TEATR

KLASYCZNY

PAŁAC KULTURY I NAUKI

T E A T R K L A S Y C Z N Y
Pałac Kultury i Nauki

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
Ireneusz Kanicki

HENRYK IBSEN

BUDOWNICZY SOLNESS

Bygmester Solness

sztuka w 3 aktach

Przekład: WŁODZIMIERZ LEWIK

Opracowanie tekstu: *Maria Wiercińska*

24

PREMIERA: KWIECIEŃ 1971 R.

Zastępca dyrektora: Józef Kobus
Kierownik literacki: Lesław Eustachiewicz

Reżyseria:

MARIA WIERCIŃSKA

Scenografia:

JERZY ŁAWACZ

Muzyka:

ADAM WALACIŃSKI

Asystent reżysera: Halina Jezierska

Kierownik muzyczny: Maciej Jaśkiewicz

OBSADA:

HALVARD SOLNESS, budowniczy . . . . .
KAZIMIERZ MERES

ALINA, jego żona . . . . . .
TERESA MARECKA

DOKTOR HERDAL, lekarz domowy . . . .
ZYGMUNT RZUCHOWSKI

KNUT BROVIK, były architekt, obecnie asystent Solnessa . . . . . .
CZESŁAW ROSZKOWSKI
EDWARD WICHURA

RAGNAR, jego syn, rysownik . . . . . .
JERZY ROGOWSKI

KAJA FOSLI, siostrzenica Brovika, księgowa
WIESŁAWA NIEMYSKA

HILDA WANGEL . . . . . .
KRYSTYNA CHMIELEWSKA

Przedstawienie prowadzi: Stanisław Kamiński
Kontrola tekstu: Ewa Kancler

Henrik Ibsen

Olga Dobijanka-Witczakowa

HENRYK IBSEN

Przemawiając 10 września 1874 do studentów Christianii, którzy odwiedzającemu właśnie ojczyznę pisarzowi zgotowali serdeczną owację, powiedział Ibsen, że zadaniem poety jest „uświadomić sobie samemu i innym aktualne i wieczne problemy, wyłaniające się w jego epoce i w jego społeczeństwie". Wyznał wówczas także, iż wszystko, co napisał w ostatnim dziesięcioleciu, sam duchowo przeżył — i nie są to przeżycia radosne; wyraził jednak nadzieję, że nastąpią jeszcze chwile niosące radość, jak choćby właśnie to spotkanie z norweskimi studentami, i że „znajdą one kiedyś odbicie w przyszłych utworach". Również później, w roku 1887 w Berlinie i w r. 1891 w Wiedniu, powtórzył Ibsen z okazji uroczystości na jego cześć słowa nadziei, że w jego dziełach zadźwięczy kiedyś pogodniejsza nuta. Tak się jednak nie stało. Gdy tylko chciał być „pogodniejszy", stawał się nie humorystą, lecz satyrykiem. I jedynie elementy satyryczne uzupełniają pełną surowej powagi i przejmującego tragizmu jego twórczość dramatopisarską. Jakże jednak mogło być inaczej, skoro Ibsen postawił sobie za cel roztrząsanie palących problemów swojej epoki i skoro przez kilkadziesiąt lat twórczych był jej sumieniem?

Henryk Ibsen urodził się 20 marca 1828 r. w małej miejscowości norweskiej Skien jako syn zamożnego kupca. Bankructwo ojca sprawiło.

że przyszły pisarz od ósmego roku życia doświadczył, czym jest bieda. Mając zaledwie piętnaście lat musiał opuścić szkołę i dom rodzinny, by zarobić na chleb. Otrzymał pracę pomocnika aptekarza w małym miasteczku Grimstad, próbując w nielicznych wolnych chwilach przygotować się samodzielnie do matury. Zaczął też pisać — zrazu wiersze liryczne bądź satyryczne, później wiersze treści politycznej, wreszcie napisał tragedię *Katylina* (1848/1849). W r. 1850 przeniósł się do Christianii (ówczesna nazwa stolicy kraju, Oslo) i jako skromny literat przeżywał trudne lata walki o byt i o miejsce wśród ludzi odgrywających jakąś rolę w życiu społecznym. Zbliżył się do kół działaczy robotniczych, zainteresował się żywo wieloma palącymi kwestiami społecznymi. Przede wszystkim jednak walczył o reformę dramatu i teatru norweskiego, który od czasu uzyskania przez Norwegię samodzielności państwowej (1814, po wyzwoleniu się spod niemal pięciowiekowego panowania duńskiego) miał teoretycznie większe możliwości rozwoju, ale tylko w skromnym stopniu je wykorzystywał. W listopadzie 1851 otrzymał Ibsen stanowisko reżysera i autora dramatycznego w Bergen. W ciągu kilkuletniej działalności na tej placówce napisał szereg utworów głównie o tematyce narodowej, jak np. *Pani Inger na Östrot* (1854), *Uroczystość na Solhaugu* (1855), *Bohaterowie na Helgeland* (1857/58). Wiosną 1858 przeniósł się do Christianii jako kierownik artystyczny tamtejszego teatru. Tutaj powstały dramaty *Komedia miłości* (1862) i *Pretendenci do tronu* (1863). Mając pole do działania, nie odczuwał jednak pełnego zadowolenia. Przytłaczała go zaściankowość stosunków panujących w Norwegii i brak należytego zrozumienia ze strony ziomków. Zabiegał o stypendium umożliwiające mu wyjazd za granicę, które też otrzymał dzięki pomocy najsławniejszego wówczas pisarza norweskiego Björnsona.

Wiosną 1864 udał się do Włoch. Tam powstały dramaty *Brand* (1866) i *Peer Gynt* (1867). W r. 1868 wyjechał do Niemiec (skąd pochodziła jego praprababka i babka), do kraju, który stał się jego drugą ojczyzną i miejscem startu do światowej kariery dramatopisarskiej. Osiedlił się najpierw w Dreźnie, gdzie ukończył rozpoczętą wcześniej sztukę *Związek młodzieży* (1869) i dwuczęściowy dramat *Cesarz i Galilejczyk* (1871—73).W kwietniu 1875 przeniósł się do Monachium, które przez wiele lat było miejscem jego działalności. Stamtąd odwiedzał jeszcze dwukrotnie Włochy, a także ojczyznę, gdzie witano go teraz entuzjastycznie jako pisarza o ugruntowanej już sławie europejskiej. Długim szeregiem świetnych sztuk dramatycznych napisanych na obczyźnie zdobył bowiem tymczasem istotnie pozycję i rangę czołowego dramatopisarza epoki. Należą do nich: *Podpory społeczeństwa* (1877), *Nora czyli Dom lalki* (1879), *Upiory* (1881), *Wróg ludu* (1882), *Dzika kaczka* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Oblubienica morza* (1888), *Hedda Gabler* (1890).

W r. 1891 powrócił Ibsen po 27 latach do ojczyzny i osiedlił się w Christianii. Już tutaj powstały dramaty: *Budowniczy Solness* (1892), *Mały Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman*

(1896) i *Gdy powstaniemy z martwych* (1899). Ostatnie sześć lat życia pisarza to okres ciężkiej choroby, która uniemożliwiała dalszą pracę. Kilkakrotne ataki apopleksji powaliły w końcu silny z natury organizm. Ibsen zmarł 23 maja 1906 r. Śmierć jego okryła żałobą ojczystą Norwegię i całą Europę: połączyła w żalu zarówno jego entuzjastów, jak i przeciwników.

Droga Ibsena do sławy nie była bowiem łatwa i do końca nie pozbawiona była wielu przeciwności. Pisarz, niedoceniany w pierwszym okresie twórczości we własnym kraju, zwalczany był zaciekle w latach monachijskich przez koła konserwatywne, kiedy z niezwykłą odwagą podejmował w swych utworach trudne problemy społeczne i atakował ówczesną zakłamaną moralność mieszczańską. Gwałtowny sprzeciw wywołała zwłaszcza *Nora*, poddająca ostrej krytyce upośledzoną sytuację społeczną kobiety, oraz *Upiory*, odsłaniające z całą bezwzględnością ponure kulisy ludzkich egzystencji ukrywane starannie za zasłoną pozorów. W ostatnim zaś okresie twórczym budził u części krytyki i widzów pełne rezerwy zdziwienie sztukami o nowej w jego twórczości aurze i wymowie.

Ibsen należał bowiem do pisarzy ciągle się rozwijających i wciąż odnawiających swój warsztat pisarski. Wczesne utwory o tematyce zaczerpniętej przeważnie z dziejów Norwegii idealizujące w pewnym stopniu jej przeszłość, wykazywały cechy romantyczne czy neoromantyczne, które — z uwagi na szczególną sytuację literatury norweskiej — charakteryzowały większość dzieł pisarzy tego kraju

„Romantyzm" takich utworów jak *Pani Inger na Östrot*, *czy Bohaterowie na Helgeland* podkreślała też stosowana w nich forma wiersza i liczne partie nasycone liryzmem. Późniejsze utwory, poświęcone głównie krytyce społecznej, zbliżone były natomiast do wchodzącego właśnie w modę naturalizmu. Poruszały niejedno zagadnienie eksponowane przez ten kierunek, dokonywały krytyki społeczeństwa, zaznaczały zależność człowieka od dziedzictwa biologicznego, od środowiska, od warunków, w jakich mu żyć wypadło. Nie był jednak Ibsen nigdy, nawet jako autor *Upiorów*, naturalistą w ścisłym rozumieniu tego słowa, zbyt mocno był przekonany o moralnej odpowiedzialności jednostki za własny los i tę odpowiedzialność zawsze silnie akcentował [stąd jego polemika z Heglem, ściślej: z pewnym aspektem filozofii który można ująć w ciągu myślowym: „...to, co jest, jest rzeczywiste; co rzeczywiste, to możliwe; co możliwe, to rozumne; co rozumne to konieczne; co konieczne, to dobre. Ibsen nie podziela tego stanowiska — (por. wstęp do wydania *Peer Gynta* w Bibliotece Narod.)]. Utwory pisane tuż przed powrotem do ojczyzny i po powrocie zdradzały z kolei skłonność autora do symbolizmu. *W Oblubienicy morza*, *Budowniczym Solnessie* czy w *Gdy powstaniemy z martwych* stwierdzić można wieloznaczność tekstu dopuszczającą różne interpretacje, pewną tajemniczość niektórych postaci o niejasnej biografii i motywach postępowania, chęć pogłębienia sensu utworu także przez częstsze niż we wcześniejszych sztukach posługiwanie się symbolami. Na pierwszy rzut oka wydawać by

się mogło, że np. *Wojownicy na Helgeland*, *Upiory* i *Gdy powstaniemy z martwych* to dzieła z odległych od siebie epok, stworzone przez różnych autorów. A jednak przy nieco głębszym wniknięciu w twórczość dramatyczną Ibsena dostrzec można wspólne rysy, jednoczące dorobek surowego Norwega, nadające jego dramatom niepowtarzalne piętno.

Ibsen świadomy był tego, że jego czasy to okres głębokiego kryzysu, po którym przyjść musi nowa epoka wymagająca nowego człowieka. W swoich dziełach ukazywał bądź przykłady negatywne: ludzi łamiących się wewnętrznie, nie mogących sprostać wymaganiom swojego czasu, bądź też bohaterów, którzy mają zadatki na „nowego człowieka" i w większym lub mniejszym stopniu osiągają szczeble wiodące do celu. W *Podporach społeczeństwa* sformułował Ibsen hasło określające ów cel: stworzenie społeczności, w której panuje „duch prawdy i wolności". W prawdzie i wolności mogą zaś żyć tylko ludzie silni.

Podobnie jak szereg myślicieli jego epoki był Ibsen, poeta-filozof, rzecznikiem jednostki dążącej do najpełniejszego rozwoju własnego „ja". Był zdania, że jednostka najlepiej wypełnia swe obowiązki wobec społeczeństwa, kiedy — nawet zaniedbując pozornie te obowiązki — zajmuje się tylko kształtowaniem własnej osobowości, gdyż tylko działanie jednostkowe, indywidualne, obojętnie w jakim kierunku zwrócone, jest zaczynem nowego życia, wprowadza zbawczy ferment w zatęchłą atmosferę, i przyśpiesza rozwój ludzkości, czasem nawet niezależnie od subiektywnych intencji tej jednostki. Należał do tych, którzy zdecydowanie potępiają ludzi miernych,

„letnich", uważał, że łatwiej jest skierować energię silnej indywidualności na właściwy tor, niż pobudzić do pozytywnego działania człowieka bezwolnego. Sławił zatem również „wolę mocy", która jednak u niego wychodzi poza formułę nietzscheańską.

W swoich dramatach ukazał Ibsen postaci różnorodne w tym względzie, od ludzi słabych, „nijakich", jak np. Helmer z *Nory* czy mąż Heddy Gabler, Tesman, do natur aktywnych, twórczych, zdolnych do urzeczywistnienia ambitnych planów, jak pastor Brand, budowniczy Solness, finansista Borkman, rzeźbiarz Rubek z *Gdy powstaniemy z martwych;* także Hjördis z *Bohaterów na Helgeland* i Rebeka z *Rosmersholm*. Pierwsi najczęściej nie umieją się przeciwstawić zakłamanemu otoczeniu, przezwyciężyć nacisku „mieszczańskiej moralności", wyzwolić samych siebie z kłamstwa; drudzy zaś w swym dążeniu wzwyż nie są dość konsekwentni, a przytym z reguły obciążeni jakąś słabością, ujawniającą się najczęściej jako wina popełniona w przeszłości, której wspomnienie powraca i hamuje ich poczynania. Niektórzy z nich są przeświadczeni, że do celu należy dążyć bez skrupułów, bez oglądania się na innych, nawet kosztem cudzych ofiar, jakby w pełni wyznawali moralność głoszoną przez Nietzschego, „moralność panów", która nakazuje wyeliminowanie zbyt wrażliwego sumienia (w *Budowniczym Solnessie* Hilda Wangel mówi do bohatera tytułowego, że trzeba mieć „sumienie Wikingów", sumienie zdobywców). Przez pewien czas potrafią według tej zasady postępować, ale w pewnym momencie zaczynają się wahać, zastanawiać nad sobą, wątpić w słuszność swej dotychczasowej drogi.

Odżywają w ich świadomości dawne, obciążające ich sumienie wspomnienia, wyraziście i boleśnie rośnie poczucie winy, a w konsekwencji chęć ekspiacji. Można by więc sądzić, że przekonania ich bliższe są etycznemu rygoryzmowi Kanta, niż relatywizmowi Nietzschego. Czasem racje moralne odzywają się właśnie w momencie osiągnięcia celu dążeń, pozwalającym na doznanie niepowtarzalnego uczucia euforycznego uniesienia (niedostępnego dla ludzi słabych) — i uniemożliwiają korzystanie ze zwycięstwa. Moment taki przeżywa np. Rebeka West, kiedy po latach usilnych zabiegów o zajęcie pozycji pani domu w Rosmersholm słyszy prośbę pastora, by została jego żoną, i natychmiast uświadamia sobie, że nie wolno jej sięgnąć po szczęście zdobyte kosztem cudzego cierpienia i cudzego życia. Pójdzie też ostatecznie, wraz z ukochanym, drogą Beaty, którą niegdyś doprowadziła do samobójczej śmierci. Podobną chwilę przeżywa chyba także, mutatis mutandis, budowniczy Solness, kiedy pokonawszy lęk wspina się na wieżę swego nowo zbudowanego domu i zawiesza tam wieniec symbolizujący ukończenie dzieła. Zaraz potem runie zresztą w dół, co jest m. in. konsekwencją odezwania się także w nim sumienia bynajmniej nie „wikingowskiego".

Niektórzy bohaterowie Ibsena dochodzą zatem do punktu, w którym zaczyna się ich „życie w prawdzie", ale już dalej żyć nie potrafią. Nawet tak szlachetnym jednostkom jak Brand, fanatyczny wyznawca zasady „wszystko albo nic", czy Rosmer, marzący o nowym, pięknym człowieczeństwie dla wszystkich, nie jest dana kontynuacja egzystencji na nowym, wyższym etapie. Przykłady te nie wyczerpują jednak wszystkich odmian sytuacji egzystencjalnej jednostki u Ibsena, który widzi możliwość heroicznego, a zarazem udanego życia człowieka; nie obciąża on struktury świata jakimś immanentnym złem. Przykładem utworu, gdzie w ostatecznym rachunku nie brak także nuty trudnego, ale głębokiego optymizmu, jest *Peer Gynt*. Innym przykładem są *Podpory społeczeństwa*. A już zupełnie jednoznacznym dowodem jest „wróg ludu" Stockman, który będzie mógł, po pozornej klęsce na jednym miejscu, działać owocnie gdzie indziej, wspierany w dodatku przez żonę, idealną — w rozumieniu Ibsena — towarzyszkę życia, i córkę, najpozytywniejszą przedstawicielkę młodego pokolenia kobiet.

Ibsen postawił sobie za cel zburzyć to, co jego zdaniem chore i zmurszałe w życiu jednostki i społeczeństwa, usunąć zło zagradzające drogę do lepszej przyszłości. Był naturą wojowniczą i jako artysta należał do twórców polemistów, którzy przy pomocy artystycznych środków wyrazu z nie gasnącą żarliwością realizowali swe zamierzenia. Często starał się widzem wstrząsnąć, obudzić w nim grozę — niejednokrotnie rodem z Biblii, która, jak to się dzieje u pisarzy wychowanych w silnie zakorzenionej tradycji protestanckiej, obecna jest na kartach jego dramatów, nie tylko w stylistyce i metaforyce. Z ogromną odwagą, w niesprzyjających warunkach próbował wzniecić — i wzniecał — rewolucję w dziedzinie moralnej i światopoglądowej, przeorywał zaśniedziałe pokłady psychiki i intelektu. I to już wystarcza, by budzić najwyższy podziw, szacunek i wdzięczność u potomnych, którzy mogą obserwować, jak realizują się ukute przez Ibsena hasła, zawarte w

jego ulubionych słowach-drogowskazach: „trzecie królestwo", „radosne szlachectwo duszy", „domostwo z wysoką wieżą".

Olga Dobijanka-Witczakowa

O „BUDOWNICZYM SOLNESSIE"

Arcydzieła dramatu — a do takiej rangi literackiej ma prawo *Budowniczy Solness* — choć osadzone mocno w realiach historii i stylu swojej epoki, posiadają zdolność budzenia wciąż nowych skojarzeń refleksyjnych, a więc zdolność trwania w żywym dialogu dyskusyjnym z każdą kolejną współczesnością.

Pozornie najbardziej aktualną warstwą problematyki *Budowniczego Solnessa* jest dziś temat konfliktu pokoleń (stosunek Solnessa do Ragnara), ale odczytywanie dramatu Ibsena wyłącznie w tych kategoriach byłoby sprowadzeniem wizji poetyckiej na poziom powierzchownej publicystyki z jej tendencją do upraszczania zjawisk i nadawania im jednoznacznego sensu. Zresztą konflikt między konserwatywnym myśleniem a nowatorstwem, między egoizmem starzejących się ludzi a młodzieńczym głodem aktywności, nie jest jakimś typowo współczesnym konfliktem, tkwi bowiem w pewnych dyspozycjach psychicznych, z trudem poddających się etycznemu wysubtelnieniu.

Bardziej zatem współczesną, to znaczy budzącą dynamiczny rezonans, strefą asocjacyjnych odniesień jest metaforyka dziejów Solnessa, transpozycja faustycznego mitu. Upostaciowane w *Fauście* Goethego złudzenie powrotu do młodości znajduje w *Budowniczym Solnessie* swą realistyczną wersję. Nie ma tu magii, Mefista, metafizycznej gry o los człowieka, baśniowych rekwizytów lirycznej polifonii. Jest szary, powszedni tok drobnych, ludzkich spraw. W małostkową stabilizację mieszczańskiej egzystencji wdziera się wicher, ale i on nie ma fantastycznych skrzydeł. Demon nie wyczarował przed Faustem-Solnessem widma piękności. Po prostu młoda dziewczyna zapukała do drzwi i poprosiła znajomych o krótką gościnę.

Wszystko jest w tym świecie fabularnym sprawdzalne, wszystko odwołuje się do naszego zwykłego doświadczenia, nawet motyw wieży, która ma być uwieńczona. Dążenie dramaturga do symbolicznej nadbudowy znaczeń nie przekreśla realistycznej prawdy i metody, wzbogaca tylko dzieło przy pomocy skrótu zgęszczającego w obrazie dialektykę werbalną.

Ibsen daje obnażoną wersję mitu Fausta, odartą z przepysznych kostiumów legendy. Ukazuje przy tym jej ambiwalentny sens. Solness boi się swoich młodych następców, ale Solness zdobywa nowe siły, gdy młodość zjawia się przed nim w kształcie miłosnej pokusy. Przybycie Hildy skłania Solnessa do ryzykownego tańca przed zwierciadłem. Oto znów ktoś na niego patrzy, oto znów w kimś może siebie ujrzeć. I Solness wpada w sidła. Podniecający kontakt z młodością niweczy działanie rozsądku, łamie bariery ustawione przez instynkt samozachowawczy. Katastrofa okazuje się nieuniknionym finałem metamorfozy.

„Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca" śpiewają Syreny w *Powrocie Odysa*. Dla Solnessa próba powrotu kończy się upadkiem z rusztowania. Czy jest to optymistyczny, czy

pesymistyczny epilog? Odpowiedź zależy od stanowiska, z którym będziemy się solidaryzować. Z pozycji pani Solness jest to klęska, z pozycji Hildy — zwycięstwo. Stanowisko pierwsze można by skomentować wierszem Emersona * o starości:

Oto już czas starości,
Już pora zwinąć żagle —
Sam bóg rubieży,
Co na morze wyprawia z brzegu,
Podszedł do mnie w złowieszczym obchodzie
I powiedział: „Dość tego!"
Nic już nie wykiełkuje
Z rozłożystych gałęzi twoich i korzeni;
Fantazja przeminęła — dosyć już pomysłów;
Widnokręgi swe zamknij
W kręgu baldachimu.
Już nie ma czasu na to i na tamto,
Wybieraj jedno z dwojga;
Oszczędzaj każdą kroplę rzeki, co wysycha,
I dzięki czyniąc Bogu za tę odrobinę,
Zaniechaj wiele, by zatrzymać mało.
W porę bądź mądry i przyjmij wyroki,
Aby ostrożną stopą złagodzić upadek;"

Temu głosowi przeciwstawia się muzyka, którą słyszy Hilda w chwili, gdy ciało Solnessa uderza o ziemię. Cóż pozostawało mistrzowi Solnessowi jak nie skąpstwo, gnicie, schnięcie. Zamiast tego wybrał ostatni lot. Zginął, walcząc o sens własnego życia, o jego piękno. Jest to rozwiązanie tragiczne, ale oczyszczające — tak jak tego domagała się od dramaturgii starożytna formuła Arystotelesa.

L. E.

* Fragment wiersza „Kres" w przekładzie Juliusza Żuławskiego.

DWA LISTY IBSENA

Elementy biograficzne odnaleźć można w każdym dramacie Ibsena. Geneza *Budowniczego Solnessa* wiąże się z okresem letnim roku 1889. Ibsen przybywał w miejscowości klimatycznej Gossensass (Tyrol) i tam poznał 18-letnią Emilię Bardach.

W r. 1906 krytyk duński Jerzy Brandes ogłosił książkę o Ibsenie i zamieścił w niej 12 listów pisarza do Emilii B., wysuwając przypuszczenie, że była ona pierwowzorem Hildy Wangel. Ibsen nie widział swej młodej przyjaciółki nigdy po opuszczeniu Gossensass w r. 1889. Ostatni list pisarza do Emilii B. — pisany w r. 1898 — stwierdza, że wciąż myślą wracał do lata tyrolskiego.

Oto dwa spośród listów Ibsena:

1) *Monachium, 15 października 1889.*

Miły list Pani, za który tysiąckrotnie dziękuję, otrzymałem — czytałem go i znów czytałem.

Siedzę tu jak zwykle przy biurku. Chciałbym teraz chętnie pracować. Lecz nie mogę. Moja wyobraźnia pracuje wprawdzie usilnie, lecz ulatuje zawsze gdzie indziej. Tam, dokąd podczas pracy nie powinna ulatywać. Moich wspomnień z lata nie mogę odeprzeć. Nie chcę też. To, co przeżyłem, przeżywam znów — i wciąż od nowa. Wszystko to przetworzyć w poemat jest mi na razie niemożliwe.

Na razie?

Czy uda mi się to kiedyś w przyszłości? I czy życzę sobie właściwie, by mi się to kiedyś udać miało — i mogło?

Na razie przynajmniej nie; tak sądzę.

To czuję — to wiem.

A jednak musi to przyjść. Musi się rozstrzygnąć. Lecz czy tak będzie? Czy będzie to mogło być?

Ach, droga panno — wybacz Pani; pisze Pani tak ślicznie w swym ostatnim — nie, nie, broń Boże — w swym poprzednim liście pisze Pani tak ślicznie: lecz „panną" nie jest Pani dla mnie, więc — drogie dziecko — bo tym przecież jest Pani dla mnie — czy Pani sobie przypomina, że kiedyś mówiliśmy o „głupstwach" i „szaleństwach"? A raczej — to ja sam o tym mówiłem. Wówczas objęła Pani, drogie dziecko, rolę nauczyciela i zauważyła swym cichym, melodyjnym głosem i na swój daleko w przyszłość patrzący sposób, że przecież zawsze jest różnica między głupotą a szaleństwem. Tak jest — miałem przeczucie tego. Lecz epizod ten — jak wszystko inne, tkwi przecież w mej pamięci. Wciąż, wciąż łamię sobie nad tem głowę: czy było to głupotą czy szaleństwem, że my zbliżyliśmy się do siebie? Czy też było to i głupotą i szaleństwem? A może ani jednym ani drugim?

Sądzę, że to ostatnie jest jedynie istotne.

Było to po prostu naturalną koniecznością. I było równocześnie fatum. Zastanów się Pani nad tym, gdyby to było koniecznością.

Lecz nie sądzę, by nią było. Przypuszczam, że Pani z góry to zrozumie.

Tysiąckrotne dobranoc.

Zawsze szczerze oddany H. I.

2) *Christiania, 13.3.98.*

Serdecznie ukochana panno — — —!

Proszę przyjąć najszczersze podziękowanie za list. Lato w Gossensass było najszczęśliwsze, najpiękniejsze w całym moim życiu.

Niemal nie śmiem o tym myśleć. A jednak muszę wciąż. Wciąż!

Wiernie oddany Henryk Ibsen.

Tekst listów przedrukowany z antologii Bertolda Merwina: **Listy miłosne sławnych ludzi**, Poznań 1922.

— * —

Pierwszy przekład ukazał się w r. 1893 pt. *Mistrz Solness* (tłumacz: Ignacy Suesser, II wydanie: 1897). W r. 1899 przekład Walerii Marrené ustalił tytuł *Budowniczy Solness*. W r. 1909 pojawił się trzeci przekład — Jana Śliwonia. Najnowszy przekład dał Włodzimierz Lewik.

Prapremiera polska miała miejsce w Krakowie (9.XI.1901) wznowiono sztukę w sezonie 1913/14. Warszawa poznała dramat 14.IX.1906, Lwów w r. 1909. Z późniejszych premier na uwagę zasługują: warszawska z r. 1928 (reżyseria Aleksandra Zelwerowicza, z Wojciechem Brydzińskim jako Solnessem) i warszawska z roku 1935 (w reżyserii Karola Adwentowicza — Solnessa).

Cena zł 4,—

REPERTUAR

Pałac Kultury i Nauki

H. Ibsen: *Budowniczy Solness*
K. H. Rostworowski: *Kajus Cezar Kaligula*
R. del Valle-Inclán: *Rogi porucznika Astete*
M. Bałucki: *Dom otwarty*
J. Słowacki: *Horsztyński*
L. Budrecki, I. Kanicki: *Dziś do Ciebie przyjść nie mogę* (widowisko muzyczne)

W przygotowaniu:

A. Sztejn: *Hotel „Astoria"*

TEATR MŁODZIEŻY „WIDZIADŁO"

Pałac Kultury i Nauki

wg F. H. Burnett: *Tajemniczy ogród*
Opracowanie sceniczne: *Z. Rzuchowski, Z. Wróblewski*

W przygotowaniu:

L. H. Morstin: *Kopernik*

TEATR ROZMAITOŚCI

ul. Marszałkowska 8

A. Fredro: *Gwałtu, co się dzieje!*
E. Scribe: *Szklanka wody*
J. Patrick: *Każdy kocha Opalę*

Przedsprzedaż biletów prowadzą wszystkie placówki „Orbis" oraz Kasy Teatralne Spatif (Al. Jerozolimskie 25) i kasy teatrów. Kasa Teatru Klasycznego i Teatru Młodzieży „Widziadło" czynna w godz. 10—15 i 16—19, w poniedziałki 10-16; w niedziele 12-19; tel. 20-02-11, w. 2941, kasa Teatru Rozmaitości czynna w godz. 10-14 i 15-19; (poniedziałki 10-16); tel. 28-43-77, 28-28-64.

PROGRAM

TEATR

KLASYCZNY

TEATR

WIDZIADŁO

TEATR

ROZMAITOŚCI