1

TEATR POLSKI

WROCŁAW

sezon 1975/1976

scena kameralna

DYREKTOR: MARIAN WAWRZYNEK
GŁÓWNY REŻYSER: PIOTR PARADOWSKI
KIEROWNIK LITERACKI: JÓZEF KELERA
Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTACYJNYCH:
JANUSZ KOZIOROWSKI

August Strindberg

ŚMIERTELNY TANIEC

(Dödsdansen)

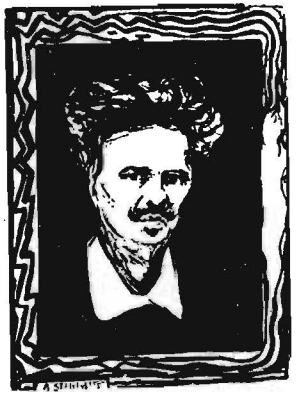
PRZEKŁAD: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

OPRACOWANIE MUZYCZNE: ZBIGNIEW PIOTROWSKI

UKŁAD TAŃCA: LESZEK CZARNOTA

REŻYSERIA: PIOTR PARADOWSKI

SCENOGRAFIA: FRANCISZEK STAROWIEYSKI



PREMIERA 13 WRZEŚNIA 1975

OBSADA:

KAPITAN . . . . . IGOR PRZEGRODZKI
ALICJA, JEGO ŻONA . . . . . IGA MAYR
BERT . . . . . ELIASZ KUZIEMSKI
ONA . . . . . EWA KAMAS

ASYSTENT REŻYSERA: EWA KAMAS

Przedstawienie prowadzi: Kazimierz Herba
Sufler: Wanda Jasiukiewicz
Swiatło: Henryk Janowski
Realizacja dźwięku: Jerzy Sliwak

August Strindberg, Miasto (1900—1907)

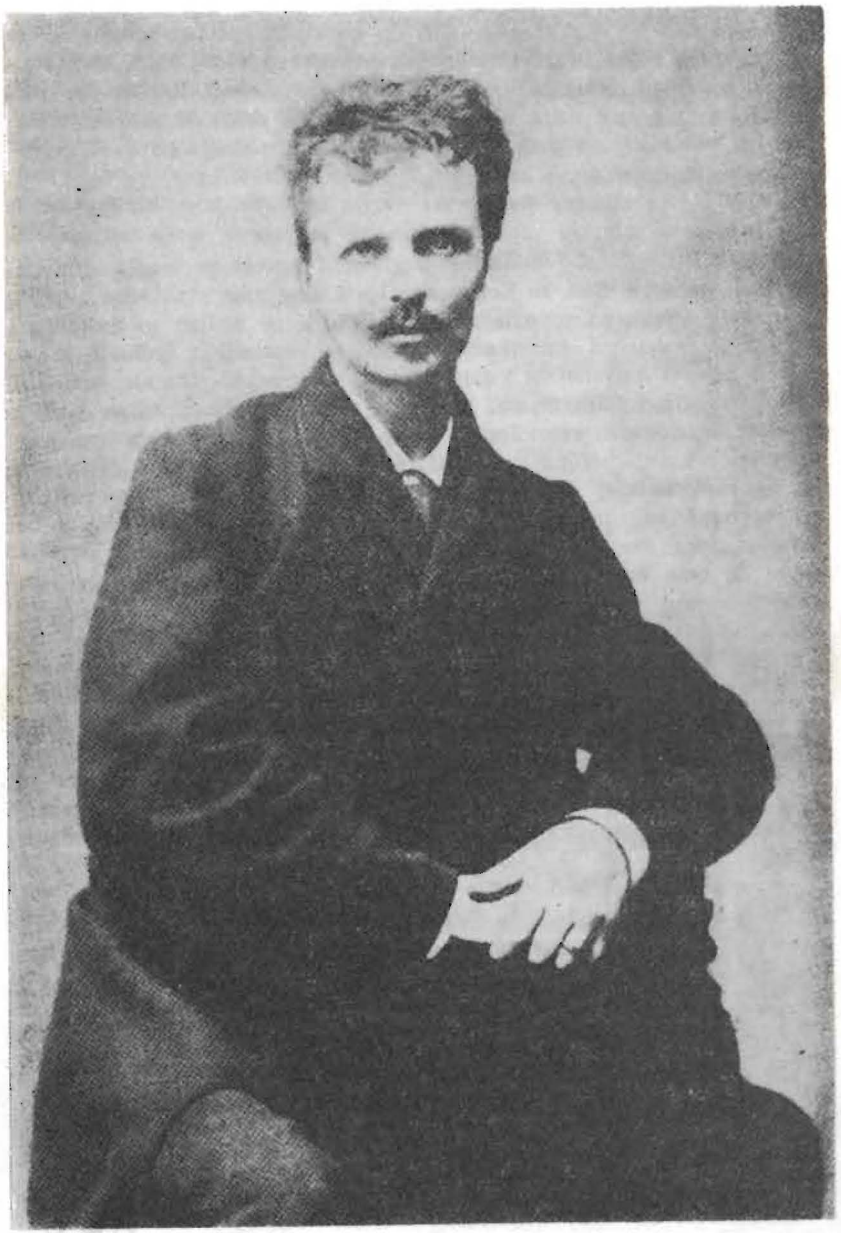
Tomasz Mann

AUGUST STRINDBERG

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 człowieczeństwa stanowiło za moich młodych lat nieodzowny składnik wykształcenia i to nie zmieniło się chyba w trzydzieści 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



AUGUST STRINDBERG

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 przykład, że Eckermann pewnego dnia stwierdza zupełną ignorancję Goethego w dziedzinie ornitologii — a 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, zuchwalstwo 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.

