Teatr
ateneum

Państwowy Teatr

ATENEUM

im. Stefana Jaracza

HENRIK IBSEN

PEER GYNT

Poemat dramatyczny

Przełożył

ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Premiera

sierpień 1970

Warszawa

OSOBY

Peer Gynt	— ROMAN WILHELMI
Aasa, jego matka, wdowa	— BARBARA RACHWALSKA
Solwejga	— ANNA SENIUK
Odlewacz guzików	— MARIAN KOCINIAK
Pan młody	— JAN KOCINIAK
Ingryda, później Anitra	— JOANNA JĘDRYKA
Mężczyzna I, później Huhu	— ANDRZEJ SEWERYN
Mężczyzna II, później Fellach	— MARIAN RUŁKA
Mężczyzna III, później Hussein	— BOGDAN BAER
Aslak, kowal, później Monsieur Ballon	— BOGUSZ BILEWSKI
Kucharz, później Herr von Eberkopf	— BOHDAN EJMONT
Master Cotton	— STANISŁAW LIBNER

Adaptacja tekstu i reżyseria
MACIEJ PRUS

Scenografia
WOJCIECH KRAKOWSKI

Układ tańca
WANDA SZCZUKA

Asystent reżysera:
LECH GÓRZYŃSKI

•

Dyrektor i Kierownik artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

Piąta premiera w sezonie 1969/70
28 VI 1970

Znakomity dramaturg norweski i wielki reformator teatru HENRIK JOHAN IBSEN urodził się w Skien 20 marca 1828 roku. W związku z bankructwem ojca piętnastoletni poeta przyjmuje — dla chleba — nie odpowiadającą mu posadę pomocnika aptekarskiego w Grimstad, gdzie — dzieląc czas na odważanie proszków i zachłanną lekturę — wkracza buntowniczo na ścieżkę poezji.

Twórczość dramatyczną, początkowo w duchu romantycznym, zaczyna od tragedii *Katylina (Catilina)* w roku 1850. W latach 1851—1857 piastuje funkcję „poety teatralnego" w Bergen, dostarczając tamtejszemu teatrowi kilku dramatów, m.in. *Pani Inger na Östraat (Fru Inger til Österrad, 1855)* i *Uczta na Solhaugu (Gildet paa Solhaug,* 1856). Następny etap to kierownictwo Teatru Narodowego w Christianii (ówczesna nazwa Oslo). Tu m.in. powstaje *Komedia miłości (Kjaerlighedens komedie,* 1862), satyra antyromantyczna i pierwszy atak na mieszczańskie kołtuństwo, który wywołał burzę protestów zarówno w Norwegii, jak i w Danii — oraz *Pretendenci do tronu (Kongsemnerne,* 1864). W tym samym roku Ibsen, któremu mimo funkcji w teatrze powodzi się nienadzwyczajnie, występuje do Stortingu z prośbą o przyznanie mu pensji poety, podobnej do tej, jaką otrzymał Bjornstierne Björnson. (Została mu ona przyznana dopiero dwa lata później, po ukazaniu się *Branda,* 1866). Storting odrzuca prośbę, a poeta, urażony w swoich ambicjach, opuszcza ojczyznę na dwadzieścia siedem lat.

Ten wieloletni pobyt za granicą (Italia, Drezno, Monachium) to okres najdoskonalszej, a zarazem prawdziwie nowatorskiej twórczości Ibsena. W Italii powstają dwa poematy dramatyczne: *Brand* (1866), głoszący ewangelię niezłomnej woli pod hasłem „wszystko albo nic" — i *Peer Gynt* (1867), jego antyteza i w pewnym sensie parodia Ibsenowskiej koncepcji życia. W czasie pobytu w Dreźnie pisze poeta swój pierwszy nowoczesny dramat prozą *Związek młodzieży (De unges Forbund* 1869) i również prozą ogromną dylogię — studium dramatyczne o Julianie Apostacie *Cesarz i Galilejczyk (Kejser og Galilaer,* 1873).

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

Henrik Ibsen (1828—1906)

Następny okres pobytu w Niemczech to zdecydowane zerwanie z poezją i egzaltowaną prozą *Galilejczyka*, to długa seria dramatów społeczno-politycznych, w których Ibsen wypowie bezkompromisową walkę wszystkim siłom w społeczeństwie tamującym wolny rozwój jednostki. Okres ten rozpoczyna w roku 1877 dramat *Podpory społeczeństwa (Samfundets stötter)*, mogący swoim tytułem służyć za motto późniejszej twórczości i symbol demaskowanych w niej bożków. Odtąd w odstępach niemal regularnie dwuletnich będą się ukazywać coraz to nowe dramaty, coraz nowe uderzenia taranem w kruszące się filary mieszczańskiego społeczeństwa. Rok 1879 przynosi więc *Dom lalki*, znany u nas pt. *Nora (Et dukkehjem)*, 1881 *Upiory (Gengangere)*, odpowiedź na krytykę *Nory*. Z kolei w latach 1882 i 1884 ukazują się *Wróg ludu (En folkefjende)* i *Dzika kaczka (Vildanden)*. W utworach tych może najwyraźniej zarysowuje się filozofia Ibsena, a zarazem bodaj najpełniej dochodzi do głosu jego kunszt dramatyczny.

I wreszcie, po nowej podróży do Norwegii, ostatni okres, w którym znowu w dwuletnich interwałach powstaną — jeszcze w Niemczech — dramaty: *Rosmersholm* (1886), *Pani morza (Fruen fra havet*, 1888) i *Hedda Gabler* (1890), a po osiedleniu się w Christianii w roku 1891 — *Budowniczy Solness (Bygmester Solness*, 1892), *Mały Eyolf (Lille Eyolf*, 1894), *John Gabriel Borkman* (1896) i wreszcie ostatni dramat *Gdy wstaniemy z martwych (Naar vi döde vaagner*, 1899) wyrażający najgłębsze przekonanie poety, że poświęcenie miłości nawet najwyższym celom nie przyczyni się do ich realizacji.

Ostatnie lata życia Ibsena to lata choroby połączonej z zanikiem sił fizycznych i umysłowych. Linię wytyczoną u progu swej twórczości doprowadził do końca z nieubłaganą dyscypliną, choć może tej właśnie surowej dyscypliny żałował, zapowiadając w liście do hr. Prozora, że jeśli wróci „na pole bitwy — to z nową bronią i w nowej zbroi". Zmarł w Christianii dnia 28 maja 1906 roku. W dziejach dramaturgii europejskiej odegrał doniosłą rolę otwierając przed teatrem nowe możliwości i stawiając mu nowe zadania. Wraz z G. B. Shawem Ibsen należy niewątpliwie do twórców współczesnego, postępowego teatru.

Henryk Ibsen „*Dramaty*", Nota od redakcji, PIW 1956 r

Skien. Dom, w którym urodził się Ibsen.

... kwintesencja ibsenizmu polega na tym, że nie ma żadnej formułki.

G. B. Shaw „Kwintesencja ibsenizmu"

Bożena Frankowska

EVERYMAN I FAUST XIX WIEKU

Jeden z największych dramatów XIX wieku. Tak nazwał *Peera Gynta* Allardyce Nicoll w *Dziejach dramatu*. W ponad sto lat od powstania tragedii Ibsena (1867) i ponad dwadzieścia od chwili napisania tych słów (1949) — trudno cokolwiek w nich podważyć. A nawet przeciwnie, w miarę upływu czasu znaczenie Ibsena w dziejach dramatu i teatru wydaje się rosnąć, a sam dramat będzie zapewne odkrywał coraz nowe piękności swego poetyckiego obrazowania i języka, zaś prawdom filozoficznym, tak w płaszczyźnie teoretycznej — poznawczej, jak praktycznej, czyli etycznej, przydawał nowych znaczeń.

Peer Gynt nosi tytuł od imienia głównego bohatera i w warstwie fabularnej jest dramatem biograficznym, jak *Don Kichot* wśród powieści, jak *Don Juan* Byrona — wśród poematów, jak *Kordian* Słowackiego — pośród dramatów. Pokazuje zdarzenia z życia Peera Gynta i jego doświadczenia od młodości do późnej starości; od opuszczenia kochanej i kochającej Solwejgi do powrotu do domu i uzyskania przebaczenia, które zażegnało — przynajmniej chwilowo — katastrofę wewnętrzną bohatera.

P e e r: *Oto wróciłem, grzesznik — wydaj wyrok!*
S o l w e j g a: *To on! — O Boże! — Więc przyszedł do domu!*
P e e r: *Oskarżaj śmiało! Wyjaw wszystkie grzechy!*
S o l w e j g a: *Ty nie masz żadnych grzechów, mój jedyny!*
Dzięki ci, drogi chłopcze, żeś me życie
Zamienił w jedną wielką pieśń miłości.
Błogosławiony bądź za to, żeś wrócił!

Akcja dramatu rozpoczyna się w pierwszych latach XIX wieku (gdy Peer ma lat dwadzieścia), a kończy w wiele lat po powstaniu Greków przeciwko Turkom w latach 1821—29 (gdy Peer jest siwym starcem). Rozciągnięta na bez mała lat pięćdziesiąt obejmuje swym zasięgiem ogromny obszar przestrzeni. Rozpoczyna się i kończy w Norwegii w Gudbrandsdal u stóp Gendynu, wśród wzgórz i lasów rozległej krainy nad fiordami (trzy pierwsze akty stanowiące ekspozycję tragedii, jedna odsłona aktu czwartego, akt piąty), ale obejmuje także zdarzenia na południowo-wschodnim wybrzeżu Maroka, na Saharze, w Kairze i na Morzu Północnym niedaleko wybrzeży Norwegii.

Bezmierne rozciągnięcie akcji w czasie i w przestrzeni, pomieszanie zdarzeń realnych, fantastycznych i imaginacyjnych, zmienny nastrój, barwna sceneria, wątki ludowych podań i fragmenty dysput filozoficznych, dojmujący tragizm, pewna satyryczna aktualność i symboliczny zamysł poruszający prawdą o ludzkiej egzystencji — mogły się zrealizować w jednym utworze tylko w wymiarach dramatu o luźnej epickiej budowie, jak dramat romantyczny nie liczącego się z prawdopodobieństwem akcji, realiów, motywacji, tak fabularnej jak psychologicznej.

Występujące w dramacie postaci, realne, fantastyczne i imaginacyjne, z jednej strony pełnią rolę zwierciadła, w którym bezustannie przegląda się charakter, myśli, uczucia, czyny Peera Gynta, a z drugiej — urastają do symbolu potęg dobra i zła — jak w średniowiecznym moralitecie — walczących o bohatera.

