TEATR

WYBRZEŻE

PRZEDSTAWIA

SZTUKĘ

AUGUSTA STRINDBERGA

ŚMIERTELNY TANIEC

Egz. bezpłatny

CZWARTA PREMIERA 1967 roku
na Scenie Kameralnej
w Sopocie
22 kwietnia 1967 r.

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
JERZY GOLIŃSKI

Kierownik literacki:
RÓŻA OSTROWSKA

Projekt okładki:
Władysław Wasilewski

Opracowanie graficzne:
Aleksandra Baliszewska-Walicka

... Bez względu na to, jak się życie układało, zawsze byłem świadom wzajemnych związków i powtórzeń. W jednej sytuacji widziałem wynik drugiej, wcześniejszej. Spotkawszy tę osobę przypominałem sobie tamtą, spotkaną w przeszłości...

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ALLARDYCE NICOLL o Strindbergu:

Strindberg dokonał zwłaszcza trzech rzeczy. Po pierwsze, poprzez najwyższą kondensację dramatów swego średniego okresu wykazał, jak dalece nawet najbardziej zwartym realistycznym sztukom Ibsena brakowało istotnej oszczędności dramatycznej. Po drugie, był on ze wszystkich twórców najbliższy nowoczesnej tragedii społecznej. I po trzecie, w ostatnich dziełach osiągnął to, co mogłoby się wydawać niemożliwością — utwory teatralne, które w istocie są całkowicie subiektywne. W długim szeregu utworów zahaczał raz o wczesnych romantyków, to znów o realistów i naturalistów, surrealistów i egzystencjalistów. Nie ma autora o szerszym zasięgu i bardziej myślowo prowokującego. Streszcza się w nim cała historia teatru od 1800 roku do dnia dzisiejszego.

(„Dzieje dramatu" t. 2, PIW 1962)

TOMASZ MANN o Strindbergu:

Poznanie dzieła Augusta Strindberga — dzieła niesłychanie prowokującego, rozmiarem i zawartością przerastającego niemal ludzką miarę — oraz wniknięcie w jego, niekiedy groteskowe, niekiedy odrażające, to znów owiane wzniosłym i wzruszającym pięknem człowieczeństwo stanowiło za moich młodych lat nieodzowny składnik wykształcenia i to nie zmnieniło się chyba w trzydzieści sześć lat po jego śmierci. Jako twórca, myśliciel, prorok, prekursor nowego spojrzenia na świat za bardzo wybiegał naprzód, aby dzieło jego w najmniejszym bodaj stopniu mogło się zestarzeć i utracić siłę oddziaływania. Stojąc poza szkołami i prądami, a zarazem ponad nimi, łączy je wszystkie w sobie. Zarówno naturalista jak i neoromantyk, antycypuje ekspresjonizm, zasługując na wdzięczność całego pokolenia, które hołdowało temu kierunkowi, i jest zarazem pierwszym nadrealistą — pierwszym w każdym tego słowa znaczeniu. A przy tym w jego wrodzonym awangardyzmie tkwi wiele krzepiącej tradycji. Jako przyrodnik i mistyk, prawowity następca Celsiusa, Linneusza i Swedenborga, kontynuuje — w nader swoisty, rzecz prosta, sposób — linię szwedzkiego osiemnastego wieku, a wspaniały dział jego twórczości — „Losy i przypadki Szwecji" oraz dziesięć szwedzkich dramatów królewskich — zrodzony z głębokiej zadumy nad przeszłością, ukazuje Strindberga jako wnikliwego interpretatora i twórcę narodowej historiozofii.

Swoją biografię ofiarował światu z taką bezwzględnością, jak żaden chyba twórca i autor wyznań przed nim i po nim. Dominujący tu często sataniczny komizm (coś znacznie głębszego i straszliwszego niż tak zwany humor, którego, jak inni wielcy, był zupełnie pozbawiony) jest tylko po części produktem szalonego rozdźwięku między nim a otaczającą go mieszczańską społecznością; czuł się w niej intruzem, a mimo wszystko zabiegał u niej o „powodzenie". Ile w tej rozpaczliwej walce jest irracjonalizmu i demonizmu, o tym świadczy najlepiej stosunek Strindberga do kobiety: polemika z nowoczesną ideą emancypacji odgrywa tu najmniejszą rolę; większą natomiast — odwieczna, mityczna, śmiertelna nienawiść płci. W żadnej literaturze świata nie znajdziemy komedii bardziej satanicznej niż jego przeżycia małżeńskie, niż jego niewolnicza zależność od kobiety i jego lęk przed nią, jego święte uwielbienie i gloryfikacja monogamicznego małżeństwa i zupełna niemożność wytrwania w takim związku.

