego najtypowszych przejawach Ibsen nie rozpatruje go w kategoriach religijnych, choć na jego osobowości wyryła głębokie ślady teologia protestancka. Sprowadza on je do wymiarów bardzo konkretnych, empirycznie sprawdzalnych, do czynników takich jak wychowanie, wpływ środowiska, instytucje społeczne, ustawodawstwo, normy obyczajowe, obciążenia dziedziczne itd. Jest więc Ibsen pod tym względem bliższym marksizmu niż chrystianizmu.

Tym bardziej więc uderza to, iż na dnie jego sztuk spoczywa gruby osad pesymizmu i że pesymizm ten zwiększa się z latami. Czyżby Ibsen coraz bardziej uświadamiał sobie, iż świat jest tak przeżarty złem, że trzeba tu jakiegoś silniejszego wstrząsu, jakiejś gwałtownej burzy, któraby przyniosła gruntowne oczyszczenie atmosfery moralnej i zmianę stosunków społecznych na świecie? Jeśli nie sposób znaleźć odpowiedzi na te pytania, to trzeba stwierdzić, że fakty w pełni uzasadniały pesymizm socjalny Ibsena, przynosząc zarazem dowód, jak realistyczna była jego ocena.

Można też widzieć w nich wyraz swoistego rozbicia osobowości Ibsena na dwie sprzeczne istoty: jedna wierzyła w sens określonych wysiłków, druga stawiała je pod znakiem zapytania, rzucała na nie światło okrutnej ironii i drwiny.

Twórczość Ibsena nie stanowiłaby epoki w rozwoju dramatu europejskiego, gdyby nie posiadała wielkich swoistych wartości artystycznych, gdyby nie odkrył on nowych dziedzin piękna, gdyby nie wzbogacił literatury w nowe środki sugestii i wyrazu. Różnie określano wkład Ibsena w dramaturgię nowoczesną. Mówiono o tym, że rozwinął on i doskonały kształt nadał dramatowi konwersacyjnemu, że dzięki mistrzowskiemu stosowaniu techniki retrospektywnej obdarzył swe utwory rzadko osiągalną głębią perspektywy. Że sztuki jego nie przedstawiają rozwoju losu ludzkiego, lecz zdziera jedną zasłonę po drugiej z losu już spełnionego, aż wreszcie oczom widzów (i samych postaci scenicznych!) ukazuje się naga prawda o nim, prawda, która wstrząsa i która druzgoce schematyzm społeczny. Że nie ma w nich akcji dramatycznej, lecz jest tylko dramatyczne ujawnienie sensu moralnego określonego odcinka rzeczywistości ludzkiej. Że punktem wyjścia dla Ibsena jest zawsze a p r i o r i skonstruowana idea moralna, a dopiero później następuje jej egzemplifikacja, która tylko dzięki wielkiej sile kształtowania czyni z dramatów Ibsena

HENRYK IBSEN

«DZIKA KACZKA»

(«VILDANDEN»)

Przekład: JACEK FRÜHLING

Obsada:

Werle	TADEUSZ ŻUCHNIEWSKI
Georges Werle	JÓZEF KACZYŃSKI
Stary Ekdal	KAZIMIERZ OSTROWICZ
Hjalmar Ekdal	DANIEL KUSTOSIK
Gina Ekdal	TERESA MUSIAŁEK
Jadwinia	ZOFIA SŁABOSZÓWNA
Pani Sörby	HALINA BIELAWSKA
Relling	KAZIMIERZ ZIELIŃSKI
[redacted]	[redacted]
[redacted]	[redacted]
[redacted]	[redacted]
[redacted]	[redacted]
[redacted]	[redacted]

Scenografia — HANNA VOLMER

Asystent reżysera — K. ZIELIŃSKI

Przedstaowienie prowadzi
DANUTA BRYCZKOWSKA

Kontrola tekstu
MARIA SZERZENIEWSKA

dzieła sztuki, nie zaś martwe płody dydaktyzmu. Że wreszcie dialog Ibsena, ten cudowny jego twór, daje nie tylko całkowitą iluzję rzeczywistości, ale coś więcej jeszcze, bo w każdym swym zdaniu ujawnia drugi, utajony sens, że tyleż znaczeń mieści się w samych wierszach jak i między wierszami.

