

Katarzyna Maćkała

Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu

## Bojownik czy błazen? Ibsenowski *Wróg ludu* w teatrze polskim

A Fighter or a Jester? Ibsen's *An Enemy of the People* in the Polish Theatre

The article presents traditional and modern approaches to Ibsen's *An Enemy of the People* in the Polish theatre. Banned in Poland for almost a decade (the country was a part of three different states until 1918), first staged in 1891, continuously censored, the play became a part of the national debate on freedom and rebellion, for a long time staged as a manifesto, even though Ibsen's popularity lessened. The political approach was re-invented in the communist 1970s and 1980. After a thirty years' gap, Ibsen's masterpiece premiered recently in Cracow, directed by a famous and controversial artist of the younger generation.

**Key words:** Henrik Ibsen, *An Enemy of the People*, Polish theatre, theatre history

**Słowa kluczowe:** Henryk Ibsen, *Wróg ludu*, teatr polski, historia teatru

*Wróg ludu* pozostaje do dziś dramatem wystawianym według klucza politycznego i przeważnie budzącym spore zainteresowanie publiczności, również polskiej, przyzwyczajonej niejako do teatru politycznego, aluzyjnego, zaangażowanego, nierzadko odwołującego się w sposób bardzo bezpośredni do spraw bieżących, bardziej nawet niż do kwestii uniwersalnych. Na scenach dziewiętnastowiecznego teatru dominowała tradycyjna interpretacja treści tej sztuki jako opowieści o bojowniku za prawdę, działającym pod wpływem surowych zasad moralnych i głębokiego przekonania o walce podjętej w imię szlachetnej sprawy. Była to interpretacja uproszczona, odpowiadająca potrzebie jasnego wskazania bohatera dobrego i bohatera złego. U Ibsena nie ma jednak postaci jednoobarwnych, a sposób widzenia świata prezentowany przez Stockmanna nie jest ukazany jako jedyny właściwy i godny naśladowania.

W okresie międzywojennym jednoznaczne ujmowanie postawy tytułowego „wroga ludu” budziło coraz większe wątpliwości, a w latach 70. ubiegłego wieku, kiedy w teatrze zachodziły bardzo poważne przemiany, a na srebrnym ekranie Stockmanna odtwarzał Steve McQueen – ikona amerykańskich filmów akcji – do

interpretacji jednego z najbardziej znanych utworów Ibsena zaczęto w Polsce szukać nowego klucza. Do tego czasu Doktora stylizowano różnie, choć z reguły na człowieka albo pocieszego, albo bojowego, często naiwnego poczciwca czy też romantycznego społecznika, który w widzach wywołuje jednoznacznie pozytywne odczucia. Wobec ciężaru gatunkowego podejmowanej tematyki wielokrotnie kładziono nacisk na bardziej spektakularne fragmenty sztuki – przede wszystkim sceny zbiorowe, które zawsze podobały się publiczności. Stockmanna włączano w gorset rycersko-martyrologiczny, utrzymany bardziej w duchu owych niemalże kryształowych bohaterów *Ludzi bezdomnych* czy *Silaczk* Stefana Żeromskiego niż tych błądzących – *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego. Odpowiadało to naszej literackiej tradycji, ale i wynikało z pobieżnej recepcji teatralnej dramatów Ibsena w Polsce.

Dzisiaj taka „jasna” interpretacja wywołałaby uśmiech, jeśli nie konsternację, u niejednego widza. Bywa, że nawet mało skomplikowane zabiegi reżyserskie zupełnie odwracają interpretacyjny punkt widzenia. Jakże bowiem prostym, w pewnym kontekście nawet oczywistym, a jednak wywołującym lawinę konsekwencji posunięciem zdaje się oddanie roli Doktora Stockmanna kobiecie, jak to uczyniła Christine Eder w 2013 roku w Schauspielhaus Graz, przeobrażając Tomasza w Katarzynę<sup>1</sup> – niemieckojęzyczni recenzenci pisali wówczas o „wrogini ludu”. Również w Polsce *Wróg ludu* został zupełnie niedawno zrealizowany w sposób wielce niekonwencjonalny, oferując nową interpretację postaci głównego bohatera. Jan Klata w swoim spektaklu z 2015 roku dokonał kilku zaskakujących chwytów, jak choćby usunięcie przemowy Stockmanna, które odsłoniło mniej oczywiste w kontekście tradycyjnych odczytań cechy osobowości Doktora. *Wróg ludu* – podobnie jak *Dzika kaczk*<sup>2</sup> – to sztuka nader niejednoznacznie rozpatrująca problemy, takie jak: poświęcenie dla społeczeństwa, stosunek jednostki do grupy czy kłamstwo jako jeden z przejawów życia indywidualnego i społecznego. Stockmann Ibsena nie jest bynajmniej nieskazitelną postacią o szczerych intencjach i godnym podziwu uporze w walce o prawdę. Wyczulony na ludzkie wady i skory do naprawiania społeczeństwa bohater pozostaje jednak także egoistą, który dąży do zaspokojenia własnych pragnień i zawodowych aspiracji kosztem potrzeb innych ludzi, zwłaszcza rodziny, którą traktuje przedmiotowo, a wręcz jako narzędzie do osiągnięcia wyższego – w jego mniemaniu – celu. I choć trwa w przekonaniu o słuszności swoich racji, przepelnia go także pogarda wobec ludzi gorzej wykształconych czy uboższych, których porównuje do zabiedzonych kundli, niezdolnych myśleć w sposób oświecony (co manifestuje się w otwartej pogardzie wobec pracującej w jego domu służącej). Oprócz zadatków na tyrana ma w sobie Stockmann także

<sup>1</sup> W sztuce to imię żony Doktora.

<sup>2</sup> Sceniczne połączenie tych dwu utworów zaproponował Thorleifur Örn Arnarsson, reżyserując w Nationaltheatret w Oslo sztukę *Enemy of the Duck* (premiera 8 września 2016 roku).

sporo śmieszności – jest nieporadny życiowo, naiwny i skłonny do teatralnych gestów, przypomina nieco bohaterów Chaplinowskich.

W polskim teatrze Stockmanna grano z reguły jako człowieka szlachetnego i bezsilnego, kładąc nacisk na słuszność jego zamierzeń, ewentualnie ukazując nieporadność bohatera w toku ich realizacji. Interpretacja tradycyjna przeważała, zwłaszcza że sztukę grano często z wyraźnym politycznym podtekstem, niekiedy odwołując się do szerszej analizy ludzkiej natury.

## 1. Sam przeciw wszystkim

### 1.1. Krakowska prapremiera

*Wroga ludu* pokazano u nas po raz pierwszy w 1891 roku w Krakowie, wcześniej cenzura zatrzymywała sztukę. Jak podkreślał Marian Lewko (1996: 157; por. Michalik 1971), był to czas burzliwych napięć społecznych, dotyczących także żyjących pod zaborami Polaków, wśród których nasilały się oczywiście tendencje niepodległościowe; nie bez znaczenia pozostawał też fakt, że rok wcześniej miała w Krakowie miejsce pierwsza demonstracja z okazji obchodów święta 1 maja. Zaostrzały się ponadto konflikty społeczne, związane z napływem ludności robotniczo-chłopskiej do miast, a także kwestią zwalczanej i ograniczanej przez zaborców polskiej kultury, problemów instytucji i niskich oczekiwań publiczności, spośród której inteligencja stanowiła coraz mniejszą grupę. *Wróg ludu* był chyba jedyną sztuką Ibsena z powodzeniem graną w Poznaniu, po pierwsze, ze względu na tematykę, po drugie, popisową rolę Edmunda Rygiera, który pełnił funkcję dyrektora poznańskiego teatru. Polityczno-społeczny klucz interpretacji znacząco jednak spłycał dramat, na przykład pozbawiając go elementów humorystycznych, a tym samym utrudniając głębszą analizę samej postaci głównego bohatera. Tymczasem Stockmann jest w dramacie wielokrotnie ukazany jako postać zabawna, człowiek oderwany od życia, wygłaszający uwagi na temat spraw gospodarskich, o których nie ma pojęcia, bo zajmuje się nimi żona, czy przebierający się w rzeczy brata niczym komediant. Ibsen buduje dystans do całej sytuacji ukazanej w dramacie – oto po najbardziej płomiennej scenie wiecu Billing oświadcza, że tego wieczoru nie poszedłby do domu Stockmanna na szklaneczkę ponczu.

Tymczasem w Polsce *Wroga ludu* przyjmowano z całą powagą, a zatem nie może dziwić fakt, że dramat wydawał się polskiej widowni przytłaczający, autorowi dzieła zarzucano zaś zbyt daleko idącą krytykę społeczeństwa. Po krakowskiej prapremierze w 1891 roku pytano: „dlaczego wyobraźnia pisarza upodobała sobie ponure tło nieszczęścia, podłości i ohydy?” (Dobrowolski 1891). Nic dziwnego, że padło tego rodzaju pytanie, skoro sława Ibsena w Polsce była raczej tylko

echem jego popularności w krajach Zachodu. Nie dziwi też zgoła kuriozalna odpowiedź: „Północna natura; ryk morza, słyszany od zarania życia; odziedziczona po przodkach dzika skłonność do samotności; zmrożony przez współobywateli zapal pierwotny do podniesienia kraju” (Dobrowolski 1891). Władysław Prokesch tak komentował *Wroga ludu*: „Sprawdziło się na tej sztuce [...], że rozgłos światowy i hołdy krytyki nie zawsze idą w parze z powodzeniem scenicznym i że inne są gusta epikurejczyków literackich i teatralnych, a inne wymagania ogółu publiczności” (P[rokesch] 1891). W tym samym roku we Lwowie premiera sztuki odbyła się w przededniu wyborów do autonomicznego samorządu. Ten zbieg okoliczności wywołał niemałe poruszenie – pisano nawet listy do redakcji „Dziennika Polskiego”, zalecając, by zachęcała swoich czytelników do złożenia wizyty w teatrze i obejrzenia spektaklu zamiast uczestniczenia w wiecach wyborczych. W komentarzach sugerowano, że Ibsen „chciał tendencyjnie, aby ten obraz był tak bardzo, tak przerażająco ponurym i dlatego pominął to wszystko, co mogło choć na chwilę opromienić śmiertelną walkę poświęcenia z samolubstwem” ([A. Krechowiecki] 1891). Dopiero lwowska inscenizacja *Wroga ludu*, która miała miejsce w 1903 roku, została uznana za sukces, ale wcale niekoniecznie z powodu nowej interpretacji dramatu; nadal przedstawiano „śmiertelną walkę poświęcenia z samolubstwem”, a uznanie niewielkiej części środowiska literackiego miały charakter raczej deklaracyjny (zob. Michalik 1971: 21). Tadeusz Pawlikowski zachwyił widownię, kładąc nacisk na te elementy inscenizacji, których spektakularności widzowie oczekiwali, a zatem: Józefa Chmielińskiego, grającego Stockmanna, ucharakteryzowanego na samego „Lwa Północy” oraz scenę zbiorową, która została zagrana przez etatowych aktorów: „Tłumu tak ożywionego, tak urozmaiconego w swoich gestykulacjach i okrzykach dawno już nie widzieliśmy na scenie. [...] lud ów, podburzony przeciw Stockmannowi, to nie była martwa masa, utworzona ze statystów, ale w całym tego słowa znaczeniu żywiol zmienny, namiętny, krzykliwy, zły” ([b.a.] 1903). Niezwykle rozpowszechnione było utożsamianie bohatera *Wroga ludu* z samym Ibsenem, którego postrzegano w Polsce przede wszystkim jako rzucającego oskarżenia moralistę, nie poetę czy nawet artystę teatru, którym niewątpliwie był, lecz jako owładniętego ideą doskonalenia społeczeństwa kaznodzieję. Taka percepcja osoby autora *Dzikiej kaczki* utrwaliła się w Polsce na tyle mocno, że utrzymywała się jeszcze wiele lat.

## 1.2. Obok przewrotu majowego

Międzywojenny *Wróg ludu* wyreżyserowany przez Ludwika Solskiego w tradycyjnej odsłonie także zbiegł się w czasie niemal dokładnie z rewolucyjnymi politycznymi przemianami, które nastąpiły w wyniku przewrotu majowego. Premiera odbyła się 28 maja 1926 roku w Teatrze Narodowym. Komentarze stanowiły odbicie

powszechnego wówczas mniemania, że „stary Ibsen” nie ma wiele do zaoferowania współczesnemu społeczeństwu, doświadczonemu srodze przez pierwszą wojnę światową i jej konsekwencje. Towarzyszył temu utrwalony obraz Stockmanna postrzeganego jako naiwnego głosiciela prawdy, na dodatek mało istotnej w obliczu rozterek, przed jakimi stanął człowiek XX wieku. Bez przekonania o ponadczasowej wartości sztuki wypowiadał się po przedstawieniu Wiktor Brumer na łamach konserwatywnego „Dnia Polskiego”: „Niektóre premiery Teatru Narodowego są zupełnie niezrozumiałą niespodzianką. Wprawdzie *Wróg ludu* nabrał wskutek ostatnich wypadków w Polsce sporo cech aktualności, w gruncie rzeczy jednak, przedstawia się dzisiaj trochę naiwnie i imponuje jedynie świetną techniką pisarską” (Brumer 1926). Autor recenzji uznał utwór za mało ciekawy, wskazując na znacznie według niego większą potrzebę wystawiania na scenie narodowej dramatów wieszczów. Sens takiej właśnie konkluzji wybitnego krytyka należy rozważać i rozpatrywać przede wszystkim w odniesieniu do sytuacji politycznej, panującej w kraju na przełomie lat 20. i 30. Również Tadeusz Boy-Żeleński, niegdysiejszy orędownik Ibsena jako młodopolskiego mistrza, zastanawiał się nie bez kozery nad przyczynami takiego właśnie doboru repertuaru, dokonanego przez dyrekcję Teatru Narodowego i nad powodem „bladego” wrażenia, jakie wyniósł z przedstawienia. Doszedł do przekonania, że „to operowanie rozmaitymi planami, to wtłoczenie skomplikowanej gry życia w nazbyt proste formuły [wyróżnienie K.M.], przeszkadza nam tym bardziej dzisiaj, gdy tyle mamy bezpośrednich sposobności do rozmyślania nad problemami *Wroga ludu*. Pozorna aktualność obróciła się raczej przeciw sztuce” (Boy-Żeleński 1966: 93). W redagowanym wówczas przez Brumera „Życiu Teatru” napisano, że wystawiono *Wroga ludu* „bez zapachu i zimno”, bardzo krytycznie odnosząc się do całej inscenizacji: „Na przedstawienie patrzyło się jak na stary oleodruk, koło którego przechodzi się bez wzruszenia i zainteresowania” ([b.a.] 1926). Część recenzentów próbowała spojrzeć szerzej na autora *Upiorów*. „Czy teatr Ibsenowski istotnie się przeżył?” – zapytywała Irena Pannenkowa, rozprawiając o współczesnej Norze, która „wychodzi za mąż w tempie tanecznym shimmy, a rozchodzi się z mężem jeszcze żywszym krokiem fox-trotta”, sama prowadzi interesy, buduje sobie „domek lalki” na dancingach. Konkluzja była jednak tendencyjna: „co tam jakieś jedno choćby najpiękniejsze życie [...], gdzie się waży życie państw i narodów!” (Pannenkowa 1926). Recenzentka podzieliła się dość gorzką refleksją na temat współczesnych, przyznając, że Ibsenowskie dramaty dotyczące wnętrza duszy ludzkiej wymagają od nowoczesnego człowieka, żyjącego głównie „na zewnątrz”, zbyt wiele skupienia czy męczącego wejrzenia w głąb siebie. W istocie panowało wówczas dość powszechne przekonanie, że pierwsza wojna światowa w jakimś sensie przekreśliła dorobek wcześniejszej literatury; w opinii wielu ludzi teraz zatem także ibsenowska refleksja należała już do przeszłości, do świata sprzed wojennej pożogi. Nastąpiła epoka fascynacji

kolorowymi magazynami i kinowymi seansami, czas porywających tłumy imprez sportowych o widowiskowym charakterze, a głównym pragnieniem człowieka zdawała się chęć zapomnienia Wielkiej Wojny i wyparcia jej ze świadomości.

Chmieliński kierował się założeniami tradycyjnych interpretacji, ukazując prostodusznego, nieco ekscentrycznego naukowca czy społecznika, walczącego o prawdę. „Trudno było nie sympatyzować z Chmielińskim – pisała recenzentka – kiedy przez zęby mruczał: gdzie moja laska? – szukając na próżno kija na swoich dziennikarskich gości” (Pannenkowa 1926). Irzykowski dowodził jednak, że

Chmieliński, grając Stockmanna, wydobyl z jego roli wszystkie walory deklamacyjne, cały patos, grał z głębi przekonania. Uwierzył Stockmannowi zupełnie, nie miał ani chwili wątpliwości, czy jednak nie jest to tylko sympatyczny narwaniec. Wykłada jego teorie z zapałem i pięknym kunsztem słowa. Tak Stockmanna grano dawniej i nic dziwnego, że aktor starszego pokolenia tak tego Stockmanna zrozumiał. Osiągnął duży efekt i sukces, a jednak – to nie jest już Stockmann na dzisiejsze czasy (Irzykowski 1995: 546).

Tytułowy bohater *Wroga ludu* był tu więc znów szlachetnym zapaleńcem, tak zapalonym i patetycznym, że nietraktowanym w pełni poważnie.

### 1.3. Wobec tyranii

Niebawem *Wróg ludu* powrócił, w jeszcze burzliwszych latach 30. Pokazano go w Wilnie w roku 1933, bardzo dobrym dla tutejszego teatru okresie dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza. Spektakl został zrealizowany w ramach teatralnej edukacji, wspólnego projektu teatru i szkół średnich, którego celem było wystawianie dramatów adresowanych do młodzieży szkolnej. W intencji organizatorów miało to przynieść obopólne korzyści. Sztukę Ibsena zagrano ledwie kilka razy, ale zainteresowanie spektaklem okazało się całkiem spore – dostrzeżono nie tylko ponadczasowość, ale przede wszystkim aktualność utworu, zwłaszcza w obliczu gorących wydarzeń politycznych. Działo się to bowiem tej wiosny, kiedy w Niemczech wybory wygrała NSDAP – premierę przygotowano w maju, a od marca III Rzeszą rządził już Adolf Hitler<sup>3</sup>. Dramat Ibsena stanowi przestrożę przed tchórzostwem, konformizmem czy zbyt łatwym porzucaniem obranej drogi, ale zawarto w nim także krytyczną analizę pułapki, jaką zastawia na człowieka wielka idea czy misja, najzwyczajsze nawet poczucie wyższości wobec innych, słowem – wszystko, co może przeistoczyć porządnego człowieka, a tym bardziej niespełnionego artystę, w ty-

<sup>3</sup> Naziści zaliczali do swych ulubionych dzieł literackich między innymi *Peer Gynta*, *Budowniczego Solnessa* i właśnie *Wroga ludu*, traktując twórczość Ibsena w sposób ewidentnie wybiórczy. Jednym z niesławnych wielbicieli Ibsena był Vidkun Quisling. Z kolei Hitler w zawaalowany sposób cytuje w *Mein Kampf* między innymi fragmenty *Wroga ludu*, zob. Sage 2006: 4.

rana<sup>4</sup>. Twórcy wileńskiego przedstawienia najwyraźniej nie podążyli tym tropem, zrealizowali je sprawnie, ale jedynie ilustracyjnie, pogłądowo, a zatem w sposób pozostawiający niedosyt: „Ujrzelśmy fotografię swych ojców i dziadków w walce, którą my w cokolwiek zmienionych formach prowadzimy dalej” (Hro. 1933), opisywał raczej bez euforii krytyk<sup>5</sup>. Nie przeprowadzono niewątpliwie zuchwałej, ale proszącej o wybrzmienie, paraleli między niespełnionym malarzem, który został kanclerzem III Rzeszy, a lekarzem uzdrowiskowym Stockmannem, który dzieli ludzi na pudli i kundli, uwzględniając doprawdy wielkodusznie, że w wyjątkowych przypadkach te ostatnie mogą zostać pierwszymi.

Również w Warszawie zamiast pytać o mroczne strony duszy Stockmanna, stawiano retoryczne pytanie: „Któż to gra dzisiaj Ibsena!?” (Bujański 1933). I to w czasie, gdy w reakcji na widmo wojny w nękaną kryzysem Europie Adwentowicz, nestor polskiej sceny i jeden z najwybitniejszych „aktorów ibsenowskich”, piastujący wówczas stanowisko dyrektora warszawskiego Teatru Kameralnego, zdecydował się na wystawienie *Wroga ludu*<sup>6</sup>. Premierze nie wróżyono jednak sukcesu, sugerując brak aktualności sztuki. Teofil Syga wspominał: „[...] rozgrywał się Ibsenowski dramat «wroga ludu», śledzony i przeżywany przez nielicznych widzów. Publiczność warszawska gustowała wówczas w lekkiej komedii, kabarecie i farsie, a jeśli teatr poważny – to elegancki i reprezentacyjny” (Syga 1958).

Stockmanna zagrał mistrz we własnej osobie, skupiając całą uwagę widowni. Boy-Żeleński pisał o nowej zmodernizowanej przez aktora koncepcji, opracowanej dla granej przez Adwentowicza od wielu lat postaci:

Pojął rolę odmiennie niż większość jej odtwórców. Zazwyczaj grywano Stockmanna mocno „charakterystycznie”, podkreślając jego dobroduszną prostolinijność, a zarazem niezaradność życiową. W istocie jest to raczej człowiek myśli: jego śmiałości i zwycięstwa rozgrywają się w ciszy gabinetu, rzucony między ludzi jako człowiek walki, okazuje się dość niezręcznym. Adwentowicz uczynił zeń typ bardziej bohaterski, życiowy, tryskający energią i tężyzną. Ta koncepcja, świetnie zresztą przeprowadzona, odpowiadała ogólnemu zmodernizowaniu sztuki (Boy-Żeleński 1968: 165).

Niezapomnianą kreację mistrza wspominał po latach Frühling: „Ile radosnej wiary, ile pogody miał ten norweski Judym w początkowej fazie dramatu, ile goryczy i rozpacz było w końcowym okrzyku: – Silny jest tylko ten, kto stoi sam!” (Frühling 1964: 18). Niezrównany Słonimski zaś dość dosadnie i jednym

<sup>4</sup> O związkach Ibsena z Nietzschem pisał Thomas F. Van Laan (2006: 255).

<sup>5</sup> Podobnie wyraził się Antoni Słonimski w recenzji z warszawskiej inscenizacji tego dramatu: „*Wróg ludu* to wyblakła już nieco, ale bardzo jeszcze czytelna fotografia kogoś nam bliskiego i drogiego” (1982: 259).

<sup>6</sup> Reżyserem przedstawienia był Jerzy Ronard Bujański. Adwentowicz powtórzył rolę w 1935 roku w Łodzi, gdzie reżyserował *Wroga ludu* Henryk Szletyński.

zdaniem opisał przepaść, dzielącą mistrza od pozostałych uczestników spektaklu: „Przedstawienie, z wyjątkiem szlachetnej kreacji Adwentowicza, stało na poziomie Morza Martwego, to znaczy 394 metry poniżej Morza Śródziemnego” (Słonimski 1982: 259).

Adwentowicz ożywił więc Stockmanna, czyniąc zeń nie tylko przemawiającego z katedry moralistę, ale i energicznego działacza, człowieka, który potrafi przekonać innych, pomóc im w pokonaniu lęków i dokonaniu przełomu czy może nawet rewolucji. Wielki talent aktora porwał widzów tej premiery, ale w swojej interpretacji Adwentowicz nadal podążał starym tropem, widząc w ibsenowskim bohaterze postać jednoznacznie pozytywną, którą chciał unowocześnić, by szlachetne przesłanie wybrzmiało jeszcze głośniej. Nie udało mu się więc uniknąć zarzutów o to, że jego Stockmann pozostał staroświecki. Karolina Beylin zarzucała aktorowi nadmierną patetyczność:

Czy nie należałoby, raczej, w dzisiejszej epoce, gdy patos stał się nieco żenujący, podejść do tej postaci od mniej literackiej, a bardziej życiowej strony? – pytała recenzentka. – Nie jest to, bynajmniej, przypadek, że Adwentowicz był porywający właśnie w scenach groteskowych (scena błazństwa z cylindrem), gdyż wtedy odsłaniał na chwilę żywego nieliterackiego człowieka (Kar. Beyl. 1933).

Uwagę przykuła nie tylko owa groteska, ale także ironia, którą aktor operował w sposób mistrzowski. Można stwierdzić, że Adwentowicz, budując postać szlachetną, lecz zdecydowanie bardziej współczesną i „życiową”, wykonał pierwszy krok ku śmielszej i bardziej krytycznej interpretacji osobowości Doktora Stockmanna, a przede wszystkim zbliżył go do zwykłych ludzi.

## 2. W służbie demokracji

### 2.1. Na gruzach Warszawy

To właśnie *Wroga ludu* pokazano dwukrotnie w sercu zniszczonego wojną kraju, w niemal zmiecionej z powierzchni ziemi stolicy. Miało to miejsce na deskach scen warszawskich Miejskich Teatrów Dramatycznych, kierowanych przez Eugeniusza Poredę. Sztuka, podejmująca ważne tematy społeczne i analizująca ludzkie postawy przyjmowane wobec zagrożenia, zdawała się niezwykle aktualna u progu powojennej rzeczywistości i w nowej sytuacji politycznej. W przededniu słusznie budzącego jak najgorsze obawy referendum 1946 roku tematyka dramatu wybrzmiewała ze sceny nader gromko i doniośle. Była kolejnym przykładem rozumienia sztuki teatralnej jako platformy dialogu społecznego, ale także nęcącej dla każdej władzy możliwości uczynienia zeń narzędzia propagandy. Nie dziwi



zatem, że nad próbami czuwał sam wiceminister Ministerstwa Kultury i Sztuki, którym był wówczas Leon Kruczkowski. Premierę *Wroga* poprzedziła prowadzona na łamach prasy debata, dotycząca aktualności tematów podejmowanych przez autora w jego dziełach. Dla krytyka „Życia Warszawy” sztuka „podmywająca zasady mieszczańskie” była „obrazem ginącego świata”, wartym pokazania, „zanim współczesna twórczość dramatopisarska nie da nam sztuki wyrażającej artystycznie zwycięstwo dynamiki społecznej mas pracujących” (Gembicki 1946). Krytyka zgodnie uznawała, że utwór obnaża ludzkie podłości i zawiera wartości wychowawcze, niemniej jednak jego przesłanie było w tamtym czasie nie do zaakceptowania przez władze. W tonie przewidywalnym i mało zaskakującym pisano na łamach „Teatru”:

Można mieć pewność, że nie w wybujałym indywidualizmie Ottona [imię za starym przekładem z niemieckiego – K.M.] Stockmanna będzie szukało swych ideałów wychowawczych dzisiejsze społeczeństwo, zdające sobie aż nadto dobrze sprawę, że na taki indywidualizm, jak go pojmuje Ibsenowski bohater, nie może być już miejsca w życiu dzisiejszej zbiorowości (Szczańskiej 1946).

Natomiast na łamach wydawanej przez Polskie Stronnictwo Ludowe „Gazety Ludowej” Syga, który *notabene* zbyt otwarte wyrażanie poglądów miał już wkrótce przypłacić aresztowaniem, poszukując źródeł myślenia genialnego twórcy w religii, doszedł do wniosku, że pisarz oszukiwał sam siebie: „Wyłączność i pycha abstrakcji nie jest kluczem do zrozumienia dziejowych przemian społecznych [...]. Nie można by zrozumieć twórczości Ibsena bez uświadomienia sobie jej protestanckiego, sekciarskiego, fanatycznego charakteru” (Syga 1946). Myśl ta wydaje się szczególnie ciekawa, zważywszy, że twórcy spektaklu wykorzystali krzyż jako symbol, którym doktor Stockmann próbuje przywołać do porządku swoich antagonistów.

Można się domyślać, że premiera wywołała nie lada konfuzję, z jednej bowiem strony starano się skrytykować styl życia typowego mieszczaństwa, z drugiej wątpliwości budziła tradycyjnie pozytywnie przedstawiana osoba głównego bohatera. Niejednoznaczna i zachęcająca do zadania tak wielu pytań o motywacje jednostki sztuka nie była po prostu lekturą na nowe, „skolektywizowane” czasy. Choć w kontekście propagandy komunistycznej łatwo zupełnie zdewaluować idee Stockmanna, krytyka jego indywidualizmu czy nawet fanatyzmu, która pojawiła się w popremierowych komentarzach, stanowiła jednak wartościowe *novum*. W pełni obiektywną ocenę w interpretowaniu tej postaci uniemożliwiały rzecz jasna warunki polityczne.

## 2.2. Walka o prawdę

W okresie powojennym powstało w Polsce wiele nowych placówek teatralnych, ale ich decyzje repertuarowe ograniczały odgórne wytyczne, często odległe od pragnień twórców, pisane pod dyktando Moskwy. Nie dziwi zatem, że utwory norweskiego dramaturga znalazły się w okresie stalinizmu na tzw. indeksie – uznane za „literaturę burżuazyjną” nie były wystawiane na polskich scenach. Po krótkim okresie powojennym Ibsen został usunięty w cień, a jego sztuki wróciły do polskich teatrów w 1954 roku, w rok po śmierci Stalina. Wystawienie *Wroga ludu* w 1946 roku uznano za szkodliwe (zob. Wojtczak 2016: 143) i dopiero dzięki odwilży sztuka wróciła na afisze w 1959 roku, za sprawą premiery w teatrze kieleckim. Olga Koszutska zrealizowała widowisko oparte częściowo na *Wrogu ludu* (a także na *Życiu Galileusza* Bertolta Brechta); temat zaś rozwinęła prawie dwadzieścia lat później, przygotowując adaptację tej sztuki na deskach kameralnego Teatru Miniatura w Krakowie (sceny Teatru Słowackiego), w kwietniu 1978 roku (w przededniu powstania Komitetu Założycielskiego Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża). Zrezygnowano ze strojów z epoki, nacisk położono zaś na przykuwające uwagę widzów rzetelne aktorstwo, które pozwalało stworzyć mistrzowskie kreacje. Udało się zbudować mocny przekaz, skłaniający i zachęcający widownię do dyskusji o racjach bohaterów dramatu. Scena została ustawiona w sposób, który umożliwiał widzom udział w inscenizacji, stawanie się niejako jej częścią – audytorium złożone ze wszystkich osób obecnych w teatrze. Ten nienowy przecież chwyt zgodnie oceniono jako trafny i szczególnie efektywny w przypadku *Wroga ludu*. Krytyka doceniła też fakt, że stuletni niemal dramat wciąż porusza, wypełniają go bowiem tematy ważne dla współczesnej widowni, przekazane w sposób niepozabawiony bynajmniej walorów estetycznych, choć odmienny od aluzyjno-groteskowej dramaturgii dwudziestowiecznej. Wszak nie kto inny, lecz właśnie Ibsen był jednym z tej dramaturgii prekursorów. „Prostota budowy oraz wyraziste podteksty ironii w oglądzie świata – pisał Bober – i mechanizmów rządzących tzw. demokracją burżuazyjną [...] pozwalają przetrwać do dnia dzisiejszego głębszym refleksjom i zadumie nad ludzką naturą w ogóle” (Bober 1978). Rzecz działa się, co prawda, gdzieś w Skandynawii końca XIX wieku, ale wyraźnie się odnosiła do teraźniejszości.

Tekst sztuki znacznie skrócono, wysuwając na plan pierwszy trzy postacie: Stockmanna, jego brata (Stefan Mienicki) oraz teścia (Leszek Kubanek). Role pozostałych aktorów ograniczono w sposób sprowadzający ich do statystowania, z którego próbowali się wyłamać Aslaksen (Jerzy Nowak) i Hovstad (Marian Dziędziel). I chociaż niemal każdy członek zespołu grał nieco odmiennie, spektakl zachwycał jednak aktorskim rzemiosłem. Szybist tak opisywał kreację Ziętarskiego:

Jego działania sceniczne wydają się jakby nieprzystające do tego, co go otacza i jest tak aż do momentu, gdy zdajemy sobie sprawę z faktu, że mamy do czynienia z całkowicie takim samym jak my człowiekiem, który wcale nie jest w nic przebrany, lecz znajdując się na scenie, jest zarazem na widowni (Szybist 1978).

Był to więc członek społeczeństwa, mający w nim do odegrania konkretną rolę i pełen wiary w znaczenie swej misji. Człowiek, który – jak u Ibsena – czuje silną przynależność do zbiorowości, pozostając indywidualistą. Również Burmistrz Mienickiego świącie wierzył w słuszność reprezentowanej sprawy, uznając siebie za jej nieomylnego orędownika, który nie może popełniać błędów i góruje nad bratem. Wyraźnie zarysowano więc starcie przekonanych o swych racjach braci, nie skupiając się na konflikcie wewnętrznym głównego bohatera, raczej uwypuklając jego podobieństwo do zwyczajnych ludzi, nie nadając postawie, którą przyjął, znamion moralnej wyższości czy wyrastania ponad grupę społeczną.

Kolejne peerelowskie premiery sztuki były mniej lub bardziej podporządkowane interpretacji tkanej wokół szlachetnej walki o prawdę. Jeszcze w tym samym sezonie po *Wroga ludu* sięgnął zespół Teatru Wybrzeże, odnosząc się poniekąd do atmosfery, wyczuwalnej w owym czasie nie tylko w regionie, który ma w nazwie gdańska scena, ale i całym kraju. Przedstawieniu w reżyserii Marcela Kochańczyka prasa nadała doniosłe znaczenie w kontekście ekologii, ale dopiero kolejna premiera dramatu stała się wielkim wydarzeniem. Już po wyborze Polaka na papieża, na krótko przed wizytą Jana Pawła II w ojczyźnie, *Wroga ludu* w reżyserii Kazimierza Kutza wystawił Teatr Powszechny w Warszawie (7 kwietnia 1979 roku). Program do spektaklu pomyślano i przedstawiono jako gazetkę o nazwie „Goniec Ludowy”<sup>7</sup> wydawaną przez Hovstada, a ukazującą się w Skien<sup>8</sup>. Relacjonowano w niej bieżące wypadki, więc znalazł się tam również wywiad „na czasie”, przeprowadzony z Doktorem Stockmannem. W ten sposób twórcy podkreślali nie tylko aktualność dramatu, ale i fenomen indywidualistów, przywódców i liderów, bezkompromisowych jednostek, bez których nie przetrwa żadne społeczeństwo i żaden naród – szczególnie ten oczekujący przemian duchowych i ekonomicznych, znajdujący się w przełomowym momencie swoich dziejów. Według krytyki te właśnie motywy zainspirowały twórców spektaklu i znacząco wpłynęły na decyzję o wystawieniu *Wroga ludu* w kształcie, który wywoływał głośno wyrażany przez publiczność aplauz. Był to obraz tradycyjny, racja i bezkompromisowość Stockmanna nie budziły tu wątpliwości. Kwestie poruszane na scenie widzowie uznali za reprezentatywne dla swoich problemów; co ciekawe, także ludzie młodzi, należący do szczególnego pokolenia, wchodzącego w dorosłość w trudnych i nienapawających optymizmem latach PRL utożsamiali się z ukazanymi w sztuce wartościami.

<sup>7</sup> Jak w sztuce.

<sup>8</sup> To rodzinne miasto Ibsena.

Interesującą relację ze spektaklu tej właśnie grupy wiekowej, kojarzącej bohaterów sztuk Ibsena z lekturą szkolną *Ludzie bezdomni*, opublikowała „Filipinka” (Donkiszoci 1979). Trzeba podkreślić, że utwory Ibsena niezwykle silnie wpłynęły na twórczość Stefana Żeromskiego; Doktora Stockmanna najczęściej porównuje się w Polsce właśnie do Judyma, którego imię (Tomasz) nosił bohater *Wroga ludu* w warszawskim spektaklu i takie miał w oryginale; konotacje bohatera z niewiernym Tomaszem Apostołem oraz Tomaszem z Akwinu są w tym przypadku również jak najbardziej uprawnione.

W swojej inscenizacji Kutz skupił się przede wszystkim na opozycji jednostka – społeczeństwo. „Główny problem, na jaki chcę zwrócić uwagę – mówił przed premierą reżyser – to sprawa współzależności między autonomiczną jednostką ideotwórczą a społeczeństwem” (Kutz 1979). Sztukę rozpoczynała niema, acz wielce wymowna scena, podczas której aktorzy przesuwali się, jakby defilując przed oczyma widzów. W omawianym spektaklu Stockmann odnosi bezapelacyjne zwycięstwo moralne, które w samym dramacie tak oczywiste przecież nie było. „Zewnętrznie przedstawienie jest jakby tradycyjne – pisał w okresie przemian czołowy i często jedyny krytyk „Trybuny Ludu”, organu Komitetu Centralnego PZPR, Jan Alfred Szczepański – ale jednocześnie ani trochę muzealne. To jest doskonały teatr współczesnego aktora [...] i nikt nie usiłuje wywindować się nad starego pisarza, pouczać go i dyskretnie ośmieszać” (Jaszcz [J.A. Szczepański] 1979).

Główną rolę, zaakcentowaną przez odpowiednio poprowadzoną grę całego zespołu, powierzono Franciszkowi Pieczce, który zinterpretował postać tradycyjnie, jako „polskiego Judyma”. „Zagrał doktora Stockmanna z całym przekonaniem, jako człowieka wierzącego do końca w swą ideę, niezłomnego, o wielkiej sile charakteru” (Pysiak 1979). Stockmann Pieczki to budzący zrazu sympatię widzów nonkonformista, człowiek otwarty i szczerzy, impulsywny i nerwowy, zachowujący się czasami jak naiwne dziecko. Jest uczciwy, wypowiada swoje opinie wprost i zachowuje się aż nazbyt otwarcie. Pozostaje samotny z powodu bezpośredniości czy wręcz niekiedy braku taktu. Lucjan Kydryński określał go mianem człowieka, stojącego „na pograniczu maniakalnej obsesji”, niczym „wariatuńcio, wobec którego dobrze jest zachować leciuteńką rezerwę” (Kydryński 1979). Od pierwszej do ostatniej sceny wykreowany przez Pieczkę bohater postrzegany był pozytywnie, a nawet odbierany przez innych bohaterów sztuki z pewnym, by tak rzec, rozbawieniem czy pobłażliwością. „W finale Tomasz przezwycięża słabość i załamanie, ale jakby prawem paradoksu, nie dlatego, iż w samotności tkwi jego siła, lecz dlatego po prostu – o czym zdaje się nie wiedzieć, iż wiernie stoją obok niego bliscy” (Osterloff 1979), pisała recenzentka „Teatru”. Pozostałe postaci silnie stypizowano, a ich charakterystykę wyłożono jasno: żona Tomasza – Kasia, grana przez Mirosławę Dubrawską, górowała nad mężem dojrzałością i mądrością życiową, pozostając zawsze bezgranicznie mu oddana; brata Stockmanna, a zara-

zem jego antagonistę, grał powściągliwie i chłodno Stanisław Zaczek, „tworzący postać prawdziwego szefa partii większości, prowadzącego rozgrywkę przeciw własnemu bratu w sposób wzorowy: spokojnie i zimno, przy pomocy kłamstwa i szantażu” (Adamski 1979). „Sugestywne są sceny osaczenia ofiary, niedopuszczania do głosu, usuwania z miasta, a wszystko przy zachowaniu pozorów demokracji” (Głogowski 1979), pisał krytyk „Kierunków”, komentując ukazaną nieco nazbyt jednoznacznie czarno-białą interpretację konfliktu.

Spektakl Kutza, już wówczas uznanego reżysera, jest do dziś chyba najczęściej wspomnianą realizacją *Wroga ludu* w powojennej Polsce. Było to jednak bardzo tradycyjne ujęcie tematu z jasno określoną tezą i klasycznymi, utrwalonymi w naszej tradycji teatralnej charakterystykami głównych bohaterów. Można tu mówić o usankcjonowaniu stereotypowej interpretacji, która znów – w czasach kolejnego „zaboru” – służyła celom zgoła innym niż dogłębne odczytanie dramatu Ibsena czy nowe spojrzenie na postać Stockmanna. Pozostał sympatycznym idealistą, który staje się ofiarą niegodziwości.

### 2.3. Wobec ideału

W Polsce trwał karnawał Solidarności, kraj ulegał kolejnym – czasem pozornym, a jednak dającym nadzieję – przemianom, w teatrach dawało się odczuć ów niezwykły, trudny do opisania powiew wolności. Następną premiera *Wroga...* odbyła się 25 stycznia 1981 roku na Scenie Studyjnej Teatru Polskiego w Bydgoszczy<sup>9</sup>, na dwa miesiące przed mającymi tu miejsce wypadkami, które nawet jeśli nie położyły kresu posierpniowej fali optymizmu, to na pewno zadały jej bolesny cios. Adaptator tekstu i inscenizator sztuki Jacek Piątkowski tak znacząco unowocześnił Ibsena, że widz nieznający oryginału mógł ulec złudzeniu, iż wydarzenia pokazane na bydgoskiej scenie dzieją się we współczesnej Polsce. Z programu można się było dowiedzieć o skażeniu Brdy, emisji fluoru w hucie aluminium w Skawinie oraz działaniach Sanepidu na terenie Bydgoszczy i okolic (obok przedruków z lokalnej prasy w programie znalazły się ponadto cytaty z *Księcia Machiavellego*, co mogło zwiastować nowe podejście do sztuki). Aktorzy wyglądali tak, jakby grali w prywatnych ubraniach, w biurze bohatera sztuki wisiał herb miasta, obok zaś obraz przedstawiający muzyków, odzianych w „skóry” i dziurawe džinsy. Z mieszczańskiego salonu w scenografii nie pozostało nic: nowoczesne luksfery i biurowy wystrój (wielkie fikusy, karafka) kojarzyły się nieodparcie z gabinetem sekretarza partii. Ze sceny padały słowa napisane, co prawda, przez autora inscenizowanego utworu, ale zmyślnie dobrane pod współczesne realia lub odpowiednio w nie wplecione czy wręcz dodane, jak choćby: „partia”, „kacyk”,

<sup>9</sup> Fragment spektaklu odegrano także w jednym z bydgoskich zakładów pracy.

„biurokracja” itp. Trudno się dziwić, że w tak ukazanych okolicznościach sprawa Stockmanna przypominała jako żywo pokazowe procesy przeprowadzane według gotowych scenariuszy. „Usiłowania zespołu idą wyraźnie w tym kierunku – pisała Ewa Piechocka na łamach «Kujaw» – aby rzecz całą uczynić aktualną i dopasowaną do toczących się dyskusji na temat społecznego ładu, konieczności reform, moralnego oblicza partii, roli jednostki” (Piechocka 1981).

Zaproponowane na bydgoskiej scenie odczytanie Ibsena mocno podzieliło krytykę. Jedni uważali, że to niczemu niesłużące skalanie tekstu i skrojenie treści utworu „pod mało wybrednego widza”, a zatem nazbyt ostentacyjne ilustrowanie sytuacji w kraju; inni natomiast twierdzili, że teatr wreszcie należycie i odpowiednio zareagował na przemiany społeczno-polityczne i obudził się raptem z długiego snu, w którym od lat pozostawał, daleko od rzeczywistości i zwykłych ludzi. Jednych zachwyciło, że „teatr zeskoczył z koturnów, rozdarł mieszczańskie woale, zdarł maskę pseudouczoneści i zaczął mówić wprost jakby na ulicy” (Pastuszewski 1981). Niektórzy wypominali twórcom rezygnację ze wszystkiego, co ibsenowskie, na rzecz taniej satyry na władzę, uznając ponadto, że druga część przedstawienia „to wręcz kabaretowa parodia zebrania i głosowania” (Szymański 1981). Zważywszy jednak, że u Ibsena scena wiecu w istocie przypomina miejscami kabaret, można domniemywać, że paradoksalnie była o wiele bliższa „temu, co ibsenowskie”, niż sądził krytyk. W postrzeganiu dzieł autora *Wroga ludu* ulegał bowiem wyraźnie pokutującemu stereotypowi: przypisywał im nadmierny patos i drażniącą doniosłość, rzekomo wszechobecne w utworach Norwega. Budzi wielkie wątpliwości mniemanie krytyki, że „Ibsen żąda od człowieka uczciwości i niezłomnego stanowiska wobec ideału”, jak pisała recenzentka „Kujaw” (Piechocka 1981). Zdaje się raczej, że na kartach wszystkich swoich dramatów autor *Dzikiej kaczk* nieustannie zadaje dojmujące i przenikliwe pytanie o zasadność jednoznacznych, bezkompromisowych postaw. Można zatem stwierdzić, że bydgoska inscenizacja, która wzbudziła tak żywy sprzeciw krytyki, była pierwszą ukazującą w dobitny sposób relatywność idei Stockmanna oraz te cechy osobowości bohatera, które nieco komplikują jego jednoznacznie pozytywną ocenę. I chociaż warsztatowo spektakl pozostawiał sporo do życzenia (wytykano między innymi niedostateczną znajomość tekstu), padły w nim odważne, nowe i głębokie pytania o zachowania ludzkie w kontekście sprawowania władzy i uprawiania polityki.

Lista zmian, jakich dokonano w adaptacji, jest długa: spośród dzieci Doktora w tym przedstawieniu pozostała jedynie córka, żona była przez Stockmanna bardzo źle traktowana, a sam główny bohater przedstawiony tu został jako cynik i sceptyk, żyjący w dalekim od wyobrażeń o rodzinnym ognisku domowym mieszkaniu, a i to dzięki trudowi swej rodziny. Liczne cięcia dokonane w tekście doprowadziły niestety do niekonsekwencji psychologicznych, uwidaczniających się w kreacji postaci. Na przykład żona Stockmanna (Ewa Studencka-Kłosowicz)

stała się jego poplecznikiem dość nagle i niespodziewanie, bo wcześniej nawet nie zarysowano przed widzom bliskiej relacji łączącej małżonków. Niemniej jednak jest to bodaj pierwsza polska inscenizacja, która ukazywała ciemne strony duszy Stockmanna i odbiegała zarówno od stereotypowego ujmowania tej postaci, jak i szampańowego interpretowania utworu.

Pierwsza część spektaklu rozgrywała się w domu Doktora, druga na wiecu, podczas którego widzowie uczestniczyli wraz z aktorami w głosowaniu. Dalszych losów bohatera, zwolnienia z pracy i utraty domu nie pokazano, co jeszcze bardziej poddawało w wątpliwość założenie, że Stockmann jest szlachetną ofiarą okrutnego społeczeństwa. W istocie główny bohater tego spektaklu mógłby być przedstawicielem obu stron konfliktu. I było to może nie jedyne, ale najistotniejsze przesłanie bydgoskiej premiery.

Karnawał Solidarności był czasem niezwyklego balu także i dla ludzi teatru, którzy od początku zaangażowali się w wydarzenia nowego czasu, między innymi występując w ogarniętej strajkiem stoczni, organizując Solidarność w teatrach, wystawiając spektakle oparte na twórczości dysydentów. Izabella Cywińska zdołała na tej fali przemian wystawić spektakl o Poznańskim Czerwcu. Zezwolono na zmiany na stanowiskach dyrektorskich: Solidarność odsunęła od kierownictwa teatrów ludzi związanych ściśle z reżimem, przywracając do pracy osoby represjonowane bądź marginalizowane.

W stulecie powstania *Wroga ludu* udało się wystawić ten dramat w poznańskim Teatrze Nowym, dzięki staraniom jego gospodyni, Izabelli Cywińskiej. Premiera odbyła się 8 października 1982 roku, w czasie stanu wojennego. Autorem bardzo oszczędnej, złożonej z rur, płótna i metalu scenografii był Sławomir Dębosz. Insce-nizatorzy skierowali swe wysiłki na wydobycie z klasycznego dzieła wątków aktualnych zawsze i wszędzie, poruszenie tematów ważnych dla współczesnego widza, jak choćby manipulacje mediów. Rzecz jasna, dostrzeżono również odniesienia do sytuacji panującej w kraju w latach 70. (Kusztelski 1982). Usunięto wątek rodzinny (dzieci Stockmanna w ogóle nie pojawiały się na scenie), nadając sztuce charakter publicystyczny, co znacząco ograniczyło niuanse interpretacyjne. Pominięto dygresje, by skupić uwagę widza na uwypukleniu konfliktów między bohaterami, którzy ilustrowali określone w sposób typowy postawy i wybory. Zrezygnowano z postaci jedyne go przyjeźdnego, Horstera, nikt też nie wyłamywał się z jednogłośnego (czy także jednomyślnego?) potępienia bohatera i uznania go podczas jawnego głosowania za wroga ludu. Scenę ukazującą ten swoisty plebiscyt uważa się za popis reżyserski Cywińskiej: milczący tłum stawał się czymś na kształt odczłowieczony masy, tworzący go ludzie mechanicznie podnosili ręce, by oddać głos, nikt nie rzucał kamieniami, nie wykrzykiwał haseł, nie przerywał mówcom. Całe przedstawienie poznańskiej reżyserki miało posmak ironii: „Publiczność na wiele kwestii reaguje śmiechem – pisał krytyk «Gazety Poznańskiej» – i trudno się temu

dziwić, skoro postaci tej sztuki prezentują myślenie i język jeszcze nie tak dawno powszechnie obowiązujące” (Kusztelski 1982). Premierowe widowisko nagrodzono owacjami na stojąco i doceniono intencje twórców w kwestii podejmowania dyskusji na aktualne tematy, recenzenci jednak krytykowali spektakl – głównie właśnie ze względu na przesadnie bieżący charakter interpretacji i uproszczenie złożonych procesów ukazanych przez Ibsena. Pomimo trwania w najlepsze solidarnościowego karnawału nie wszyscy uważali za słuszne ukazywanie na scenie wieców czy rewolucyjnego wrzenia. Andrzej Górny, uczestnik Poznańskiego Czerwca, wyraził swą opinię aż nazbyt jasno: „Wartość dramatu Ibsena sprowadzona została do plakatu, na który chce się patrzeć i który się natychmiast rozumie” (Górny 1982).

Stockmann Tadeusza Drzewieckiego to człowiek szlachetny i nieskazitelny, wokół niego właśnie koncentrowało się przedstawienie, a mimo to dawało się wyraźnie odczuć, że nie jego postać najbardziej interesowała reżyserkę; nie był ani bojownikiem prawdy czy zagorzałym ideowcem, ani człowiekiem z krwi i kości, a jedynie wyrazicielem niezaprzeczalnych racji. „O tonowanie agresywności Stockmanna miałbym [...] trochę pretensji – pisał trafnie Jerzy Niesiołowski na łamach «Faktów» – ponieważ w spektaklu zamazuje się wskutek tego odpowiedzialność za ostateczne wyizolowanie Stockmanna ze społeczeństwa – również samego Stockmanna” (1982). Taki zarys sylwetki Doktora powodował, że postawa bohatera była w finale – jak zauważył Górny (1982, za: Kusztelski 1982) – aktem rozpacz, a nie wynikiem racjonalnego zrozumienia złożoności sytuacji. Właściwie nie ulegał on żadnej przemianie, pojawiły się zatem zarzuty o monotonię postaci. Błażej Kusztelski w relacji z XXIII Kaliskich Spotkań Teatralnych uznał przesłanie inscenizacji za „deklaratywne i papierowe”, a Stockmanna Cywińskiej określił jako bohatera westernowego. „Jest to oczywiste spłycenie samej sztuki – pisał krytyk – a przede wszystkim pozbawienie bohatera pozytywnego programu. Szlachetny kowboj postanawia pozostać w miasteczku chyba tylko po to, by okazać, że się nie przestraszył, choć wie, że sprawę przegrał” (Kusztelski 1983). Podobny zarzut sformułował Janusz Majcherek na łamach „Teatru”: „Cywińska ustawiła figury jak w szachach – czarne i białe. Zabrakło jednak szachowych emocji i niewiadomej” (1983).

### 3. Każdy jest inny

Koniec lat 70. i lata 80. to czasy niesprzyjające dramatom Ibsena. Grywało się go coraz rzadziej, w nierzadko zubożającym przekaz kontekście politycznym, osiągając przy tym bardzo różne rezultaty. W dziejowym momencie dokonującej się w Polsce „transformacji” ostatnie przekłady większości dramatów norweskiego



pisarza liczyły już ponad trzydzieści lat. Nic więc dziwnego, że coraz częściej narzekano na doskwierający brak aktualności tekstu i drażniący archaiczny język Ibsena, który publiczność miała prawo odbierać jako pretensjonalny czy nawet śmieszny. W tym czasie *Wróg ludu*, nie licząc ekranizacji w Teatrze Telewizji i jednego przedstawienia dyplomowego, nie był w Polsce grany aż do roku 2015, kiedy to zaistniał nowy przekład tego dramatu, autorstwa Anny Marciniakówny.

*Wróg ludu* powrócił na krakowską scenę po ponad stu latach od prapremiery, która odbyła się właśnie tam. W 2015 roku Jan Klata wyreżyserował w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej *Wroga ludu*, który w kontekście powierzchownej recepcji dramatów Ibsena w Polsce był wydarzeniem niezwykle ważnym, przedstawieniem cieszącym się sporym uznaniem (i to nie tylko w Polsce<sup>10</sup>), żywo komentowanym w kontekście politycznym i zbierającym mocno rozbieżne opinie.

Reżyser, chyba jako pierwszy w polskim teatrze, w dużym stopniu ośmieszył Stockmanna, nie czyniąc go ani wiernym prawdzie pozytywistą czy nawet roman tykiem, ani nietzscheańskim intelektualistą. Zdjął z tej postaci ciężące jej brzemię myśliciela, filozofa, pastora (skandynawskiego?), uczynił zeń raczej „króla komedii (ludzkiej)” i błazna, bardziej podobnego do Yorricka niż Stańczyka. Ten zabieg, na pozór mocno przesadzony i efekciarski, wzbudził skrajne emocje, a w wielu recenzentach nawet zniesmaczenie. Zdaje się jednak, że był to chwyt pożądany i nieunikniony w procesie takiej reinterpretacji Ibsenowskiego Stockmanna, jakiej w polskim teatrze nigdy nie było. Dzisiaj – w czasach domniemanego i ogłaszane go upadku autorytetów oraz kryzysu idei – moment dla takich eksperymentów wydaje się jak najbardziej odpowiedni.

Spektakl Klata jest niczym zbiór symbolicznych obrazów, nie zawsze jasnych znaczeniowo, scena przypomina bowiem „śmietnik” (to skojarzenie często przytaczali recenzenci, na przykład Katarfiasz 2015), gdzie można znaleźć rzeczy, w których zakodowano istotne informacje o współlokatorach domostwa Stockmannów. Główny bohater nie jest tu outsiderem czy prawym przedstawicielem elity, chyba że zdegenerowanej, lecz jedną z wielu postaci, z których każda jest na swój sposób wyjątkowa i ma własne racje.

Charakteryzując swoich bohaterów, reżyser odwołał się do popkultury i stereotypowych wyobrażeń; subtelnie, choć w osobliwy sposób zaznacza, że zarysowana między braćmi opozycja nie jest ostateczna, a znakomity i niewątpliwie spektakularny efekt uzyskuje między innymi za pomocą kostiumowych detali<sup>11</sup>. Czyni aluzje do Skandynawów scenicznymi atrybutami typu sweter Doktora czy szalik Burmistrza w reniferowe wzory. Stockmann, grany brawurowo przez Juliusza Chrzęstowskiego, nosi taki właśnie „skandynawski” sweter, choć w ciepłych,

<sup>10</sup> Spore poruszenie spektakl wzbudził w Rosji, gdzie pokazywano go w roku 2018.

<sup>11</sup> Za scenografię i kostiumy odpowiadała Justyna Łągowska.

raczej egzotycznych i kontrastujących przewrotnie z kolorami zimy barwach cytrusowych. Występuje w stroju niechlujnym (sztruksy, pod swetrem biały podkoszulek bez rękawów), w przeciwieństwie do swego brata (Radosław Krzyżowski), noszącego elegancką czarną dwurzędówkę, do której dopasowany zostaje atrybut władzy – pióropusz. Petra, córka Doktora (Monika Frajczyk), odziana w przykrótkie spodnie w kratkę, nosi się w stylu estetyki punkowej. W jednym z kulminacyjnych punktów przedstawienia, w którym zresztą stroje bohaterów różnią się tylko kolorem (czerń dla Piotra i biel dla Tomasza), pióropusz przywdziewa w wymownym geście Tomasz.

Dzieci Stockmanna odtwarzane są przez aktorów z zespołem Downa<sup>12</sup>, a teść (Zbigniew Ruciński) jest – przynajmniej z wyglądu – przedstawicielem subkultury black metalowej, wywodzącej się ni mniej, ni więcej z ojczyzny Ibsena. Metalowa muzyka wybrzmiewa również w trakcie spektaklu<sup>13</sup>.

W jednej ze scen bracia okładają się rękawicami bokserskimi, a także swetrem, Stockmann jest gotów pokazać Burmistrzowi tylną część ciała, a ten na pytanie Doktora: „A jeśli nie odwołam żadnego mojego słowa, to co?”, odpowiada – „Gówno”. Rozmowom i wydarzeniom w domu Stockmannów towarzyszy wypijany w sporych ilościach alkohol<sup>14</sup>. Reżyser wyraźnie zaznacza dystans do obu postaci, przeprowadza też między nimi znaczącą paralelę, o ileż bogatszą interpretacyjnie od przejrzytego obrazu, w którym zestawiliby się nieskazitelne dobro z plugawym złem.

Zamiast przemówienia Stockmanna w omawianym przedstawieniu dodano improwizowany monolog odtwórcy głównej roli, pozornie próbujący przeistoczyć się w dialog. Zdystansowany Chrząstowski wypowiada go we własnym imieniu, bez pardonowo zwracając się do publiczności zwrotami przybierającymi formę słownych zaczepek, nawiązującymi do aktualnych problemów konfliktujących społeczeństwo (smog w Krakowie czy przyjmowanie uchodźców należały do najczęściej poruszanych w tej niby-improwizacji tematów). Mamy takich proroków, na jakich zasługujemy, zdają się mówić twórcy, kiedy Chrząstowski, zadający na pozór prowokacyjne pytania, jak również proszący widzów o łyk wody, staje się typową figurą aktora górującego nad widzom dosłownie i w moralnej próbie sił, na podobieństwo Ibsenowskiego Stockmanna, który we własnym mniemaniu góruje nad resztą społeczeństwa, skundloną większością, a jednocześnie marzy o sławie. Może dlatego – choć aktor porusza bynajmniej nieśmieszne czy mało zabawne kwestie – na sali

<sup>12</sup> Część komentatorów dopatrywała się w tym ruchu odniesienia nie tylko do degeneracji moralnej bohaterów, ale również genetycznej, w znaczeniu, w jakim ta tematyka pojawia się na przykład w *Upiorach*, zob. Bałus 2015.

<sup>13</sup> W proponowanej przez Klatę estetyce muzyka stanowi nie tylko tło, ale jest także nośnikiem treści. We *Wrogu ludu* odpowiadał za nią Robert Piernikowski.

<sup>14</sup> Alkoholizm w dramacie jest wzmiankowany na zasadzie podtekstu oraz pijackiego epizodu podczas wiecu. U Klaty alkoholikiem jest dwulicowy Hovstad (Michał Majnicz).

daje się słyszeć chichot widzów, którzy nie traktują wystąpienia poważnie, mimo pozorowanych oznak wzburzenia czy ożywienia ze strony innych odbiorców. Oglądamy przecież swoistą bożonarodzeniową szopkę, zwieńczoną brawurowym wykonaniem *Little Drummer Boy*, piosenki o narodzinach „nowego króla”, traktowanej już – jak wiele aspektów tego mającego kluczowy dla chrześcijan wymiar święta – bardziej jak rozrywka niż duchowa celebracja. Przypomina to jako żywo pointę Gogolowskiego *Rewizora*<sup>15</sup>: „Sami z siebie się śmiejecie” (Gogol 1987, skojarzenie to pojawiło się w popremierowych komentarzach, na przykład Domagała 2015). Klata od początku wypowiada się z dużą rezerwą wobec pokazywanej historii i w owym dystansie należy upatrywać sedna przekazu: poważnego zwątpienia nie tylko w czystość intencji Stockmanna, ale nawet uznania sposobu myślenia bohatera za błędny, przyczyniający się do mylnego postrzegania przez niego problemów, a w konsekwencji wiodący do niezrozumienia czy nieogarniania trudnych do rozwikłania spraw. Olga Katafiasz trafnie podsumowała koncepcję sceniczną krakowskiego *Wroga*: „Spektakl ogląda się świetnie – tak świetnie, że pojawia się wątpliwość, czy nie za dobrze się bawimy. Czy nie zbyt łatwo pozwalamy się nieść żywiołowi, jaki rozpętuje na scenie Jan Klata, czy to uwodzenie nie okaże się pułapką” (2015). Wielu krytyków zżymało się jednak na takie rozwiązanie. Jacek Sieradzki pisał: „Drażni mnie nonszalancja, z jaką reżyser zamienił kulminację dramatu (i wielki monolog doktora) na banalny talk show z widownią o współczesnym Krakowie” (2016).

Nie tylko monolog, ale i zakończenie zaskoczyło widownię – główny bohater wraz z rodziną, inaczej niż u Ibsena, decyduje się opuścić swoje ukochane miasto, zniesmaczony i jednocześnie zdeterminowany, by podjąć nowe działania, choć nie do końca wiadomo jakie. Po tym, jak na ścianach domu Stockmannów pojawiają się takie hasła, jak „won huju”, wszystko zostaje przykryte wielką niebieską plandeką, nad którą rodzina rozbitków (uchodźców?) chwieje się, ale jednocześnie góruje niczym pasażerowie znanej skądinąd arki, nieliczni i wybrani spośród wielu, by przetrwać potop. Czy jednak zasłużyli na takie wyróżnienie? A może to tylko ostateczna, kulminacyjna fala powodzi, która od lat podmywała fundamenty ich domu? Taką interpretację sugerowałyby niebieskie kafle, którymi są wyłożone ściany domostwa Doktora. Można by przypuszczać, że jeśli nawet ktoś ocaleje, to niekoniecznie ów znany ze starych legend, wyimaginowany, bo nieskazitelny rycerz, lecz raczej człowiek z krwi i kości, który nosi w sobie i dobro, i zło; gotowy i zdolny do protestu w imię zasad, których słuszność choćby tylko przypuszcza lub w które rzeczywiście wierzy<sup>16</sup>. Owszem, jest spektakularny teatralny finał, ale po-topu czy końca świata – w jego katastroficznym wymiarze – nie trzeba się obawiać.

<sup>15</sup> Ta sztuka była zresztą debiutem reżyserskim Klaty (w Teatrze Szaniawskiego w Wałbrzychu w 2003 roku).

<sup>16</sup> O złożonym kontekście buntu Stockmanna wobec społeczeństwa pisał z pasją Zygmunt Adamczewski (1969).

Bez względu na spory interpretacyjne rozgorzałe wokół krakowskiego *Wroga ludu* trzeba powiedzieć, że stanowi on wielce oryginalną i nietuzinkową propozycję nowego w Polsce spojrzenia na dramat Ibsena. Za ukazanie wyrafinowanej i finezyjnej ironii, na której jest w istocie osadzona ta sztuka, Klacie należą się wyrazy uznania, podobnie jak za reinterpretację postaci Doktora i w wielu miejscach komediowe odmalowanie owej „galerii figur wioskowych”, zamieszkujących Stockmannowską miścinę. Tu mało kto jest – jak pisało się niegdyś o Ibsenowskiej Jadwini z *Dzikiej kaczki* – czystego serca. Należy przy tym podkreślić, że Klata swoją kontrowersyjną interpretację wywiódł w istocie z tekstu Ibsena, czego w większości przypadków niestety nie dostrzegli recenzenci, piszący nadal w duchu ugruntowanej w Polsce opinii o archaiczności Ibsena oraz jednoznaczności oryginału i oczywistości zaprezentowanych w nim postaw (na przykład Domagała 2015).

Dotychczas na polskich scenach Stockmanna ukazywano najczęściej albo jako „pożytecznego idiotę” (określenie z czasów pierwszej powojennej premiery *Wroga ludu*), albo jako kolejną inkarnację Judyma. Z takich interpretacji pierwszy zaczął rezygnować Adwentowicz, ciągle jednak wychodził od tradycyjnej perspektywy, której poszerzeniu najmocniej niewątpliwie przysłużyła się kreacja Konieczki. Aktor ten próbował ukazać złożoność ibsenowskiego bohatera, dalece odbiegając od skojarzeń judymowskich. Całokształt tamtego bydgoskiego przedstawienia nie wypadł idealnie, a premiera nie rozpoczęła rewolucji w postrzeganiu Stockmanna przez polskich artystów, bez wątpienia jednak położyła podwaliny pod nowe odczytanie dramatu. Po latach traktowania dramatu Ibsena jako przede wszystkim sztuki politycznej Klata połączył dotychczasowe tropy z nieodkrytymi dotąd aspektami dzieła Ibsena. Chrzastowski zaproponował natomiast własną koncepcję roli Doktora, najbliższą aktualnym rozważaniom o hipokryzji, pozerstwie i braku wiary w środowisku współczesnych artystów czy intelektualistów, do których grona moglibyśmy zaliczyć dziś Stockmanna.

Dokładne i głębokie odczytanie utworów Norwega – choć w Polsce utrudnione przez brak przekładów – wydaje się koniecznym do spełnienia warunkiem, by oglądający spektakl widzowie mogli uwierzyć w pokazywane na scenie treści, całe to spektrum postaw i uczuć ludzkich, z którymi konfrontuje ich autor sztuki. Przekazu o mocy duchowego ładunku brakowało wielu przedstawieniom z lat 70. czy 80., bez mała publicystycznym. Czasem niewiele zostawiały samego tekstu, innym razem ledwie go wykorzystywały do ukazywania zjawisk przejściowych, nietrwałych, osadzonych niekiedy w natrętnie skonkretyzowanych realiach, jak wydarzenia polityczne. Tymczasem utwory Ibsena wymagają od inscenizatorów dogłębnego przemyślenia, tak w kontekście sporów politycznych i światopoglądowych czy w aspekcie życia rodzinnego i społecznego, jak konfliktów wewnętrz-

nych jednostki, których istotą często bywa przytłaczająca niemożność przyjęcia jasno określonej postawy.

Dużą przeszkodą w uważnej lekturze utworów Ibsena są mocno zakorzenione w polskiej świadomości stereotypowe uprzedzenia, związane z postacią i twórczością norweskiego dramaturga, sugestie, że to autor nieczytelny dla współczesnej publiczności, pisarz archaiczny i nudny, którego utworów dziś już czytać nie warto. Do dziś pokutuje także mylące utożsamianie Ibsena z niektórymi jego bohaterami, jak Stockmann, co często zaciemnia obraz tej postaci dramatu, jak i skutkuje chybionym portretem samego autora. Po omawianej tu premierze *Wroga ludu* Klaty, która zrywała przecież z archaicznością już w warstwie estetycznej, także pojawiło się wiele recenzji, których obszerniej nie sposób w tej pracy cytować, a które bezlitośnie obnażyły ignorancki stosunek polskiej krytyki wobec Ibsena. W powojennej historii polskiego teatru podobne przewinienia względem autora *Wroga ludu* zdarzały się niestety całkiem często.

I tak oto niemal ćwierć wieku po „transformacji” polski teatr zaczyna wreszcie dojrzewać do poważniejszej dyskusji na temat Henrika Ibsena. Jest faktem bezspornym, że jego sztuki nieustannie wracają na afisze polskich teatrów, co niezbitnie świadczy o ciągłej potrzebie mierzenia się z dorobkiem norweskiego dramaturga. W tym procesie *Wróg ludu* odgrywał ostatnio rolę bodaj najważniejszą. Przedstawienie Jana Klaty, choć okazało się kontrowersyjne w kontekście politycznym, dało asumpt do licznych dyskusji o rozwiązaniach estetycznych i interpretacyjnych tej adaptacji, a tym samym pobudziło debatę na temat Ibsena w ogólności. Paradoksalnie zresztą, chociaż krakowski *Wróg ludu* odczytywany był głównie przez pryzmat wyrażonych w nim poglądów politycznych, otworzył nowe drogi interpretacji najważniejszych wątków dramatu – jak choćby wieloznaczności osoby głównego bohatera – które, raz otwarte, mogą przynieść ciekawe rozwiązania teatralne w przyszłości.

#### Bibliografia

- Adamczewski, Z. (1969). *Tragiczny protest*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Adamski, J. (1979). *Kulisy* 20.
- [b.a.]. (1903). *Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki* 222.
- [b.a.]. (1926). *Życie Teatru* 21.
- [b.a.]. (1979). *Donkiszoci*. [Rozmowy z licealistami warszawskimi]. *Filipinka* 11.
- Bałus, M. (2015). Współczesne drobnoustroje, <http://magazyn.o.pl/2015/maria-balus-wspolczesne-drobnoustroje/#/> [dostęp: 14.10.2016].
- Błazewicz, O. (1982). Plakat z Januszem Michałowskim. *Głos Wielkopolski* 171.
- Bober, J. (1978). Realizm Ibsena. *Gazeta Południowa* 109.
- Boy-Żeleński, T. (1966). *Pisma*. T. 24. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Boy-Żeleński, T. (1968). *Pisma*. T. 25. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Brumer, W. (1926). *Dzień Polski* 126.
- Brumer, W. (1986). *Tradycja i styl w teatrze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bujański, J.R. (1933). *Biuletyn Teatru Kameralnego* 1.
- Bujański, J.R. (1980). Karol Adwentowicz (szkic do portretu). *Miesięcznik Literacki* 2.
- Churski, A. (1981). Kto jest wrogiem ludu?. *Gazeta Pomorska* 32.
- Dobrowolski, A. (1891). *Kurier Polski* 284.
- Domagała, T. (2015). „Wróg ludu” u bram Starego Teatru – Ibsen w reżyserii Klaty, <http://domagalasiekultury.pl/2015/11/12/wrog-ludu-u-bram-starego-teatru-ibsen-w-rezyserii-klaty/> [dostęp: 14.10.2016].
- Frühling, J. (1964). *W moim kalejdoskopie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gembicki, J. (1946). *Życie Warszawy* 31.
- Głogowski, K. (1979). Człowiek i inni. *Kierunki* 27.
- Gogol, M. (1987). *Rewizor*. Tłum. J. Tuwim. Warszawa: Wydawnictwo Współpraca.
- Górny, A. (1982). „Wróg ludu” w Poznaniu. *Nurt* 8.
- Hro. (1933), *Kurier Wileński* 135.
- Irzykowski, K. (1995). *Pisma teatralne*. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jaszcz [Szczepański J.A.]. (1979). Jak serio, to serio. *Perspektywy* 22.
- Kar. Beyl. (1933), Dobry Wieczór!. *Kurier Czerwony* 233.
- Katafiasz, O. (2015). Cena sprzeciwu, <http://teatralny.pl/recenzje/cena-sprzeciwu,1250.html> [dostęp: 14.10.2016].
- Koźbiel, J. (1982). Niepokonany. *Tygodnik Kulturalny* 36.
- [Krechowiecki, A.]. (1891). \*\*\*. *Gazeta Lwowska* 290.
- Kusztelski, B. (1982). Wróg ludu, czyli romantyk z opornikiem. *Gazeta Poznańska* 209.
- Kusztelski, B. (1983). Od „Terrorystów” do „Maestra”. *Gazeta Poznańska* 118.
- Kutz, K. (1979). O jutrzejszej premierze i najnowszym filmie rozmawiamy z Kazimierzem Kut-  
zem. *Kurier Polski* 77.
- Kydryński, L. (1979). *Kurier Warszawski*. *Przekrój* 1783.
- Lewko, M. (1996). *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876–1918*.  
Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Majcherek, J. (1983). Anegdoty prowincjonalne. *Teatr* 8.
- Michalik, J. (1971). *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*. Wrocław: Zakład  
Narodowy im. Ossolińskich.
- Niesiobędzki, J. (1982). Jaki Ibsen jest dziś współczesny?. *Fakty* 36.
- Osterloff, B. (1979). Racja czy siła?. *Teatr* 13.
- P[rokesch], W. (1891). *Tygodnik Ilustrowany* 97.
- Pannenkowa, I. (1926). *Warszawianka* 144.
- Pastuszewski, S. (1981). Przedziwne zjawisko. *Kujawy* 7.
- Piechocka, E. (1981). Ibsen w soczewce aktualności. *Kujawy* 7.
- Pleśniarowicz, K. (1978). Człowiek urodził się buntownikiem... *Dziennik Polski* 108.
- Pysiak, K. (1979). Ibsen, czyli jak być współczesnym dramaturgiem. *Zwierzciadło* 23.
- Rudnicka, A. (1980). Druga dyrekcja Kazimierza Wroczyńskiego w Teatrze Miejskim w Łodzi  
(1933/1934–1936/37). W: S. Kaszyński (red.), *Teatr przy ulicy Cegielnianej*. Łódź: Wydaw-  
nictwo Łódzkie.
- Sage, S.F. (2006). *Ibsen and Hitler: The Playwright, the Plagiarist, and the Plot for the Third Reich*.  
New York: Carroll & Graf Publishers.
- Sieradzki, J. (2016). Subiektywny spis aktorów teatralnych 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227488.html> [dostęp: 14.10.2016].

- Sierecki, S. (1978). „Wróg ludu”. *Wieczór Wybrzeża* 137.
- Słonimski, A. (1982). *Gwałt na Melpomenie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Starczak-Kozłowska, K. (1981). Ibsen na dzisiaj. *Fakty* 12.
- Syga, T. (1946). *Gazeta Ludowa*, 12.02.
- Syga, T. (1958). Ostatni z największych. *Stolica* 31.
- Szczawiej, J. (1946). *Teatr* 1–2.
- Szybist, M. (1978). Wróg ludu. *Echo Krakowa* 106.
- Szymański, P. (1981). Za cenę aktualności... *Dziennik Wieczorny* 26.
- Van Laan, Th.F. (2006). Ibsen and Nietzsche. *Scandinavian Studies* 78 (3).
- Wierzyński, K. (1938). *W garderobie duchów*. Lwów: Książnica-Atlas.
- Wojtczak, M. (2016). *Teatr na scenie polityki 1944–1969*. Warszawa: Studio Emka.