„Złe spojrzenie" na życie, albo raczej na to, co człowiek z życia uczynił, dzieli Strindberg z wieloma bratnimi duchami w świecie poezji. Jego „Czarne chorągwie" zawierają obrazy z życia sztokholmskiego towarzystwa, które oburzyły jego ówczesnych współobywateli. Ale Balzac na przykład, którego Strindberg tak bardzo cenił, dał na początku swojej „La fille aux yeux d'or" wielostronicową charakterystykę mieszkańców Paryża, charakterystykę po prostu infernalną i bardzo przypominającą Strindberga.

Myśl o nim kojarzy się zawsze z tym co największe. Uniwersalizm tego potężnego umysłu można porównać jedynie z wszechstronnością Goethego, którego pod wieloma względami nawet przerasta. Przypominam sobie naprzykład, że Eckermann pewnego dnia stwierdza zupełną ignorancję Goethego w dziedzinie ornitologii — ileż to Strindberg potrafi powiedzieć o gatunkach ptaków, ich śpiewie i życiu, o gniazdach i jajach! Astronomia i astrofizyka, matematyka, chemia, meteorologia, geologia i mineralogia, fizjologia roślin, językoznawstwo porównawcze, asyriologia, egiptologia, sinologia — Strindberg opanowuje to wszystko, ogarnia swoim niezwykłym umysłem, co prawda głównie po to, by zarozumiałej materialistycznej wiedzy dziewiętnastego stulecia, przekonanej, że rozwiązała zagadkę bytu, dowieść jej bezsiły wobec dziwów Boga. Posuwa się w tym dość daleko i często odnosi się wrażenie, że całą naukę o przyrodzie, którą zrodziły przecież szlachetne popędy i entuzjazm i którą on sam jako chemik i alchemik uprawiał namiętnie, że całą tę naukę uważa za bluźnierstwo i grzech. Zdawać by się mogło, że byłby skłonny raczej uznać gwiazdy za dziury w kopule niebieskiej, poprzez które spływa na ziemię wieczna gloria, niż uwierzyć w pomiary i obliczenia astronomów. Świadczy o tym w każdym razie nieustraszona odwaga, z jaką traktuje przesądy: z jednej strony uważa je za sprawę niedowiarków i bezbożników, z drugiej strony jednak

broni ich, powołując się na słowa Goethego, że zabobonne wierzenia (a więc ponadwiara) — towarzyszą silnym i twórczym okresom historii, podczas gdy niewiara jest cechą charakterystyczną epok znużonych i bezpłodnych.

W rzeczywistości wielka, dziecinna, poetycka dusza Strindberga pełna jest przesądów: na każdym kroku dostrzega wróżby, tajemne znaki i ostrzeżenia różnych „mocy". i żywi krańcową nieufność wobec wszystkiego, co racjonalne i powszechnie uznane za prawdę. Pamiętam doskonale, że gdzieś w swoich „Błękitnych książkach" opowiada: Pewnego dnia, po sukcesie teatralnym, jaki odniósł poprzedniego wieczoru, dwaj ślepcy, spotkani na ulicy, ukłonili mu się z szacunkiem; od tej pory nie wierzy w ślepotę, a w każdym razie w ślepotę nieczułą na powodzenie. Wyznać muszę, że gotów jestem śmiać się do łez z tej historyjki, podobnie jak z innej o ,talerzu kości", który jego żona postawiła kiedyś przed nim na stole obok karafki wody, by go upokorzyć do ostateczności. Strindberg dodaje: „Gdy zastanowił się obiektywnie nad swym położeniem, uznał za rzecz całkiem nienaturalną, że on, jeden z pierwszych w swoim zawodzie, bez własnej winy musi żyć tak nędznie, iż nawet własna służąca lituje się nad nim".

Tak, był jednym z pierwszych w swoim zawodzie i działa mu się niezasłużona krzywda. Była to wspaniała, Bogu oddana i przez Boga udręczona dusza, obca nie tylko społeczności mieszczańskiej, ale w ogóle temu życiu, dusza, która cierpiała straszliwie z powodu zła, brzydoty, kłamstwa i której tęsknota do boskości, czystości i piękna dyktowała nieśmiertelne utwory.

r. 1949

Przekład Wandy Jedlickiej
(za „Dialogiem" 2/61)

MAKSYM GORKI o Strindbergu:

Czytając każdą z książek Strindberga miałem ochotę toczyć z nim spór zażarty; ale równocześnie stawał mi się coraz droższy. Zawsze przypominał mi starą legendę, którą w młodości zasłyszałem nad Dunajem. Gdy bohater Danko zobaczył, że towarzyszący mu ludzie wędrują w ciemnościach, wyrwał sobie serce z piersi, zapalił je i świecił na drodze do wolności i słonecznej jasności.

