# TEATR

# ROZMAITOŚCI

UL. MARSZAŁKOWSKA 8

TEATR ROZMAITOŚCI
ul. Marszałkowska 8

DYREKTOR i KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
IRENEUSZ KANICKI

AUGUST STRINDBERG

# TANIEC ŚMIERCI

*(Dödsdansen)*

Sztuka w 2 aktach

PRZEKŁAD: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

PREMIERA – LISTOPAD 1967 R.

Obsada:

Kapitan Edgar KAZIMIERZ MERES
Alicja, jego żona ZOFIA RYSIÓWNA
Bert . . . . ZYGMUNT MACIEJEWSKI
Jenny, służąca HALINA JEZIERSKA
DANUTA PRZESMYCKA

Reżyseria:
IZABELLA CYWIŃSKA-ADAMSKA

Scenografia:
ANDRZEJ CYBULSKI

Układ tańca: Sławomir Lindner

Asystent reżysera: Halina Jezierska

Kierownik muzyczny: Zofia Łosakiewicz

Kierownik literacki: Lech Budrecki

Przedstawienie prowadzi: Wanda Jarema

*AUGUST STRINDBERG*

*Urodził się 22.I.1849 r. w Sztokholmie jako syn zamożnego mieszczanina i służącej. Bankructwo ojca, śmierć matki i wprowadzenie do domu macochy — wytworzyły w młodym chłopcu kompleksy. Po nieudanych próbach ukończenia studiów wyższych pracuje w najrozmaitszych zawodach (dziennikarz, nauczyciel, aktor, bibliotekarz, telegrafista). Trzy kolejno zakończone rozwodami małżeństwa, pogłębiły istniejące już kompleksy i ich echa znajdujemy we wszystkich prawie utworach Strindberga. Jest autorem dramatów, z których wiele grano w Polsce: „Ojciec", „Panna Julia", „Taniec śmierci", „Koledzy", „Adwent" — powieści: „Syn służącej", „Spowiedź głupca", „Inferno". Pisał również artykuły z zakresu teorii teatru w okresie kierowania teatrem kameralnym „Intima Teatern". Umiera w wieku 63 lat — do końca samotny.*

AUGUST STRINDBERG

*Krzysztof T. Toeplitz*

# „TANIEC ŚMIERCI" AUGUSTA STRINDBERGA

Kto lubi Strindberga? — Chyba nikt.

Taka odpowiedź jeszcze przed paroma laty wydawała się zupełnie oczywista. Ale odpowiedź ta dotyczyła nie tylko samego Strindberga, lecz całego okresu w kulturze europejskiej. A więc kto lubi Przybyszewskiego? Kto lubi Młodą Polskę? Kto lubi secesję?

Niechęć wobec tych zjawisk była tyle sprawą świadomego wyboru, co sprawą mody. Umówiliśmy się, że Młoda Polska jest pretensjonalna i mętna, że secesja jest w złym guście. Przekonaniom tym towarzyszyła również pewna doza zaciekłości, rozbudzonej przez rewolucję awangardy. Dla twórców awangardy bowiem zjawiska te nie były jeszcze — tak jak dla nas dzisiaj — rzeczywistością coraz bardziej odległą, historyczną, a przez to wystygłą, lecz stanowiły dla nich palącą aktualność. To przeciwko secesji właśnie buntowali się nowocześni malarze. To przeciwko modernistycznej koncepcji sztuki, życia, modernistycznej postaci artysty, buntowała się nowa poezja i dramaturgia, rodząca się w pierwszej ćwierci naszego stulecia.

Jeśli więc dzisiaj zanotować możemy niewątpliwą zmianę stosunku do tego okresu kultury, którego owocem, a także i sztandarem był Strindberg, czynnikiem decydującym jest tu z pewnością czas. Czas, który ostudził zapiekłe namiętności, który przesądził wynik toczonych ongiś sporów. Na plakatach i rysunkach współczesnych grafików, w utworach grafiki użytkowej, pojawiać się poczęły ozdobniki zaczerpnięte z secesji. Początkowo traktowano je jako ironiczne cytaty; były to zresztą cytaty w dosłownym sensie, owe wycięte nożyczkami ze starych roczników pism dłonie, postacie panów w cylindrach, ozdobniki, inicjały. Traktowano je jako świadectwo naiwności, symbol rozrzewniającej staroświecczyzny lub wręcz prymitywnej brzydoty. I stopniowo dopiero docierać począł do nas rzeczywisty urok tej sztuki, zdawać by się mogło, doszczętnie pogrzebanej, przygwożdżonej tyleż manifestami awangardy co traktatami historyków i uczonych.

Jej urok — i jej prawda. Jej inna od naszej uczuciowość, którą jednak potrafimy zrozumieć i przeżyć na nowo. Jej smutek, który niekiedy krzyżuje się z naszym smutkiem. Oczywiście, aby do niego dotrzeć, trzeba wyrzec się uprzedzeń, albo inaczej — trzeba się pogodzić z konwencją, która wydać się może na pierwszy rzut oka nie do przyjęcia, starać się ją zrozumieć i wybaczyć. Pamiętam z moich wędrówek po muzeach dziwne przedpołudnie w londyńskiej Tate Gallery, gdzie znajdują się najbogatsze chyba na świecie zbiory malarstwa prerafaelitów, obłąkanej i przeklętej przez wszystkie podręczniki współczesne szkoły malarskiej z drugiej połowy ubiegłego stulecia, która na serio uwierzyła, że można i trzeba



malować jak „przed Rafaelem". I oto znalazłem się wśród obrazów przedziwnych, z których na każdym kroku emanowała literatura. Figury z poematów i powieści przeżywały na ścianach swoje zastygłe dramaty; na złoconych ramach długie cytaty z dzieł literackich miały wprowadzać w nastrój. Teatr sztuczny i literacki, pretensjonalny i czułostkowy. Jeśli jednak przyjrzeć mu się dokładniej, jest to także teatr dramatyczny, nawet groźny. Uczucie doprowadza się tu do skrajności, każdy gest jest gestem ostatecznym, a opatrzony literacką aurą staje się patetycznym uogólnieniem. I jeśli na przykład na znanym obrazie „Zwiastowanie" Rossettiego widzimy Marię, mizerną, biedną dziewczynę w zgrzebnej koszuli jak przerażonym gestem opędza się od słów anioła, który każe jej stać się matką Boga, nagle odczytujemy w tym geście cały niesłychany sens legendy o cudownych narodzinach. Przerysowanie, stylizacja prowadzić mogą do martwej maniery, niekiedy jednak również zdolne są ujawnić dramaty, których nagie okrucieństwo wymyka się innym, bardziej stonowanym środkom.

Wiele z tego, co napisałem dotychczas, da się odnieść również do Strindberga. Przeszedł on do historii dramatu jako „obłąkany geniusz". Był obłąkany. Wiele jego utworów powstało w okresie kiedy autor znajdował się — według świadectw współczesnych — „na pograniczu choroby". W roku 1897 przeszedł przez zapaść chorobową, z której, zdaniem biografów, wyłonił się jako prawie całkiem zmieniona osobowość. Będąc jednym z największych pisarzy europejskich swego czasu nie pozostawił po sobie stylu, lecz był prekursorem wielu stylów, od ekspresjonistycznej

fantasmagorii po nagi dramat naturalistyczny. Jego twórczość jest autobiografią jego życia i jego manii. Jedna z postaci w sztuce Strindberga *Do Damaszku* mówi:

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

Obsesja przypomnień unosi się nad dorobkiem Augusta Strindberga. Są to przypomnienia ponure. Urodzony w Sztokholmie 22 stycznia 1894 roku był synem splajtowanego maklera okrętowego spłodzonym ze służącą, z którą ojciec jego ożenił się tuż przed narodzinami Augusta, a po urodzeniu kilkorga poprzednich dzieci, z których czworo zmarło. Po śmierci matki ojciec Strindberga żeni się ponownie z kobietą, której autor *Tańca śmierci* nienawidził. Ponure wspomnienia z domu rodzicielskiego sumują się z późniejszymi doświadczeniami Strindberga, zdobytymi na uniwersytecie w Uppsali, gdzie czuł się upośledzony z racji swego niskiego pochodzenia. Nakładają się na nie także rozczarowania, jakie „obłąkany geniusz" wyniósł ze swoich kolejnych, nieudanych małżeństw. Wszystko to składa się na podstawowy nurt pisarstwa Strindberga, na jego głuchą, szyderczą nienawiść do kobiet, niewiarę w miłość i możność porozumienia, oskarżenie małżeństwa. *Ojciec*, *Panna Julia*, *Przyjaciele*, wreszcie *Taniec śmierci*, najbardziej znane dramaty Strindberga, mieszczą w sobie morderczą dawkę nienawiści do przedmiotu banalnej aprobaty społeczeństwa — miłosnego związku dwojga ludzi. Świat jego bądź to grzęźnie w zwyczajnym błocie i brudzie, bądź też unosi się nad nim złowieszcze przekleństwo, wobec którego nawet w utworach, pisanych w okresie manii religijnej autora, szansa zbawienia jest mroczna i mglista.



Oto dialog z *Tańca śmierci:*

> *KAPITAN — Nie wierzyłem nigdy, aby to, co nazywamy tutaj życiem, było nim naprawdę... Tutaj jest śmierć. A może nawet coś znacznie gorszego...*
>
> *ALICJA — Jaka jest więc nasza rola w tym, co, jak mówisz, gorsze jest od śmierci?*
>
> *KAPITAN — Trudno powiedzieć. Może sądzone nam było poznać całą głębię zła i wzajemnej nienawiści?*

Jest to dialog posępny, ale być może w nim właśnie mieści się wytłumaczenie, dlaczego właściwie przedstawienie dzisiejszej publiczności dramatu Strindberga nie pozbawione jest racji. Nie chodzi tu o jego pesymizm. Nie chodzi tu również o to, że jest to w końcu wielka postać dramaturgii europejskiej. Rzecz chyba tkwi w zasadniczości pytań, stawianych przez autora. Zdaje się, że po latach poszukiwań problemów doraźnych, teatr dzisiejszy, jak również coraz poważniejszy odłam piśmiennictwa skłania się ku pytaniom zasadniczym, podstawowym, „wiecznym". Strindberg nie tylko je ustawia, ale proponuje również metodę ich prezentacji, właśnie owo „poznawanie całej głębi".

A głębia ta kryje się dla niego w *Tańcu śmierci* w sytuacji nad wyraz konkretnej. Odrzućmy bowiem na moment to, co jest w tej

sztuce metaforą, co jest uogólnieniem ludzkiego losu i spójrzmy na sytuację konkretną. A więc wyspa, odcięta od świata, lecz równocześnie odarta z wszelkiej malowniczości, zamieniona w garnizonową osadę, koszary raczej niż miasteczko. Monotonia banalnych zajęć pozbawionych wdzięku, zwyczajna plątanina wzajemnych zależności ludzi mimowolnie na siebie skazanych. A wewnątrz tego statycznego układu jeszcze jedno zamknięcie — dom Kapitana i Alicji, dwojga niemłodych ludzi, napiętnowanych klęską.

Zrozumienie klimatu klęski, dotyczącej oficera, który nigdy już nie otrzyma awansu i dla którego jego obecna służba jest już tylko pozorem kariery, oraz aktorki, której scena nie przyniosła sukcesu, jest kluczem do sedna tego dramatu. Bo wszystko inne jest już tylko następstwem. A więc następstwem poczucia klęski jest szukanie jej przyczyny. I znajdywanie jej w osobie, która stoi najbliżej. Jak zwykle u Strindberga małżeństwo podszyte jest nienawiścią, jest terenem codziennego, systematycznego okrucieństwa, usankcjonowaniem uprawianych perfidnie i systematycznie tortur. Powodem tych tortur nie jest jednak w istocie drugi człowiek — jest on jedynie rekompensatą. Dla Kapitana bowiem, gdyby nie osoba Alicji, na którą można przelać swoją gorycz, jego własne nieszczęście objawiło by się w formie przerażająco nagiej i bezwzględnej. Alicja zaś, gdyby nie Kapitan, musiałaby pomyśleć, na ile sama zawiniła swojemu losowi.

Wzajemna nienawiść tych dwojga jest więc w rzeczywistości ich ucieczką i ich pociechą. Trudno o bardziej zjadliwy paradoks, ale przecież on jedynie może wyjaśnić to, co dzieje się na scenie: ci ludzie są sobie potrzebni. To nic, że dybią na swoje życie, to nic, że starają się zamienić je sobie w piekło. Gdyby im tego zabrakło, byliby bardziej nieszczęśliwi, bo nic już nie zdołało by im wytłumaczyć goryczy zmarnowanego życia.

W piekielnym, manierycznym krzywym zwierciadle „obłąkanego geniusza" odbija się prawda tak oczywista, że aż trudna do przyjęcia.

*Krzysztof. T. Toeplitz*

August Strindberg

# MEMORANDUM REŻYSERA DO CZŁONKÓW ZESPOŁU INTIMA TEATERN*

Przełożył Zygmunt Łanowski

*Obejmując pełnienie regularnych obowiązków w Intima Teatern, witam zespół tą mową pisaną — gdyż nie umiem wygłaszać przemówień. Rzecz tę nazwałem „Memorandum", gdyż nie mówię w nim nic szczególnie nowego, zbieram jedynie to, co podsuwałem wam na karteczkach w czasie prób generalnych jako wyjaśnienia, uwagi, słowa zachęty, przestrogi i rady.*

*Pracujemy ze sobą prawie od roku. Przebrnęliśmy przez trudności, o których lepiej zapomnieć, choćby nawet pamięć wzywała nas do zastanowienia. Spotykały was nagany, czasem niesłuszne, czasem słuszne, ale dostawaliście także pochwały. Dni złe przeplatały się z dobrymi. Pracowaliście czasem bez wynagrodzenia, nie cofając się nawet przed pospolitą czarną robotą, do której nie zobowiązuje was umowa. Ta ofiarność i miłość do pracy czyniła lekkim mój trud, a myśl o wielu pięknych i pełnych talentu kreacjach, które widziałem na waszych przedstawieniach, oraz dobra wola, którą okazywaliście przyjmując moje uwagi, napawa mnie najlepszymi nadziejami na przyszłość, gdy od tej pory będę występować jako*

*reżyser Intima Teatern*

*26.VII.1908*

*) wyjątki przedrukowane z „Dialogu" nr 11 r. 1963.



*Sztuka aktorska wydaje się najłatwiejszą z wszystkich sztuk, bo przecież każdy człowiek w życiu codziennym umie mówić, chodzić, stać, robić gesty i miny. Ale wtedy gra samego siebie i szybko okazuje się, że o coś innego jednak chodzi. Bo jeśli damy mu do nauczenia się i odtworzenia rolę i postawimy go na scenie, wnet się okaże, że najbardziej wykształcony, najgłębszy i najsilniejszy charakter bywa na scenie nie do zniesienia, podczas gdy natura raczej prosta natychmiast czuje się w roli doskonale. Jak widać, niektórzy mają wrodzony dar odtwarzania, inni znów rodzą się bez tego daru. Zawsze jednak trudno oceniać aktora początkującego, bo zdolności mogą tkwić w kimś nie ujawniając się natychmiast, a wielkie talenty mają niekiedy bardzo skromny początek. Toteż dyrektor i reżyser muszą być bardzo ostrożni w wyrokowaniu, gdy dostają w swoje ręce los młodego człowieka. Muszą go wypróbować i obserwować, mieć cierpliwość i pozostawić wyrok przyszłości.*

*Bardzo trudno określić, co czyni kogoś aktorem i jakie są do tego potrzebne przymioty. Chcę jednak spróbować i wskazać kilka z nich.*

*Przede wszystkim aktor musi uważać na rolę, to jest skoncentrować na niej wszystkie myśli i nie dopuścić do rozproszenia uwagi. Kto gra na jakimś instrumencie, wie, co to znaczy, gdy zaczyna się gonitwa myśli. Gubią się wtedy nuty, palce błądzą, uderzają w niewłaściwe klawisze i grający gubi wątek, choćby nawet dobrze znał utwór. Drugim warunkiem aktorstwa jest chyba posiadanie fantazji, czyli w danym wypadku zdolności przedstawienia sobie*

*danej postaci i sytuacji tak żywo, żeby przybrała ona kształt. Przypuszczam, że aktor wpada w trans, zapomina o sobie i staje się w końcu tym, kogo ma przedstawiać.*

*
* *

*Nie ma sztuki tak niesamodzielnej, jak sztuka aktora; nie może on swego dzieła odizolować, pokazać i powiedzieć: to moje. Bo jeśli nie znajdzie kontaktu u partnera, nie uzyska od niego poparcia, zostaje ściągnięty w dół, zwabiony w fałszywe tony, i jeśli nawet robi ze swojej roli, co się tylko da najlepszego, nic z tego nie wychodzi. Aktorzy zależni są od siebie: istnieją też niezwykle egoistyczne jednostki, które starają się pognębić rywala na scenie, zepchnąć go na drugi plan, żeby je tylko było widać.*

*
* *

*Gdy już aktor wyobraził sobie dostatecznie żywo postać i scenę, które ma odtworzyć, następną rzeczą będzie nauczenie się roli. Zaczyna się to od słowa mówionego, które uważam za rzecz główną w sztuce scenicznej. Gdy trafi we właściwy ton, pójdzie za tym także gest, mimika, postawa, ustawienie się na scenie, jeśli aktor posiada dar wyobraźni (fantazję). Jeśli mu tego daru brak, widzi się ręce i dłonie zwisające jak bezduszne przedmioty, tułów jakby martwy i tylko mówiąca głowa uwydatnia*



*się na ciele bez życia. Tak bywa często z aktorami początkującymi. Słowo mówione nie miało tyle mocy, aby przeniknąć i powiązać wszystkie przewody w ciele, gdzieś na linii jest przerwa. Ale mogą też wyniknąć wadliwe połączenia, tak że mięśnie, które nie mają w danym wypadku nic do roboty, zaczynają poruszać się i dygotać, palce coś skubią, stopy szukają wciąż nowych pozycji nie znajdując spokoju; aktor jest nerwowy i wzbudza niepokój u publiczności.*

*Tego, kto mówi dobrze, zawsze się chętnie słucha, nawet gdy jest tylko miernym aktorem. Aktor taki nigdy nie zrobi klapy, nie skompromituje się, dostawać będzie role i może zajść bardzo daleko. Jeśli natomiast ma piękny głos i zakocha się w nim, wtedy zatrzymuje się często w pół drogi i nie idzie już dalej. W tym zatem również kryje się niebezpieczeństwo! A więc mówmy na scenie, a nie trzepmy! Zła dykcja rodzi się często w małych teatrzykach, gdzie role połyka się szybko i niedbale i gdzie nie ma kompetentnego i autorytatywnego reżysera.*

*
* *

*Korzystne jest dla aktora, by szukał swego naturalnego rejestru głosu i aby go starannie pielęgnował. W rejestrze tym głos słyszany jest najlepiej i brzmi najładniej; w tym rejestrze aktor czuje się zawsze jak u siebie w domu i nigdy nie jest bezradny.*

*Istnieją jednak rzadkie wyjątki. Znam aktorkę, która nigdy nie może korzystać ze swego*

*pięknego, czarującego altu, bo go nie słychać, i zawsze musi podnosić głos do sopranu. Zmieniać rejestry to tak jak śpiewać fałszywie, a „tony obce harmonii" przeszkadzają, gdyż wprowadzają nastroje nieodpowiednie.*

*Szczególną uwagę należy też zwracać na to, aby nie mówić „tak, jak w teatrze". Takie tony nie zgadzają się z rolą, nie ciągną jej, lecz biegną obok jak konie na przyprzążkę. „Widzi się w powietrzu niebieski zeszyt", co znaczy, że rola brzmi jak czytana. Bywa tak, kiedy aktor nie wszedł jeszcze w rolę, kiedy wisi ona na nim powierzchownie.*

*Złą dykcję nadrabia się często krzykiem, ale charakterystyczne, że krzyku nie słychać. Na jednej z prób generalnych obserwowałem wielkiego aktora, który chciał scharakteryzować postać, konsekwentnie używając krzyku. Ale im więcej krzyczał, tym mniej go było słychać. Zagłuszał sam siebie.*

*Początkujący zasłania często swoją nieśmiałość krzykiem i człowiek zadaje sobie pytanie, dlaczego on jest taki rozwścieczony, bo tak to brzmi i wygląda: krzyk wywołuje wszystkie objawy gniewu.*

*

* *

*Gdy aktor znalazł pewien ujmujący sposób wyrażania najzwyklejszych uczuć i zyskał dzięki niemu powodzenie u publiczności, łatwo popada w przesadę: używa tego sposobu w porę i nie w porę, zarówno, że mu tak wygodnie, jak i dlatego, że dzięki niemu osiąga sukcesy. To właśnie jest maniera. Publiczność znosi ją bardzo długo u swego faworyta, ale krytyka wnet się nią nuży i wypowiada głośno to fatalne słowo. (...)*



*Wszelkie nie uzasadnione efekty są manierą: sztuczne pauzy bez żadnego celu, fałszywe wyjścia, bieganie po scenie, wymachiwanie rękami, błaznowanie, kokietowanie publiczności, płacz bez dostatecznego powodu.*

*

* *

*Ujmująca, bogata osobowość daje roli zawsze pewną nadwartość, w której przejawia się indywidualność aktora. Aktor taki jest chętnie oglądany, choćby nawet nie brał swojej roli. Jeśli będzie mógł wybierać sobie role, wszystko może iść dobrze aż do końca życia, choćby był zawsze jednakowy i grał tylko samego siebie. Ale warunkiem powodzenia jest wówczas ograniczenie się tylko do pewnych ról. Wystarczy, że aktor taki, wyjdzie poza zakres swoich możliwości, a już wychodzą na jaw jego braki.*

*Naprawdę wielki aktor odtwarza rolę całkowicie, ale uszlachetnioną i pogłębioną własną indywidualnością.*

---

Fragmenty wyjęte z „Memorandum" A. Strindberga publikujemy tu dla zdania sprawy z poglądów tego wybitnego dramaturga na sztukę aktorską. Mają one przede wszystkim wartość historycznego dokumentu i jako historyczny dokument winny być traktowane.

| | |
|---|---|
| *22. I. 1849* | *Strindberg urodził się w Sztokholmie.* |
| *1867* | *zdaje maturę i rozpoczyna studia na Uniwersytecie w Upsali.* |
| *1867—1869* | *okres poszukiwań. kolejno nauczyciel, student medycyny potem aktor w Teatrze Królewskim.* |
| *1873—1874* | *współpracuje z Dagen Nyther, przede wszystkim jako krytyk sztuki.* |
| *1874—1882* | *bibliotekarz w Bibliotece Królewskiej.* |
| *1876* | *pierwszy pobyt w Paryżu. „Mistrz Olof"* |
| *1877* | *Strindberg żeni się z Siri von Essen, którą spotkał po raz pierwszy na początku 1875* |
| | *„Koledzy", „Ojciec"* |
| *1888* | *„Panna Julia"* |
| *1883—1889* | *pierwsza seria pobytów za granicą (Francja, Szwajcaria, Dania) „Syn służącej", „Spowiedź głupca"* |
| *1889—1892* | *Strindberg mieszka w Sztokholmie.* |
| *1891* | *zakończenie procesu rozwodowego z Siri von Essen* |
| *1893* | *Strindberg poznaje w Berlinie dziennikarkę austriacką Frydę Uhl, z którą żeni się w maju.* |
| *1893—1894* | *Liczne pobyty za granicą. Po Berlinie, Austria i Anglia. Małżonkowie Strindberg kolejno rozdzieleni i połączeni.* |



| | |
|---|---|
| *1894* | *Strindberg zamieszkał w Paryżu. Fryda przyjeżdża złożyć mu wizytę, potem następuje definitywna rozłąka.* |
| *1894—1897* | *Kryzysy psychiczne, które znajdą odbicie w „Inferno". Okres kłopotów finansowych.* |
| *1897* | *Rozwód Strindberga z Frydą Uhl.* |
| *1897—1898* | *Strindberg mieszka w Lund, mieście uniwersyteckim na południu Szwecji. „Droga do Damaszku", „Gustaw Waza", „Eryk XIV".* |
| *1899* | *powrót do Sztokholmu.* |
| *1901* | *Strindberg żeni się po raz trzeci z Harriet Bosse. „Taniec śmierci". Ostatnia podróż za granicę (Dania i Berlin). Rozwód Strindberga z Harriet Bosse.* |
| *1907—1910* | *Okres ożywionej działalności Teatru Kameralnego, kierowanego przez Augusta Falk. „Sonata widm", „Wyspa śmierci".* |
| *1908—1912* | *Strindberg mieszka w Sztokholmie. Okres przyjaźni z Fanny Falkner.* |
| *14 maj 1912* | *śmierć Strindberga.* |

*Cena zł 3,50*

REPERTUAR

T E A T R  R O Z M A I T O Ś C I

Warszawa, ul. Marszałkowska 8

A. Strindberg: *Taniec śmierci*

C. Goldoni: *Mirandolina*

M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Dowód osobisty rodu Zebrzydowieckich*

T E A T R  K L A S Y C Z N Y

Pałac Kultury i Nauki

L. Budrecki I. Kanicki:

*Dziś do ciebie przyjść nie mogę*

(widowisko muzyczne — piosenki partyzanckie)

G. Flaubert: *Madame Bowary*

adaptacja sceniczna: Francis Lacombrade

*Pruski mur* — adaptacja sceniczna L. Budreckiego, I. Kanickiego wg powieści W. Zalewskiego,

Marivaux: *Igraszki trafu i miłości*

T. Rittner: *Don Juan*

W przygotowaniu:

J. Słowacki: *Horsztyński*

TEATR MŁODZIEŻOWY „WIDZIADŁO"

B. Kabur: *Rops*

wg W. M. Trackeraya: *Pierścień i róża*

adaptacja sceniczna K. Jeżewskiej

E. Niziurski: *Wakacje z intruzami*

Przedsprzedaż biletów prowadzą wszystkie placówki „Orbisu" oraz Kasy Teatralne SPATiF-u Al. Jerozolimskie 25. Bilety zbiorowe zamawiać można w Organizacji Widowni Teatru Rozmaitości ul. Marszałkowska 8 w godz. 9—15. Kasa Teatru czynna codziennie w godz.: 10—15 i 16—19 (w poniedziałki: 10—14 i 15—17). Organizacja Widowni Teatru Klasycznego w Pałacu Kultury i Nauki czynna w godz.: 9—15. Kasa Teatru czynna w godz.: 10—15 i 16—19. (w niedziele: 12—15 i 16—19 w poniedziałki: 10—16) Telefon do kasy: 200211 wewn. 2941. Tel. Org. Wid.: 202102 albo 200211 wewn. 2987.

Zakł. Graf. „Tamka". Z. 2. Zam. 942 — 4000. T-4

PROGRAM

TEATR

KLASYCZNY

TEATR

WIDZIADŁO

TEATR

ROZMAITOŚCI