Peer Gynt nie jest bowiem bohaterem pozytywnym. Spis jego wad, przywar, słabości charakteru, zbrodni nawet — jest dostatecznie długi i niepokojąco różnorodny. Jest on jednak od początku do końca człowiekiem cierpiącym: *zarówno gdy znosi zadane mu cierpienia, jak i gdy sam zadaje ból drugim; zarówno gdy nic nie robi, jak i gdy podejmuje ciąg działań; gdy się poddaje gorszym stronom charakteru czy zewnętrznym okolicznościom i gdy próbuje z nimi walczyć; gdy garnie się do ludzi i gdy od nich ucieka; gdy w młodości wyrusza w świat i gdy na starość uświadamia sobie nieuchronny kres zmarnowanego życia.*

Był w młodości postacią nieprzeciętną, o wybujałej wyobraźni, brawurowej odwadze, wielkiej wrażliwości i szlachetnych odruchach serca. Ale przy bardzo słabej woli i wygórowanym poczuciu własnej wartości okazywał dziki brak respektu dla przyjętych w społeczeństwie norm postępowania i był egoistą. Tę główną wadę jego charakteru odkrył ojciec Solwejgi, mówiąc: *On jest zgubiony, serce ma z kamienia.* Wszystkie inne wady i przywary Peera Gynta są właśnie pochodną e g o i z m u. Przysporzą one wielu zgryzot kochającym Peera osobom, zniszczą jego życie, a co najważniejsze zniszczą jego własne *ja*, o którego autentycz-

Henrik Ibsen jako młodzieniec dwudziestoletni.

ność tak egoistycznie będzie troszczył się przez całe życie. W wyniku bowiem fałszywego utożsamienia swego bytu jednostkowego z bytem świata naczelne przykazanie *bądź sobą* zamienił on na *poprzestań na sobie*, a zasadę działania przyjął najłatwiejszą: *Obejść! Wyminąć!*

Powrócił do Norwegii jako człowiek stary i znękany życiem, straciwszy znaczną część majątku i dodawszy — na statku i po jego zatonięciu — nowe zbrodnie do starego rejestru występków. Czując zbliżający się kres żywota, mimowolnie obejrzał się wstecz na swoje życie. Ale w ojczyźnie czekała na niego niesławna pamięć wśród mieszkańców osady, wyrzuty sumienia na widok znajomych miejsc i wspomnienie skrzywdzonych najbliższych ludzi. Pod ich wpływem sporządził ujemny bilans życia i zrozumiał porażkę własnej tylekroć chronionej osobowości.

Jego rachunek sumienia w ostatnim akcie ma cztery fazy. Najpierw utożsamienie się z cebulą — monolog zakończony konkluzją: *Do samego wnętrza nic prócz łupinek, coraz cieńszych, mniejszych*. Potem widok chaty niegdyś zbudowanej i myśl o Solwejdze: *Nigdy już tego nie zmienię! — Boże mój! T u t a j było me cesarstwo*. Następnie rozmowa z samym sobą — przypomnienie myśli własnych okaleczonych, słów wielkich i ważnych nigdy nie wypowiedzianych, pieśni, które nie zabrzmiały, łez ukojenia nie wypłakanych, czynów małodusznie zaprzepaszczonych. Wreszcie wspomnienie matki i spotkanie z Odlewaczem Guzików żądającym rachunku z życia i grożącym przetopieniem w tyglu dla małych grzeszników, gdzie wprawdzie miara metalu zostanie zachowana, ale kształt indywidualności ulegnie zatracie.

Dopiero ta ostateczność doprowadza Peera do stwierdzenia: *Lęk mnie ogarnia, że dawno przed śmiercią byłem już trupem...* I do pierwszego czynu w życiu, w którym nie kieruje się zasadą ludzi małych sercem i słabych wolą: *Obejść! Wyminąć!* — lecz po raz pierwszy postanawia zmierzyć się z trudnościami:

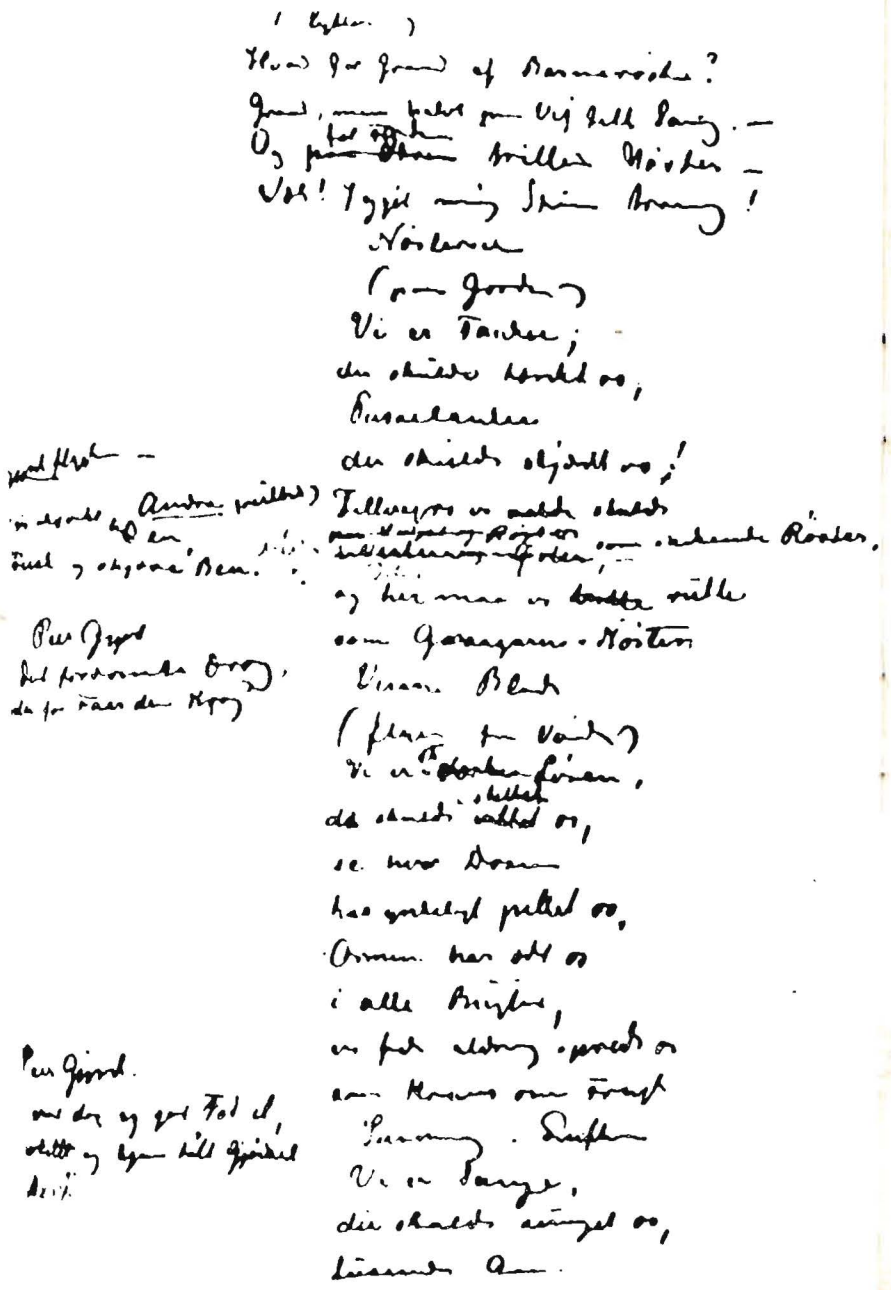
O nie! Tym razem pójdę wprost przed siebie!
Choćby największe przyszło znieść męczarnie!

Jest bohaterem tragicznym. A zarazem jest postacią symboliczną — uosobieniem każdego z nas, człowieka w ogóle. Goniącego za ułudą własnej niezależności i w pogoni za własną indywidualnością i wolnością wikłającego się raz po raz w klęski. Przed klęską ostateczną.

Dramat Ibsena jest dramatem ludzkiego doświadczenia. A zarazem dziełem myśliciela niepospolitej miary i moralisty o światowym autorytecie. Wyłożył w nim Ibsen swój system wartości filozoficznych i etycznych, polemizując z twierdzeniami niemieckiej filozofii idealistycznej XIX wieku, która w obu przypadkach idealizmu subiektywnego Fichtego i idealizmu obiektywnego Hegla w zasadzie utożsamiała podmiot z przedmiotem.

Ibsen stwierdził, że sprowadzenie w ujęciu obu tych systemów rzeczywistości bytu świata do rzeczywistości bytu człowieka pociąga za sobą niepokojące z moralnego punktu widzenia utożsamienie siebie z otaczającym światem. Takie bowiem ujęcie stosunku człowieka do świata nie może pozostać bez wpływu na zagadnienie dla sfery moralności podstawowe — na zagadnienie wolności człowieka.

W dramacie *Peer Gynt* Ibsen podjął dyskusję na temat warunków, jakie muszą być spełnione, by człowiek był prawdziwie wolny i by jego stosunek do świata w manifestacji tej wolności był jednak prawdziwy. Na przykładzie losów swego bohatera — który poświęciwszy życie dla swego Gyntowskiego *ja* w rezultacie nigdy nie był sobą — zestawionych z wywodami Starego z Dowru i Odlewacza Guzików pokazał Ibsen, że



człowiek w życiu nie ma właściwie wyboru drogi postępowania, bo ma ją jedną — od siebie do świata. I że tylko ta droga zapewnia zachowanie swego *ja*. Dyskusja może dotyczyć już tylko środków praktycznej realizacji tego stosunku: od siebie do świata.

Udowodnieniu tej jednej jedynej prawdy: że największą wartością dla człowieka na ziemi jest drugi oddany mu człowiek — poświęcił Ibsen *Peera Gynta*. Tylko bowiem w kontakcie z drugim człowiekiem zadzierzga się prawdziwy stosunek człowieka do świata, do innych ludzi i do samego siebie; tylko bowiem w kontakcie z innymi ludźmi można osiągnąć potwierdzenie własnej osobowości i pełnię człowieczeństwa, zachować równowagę pomiędzy własnym *ja* i otaczającym światem. Ale wiedza ta nie jest dana człowiekowi *a priori*, płynie dopiero z doświadczenia. I pospolicie tak się dzieje, że człowiek późno, najczęściej za późno, uświadamia sobie przyczyny własnej klęski, i fakt, że tylko pomoc innego człowieka może zmiękczyć kamienne serce, a świadome podjęcie trudu ograniczenia własnej wolności na rzecz innego człowieka może przywrócić prawidłowy — co wcale nie oznacza, że nie tragiczny — stosunek do świata.

O nędzo straszna, bezsilna rozpaczy!
Przemierzyć cały świat jedynie po to,
Aby u kresu żywota powracać
Do domu!

— woła Peer Gynt. Teraz przezwyciężył siebie. Dla ratowania siebie. Czy potrafi przezwyciężyć siebie dla drugiego człowieka? — już uratowany? Oto jest pytanie. Więc nie bez przyczyny przedstawienie kończy się przed wynikiem trzeciej próby, słowami Odlewacza Guzików przed trzecim spotkaniem na rozstajach.

Dobrze się stało, że po pięćdziesięciu z górą latach na scenę warszawską (ostatnia inscenizacja w roku 1917 w Teatrze Polskim) powrócił z tymi pytaniami Ibsenowski *dramat poszukiwania wartości*, by raz jeszcze zaświadczyć, że nie mylili się w ocenach współcześni wielkiego Norwega: *Krew czujemy w tych dramatach, stanowiących poszczególne akty jednego wielkiego dramatu; już to samo zapewnia mu długi żywot — atrament, którym jest krew, jeszcze po wiekach zachowuje świeżość i przyciąga oczy; na straży zaś tego żarzącego się serca stała zawsze natura artysty nieskalanej prawości, którego jasny, nielitościwie krytyczny umysł stawiał sobie wymagania absolutne. W ten sposób powstał teatr Ibsena — najwyższy dramat, jaki wydał wiek dziewiętnasty.*

Bożena Frankowska

Fragment rękopisu poematu dramatycznego „Peer Gynt".

Henrik Ibsen

PEER GYNT

(Fragment aktu drugiego)

PEER

wchodzi wzburzony i dziki

Zamek piętrzy się na zamku,
Pyszne lśnią przepychem wrota! —
Stój! — Nie znikaj! — Już szarzeje
I zapada w ciemność nocy
Zjawa cudna... Coraz dalej...
Na wieżycy kur skrzydlaty
W loty zrywa się podniebne!
Księga o siedmiu pięczęciach:
Nie ma wyjścia z tej otchłani.
Jakież drzewa osobliwe
Z tych rozpadlin wystrzelają!
Olbrzymy o stopach czaplich...
Znowu tylko omamienie
Z mgieł utkane, nędzna złuda.
Tam migocze tęcza jasna
I tysiącem barw się mieni,
Aż ból ślepia me przenika.
Ciężar jakiś czoło gniecie,
Jak żelazna obręcz płonie
i wgryza się aż do mózgu.
Nie rozumiem. Niech to diabli!
Kto mnie zakuł w te okowy?

. . . . . .

Wlepia wzrok w niebo

Dzikie gęsi dwie szybują
Na południe chyżym lotem! —
O, zabierzcie mnie, bo tutaj
W błocie brodzę po kolana!

Zrywa się

Pójdę z nimi! W ostrym wichrze
Kąpać się, zmyć wszelkie brudy!
Znów zanurzyć się w chrzcielnicy,
Tak jak ongiś — w dniach dzieciństwa!
Hen! Wysoko i daleko
Nad szałasy wzbić się nędzne
I nie spocząć, aż spokojną
Myśl odzyskam! Potem pomknąć
Poprzez morza, poprzez góry,
I zostać cesarzem Anglii!

Śmiejcie się, głupie stworzenia,
Cóż ma jazda was obchodzi!
Wam w udziale nie przypadnie
Nic, najwyżej tęgi kopniak! —
Gdzież powietrzni są pływacy?
Puste już błękity nieba...

Przełożył Zbigniew Krawczykowski

(...) Korzystając obficie z tradycji dramatycznej jest jednak *Peer Gynt* jednocześnie utworem nowatorskim, jednym z tych, które wytyczyły linię rozwojową nowoczesnego dramatu.

W *Altes und Neues* powiedział Tomasz Mann: *Ogólną i istotną zdobyczą nowoczesnego ducha sztuki, jest, jak się zdaje, to, że nie rozróżnia on już kategorii tragiczności i komiczności, a więc i teatralnych form i gatunków tragedii i komedii, i patrzy na życie jako na tragikomedię.* Podstawy do takiego sformułowania dostarczyły liczne utwory dramatyczne, które w mniejszym lub większym stopniu realizowały postulat *dramatu przyszłości* Wiktora Hugo, wyrażony w sławnej przedmowie do *Cromwella* (1827), i przysparzały coraz więcej trudności w definiowaniu ich gatunku dramatycznego krytykom przywykłym do dawnej systematyki dramatu opartej o podział na „czystą" tragedię i „czystą" komedię. Zwłaszcza od lat osiemdziesiątych XIX wieku nasila się w dramacie europejskim owo pomieszanie gatunków dramatycznych, akcentowane często już w podtytule określeniami, jak „komedia powazna", „komedia melancholijna", „tragedia groteskowa", „tragigroteska", „tragiburleska" itp. Prawie każdy wybitny dramatopisarz tych czasów ma na swoim koncie „tragikomedie": Hauptmann i Czechow, Jones i Zapolska, Shaw i Pirandello, by wymienić przykładowo choćby kilka nazwisk. W czasach współczesnych łatwo odnaleźć dalszy ciąg tego rozwoju w dramatach Anouilha, Becketta, Ionesco, Osborne'a, Mrożka czy Dürrenmatta, który w swoich sławnych *Problemach teatru* neguje w ogóle możliwość tworzenia czystej tragedii w naszych czasach i uważa ukazywanie tragizmu (wciąż mozliwego) za wykonalne jedynie poprzez komedię.

Wszystkie prace zajmujące się tą ewolucją dramatu europejskiego wymieniają Ibsena jako jednego z jej promotorów, ale uwzględniają przy tym tylko *Dziką kaczkę* i *Heddę Gabler* (ewentualnie jeszcze *Małego Eyolfa); Peer Gynt* nie bywa w tym związku powoływany, chociaż niezmiernie ciekawe połączenie w tym utworze elementu tragicznego z elementami komizmu, satyry czy groteski musi zwracać uwagę. Oczywiście można to połączenie złożyć na karb „romantyzmu" utworu, szukając analogii w przeszłości, w czasach przed Ibsenem. Ale można chyba też z dużą dozą racji wybiec w przyszłość, wydobywając z *Peera Gynta* momenty prekursorskie.

Rysunek z programu „Peera Gynta" w paryskim teatrze L'Oeuvre w roku 1896.

(...) W tekście utworu bohater tytułowy wyraża chęć napisania *wielkiej farsy, równie poważnej, co wesołej.* Sformułowanie to określa w pewien sposób cały utwór i przybliża go tym samym do dramatu współczesnego.

Elementami *wielkiej farsy* są z pewnego punktu widzenia niemal wszystkie przygody bohatera... Cała jego wędrówka, w której powraca do punktu wyjścia, ma w sobie coś komicznego. A przecież jest ona w swej daremności głęboko tragiczna. Komizm, tym wyraźniej przebijający przez tragizm, wzmaga go jednocześnie do stopnia rozpaczy.

Olga Dobijanka

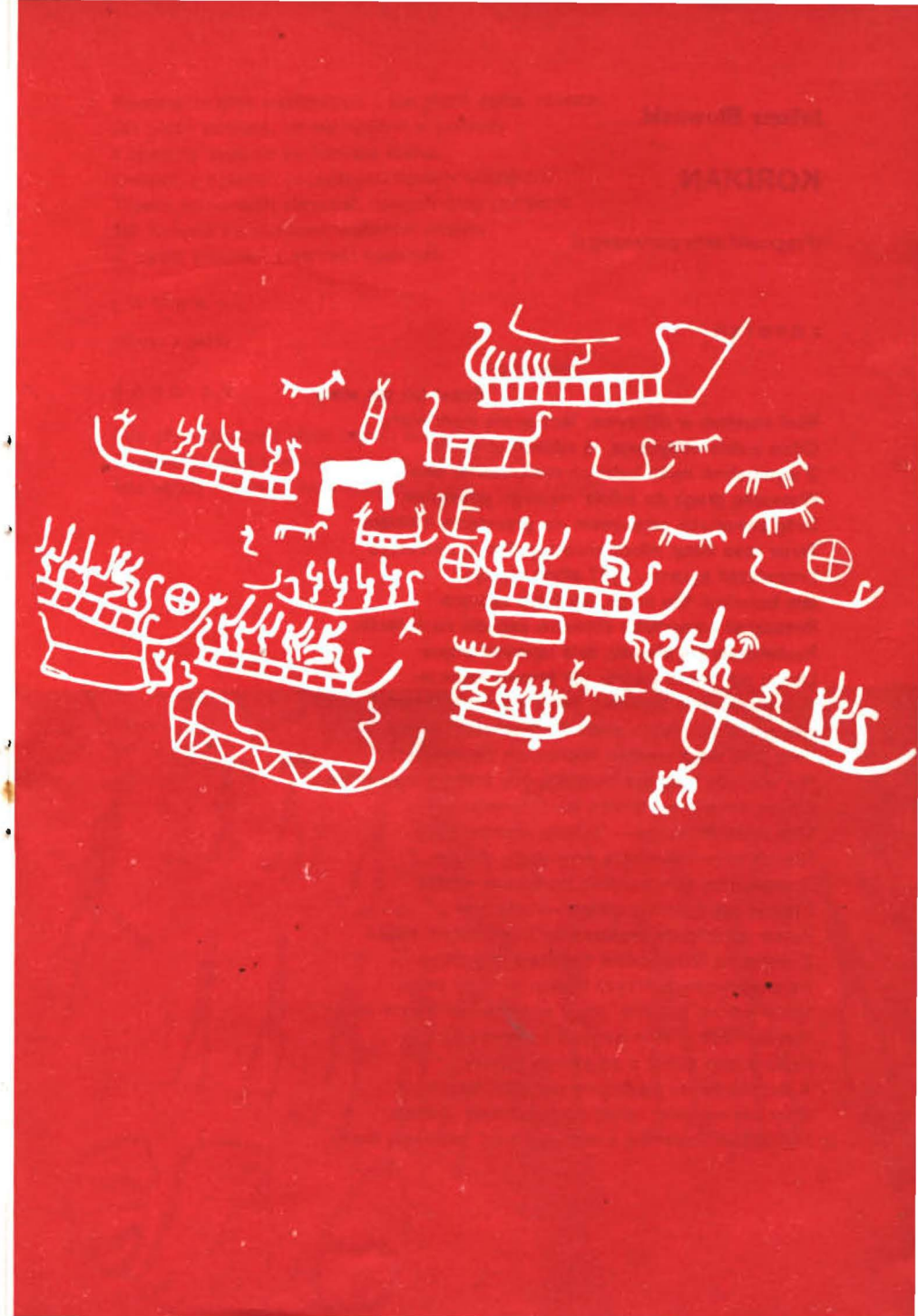
(Fragment wstępu do „Peera Gynta"
wyd. „Biblioteki Narodowej" Nr 152, Seria II, 1967)

„NA KONIEC MUSZĘ PANU JESZCZE DONIEŚĆ, ŻE MOJA NOWA PRACA SZYBKO POSTĘPUJE NAPRZÓD I ŻE JEŚLI NIC NIE STANIE NA PRZESZKODZIE, UKOŃCZĘ JĄ Z POCZĄTKIEM LATA. BĘDZIE TO WIELKI POEMAT DRAMATYCZNY, KTÓREGO GŁÓWNĄ FIGURĄ JEST JEDNA Z NA WPÓŁ MITYCZNYCH I BAŚNIOWYCH POSTACI Z NOWSZEGO OKRESU DZIEJÓW NIŻSZYCH WARSTW LUDU NORWEGII. BĘDZIE ZUPEŁNIE NIEPODOBNY DO BRANDA, BEZ POLEMIKI WPROST ITD. TEMAT DAWNO MI JUŻ CHODZIŁ PO GŁOWIE; TERAZ OPRACOWAŁEM I ZAPISAŁEM CAŁY PLAN I ZABRAŁEM SIĘ DO AKTU PIERWSZEGO".

Z listu Ibsena do kopenhaskiego wydawcy Frederika Hegla
(24 lutego 1867 r.)

„CZYŻ NIE MOŻNA CZYTAĆ TEJ KSIĄŻKI JAKO UTWORU POETYCKIEGO? PISAŁEM JĄ PRZECIEŻ JAKO TAKI UTWÓR, PARTIE SATYRYCZNE SĄ TYLKO TU I ÓWDZIE ROZRZUCONE. JEŚLI DZISIEJSI NORWEGOWIE DOSTRZEGAJĄ — JAK NA TO WYGLĄDA — W OSOBIE PEERA GYNTA SAMYCH SIEBIE, TO JEST TO W KOŃCU SPRAWA OSOBISTA TYCH DOBRYCH LUDZI".

Z listu Ibsena do Frederika Hegla
(24 lutego 1868 r.)



Juliusz Słowacki

KORDIAN

(Fragment aktu pierwszego)

KORDIAN

Boże! Jak ten stary
Rósł zapałem w olbrzyma; lecz ja nie mam wiary,
Gdzie ludzie oddychają, ja oddech utracam.
Z wyniosłych myśli ludzkich niedowiarka okiem
Wsteczną drogą do źródła mętnego powracam.
Dróg zawartych przesądem nie przestąpię krokiem.
Teraz czas świat młodzieńca zapałem przemierzyć
I rozwiązać pytanie: Żyć? alboli nie żyć?
Jam bezsilny! Nie mogę, jak Edyp zabójca,
Rozwiązać wszystkich sfinksów zagadki na świecie;
Rozmnożyły się sfinksy, dziś tajemnic trójca
Liczna jak ziarna piasku, jak łąkowe kwiecie;
Wszędzie pełno tajemnic, świat się nie rozszerzył,
Ale zyskał na głębi... wierzchem człowiek płynie,
Lecz jeśli drogi węzłem żeglarskim nie mierzył,
Nie wie, czy bieg jest biegiem, gdy brzeg z oczu ginie...
Chyba, że w owej drodze jak milowe słupy
Mija stare przesądy — zbladłe wieków trupy...
Nie, są to raczej krzyże przy ubitej drodze,
Prostak przy nich koniowi zatrzymuje wodze
I żegna się, i pokłon oddaje — gdy mija...
Potem mędrkowie prostsze wytkną ludziom szlaki,
Z wolna na drogę nową zjeżdżają prostaki;
Na zapomnianym krzyżu bocian gniazdo zwija,
Mech rośnie, pod nim dzieci w piasku sadzą kwiaty...
Nieraz krzyż, u stóp samych podgryziony laty,
Pada, zabija dzieci z sielskiego pobliża,
A lud płacze, że zwalić nie pamiętał krzyża.
Więc idę na świat rąbać nadpróchniałe drewna.
Miłość? — Zapomnę o niej — wśród światowej burzy
Pozostanie głos wspomnień.... jak pieśń dzika, rzewna,
Jak pieśń żurawia, co się opóźnił w podróży
I samotny szybuje po błękicie nieba,
Ostatni, z licznych szczęsnych tłumów odbłąkany.
Trzeba mi nowych skrzydeł, nowych dróg potrzeba.
Jak Kolumb na nieznane wpływam oceany
Z myślą smutną i z sercem rozbitym...

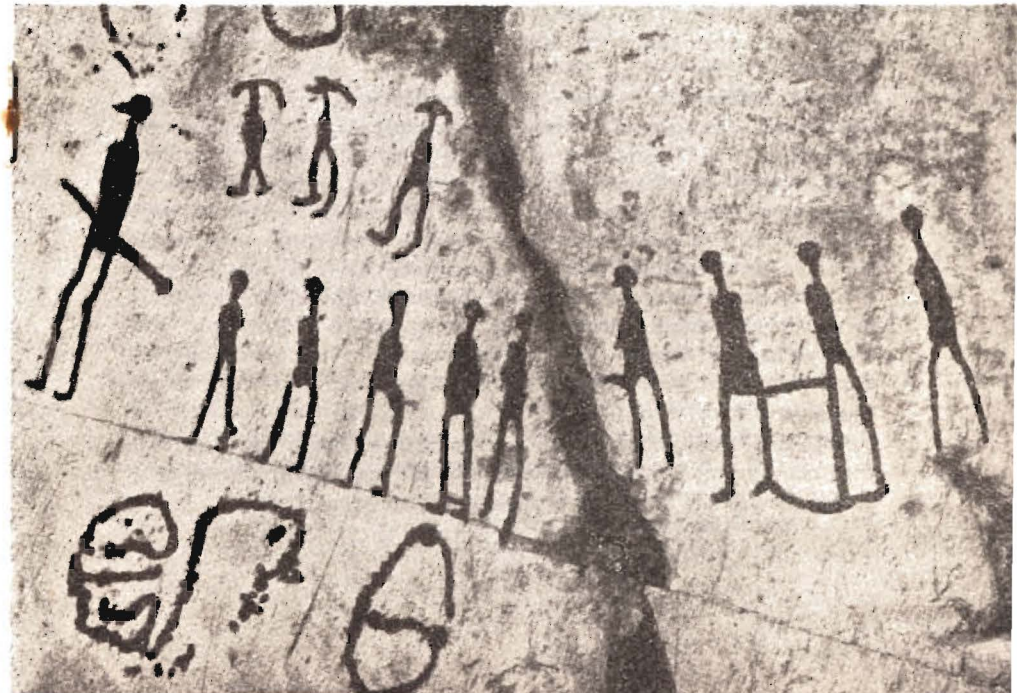
LAURA

wołając z ganka

Kordianie!...

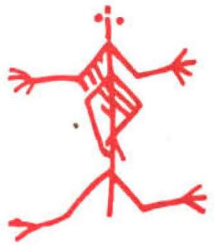
KORDIAN

Ten głos rozwiewa złote zapału świtanie.
Zamknięty jestem w kole czarów tajemniczym,
Nie wyjdę z niego... Mogłem być czymś... będę niczym...



O IBSENIE

I JEGO DZIELE



(...) Emigracja Ibsena przypomina inną dobrowolną banicję: Byrona, który w podobnych okolicznościach opuszcza ojczyznę w 1816 roku. Różnica — i to niemało ważna — polegała jednak na tym, że lord Byron wygnanie swe słodzić mógł *bezmiarami złota*, którego mu starczyło i na szumne życie, i na wielkie czyny. Ibsen ojczyznę opuszcza w niedostatku. Rząd norweski wyznaczył mu co prawda stypendium, które by odczepnym wiatykiem nazwać można, ale tak niedostatecznym, że gdyby nie pomoc pieniężna zasobniejszych przyjaciół, przyszły autor *Wroga ludu* nie miałby z czego żyć za granicą.

Jednakowoż nie materialna strona wygnania o największe cierpienie przyprawiała Ibsena. Ból polegał na tym, że kraj rodzinny swój, Norwegię, opuszczać musiał człowiek, którego by nazwać można kwintesencjonalnym Norwegiem. Tak jest, ten herold skandynawizmu, jak najściślejszej unii wszystkich trzech północnych narodów, przeto i przeciwnik „wąskiego" norweskiego nacjonalizmu, był jednak wcieleniem norweskości... Dramatopisarskie na rodaków ataki w *Podporach społeczeństwa*, *we Wrogu ludu*, *w Peerze Gyncie* i w innych bynajmniej nie mącą patriotyzmu Ibsena: rozpalonym żelazem satyry wypieka wady i małości Norwegów, bo te wady i małości przeszkadzają mu ukochaną *Norwegią świat zadziwić*. Arcynorwegiem pozostaje i w całej pozaintelektualnej dziedzinie swojej psychiki. Zamknęły się w nim najgłębsze norweskie skłonności ludowe, poezja pierwotnych skandynawskich wierzeń, wymowa krajobrazu, piękno i tajemniczość północnych wód morskich, które tak zapanowały nad twórczością autora *Pani morza*, mistyka widziadeł...

Mówiono niegdyś: wystarczy znać osobiście Ibsena, by doskonale znać charakter norweski. Jakże wspaniałą, jak imponującą postawę przybrał w Ibsenie ten charakter w okresie właśnie jego „banicji"!

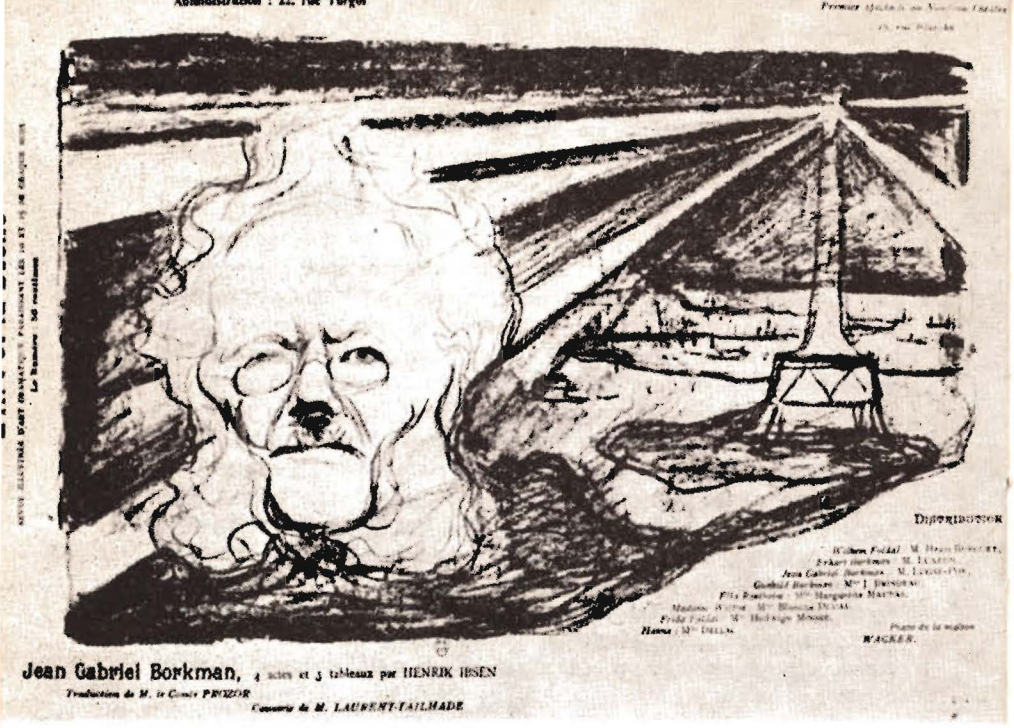
(...) Wrota na świat otwiera mu jego *Brand* i jego *Peer Gynt*. Nie tyle ściśle dramaty, ile poematy dramatyczne w romantycznych scenariach — w *Peerze Gyncie* nie bez romantycznych też światów pozarealnych.

W fundamentach uczuciowych obu tych dzieł, jak i w późniejszych dwóch: w *Związku młodzieży* i *Podporach społeczeństwa* jak najwyraźniej się czuje niewyżyty jeszcze uraz krzywdy, jakiej Ibsen doznał od swoich rodaków. Ale gdy *Związek* i *Podpory* są tylko napastliwą i jakby jastrzębim szponem pisaną satyrą na zastraszającą *mieszczańskość* norweską i poza ukazany obraz rzeczywistości nie idą ani wyżej, ani w głąb — to zarówno *Brand*, jak i *Peer Gynt* przynoszą ze sobą ową swoistą aurę Ibsenowską, przez którą dosłowność tekstu i realność akcji przenosi się w jakieś dalsze, głębsze i wyższe dziedziny naszych odczuć. Ibsen zdołał tu stworzyć rzeczywistość o powiększonym niejako formacie — i rozszerzone ramy te napełnił treścią nie tylko fabularną, nie tylko dramatyczną, ale i filozoficzną. Intelektualny świat germański dostrzegł w tych utworach dalszy niejako ciąg filozoficznej właśnie poezji Fryderyka Hebbla, niedawno wówczas zmarłego, ale odczuto też, że od czasu *Fausta*, od czasu *Manfreda* nie miała literatura europejska dzieła dramatycznego, które by myśl niosła na tak szeroko rozpiętych skrzydłach uczucia.

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI
„Na orbicie Melpomeny", WAiF, 1966

(...) Uparty, zgorzkniały i zapamiętale dążący do prawdy, z niesłychaną precyzją, w fanatycznym odosobnieniu drążył Henrik Ibsen jeden jedyny teren. Był wyłącznie dramaturgiem i w ciągu swego długiego życia stworzył tylko jeden wielki, przechodzący w końcu w regularny dwuletni rytm, cykl dramatów. Ale na tym swoim terenie stworzył rzeczywiście coś nowego. Straszliwa i bezlitosna powaga, z jaką Henrik Ibsen dobierał się do złudzeń i kłamstw mieszczańskiego społeczeństwa, zmusiła również teatr do zmiany postawy. Wprawdzie wielkie tragiczne sformułowania światopoglądowe, jakie poeta zawarł w trzech potężnych dramatach: *Brand*, *Peer Gynt* i *Galilejczyk*, nie wywarły na razie prawie żadnego wpływu. Ten wpływ zaczął się od chwili, kiedy Ibsen przestał już dawać w monumentalnym zarysie tragiczną kwintesencję nastrojów epoki, a na poszczególnych branych z rzeczywistości przykładach zaczął ukazywać groźne błędy współczesnego społeczeństwa.

JULIUSZ BAB
„Teatr współczesny", PIW — 1959



Afisz premierowy sztuki Ibsena ,,John Gabriel Borkman'' z wizerunkiem autora. Teatr L'Oeuvre w Paryżu, sezon 1897—1898.

(...) Czasem jakiś głupi aktor obwieszcza publiczności, że Ibsen jest hałaśliwym nudziarzem. Publiczność natychmiast traci respekt, jeśli go poprzednio miała, nie tylko dla opinii krytycznych głupiego aktora, lecz także dla jego zdrowego rozsądku. Ale gdyby Ibsen odwiedził Londyn i wyraził swoją opinię o teatrach angielskich — tak jak Wagner na przykład o Philharmonie Society — potomność przejęłaby bez zmian taki sąd o naszych aktorach i dyrektorach, jaki by Ibsen o nich wydał. Ten genialny człowiek jest panem sytuacji; jeśli ubolewamy, że nie podziela naszych bzdurnych, małostkowych poglądów na życie i społeczeństwo, że zamiast lękać się tematów, przed którymi my wzdragamy się i wymigujemy, interesuje się nimi i wzniósł się bardzo wysoko ponad uprzejmość obowiązującą kelnerkę w barze lub subiekta w sklepie wobec każdego klienta (z czego oczywiście klient ów wyciąga wniosek, że Ibsen nie jest gentlemanem) — jeśli nad tym ubolewamy, nie formułujemy w gruncie rzeczy zarzutów, lecz po prostu wyliczamy tytuły Ibsena do chwały. Jeżeli ktoś krytykuje sztukę Ibsena za to, że nie znajduje w niej odzwierciedlenia własnych myśli, ośmielę się zwrócić mu uwagę, że dokładnie tę samą pretensję mógłby wnieść na przykład koń. Co do mnie, wcale nie podpisuję się pod wszystkimi poglądami Ibsena, a nawet wolę, z pewnego punktu widzenia, własne sztuki od jego sztuk; mam jednak nadzieję, że umiem odróżnić wielkiego człowieka od małych ludzi, o tyle, o ile jestem zdolny te sprawy rozumieć. Krytyce można przebaczyć każdy błąd, z wyjątkiem ślepoty na wielkość pisarza, który się w zasięgu jej obserwacji pojawił.

G. B. SHAW

,,Teatry londyńskie w latach dziewięćdziesiątych'', WAiF 1967.

Przełożyła Maria Skibniewska

(...) Ale 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! (...) 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 i w milczeniu, ale gdy raz zerwą tamy, wówczas idą aż do końca, wypowiadają się do ostatniego słowa.

TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

,,Flirt z Melpomeną'' (Wieczór trzeci) Kraków 1922.

(...) Walka przeciwko obyczajom XIX wieku, które dostarczyły Ibsenowi przesłanek do jego wniosków i surowca do metafor — walka ta jest dla nas problemem przebrzmiałym, przynajmniej w sensie intelektualnym; nie tu więc, podobnie jak nie w Ibsenowskiej dyskusji o indywidualizmie doszukiwać się należy jego bezpośrednich związków z naszą epoką. ,,Nowoczesność'' Ibsena, perspektywy otwierane przez niego dla dalszej ewolucji dramatu współczesnego znaleźć można natomiast — w sytuacjach psychicznych, wokoło których budował swe sztuki... (Ibsen) w sytuacje obyczajowe, właściwe dla społeczeństwa mieszczańskiego XIX wieku, wpisywał sytuacje psychiczne o zasięgu ogólnoludzkim, a w każdym razie o zasięgu wykraczającym poza jego czasy. Te Ibsenowskie sytuacje psychiczne dobyte z otoczki obyczajowej stały się głównym tematem i problemem literatury, związanej z ostatnią tragiczną, ale nie pozbawioną wielkości i heroizmu filozofią mieszczańskiego świata, filo-

zofią egzystencjalizmu. A zresztą wydaje się, że wobec tych sytuacji, raz uświadomionych, żaden człowiek współczesny nie może przejść obojętnie — nie spróbowawszy dać na nie takiej czy innej odpowiedzi.

ANNA JAKUBISZYN-TATARKIEWICZ
(*„Nad Ibsenem", „Dialog" nr 10/1959*)

(...) Artysta na miarę Ibsena, zbuntowany przeciw moralności mieszczańskiej, musi być nam dzisiaj nie tylko bliski, ale staje się dla nas wielkim duchowym sprzymierzeńcem.

ERWINA GROTEN-SONECKA
(*„Czy Ibsen się przeżył?" — Życie Literackie"* nr 29 z 1956 r.)

(...) Ibsen — twórca nowego kierunku myśli we współczesnym teatrze.

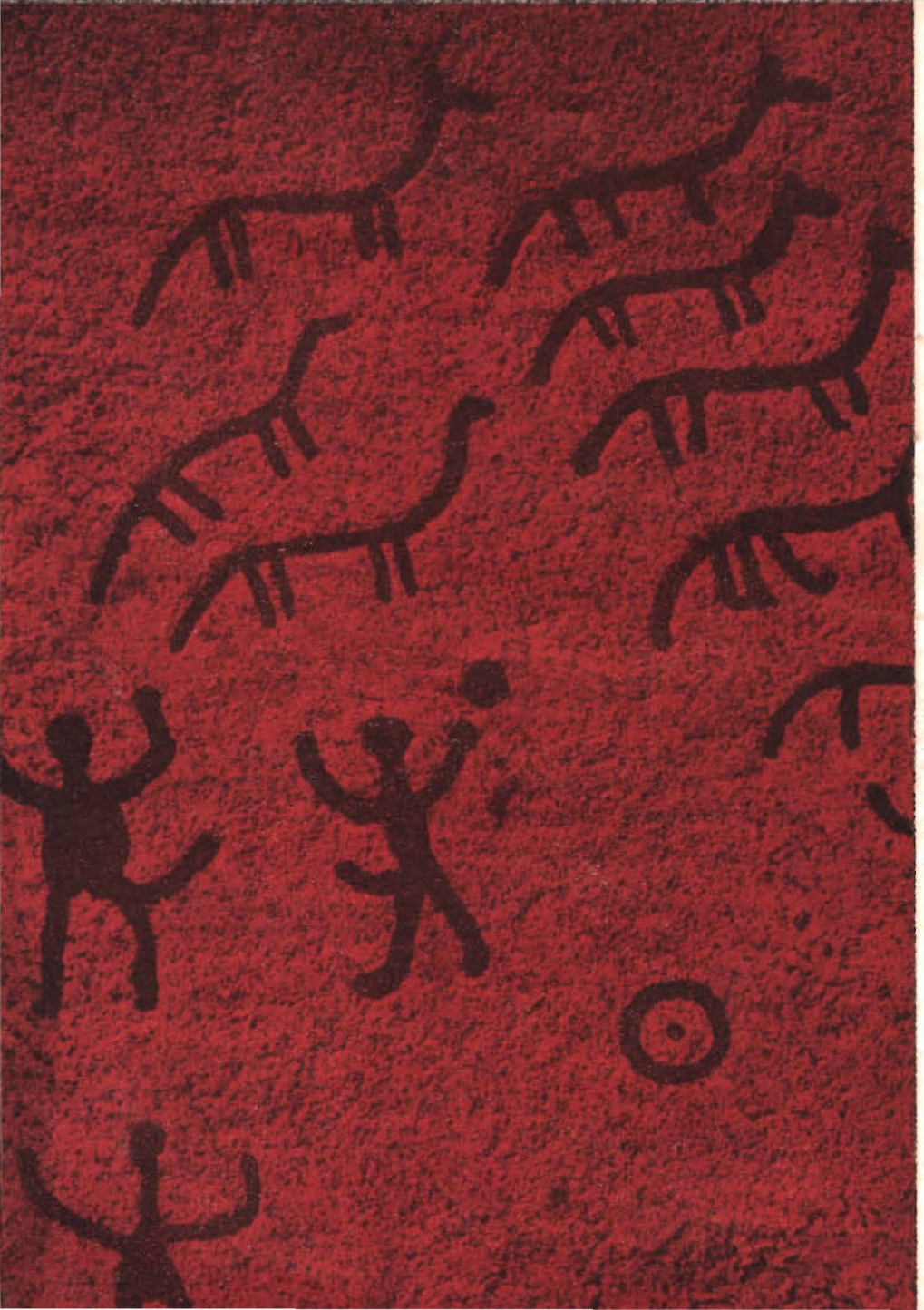
WOJCIECH NATANSON
(*„Twórczość", nr 7 z 1956 r.*)

„GDYBYM BYŁ W KOPENHADZE I MIAŁ TAM KOGOŚ, KTO BY MI BYŁ TAKI BLISKI, JAK TOBIE CLEMENS PETERSEN, OBIŁBYM GO NA KWAŚNE JABŁKO, ZANIM BYM MU POZWOLIŁ POPEŁNIĆ TAK TENDENCYJNĄ ZBRODNIĘ NA PRAWDZIE I SŁUSZNOŚCI...

... MOJA KSIĄŻKA J E S T POEZJĄ, A JEŚLI NIĄ NIE JEST, TO NIĄ BĘDZIE. POJĘCIE POEZJI W NASZEJ OJCZYŹNIE, W NORWEGII, BĘDZIE SIĘ JESZCZE MUSIAŁO DOSTOSOWAĆ DO TEJ KSIĄŻKI...

... CIESZĘ SIĘ JEDNAK Z NIESPRAWIEDLIWOŚCI, JAKA MNIE SPOTKAŁA. TKWI W NIEJ POMOC I ZRZĄDZENIE BOŻE: CZUJĘ BOWIEM, ŻE MOJE SIŁY ROSNĄ WRAZ Z GNIEWEM. JEŚLI MAMY TOCZYĆ WOJNĘ, PROSZĘ BARDZO! SKORO NIE JESTEM POETĄ, NIE MAM NIC DO STRACENIA. SPRÓBUJĘ JAKO FOTOGRAF. BĘDĘ BRAŁ NA CEL MOICH WSPÓŁCZESNYCH TAM NA PÓŁNOCY, KAŻDEGO Z OSOBNA, JEDNEGO PO DRUGIM..."

Z listu Ibsena do Björnstjerne Björnsona (9 grudnia 1867 r. — po ukazaniu się wydania książkowego *„Peera Gynta"* i negatywnej recenzji duńskiego krytyka *Clemensa Petersena*)



Goethe

FAUST

(Fragment części pierwszej „*Noc*")

Biada! Czyż jeszcze wciąż tkwię w tym więzieniu?
W przeklętym stęchłych murów zacieśnieniu,
Gdzie słońca promień, zanim ściany draśnie,
W barwionych szybach łamie się i gaśnie.
Gdzie od posadzki do samej powały
Piętrzą się w ścisku całe góry książek,
Gdzie zakopconych pergaminów zwały
Kurz warstwą kryje, mól i robak drąży?
Bezużytecznych szkieł i retort skład
Zapchany mnóstwem dziwnych instrumentów,
Pełen domowych po pradziadach sprzętów,
Oto twój świat!... A więc to ma być świat!

I pytasz jeszcze, czemu serca tętno
Słabnie pod lęku dziwnego naporem?
Czemu ból jakiś siłą niepojętą
Hamuje w tobie wszelki życia poryw?
Zamiast barwnego przepychu natury,
W którą człowieka Bóg stwarzając wwiódł,
Dokoła ciebie zakopcone mury,
Kości, szkielety, mrok i grobu chłód.

Więc uchodź w świat! W szeroką dal umykaj!
Czyż tajemniczą ręką Nostradama
Skreślona księga nie starczy ci sama
Za towarzysza i za przewodnika?
Wtedy niemylnie poznasz drogi gwiezdne,
A gdy w natury tajniki się wsłuchasz,
Moc duszy tak ci otworzy swe bezdnie,
Jak mówić może tylko duch do ducha.
Wszak nadaremnie chcesz oschłym myśleniem
Zgłębić drzemiące w świętych znakach życie.
Bliskoście, duchy! Czuję wasze tchnienie,
Więc odpowiedzcie, jeśli mnie słyszycie!

Przełożył Feliks Konopka (PIW, 1962 r.)

MARIA DULĘBA

WSPOMNIENIE O KAROLU ADWENTOWICZU

Pierwszy Peer Gynt i Brand polski nie znalazł godnych siebie następców w tych rolach.
Leon Schiller
(„Łódź Teatralna" 1947/48, nr 8)

My, aktorzy, znając technikę swojej sztuki, inaczej patrzymy na grę aktora w teatrze, niż krytyka, niż publiczność. Podpatrujemy go jako urojonego partnera. Chcemy rozwiązać jakby kompleks jego osobowości. Czyż aktor na scenie nie jest wypełniony cały sobą i tylko na siebie zdany?

Wielki Karol Adwentowicz posiada umiejętność, doprowadzoną do mistrzostwa, sięgania do siebie samego. Do dna swojej duszy — jakby się powiedziało w okresie dawnego modernizmu. Tego polskiego modernizmu, który Leon Schiller określał formułą: *naturalizm + symbolizm*. Rozmawiając ze swoim partnerem, umie Adwentowicz postawić sobie pytania pierwsze i rozstrzygające: jakbym ja w danej sytuacji postąpił? Ten wewnętrzny dialog — swój osobisty z postacią — trzeba umieć prowadzić w jakimś zawrotnym tempie myślowym. Przeczyć samemu sobie. Wyobraźnię rozpalić do żaru, lecz prętami żelaznej logiki skrępować automatyzm własnych odruchów. A to wszystko po to, by nie być sobą, tylko kimś innym. W *Peerze Gyncie* Ibsena są słowa, które tę naszą największą tajemnicę aktorską ilustrują: *Co znaczy właściwie: być sobą? — Unicestwić siebie...**)

Peer Gynt — to dla mnie jakby synonim aktorskiej postaci Adwentowicza. Nie przyćmiły go w mojej pamięci najwspanialsze inne role... Nie zawsze można wierzyć wspomnieniom, ale tym, które nas urzekły w młodości — na pewno można. Takim urzeczeniem był dla mnie kiedyś wcielony Peer Gynt Adwentowicza. Peer Gynt — płynący na obłokach z jednego końca świata na drugi... Jakiś potomek zdobywczych Wikingów, z Adwentowiczowskimi oczami pełnymi tęsknoty, z tym wiecznym nienasyceniem pragnień, z buntowniczym „nie" dla świata. Młody juhas w lisiej czapie północnych ludzi, a po wzlotach i upadkach, po burzach — starzec u kresu, w łachmanach, mówiący wśród wrzosów, na pustynnej górskiej ścieżce te słowa:

I to mi także przydać się może —
Powiedział sobie Bartek — niebożę
Podnosząc z drogi pióreczko wronie... *)

Dziś, gdy się spotykam z najnowszą dramaturgią współczesną, którą określa się jako „awangardową", przychodzi na myśl ta sztuka Ibsenowska — tak bardzo „czarna". I przypominam sobie, jaki niezrównany rejestr tonów, jakie bogactwo kontrastów uczuciowych i myślowych, jaką wielowarstwowość dawał postaci Peera Gynta Adwentowicz.

Karol Adwentowicz jako Peer Gynt. Lwów — 1910 r.

Pamiętam Adwentowicza w olbrzymim malowniczym kapeluszu, który na codzień kiedyś nosił, a pod którym ukrywał swoje myśli, swoje sny, marzenia, na pewno pokrewne „Gyntowskim". Ten wieczny melancholik rozszyfrował Peera Gynta, bo go tak do końca rozumiał. Zdawało się, że dla niego Ibsen tę sztukę napisał. Te wszystkie niesamowite sceny z Panią w Zieleni, z egzotyczną Anitrą i czekającą na niego całe życie Solwejgą... Muzyka Griega była kamertonem niezapomnianego głosu Adwentowicza. Nigdy nie zapomnę tego pantomimicznego fragmentu, jak jego Peer Gynt budował z desek dom swój na chmurnej Północy, by go opuścić i zapomnieć, a potem wrócić do niego u kresu. I nie zapomnę jeszcze tej sceny: umierająca matka z kotem na łóżku, a syn usypia ją jej dawną, niespokojną kołysanką do snu wiecznego. Chyba dotąd czuję w oczach te łzy, które wtedy spadły...

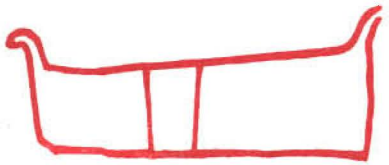
O Adwentowiczu trudno pisać bez wzruszenia i zwyczajnie. Umiał grać na mandolinie, umiał udziwniać życie, lubił włóczęgę, znał się na tym, co jest istotą romantyzmu — na ironii jako dystansie do życia. Czasem wielki aktor jednoczy się z jakąś swoją postacią sceniczną tak bardzo, że przestaje być sobą i przemienia się w pamięci w jej symbol.

Chyląc czoło przed Karolem Adwentowiczem, słyszę jak echo słowa jego Peera Gynta:

*Kto cwałem umie na koniu ulatać w powietrze nie gubiąc strzemienia? Ja to umiem.**)

MARIA DULĘBA

(„Teatr i film", nr 10 z 1957 r.)



*) Autorka cytuje fragmenty poematu „Peer Gynt" w przekładzie Jana Kasprowicza.

Byron

DON JUAN

(Fragment pieśni czwartej)

I

Nie ma trudniejszej rzeczy dla poety
Niźli wiersz pierwszy — i może ostatni,
Często, gdy Pegaz dolatuje mety,
Wywichnie skrzydło i wieszcz, orłom bratni,
Niby Lucyper, gdy anielskie czety
Z nieb go strąciły — spada i już z matni
Piekła nie wyjdzie, bo grzech jego — pycha,
Co się piąć każe, choć go niemoc spycha.

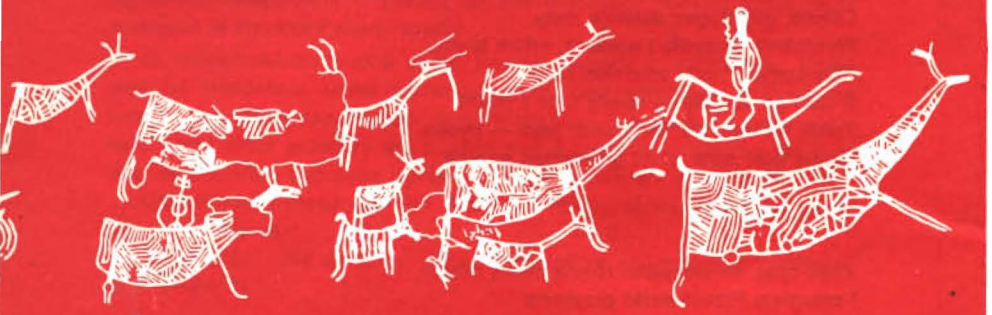
II

Więc czas, co wszystko równą miarą mierzy,
I nieugięta Przeciwność przekona
Ludzi — a może i diabeł uwierzy,
Że strefa ducha jest ograniczona.
Nie pojmiesz tego z młodu, gdy krew bieży
Porywczo, żądą poznania pędzona;
A gdy w powolne ujścia wpływa łoże,
Szerokość nurtów człek ocenić może.

III

Dzieckiem — miałem się za geniusz promienny,
Pragnąc, by wszyscy mieli takież zdanie.
Młodzieńcem — wszedłem na porządek dzienny;
Przyznano myśli mojej panowanie.
Dziś wyobraźnia zeschła jak jesienny
Liść; pióro moje za szczyptę nie stanie
Tabaki. Dawnym ideałom dzisia
Prawda dodaje krzywą twarz trefnisia.

Przełożył Edward Porębowicz



(...) Wydaje się więc, że Peer Gynt obrał drogę wskazywaną przez samego Ibsena. Istotnie, ktokolwiek zna oba utwory (mowa tu o *Brandzie* — przyp. Red.), zgodzi się chyba ze mną, że niezależnie od tego, czy lepiej było być Peerem Gyntem czy Brandem, na pewno lepiej było być matką czy kochanką Peera — tego nikczemnika i kłamcy — niż matką czy żoną świątobliwego Branda. Brand narzuca swój ideał każdemu człowiekowi, Peer Gynt ma swój ideał wyłącznie na własny użytek, ideał ten w istocie swej jest niepowtarzalny, to znaczy może być osiągnięty jedynie przez Peera Gynta. Początkowo Peer wyobraża sobie po dziecinnemu, że człowiekiem, który osiągnął pełnię osobowości, nie jest święty, lecz półbóg obdarzony wolą silniejszą od losu, pan sytuacji, mężczyzna zdolny usidlić każdą kobietę, nieustraszony myśliwy, rycerz tysiąca przygód, słowem, wzór kochanka z powieści dla kobiet lub bohater awanturniczej powieści dla młodzieży. Otóż podobny człowiek nie istnieje, nie istniał i nigdy nie mógłby istnieć. Człowiek kultywujący w sobie niewzruszoną wolę, nie uginający się przed niczym i nikim, rychło przekonuje się, że nie potrafi uchronić ulicy przed tramwajem, a cóż dopiero świata przed ludzkością. Tylko dzięki złudzeniom, którym każdy fakt zadaje kłam, może taki człowiek przekonać siebie, że jego wola jest potęgą zdolną pokonać wszystkie inne potęgi lub że jego wola jest mniej zależna od okoliczności niż, na przykład, taczki.

G. B. SHAW
„Kwintesencja ibsenizmu"
Przełożyła Cecylia Wojewoda (PIW, 1969 r.)

Cervantes

DON KICHOTE

(Fragment rozdziału 74)

Jako sprawy ludzkie nie są wieczne, jeno stale od swego początku ku końcowi ostatecznemu zmierzają, osobliwie zaś życie ludzkie, a jako Don Kichotowi niebo nie udzieliło specjalnego przywileju, aby bieg swojego życia wstrzymał, przyszedł na niego kres i koniec, kiedy najmniej tego się spodziewał; bowiem czy to ze zmartwienia, iż ujrzał się zwyciężonym, czy to z dopustu niebios, które tak zrządziły, chwyciła go gorączka, która go przez sześć dni trzymała w łożu, w czasie których często odwiedzali go proboszcz, bakałarz i balwierz, jego przyjaciele, a poczciwy giermek Sancho Pansa nie opuszczał wezgłowia... Kiedy się wreszcie obudził wielkim głosem zawołał:

— Niechaj będzie błogosławiony Bóg Wszechmocny, który tyle dobrego mi wyświadczył! Zaiste, miłosierdzie jego nie ma granic i grzechy ludzkie nie zdolne są umniejszyć je ani mu przeszkodzić.

Siostrzenica wysłuchała z uwagą słów wuja i zdawało jej się, że są rozsądniejsze od tych, jakie zwykł był wypowiadać, a przynajmniej w ciągu tej choroby, zapytała przeto:

— Co wasza miłość mówi, panie wuju? Czy zaszło coś nowego? O jakie to miłosierdzie i o jakie grzechy chodzi?

— Siostrzenico moja — odpowiedział Don Kichote — mówię o miłosierdziu, jakie Bóg w tej chwili mi okazał, a któremu nie przeszkodziły moje grzechy. Mam już sąd swobodny i jasny, wolny od ciemnych oparów ignorancji, jakimi okryło go ustawiczne rozczytywanie się we wstrętnych księgach rycerskich. Widzę teraz ich brednie i kłamstwa, i ciężko mi jeno, że to rozczarowanie przyszło tak późno i nie stanie mi czasu, aby zło odrobić czytając inne książki, które są światłem duszy. Siostrzenico moja, czuję, że umieram; chciałbym umrzeć w ten sposób, aby dać dowód, że życie moje nie było tak złe, aby miano szaleńca miało przylgnąć do mnie; bo aczkolwiek nim byłem, nie chcę, aby śmierć moja była potwierdzeniem tej prawdy. Przywołaj, droga, moich przyjaciół: proboszcza, bakałarza Samsona Carrasco i mistrza Nicolasa, balwierza, chcę bowiem wyspowiadać się i sporządzić testament.

Przełożyli Anna Ludwika Czerny i Zygmunt Czerny (PIW, 1955 r.)

„Peer Gynt", scena z aktu pierwszego. Inscenizacja Wilama Horzycy, scenografia Andrzeja Pronaszki. Lwów — 1935/36 r.

SCENICZNE DZIEJE POEMATU „PEER GYNT"

W ŚWIECIE...

Dopiero po przeszło ośmiu latach od daty powstania doczekał się *Peer Gynt* realizacji scenicznej. Teatry uważały go długo za utwór niezmiernie trudny do wystawienia, sam autor zresztą często podkreślał jego charakter poematu dramatycznego i nie myślał początkowo o inscenizacji dzieła. Kiedy jednak doszło wreszcie do premiery, autor mógł być dumny z sukcesu teatralnego *Peera Gynta*.

(...) Przygotowania trwały dość długo. Dopiero 24 lutego 1876 odbyła się premiera *Peera Gynta* z muzyką Griega, odnosząc niebywały sukces. Przedstawienie powtórzono 36 razy w ciągu roku 1876. Byłoby tych powtórzeń na pewno więcej, gdyby pożar w teatrze nie był zniszczył dekoracji i nie przerwał ciągu przedstawień. Ibsen z radością śledził karierę sceniczną swego poematu dramatycznego i w liście z dnia 5 marca 1876 dziękował serdecznie dyrektorowi Josephsonowi oraz aktorom i personelowi teatru za wspólny wielki wysiłek włożony w inscenizację *Peera Gynta*.

Po kilku latach wznowiono w Christianii przedstawienia tego dramatu, tym razem ograniczając go do pierwszych trzech aktów (nowa premiera dnia 9 marca 1892). W ciągu kilkunastu miesięcy w roli tytułowej występował pięćdziesięciokrotnie Björn Björnson, syn pisarza, późniejszy dyrektor Teatru Narodowego.

W Kopenhadze odegrano *Peera Gynta* na scenie Dagmartheater w styczniu 1886 roku; w Göteborgu w roku 1892; w Sztokholmie w Operze Królewskiej w roku 1895. Poza Skandynawią wystawiono go najpierw w Paryżu w teatrze Oeuvre w listopadzie 1896, a w kilka lat później w Nancy (wiosną 1901).

W roku 1902 Teatr Narodowy w Christianii wystawił sztukę w nowej inscenizacji, ze skrótami zrewidowanymi i zaakceptowanymi przez autora, i w tej formie odegrał ją w ciągu pięciu lat blisko 90 razy. W roku 1907 ten sam teatr podjął próbę ukazania *Peera Gynta* w całości, bez żadnych skrótów, dzieląc przedstawienie na dwa wieczory. W tej postaci powtórzono dramat dwanaście razy.

Utwór Ibsena zdobywał dalsze sceny Europy. W maju 1902 grano go w Wiedniu, w listopadzie 1903 w Berlinie, w listopadzie 1905 w Monachium. W roku 1910 odbyły się premiery w Hamburgu (luty), w Düsseldorfie (czerwiec), we Lwowie w teatrze polskim (grudzień), z kolei w lutym 1911 w Londynie, w październiku 1912 w teatrze MCHAT w Moskwie. Wcześniej nieco, w roku 1906, wystawiono *Peera Gynta* w Chicago, ze sławnym aktorem Richardem Mansfieldem w roli tytułowej, który objeżdżał z tym utworem całą niemal Amerykę Północną.

Doczekał się więc Ibsen jeszcze za życia kariery scenicznej *Peera Gynta*, który miał się utrzymać w repertuarze światowym do naszych czasów. Dowodem rosnącej popularności bohatera Ibsenowskiego może być m.in. fakt, że kompozytor niemiecki Werner Egk (ur. 1901) napisał operę *Peer Gynt*, której libretto opracował sam w oparciu o dramat Ibsena (zmieniając zresztą nieco fabułę utworu i rysunek niektórych postaci). Premiera opery odbyła się w Berlinie dnia 24 listopada 1938 roku. W roku 1948 Harald Saeverud skomponował muzykę do Ibsenowskiego *Peera Gynta*, starając się w niej — w przeciwieństwie do Griega — podkreślić „antyromantyczne" rysy utworu.

W POLSCE...

(...) Pierwszym dramatem Ibsena, który ukazał się na scenie w Polsce, byli *Pretendenci do tronu*, wystawieni przez teatr lwowski dnia 8 grudnia 1879. Wkrótce potem Teatr Wielki w Warszawie zademonstrował *Norę* z Heleną Modrzejewską w roli tytułowej (marzec 1882) oraz *Podpory społeczeństwa* (grudzień 1883). W Krakowie pierwszym przedstawieniem sztuki Ibsena był *Wróg ludu* w październiku 1891. W latach dziewięćdziesiątych teatry wszystkich większych ośrodków kulturalnych Polski wystawiały coraz więcej sztuk Ibsena, przy czym szczególne zasługi w zapoznawaniu publiczności polskiej z jego twórczością położył teatr we Lwowie, gdzie zwłaszcza dyrektor Tadeusz Pawlikowski wytrwale wprowadzał, wraz z repertuarem modernistycznym (realizowanym nie bez oporu części publiczności), także dzieła tego pisarza.

Do końca XIX wieku ani wśród coraz liczniejszych przekładów sztuk Ibsena (w latach 1882—1900 łącznie 11 dramatów w 25 przekładach), ani wśród polskich przedstawień scenicznych jego dramatów nie pojawił się jednak *Peer Gynt*. Nie pojawił się jeszcze nawet w pierwszych latach XX wieku, kiedy to wydano drukiem po polsku *W dniu zmartwychwstania* (1901), *Małego Eyolfa* (1902), *Rycerzy północy* (1902), *Branda* (1903), *Panią zamku Östrot* (1904) czy *Związek młodzieży* (1905), które później cieszyły się stosunkowo mniejszą popularnością. Ukazywały się też one już z początkiem stulecia w teatrach polskich obok wystawianych wcześniej *Nory*, *Upiorów*, *Heddy Gabler*, *Dzikiej kaczki*, *Rosmersholmu* i in., które miały być przez całe dziesiątki lat trwałymi pozycjami repertuaru naszych teatrów.

Dopiero przekład Marii Kreczowskiej (1910), a zwłaszcza przekład Jana Kasprowicza, wielkiego entuzjasty Ibsena, utorowały temu utworowi drogę do odbiorców w Polsce. Przekład Kasprowicza (...) przyjął

się u nas powszechnie. Tym właśnie tekstem *Peera Gynta* posługiwano się na scenach polskich.

Doczekał się bowiem *Peer Gynt* nareszcie realizacji scenicznej w naszym teatrze. Szczęśliwy początek uczynił teatr we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera, kontynuującego pod pewnymi względami kierunek polityki teatralnej Pawlikowskiego. Premiera dramatu odbyła się 22 grudnia 1910 roku. Sztuka zyskała ogromne powodzenie, osiągając rekordową na owe czasy ilość powtórzeń: 36. Ciekawa inscenizacja Henryka Cepnika, muzyka Griega, przede wszystkim zaś znakomita gra Karola Adwentowicza w roli tytułowej zadecydowała o tym sukcesie. Aasą była w tym pamiętnym przedstawieniu Anna Gostyńska, Solwejgą — Stefania Michnowska, Anitrą — Zofia Dobrzańska, Ingrydą — Luna Nałęczówna. Adwentowicz, nieporównany Peer Gynt, stał się wkrótce w ogóle jednym z najznakomitszych odtwórców bohaterów Ibsenowskich, zbierając zasłużone laury także jako Oswald w *Upiorach*, jako Rosmer, Solness, Brand, Lövborg (*Hedda Gabler*), Rubek (*Gdy powstaniemy z martwych*).

Wkrótce potem Adwentowicz powtórzył sukces lwowski na scenie teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. W październiku 1912 zaprezentował tutaj *Peera Gynta*, dołączając i tę sztukę do długiego już rejestru dramatów Ibsena, granych w teatrze krakowskim od czasu pierwszego w tym mieście przedstawienia dzieła Ibsena, *Wroga ludu*, w październiku 1891 (ogółem 15 dramatów).

Adwentowicz był również pierwszym odtwórcą Peera Gynta na gruncie warszawskim. Dnia 6 czerwca 1917 roku odbyła się w Teatrze Polskim premiera tego dramatu, powtórzonego jeszcze 16 razy. Obok Adwentowicza wystąpiła St. Górska jako Aasa, W. Tatarkiewiczówna jako Solwejga, Seweryna Broniszówna jako Anitra; Trumpeterstraalem i kowalem Aslakiem był Bogusław Samborski; reżyserował Józef Sosnowski.

Z tą popisową rolą dotarł Adwentowicz również do Łodzi. W sezonie 1922/23 tamtejszy teatr wystąpił 18 października 1922 z premierą *Peera Gynta*, który osiągnął tutaj 29 przedstawień. Także w roku 1927 utrzymywał się *Peer Gynt* w teatrze łódzkim przez szereg wieczorów (premiera 5 grudnia), kiedy rolę tytułową odtwarzał Jerzy Woskowski.

Dużym powodzeniem cieszył się *Peer Gynt* w teatrze Bagatela w Krakowie za dyrekcji Henryka Barwińskiego, grany tam 17 razy, od 5 do 21 maja 1925 roku.

Ogólnie biorąc wypada jednak stwierdzić, że w latach dwudziestych zainteresowanie *Peerem Gyntem* znacznie osłabło, zapewne w związku ze zmianą kierunku literackiego i upodobań w naszym teatrze. Starali się je wszakże podtrzymać ludzie duchowo związani z modernizmem, jak np. Adwentowicz czy Horzyca.

Teatr we Lwowie, który zapoczątkował historię *Peera Gynta* na scenach polskich, kontynuował tradycję znakomitych przedstawień tego dramatu niemal do końca okresu międzywojennego. W sezonie 1935/36 wystawiono go tam w inscenizacji Wilama Horzycy, w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza. Rolę tytułową odtwarzał Tadeusz Białoszczyński, Aasą była Jadwiga Kossocka, Solwejgą — Maria Malanowicz, Odiewaczem Guzików — Leon Pietraszkiewicz. Andrzej Pronaszko stworzył wspaniałe dekoracje, proste, syntetyczne, a jednocześnie doskonale charakteryzujące miejsce akcji... Od strony scenograficznej była to niewątpliwie najznakomitsza realizacja *Peera Gynta* w Polsce.

Rok 1963 przypomniał publiczności polskiej *Peera Gynta* różnymi sposobami. Polskie Radio nadało 7 maja słuchowisko według dramatu Ibsena. Adaptacji radiowej na podstawie przekładu Zbigniewa Krawczykowskiego dokonała Wanda Maciejewska, reżyserował Wojciech Maciejewski. Rolę tytułową odtwarzał Wojciech Siemion, Aasą była Irena Ładosiówna, Solwejgą — Janina Seredyńska.

(...) Teatr Ziemi Krakowskiej im. Solskiego w Tarnowie wystawił w połowie października *Peera Gynta* w przekładzie Krawczykowskiego, w układzie tekstu i reżyserii Lidii Zamkow, ze scenografią Urszuli Gogulskiej, z muzyką Ludwika Kaszyckiego. Rolę tytułową grał Aleksander Bednarz, Solwejgą była Iwona Świda. Przedstawienie (...) zademonstrował teatr tarnowski również w Krakowie na gościnnych występach w Teatrze Rozmaitości w grudniu 1963. *Peer Gynt* grany był także w czasie Sesji Wyjazdowej Klubu Krytyki Teatralnej, która odbywała się w Tarnowie w czerwcu 1964.

(...) *Peer Gynt* czeka jeszcze na polskie wnikliwe, wszechstronne opracowanie i na nową inscenizację, która przy całej nowoczesności i odkrywczości przekazywałaby w formie nieskażonej głębię myśli i wielkie piękno poetyckie tego fascynującego dzieła dramatycznego.

Nowy przekład, ukazujący się w setną rocznicę powstania dzieła, stanowić może dowód nawrotu, czy też dopiero zapowiedź nawrotu zainteresowania omawianym utworem. Ibsen, wielki pisarz, moralista, budziciel sumień, bojownik prawdy, ma wszelkie szanse doczekania się u nas swego renesansu. Być może, iż zapoczątkuje go zwrócenie baczniejszej uwagi na dramat *Peer Gynt*.

Fragmenty wstępu do „Peera Gynta" Wyd. „Biblioteki Narodowej" Nr 152, Seria II, 1967 — *opr. Olga Dobijanka*

NASZ REPERTUAR

WUJASZEK WANIA

Antoni Czechow, przekład: *Artur Sandauer*, reżyseria: *Kazimierz Dejmek*, scenografia: *Łucja Kossakowska* (Wujaszka Wanię gra gościnnie *Gustaw Holoubek)*

CENA

Arthur Miller, przekład: *Kazimierz Piotrowski*, reżyseria: *Janusz Warmiński*, scenografia: *Andrzej Sadowski*

GŁUPI JAKUB

Tadeusz Rittner, reżyseria: *Jan Świderski*, scenografia: *Władysław Daszewski*

KURDESZ

Ernest Bryll, reżyseria: *Janusz Warmiński*, dekoracje: *Stanisław Zamecznik*, kostiumy: *Marcin Stajewski*, muzyka: *Włodzimierz Kotoński.*

DOZORCA

Harold Pinter, przekład: *Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński*, reżyseria, *Jacek Woszczerowicz*, scenografia: *Wojciech Sieciński*, muzyka: *Włodzimierz Kotoński* (Scena 61)

ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ

Andrzej Trzebiński, reżyseria: *Janusz Warmiński*, scenografia: *Ewa Stankiewicz* (Scena 61)

KRAKUS, CZYLI WYŚCIGI

Cyprian Norwid, reżyseria: *Małgorzata Dziewulska* (PWST), scenografia: *Jerzy Grzegorzewski*, muzyka: *Tomasz Sikorski* (Scena 61)

APETYT NA CZEREŚNIE

Agnieszka Osiecka, reżyseria: *Zdzisław Tobiasz*, scenografia: *Eryk Lipiński*, muzyka: *Maciej Małecki* (Scena 61)

Przedstawienie prowadzi:	*Regina Dąbrowska*
Kontrola tekstu:	*Teresa Brzostowska*
Kierownik techniczny:	*Stanisław Misierewicz*
Główny elektryk:	*Zygmunt Bomba*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	*Władysława Hrybka i Henryki Krzewickiej*
Kierownik malarni:	*Adolf Laskowski*
Kierownik pracowni modelatorskiej:	*Antoni Wiśniewski*
Kierownik pracowni tapicerskiej:	*Stefan Janowski*
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej:	*Janina Chmielińska*
Brygadier sceny:	*Roman Pokorski*

Program ilustrują reprodukcje prehistorycznych norweskich rysunków skalnych (z materiałów użyczonych Teatrowi przez Ambasadę Norweską w Warszawie).

WYDAWCA:

Teatr ATENEUM w Warszawie

Opracowanie graficzne programu: *Zenon Januszewski*

Redaktor techniczny: *Zbigniew Celiński*

UWAGA, POSIADACZE SAMOCHODÓW!

Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowymi mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy Teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

WDA-1. Zam. 5904/70. 5000. K-8.

CENA ZŁ 5.—