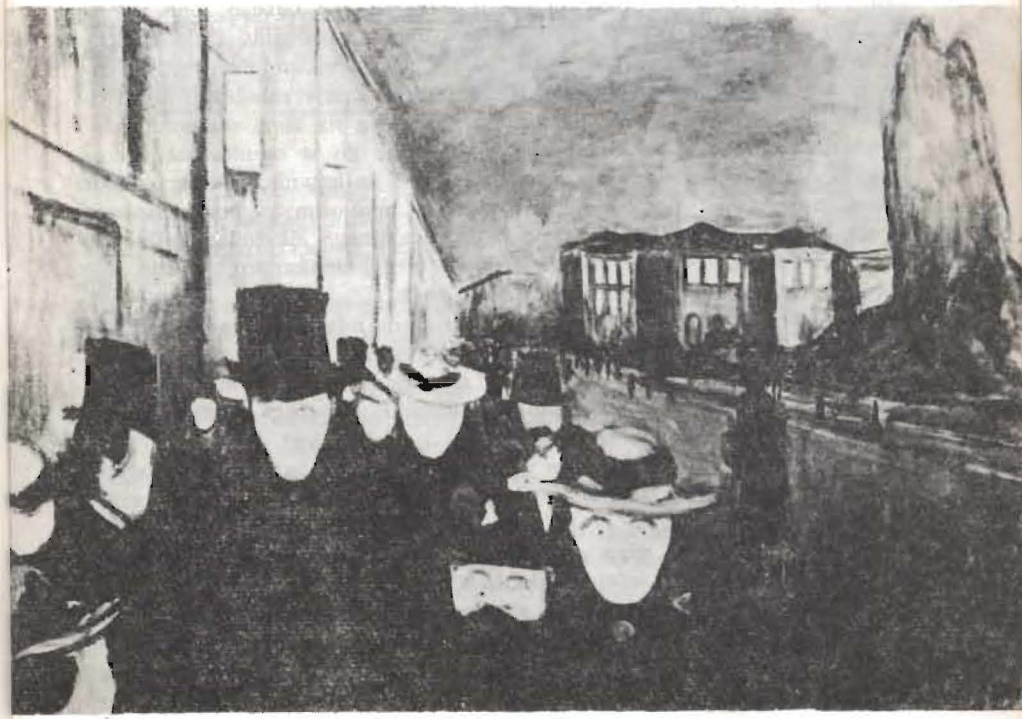
W rzeczywistości wielka, dziecinna, poetycka dusza Strindberga pełna jest przesądów: na każdym kroku dostrzega wróżby, tajemne znaki i ostrzeżenia różnych „mocy" i żywi krańcową nieufność wobec wszystkiego, co racjonalne i powszechnie uznane za prawdę. Pamiętam doskonale, że gdzieś w swoich *Błękitnych 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 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.

1949 r.

PRZEŁOŻYŁA WANDA JEDLICKA

[„Dialog" nr 2, 1961]



ŚMIERTELNY TANIEC

August Strindberg napisał dwie sztuki, które choć składają się na całość *Tańca śmierci* bardzo znacznie się różnią od siebie. Od lat zresztą wyciągnęły z tego wniosek teatry, grając... tylko część pierwszą, choć właśnie lektura całości przydaje się do jej lepszego zrozumienia.

Pierwsza część dramatu pokazuje niemal w czystej formie i bez komplikujących dodatków pewną sytuację: trwającą od lat szarpaninę pary złączonej nierozerwalnie — mimo całej wzajemnej nienawiści — węzłem długiego współżycia. Sprawy nie wychodzą poza cztery ściany bawialni, bo poczynania męża w mieście okazują się w końcu tylko dokuczliwością i blagą małego, bezsilnego człowieczka. Ich jedyny skutek to chwilowe popchnięcie żony w ramiona przyjaciela, ale wkrótce dom kapitanostwa wypycha intruza i powraca do ponurej i nieuniknionej normy.

W pełni „z epoki", w sensie realiów społecznych i obyczajowych roku 1900 oraz w sensie ówczesnej mody literackiej, jest natomiast druga część *Tańca*. Kapitan, przekonawszy się, jak bardzo żona życzy mu śmierci i wiedząc o jej zdradzie z Kurtem [następnie zmienił tłumacz imię to na — Bert], knuje prawdziwą tym razem zemstę. Ściąga na wyspę Kurta oraz jego syna Allana i torturuje młodzieńca zakochanego w jego córce Judycie, przeznaczając ją na żonę staremu pułkownikowi. Zniszczy w końcu ojca, wciągając go w oszukańczą aferę fabryki sody, wykorzystując swe wpływy u pułkownika odbierze mu szanse na mandat poselski i sam zostaje przełożonym pognębionego wroga. Skompromitowanego syna niewypłacalnego dłużnika ześle do służby na daleką Północ. Wiecznie dotąd bity i upakarzany będzie teraz panował i rządził ludźmi wedle swej woli.

By jednak dopiąć sztukę w zamierzonym miejscu i zakończyć ją wnioskiem zgodnym z częścią pierwszą, autor nie pozwala Kapitanowi cieszyć się osiągnięciem celu. Judyta okazuje się „kwiatem wyrosłym na bagnie", zrywa ze starym pułkownikiem i wszystkie plany upadają. Alicja obwieszcza pełniącemu służbę porucznikowi, że „Pana Kapitana trafił szlag", a następnie w dłuższej kwestii daje wyraz uświadomieniu sobie faktu, że równie nienawidziła męża, jak w gruncie rzeczy go kochała.

Sposoby, których używa Kapitan w swych intrygach, są ściśle określone przez czas i miejsce akcji. Wroga doprowadza się do zguby przez odpowiednie manipulacje akcjami. Syn bankruta jest okryty hańbą i musi usunąć się na wygnanie. Do wpływów i sukcesu życiowego można dojść mając ponętną córkę i odpowiednio wydając ją za mąż. Obracamy się w świecie dobrze znanym z *Wroga ludu, Podpór*

społeczeństwa, czy nawet *Heddy Gabler*, gdzie wysokość uposażeń służbowych docentów etatowych wyższej uczelni odgrywa równie doniosłą rolę, jak niszczycielski charakter bohaterki. Ten element utworu to czysta ibseniada.