FRANZ KAFKA o Strindbergu:

Czytałem Strindberga, który mnie karmi.

ARTHUR ADAMOW o Strindbergu:

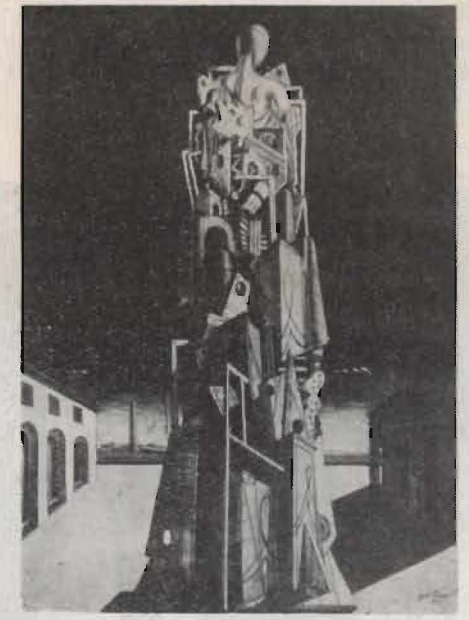
Świat Strindberga nie jest światem samotności, jest — przeciwnie — światem wiecznej zamiany, gdzie najsilniejszy zmusza najsłabszego, aby wydawał się takim, jakim on chciałby go widzieć. Świat Strindberga to świat uzurpatora, zaś ofiara uzurpacji sama z kolei staje się uzurpatorem; wzrokiem, którym ów ją obrzuca i który ją zmienia, ona obrzuca inną ofiarę i tak dalej.

Piekło jest nieustannym dławieniem wszystkiego przez wszystkich, ponieważ nikt, nawet bohater, nie osiąga tego stopnia odrębności, jaki daje ochronę. To osmoza, przed którą obronić się nie sposób.

Edward Munch *Eifersucht*

SMIERTELNY TANIEC zawiera odkrycia psychologiczne bez tak zwanej kobiecej nienawiści. Jest zwarty w formie, wzniosły w rezygnacji i wielki w przebaczeniu.

(Strindberg do Emila Scheringa, niemieckiego tłumacza jego dzieł)



Giorgio de Chirico — *Wielki metafizyk*

Gdy trzeba żegnać przyjaciela, miejsce,
Jakże tęsknota rośnie za tym, co kochałam,
I żal z powodu tego, co się przewiniło...
O, teraz czuję ból istnienia,
Więc to właśnie znaczy być człowiekiem...
Żal nawet tego, czego nie ceniłeś,
Żałujesz nawet, kiedyś nie zawinił...
Serce rozdziera się na dwie połowy,
Uczucia rwane są jak gdyby końmi
Przez przeciwieństwa, brak woli, rozdźwięki...

(„Gra snów" — przekład Zygmunta Łanowskiego)

Jadwiga Pożakowska — *Projekt dekoracji*

AUGUST STRINDBERG

ŚMIERTELNY TANIEC

(Dödsdansen)

Przekład i opracowanie tekstu:
Władysław Krzemiński

Osoby:

Kapitan . . . . . *Andrzej Szalawski*
Alicja, jego żona . . . . . *Wanda Stanisławska-Lothe*
Bert . . . . . *Tadeusz Gwiazdowski*
Staruszka z przytułku . . . . . *Irena Starkówna*

Scenografia:
JADWIGA POŻAKOWSKA

Reżyseria:
PIOTR PARADOWSKI

Opracowanie muzyczne:
JERZY MICHALAK

Rok 1967 przynosi pięćdziesiątą piątą rocznicę śmierci Augusta Strindberga (1849—1912), artysty o ogromnym i różnorodnym dorobku: dramaturga, prozaika, esseisty, malarza. Był jednak Strindberg przede wszystkim człowiekiem teatru. „Pisanie dramatów — stwierdzał — to mimo wszystko coś najbardziej interesującego. Niby mały bóg człowiek sonduje serca i nerki, sądzi, karze i wynagradza". Pięćdziesiąt osiem razy podjął Strindberg tę fascynującą i trudną rolę małego boga. Pięćdziesiąt osiem dramatów, z których zaledwie drobna cząstka dostępna jest w Polsce w nowych przekładach, a większość nigdy nie była znana. Przeciętna wiedza o szwedzkim „tytanie" w naszym kraju ogranicza się, zgrubsza biorąc, do porcji faktów zaczerpniętych z tradycji teatralnej oraz prac starszych i nowszych historyków literatury.

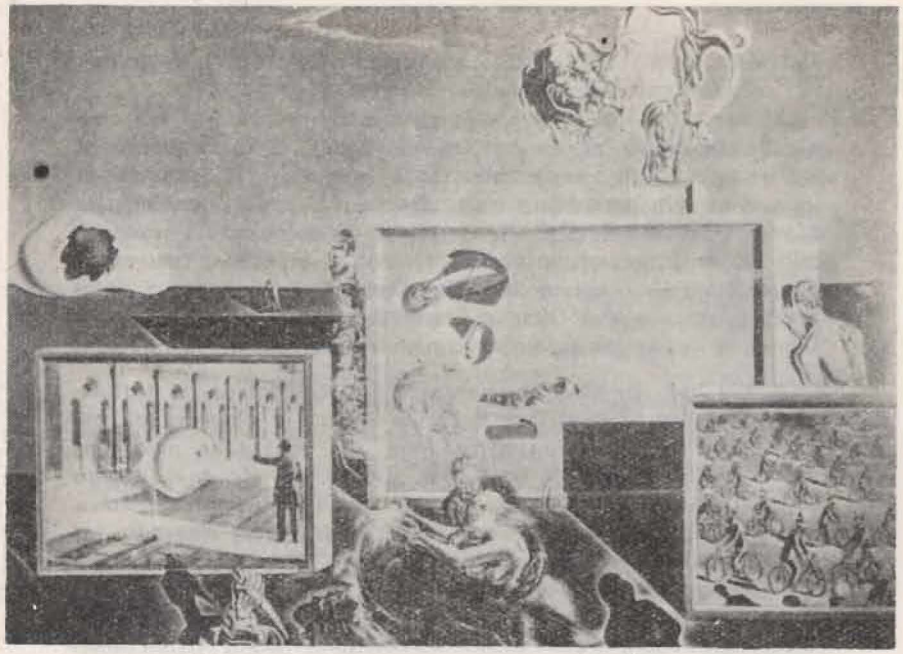
Wiadomo więc powszechnie, że wielki wpływ wywarła na dzieło Strindberga jego raczej burzliwa, bolesna, pełna niepokoju i kompleksów biografia, dokoła której narosła już legenda. Wiadomo również naogół, że ogromny dorobek dramatyczny pisarza zwykło się dzielić na trzy chronologiczne okresy. „Wczesny Strindberg — romantyczny w tonie (w tradycji byronowsko—schillerowskiej) — z najwybitniejszym utworem, dramatem historycznym „Mistrz Olof" (1872). Grupę dramatów z lat późniejszych powstałą w dobie triumfującego w Europie naturalizmu (entuzjastyczną przedmowę do francuskiego wydania „Ojca" napisał Emil Zola) uważa się za periodyczny triumf realizmu w twórczości Strindberga, choć jest to realizm tak odmienny od ibsenowskiego, realizm, w którym rzeczywistość materialna — jak w całej dramaturgii szwedzkiego pisarza — ma o wiele mniejsze znaczenie niż rzeczywistość duchowa. Do tej grupy utworów należą głośne i przez wiele lat najbardziej znane w Europie sztuki, jak wymieniony „Ojciec" (1887), „Koledzy" (1888) i w tym samym roku napisana „Panna Julia", — a także wiele innych. Tradycja przekazała też sporo prawdziwych i mniej prawdziwych, zniekształconych interpretacji na temat słynnego paryskiego „inferna" Strindberga — lat 1895-96, lat wewnętrznego kryzysu pisarza. Po nich to właśnie następuje trzeci i ostatni, bogaty i wspaniały okres twórczości, rozpoczęty wielkim, „wyzwalającym" dramatem „Droga do Damaszku". Znajdzie się w tym okresie i wybitny cykl dramatów z dziejów narodowych Szwecji, i prezentowany dziś przez naszą scenę „Śmiertelny taniec" (1901) i wreszcie, obok innych sztuk, szokująca niegdyś współczesnych ze względu na swoją nową formę dramatyczną „Gra snów" (1902) i „Sonata widm" (1907), które Nicoll w swoich „Dziejach dramatu" nazwie prawdziwym teatrem surrealizmu.

Za życia Strindberga sławę jego torowali w Europie tak znakomici inscenizatorzy jak Antoine we Francji, czy Max Reinhardt w Niemczech. Niemiecka publiczność wcześniej niż jakakolwiek inna stworzyła prawdziwy kult pisarza. W swojej ojczyźnie, do której wrócił w ostatnim okresie życia i gdzie w r. 1901 stworzył, jako autor i reżyser, swój „teatr prób" — Intima Teatern w Sztokholmie — oceniany był Strindberg nieco odmiennie. Interesująco pisze o tym Gunnar Brandell, profesor uniwersytetu w Upsali, w swoim szkicu, poświęconym nowoczesności Strindberga:

„...Nie było co prawda większych wątpliwości co do jego literackiej rangi, i nieraz można było słyszeć w Szwecji tak banalne zwroty jak „tytan Strindberg" itp., nierzadko puszczane w obieg przez samego Strindberga. Ale w kraju stanowił on tylko cząstkę małego sztokholmskiego świata i trudno było odróżnić światowej sławy pisarza od „awanturnika", który przez dziesiątki lat wypuszczał swe jadowite strzały w kierunku istniejącego porządku i swymi bezwzględnymi atakami osobistymi przyprawiał szwedzką elitę towarzyską o nieustanny ból głowy. Podczas gdy wielbiciele zagraniczni, błogo nieświadomi wielu okoliczności prywatnego życia pisarza, kładli nacisk na nadludzkość „tytana" — jego rodacy zwracali raczej uwagę na zbyt ludzkie cechy, na jego „barbarzyństwo" — jak brzmiała jedna z najbardziej trwałych odbitek. Parę lat zaledwie przed śmiercią pisarza rozegrał się tzw. spór o Strindberga, najzagorzalsza batalia literacka w dziejach Szwecji, w trakcie której Strindberg raz jeszcze wzmocnił własnoręcznie stworzony autoportret łupieżcy i podżegacza, dla którego nic nie jest święte..."

O tradycjach dzieła Strindberga w Polsce mówi w przedmowie do „Dramatów" w przekładzie Zygmunta Łanowskiego (PIW, 1962) Wojciech Natanson:

„...Na wiosnę 1921 roku przyjechał do Krakowa z kilku rolami Karol Adwentowicz. Jedną z tych ról był Kapitan Edgar w Strindbergowskim TAŃCU ŚMIERCI. Miałem wtedy lat szesnaście, byłem w siódmej klasie gimnazjum im. Sobieskiego. Nie jestem pewien, czy uczniom wolno było chodzić na tego rodzaju spektakle. Być może, iż smak zakazanego owocu dodał uroku tej wyprawie, podjętej wspólnie z przyszłym poetą Janem Sztaudyngerem. Wrażenie było wstrząsające — a zarazem — olśniewające. Groźny, okrutny i niepokojący tragizm osobowości tak zaciętej w swej dumie, że nigdy i za żadną cenę nie zgodzi się na kompromis, stał się dla ówczesnych widzów rewelacją osobliwego świata



Salvador Dali *Iluminowane zabawy*

przeżyć. Przeżyć kulminujących w sławnej kilkunastominutowej scenie początkowej aktu czwartego, w której Adwentowicz sam jeden na scenie, skupioną siłą buntu i gniewu, wszystko to wyrażając samym tylko milczeniem, dawał wrażenie nieopisane. Całą noc wędrowaliśmy po krakowskich Plantach, nie mogąc się uspokoić z wrażeń odniesionych tego wieczoru. Gorąco reagowali także i inni widzowie, nawet najmniej skłonni do poddawania się urokom ponurego skandynawskiego poety. Siły i wielkości Strindberga nikt chyba ani przedtem, ani potem nie wyraził w sposób tak sugestywny jak Adwentowicz. I nikt mu tak gorąco u nas nie złożył hołdu.

Nie był jednak „Pan Karol" pierwszym człowiekiem polskiego teatru, który się interesował Strindbergiem, ani pierwszym u nas propagatorem szwedzkiego poety. Nie zostało wprawdzie potwierdzone zdanie Boya, który w swej żywej i czarownej książce wspomnień krakowskich ZNASZ-LI TEN KRAJ? wymienia Tadeusza Pawlikowskiego jako tego, który w okresie pierwszej swej dyrekcji krakowskiej (1893—1899) grał już m.in. utwory Strindberga: „Nie jest moim zamiarem pisać tu monografię teatru Pawlikowskiego, ale też warto przypomnieć, czym dla ówczesnego Krakowa musiał być teatr, w którym przedefilowali

Ibsen, Björnson, Strindberg, Hauptmann, Curel, Courteline, Portoriche, Oskar Wilde, Ostrowski, Czechow, Gorki, Maeterlinck. Co Antoine w Paryżu grywał w swoim „Theatre Libre" pokątnie, to w Krakowie szło jako oficjalny repertuar". Niewątpliwie Pawlikowski mógł dużo słyszeć o Strindbergu w czasie swych poważnych studiów muzyczno-teatralnych w Niemczech i we Francji. Mógł zobaczyć przedstawienie PANNY JULII u Antoine'a w styczniu 1893 czy WIERZYCIELI lub OJCA na scenie modernistów w „Oeuvre" (1894). Twórca OJCA musiał być tematem wielu rozmów krakowskich od czasu, gdy osiedlił się pod Wawelem Stanisław Przybyszewski. Przecież z jego nazwiskiem już wtedy łączyła „legenda" jedno z dramatycznych przejść w życiu Strindberga; faktem było w każdym razie, że Przybyszewski i Strindberg spotkali się w Berlinie i że łączył ich m.in. gorący kult Chopina (którego motywy muzyczne wprowadzał Strindberg do swych sztuk). Wiadomo też, że przedmowę do PANNY JULII, jako jeden z manifestów „nowej sztuki", z entuzjazmem przekładał Artur Górski. (Przekład ten był już gotowy w roku 1890). Inne utwory Strindberga (np. JAK ŚNIEG BIAŁA i SONATĘ UPIORNĄ) przekładał inny gorący wyznawca Młodej Polski, Juliusz German. Mimo to Pawlikowski nie umieścił w swym repertuarze dzieł Strindbergowskich; można się o tym przekonać, przeglądając cenną pracę dra Antoniego Brayera SZEŚĆDZIESIĄT LAT TEATRU KRAKOWSKIEGO (dyrekcja Pawlikowskiego) w „Pamiętniku Teatralnym" zeszyt 4 (8) z 1953 roku.

Pierwszą sztuką Strindberga graną w Polsce (w Łodzi, Warszawie i Poznaniu) był SZAŁ, z udziałem Wojciecha Brydzińskiego i Jadwigi Mrozowskiej. W OJCU grali potem m.in. Józef Sosnowski, Stanisława Wysocka, Edmunt Weychert, w PANNIE JULII Laura Pytlińska, a w latach bliskich wybuchu ostatniej wojny Irena Eichlerówna; w KOLEGACH występowała Stanisława Wysocka, w ADWENCIE Łuszczkiewicz-Gallowa i Leonard Bończa. Adwentowicz był niestrudzonym w ciągu lat całych (1908—1946) propagatorem OJCA, w którym grał rolę Rotmistrza. Już po drugiej wojnie światowej należał OJCIEC do repertuaru wielkiego artysty, zaprezentowanego w marcu 1946 w sali krakowskiego Domu Żołnierza. Do sztuki tej wracał potem i Teatr Kielecki, i Zdzisław Karczewski w Teatrze Ziemi Pomorskiej. PANNĘ JULIĘ przypomniała w 1957 roku, w warszawskim Teatrze Ludowym, Irena Grywińska. W 1960 zagrał warszawski Teatr Polski (realizując dawne marzenia Leona Schillera) ERYKA XIV w nowym przekładzie Zygmunta Łanowskiego (wyd. przez Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960).

Prawdą jest jednak także, że Strindberg napotkał u nas na dość poważne opory. Boya przekonały dopiero krakowskie występy gościnne Adwentowicza w TAŃCU ŚMIERCI. Potem Horzyca z trudem starał się u nas zdobyć miejsce dla pisarza, który był dlań jednym z owych dziwnych i skrzywdzonych geniuszów, tak bardzo pobudzających myślowo, na równi z Henrykiem Kleistem i Cyprianem Norwidem. W roku 1946 dość zimno przyjęto w Krakowie wznowienie OJCA. Strindberga nie znaliśmy wtedy z pierwszej ręki; sięgano po przekłady z niemieckiego. Nie my jedni zresztą z trudem szukaliśmy drogi do tego pisarstwa. Autor niedawno wydanej książki o Strindbergu, młody awangardowy dramaturg paryski, Arthur Adamov, zaświadcza, że autor OJCA był i jest krytycznie przyjmowany we Francji. A właśnie w tym kraju niemało wysiłków podejmowano, by widza i czytelnika francuskiego dla Strindberga pozyskać. Już pierwsza premiera PANNY JULII u Antoine'a wywołała sceptyczne uwagi wrażliwego przecież krytyka, jakim był Jules Lemaitre. Zola był głęboko poruszony OJCEM, lecz raziła go pewna abstrakcyjność, zbyt mała konkretność Strindbergowskich postaci. Później walczyli o Strindberga inscenizatorzy wybitni: Pitoëff (1919 i 1922), Gaston Baty (1924 i 1952, gdy wystawił PARIASA), Jean Vilar (1943 BURZA, 1945 słynne przedstawienie TAŃCA ŚMIERCI, 1961 ERYK XIV)..."

Powojenne, a zwłaszcza ostatnie lata przynoszą niewątpliwy renesans Strindberga na scenach Europy. Nowe interpretacje twórców i badaczy, zafascynowanych prekursorską rolą Strindberga w dziejach teatru współczesnego, pozwalają pełniej i w sposób bardziej jednolity ocenić wielkość dzieła szwedzkiego pisarza, jego ogromny wpływ na dramat i scenę XX stulecia w ich różnorodnych nurtach. Zwłaszcza ostatni okres twórczości pasjonuje realizatorów. W Polsce wyrazem tej odkrytej „nowoczesności" Strindberga było niewątpliwie warszawskie przedstawienie „Sonaty widm" w Teatrze Kameralnym w ubiegłym roku. Z ostatnich wydarzeń teatralnych na skalę światową należy wspomnieć o londyńskim spektaklu „Śmiertelnego tańca" z Lawrencem Olivierem w roli kapitana Edgara w Teatrze Narodowym na początku tego roku.

Tę właśnie sztukę przedstawiamy dziś publiczności Wybrzeża w nowym przekładzie i opracowaniu Władysława Krzemińskiego. Zmieniony jej tytuł (dawniej „Taniec śmierci") jest własnością tłumacza, podobnie jak zmiana imienia jednego z bohaterów dramatu, z „Kurt" na „Bert". Władysław Krzemiński przełożył obie części „Śmiertelnego tańca", z których niegdyś grywana była tylko pierwsza i sugerował prezentację całości w myśl korespondencji Strindberga z jego niemieckim tłumaczem, Scheringiem. Nagła i bolesna śmierć Władysława Krzemińskiego w kilka miesięcy po wstawieniu przez nas „Śmiertelnego tańca" do repertuaru Teatru „Wybrzeże" uniemożliwiła nam ostateczne uzgodnienie decyzji. Zdecydowaliśmy się jednak na realizację jedynie pierwszej części dramatu, ponieważ wydaje się ona nie tylko zamkniętą całością dramaturgiczną, ale również całością myślową. Jeżeli nawet „Śmiertelny taniec" jest w swoim finale dosłownym wyrazem „ucieczki w śmierć", to nurt ten wydaje się jasny już w części pierwszej.

Carlo Carra — *Pinia nad morzem*

ALICJA **...Słyszysz? Jaka teraz cisza i spokój w tym domu. Cudowna cisza śmierci! Cudowna jak uroczysty niepokój gdy dziecko przychodzi na świat! Słyszę to milczenie... i widzę na podłodze ślady krzesła, na którym go stąd wywleczono. Czuję, że teraz i moje życie się kończy i sama idę już naprzeciw śmierci. To dziwne. Mój mąż, kochanek... lat mej młodości — śmiej się jeśli chcesz — był dobrym i szlachetnym człowiekiem — mimo wszystko...**

BERT Mimo wszystko...! Walczył o swoją egzystencję... i egzystencję swej rodziny...

ALICJA Ile trosk! Ile upokorzeń! Ale przekreślał je, aby mógł maszerować dalej!

BERT Był już zbyt wyczerpany, aby jeszcze iść dalej... To wiele wyjaśnia. Wejdź do niego, Alicjo!

ALICJA Nie. Nie mogę! W czasie gdyśmy tu rozmawiali... zobaczyłam go znowu przed sobą... takim jakim był za młodu... Zobaczyłam go... i widzę teraz... jak wtedy... gdy miał dwadzieścia lat! Myślę, że musiałam go kochać!

BERT I nienawidzieć!

ALICJA I nienawidzieć! Niech spoczywa w spokoju!

(Fragment finału drugiej części dramatu)

Edward Munch *Pocałunek śmierci*

STRINDBERG O TEATRZE

...Każde wydarzenie w życiu — i to jest odkrycie dosyć nowe — wywołane zostaje zazwyczaj całą serią mniej lub bardziej głęboko ukrytych motywów, obserwator wybiera jednak w większości wypadków powód, który jest dlań najłatwieszy do zrozumienia lub też taki, który przynosi najwięcej chluby jego krytycznemu zmysłowi. Oto popełniono samobójstwo. Pech w interesach — powie mieszczuch. Nieszczęśliwa miłość — orzekną kobiety. Choroba — zapewniać będzie chory. Zawiedzione nadzieje — zawyrokuje życiowy rozbitek. Może się jednak zdarzyć, że motyw czynu mieści się we wszystkich tych twierdzeniach, lub że nie mieści się w żadnym z nich i że zmarły ukrył zasadniczy powód swego postępku, wysuwając na pierwszy plan motyw zupełnie inny, który mógłby rzucić lepsze światło na jego pamięć... Dusze moich postaci (ich charaktery) to zlepek minionych i wciąż jeszcze aktualnych stadiów kultury, fragmenty książek i gazet, kawałki ludzi, strzępy ubrań świątecznych, które stały się łachmanami — tak właśnie jak dusza złożona jest z różnych cząstek.

...Jeśli chodzi o dialog, zerwałem tu nieco z tradycją, nie czyniąc z moich postaci katechumenów, którzy zadają głupie pytania dla wywołania dowcipnej repliki. Unikałem symetrycznej, matematycznej konstrukcji dialogu francuskiego. Pozwalałem mózgom pracować nieregularnie, tak jak jest w rzeczywistości, kiedy to w rozmowie nie wyczerpuje się przecież żadnego tematu do końca, lecz jedna myśl zazębia się o drugą zupełnie przypadkowo. Dlatego też mój dialog błąka się, zaopatruje się w pierwszych scenach w materiał, który później przepracowuje, podejmuje na nowo, powtarza, wymija, rozszerza, zupełnie jak temat w kompozycji muzycznej.

...Sądziłem, że przy naszej malejącej zdolności oddawania się iluzji przeszkadzałyby nam antrakty, w czasie których widz ma czas na refleksje i przez to wymyka się sugestywnemu oddziaływaniu autora — magnetyzera. Moja sztuka trwa przypuszczalnie około półtorej godziny i wyobrażam sobie, że skoro można tak samo długo lub nawet dłużej słuchać odczytu, kazania czy przemówienia na kongresie, to i sztuka teatralna nikogo nie znuży

przez półtorej godziny. Jeszcze w roku 1872, w jednym z moich pierwszych utworów teatralnych (WYGNANIEC), próbowałem tej skoncentrowanej formy, jakkolwiek z niewielkim powodzeniem. Sztuka ta miała pięć aktów i była już w całości napisana, gdy zauważyłem jej rozszczepione, niepokojące oddziaływanie. Spaliłem ją, a z jej popiołów powstał jeden wielki, na nowo opracowany akt na pięćdziesiąt stron druku i całą godzinę gry. Forma jest zatem nienowa, ale wydaje mi się moją własnością i być może dzięki zmienionym prawidłom smaku ma szanse stać się zgodną z duchem czasu. Chciałbym zdobyć w przyszłości publiczność tak wychowaną, żeby umiała wytrwać przez cały spektakl w jednym wielkim akcie.

...Z malarstwa impresjonistycznego zapożyczyłem niesymetryczność, urywkowość dekoracji i uważam, że dużo przez to zyskałem, jeśli chodzi o wytworzenie iluzji. Albowiem skutkiem tego, że nie widać całego pokoju czy całego umeblowania, powstaje okazja do domyślania się, fantazja zostaje pobudzona i uzupełnia obraz.

...Nie mam żadnych złudzeń, że uda mi się skłonić aktora, by grał dla publiczności, mimo że byłoby to pożądane, a nie popisywał się przed nią. Nie marzę o tym, by widzieć aktora odwróconego tyłem do widowni w jakiejś ważnej scenie, ale pragnąłbym gorąco, żeby scen zasadniczych nie odgrywano przy budce suflera jako duetów, które mają być oklaskiwane. Chciałbym widzieć je wykonywane w miejscu określonym dla danej sytuacji.

...W nowoczesnym dramacie psychologicznym, gdzie najlżejsze drgnienia duszy mają wyrażać się bardziej przez grę twarzy aniżeli przez gesty i okrzyki, najlepiej byłoby chyba zastosować na małej scenie silne światło boczne i wprowadzić na nią aktorów bez szminki albo minimalnie tylko ucharakteryzowanych.

...Gdyby się nam jeszcze udało pozbyć widocznej orkiestry z jej lampkami, których światło rozprasza uwagę, i twarzami zwróconymi ku publiczności! Gdyby parkiet podwyższyć tak, by oko widza sięgało powyżej kolan aktorów! Gdyby się dało usunąć loże prosceniowe z wesołymi birbantami obojga płci. I gdyby można było dawać przedstawienia przy zaciemnionej zupełnie sali, a przede wszystkmi na małej scenie, przy małej widowni, kto wie, czy nie powstałby z tego nowy dramat i teatr stałby się znowu przynajmniej rozrywką dla ludzi światłych.

W oczekiwaniu na taki teatr musimy chyba pisać sztuki do szuflady i przygotowywać repertuar przyszłości.

(Z przedmowy do „Panny Julii" —
— przekład Zygmunta Łanowskiego)

Przedstawienie prowadzi:
Lidia Kacprzak

Sufler:
Nina Górna

Brygadier sceny:
Tadeusz Kołkowski

Światło:
Bronisław Gruca

Rekwizytor:
Halina Majer

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Tadeusz Kubacki

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Olga Ludmerowa
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni perukarskiej:
Nina Polonis

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Modelator:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej
Stanisław Parfimczyk

Kierownicy administracyjni scen:
Halina Ciechocińska (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

GDA-1231. 6.4.67. 3000. — Z-5

cena 2,50zł

Salvador Dali *Rozmyślania nad harfą*

8285a