Może jednak największym osiągnięciem artystycznym Ibsena jest to, że teatr jego mimo swego naturalistycznego podłoża, udziela miernym, pospolitym, nędznym egzystencjom ze świata mieszczańskiego tyleż niemal uroku i poezji, ile emanuje jej z królewskich czy książęcych bohaterów sztuk Szekspira — dzięki magii sztuki i dzięki spowiciu obrazu świata realnego mgłą niepokoju i światłocieniem tajemniczości przypominającym płótna Rembrandta.

Główna siła oddziaływania dramatów Ibsena nie mieści się w tym, co posiadało aktualność doraźną i konkretną. Tu nastąpiło wskutek działania czasu jakby przemieszczenie warstw geologicznych dzieła: zewnętrzne zeszły w dolne pokłady, głębsze pojawiły się na wierzchu. Można też powiedzieć inaczej: aktualne problemy dramatów Ibsena w naszych czasach stały się tylko maską problemów istotnych, głębokich a zarazem trudnych do sprecyzowania w sposób jednoznaczny i wyczerpujący. Składają się one na dramat ludzkiego serca, dramat stary i zarazem wciąż nowy, podejmowany w swoisty sposób przez każdego wielkiego twórcę, dramat wielkości i słabości człowieka, jego pragnienia i realnych możliwości, jego małych radości i wielkich cierpień.

Aleksander Rogalski

(fragmenty artykułu pod tym samym tytułem. „Tygodnik Zachodni" 24.8.1958)

Wojciech Natanson

O AKTUALNOŚCI IBSENA

Gdy się dzisiaj czyta dramaty Henryka Ibsena — czynią one zrazu na nas wrażenie splotu sprzeczności. Największa chwała Norwegii, twórca narodowej epopei, skłócony ze swym społeczeństwem, lata całe spędzający na swym dobrowolnym wygnaniu. Wychowany w szkole romantycznej — jeden z najwybitniejszych twórców ruchu naturalistycznego, samotnik, ulegający wpływom filozofii Kierkegaarda, głoszącego tragiczne odosobnienie jednostki — a zarazem pisarz obalający fałszywe „podpory społeczeństwa", szukający solidniejszych i lepszych. Poeta o wielkim poczuciu sprawiedliwości — a jednak głoszący chwilami piękno brutalnie zuchwałego czynu. Fanatyczny zwolennik prawdy we „wrogu ludu", ukazujący fatalne skutki głoszenia prawdy w „Dzikiej kaczce". Chwalca ludzkiej energii, wysiłku, inicjatywy — i fatalista widzący jedyne rozwiązanie w dobroczynnym samobójstwie z „Rosmersholmu". Bojownik wyzwolenia kobiety, dania jej w ręce praw samostanowienia o swym losie w „Norze" czy „Kobiecie morskiej" — i surowy krytyk Heddy Gabler.

A jednak, myślę, że można uporządkować ten chaos, znaleźć zasadniczą myśl przewodnią. Jest nią zapewne coś, czemu można by nadać określenie t w ó r c z e g o s p r z e c i w u. Ibsen w każdym niemal ze swoich utworów podważał jakieś utarte wyobrażenie, jakąś myśl skostniałą w banały i dogmaty. W każdym niemal ze swoich utworów dokonywał niezmiernie wartościowej rewizji pojęć. A czynił to konkretnie, realnie, na przykładzie zaskakująco żywych ludzi w sugestywnych, prawdziwych sytuacjach.

Oto konsul Bernick, główny bohater sztuki pt. „Podpory społeczeństwa". Trudno na pozór o solidniejszą „podporę". Bernick cieszy się powszechnym autorytetem. On organizuje w swej okolicy najważniejsze akcje ekonomiczne. On uchodzi za wzór wszelkich cnót małżeńskich, rodzinnych, obywatelskich, społecznych. Lecz wystarczy zeskrobać lakier, jakim jest pokryty ów „filar" — aby się ukazało zbutwiałe drewno. Cała pozycja Bernicka opiera się na podstawowym kłamstwie: cały jego autorytet wynika z nadużycia zaufania. Proces myślowy do jakiego pobudzają nas sztuki ibsenowskie, wynika z wszczętego przezeń „metodycznego wątpienia", by użyć wyrażenia Descartesa. Siła

Ibsena na tym polega, że owo „wątpienie", podważanie ujęć utartych, zaprzeczanie banałom i oszustwom — umie on przetworzyć w zadziwiająco sugestywny obraz dramatyczny.

Oto najbardziej solidna i pewna instytucja ówczesnego społeczeństwa: małżeństwo. Dwoje początkowo kochających się ludzi, żona wpatrzona w męża jak w ideał, solidny mąż, który kocha dzieci i pożąda towarzyszki, jak za narzeczeńskich czasów. Ale pierwsza poważniejsza próba wykazuje niepokojącą kruchość tej budowli. Czyn zrodzony z głębokiego przywiązania i spowodowany nim — staje się zaczątkiem życiowych komplikacji, które jak lawina obalają najpierw spokój, a potem szczęście i możliwość współżycia. „Nora" staje się najostrzejszą krytyką mieszczańskiego małżeństwa, a nawet — sięgając głębiej — mieszczańskiej obyczajowości, system pojęć przestarzałych, łączących „honor" nie z osobistą wartością człowieka, ale z pozorami i ułudami.

Trzeci przykład owej drążącej powierzchnię zjawisk — dramatycznej myśli Ibsenowskiej stanowi „Kobieta morska" (czyli „Oblubienicą morza"). Pozorna „niesamowitość" tej sztuki wynika z jej poetyckiej metaforycznej struktury. Kobiecość kojarzy się Ibsenowi z tajemniczym żywiołem morza. Siła przyciągania, jaką na bohaterkę tej sztuki wywiera „obcy", tajemniczy żeglarz — jest rezultatem jej bierności. Dopiero wtedy stabilizuje się nieokiełznana buntownica, gdy sama własną wolą i własnym świadomym wyborem zadecydować może o swoim losie.

Jan Babriel Borkman, upadły wielki kapitalista, genialny dorobkiewicz, który dopracował się kiedyś wpływu i majątku z niczego — jest ofiarą samego siebie. Ofiarą swej brutalności i zaborczości, żądny zysku i władzy, jaką daje pieniądz. Dla tej żądzy niemal bez wahania wyrzekł się szansy osobistego szczęścia, kobiety upragnionej i kochającej. I to właśnie przekreślenie miłości, ten egoizm nie znający granicy nawet we swych własnych pragnieniach staje się przyczyną katastrofy Borkmana, utraty majątku, ośmioletniego więzienia, rozpaczy, bankructwa — a nawet odwrócenia się ostatniej nadziei — syna.

Bez tego Ibsenowskiego twórczego sprzeciwu — trudno sobie wyobrazić teatr Bernarda Shawa, sam twórca „Pigmaliona" uznał tę parantelę, gdy jednej ze swych książek nadał znamienny tytuł „Podręcznik ibsenizmu". Shaw jeszcze zaostrzył i unowocześnił Ibsenowską walkę przeciw

wielkościom fałszywym. Walka z banałami, dlatego że są one kłamstwami i oszustwami, jest istotą teatru Shawa. Nie wiedząc o niej niepodobna pojąć ani „Profesji pani Warren", ani „Pigmaliona", ani „Szczyglego zaułka", ani „Kandydy", ani „Genewy" czy „Milionerki".

Ciekawą jest rzeczą, iż Henryk Ibsen, który tak wyraźnie zapoczątkował wielką dyskusję w nowoczesnym teatrze — sam ulegał naciskowi nowych pomyłek i przesądów. Tak na przykład w „Upiorach" fatalistycznie pojęte „prawo dziedziczenia" odgrywa podobnie apokaliptyczną rolę — jak w „L'Assommoir" innego wielkiego naturalisty, Emila Zoli. Jakieś ciążenie mglistych wyobraźni każe dwojgu młodym ludziom popełnić w finale „Rosmersholmu" makabryczne samobójstwo przez wspólne rzucenie się w nurty rzeki.

Lecz pamiętajmy, że u każdego twórcy proces wyzwalania się z omyłek musi się dokonywać na naszych oczach. Nie ma myślenia bez potknięć; nie ma świetności bez skazy. Na tablicy, którą jakiś naiwny popularyzator umieścił na cześć wielkiego pisarza w roku 1967 na jednej z ulic Warszawy, czytamy: „Henryk Ibsen, Norweg, wielki dramaturg, t w ó r c a n o w o c z e s n e g o t e a t r u". Choć Ibsen pełnił przez pewien czas funkcję reżysera teatrów w Bergen, a potem w Christianii — niepodobna go uznać za „twórcę" teatru nowoczesnego. Ale można by ten tytuł uznać za prawdziwy, gdyby zrobić w nim małą na pozór korektę: „I b s e n t w ó r c a n o w e g o k i e r u n k u m y ś l i w e w s p ó ł c z e s n y m t e a t r z e". Na tym polega, jak myślę, jego aktualność.

Wojciech Natanson

(W tomie: „Do trzech razy sztuka" WL, Kraków, 1958)

INWEKTYWY DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ KRYTYKI ANGIELSKIEJ

Należy napiętnować tych, którzy chcą zatruć współczesny teatr jadem, rozpaczliwie wstrzyknąwszy go najpierw sobie i innym... Nie skanalizowany rynsztok... Ropiejący wrzód, ohydny czyn dokonany publicznie, szpital św. Łazarza, którego wszystkie drzwi i okna stoją otworem... Czyste plugastwo... Smutny i śmierdzący świat Ibsena... Ordynarna, niemal granicząca ze zgnilizną nieprzyzwoitość. Ścierwo literackie... *(Daily Telegraph).*

Kwalifikuje się do sprawy karnej na podstawie przepisów Lord Campbell's Act... Skandaliczna sztuka... *(The Standard").*

Chorobliwie niezdrowa i wstrętna historia... Sztuka hańbiąca i bezczeszcząca teatr w oczach każdego prawego człowieka" *(Lloyd's).*

Chorobliwy koszmar wstrętnej historii... Pompatyczna nuda dydaktycznej gadaniny... Gdyby usiłowano powtórzyć ten skandal, władze z pewnością obudzą się z letargu... *(Sporting and Dramatic News).*

Tak podła i brudna mieszanka jeszcze nigdy nie zhańbiła desek angielskiej sceny... Obrzydliwość i smród nałożony grubą warstwą jak kielnią... *(Era).*

Zwariowany fanatyk... Zwariowany, zbzikowany stwór... Nie tylko konsekwentnie plugawy, lecz pożałowania godny nudziarz... *(Truth)*

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

Nauczyciel estetyki szpitala wenerycznego... *(Saturday Review)*

Aseksualne, niekobiece kobiety, bezpłciowe samice, cała armia odpychających, zbzikowanych magier w spódnicach... Wykształcone i szperające po śmietnikach psy... Zniewieściali mężczyźni i męskie kobiety... Wszyscy oni — mężczyźni i kobiety — wiedzą, że postępują nie tylko wstrętnie lecz i nielegalnie.... Poza niemądrą kliką nikt nie interesuje się skandynawskim szarlatanem i jego sztukami *(Truth).*

Cytaty z recenzji o „Upiorach" przytoczone zostały za „Kwintesencją ibsenizmu" PIW, Warszawa, 1960)

HENRYK IBSEN
(nota biograficzna)

Znakomity dramaturg norweski i reformator teatru Henrik Johan Ibsen urodził się w Skien 20 marca 1828 r. W związku z bankructwem ojca piętnastoletni chłopak podejmuje pracę zarobkową jako pomocnik aptekarski w Grimstad, czas wolny wykorzystując na uzupełnianie lektur.

Twórczość dramatopisarską, zrazu utrzymaną w duchu romantycznym rozpoczyna w roku 1850 tragedią „Katylina". W latach 1851—7 pełni funkcję „poety teatralnego" w Bergen, dostarczając tamtejszej scenie kilka dramatów, między innymi: „Pani Inger na Ostraat", „Uczta w Solhaugu". Następnie kieruje teatrem narodowym w Christianii. Z tego okresu pochodzi „Komedia miłości", satyra antyromantyczna i pierwszy atak na mieszczańskie kołtuństwo, oraz „Pretendenci do tronu". W roku 1864 Ibsen, któremu nadal powodzi się nie najlepiej, występuje do parlamentu z prośbą o przyznanie mu pensji, którą otrzymywał już Bjornson. Storting odrzuca prośbę, rozżalony poeta opuszcza ojczyznę na lat dwadzieścia siedem.

Okres ten (przebywał we Włoszech i w Niemczech) jest w biografii pisarza szczególnie wazny, to lata jego najdoskonalszej i najbardziej nowatorskiej działalności twórczej. We Włoszech powstają dwa poematy dramatyczne — „Brand" (1866) — głoszący ewangelię niezłomnej woli pod hasłem „wszystko albo nic" a w rok później będący niejako antytezą „Peer Gynt" — parodia ibsenowskiej koncepcji życia. W czasie pobytu w Dreźnie pisze swój pierwszy nowoczesny dramat prozą — „Związek młodzieży" (1869) a także studium dramatyczne o Julianie Apostacie „Cesarz i Galilejczyk".

Krótka wizyta w ojczyźnie daje Ibsenowi rekompensatę za niepowodzenia pierwszego okresu. Storting przyznaje mu dożywotnią pensję, a ostatnie dzieła umacniają jego europejską sławę.

Następny okres pobytu w Niemczech to zerwanie z poezją i egzaltowaną prozą „Galilejczyka", to seria dramatów społeczno-politycznych, podejmujących walkę z siłami hamującymi wolny rozwój jednostki. Okres ten rozpoczyna dramat „Podpory społeczeństwa" (1877). Tytuł ten posiada niemal wymiar symbolu określa adresata bezkompromisowych ataków Ibsena. Linię tę reprezentują „Dom Lalki" („Nora"), „Upiory", „Wróg ludu" i „DZIKA KACZKA" (1884). Utwory te nie tylko najpełniej prezentują filozofię Ibsena, lecz także osiągają najwyższy stopień dojrzałości twórczej.

W ostatnim okresie jego twórczości powstaje między innymi: „Rosmersholm", „Pani morza", „Hedda Gabler". W roku 1891 wraca do kraju osiedlając się w Christianii, pisze w tych latach: „Budowniczego Solnessa", „Małego Eyolfa", „Johna Gabriela Borkmana". W roku 1899 powstaje ostatni utwór teatralny Ibsena „Gdy wstaniemy z martwych".

Ostatnie lata są głęboko tragiczne. Ciężka choroba połączona ze stopniowym zanikiem sił fizycznych i umysłowych. Zmarł 28 maja 1906 roku w Christianii. Pozostał jednym z najwybitniejszych twórców europejskiego teatru, jego reformatorem.

W REPERTUARZE:

Pedro Calderon de la Barca
„KSIĘŻNICZKA NA OPAK WYWRÓCONA"

*

Michał Bałucki
„KLUB KAWALERÓW"

*

Aleksander Fredro
„MĄŻ I ŻONA"

*

Pierre Edmond Victor
„PEPSIE"

*

Henryk Ibsen
„DZIKA KACZKA"

*

Wojciech Żukrowski
PORWANIE W TIUTIURLISTANIE

Kierownictwo techniczne

JÓZEF GIERAK

HENRYK ROZWALKA

*

KIEROWNICY PRACOWNI

Główny elektryk
HENRYK HADAJ

Prac. kraw. damska
STANISŁAWA SIKORA

Prac. kraw. męska
LUCJAN OCHOTNY

Pracownia stolarska
BUDBARAS PANAJOTIS

Prac. ślus.-model.
WACŁAW GRYNCEWICZ

Prac. fryzjerska
ROMUALDA POTYSZ

Prac. malarska
KRZYSZTOF CZARSKI

Prac. tapicerska
JADWIGA POLNIAK

*

Brygadierzy sceny

HENRYK LENKIEWICZ

CZESŁAW TATARA

WDA, 1387, 16.04.75 1000 br. Ap-42/323

Egzemplarz okazowy
Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI