

## „UPIORY DAWNYCH CZASÓW”. KILKA UWAG O PRZEKŁADACH DRAMATÓW IBSENA NA JĘZYK POLSKI

---

### Abstract

#### “Ghosts of Old Days”. Some Remarks on Translating Ibsen’s Plays into Polish

Although Ibsen’s plays are frequently staged in Polish theatres, the performances rarely become successful and Ibsen’s works are watched and read by very few. The fact that in post-war Poland Ibsen was translated very rarely seems to be essential for finding the reason why his reception in Poland is so difficult. Ever since the first premiere of Ibsen’s play in Polish most of his works have been translated not from the original language – *A Doll’s House* was translated directly from Norwegian only in 2006 and *Peer Gynt* has never been translated from Norwegian. The problem of a small number of translations evokes another difficulty: the fewer texts we have, the quicker they become out-of-date and not playable. The dated language of the texts was a serious problem for Polish theatres already in the interwar time. After the war most of the newly published translations (1956 and 1958) were not from Norwegian, which is why until the late nineteen sixties Krogstad was Günther in Polish and Thorvald was called Robert. In the second part of the 20<sup>th</sup> century no more translations were produced, so theatres used the versions from the 1950s, cutting the texts heavily to deal with archaic language. Surprisingly enough, after the first premiere based on the new translation of *A Doll’s House* in 2006, theatres returned to the old version. The most important questions to be asked in such situation are about the quality of the new texts and about the significance of translating in the process of theatre reception.

**Key words:** Henrik Ibsen, translation, adaptation, reception

**Słowa kluczowe:** Henryk Ibsen, przekład, adaptacja, recepcja

Mimo iż Henryk Ibsen to drugi po Szekspirze najczęściej grany dramaturg na świecie, sposób prezentacji jego twórczego dorobku w Polsce daje obraz dość szczególny. Na literackiej i teatralnej mapie twórców, którzy odcisnęli swe piętno na rozwoju dramatu, nie ma drugiego autora, który byłby tak szeroko znany, a jednocześnie poznawany, głównie poprzez przekłady. Piszący w języku norweskim Ibsen był od samego początku dostępny w oryginale dla nielicznej grupy odbiorców. Zawojował teatralny świat, ponieważ jego sztuki były szybko i często tłumaczone – przede wszystkim na język niemiecki. Rola Niemiec w poznawaniu literatur skandynawskich w Europie i w świecie jest nie do przecenienia, choć dzisiaj również Brytyjczycy i Amerykanie, a także Francuzi, mają na tym polu wielkie zasługi. Można by rzec, że to właśnie Niemcom zawdzięczamy obecność Ibsena na europejskich scenach. Dla autora, który opuścił rodzinną Norwegię, by na wiele lat zamieszkać w Niemczech (na emigracji w różnych państwach Europy przebywał ponad ćwierć wieku), kraj ten stał się odskocznią do międzynarodowej sławy i uznania. Za jego życia mało kto spoza Skandynawii miał szerokie pojęcie o ubogiej i politycznie zapomnianej Norwegii, podobnie jak mało kto posługiwał się językiem norweskim. Sytuacja pozostała właściwie niezmienną do dziś, i to nie tylko ze względów historyczno-politycznych.

Należy bowiem podkreślić, że pojęcie „język norweski” jest niejednoznaczne, bo choć Norwegia to niewielki kraj, liczący ledwie około pięciu milionów mieszkańców, jej sytuacja językowa jest niezwykle skomplikowana. Zawilości historyczne, a przede wszystkim wieloletnie panowanie duńskie, doprowadziły do powstania co najmniej dwóch języków norweskich, które dziś nazywamy *bokmål* i *nynorsk*. Pierwszy z nich to głównie język pisany, literacki, w formie pisanej niemal tożsamy z duńskim i będący obecnie najczęściej stosowaną formą języka oficjalnego<sup>1</sup>. Z pewnością jednak nie jest normą w takim stopniu, jak choćby tak zwany standardowy angielski w Wielkiej Brytanii, ponieważ Norwegowie nie tylko bardzo swobodnie podchodzą do wszelkiej normy językowej, ale też posługują się – również w kontekstach oficjalnych – niezliczonymi wariantami lokalnych dialektów, z których „składa się” *nynorsk*. Taka sytuacja jest wynikiem językowych rewolucji, których apogeum przypada właśnie na czasy Ibsena. Wiek XIX był w Norwegii okresem przebudzenia narodowego, renesansu kulturowego oraz początkiem drogi do niepodległości (osiągniętej ostatecznie w roku 1905).

---

<sup>1</sup> W mowie *bokmål* posługuje się ok. 20% ludności Norwegii.

Szczególnej wagi nabrała w tym okresie kwestia językowa i narastający później aż do czasów współczesnych spór o normy i standardy językowe. Debatowano między innymi nad utworzeniem jednej wspólnej dla wszystkich Norwegów wersji języka norweskiego, do czego ostatecznie nie doszło.

Taka sytuacja nie zachęcała więc obcokrajowców do nauki norweskiego. Podziwiać należy śmiałków, którzy uczyli się północnej mowy tylko po to, by czytać literaturę w oryginale (podobno należał do nich Wittgenstein), niestety nieczęsto byli to tłumacze literatury pięknej<sup>2</sup>. Dodatkowych komplikacji dostarczały „wewnątrzskandynawskie” relacje językowe. Ponieważ trzy największe języki Północy są do siebie bardzo podobne, nierzadko uważano je za tożsame. Toteż osoby znające, przykładowo, szwedzki często bez zastanowienia tłumaczyły z norweskiego, opatrując tak dokonany przekład notą „ze szwedzkiego”. Pokłosiem tego rodzaju działań była rzecz niesłychana – w Polsce Ibsena przedstawiano często jako pisarza szwedzkiego bądź duńskiego, wzbudzając oburzenie znawców i wielbicieli jego twórczości. Jeszcze na początku XX wieku, kiedy we Lwowie za dyrekcji Pawlikowskiego grano *Dom lalki* z udziałem Wandy Siemaszkowej, na afiszu znalazła się właśnie informacja o tłumaczeniu sztuki „z szwedzkiego”. Nie omieszkał wytknąć tego błędu Jan Kasprowicz, piszący wówczas recenzję dla „Słowa Polskiego” (Kasprowicz 1905), a sam będący tłumaczem dwóch poematów Ibsena: *Branda* i *Peer Gynta*<sup>3</sup>. Bywało oczywiście gorzej, kiedy tłumacze w ogóle nie informowali, jakim „oryginałem” się posłużyli, a tak właśnie działo się najczęściej w przypadku dziewiętnastowiecznych polskich przekładów, choć podobne praktyki miały miejsce i później.

Wiele lat po lwowskiej premierze, anonsowanej nieszczęsnym afiszem, Marta Fik w swoim rewizjonistycznym eseju o Ibsenie postawiła kluczowe pytania o zasadność powszechnego twierdzenia, że w dziewiętnastowiecznej Polsce panował „kult Ibsena” (Fik 1983: 325). Był to przejaw ogólnej refleksji autorki nad skomplikowaną recepcją twórczości autora *Rosmershому* w naszym kraju. Skomplikowaną, ponieważ Ibsen, mimo iż uznawany za wielkiego reformatora, niekwestionowanego klasyka i geniusza dramatu, do dziś nie odnosi w polskich teatrach zbyt wielu sukcesów. Jego rzekomo ogromną w Polsce popularność jeszcze za życia należy przypisać wielkim

<sup>2</sup> Bramą dla Ibsena i w ogóle pisarzy skandynawskich – jak wspomniano wcześniej – były kraje niemieckojęzyczne; wiadomo, że norweskiego uczyli się, na przykład, austriacki pisarz i filozof Otto Weininger czy niemiecki psychoanalityk Georg Groddeck, autor studium o *Peer Gyntie*.

<sup>3</sup> Oba przełożył Kasprowicz z języka niemieckiego.

aktorom, których kreacje przyciągały widzów, a którzy wybierali do swego repertuaru właśnie dramaty Ibsena. Po śmierci pisarza w 1906 roku nestorzy polskiej sceny nadal odtwarzali postacie z jego sztuk, ale powoli dorobek Ibsena popadał w teatralne zapomnienie, a za premierami rzadko stali twórcy młodego pokolenia. Powojenny renesans jego twórczości, przypadający na lata 50., był w rzeczywistości możliwy znów dzięki wybitnym odtwórcom ról i nie pociągnął za sobą głębszej refleksji krytycznej, nie zapoczątkował nowej recepcji teatralnej i uniwersyteckiej. Po nielicznych sukcesach scenicznych odnotowanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – czasem nawet międzynarodowych – krytyka skupiła się na dwóch aspektach sztuk Ibsena: dyskutowano o ich rzekomej archaiczności oraz doradzano dokonywanie większych cięć w tekście. W roku 1983 Marta Fik konstataowała:

Dziś, kiedy dewaluacji uległo nie tylko słowo, ale także pojęcia – takie jak prawda, wolność, wina, grzech, kara – jest rzeczą normalną, że nie tolerujący żadnej połowiczności autor *Peer Gynta* uchodzi za nudziarza lub naiwnego ideologa. Na dobrą sprawę nie tyle się u nas „przeżył”, co nigdy naprawdę **nie przyjął** (Fik 1983: 333).

Ta niezwykle trafna opinia jest niestety nadal aktualna: od czasu jej napisania do końca ubiegłego wieku po Ibsena sięgano rzadko, najczęściej w Teatrze Telewizji albo przy przedstawieniach dyplomowych. Ibsen stał się dobrą inspiracją czy ćwiczeniem, punktem wyjścia do oddalonych od jego dramatów rozważań, ale sam twórca nie został w zadowalającym stopniu zgłębiony ani przybliżony polskiej publiczności teatralnej. Znamienne w tej kwestii okazały się dość liczne przedstawienia przygotowane z okazji obchodzonej w roku 2006 setnej rocznicy śmierci pisarza. Udowodniły, że twórcy spektakli teatralnych boją się Ibsena i – nie licząc kilku wyjątków – wolą prześlizgnąć się po jego tekstach i przejść do innych wytyczonych sobie celów artystycznych. Symboliczne odzwierciedlenie takiego stanu rzeczy można znaleźć w pierwszym od wielu lat nieopublikowanym tłumaczeniu *Peer Gynta*, dokonany przez Andrzeja Krajewskiego-Bołę na zamówienie Teatru Dramatycznego w Warszawie. W słynnej scenie, kiedy statek tonie, kapitan krzyczy: *Hun går i knæs!*, czyli „[łajba] idzie na dno”, tekst najnowszego polskiego przekładu brzmiał: „Kurwa, toniemy!”. W polskiej wersji sztuki znalazły się nie tylko wulgaryzmy, których użycie budziło wątpliwości krytyki, ale także wyrażenia potoczne, zwroty używane przez współczesną młodzież, a ponadto odniesienia do dzisiejszej rzeczywistości. Część komentatorów zachwyciła odwagą, z jaką tłumacz

przełożył dziewiętnastowieczny tekst norweski na współczesną polszczyznę, pojawiły się jednak zarzuty o zbyt daleko idące uwspółcześnienie języka, które prowadzi do jedynie chwilowej aktualności. Biorąc pod uwagę, że poprzednie tłumaczenie z 1967 roku, autorstwa Zbigniewa Krawczykowskiego, ma ponad czterdzieści lat i zostało dokonane nie z języka oryginału, lecz z niemieckiego, wciąż pozostajemy bez kanonicznego współczesnego tłumaczenia *Peer Gynta*. Jak to możliwe? Nie chodzi wszakże o mało znanego autora czy zapomniany dramat, ale o klasykę, którą każde pokolenie publiczności teatralnej na nowo przerabia, ponownie interpretuje. Rodzi się pytanie: czy istnieje związek między niezadowolającą recepcją dzieł Ibsena w Polsce – jego „nieprzyjęciem się” na polskim gruncie, jak pisała Marta Fik<sup>4</sup> – a liczbą i jakością przekładów jego dramatów na język polski? Czy wysiłek tłumaczy był i jest wystarczający, żeby polski teatr, zarówno na poziomie twórców, jak i odbiorców, mógł dziś Ibsena poznać, przyjąć i „usposobić”? Warto się pochylić nad tym problemem i spróbować zrozumieć, jaki wpływ na historię odbioru twórczości danego autora w teatrze mają dzieje przekładów jego dramatów.

Henryk Ibsen pojawił się na polskiej scenie w roku 1879, kiedy to we Lwowie, jeszcze w Teatrze im. hr. Skarbka, wystawiono jego *Pretendentów do tronu*<sup>5</sup>. Ta premiera przeszła raczej bez echa, za to wkrótce gotowy był już przekład *Domu lalki*<sup>6</sup>, autorstwa Cyryla Danielewskiego<sup>7</sup>. Tekst wszedł na scenę co prawda dopiero po dwóch latach, ale premierowy spektakl stał się prawdziwym wydarzeniem, którego legenda żyła jeszcze długie lata. Mowa o występie Heleny Modrzejewskiej w roli Nory w Teatrze Wielkim w Warszawie w marcu 1882 roku.

Już ten pierwszy przekład rewolucyjnego *Domu lalki*, jednego z najgłośniejszych dramatów Ibsena, odsłania charakterystyczne znamiona dziewiętnastowiecznych przekładów dzieł autora *Branda* na język polski.

---

<sup>4</sup> Pisali o tym także Jan Michalik i Lech Sokół, zob.: J. Michalik. 1972. *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; L. Sokół. 2004. *Peer Gynt w teatrze polskim (1904–1997)*, w: W. Kaczmarek, J. Michalczuk (red.), *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, Lublin: Wydawnictwo KUL.

<sup>5</sup> Za dyrekcji Jana Dobrzańskiego, w reżyserii Emiliana Konarskiego (Czyczkiewiczza).  
<sup>6</sup> Napisanego w roku 1879.

<sup>7</sup> Na stronie tytułowej wydania książkowego czytamy: *Nora. Dramat w trzech aktach po szwedzku. Opracowanie Cyryla Danielewskiego*, Wydawnictwo Dzieł Tanich A. Wiślickiego, Warszawa 1882. W pierwodruku tego przekładu czytamy: *Domek lalki. Dramat w trzech aktach po szwedzku*, „Gazeta Toruńska” 1880, nr 216–229.

Tłumacz popełnił wiele błędów<sup>8</sup>, informując na przykład, że „rzecz dzieje się w Szwecji”. Przekładu dokonano z niemieckiego tłumaczenia Wilhelma Langego i wprowadzono za nim liczne zmiany w stosunku do norweskiego oryginału. W wersji niemieckiej, wbrew intencjom Ibsena, sztukę opatrzono tytułem *Nora*<sup>9</sup>, zupełnie nieoddającym znaczenia i wagi tytułu oryginalnego, który był pojmowany i interpretowany jako symbol. Ten tytuł przejął Danielewski. Taki chwyt miał stanowić podkreślenie roli głównej bohaterki jako pierwszoplanowej postaci kobiecej i potencjalnej wielkiej kreacji aktorskiej – którą występ Modrzejewskiej rzeczywiście potwierdził – oddał jednak od głębszej refleksji nad zawartą w tytule oryginalnym sugestią, że dom państwa Helmerów jest nieludzki, jest „domem lalki”<sup>10</sup>. Przekład Langego jest także źródłem zmian w imionach osób występujących w sztuce: Torvald Helmer – Robert Helmer, Nils Krogstad – Günther, Ivar – Erwin, Anne Marie – Marianne/Marianna. Zmienione przez Langego imiona pojawiały się na polskich afiszach aż do lat 60. XX wieku, co dobitnie świadczy o swobodnym oraz powierzchownym stosunku nie tylko tłumaczy, ale także ludzi teatru do przekładanego i wystawianego autora.

Po warszawskiej premierze z udziałem Modrzejewskiej Ibsen był na ustach wszystkich. Niewątpliwie przyczyniła się do tego wielka kreacja „polskiej Sary Bernhardt”, ale i kontrowersyjna tematyka oraz nowatorstwo dramatu, o które zresztą się spierano. Wielu krytyków zarzucało Ibsenowi brak wiarygodności: „Nie można kobiety przez cały ciąg sztuki niezmiernie sympatycznej, czynić potworem matki. (...) i to jest jedynym choć ważnym błędem konstrukcyjnym utworu” – pisała „Biblioteka Warszawska” (1883: 280). Świącicki na łamach „Tygodnika Powszechnego” wysoko ocenił *Dom lalki*: „(...) pomimo pewnych usterek, szczególnie aktu trzeciego, dramat norweskiego pisarza (...) jest utworem o całe niebo wyższym od rzemieślniczych lub zgniłych fabrykatów, którymi przeważnie karmi się nasza scena” (Świącicki 1882). Ale dla wielu zdarzenia opisane przez Ibsena były po prostu nie do pojęcia, o czym świadczy naiwny komentarz w „Bluszczu”:

---

<sup>8</sup> Wylicza je Maria Kłańska w pracy zawierającej analizę porównawczą pierwszych czterech przekładów *Domu lalki* (Kłańska 2006: 174).

<sup>9</sup> I pod takim tytułem grano sztukę w teatrach niemieckich.

<sup>10</sup> Zresztą tytuł *Nora* pokutuje w polskich teatrach do dziś i *de facto* oddaje charakter recepcji tego utworu w Polsce jako sztuki oferującej aktorkom możliwość stworzenia popisowej kreacji, rolę „Hamleta kobiecego repertuaru” i niewiele więcej. Norę grały, oprócz Modrzejewskiej, Zapolska, Siemaszkowa, Solska; później – w latach międzywojennych – Grywińska, a po wojnie najgłośniejszą kreację stworzyła Barszczewska.

Nic nie zdoła usprawiedliwić owej rady danej Krogstadowi [przez Krystynę]: aby list swój pozostawił Helmerowi, bo złe musi raz wybuchnąć. (...) Nora i Torwald mogli byli w największej pogodzie złotego wesela ze sobą doczekać – gdyby nie Krogstad, który szczęście ich zburzył (Krzemiński 1882).

Opinie były podzielone, ale o Ibsenie głośno dyskutowano<sup>11</sup>, jego obecność na polskich scenach stała się naturalna i oczywista, a popularność rosła – jak powiedziano wcześniej – głównie za sprawą największych propagatorów jego twórczości, aktorów, niekiedy biorących się także za przekłady<sup>12</sup>.

Stosunek do dzieł Ibsena zmieniał się z biegiem lat. Wykazywano coraz większe zrozumienie wobec jego metod konstruowania utworu, zachwycano się odwagą w podejmowaniu trudnej tematyki, nazywano go odnowicielem dramatu. W prasie pojawiało się coraz więcej artykułów poświęconych Ibsenowi, niestety rzadko rzetelnych, najczęściej przedstawiających go jako egzotycznego filozofa, starca strzegącego moralności itp. Swobodne podejście do tematu widoczne było już w nagminnych błędach rzeczowych: zdarzało się, że nazwisko pisano Ybsen albo – w tytule sztuki – Yellow zamiast Eyolf; bohaterka *Domu lalki* Krystyna Linde stawała się Panią Lindą, a Pani Elvsted z *Heddy Gabler* – Panią Glosted. Autora notorycznie przedstawiano jako Szweda lub Duńczyka. Tego rodzaju pomyłki wykraczały poza margines błędu drukarskiego. Brak profesjonalnej krytyki i gruntownej analizy założeń dzieł Ibsena, które mogłyby przybliżyć go polskiemu odbiorcy, okazał się dla teatru dotkliwy i zgubny. Jan Michalik w pracy poświęconej recepcji Ibsena do roku 1906 pisze, że zabrakło wśród polskich krytyków zagorzałego zwolennika, który sprawowałby pieczę nad rzetelnym przekazywaniem ideałów Ibsenowskich polskiej publiczności. Sugeruje nawet, że „wypowiedzi wielbicieli dramaturga są przypadkowe i odosobnione w ich dorobku krytycznym” (Michalik 1971: 140), że cytują oni peany na cześć norweskiego pisarza nieoparte żadną dłuższą i pogłębioną refleksją. Czytając większość recenzji poświęconych inscenizacjom Ibsena lub przeglądając nieliczne artykuły poświęcone jego dorobkowi, można odnieść wrażenie, że był on „zbyt wielki, by o nim pisać”. Obowiązkowy jako klasyk, którego należy znać, ale kulturowo odległy.

---

<sup>11</sup> Żywe dyskusje na temat sztuki toczyły się w całej Europie już od kopenhaskiej premiery w grudniu 1879 roku.

<sup>12</sup> Na przykład Julia Otrembowa przetłumaczyła z francuskiego *Heddy Gabler*, Edmund Rygier – *W dniu zmartwychwstania* (z niemieckiego), a Helena Kawecka przełożyła *Malego Eyolfa*.

Reprezentatywna dla takiego podejścia jest wypowiedź Antoniego Langego sformułowana na łamach „Bluszczu” w artykule opublikowanym z okazji zerwania przez Norwegię unii ze Szwecją: „O Ibsenie albo trzeba mówić bardzo wiele, albo nie mówić wcale. Zbyt to znana i wybitna postać, aby ją w kilku słowach określić. Wystarczy powiedzieć: Ibsen” (Wrzesień 1905: 429). W tej sytuacji trudno się dziwić, że twórcy teatralni zaliczali takie „wpadki”, jak wystawienie *Domu lalki* i *Upiorów* w niewłaściwej kolejności, zaburzającej ciągłość przekazu, jaki zamyślił dla widza dramaturg. Tak stało się we Lwowie w 1907 roku, za dyrekcji zasłużonego dla Ibsena Ludwika Hellera. Ale brak zadowalającej recepcji krytycznej i naukowej miał jeszcze dalej idące konsekwencje. Interesowano się najbardziej znanymi dramatami, z zachwytem śledzono intrygi ukazane w *Domu lalki*, trzymające w napięciu zdarzenia rozgrywające się w *Dzikiej kaczce* czy wzruszające losy bohaterów *Upiorów*. Trudniej było nieprzygotowanej publiczności odczytywać dramaty tworzone na styku stylów i konwencji, pełne niedopowiedzeń czy celowych zabiegów artystycznych, nadających postaciom i zdarzeniom dodatkowych znaczeń. Należały do nich na przykład *Rosmersholm* czy *Jan Gabriel Borkman* – wystawiane z powodzeniem głównie wtedy, kiedy występowały w nich sławy aktorskie, które przyciągały publiczność do teatrów.

W sferze przekładów sytuacja nie odbiegała znacząco od niedostatków krytyki. Za tłumaczenia brali się często ludzie przypadkowi. Przekładów dokonywano naprędce, byleby szybko zaspokoić zapotrzebowanie teatru. Do wyjątków należą tłumaczenia dokonywane z języka oryginału, jak *Rycerze północy* Alfreda Wysockiego (wykorzystane przy słynnych inscenizacjach z Wysocką w Krakowie<sup>13</sup> i z Siemaszkową we Lwowie<sup>14</sup>). Najczęściej przekładano z niemieckiego, francuskiego<sup>15</sup> lub rosyjskiego. Niekiedy na afiszach podawano nazwiska tłumaczy, zwłaszcza gdy chodziło o autorów bardziej znanych przekładów, jak w przypadku Walerii Marrené-Morzowskiej<sup>16</sup>, której liczne tłumaczenia z niemieckiego wydano w formie *Wyboru dramatów*

<sup>13</sup> 1907 r., Teatr Miejski w Krakowie, dyr. i reż. Ludwik Solński.

<sup>14</sup> 1907 r., Teatr Miejski we Lwowie, dyr. Ludwik Heller, reż. Ludwik Wostrowski.

<sup>15</sup> Przykładem jest słynne tłumaczenie Józefa Puzyny *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych*, dokonane prawdopodobnie z przekładu francuskiego autorstwa hrabiego Maurycego Prozora, twórcy o polskich korzeniach, wielkiego propagatora Ibsena we Francji.

<sup>16</sup> Pisarka przetłumaczyła aż jedenaście dramatów Ibsena: *Budowniczy Solness*, *Dzika kaczka*, *Hedda Gabler*, *Jan Gabriel Borkman*, *Kobieta morską*, *Mały Eyolf*, *Nora czyli domowe ognisko lalki*, *Podpory społeczeństwa*, *Rosmersholm*, *Upiory*, *Wróg ludu*.



(Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej, S. Lewental, Warszawa 1899<sup>17</sup>). Wśród tłumaczy zdarzały się też wielkie literackie sławy, jak wspomniany już wyżej Jan Kasprówic, a później Leopold Staff czy Wacław Berent – żaden z nich nie przekładał oczywiście z norweskiego. Często jednak przekładów dokonywano anonimowo, opatrując je inicjałami, samym tylko imieniem lub pseudonimem i niemożliwością jest dzisiaj nawet ustalenie nazwisk większości tłumaczy, nie wspominając o przypisaniu konkretnych tłumaczeń określonym realizacjom teatralnym. Jednym z najczęściej wykorzystywanych tłumaczeń były przekłady niejakiego Karhala, którego tożsamości do dziś nie udało się niezbicie potwierdzić<sup>18</sup>.

Równie trudno określić z dzisiejszej perspektywy, jakie właściwie wersje sztuk pojawiały się na scenie. Pomimo iż przed pierwszą wojną światową szanowano zwykle autora dramatu i niechętnie wprowadzano zmiany w tekście, w przypadku sztuk obcych dramaturgów aktorzy, mający wówczas sporą autonomię w procesie budowania roli, nierzadko wprowadzali istotne poprawki<sup>19</sup>. W przypadku sierniężnych przekładów często były one niezbędne, by tekst w ogóle dało się wypowiadać ze sceny. Aktorzy nadawali więc dialogom nowy kształt, przepisywali didaskalia, wykreślali znaczące fragmenty (czego mógł też wcześniej dopuścić się cenzor). Po roku 1918 popularność Ibsena w teatrze zaczęła drastycznie spadać, wybitny dramaturg popadł w niełaskę, toteż mimo iż w wolnej Polsce nie było przeszkód, by wystawiać jego sztuki, nie tłumaczono ich na nowo, a jedynie wznawiano stare przekłady<sup>20</sup>. O niegdyjszym „wielkim moralizatorze” tak pisał krytyk „Nowego Dziennika” z okazji gościnnego występu Aleksandra Moissiego w *Upiorach* w Krakowie w 1928 roku:

Czyż cała twórczość Ibsena nie wydaje się nam – upiorem dawnych, przedwojennych czasów? Czyż możemy w czasach chłopczycy wczuć się w Norę? A czyż *Upiory* napisane w dwa lata po *Norze* działają jeszcze na nas, jak Sofoklesowa tragedia? Tragedia Oswalda, pokutującego za grzechy swego ojca, nie robi już na nas wrażenia, spojrzeliśmy bowiem w oczy innej, o wiele straszliwszej i głębszej tragedii (K.M. 1928).

<sup>17</sup> *Wybór* doczekał się wznowienia w 1907 r.

<sup>18</sup> Prawdopodobnie Kazimierz Rychłowski (1878–1941). Autor następujących przekładów: *Hedda Gabler*, *Nora*, *czyli dom lalki*, *Podpory społeczeństwa*.

<sup>19</sup> Świadczą o tym zachowane egzemplarze sztuk.

<sup>20</sup> Wyjątek stanowi tłumaczenie *Wroga ludu* dokonane przez Wacława Berenta i wydane przez Bibliotekę Powszechną w 1926 r. we Lwowie.

Krytyk „Nowej Reformy” zwrócił wówczas uwagę na problemy, których przysparzał partnerom Moissiego wypowiedzany ze sceny polski tekst:

Utwór ten (...) grany jest u nas oczywiście według starego przekładu<sup>21</sup>, niezbyt starannego, ani w stosunku do wiernego oddania treści tekstu oryginału, ani pod względem językowej obróbki. W polskim przekładzie kwestie wszystkich postaci sztuki brzmią nieraz dość szorstko i nie zawsze składnie, często niezgrabnie, nie wyrażając precyzyjnie ani dość plastycznie myśli autora. – Aktorzy nie mają się do czego zapalać, – śpieszą się więc z wypowiedzaniem swych kwestii (M.St. 1928, pisownia oryginalna).

Głosów krytycznych wobec starych przekładów pojawiało się coraz więcej. Narastał problem charakteru używanego w nich języka, który brzmiał ze sceny po prostu przestarzałe, zatem ze szkodą dla pełnego i głębokiego pojmowania treści sztuki. Niestety nowe przekłady się nie pojawiały, a archaiczne brzmienie dziewiętnastowiecznych tłumaczeń jedynie pogłębiało zniechęcenie publiczności autorem *Peer Gynta*. Ibsena grano głównie z okazji jubileuszy czy występów gościnnych, przypominających wielkie kreacje sławnych aktorów. O jego dramatach tak pisał krytyk pisma „Naprzód” przy okazji jednego z ostatnich przedwojennych przedstawień ibsenowskich<sup>22</sup>: „Sztuki Ibsena przestały już od jakichś dwóch dziesiątków lat należeć do żelaznego repertuaru każdej większej sceny. (...) Porusza [on] problemy albo dawno przebrzmiałe, albo wypaczone specjalnym jego nastawieniem” (F.L. 1935). O przekładzie Suessera pisano zaś, że jest „stanowczo przestarzały” (g. 1935). Podobne wrażenie można było odnieść po nieudanym przedstawieniu *Domu lalki* w stolicy, wyreżyserowanym przez Karola Adwentowicza i wystawionym w jego Teatrze Kameralnym w 1935 roku<sup>23</sup>. Recenzent „Pionu” pisał wówczas:

Dziwić się należy, że Adwentowicz, jeden z najwybitniejszych ibsenistów w teatrze polskim, tak niewiele zrobił w zakresie przepracowania tekstu, nawet go nie zrewidował pod względem językowym; któż dziś na co dzień mówi: «wszak» i «ukochałem cię»? (Terlecki 1935)

<sup>21</sup> Chodzi o przekład Ignacego Suessera z 1891 r.

<sup>22</sup> *Upiory* w reż. Józefa Karbowskiego z Siemaszkową, Białkowskim i Nowakowskim w rolach głównych, premiera 6.04.1935 r. w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

<sup>23</sup> Korzystano zapewne albo z dziewiętnastowiecznego tłumaczenia Marrené-Morzkowskiej albo z przekładu z 1907 r. autorstwa Karhala.

Boy, recenzując to przedstawienie, opisywał, jak Nora uzyskała pieniądze na leczenie męża i spłacała je potem ciężką pracą po nocach. „W tym celu przetłumaczyła nawet powieść dla jakiejś gazety – relacjonował, dodając żartobliwie – oto przyczynek do genezy licznych przekładów” (Boy-Żeleński 1969: 56). Na zakończenie krytyk tak ocenił przekład: „Tłumaczenie sztuki tak liche, jakby je robiła sama Nora pod naciskiem długu u lichwiarza Günthera” (Boy-Żeleński 1969: 56).

Wkrótce po wojnie, bo już w 1946 roku, teatry znów sięgnęły po Ibsena, wystawiając dwukrotnie *Wroga ludu* na scenach warszawskich. Trudno dziś ustalić na pewno, w jakim tłumaczeniu grano sztukę, ale był to najprawdopodobniej przekład Wacława Berenta, pochodzący z lat 20. Niewątpliwie z któregoś ze starych tłumaczeń korzystali aktorzy rzeszowscy, którzy przygotowali *Dom lalki* w 1946 roku pod kierownictwem Wandy Siemaszkowej, nazwanej niegdyś przez Makuszyńskiego „pierwszą polską ibsenistką”. Po tych trzech inscenizacjach nastał wokół Ibsena okres teatralnej ciszy. Nie bez wpływu na taki stan rzeczy pozostawały zalecenia repertuarowe nowego ustroju politycznego. Zainteresowanie dramataми autora *Upiorów* obudziły na nowo dopiero inscenizacje z lat 50. Szóstego marca 1954 roku Ibsen wrócił na polskie sceny dzięki trójmiejskiej premierze *Domu lalki*. Teatr Kameralny w Sopocie zapoczątkował okres swoistego powojennego renesansu sztuk Ibsenowskich w sensie repertuarowym. Zagrano wówczas po raz pierwszy według nowego przekładu, pierwszego po wojnie, dokonanego prawdopodobnie na potrzeby tej właśnie realizacji przez Jacka Frühlinga. Autor tłumaczenia z pewnością był świadom ogromnej wagi zadania, jakiego się podjął, skoro sam tak wspominał przekłady, według których grano podczas słynnego festiwalu ibsenowskiego we Lwowie<sup>24</sup> na początku wieku:

Heller, chcąc się okazać godnym następcą Pawlikowskiego, postanowił zaprezentować swojej publiczności cykl ibsenowski. W jego ramach co tydzień (...) grano – nawiasem mówiąc, w okropnych przekładach rozmaitych prowincjonalnych pięknoduchów galicyjskich – jedną ze sztuk Ibsena (Frühling 1964: 18).

---

<sup>24</sup> W 1908 r. w Teatrze Miejskim we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera. Grano wówczas: *Rycerzy Północy* (w przekładzie Alfreda Wysockiego), *Dom lalki*, *Upiory*, *Rosmersholm*, *Hedde Gabler*, *Budowniczego Solnessa*, *Małego Eyolfa* (w przekładzie Mieczysława Sachorowskiego) i *Gdy umarli obudzimy się*.

Frühling był doświadczonym krytykiem i literatem. Znał dobrze twórczość Ibsena, ale korzystał także w pracy tłumacza z pomocy „praktyków teatralnych” – aktorów, takich jak Adwentowicz czy Grywińska. Wkrótce przygotował także nowy przekład *Upiorów* na potrzeby pierwszego powojennego przedstawienia tego dramatu, będącego jednocześnie ostatnią rolą Adwentowicza<sup>25</sup>. Jego przekłady, chociaż były dokonywane z niemieckiego, okazały się więc przydatne dla teatrów i są grywane do dziś. Jednak już po trójmiejskiej premierze pojawił się zarzut, że tekst *Domu lalki* jest miejscami nieczytelny (Fenikowski 1954: 65). W wyniku dokonania przekładu z języka trzeciego powtórzone błęd pierwszego tłumacza sztuki, Cyryła Danielewskiego: pojawiające się w przekładzie imiona niemieckie znalazły się we wszystkich polskich spektaklach, między innymi w głośnej inscenizacji *Domu lalki* w Katowicach<sup>26</sup>. Nazywanie Krogstada Günterem nie uszło uwadze krytyki (Brończuk 1955: 2). Niemniej śląska inscenizacja stała się wielkim sukcesem, a do 1960 roku *Dom lalki* wystawiono aż dziesięciokrotnie.

Dzięki dobrej passie Ibsena na polskich scenach w latach 50., powstały współczesne przekłady kolejnych sztuk, a w 1956 roku PIW wydał zbiór dramatów (Ibsen 1956)<sup>27</sup>. Znalazły się w nim: *Dom lalki* (przekład Frühlinga z niemieckiego), *Podpory społeczeństwa*<sup>28</sup> (przekład Włodzimierza Lewika z niemieckiego i prawdopodobnie rosyjskiego), *Dzika kaczka*<sup>29</sup> (przekład Frühlinga z niemieckiego), *Hedda Gabler*<sup>30</sup> (przekład Józefa Giebułtowicza z norweskiego), *Wróg ludu*<sup>31</sup> (przekład Cecylii Wojewody prawdopodobnie z angielskiego). Dwa lata później wydano kolejny tom, w którym znalazły się: *Upiory*<sup>32</sup> (przekład Frühlinga z niemieckiego), *Rosmersholm*<sup>33</sup> (przekład Józefa Giebułtowicza z norweskiego), *Budowniczy Solness*<sup>34</sup> (przekład Włodzimierza Lewika z niemieckiego i prawdopodobnie rosyjskiego),

<sup>25</sup> Teatr Ludowy w Warszawie, premiera 2.03.1957 r., reż. K. Adwentowicz.

<sup>26</sup> Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach (ówcześnie: Stalinogrodzie), premiera 27.11.1954 r., reż. G. Holoubek.

<sup>27</sup> Nota od redakcji zawiera informację: „Przekładów, poza *Hedda Gabler* tłumaczoną z oryginału, dokonano z autoryzowanych wersji niemieckich w oparciu o tłumaczenia angielskie i rosyjskie”.

<sup>28</sup> Wystawione po wojnie tylko raz, w przekładzie Lewika.

<sup>29</sup> Wystawiana po wojnie dziewięć razy, z czego siedem w przekładzie Frühlinga.

<sup>30</sup> Wystawiana po wojnie dwadzieścia dwa razy, z czego dziewiętnaście w przekładzie Giebułtowicza.

<sup>31</sup> Wystawiany po wojnie jedenaście razy, z czego dziewięć w przekładzie Wojewody.

<sup>32</sup> Wystawiane po wojnie trzynaście razy, z czego dziesięć w przekładzie Frühlinga.

<sup>33</sup> Wystawiany po wojnie osiem razy, w przekładzie Giebułtowicza.

<sup>34</sup> Wystawiany po wojnie trzy razy, w przekładzie Lewika.

*John Gabriel Borkman*<sup>35</sup> (przekład Anny Marii Linke prawdopodobnie z angielskiego), *Gdy wstaniemy z martwych*<sup>36</sup> (przekład Józefa Giebułtowicza z norweskiego). Szczepan Gąssowski dokonał (prawdopodobnie z rosyjskiego) nowego przekładu dramatu *Fruen fra havet*, znanego jako *Pani z morza*, *Kobieta z morza*, *Oblubienica morza* lub *Kobieta morska*<sup>37</sup>, na potrzeby grudziądzkiej inscenizacji w roku 1960. W 1967 roku wydano jeszcze nowy przekład *Peer Gynta*<sup>38</sup>, który wcześniej pojawił się na scenie w 1963 roku w Tarnowie<sup>39</sup>. W latach osiemdziesiątych w inscenizacji w Teatrze Polskim we Wrocławiu korzystano z nowego tłumaczenia *Upiorów*, autorstwa Ryszarda Ziobry (prawdopodobnie z niemieckiego). *Brand* zyskał pierwsze powojenne tłumaczenie dopiero w 1998 roku, kiedy to został przełożony przez Halinę Thylwe (prawdopodobnie ze szwedzkiego) dla Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi<sup>40</sup>.

*Dom lalki* przetłumaczono ponownie dopiero w jubileuszowym roku 2006, pod tytułem *Nora* (sic!). Przekład został przygotowany przez Annę Marciniakównę dla Teatru Narodowego, w którym Agnieszka Olsten zrealizowała przedstawienie w ramach obchodów setnej rocznicy śmierci pisarza. Było to pierwsze w historii polskiego teatru tłumaczenie tego dramatu dokonane bezpośrednio z języka norweskiego, a przecież został on po wojnie wystawiony ponad trzydzieści razy! W tym samym roku Marciniakówna przetłumaczyła *Heddę Gabler* dla Teatru im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze oraz *Johna Gabriela Borkmana* dla Teatru Powszechnego w Warszawie, a potem także *Wroga ludu*, *Upiory* i *Rosmersholm*<sup>41</sup>. W 2006 roku pojawiło się także wspomniane już nowe tłumaczenie *Peer Gynta* Krajewskiego-Boli, a rok później Elżbieta Frątczak-Nowotny dokonała po raz pierwszy z języka norweskiego przekładu *Dzikiej kaczki* z okazji

<sup>35</sup> Wystawiany po wojnie siedem razy, z czego pięć w przekładzie Linke.

<sup>36</sup> Wystawiony po wojnie tylko raz, w przekładzie Giebułtowicza.

<sup>37</sup> Wystawiany po wojnie trzy razy, w przekładzie Gąssowskiego, Śliwonia i Marciniakówny. Najtrafniejszym przekładem tytułu wydaje się w istocie *Żona z morza*.

<sup>38</sup> *Peer Gynt: poemat dramatyczny* (w przekładzie Zbigniewa Krawczykowskiego), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967; wystawiany po wojnie czternaście razy, z czego dwanaście w przekładzie Krawczykowskiego.

<sup>39</sup> Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, premiera 26.10.1963 r., reż. Lidia Zamkow-Słomczyńska.

<sup>40</sup> Jest to zresztą jedyne powojenne wystawienie tego dramatu, nie licząc inspirowanego *Brandem* spektaklu w Starym Teatrze w Krakowie z roku 2011.

<sup>41</sup> Pierwszy tom zbioru jej tłumaczeń ukazał się w roku 2014. Znalazły się w nim: *Dom lalki (Nora)*, *Upiory*, *Wróg ludu*, *Dzika kaczka*, *Rosmersholm*.

wystawienia tego dramatu przez Magdalenę Łazarkiewicz w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Dwa lata później w jej ślady poszła Anna Marciniakówna, przekładając *Dziką kaczkę* dla Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu, gdzie zrealizowała tę sztukę Agnieszka Lipiec-Wróblewska. W 2010 roku Marciniakówna przełożyła jeszcze *Panią z morza* dla wrocławskiego Teatru Polskiego. Długo czekać musiał na zainteresowanie dramatem *Mały Eyolf*, który został po raz pierwszy po prawie stu latach<sup>42</sup> wystawiony przez Marię Spiss w Nowym Teatrze w Krakowie w 2009 roku w ramach pierwszej (i zarazem ostatniej) edycji festiwalu *Re-kreacje: Ibsen*. Na potrzeby tego przedstawienia powstał nowy przekład (po raz pierwszy z norweskiego) przygotowany przez Aleksandrę Sawicką<sup>43</sup>.

*Podpory społeczeństwa*, *Gdy wstaniemy z martwych* oraz *Budowniczy Solness* są utworami, których jedynymi powojennymi przekładami pozostają te z lat 50. Pozostałe sztuki Ibsena, takie jak wystawiane przed wojną: *Rycerze Północy* czy *Pani zamku Østeraad*, w ogóle nie doczekały się po wojnie nowych tłumaczeń. Dramat *Cesarz i Galilejczyk* nie został nigdy przełożony na polski<sup>44</sup>.

W materiałach z krakowskiego festiwalu *Re-kreacje* znalazła się cenna uwaga dotycząca obecności dorobku Ibsena w Polsce. Organizatorzy napisali:

Projekt ten stanowi odpowiedź na zauważalny w Polsce brak kompleksowego spojrzenia na twórczość dramatyczną autora *Peer Gynta*. I choć stała obecność najpopularniejszych dramatów Ibsena na polskich scenach jest niezaprzeczalna, to jednak nie łączy się ona ze szczegółową refleksją odnoszącą się do wpływu, jaki twórczość Ibsena wywarła na przemiany form narracyjnych we współczesnym teatrze i dramacie (Nowy Teatr 2009).

Wyrażone w tej opinii ubolewanie nad niezadowolającą w Polsce recepcją dzieł Ibsena ma, jak się zdaje, ścisły związek z niewystarczającą liczbą przekładów jego dzieł na język polski. W artykule poświęconym niedostatkom spolszczonych wersji dramatów tego autora Ewa Partyga sugeruje wręcz, że „największą przeszkodą w recepcji dramaturgii Ibsena w Polsce jest chyba brak nowych przekładów jego sztuk” (Partyga 2006: 12).

---

<sup>42</sup> Do roku 1918 sztukę wystawiono sześciokrotnie. Pamiętne kreacje stworzyły w niej Stanisława Wysocka i Anna Gostyńska.

<sup>43</sup> Wydany drukiem w: 2009. *Kon-teksty: Ibsen, Fosse, Loher*, M. Borowski (red.), Kraków: Panga Pank, 30–94.

<sup>44</sup> Nie przełożono nigdy także mniej znaczących, wczesnych utworów, jak np. *Catilina*, *Sancthansnatten* czy *Olaf Liljekrans*.

Tłumaczenia wydane drukiem w latach 50., stały się na pół wieku jedynymi dostępnymi przekładami dramatów Ibsena dokonanyimi po wojnie. Wydaje się, że już sam ten fakt ma poważne konsekwencje. Przekłady starzeją się bowiem prędzej niż oryginały – ich język znacznie szybciej przestaje być językiem widza, dlatego każdy reżyser sięgający współcześnie po Ibsena staje nie tylko wobec problemu zmagania się z realizacją spektaklu, ale również przed perspektywą ogromnej pracy dostosowania tekstu do wymagań scenicznych. Tłumaczenia z lat 50. pisane są językiem brzmiącym dziś archaicznie, co w sposób znacząco negatywny wpływa na ich wartość sceniczną i sprawia, że ich treść jest dzisiaj nie do przyjęcia jako tekst, którym mają mówić bohaterowie sceniczni, z którymi współczesna publiczność miałaby się identyfikować. „Po lekturze spolszczonego przed laty Ibsena trudno uwierzyć, że na świecie wciąż trwają płomienne dyskusje na temat interpretacji poszczególnych tekstów i całości dzieła Norwega” (Partyga 2009: 47). Stare przekłady wymagają więc daleko idących poprawek, które nieraz zamieniają sztukę w swobodną adaptację. Nic więc dziwnego, że w ostatnich dziesięcioleciach przy realizacjach Ibsena stosowano na szeroką skalę metodę „okrajania” tekstu – im mniej, tym lepiej. Takie działanie doradzała zresztą krytyka, upatrująca w skracaniu dialogów Ibsena złoty środek i klucz do sukcesu inscenizacyjnego. Pojawiały się przedstawienia oparte na tekstualnych hybrydach. Jak bowiem nazwać tekst przeplatający kilka tłumaczeń, przetworzonych dodatkowo przez dramaturga i reżysera? Jednocześnie nie sposób dziwić się twórcom, którzy przez lata pozbawieni jakiegokolwiek wyboru, mając do dyspozycji jedno powojenne tłumaczenie, decydowali się na skracanie dramatów. Archaiczny język jest bowiem jedną z poważniejszych przeszkód w odbiorze sztuki teatralnej. Obco brzmiące kwestie starych przekładów pogłębiają u widza poczucie, że snuta na scenie historia jest opowieścią egzotyczną, nie dotyczącą naszej rzeczywistości, niewpisującą się w żaden sposób w krąg dotyczących nas zagadnień, co czyni z niej opowieść bez mała historyczną.

Co ciekawe, nowe tłumaczenia dramatów Ibsena dokonane w XXI wieku nie zyskały uznania ani wśród twórców teatralnych, ani wśród krytyki. Po warszawskiej inscenizacji *Domu lalki* w 2006 roku, kolejne wystawienie tego dramatu znów oparte było na dawnym przekładzie Frühlinga, który zdaniem realizatorów, mimo przestarzałego języka, dawał większe możliwości sceniczne. Anna Augustynowicz, reżyserka poznańskiego spektaklu<sup>45</sup>,

---

<sup>45</sup> *Nora*, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 15.11.2008 r.

tak uzasadniała swoją decyzję: „Próbowaliśmy dwa przekłady i okazało się, że starszy – Frühlinga – lepiej brzmi ze sceny, ma lepszy rytm. Ale nie ukrywam, że mocno ten tekst pokroiliśmy” (Augustynowicz 2008). Tekst dramatu skrócono w zasadzie do minimum, traktując go raczej jako inspirację czy punkt wyjścia dla przedstawienia. Również twórcy olsztyńskiej *Heddy Gabler*<sup>46</sup> z 2007 roku nie wybrali nowego tłumaczenia Marciniakówny, decydując się na wykorzystanie starego przekładu Giebułtowicza. Czyżby więc nowe, współczesne przekłady nie spełniały wysokich wymagań, jakie stawia się im po wieloletnim braku jakichkolwiek tłumaczeń dramatów Ibsena na język polski? Z pewnością dzięki ich powstaniu twórcy teatralni mogą teraz przynajmniej dokonać wyboru, jest on jednak nadal w dużym stopniu ograniczony, zwłaszcza gdy porównamy Ibsena choćby do Szekspira, którego *Hamlet* tłumaczony był na polski wielokrotnie, z czego co najmniej kilka razy kongenialnie. Poza tym zarówno stare, jak i nowe przekłady odsłaniają przy bliższym poznaniu tyle niedostatków, że potrzeba stworzenia kolejnych tłumaczeń dramatów Ibsena na język polski wydaje się paląca. Doskonałą argumentacją ilustrującą słuszność postawionej wyżej tezy byłaby analiza i porównanie dwóch najczęściej używanych w teatrze powojennych przekładów najpopularniejszego dramatu Ibsena, *Domu lalki* – zadanie, którego od czasu wydania najnowszego przekładu jeszcze się nie podjęto.

Chociaż godny podziwu wysiłek Anny Marciniakówny znacząco wpłynął na zmianę sytuacji przekładów Ibsena na język polski, zdecydowanie nie rozwiązał problemu zbyt małej liczby tłumaczeń, gdyż ich jakość wydaje się nadal niewystarczająca, by uznać je za rzetelne odzwierciedlenie języka i stylu Ibsena w języku polskim. Potrzebne są kolejne przekłady, które zachęcą teatry do grania jego sztuk i otworzą przed twórcami teatralnymi różnorokie możliwości interpretacyjne. Tylko osiągnięcie takiego stanu rzeczy umożliwi zmianę postrzegania Ibsena w polskim teatrze jako trudnego do wystawienia i niezrozumiałego „starego nudziarza” oraz pozwoli na dostrzeżenie w jego wybitnych sztukach walorów literackich, które czynią z nich więcej niż listę lektur, i to nie zawsze obowiązkowych. Jak komentuje Ewa Partyga, „nowych przekładów potrzebujemy przede wszystkim po to, by lepiej Ibsena rozumieć i wreszcie go docenić – nie za historyczne zasługi dla rozwoju dramatu i teatru, ale za to, co dzięki jego teatralnym tekstom możemy dziś

---

<sup>46</sup> *Hedda Gabler*, Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie, premiera 24.11.2007 r., reż. A. Bartnikowski.



w świecie i w nas samych odkryć” (Partyga 2006). Niewątpliwie recepcja Ibsena w Polsce nie zmieni się w znaczący sposób, jeśli nie znajdą się obeznani z dramaturgią tłumacze, którzy dokonają kolejnych przekładów i wypełnią lukę w dostępie do twórczości Henryka Ibsena.

## Bibliografia

- Augustynowicz A. 2008. *Dramat uprzedmiotowienia (wywiad)*, „Polska. Głos Wielkopolski” 13.11.
- ?. 1883. „Biblioteka Warszawska” 1.
- Boy-Żeleński T. 1969. *Pisma*, t. XXVI, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brończyk K. 1955. *Ibsen na Śląsku*, „Tygodnik Powszechny” 2.
- Danielewski C. 1882. *Nora. Dramat w trzech aktach po szwedzku. Opracowanie Cyryla Danielewskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Dzieł Tanich A. Wiślickiego.
- F.L. 1935. *Z teatrów*, „Naprzód” 10.04.
- Fenikowski F. 1954. *Dom lalki. Dramat Henryka Ibsena*, „Dziennik Bałtycki” 65.
- Fik M., 1983. *Przeciw, czyli za*, Warszawa: Czytelnik.
- Frühling J. 1964. *W moim kalejdoskopie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- g. 1935. „Express Ilustrowany” 8.04.
- Ibsen H. 1956. *Dramaty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ibsen H. 1958. *Dramaty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ibsen H. 1967. *Peer Gynt: poemat dramatyczny*, przeł. Z. Krawczykowski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ibsen H. 2006. *Nora*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa: czyli barbarzyńca.
- Ibsen H. 2009. *Mały Eyolf*, przeł. A. Sawicka, w: M. Borowski (red.), *Kon-teksty. Ibsen, Fosse, Loher*, Kraków: Panga Pank.
- Ibsen H. 2014. *Dramaty wybrane*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa: czyli barbarzyńca.
- K.M. 1928. *Występy Aleksandra Moissiego*, „Nowy Dziennik” 92.
- K[asprowicz] J. 1905. „Słowo Polskie” 74.
- K[rzemiński] S. 1882. „Bluszcz” 11.
- Kaczmarek W., Michalczuk J. (red.), 2004, *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Kłańska M., 2006. *Symbolical or Symbolic. Ibsen's Translations into Polish: The Example of A Doll's House and Literary Criticism of his Works in Poland*, w: K. Brynhildsvoll, L. Sokół, B. Kalnačs (eds.), *Ibsen Reception in Poland and the Baltic Countries*, Oslo: Centre for Ibsen Studies, University of Oslo, 171–194.
- Krysztofiak M. 1996. *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lewko M. 1996. *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876–1918*, Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

- M.St. 1928. *Występy A. Moissi'ego*, „Nowa Reforma” 77.
- Michalik J. 1971. *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Newmark P. 1988. *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall.
- Nowy Teatr w Krakowie. 2009. Materiały z festiwalu *Re-kreacje: Ibsen*.
- Partyga E. 2009. *Ibsen zagubiony w przekładach*, „Teatr” 12.
- Smidt K. 2000. *Ibsen Translated*, Oslo: Solum Forlag.
- Święcicki J.A. 1882. *Henryk Ibsen*, „Tygodnik Powszechny” 326.
- Terlecki T. 1935. „Pion” 15.
- Wrzesień A. [A. Lange] 1905. *Literatura współczesna w Norwegii*, „Bluszcz” 37.
- Wysocki A. 1907. „Gazeta Lwowska” 49.