Strindbergiada przepotężnych mąk i sondowania skrytych ran duszy wybucha również dopiero w drugiej części *Tańca śmierci*. Allan wypłakuje na łonie ciotki Alicji jęk nieszczęśliwej miłości, potem u Judyty zew kobiety bierze górę nad zimną dziewczęcą pustotą: nie chce już pułkownika, bo kocha Allana. Scena wyznania mu tej miłości, a zarazem scena rozstania bucha najwyższymi uniesieniami, na jakie stać było język tamtych czasów. W podobnej poetyce utrzymane są liczne stwierdzenia zasadnicze na różne ogólne tematy. Słowem, brak tylko od czasu do czasu znajomego „he-he, robaczku", by czuć się całkiem jak u siebie w domu. Druga część sztuki to w pełni strindbergowska tragedia modernistyczna i mieszczańska, którą z perspektywy lat łatwo wykpić, a której problem już Boy-mędrzec byłby załatwił jakimś optymistycznym stwierdzeniem czy radą z zakresu reformy obyczajowej. Natomiast z częścią pierwszą rzecz ma się zgoła inaczej.

Rzuca się od razu odmienność użytych tu środków. Język jest

tylko w bardzo niewielkim stopniu modernistyczny, stanowiąc przeważnie zapis codziennego dialogu. Problem zostaje postawiony poprzez akcję i przy minimum rezonerskich komentarzy, oraz w realiach nie związanych szczególnie z epoką; pokój kapitanostwa, choćby urządzić go (jak się to zwykle robi) stylowymi meblami i lampami, jest w gruncie rzeczy ponadczasowy.

To samo dotyczy głównego problemu sztuki. Część pierwsza *Tańca śmierci* nie jest wcale tragedią mieszczańską, lecz historią schorowanego mężczyzny, któremu z braku osobistych danych nie powiodło się życie, i przeciętnej kobieciny, która nigdy nie miała danych na jakąkolwiek karierę. Po dwudziestu pięciu latach małżeństwa nienawidzą się szczerze i obarczają wzajemnie winą za swe bankructwo życiowe, ale — nie mają na świecie nikogo poza sobą. Próba czynnej zemsty podjęta przez obie strony zawodzi i po odejściu Kurta [tu — Berta], który pełni rolę narzędzia, a nie podmiotu działań, Kapitan i Alicja uświadamiają sobie swoją rzeczywistą sytuację. Nie jest to sytuacja szczególnie „mieszczańska" czy nawet „małżeńska", ale z drugiej strony nie mamy tu też do czynienia z sytuacją całkowicie abstrakcyjną, tkwiącą w samej istocie egzystencji ludzkiej. Wydaje się, że problem jest jednak konkretny: chodzi o sprawę rodziny monogamicznej, niekoniecznie nawet opartej na przymusie opinii publicznej czy sakramentu. Instytucja ta i jej implikacje psychologiczne są sprawą dość ogólną, aby w stosunku do całej naszej cywilizacji uznać ją za ponadczasową, a przeto zawsze na czasie. Taka właśnie problematyka, pokazana czysto i z niewielkim tylko narzutem przemijającej poetyki epoki, stanowi o żywotności scenicznej pierwszej części *Tańca śmierci*, a zdanie sobie z niej sprawy mogłoby stać się podnietą do realizacji niehistorycznych, ale i nie kpiących z dystansu...

Taniec śmierci jest tragedią, która uzyskuje na głębi i aktualności po odrzuceniu uwarunkowań czasu i obyczaju... U Strindberga wydźwiękiem jest zrozumienie i litość nad ludźmi, którzy przy całej swej małości w pełni na tę litość zasługują. Jeśli im litości odmówimy — spadną do rzędu kukieł, a sztuka stanie się nieludzka... Oczywiście, napisano wiele sztuk totalnie beznadziejnych, ukazujących człowieka jako podłą istotę, a życie jako piekło (wzorowy i udany przykład stanowią *Drzwi zamknięte*), ale nie najwłaściwsze jest użycie za kanwę takiej sztuki właśnie *Tańca śmierci* — utworu o głęboko ludzkim sensie...

[Bert] odchodzi „z bezgranicznym współczuciem dla obojga". Motywacja takiej postawy zostaje wyraźnie sformułowana w drugiej części *Tańca:*

„Są na świecie wilki i owce. Być owcą — nie przynosi człowiekowi zaszczytu, ale wolę przecież być owcą niż wilkiem".

GRZEGORZ SINKO

[„Dialog" nr 6, 1970]

CAŁY TEATR STRINDBERGA

jest wielką dyskusją. Kto się jej oddaje? Jakiś człowiek, bohater i „inni"; co jednak w trakcie tej dysputy robi ów człowiek, co robią inni? Kryją się, nakładają maskę, aby ich nie widziano takimi, jakimi są; lub nakładają im ją jeszcze inni, aby z kolei przesłonić siebie. „Inny" to ten, który zmusza was, byście nie byli sobą, byście siebie zwichnęli; otóż Strindberg jest przede wszystkim człowiekiem teatru: właśnie środkami teatralnymi odsłania brudne wyrachowanie, zuchwałe przedstawienie, wykolejenie moralne, uzurpację.

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, który ów ją obrzuca i który ją zmienia, ona obrzuca inną ofiarę i tak dalej.

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

Co jest przyczyną, że w tym teatrze wszystko dzieje się tak, jak gdyby każdy krzyczał: „To nie jest we mnie, czy to jest we mnie? Tego nie ma w tobie", a także: „Czy to jest mną, czy to jest tobą?". Co jest przyczyną, że bezustannie oglądamy tu potknięcie postaci, które nigdy nie zajmują miejsca, jakie powinny zajmować, nigdy nie podejmują funkcji, do jakiej są stworzone, zawsze mają idee nie im przynależne, zaszczyty, które pokradły, nieszczęścia, na jakie nie zasłużyły? Zawsze ci i n n i, co widzą prawdę, przynajmniej częściowo, i ujawniają ją przez zemstę, bo sami są intruzami, oszustami, pieczeniarzami.

ARTHUR ADAMOV

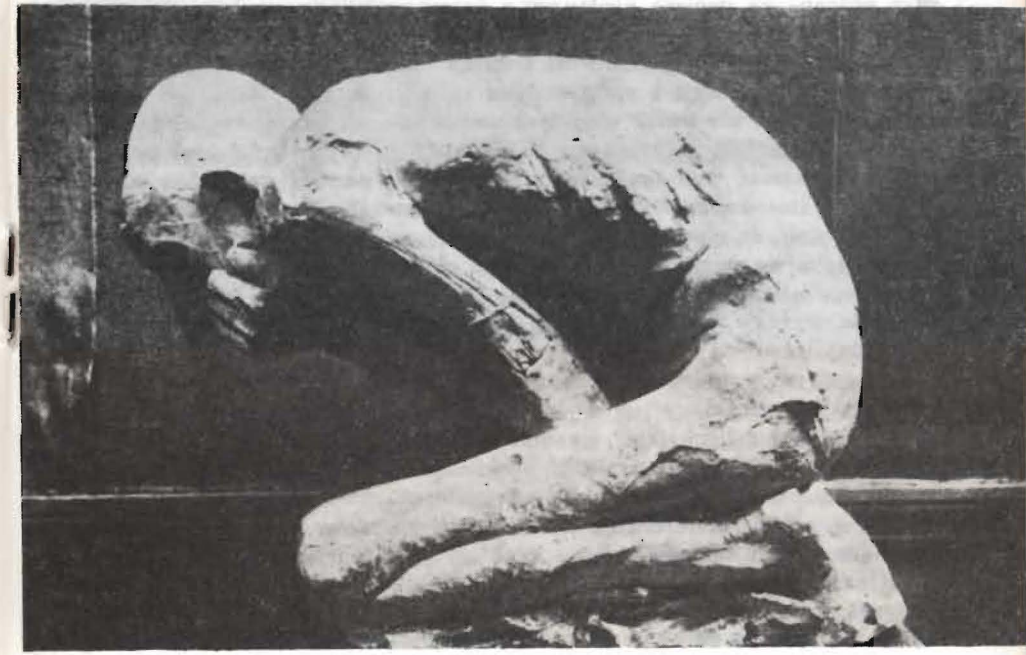
[„Dialog" nr 2, 1962]

August Strindberg
MORDERSTWO PSYCHICZNE

Jeśli nawet nie istnieją prawdy absolutne, każda epoka kompensuje sobie ich brak prawdami przeciętnymi, zwykłym rozsądkiem, obowiązującymi wzorcami myślowymi, czy też tak zwaną opinią powszechną. O człowieku znajdującym się w tym względzie poniżej lub powyżej przeciętnej mówi się, że ma „nie wszystko po kolei". I tak niespełna rozumu miał być Galileusz, gdy wbrew powszechnie panującym w jego czasach poglądom twierdził, że ziemia kręci się wokół słońca.

Gdy przeciętny człowiek posłyszy nową myśl, natychmiast zastanawia się, czy wariatem jest on sam, czy też ten, który ją wyraził. Zazwyczaj przyjmuje, że szalony jest ten drugi, bowiem każdy, komu brak umiejętności samodzielnego myślenia, właśnie dlatego bardzo mocno wierzy w siebie. Z tego powodu tak łatwo zyskać sobie opinię wariata. Ludzie mniej wykształceni uznają za szaleństwo wszystko, co odbiega od normy; a radość, jaką większe i mniejsze dzieci czerpią z widoku niezwykłego stroju i sposobu bycia Anglików, bierze się stąd, że uważają ich za wariatów.

Przepaść między ludźmi normalnymi a wariatami jest często niewielka. Niebezpiecznie jest operować bezkrytycznie epitetem szaleństwa — zwłaszcza w naszych czasach, gdy zmiany zachodzą tak szybko, że to, co wczoraj uznawano za utopię, dziś już jest rzeczą powszednią.. Madusley, chyba najrozsądniejszy z lekarzy zakładów dla umysłowo chorych... tak oto pięknie wyjaśnia najczęstszą przyczynę chorób umysłowych: „Ten, kto chce być szczęśliwy, musi być albo dość słaby i podatny, by dostosować się do istniejących warunków, albo dość silny,



Xawery Dunikowski, Człowiek (Skupienie)

by nimi kierować. Jeśli nie stać go ani na jedno, ani na drugie, lub też nie potrafi przy pomocy rozsądku i wpływowej pozycji osiągnąć kompromisu, wariuje, popełnia samobójstwo, schodzi na drogę przestępstwa lub trafia do przytułku dla ubogich".

Autor wskazał tu pośrednio ścisłą więź łączącą poszczególne jednostki: za każdą próbę oderwania się od grupy spotyka je kara szaleństwa. Ściśle rzecz biorąc, nie można żyć w izolacji. Jeśli się nie ma wokół siebie ludzi, trzeba mieć książki, czy bogate wspomnienia.

Człowiek, który pozostaje sam ze swoimi poglądami jest w sytuacji równie niebezpiecznej, jak gdyby był otoczony wrogami, uwięziony, trzymany w niewoli.

Samotność rodzi lęk i dlatego pojęcie Boga żyje dłużej w odizolowanych wsiach niż zatłoczonych miastach. Lęk jest wyrazem instynktu samozachowawczego; nadmierny lęk rodzi się z izolacji i jest podstawową przyczyną szaleństwa; podejrzliwość i kompleks prześladowczy pojawiają się wówczas, gdy członek społeczeństwa oderwał się od swego ochronnego środowiska. Z braku możliwości porównania, z niemożności dokonania względnej oceny swojej własnej osoby rodzi się albo szaleństwo przeceniania własnej wielkości, albo mania jej niedoceniania...

Chciałbym omówić jeszcze jeden aspekt szaleństwa, mniej znany, gdyż poznano go dopiero niedawno, a który chciałbym nazwać nowoczesnym zabójstwem lub samobójstwem psychicznym.

Walka o władzę stopniowo zatraciła charakter czysto fizyczny (tortura, więzienie, śmierć) i przekształciła się w rozgrywkę na płaszczyźnie psychicznej, nie tracąc przy tym nic ze swego okrucieństwa. Dawniej despoci rządzili przy pomocy ludzi zakutych w zbroje; dzisiaj natomiast większość (lub mniejszość) rządzi przy pomocy artykułów w gazetach i głosowania. Dawniej zabijało się przeciwnika nie próbując mu udowodnić, że nie ma racji; dzisiaj tworzy się przeciw niemu większość, spycha się go na pozycję człowieka nie mającego racji, demaskuje się jego poglądy, przypisuje mu się poglądy inne niż te, które rzeczywiście wyznaje, odbiera mu się środki do życia, pozbawia pozycji społecznej, ośmiesza się go — jednym słowem, zamiast zabijać — zamęcza się go i zakłamuje na śmierć, lub doprowadza do szaleństwa.

Zwroty: „zamęczony na śmierć", „doprowadzony do szaleństwa", „zabić milczeniem", „bojkot", „kompletnie zrujnowany" coraz bardziej wchodzą w powszechne użycie, a niewinne małe słówka ukazują lub kryją tyleż zbrodni, co lochy zamków feudalnych...

Gdy z próby sił fizycznych walka przeniosła się w dziedzinę umów prawnych, ludzie musieli zacząć kryć swoje intencje. Podświadomie i instynktownie wyrobili w sobie cierpliwość. Jest zupełnie oczywiste, że język, który naturalną drogą narodził się z dążenia do wymiany myśli, rozwijał się także w kierunku ukrywania myśli... stąd też wzięła się wielość różniących się od siebie znaczeń słów. W walce tej zwy-

ciężał człowiek najmądrzejszy, albo ten, który najlepiej umiał ukryć swe prawdziwe intencje. Rycerskość i szczerość mogły się bezpiecznie rozwijać jedynie pod ochroną mocnej zbroi, a szlachetne uczucia zależały od prawa noszenia broni.

Jeśli uznamy współczesną wizję społeczeństwa za sieć nieświadomych oszustw, to nie musimy uważać wszystkich za (świadomych) łajdaków, choć trudno zaprzeczyć, że wielu jest takich, szczególnie w najwyższych klasach społeczeństwa. Ludzie na szczycie dowolnie łamią prawa, a ci poniżej obchodzą je jak tylko umieją lub wpadają w zastawione pułapki. Posiadacz majątku nie musi oczywiście kraść; po prostu broni się przez ustanawianie zasad prawa własności. Niektóre z tych zasad należałoby niezwłocznie zmienić, albo z korzyścią dla tych, którzy z niższych szczebli prą do góry, albo dla dalszego omijania prawa. Pomysłowość ludzka rozwinęła się w tej dziedzinie w stopniu zdumiewającym; impuls kłamstwa stał się tak automatyczny i nieświadomy, że reformatorami nazywa się tych, którzy potrafią dema-

skować kłamstwa szyte zbyt grubymi nićmi. Łatwo jednak przewidzieć, że każdą taką rewelację, jeśli atakuje ona utrwalone interesy i podważa dobrobyt wielu ludzi, powitają głośne okrzyki oburzenia. Nie sposób jednak nie domyślać się jakiegoś oszustwa tam, gdzie po długiej i głośnej kontrowersji ludzie niemal jednogłośnie domagają się przejścia nad sprawą do porządku dziennego; obawiają się bowiem zdemaskowania nieprzyjemnej sprawy (prawdy). Nie bez przyczyny uważa się prawdę za cyniczną i niebezpieczną. Dochowanie wierności sobie, pokazywanie się takim, jakim się jest naprawdę wyrażanie swych myśli tak, jak się rodzą w umyśle jest niezwykle niebezpieczne i zawsze kończy się bolesnymi konsekwencjami. Gdy Rousseau był na tyle głupi, by przyznać się, że w młodości ukradł kawałek wstążki, wstążką tą posłużono się później dla skompromitowania jego roli myśliciela.

Być szczerym to tyle, co dać się oszukać, odrzucić broń, bezwarunkowo się poddać. Dlatego też oszustwo i obłuda przeniknęły całą naturę ludzką, a najstarsze spośród cywilizowanych narodów zaszły w tej sztuce najdalej. Człowiek Wschodu jest mistrzem w dziedzinie świadomego sprytu, Europejczyk ciągle jeszcze pozostaje przy dziecięcym i prostackim umiłowaniu prawdy, a jego emigracyjne dziecko, Amerykanin, cofnął się do bardziej prymitywnej postaci siły — rewolweru.

Konieczność hipokryzji nałożyła człowiekowi wiele masek. Pragnienie powiedzenia innym prawdy, ujawnienia tajemnicy innych kryje się pod wieloma postaciami. Gdy wiadomo było, że człowiek szalony zwolniony jest od odpowiedzialności za swe czyny, a przestępca nie, odgrywało się szaleńca. Średniowieczny błazen dworski był właśnie pozornym szaleńcem, któremu władca wyznaczył rolę zarówno szpiega, jak i głosu prawdy, gdy sam nie miał odwagi powiedzieć, co myśli (mogłoby go to narazić na zobowiązania lub zemstę). Błazen stawał się odpowiedzialnym przedstawicielem swego pana, a unikał odpowiedzialności udając idiotę. Nie myślcie, że na błaznów brano kretynów lub głupców...

Hamlet zachowuje się jak człowiek niespełna rozumu po to, by móc swobodnie wyrazić swoje myśli, a jednocześnie odkryć prawdę. Czyniąc tak, Hamlet popełnia jednocześnie psychiczne samobójstwo, gdyż ostatecznie traci wolę i zdolność osądu. Typ hamletowski przemawiał silnie do młodzieży okresu romantycznego, która pod udaną pogardą dla świata i symulowaną melancholią musiała skrywać niezadowolenie z Restauracji. Najprawdopodobniej młodzież ta żywiła w sercach pogardę dla panującego porządku społecznego, a nie dla całego świata. Przywódcy tego ruchu, Byron i Musset, wysoko cenili sobie świat i jego uciechy. Pomysł Hamleta, by schronić się pod powłoką udanego szaleństwa, nie był w niczym oryginalny ani wyjątkowy. Niebezpieczeństwo zmusza ludzi do udawania i mówi się nawet, że Rabelais po to

pisał w bardzo niejasnym stylu (który sprawił filologom tyle kłopotu), by zamaskować swoje prawdziwe myśli o potężnym stanie kapłańskim. A co miał robić? Gdyby się ukazał światu jako człowiek normalny, tym samym znalazłby się na stosie wzniesionym właśnie przez ludzi normalnych.

[„Dialog" nr 9, 1969]

STRINDBERG NIGDY NIE ZREZYGNOWAŁ

z planów założenia własnego „teatru eksperymentalnego". Miało się to spełnić na początku 1907 r., gdy po dłuższej przerwie wrócił do dramaturgii i w połowie 1907 r. miał już napisane swoje sztuki kameralne — *Burzę, Pogorzelisko, Pelikana* i *Sonatę widm* — które ugruntowały jego sławę jako pisarza rewolucjonizującego teatr...

Praca w Intima Teatern pozwoliła Strindbergowi zainteresować się bliżej sprawą inscenizacji, zaczął się uczyć teatru z zapałem, o jaki trudno byłoby go podejrzewać. Interesowało go wszystko, od sztuki aktorskiej do najbardziej szczegółowych spraw kostiumu i rekwizytów. Sam nie lubił publicznie zabierać głosu, swoje spostrzeżenia, analizy ról i wskazówki przekazywał w listach do aktorów; napisał również dla Intima Teatern serię broszur wydanych w latach 1908 i 1909 i opublikowanych następnie w tomie pod tytułem *Listy otwarte do Intima Teatern*. Formalnie biorąc większość z nich zajmuje się Shakespearem, jeden jest poświęcony *Faustowi* Goethego; jest tam jednak również kilka esejów o dramatach samego Strindberga, w każdym z nich, niezależnie od tematu, autor przekazuje swoje uwagi o sztuce dramatycznej i o tym, jak dramat powinien być zaprezentowany na scenie.

Pierwsze doświadczenia teatralne zdobywał jako student szkoły teatralnej przy Królewskim Teatrze Dramatycznym. Opisał kiedyś swoje przeżycia jako statysty stojącego po raz pierwszy w życiu w kulisach, skąd przyglądał się próbie *Marii Stuart* Björnsona: na gołej, brzydkiej i zakurzonej scenie stali panowie w kapeluszach i płaszczach, panie w futrach i rękawiczkach, mając za sobą ledwie rysujące się kontury jakichś przypadkowych dekoracji. Zabrzmiały nagle słowa dramatu — i w zapomnienie poszło prozaiczne otoczenie.

Wtedy właśnie Strindberg przekonał się, że teatr może istnieć bez dekoracji i kostiumów, że najważniejsze jest słowo mówione. „Scena może być odegrana w ciemności — i może być wstrząsająca, jeżeli tylko słowo jest dobrze mówione".

Strindberg upodobał sobie szczególnie ascetyzm na scenie. Dla wystawienia jego dramatów naturalistycznych potrzebny jest tylko stół i dwa krzesła, powiadał w latach osiemdziesiątych. Powrócił do tego w liście do Augusta Falcka z 1908 r.: „Stół i dwa krzesła! To jest ideał!"

Jak się zatem stało, że uznany został za odnowiciela europejskiej sztuki teatralnej? Po prostu jego najbardziej oryginalne dramaty powstały w okresie, kiedy nie miał kontaktu bezpośredniego z teatrem i z ludźmi teatru. Były to lata, które spędził w Lund i pierwszy okres sztokholmski. Uwolniony od konieczności dostosowywania się do drobiazgowych wymagań ówczesnej sceny mógł poczynać sobie swobodnie z własną wyobraźnią, napisane wtedy dramaty wymagały od inscenizatorów przełamania tradycyjnych sztamp teatralnych...

Strindberg napisał swoje sztuki kameralne przed otwarciem Intima Teatern, nie miał więc pojęcia o ograniczeniach, jakie narzuca niewielka przestrzeń sceniczna. W praktyce okazało się, że pełne dekoracje narzucały konieczność wprowadzania potwornie długich przerw — i nie dawały spodziewanych efektów. Również podjęte w Niemczech próby grania Shakespeare' a bez zmian dekoracji kazały mu zastanowić się nad praktyczną zmianą zasady dekoracji teatralnej: „Słowo mówione jest oczywiście czynnikiem najważniejszym. Skoro więc doświadczeni przecież ludzie teatru epoki Shakespeare'a mogli grać go bez dekoracji, powinniśmy również nauczyć się dopełniać obraz sceniczny wyobraźnią, bez potrzeby stawiania na scenie budynków, ścian i drzew... Skoro aktor potrafi przekonać widza, że jest królem, bądź królową, powinniśmy również poradzić sobie z zasugerowaniem, że scena jest zamkiem bądź lasem. Na scenie wierzy się wszystkiemu". To „wierzyć" stało się punktem zwrotnym w poglądach Strindberga na teatr. Nie chciał wracać do realizmu czy naturalizmu, które uważał za anachronizm. W projektowanym w Intima Teatern przedstawieniu *Gry snów* chciał się ograniczyć do kotar, stanowiących tło dla całej sztuki. Kilka konwencjonalnych rekwizytów miało określać miejsce akcji: parę muszel — brzeg morza; dwa cyprysy — Włochy; fragment organów — kościół, etc. Po pewnym czasie doszedł jednak do wniosku, że symbolizm ten mógłby oznaczać powrót do realizmu, do baroku".

Strindberg napisał swój ostatni dramat *Wielka droga* z bardzo prostym, stylizowanym systemem dekoracyjnym, opartym trochę na zasadzie symbolicznej: dwuramienny drogowskaz, skierowany w górę i do dołu oznaczający Alpy, dwa wiatraki jako równina, etc. Tak silnie oparł się na swoim „wierzyć", że we wstępie do *Pantofli Abu Kasema* napisał: „Abu Kasem siedzi w swoim sklepie. Chce mu się palić".

Równocześnie wiadomo, że dążność do maksymalnej skrótowości nie była podyktowana po prostu względami ekonomicznymi, trudną sytuacją finansową Intima Teatern. Była to konsekwencja dawnych zapatrywań Strindberga i jego aktualnych przekonań estetycznych: „Wizję poety niszczy słowo pisane; dramat niszczy w pewien sposób materializujące go przedstawienie". Po to chyba napisał swe znakomite strofy liryczne o przyrodzie w monologach *Wielkiej drogi;* chciał w jakiś sposób zrekompensować ubóstwo obrazu scenicznego. Sam uważał, że właśnie brak dekoracji skłonił Shakespeare'a do posłużenia się „szczegółowymi opisami przyrody i architektury, o wyraźnie malarskim zacięciu".

Na marginesie któregoś z rękopisów Strindberg zanotował gdzieś na przełomie stuleci swoją własną formułę kompozycji dramatycznej:

Dramat rzeczywisty
powinien operować kategoriami sugestii,
zawierać prawdę wyjawioną odbiorcy, bądź
na początku, bądź przy końcu,

powinien angażować uczuciowo, wyrażać gniew, oburzenie,
powinien w nim być punkt zwrotny (revirement), zmiana,
zaskoczenie — umiejętnie wprowadzone.
odkrycie
kara (nemesis), upokorzenie,
rozważna konkluzja, może również pokuta.
qui pro quo,
paralelizm.

Z tego wszystkiego „gniew" i „oburzenie" pojawiają się najczęściej w dramatach Strindberga. Lubi również jako dramatopisarz ów „paralelizm", a więc powtarzanie podobnych sytuacji w różnym układzie: „Na tym polega moja siła!" pisze w *Listach otwartych do Intima Teatern.* Inne zalecane przez niego elementy pojawiają się bardziej sporadycznie. Strindberg uważał dramat za sprawę przede wszystkim znakomitej techniki konstrukcyjnej, często mówił o „kontrapunkcie", o „komponowaniu tematów wedle zasad fugi muzycznej", itd., zdawał sobie jednak sprawę, że triumfy największe odnosił w dziełach pisanych bez owej metodycznej kalkulacji. Jest charakterystyczne, że nie godził się na poprawienie pewnych niekonsekwencji w *Wielkanocy* i *Pogorzelisku,* na które zwrócił mu uwagę tłumacz niemiecki. „Nie udało mi się do końca zrealizować pewnych zamysłów, niech to jednak już tak zostanie, bowiem w ten sposób będę bliższy prawdy ukazywanego życia, życie jest pełne nie urzeczywistnionych planów, zamierzeń, których się nie wykonuje, projektów, o których wiele się mówi, ale na których wykonanie nie starcza już energii". Słowa te pokrywają się z tym, co pisał do tego samego adresata po skończeniu *Gry snów:* „Dzieło sztuki powinno być trochę nie uporządkowane, niedoskonałe jako twór natury, w której nie ma kryształu bez skazy, nie ma rośliny bez źle ukształtowanego listka". Uwielbiał „luźną" kompozycję u Shakespeare'a, był zdania, że *Demetriusz* Schillera, zamierzony niezwykle ambitnie, nie wyszedł jak należy autorowi, który poświęcił nazbyt wiele uwagi wykończeniu drobiazgów. Właśnie w okresie kryzysu napisał esej na temat roli przypadku w procesie twórczym. Na tym właśnie polega uzdrawiający wpływ Strindberga na dramat współczesny, który zastygł w ustalonych raz na zawsze formach.

MARTIN LAMM

[Artykuł M. Lamma pt. „Strindbeerg i teatr" ukazał się w kwartalniku amerykańskim „The Tulane Drama Review" w 1961 r. Przedruk z „Dialogu" nr 2, 2962]

August Strindberg
MEMORANDUM REŻYSERA...
do członków zespołu Intima Teatern

Gdyby ktoś zapytał, czego chce nasz Intima Teatern, co ma na celu sztuka kameralna, odpowiedziałbym następująco: szukamy w dramacie mocnego, ważnego motywu, ale z pewnym ograniczeniem. Mianowicie w traktowaniu tego motywu unikamy wszelkich tanich efektów, wszelkiego blichtru, miejsc na oklaski, ról popisowych, numerów solowych. Żadna określona forma nie powinna wiązać autora, bo motyw określa formę. A więc swoboda traktowania tematu, krępowana wyłącznie jednością koncepcji i poczuciem stylu...

*

Sztuka aktorska jest najtrudniejszą i najłatwiejszą ze wszystkich sztuk. Ale tak jak piękno jest prawie niemożliwa do zdefiniowania. Nie jest sztuką udawania, bo wielki aktor nie udaje, lecz jest szczery, prawdziwy, nie uszminkowany, a tylko płaski komik robi wszystko, by za-

słonić się maską i kostiumem. Nie jest imitowaniem, bo kiepscy aktorzy mają często demoniczną zdolność imitowania znanych osobistości, podczas gdy prawdziwemu artyście brak tego daru. Aktor nie jest też medium autora, jest nim tylko w pewien sposób i z zastrzeżeniami...

*

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... Początkujący musi zaczynać od początku. Toteż dostaje małe rólki, zwłaszcza w ekspozycji. Zaraz muszę tu zaznaczyć, że autor nie pisze takich ról bez celu. Kiedy jakaś ważna postać ma się pojawić na scenie, jej wejście trzeba przygotować, żeby wywarło wrażenie, autor chce zwrócić uwagę widza na tę postać... Początkujący aktor nie powinien więc gardzić rolami, służącymi wprowadzeniu innych postaci... Jest jeszcze inna przyczyna, dla której początkujący nie powinien odrzucać małej rólki. Może się zdarzyć, że dyrektor lub reżyser stoją za kulisami i obserwują grę. Jeśli zwierzchnik zauważy u elewa trafny gest lub właściwy ton, jeśli odkryje, że debiutant ma przyjemny głos, miłą osobowość, że odznacza się skupieniem i starannością i że nie ma w nim zarozumialstwa, powodzenie młodego aktora może być zapewnione...
Gdy już aktor wyobraził sobie dostatecznie żywo postać i scenę, które ma odtworzyć, następną rzeczą będzie dla niego nauczenie się roli. Zaczyna się to od słowa mówionego, które uważam za rzecz główną w sztuce scenicznej. Gdy utrafi we właściwy ton, pójdzie za tym także gest, mimika, postawa, ustawienie się na scenie, jeśli aktor posiada żywy dar wyobraźni (fantazję). Jeżeli 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...

*

Dziś skłaniam się najbardziej do tego, by słowo mówione stawiać na pierwszym miejscu i cenić najwyżej. Można dać jakąś scenę w ciemności i można się taką sceną rozkoszować, byle była dobrze mówiona.
Dobrze mówić!

*

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...

Najpierw należy rolę dokładnie przeczytać, co dawniej odbywało się na próbie czytanej, którą uważam za konieczną. Widziałem bowiem, jak wielcy aktorzy wydziobywali swoje role ze sztuki jak ziarnka zboża z piasku, pozostawiając resztę na łasce losu, jak coś co ich nie obchodzi... Widziałem wielkiego aktora, który położył najpiękniejszą scenę swojej roli, ponieważ nie rozumiał, o co w niej chodziło...

*

Aktor, także na małej scenie, powinien zawsze pamiętać, że nie gra sam dla siebie w ciasnym pokoiku na pięterku, ale że na widowni siedzi sto pięćdziesiąt osób, które mają prawo w i d z i e ć i s ł y s z e ć...

*

Pewne zadufanie u aktora jest mile widziane, a pewność siebie imponuje — natomiast rozkochanie w sobie i zbytnia dufność drażni. Z wyjątkiem ulubieńców publiczności, którym wolno robić, co im się podoba bez wywoływania krytyki — do czasu...

Reżyser jest podobnie jak kapelmistrz osobą budzącą niechęć, ponieważ siedzi na swoim stołku tylko po to, by czynić uwagi. Ma on pouczać dojrzałych nawet aktorów i często też spotyka się ze sprzeciwami. Doświadczenie nauczyło mnie, że w wypadku wątpliwości i aktor, i reżyser mogą mieć słuszność, gdyż jakaś sprawa może wyglądać rozmaicie: ale wtedy lepiej dla świętego spokoju wybrać pogląd reżysera, skoro i tak trzeba pozostać przy jednym zdaniu... sądzę, że aktorowi należy zapewnić jak najwięcej swobody w jego artystycznej pracy. Inaczej, przez całe życie będzie tylko uczniem reżysera...

*

Dyrektor powinien wyróżniać się smakiem w wyborze repertuaru i krytycyzmem w rozdziale ról... Przy wyborze sztuki dyrektor mniej ma swobody, niż sobie wyobrażają aktorzy i autor. W zależności od panującego gustu, koniunktury czy nastroju trzeba często wybrać sztukę, którą ludzie chcą oglądać, nawet jeśli jest mniej wartościowa. Od zainteresowań artystycznych dyrektora, od stanu finansowego teatru i od tradycji związanych z kierowaną przez niego sceną zależy, jak daleko dyrektor może posunąć się w ustępstwach na rzecz złego smaku... Folgowanie gustom publiczności może jednak być ryzykowne, gusty te bowiem zmieniają się nieustannie i często bardzo nagle...

*

W szczęśliwych dniach powodzenia życie aktora godne jest zazdrości. Ale powodzenie nie trwa wiecznie i może skończyć się porażką, która w jeden wieczór zaciera pamięć wszystkich poprzednich wielkich i pięknych osiągnięć aktora. Zostają zapomniane, nie mówi się o nich więcej, są anulowane. Tak krucha jest sława i rozgłos...

[„Dialog" nr 11, 1963]

(W programie zamieszczono reprodukcje obrazów E. Muncha. Na karcie tytułowej A. Strindberg — obraz E. Muncha.)

KIEROWNIK TECHNICZNY:
JERZY TACZALSKI

BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JERZY HELAK

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARNIA:
BRONISŁAW KROWICKI

W.D.Kart. A/1100/75, (A-6)

Cena zł 8,—

Projekt okładki: Nicole Naskow

REDAKTOR PROGRAMU: HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE: WANDA GOŁKOWSKA

August Strindberg

ŚMIERTELNY TANIEC

(Dödsdansen)

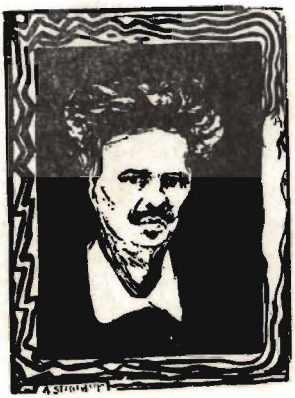
PRZEKŁAD: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

OPRACOWANIE MUZYCZNE: ZBIGNIEW PIOTROWSKI

UKŁAD TAŃCA: LESZEK CZARNOTA

REŻYSERIA: PIOTR PARADOWSKI

SCENOGRAFIA: FRANCISZEK STAROWIEYSKI



PREMIERA WRZESIEŃ 1975

EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY