TEATR POPULARNY

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

SEZON 1979/80

Dyrektor i Kierownik artystyczny
ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI

Zastępca Dyrektora
STANISŁAW SUSKI

Kierownik literacki
ZBIGNIEW KUBIKOWSKI

Mowa wygłoszona na bankiecie w Sztokholmie 24 września 1887 roku

Panie i Panowie: dziękuję Wam najgłębiej za całą przyjacielskość, serdeczność i zrozumienie, których raz jeszcze daliście dowody. Jest wielką radością czuć, że należy się do wielkiego kraju. Ale całkowicie poza moimi możliwościami leży odpowiedź na wszystkie słowa pochwał, które usłyszałem. Jednak chciałbym się zastanowić przez chwilę nad jedną sprawą. Powiedziano, że ja także przyczyniłem się, i to w sposób znaczny, do wprowadzenia nowej ery w naszych krajach. Myślę, przeciwnie, że czas, w którym żyjemy można by równie dobrze nazwać uwieńczeniem, a coś nowego może się za chwilę z tego narodzić. Wierzę bowiem, że wykładanie naturalnej wiedzy o ewolucji jest istotne również w odniesieniu do duchowych aspektów życia. Myślę, że niedaleki jest czas, gdy polityczne i społeczne koncepcje przestaną istnieć w swoich dotychczasowych formach, i że z obydwu wyłoni się jedność, która zawierać w sobie będzie warunki sprzyjające szczęściu ludzkości. Sądzę, że poezja, filozofia i religia stopią się w nową kategorię i staną się nową siłą życiową , o której my, żyjący obecnie, nie możemy mieć jasnego wyobrażenia.

Przy różnych okazjach mówiono, że jestem pesymistą. Jestem nim, gdyż nie wierzę w wiecznotrwałość ideałów ludzkich. Ale jestem optymistą, bowiem głęboko wierzę w zdolność do propagowania i rozwijania ideałów. Co więcej, by się wyrazić ściśle, wierzę, że ideały naszych czasów rozpadając się, dążą do tego, co w mojej sztuce „Imperator i Galilejczyk" określiłem mianem „trzeciego królestwa". A zatem, pozwólcie mi Państwo wznieść toast za przyszłość — za to, co ma nastąpić. Zebraliśmy się tu w sobotni wieczór. Po nim następuje dzień odpoczynku, święto, dzień święty — jakkolwiek chcielibyście go nazwać. Ja ze swej strony będę zadowolony z pracy tygodnia, tygodnia, który trwa całe życie, jeśli praca będzie służyć przygotowaniu ducha dla jutra. Ale nade wszystko będę zadowolony, jeśli służyć ona będzie wzmocnieniu ducha przed tygodniem pracy, który nieuchronnie nastąpi. Dziękuję.

z tomu „Modern Drama"
W.W. Norton & Co
INC New York 1966
tłumaczyła Ewa Komorowska

Stanisław Marczak-Oborski

HENRYK IBSEN

(1828—1906)

O Ibsenie mawiano, że stworzył on największą ilość ludzi, oczywiście po Panu Bogu, Szekspirze i Balzaku.

W historii literatury mieszczono go między największymi, bowiem należy do tych wyjątkowych twórców, którzy nasycili teatr wielkimi treściami filozoficznymi, otwierali szerokie perspektywy na sprawy ludzkie, zapładniali dramaturgię nową wyobraźnią. Wśród wybitnych pisarzy teatru, którzy przyszli po nim chyba ani jeden nie mógłby z czystym sumieniem powiedzieć, że niczego nie zawdzięcza Ibsenowi. Bowiem położył on podwaliny pod rozmaite gatunki współczesnego dramatu: dramatu problemów społecznych, psychologicznego, obyczajowego, dyskursywnego, metaforyczno-filozoficznego. Toteż do dzisiaj grywany jest we wszystkich krajach Europy, w Amerykach, w Azji i Australii. Ze szczególnym zainteresowaniem przyjmowany bywał w Niemczech, Rosji i Polsce. Do naszego kraju wprowadził go jeszcze przed pierwszą wojną światową teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego, a potem Ludwika Hellera. Znakomita większość czołowych aktorów polskich dwudziestego wieku miała w Ibsenie swoje wielkie kreacje, dość wymienić Modrzejewską, Adwentowicza, Solskiego, Solską, Barszczewską, Holoubka, Śląską, Świderskiego...

Był synem armatora, urodził się w Norwegii, ale płynęła w nim także krew duńska, niemiecka i szkocka. Pierwszą sztukę wystawił, zresztą bez powodzenia, w połowie XIX wieku. W czasie długiego, prawie osiemdziesięcioletniego życia podróżował po wielu krajach, był dyrektorem paru teatrów. Umarł sparaliżowany w roku 1906.

Specyficzną cechą wielu najważniejszych sztuk Ibsena jest kompozycja akcji scenicznej ściśle złączona z wydarzeniami przeszłości. To, co oglądamy na scenie, jest konsekwencją i epilogiem dawniejszych spraw, które już niegdyś zadecydowały o losie bohaterów. Owo minione odsłania się powoli w trakcie przedstawienia równolegle z bieżącą akcją, dramatyzuje ją i objaśnia. Zagadka przeszłości wyjawia się ostatecznie wraz z zakończeniem dziejących się aktualnie zdarzeń — i oto wychodzimy z teatru pod wrażeniem podwójnej, niezwykłej perspektywy.

Krytyk młodopolski Wilhelm Feldman, z pewną uszczypliwością nazwał Ibsena „znakomitym matematykiem, szachistą, strategiem scenicznym". Ale właśnie owa precyzja myśli, choć nieco oschła i wyprana z sentymentalizmu — stanowi w znacznej mierze o trwałości dzieł pisarza. Surowość uczuciową rekompensował wyrazistością i realizmem figur scenicznych. Mawiał: „nie wprowadzę człowieka na scenę, póki nie policzę guzików u jego kamizelki". Nie chodzi tu, oczywista, o fotograficzność widzenia artystycznego, ale o prawdziwość i rzeczywistość postaci, z których każda jest odrębna, różniąca się od wszystkich innych, a jednakowo zaciekawiająca i autentyczna.

Bardzo bogata, powstająca na przestrzeni przeszło pół wieku twórczość Ibsena dzieli się na kilka etapów. Rozpoczął od cyklu dramatów o historycznej i legendarnej przeszłości swojej ojczyzny. Wielki sukces europejski przyniosły mu następnie dwa poematy dramatyczne: „Brand" i „Peer Gynt". Około lat siedemdziesiątych ukazała się seria sztuk, które poruszyły światową opinię publiczną. Nikt dotąd z taką odwagą i konsekwencją nie stawiał na scenie najdrażliwszych spraw współczesnych: prawa zamężnej kobiety do stanowienia o swym losie, odpowiedzialności moralnej rodziców wobec dzieci, sprzeciwu wobec obowiązujących poglądów w imię bezkompromisowo pojętej prawdy. Ibsen z całą powagą etyczną, z wnikliwością wielkiego pisarza, psychologa i społecznika, stawiał ciężkie zarzuty zakrzepłemu światu mieszczańskiemu.

Ukazywał zakłamanie i bezmyślność postaw moralnych, religijnych, politycznych, obyczajowych, na których opierał się ten świat. Nie był zresztą rewolucjonistą: nie chciał niszczyć, ale poprawić. Sztuka „Nora" wywarła decydujący wpływ na ówczesny ruch emancypacyjny kobiet. Krytyka zachowawcza szalała z oburzenia, nazywano go „burzycielem porządku". Jeden ze znanych krytyków angielskich pisał: „Jest to sztuka bestialska, cyniczna, odpychająca: literackie ścierwo". Z podobną burzą spotykały się premiery innych utworów tego cyklu: „Upiorów", „Wroga ludu", „Podpór społeczeństwa". Na ataki Ibsen odpowiadał niewzruszenie: „My, dramaturgowie, powinniśmy dążyć do tego, aby za pomocą naszej twórczości ulepszyć istniejący porządek światowy"

W ostatnim okresie twórczości Ibsen skłaniał się ku symbolizmowi, odsłaniał jeszcze jedną podszewkę głoszonych dotąd praw — przenikliwą ironię tragiczną, której był mistrzem. To „Dzika kaczka", „Rosmersholm", „Mały Ejolf", „Budowniczy Solness". Dawał tu o sobie znać pesymizm pisarza, nigdy zresztą nie prowadzący do nihilizmu: nawet w chwilach klęski nie odbiera Ibsen swoim bohaterom woli podźwignięcia się, nie traci wiary w istnienie porządku etycznego. Jego ideologię — jakże bliską wielu czołowym autorom naszego wieku — sformułował Adam Grzymała-Siedlecki: „Człowiek rodzi się na to by cierpieć, to nie trudno wyczytać z dzieł Ibsena. W dniu przyjścia na świat rzucony jest w odmęt wrogiego mu życia, które skończy się niebawem. Nie ma on i nie będzie miał żadnej nieprzelotnej nagrody za swoje czyny dobre, ani żadnej kary za swoje niegodziwości umiejące unikać sądów i kryminału. Mimo to jednak należy czynić dobro i wstydzić się zła. Należy być człowiekiem godnym nie dla nagrody, lecz by stoicko zadośćuczynić honorowi człowieczeństwa".

M. C. Bradbrook

„DZIKA KACZKA"

Dawniej uważano, że „Dzika kaczka" jest odwrotnością „Domu lalki" i „Upiorów" oraz w porę wyrażonym ostrzeżeniem przed fanatycznymi innowatorami. Z tego punktu widzenia centrum sztuki stanowią błędy Gregersa i diagnoza Rellinga, jedynych dwu postaci zdolnych do oceny sytuacji i podjęcia decyzji moralnej. Taki jest „problem" sztuki. G. B. Shaw ujmuje to w sposób następujący:

„Interesująca sztuka nie może, z natury rzeczy, oznaczać czegokolwiek innego jak tylko sztuki, w której są poruszone i sugestywnie omawiane problemy postępowania oraz inne, których charakter jest osobiście istotny dla widza".

Gregers idealista trzykrotnie sciera się z Rellingiem psychologiem, a sztuka kończy się ich porażką. Struktura akcji zależy od interwencji Gregersa; jest on odpowiedzialny nie tylko za rozdźwięk między Giną i Hjalmarem ale i za sugestię, która doprowadza Jadwisię do śmierci. Być może Gregers był dla współczesnych postacią bardziej intresującą niż dzisiaj; faktem jest,że choć to on wprawia sztukę w ruch, nie on jest ośrodkiem zainteresowania. Sam Ibsen zdawał się zmieniać zdanie w miarę pisania. Powiada, że nie myślał kategoriami „problemów": „Wszystko, co pisałem jako poeta wywodziło się z nastawienia i sytuacji życiowej. Nigdy nie pisałem bo, jak to się mówi, „znalazłem dobry temat"; a w wynurzeniu dotyczącym stanowiska artysty wobec nauki: „To, czego my, nie wtajemniczeni, nie posiadamy jako wiedzy, sądzę, że posiadamy do pewnego stopnia jako intuicję lub instynkt". Dalej powiada, że istnieje pewne rodzinne podobieństwo między artystami i naukowcami żyjącymi w tym samym okresie czasu, tak jak w portretach istnieje pewien typ charakterystyczny dla danego okresu, niezależny od szkoły malarskiej. Ibsenowskie wyprzedzenie odkryć psychologicznych jest samo w sobie świadectwem na korzyść jego teorii; najbardziej rzucającym się w oczy przykładem może być „Oblubienica morza".

A zatem dla Ibsena w żadnym przypadku nie do przyjęcia byłaby myśl, że w „Dzikiej kaczce" miałby pouczać. Zdaje się, że rozpoczął pracę z zamiarem napisania komedii satyrycznej, utrzymanej raczej w tonie „Wroga ludu". Akt pierwszy nie przystaje do pozostałych części, choć jest doskonałym szkicem prowincjonalnej społeczności z całą jej kołtuńską solidarnością — społeczności, która, jak pokazał to autor, słabych czyniła ofiarami przebiegłości innych.

W tej społeczności Gregers gra rolę reformatora społecznego, którego droga, jak w całej literaturze tego okresu, jest ciernista. Z drugiej jednak strony reformator ma świadomość szlachetności swego powołania i dzięki temu może znieść wszystkie ciskane w niego przez złych ludzi gromy i sam je również ciskać. Panna Aurora Leigh (z powieści pod tym samym tytułem — przyp. red.), znana reformatorka społeczna, każe Lady Waldemar pamiętać jak to:

„Sprzedałaś tę trującą kaszkę zwaną twoją duszą"

i — poza tą inwektywą, słowa Gregersa skierowane do starego Werlego brzmią niemal jak synowskie. Ale siła tych scen jest już niemal nieuchwytna dla dzisiejszego czytelnika.

W pewnym sensie Gregers jest postacią stałą; to on znalazł pełne rozwiązanie na życie — w wierze, bez względu na to, czy będzie to Marks, czy Freud, Grupa oksfordzka czy Yoga. Uważał, że matka ma rację a ojciec jej nie ma. Czuł się przez ojca skrzywdzony, a jednocześnie był chorobliwie świadomy swego obowiązku wobec Hjalmara i dlatego zmuszony był ingerować. W żadnym ze swych górnolotnych usiłowań nie zważa na delikatną materię ludzką, którą się posługuje, będąc tym kogo Hedda Gabler nazwała „specjalistą". Jednakże brutalności Rellinga na nic się nie zdają. Sam Gregers jest nienormalny umysłowo a i fizycznie, jak daje do zrozumienia, jego los jest przesądzony.

Sztuka zaczyna się jego opowiadaniem ale Ekdalowie przerywają mu. Ibsen napisał w liście do wydawcy: „...Postacie z „Dzikiej kaczki" stały mi się bardzo drogie", a pisząc o postaciach miał oczywiście na myśli Ekdalów. Relling, swoim kazaniem o roli fantazjowania w życiu — w czym uprzedził go Francis Bacon — czyni wszystko by naprostować przebieg sztuki; w kolejnych aktach Gregers jakby „zasila" Ekdalów: on nawiązuje epizody lub skłania do zwierzeń Hjalmara czy Jadwinię, mało w nim jednak samodzielnego życia.

Ekdalowie promieniują żywotnością, nawet przepity stary Porucznik. To ludzie o zawiłych charakterach ale prostych umysłach. W scenie, w której stary Ekdal decyduje się pokazać Gregersowi dziką kaczkę widać, jak wzajemnie zarażają się podnieceniem, aż w końcu Hjalmar, który wstydził się swojego hobby, przyłącza się do nich:

Ekdal: W nocy leżą w niej króliki, mój przyjacielu.
Gregers: To ma pan i króliki?

Ekdal: Tak, do licha! Dlaczegóż by nie. Słuchaj, Hjalmar, on pyta czy mamy króliki! Hm, ale teraz kolej na rzecz najważniejszą! Odsuń się, Jadwiniu. Proszę stanąć tutaj i popatrzeć tam, na dół. Widzi pan koszyk wyścielony słomą?

Gregers: Tak i widzę w nim jakiegoś ptaka.

Ekdal: Ptaka?

Gregers: Czy to nie kaczka?

Ekdal (obrażony): Pewnie, że kaczka.

Hjalmar: Jak sądzisz, co to za kaczka?

Jadwinia: Nie jest to zwyczajna kaczka.

Ekdal: Pst!

W tym drugim akcie urok i absurdalność Ekdalów uwydatnione są jeszcze bardziej przez ich niewinne samookłamywanie się. Stary, udający, że potrzebuje ciepłej wody tylko do atramentu, Hjalmar krzyczący „Nie, nie chcę w takiej godzinie piwa. Dajcie mi flet" — są bezpieczni pod opieką kobiet, odgrywając z dawien dawna znaną rolę „rządzącego ojca". Co dla Nory jest poniżeniem, dla Giny i Jadwini staje się grą. Jest to domowa umiejętność przekazywana z matki na córkę wraz z rodzinnymi przepisami, a której zasięg rozpoczyna się od maksym w rodzaju „Nakarm brutala", po szczerą wiarę w Wielkiego Stwórcę, którą mogą wyznawać tylko ludzie prości i dziecinni, ale która stanowi o dobrym samopoczuciu Hjalmara. Jest on bowiem nieśmiały, łatwo mu wyrządzić przykrość, a poza tym potrzebuje nieustannego uwielbienia ze strony rodziny, by czuć się dobrze. Stąd jego drażliwość wobec jakiejkolwiek sugestii krytyki; czułby się zdradzony wewnątrz swej cytadeli.

Mimo, że jest tak bezlitośnie obnażany, Hjalmar nie zostaje potępiony. Również i on stał się drogi Ibsenowi. Gdy jego przygotowania do heroicznej ucieczki Gina kwituje: "...Najtrudniej ci będzie znaleźć obszerny strych na króliki...", najpierw desperacko wykrzykuje: „...Co takiego? Mam wlec ze sobą króliki?..." ale natychmiast prawie wykręca niewygodną sytuację na swoją korzyść: „...Będę się musiał przyzwyczaić. Muszę zrezygnować z niejednego, co jest o wiele więcej warte niż króliki...". Skłonienie Jadwini do skończenia jego pracy po to, by mógł pójść na strych jest najpodlejszym z jego czynów, choć od razu ucisza swoje sumienie mówiąc: „...Tylko sobie nie psuj oczu. Słyszysz? Nie chcę za to być odpowiedzialny, musisz sama wziąć na siebie tę odpowiedzialność, słyszysz?..."

Jego zamiłowanie do „oryginalnych wynalazków" i gwałtowna troska o „nową dróżkę do studni" świadczą jeśli nie o livsglaeden (radości życia) to o arbeitsglaeden (radości pracy). Jest tak dziecinny, że potrzebuje tylko roli do grania i publiczności, która by go oklaskiwała. Porzucona kochanka starego Werlego i jej dziecko są taką właśnie publicznością — łagodną, reagującą, bezkrytyczną. Jego gniew gdy po raz pierwszy nabiera podejrzeń, że Jadwinia nie jest jego dzieckiem, jest ślepy, dziki i szczery.

Hjalmar: Mój dom rodzinny leży w gruzach. (wybucha płaczem) Gregers, nie mam już dziecka!

Jadwinia: Co ty mówisz! (podchodzi do niego) Ojcze, ojcze!

Gina: Otóż i mamy!

Hjalmar: Nie zbliżaj się do mnie! Odejdź! Nie mogę znieść twego widoku! Ach, te oczy... Żegnaj!

Jadwinia: Ależ nie, nie! Nie odchodź!

Gina: Spójrz na dziecko, Hjalmarze, spójrz na dziecko!

Hjalmar: Nie chcę. Nie mogę. Muszę wyjść, muszę uciec od tego wszystkiego!

Ale jego późniejsze okrucieństwo jest sztuczną zabawo-grą. „...Chcę, żeby w ostatnich chwilach mego pobytu w tym domu zaoszczędzono mi widoku obcych..." „...Tatuś mnie miał na myśli?..." pyta Jadwinia, drżąc cała. W ostatnim swoim wyznaniu wobec Gregersa Hjalmar trochę zbyt otwarcie, na to by być konsekwentny, przyznaje się do swojego uzależnienia od miłości Jadwini, do potrzeby czci z jej strony. Pozostaje ta straszna wątpliwość „...może Jadwinia nigdy mnie prawdziwie nie kochała..." i wymyśla historyjkę jak to Jadwinia przez cały czas naśmiewała się z niego i zwodziła go. Hjalmar potrzebuje dowodów uczucia, a przyznanie się do dręczących go niepewności sprawia, że jest godny współczucia. Jest załamany, jest bankrutem. Jakkolwiek samolubna i pasożytnicza była jego miłość, wypływała ona z najgłębszych potrzeb i je zaspokajała.

Hjalmar jest postacią tragiczną a jednocześnie komiczną: Jadwinia, jak Antygona czy Kordelia, jest ofiarą-odkupicielką. Jest tylko dzieckiem odmawiającym pacierz za dziką kaczkę by „...żyła jak najdłużej i była zdrowa...", i robiącym dalekosiężne plany, żeby wprawić ojca w dobry nastrój. Jednak i ona jest tajemnicza: jak dzika kaczka, nikt nie wie o niej „...skąd się wzięła ani kto jest jej przyjacielem..." — podstawowa, otwarta kwestia to czy jest dzieckiem Hjalmara czy też starego Werlego. Jadwinia ulega

dziwnym, młodzieńczym przypływom uczuć płynących z „...głębi mórz...", jej szeroko rozumiana dziecinność stawia ją bezbronną wobec katastrofy. Jadwinia wierzy w Hjalmara tak, jak tylko dziecko wierzyć potrafi. On jest jej Bogiem i dlatego zdradzona, pogrąża się w najczarniejszej dziecięcej rozpaczy. Gregers, skłaniając ją do zabicia dzikiej kaczki, przemawia językiem religii. Gest ten ma być daniem dowodu, ofiarą rytualną by przebłagać Hjalmara, obrażonego Boga. Gdy Hjalmar występuje ze swoim ostatecznym „postulatem ideowym" „...Gdybym wtedy zapytał: Jadwiniu, czyś gotowa odtrącić dla mnie tamto życie, zobaczyłbyś, jaką dostałbym odpowiedź...", Jadwinia przystawia pistolet do piersi i strzela. Nie zostało powiedziane czy ginie z żalu czy jako ofiara; powodowana młodzieńczym impulsem samozniszczenia, czy też może dziecięcym pragnieniem zemsty: „...Umrę i w t e d y będziesz żałował...".

Jej śmierć jest katastrofą, to jedyne nie dwuznaczne wydarzenie w sztuce; a jednak przyczyny tej śmierci są niejasne. Nie jest powiązana z wcześniejszą akcją tym rodzajem żelaznego łańcucha, który pociąga za sobą śmierć Oswalda. Jest szokiem, to prawda, ale nieuniknionym. Gina, podnosząc ciało Jadwini wypowiada ostatnie słowo: „...Ale dziecko nie powinno t u leżeć. Zanieśmy ją do jej pokoiku. Pomóż mi Hjalmarze...".

Najbardziej tajemniczym i przekonującym symbolem jest nie postać ludzka, ale sama dzika kaczka. Każda z osób ma coś wspólnego z historią dzikiej kaczki, a historia ta odbija wszystkie rozproszone światła sztuki i skupia w jedno. Wyrazistość i siła dzikiej kaczki mają podobną moc oddziaływania jak duch w „Hamlecie" czy wiedźmy w „Makbecie": jednoczą i skupiają motywy kryjące się za działaniami postaci.

Ostatnia drwina Rellinga wobec Gregersa należy do innego świata — do świata sądów, opinii i rozsądku; wielkość sztuki polega na tym, że porusza się po tylu różnych poziomach. Ibsena nie ograniczała już własna technika pisania. Swoboda i zamiar jakiemu miała służyć „Dzika kaczka", są oznakami stale pogłębiającego się rozumienia ludzi oraz wspaniałomyślności, które to cechy coraz bardziej odwodziły Ibsena od doktrynalności i propagandowości. „Kategorie dramatyczne", stwierdził, „są elastyczne i muszą się przystosować do faktów literackich". Postacie stały się mu bliskie a kategoria dramatyczna została odpowiednio zmodyfikowana tak, że nawet najsłabszemu pozwolono dać do zrozumienia, iż i on zaznał „...głębi mórz...".

Olga Dobijanka-Witczakowa

„DZIKA KACZKA" IBSENA

Ibsen niejednokrotnie zadziwiał swoich widzów i czytelników. Mimo pewnych zasadniczych elementów wspólnych wszystkim jego ważniejszym dziełom i nadającym jego twórczości stempel „ibsenizmu", dramaty wielkiego Norwega wykazują znaczną różnorodność, często zaskakującą. Dotyczy to także dramatów bliskich sobie co do chronologii powstania i ogólnej tematyki.

Szczególnym zaskoczeniem była niegdyś — i w pewnym stopniu jest do dzisiaj — „Dzika kaczka" i to zarówno w zestawieniu z wcześniejszymi sztukami, jak „Podpory społeczeństwa", „Nora", „Upiory", zwłaszcza zaś z poprzedzającym ją bezpośrednio „Wrogiem ludu", jak i późniejszymi, by wymienić choćby „Rosmersholm". Sam Ibsen podkreślał odrębność swego nowego dzieła w liście do kopenhaskiego wydawcy F. Hegla, pisząc, że w jego produkcji literackiej „Dzika kaczka" „zajmuje jak gdyby oddzielne miejsce; metoda odbiega pod niejednym względem od metody utworów wcześniejszych". Przede wszystkim zwracał uwagę fakt, że Ibsen, który we „Wrogu ludu" był rzecznikiem głoszenia bezwzględnej prawdy, w „Dzikiej kaczce" głosiciela bezwzględnej prawdy niemal kompromituje; że w sztuce jest sporo akcentów ironii; że są w niej przemieszane elementy tragizmu i komizmu; że tytułowa dzika kaczka, akcentująca tragizm końcowej partii fabuły, ma znaczenie głębsze, nie tłumaczące się jednoznacznie, symboliczne.

„Dziką kaczkę" napisał Ibsen w ciągu lata 1884. W listopadzie tegoż roku ukazało się jej wydanie książkowe, a już w styczniu 1885 odbyły się jej „skandynawskie" premiery: w Bergen, w Christianii (ówczesna nazwa Oslo), w Helsinkach i Sztokholmie, w lutym — w Kopenhadze. Na gruncie niemieckim, szczególnie ważnym dla popularyzacji twórczości Ibsena w Europie, najwcześniej, ale dopiero po później napisanym „Rosmersholmie", wystawiono „Dziką kaczkę" w Berlinie (marzec 1888), z kolei w Dreźnie (czerwiec 1889) i w Wiedniu (kwiecień 1891). Przyjęcie utworu było różne — nie brakło głośnych oznak dezaprobaty na widowni (w Kopenhadze i w Wiedniu). Znaczna część publiczności i krytyki była nieco zdezorientowana tym „nowym Ibsenem". Sztuka zdobywała jednak dość szybko sceny europejskie. W Paryżu wystawił ją Antoine w swym

Théâtre Libre w kwietniu 1891, we Włoszech grano ją w r. 1891, w Londynie w kilku teatrach od r. 1894, w Moskiewskim Teatrze Artystycznym od września 1902 — by wymienić tylko kilka przykładów. Ukazywało się też coraz więcej tłumaczeń: najwcześniej angielskie (1891), z kolei m.in. rosyjskie (1892), francuskie (1893), włoskie (1895), czeskie (1904). Wyraźny wzrost popularności „Dzikiej kaczki" dał się zauważyć w pierwszych latach XX w., o czym świadczy znaczna ilość jej przedstawień. Np. Teatr Narodowy w Christianii w r. 1904 odegrał ją 24 razy, berliński Teatr im. Lessinga w r. 1905 — 43 razy, berliński Teatr im. Schillera w sezonie 1911/12 powtórzył ją 28 razy, co na owe czasy oznaczało duży sukces.

Do teatru polskiego wprowadził „Dziką kaczkę" Tadeusz Pawlikowski w czasie swej działalności w Krakowie: 27 kwietnia 1894 wystawił tę sztukę po raz pierwszy (w przekładzie Kazimierza Ehrenberga), przy współpracy reżyserskiej Józefa Kotarbińskiego. W przedstawieniu, w którym uczestniczyli m.in. Śliwicki jako młody Werle, Zawadzki jako Hjalmar Ekdal i Trapszówna jako Jadwinia, osiągnął — według opinii Teofila Trzcińskiego — „symfoniczne zespolenie wszystkich elementów w harmonijną całość". Wśród kilku powtórzeń spektaklu w latach 1894 i 1898 zasługuje na uwagę przedstawienie z 5 kwietnia 1898, którym uczczono 70 rocznicę urodzin Ibsena. W r. 1899 wystawiły „Dziką kaczkę" teatry warszawskie: Teatr Miłośników Sceny (w styczniu) i Teatr Rozmaitości (w kwietniu). Lwowska premiera odbyła się 7 listopada 1903 — znowu dzięki Pawlikowskiemu, który od r. 1900 kierował tamtejszym teatrem.

Przed końcem XIX w. ukazało się drukiem kilka polskich przekładów tej sztuki: w r. 1897 wyszła w Warszawie „Cyranka" (tłum. R. L.), w r. 1899 lwowska Biblioteka Mrówki wydała „Dziką kaczkę" w przekładzie Artura Górskiego; przełożyła ją również Waleria Marrené i włączyła do swojego wyboru dramatów Ibsena (Warszawa 1899); złoczowska Biblioteka Powszechna (publikująca może niezbyt starannie wydane, ale tanie i szybko przekazujące nowości literatury polskiej i obcej, poręczne małe tomiki) wydrukowała ją w r. 1900 (tłum. K. R.). W naszych czasach polski kształt „Dzikiej kaczki" utrwalił się w przekładzie Jacka Frühlinga, wydanym w „Wyborze dramatów" Ibsena z r. 1956 (PIW) oraz w „Dramatach" Ibsena, które ukazały się w r. 1977 w serii Biblioteki Klasyki Polskiej i Obcej (Wydawnictwo Poznańskie).

Na przełomie XIX i XX w. „Dzika kaczka" wywołała u nas wiele sprzecznych sądów. Krytycy różnili się między sobą w ocenie intencji autora, znaczenia treści i zastosowanych środków artystycznych. Przeważały opinie negatywne, które z kolei rozmijały się często z reakcją publiczności. Sprawozdawcy teatralni ograniczali się przeważnie do ogólnikowych sformułowań i pisali np. o: „zimnym, cynicznym pesymiźmie" tej sztuki („Nowa Reforma" 1899 nr 98), określali utwór jako „lekarską diagnozę", „opis moralności jednostkowej i społecznej" („Kurier Poranny" 1899 nr 113). Gubili się często w znajdujących się jakoby w sztuce „abstrakcjach wplątanych w nikłą fabułę", w „fantasmagoriach", dla których „na scenie nie powinno być miejsca". Szczególnie znamienna była recenzja w krakowskim „Czasie" (1894 nr 98), stwierdzająca, że to, co można było zobaczyć na scenie, to „literatura w treści niemoralna, w formie skrzywiona", która „wstrząsa całym gmachem naszych ustalonych etycznych i estetycznych wyobrażeń (...), wzruszamy ramionami na mieszaninę tajemniczych symbolów z realizmem, który nas razi i który w dodatku daje pokarm zatruty bezgraniczną rozpaczą, smutkiem i cynicznym szyderstwem ze wszystkiego, co się nam nienaruszalnym wydaje". Na szczęście recenzent dodaje: „Ale jednego nam czynić nie wypada: oto nie znać Ibsena". Inni natomiast nie widzieli potrzeby zaznajamiania się z drażniącą i niepokojącą twórczością Ibsena, ponieważ woleli, „ażeby jakiś orzeźwiający powiew popłynął ku nam z desek teatralnych, ogrzało nas ciepło zdrowe, coś, co by podniosło ducha" (K. Gliński w „Bluszczu" 1899 nr 18). Nieliczni tylko dostrzegali walory utworu — interesującego, głębokiego, bardzo scenicznego (np. G. Klempner w recenzji z przedstawienia w warszawskich Rozmaitościach). Zresztą nieliczni tylko potrafili wówczas docenić w ogóle twórczość Ibsena (należeli do nich np. Ostap Ortwin i Wilhelm Feldman).

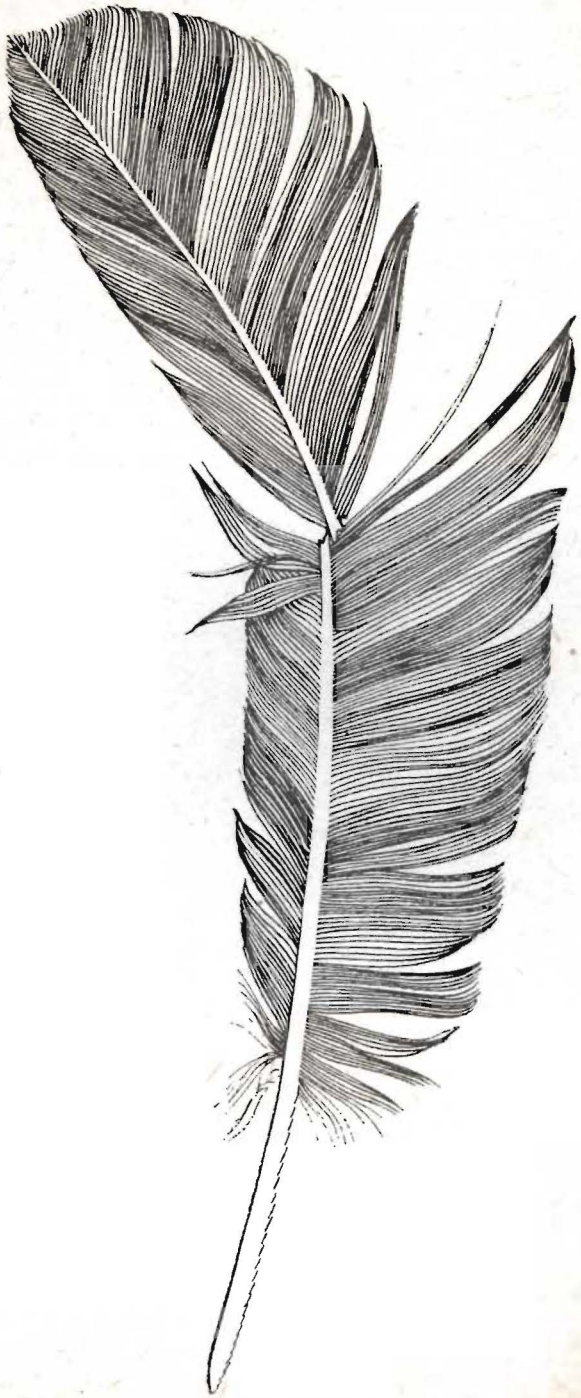
Od dawna już „Dzika kaczka" oceniana jest jako jeden z najciekawszych utworów Ibsena. Doczekała się — poza znaczną ilością realizacji scenicznych w teatrach europejskich i pozaeuropejskich — także kilku ekranizacji (w r. 1963 powstał w Norwegii film zrealizowany przez wnuka pisarza, Tancreda Ibsena) oraz przedstawień telewizyjnych (również w teatrze telewizji polskiej). Niemniej pozostała do dzisiaj utworem budzącym wiele dyskusji i rozmaicie odczytywanym, co stwierdzić można także w literaturze naukowej poświęconej twórczości Ibsena.

Zauważyć to można również na przykładzie polskich jej inscenizacji w okresie powojennym. Inna była — jak wynika z relacji recenzentów — „Dzika kaczka" grana w Krakowie w Teatrze Starym w

r. 1957 w reżyserii Władysława Krzemińskiego (z Marią Ciesielską jako Jadwinią, Jerzym Kaliszewskim — Gregersem, Wiktorem Sadeckim — Hjalmarem), inna na scenie warszawskich Rozmaitości w r. 1963, w reżyserii Andrzeja Szafiańskiego (m.in. z udziałem Zygmunta Kęstowicza w roli Hjalmara), jeszcze inna w realizacji Teatru Nowego w Łodzi z r. 1963, projektowana swoiście przez reżysera Aleksandra Strokowskiego (w tygodniku „Teatr" napisano, że „młody reżyser oskubał kaczkę z właściwym swemu wiekowi okrucieństwem", 1963 nr 12). Różnice wynikały nie tylko z faktu, że np. przedstawienie krakowskie nawiązywało do dawnej tradycji grania Ibsena, a łódzkie opierało się na „nowym odczytaniu tekstu". Prosta w swej fabule sztuka zawiera tyle warstw znaczeniowych i podtekstów, a występujące w niej postacie mają takie bogactwo elementów składowych, że każde przesunięcie akcentów czy zmiana naświetlenia może dać — jak w przypadku tkaniny „changeant" — odmienny efekt.

W każdym razie nie jest to sztuka propagująca wygodne zamykanie oczu na bolesną prawdę; nie jest też, jak odebrano łódzkie przedstawienie z r. 1963, sztuką obyczajową z dawnych lat, mówiącą o potrzebie wyrozumiałości i łagodności. „Dzika kaczka" posiada dialektyczny związek z „Wrogiem ludu". W obu utworach główną sprawą jest imperatyw dążenia do prawdy. Ale tutaj autor stawia także, na zasadzie antytezy, pytanie, czy zawsze, w każdych okolicznościach, niezależnie od stopnia siły wewnętrznej bojownika o prawdę ujawnianie rzeczywistego stanu rzeczy służy prawdzie pojmowanej jako wartość absolutna; czy „apostoł prawdy" nie dorastający do jej wysokich, wzniosłych wymagań, nie wyrządza niekiedy więcej zła niż dobra, zarówno innym jak i sobie samemu.

Akcja sztuki rozgrywa się n a s c e n i e, gdzie toczy się swoista walka między człowiekiem, który ma „coś z dzikiej kaczki", a „trzynastym przy stole", oraz p o z a s c e n ą, na strychu będącym schronieniem postrzelonej niegdyś dzikiej kaczki, która „poszła na dno". Ukazanie relacji między tymi dwoma planami jest fascynującym zadaniem każdej inscenizacji „Dzikiej kaczki" Ibsena.



W REPERTUARZE TEATRU
przy ul. SZWEDZKIEJ 2/4

Tadeusz Różewicz
TEATR NIEKONSEKWENCJI

Włodzimierz Perzyński
LEKKOMYŚLNA SIOSTRA

Stefan Żeromski
UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA

Iwan Turgieniew
Sławomir Mrożek
SZALEŃSTWO

Franciszek Zabłocki
KRÓL W KRAJU ROZKOSZY

Bernard Miles wg Henry Fieldinga
CÓRECZKI POD KLUCZ

Sławomir Mrożek
TANGO

Friedrich Dürrenmatt
WIZYTA STARSZEJ PANI

Lucy Maud Montgomery
ANIA Z ZIELONEGO WZGÓRZA

NA SCENIE FAKTU
przy ul. ŁOJEWSKIEJ 3

Krzysztof Kąkolewski
CO U PANA SŁYCHAĆ?

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW: Kierownik techniczny: **Zbigniew Cherczyński.** Główny elektryk: **Janusz Mańczak.** Kierownicy pracowni: krawieckiej damskiej — **Halina Sobota,** krawieckiej męskiej — **Mieczysław Puchalski,** stolarskiej — **Wacław Bieliński,** perukarskiej — **Alicja Sawicka,** ślusarskiej — **Jan Djaczenko,** modelarskiej — **Zbigniew Cherczyński.**

Program wydaje Dyrekcja Teatru Popularnego
03-419 Warszawa, ul. Szwedzka 2/4

Redakcja programu: ELŻBIETA KISIELEWSKA
Opracowanie graficzne: MAGDALENA KOROTYŃSKA

Druk WZKart. F-5099. C-87. n. 6.000

cena 7 zł

TEATR POPULARNY

03-419 WARSZAWA, UL. SZWEDZKA 2/4, TEL. 19-62-05

HENRYK IBSEN

DZIKA KACZKA

(VILDANDEN)

Przekład: Jacek Frühling

OBSADA:

Werle — ZBIGNIEW KOREPTA

Gregers Werle — STANISŁAW BICZYSKO
STANISŁAW FRĄCKOWIAK

Stary Ekdal — ZDZISŁAW WINIARCZYK

Hjalmar Ekdal — KRZYSZTOF KUMOR

Gina Ekdal — STEFANIA IWIŃSKA

Jadwinia — DOROTA KAWĘCKA

Pani Sörby — ZOFIA PERCZYŃSKA

Relling — BRONISŁAW SURMIAK

Molvik — ALEKSANDER GAWROŃSKI

Groberg — FABIAN KIEBICZ

Pettersen — ZBIGNIEW PLATO

Jensen — KLEMENS MIELCZAREK

Szambelan Flor — JERZY POPIELARCZYK

Szambelan Balle — JERZY ŻYDKIEWICZ

Szambelan Kaspersen — JACEK BRICK

REŻYSERIA
TERESA ŻUKOWSKA

SCENOGRAFIA
ANTONI TOŚTA

MUZYKA
PIOTR MOSS

ASYSTENT REŻYSERA
ZBIGNIEW KOREPTA

Inspicjent
TERESA PIĘCZKOWSKA

Sufler
FABIAN KIEBICZ

DYREKTOR TEATRU
ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI

KIEROWNIK LITERACKI
ZBIGNIEW KUBIKOWSKI

Przekład tekstów w programie — Ewa Komorowska

Premiera — 8 grudzień 1979
Pierwsza premiera sezonu 1979/80