TEATR KAMERALNY

W BYDGOSZCZY

AUGUST STRINDBERG

Taniec śmierci

Dyrektor teatru
JAN BŁESZYŃSKI

Zastępca dyrektora
ROMUALD PRZEPERSKI

Kierownik literacki
BOŻENA WINNICKA

AUGUST STRINDBERG urodził się w 1849 roku jako syn posługaczki i agenta okrętowego. Próbował różnych zawodów, między innymi przez jakiś czas pracował jako aktor. Najpełniej jednak wypowiedział się w swojej bogatej i różnorodnej twórczości dramatycznej, poetyckiej i powieściopisarskiej. Był Strindebrg człowiekiem zadziwiającym i niezwykłym — tak przynajmniej mówili o nim ludzie, którzy go znali. Uwielbiały go kobiety, jednak życie osobiste nie ułożyło mu się zupełnie. Trzykrotnie żenił się, by już po jakimś czasie przeprowadzać rozwody, bulwersując tym samym całą kulturalną i... mieszczańską Szwecję.

Był człowiekiem chorym; cierpiał na rodzaj manii prześladowczej, której objawy czyniły z niego osobowość szalenie trudną, kapryśną, niejednokrotnie wręcz nieznośną.

Strindberga uznaje się za twórcę nowoczesnego języka szwedzkiego, oczywiście w jego formie literackiej. Również problematyka, jaką poruszał w swej obfitej twórczości stawiała go na miejscu prekursora późniejszej fascynacji teatru zagadnieniami psychologii, psychiatrii, absurdem i groteską.

Nie należał do żadnego z panujących wówczas prądów literackich, a krytycy dopatrywali się w jego dramatach elementów i ekspresjonizmu, i naturalizmu, i nadrealizmu.

W Polsce grano szereg jego sztuk, największą zaś popularnością cieszyły się: „Mistrz Olof" (1872), „Ojciec" (1887), „Panna Julia" (1888), „Eryk XIV" (1899), „Taniec śmierci" (1902), „Gra snów" (1907) i „Sonata widm" pochodząca również z 1907 roku.

August Strindberg zmarł na raka przeżywszy 67 lat.

O STRINDBERGU

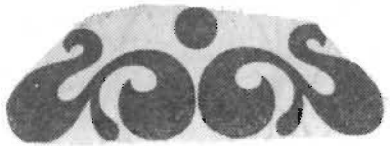
...„Strindberg sie znosił żadnego sprzeciwu: ktokolwiek ośmielił mu się oponować, stawał się w jego oczach śmiesznym „gynolatrą" (gyne — kobieta i latrein — ubóstwiać), a nie zdawał sobie sprawy — on właśnie, bezustannie w coraz to nowe związki małżeńskie wstępujący — jak ośmieszał się swoim mizogynizmem.

Nie zapomnę, gdym go po raz pierwszy ujrzał: na wysokim, rosłym bardzo, tęgim korpusie osadzona była głowa o małej twarzy i ogromnym sklepieniu czaszki. W twarzy uderzały przede wszystkim małe, pełne usta, skrojone całkiem jak u kobiety i tak dziwnie złożone, że zdawały się cały czas gwizdać. Pod krótkim, małym nosem sterczały małe, po szwedzku á la Gustaw Waza przycięte wąsiki, wzwyż rozszerzała się ta mała twarz, ozdobiona z jednej i drugiej strony małymi, delikatnymi konchami uszu, całkiem jak u kobiety. Pod pięknym łukiem zakreślonymi brwiami osadzone były oczy, tak dziwnie zmienne, że barwy ich nie sposób było określić, a tak wymowne, że patrząc w nie można było w tej chwili w nich wyczytać, co się w jego duszy działo.

Cała twarz nikła wobec nieustosunkowanego ogromu czaszki, pokrytej gęstym, wijącym się i miękkim gąszczem włosów, bezustannie przeczesywanym grzebieniem, który zawsze nosił przy sobie. A dziwny był objaw, gdy grzebieniem przez nie przejeżdżał — dokładnie można było usłyszeć elektryczne objawy trzeszczenia, a w ciemności włos jego fosforyzował jak u kota, gdy się w ciemności trze jego sierść.

Przy ogromnym korpusie zdumiewały małe i prawie pulchne ręce o krótkich palcach i małe stopy, z których był bardzo dumny i z nich wywodził swoje arystokratyczne pochodzenie...".

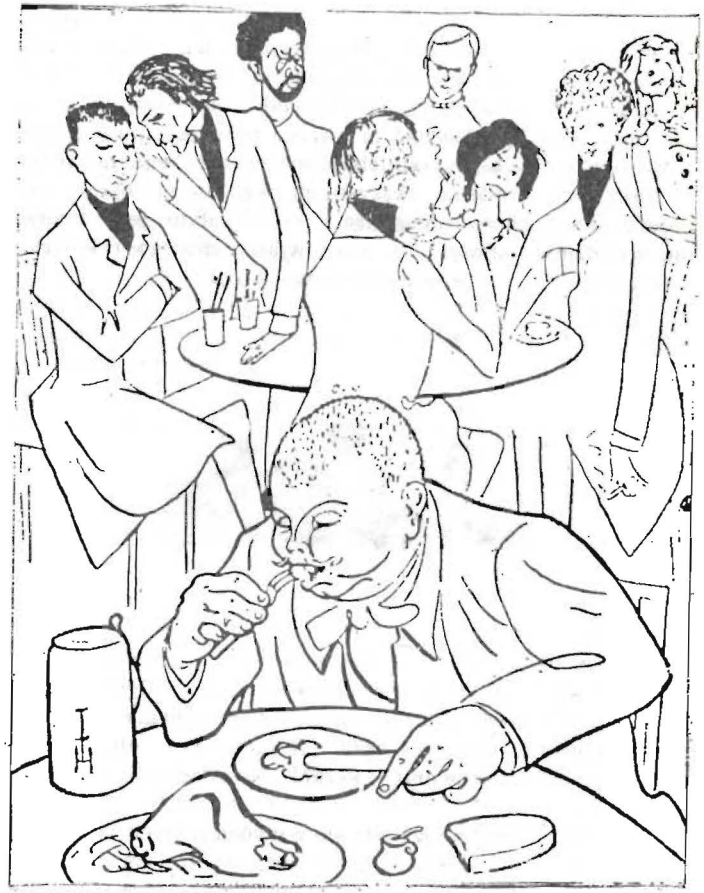
....„Umiał być Strindberg — nie umiał, bo nigdy nad sobą nie panował ani opanować siebie nie był w stanie — ale b y w a ł Strindberg niezmiernie zajmujący, rzucał naokoło pełnymi garściami wprost skarby ciekawych spostrzeżeń zdumiewających kojarzeń, niewyczerpana jego, niesłychanie bujna fantazja wytwarzała między najprostszymi rzeczami związki, które swą głębią zastanawiały, ale jednakoż nigdy nie można się było pozbyć przykrego uczucia jakiejś niesamowitości w tych wszystkich fajerwerkach jego myślenia. Podłoże jego myślenia, wszystkich jego uczuć było przepojone jakąś chorą nienawiścią — w całym jego tworze nie znajdziesz miłości — nienawiścią chorego człowieka cierpiącego na manię prześladowczą. (...)



...„Wynalazł sobie Strindberg mało co uczęszczaną winiarenkę, która niedługo potem miała się stać najsłynniejszym, a raczej najwięcej osławionym lokalem bohemy — wcale nie niemieckiej, bo tę nie było stać na wino — ale skandynawskiej: „Zum schwarzen Ferkel" — „Pod czarnym prosiakiem".

Cała ta winiarenka składała się z dwóch małych pokoików, przedzielonych ciasnym szynkwasem, w którym piętrzyły się flaszki najprzeróżniejszych trunków — pokoików tak małych, że zaledwie 20 osób od razu pomieścić w nich się mogło, a po szóstej po południu nie można było 10 centy-

metrów miejsca znaleźć, tak była przepełniona — i to od czasu, kiedy Strindberg począł w tej winiarni stale przesiadywać.



Theodor Heine: Nowocześni poeci. „Nie mozemy z nim przestawać, on nie jest dziedzicznie obciążony". 1901.

Wieść o tym szybko rozniosła się w kolonii skandynawskiej, a nie było wśród niej nikogo, kto nie zapragnął zapoznać się ze Strindbergiem, albo odświeżyć dawną z nim znajomość. Tak więc naokoło Strindberga gromadziło się całe artystyczne „ver sacrum", jakie Skandynawia, wierna starym tradycjom Wikingów zagranicy dostarczała. (...) Zdumiewające jednak, jak się ci ludzie wszyscy wzajem nie lubili — gdy rozmowa zaczynała się ożywiać, sądy w przykry sposób ścierać, ukryte nienawiści wychodziły na jaw, z początku urywane, krótko i ostrojęzycznie, raz po raz wybuchały swarne kłótnie, uspakajane i łagodzone przez trzeźwiejszych kompanów, a potem nagłe jakieś wybuchy i niesmaczne awantury.

A za każdym razem miałem to wrażenie, że to aura Strindberga w ten sposób na obecnych oddziaływa. Gdziekolwiek Strindberg się pojawił, rozpoczynały się niesnaski, a gniew i gorycz, dawno zapomniane urazy się odnawiały, a zabliźnione rany na nowo jęły krwią broczyć. (...)

Stanisław Przybyszewski
„Moi współcześni. Wśród obcych" — Warszawa 1926 r. — fragmenty

Tomasz Mann

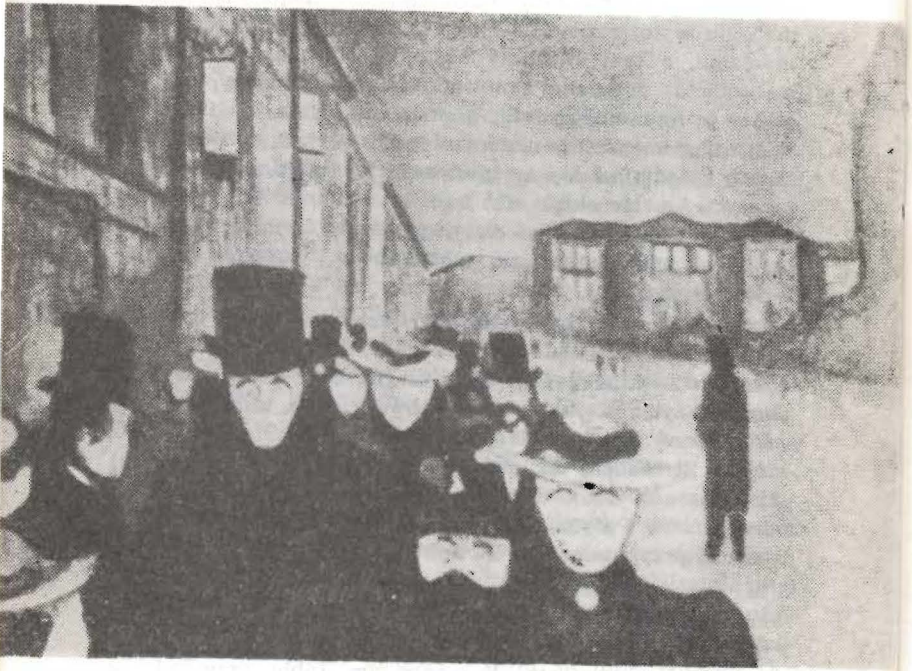
AUGUST STRINDBERG

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 człowieczeństwo stanowiło za moich młodych lat nieodzowny składnik wykształcenia i to nie zmieniło 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, pracowity następca Celsjusza, Lineusza i Swedenborga, kontynuuje — w nader swoisty 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. Dominuje 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 — odwieczną, mityczną, 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 w życiu uczynił, dzieli Strindberga 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 Strtindberga.

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 potrafił 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



Edward Munch: Ulica Karola Jana. 1892.

to, aby 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 cała nauka 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 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 traktuje i uważa za sprawę niedowiarków i bezbożników, z drugiej jednak strony 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 wieczora, dwaj ślepcy spotkani na ulicy, ukłonili mu się z szacunkiem; od tej pory nie wierzy w ślepotę, a w każdym razie 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 swoim 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.

Przekład Wanda Jedlicka
Dialog nr 2 z 1961 r.

Eric Bentley

STRINDBERG — WIELKOŚĆ W JEDNOŚCI

Pewne wątpliwości, jakie zawsze miałem na temat Strindberga, zostały raczej umocnione niż rozwiane przez częste oglądanie go w teatrze. Nie możemy posuwać się aż tak daleko, aby uznać sztuki typu „Taniec śmierci" i „Ojciec" za eksponaty muzealne, ale jest w nich coś, co na pewno nasuwa tę myśl. One nie są żywe we wszystkich swoich partiach; albo może ich części nie łączą się w jedną całość; albo? — W każdym razie coś jest nie w porządku, i tego nie da się zmienić, jak to próbowali niektórzy, przyjmując to zamieszanie u Strindberga za właściwe jego epoce. Przedstawienie rzeczy niejasnych w sposób niejasny, nieładu w sposób bezładny — nie jest zadaniem artysty. Wprost przeciwnie! Nie potrafi on pokazać chaosu, jeżeli sam zagubi się w nim.

Kiedy oglądamy „Taniec śmierci" myślimy „jakie prawdziwe", a potem? przypominamy sobie nasze własne kłótnie małżeńskie; Strindberg wtyka palec w bolącą ranę i pozostawia go tam.

In Search of Theater
przekład Krystyna Pistl

Jean Duvignaud

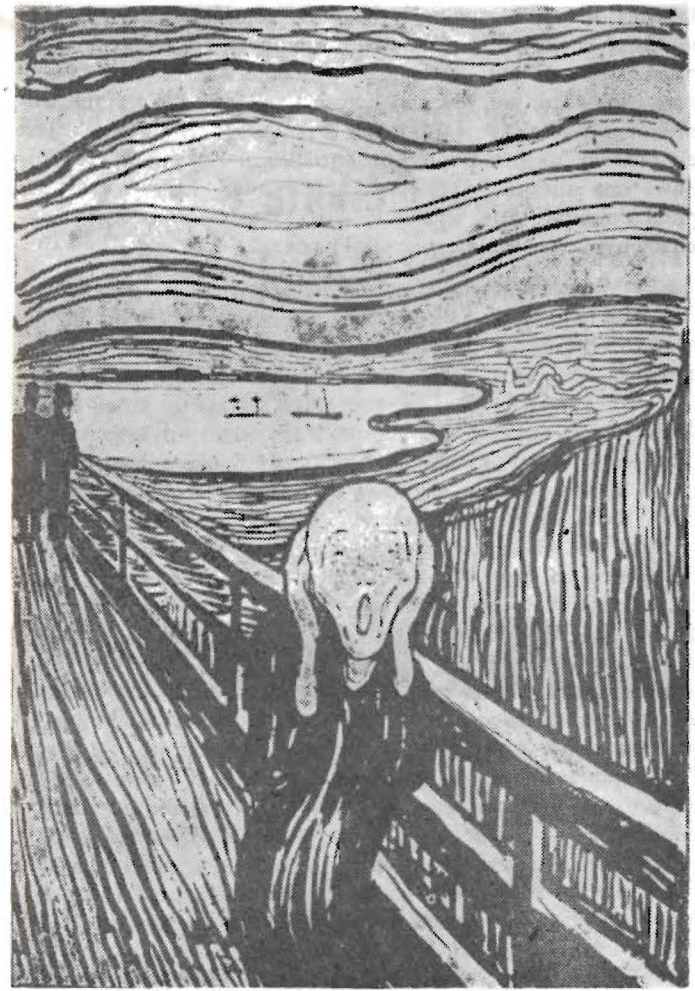
DESTRUKCJA POSTACI W TEATRZE STRINDBERGA

Strindberg znajduje się pod silnym wpływem nieuświadomionych popędów seksualnych reveries niedostępnych jasnej świadomości. Jeśli jednak ludzie w jego sztukach są bardziej surowi i twardzi niż na przykład u Czechowa, to nie jest to rezultatem związku między postaciami jego sztuk, a własny napięciem wewnętrznym.

W każdym razie dramaturgia Strindberga jest bardziej przemyślana niż dramaturgia Czechowa. Poeta znał dobrze pracę Charcota i czytał z pewnością książkę swego przyjaciela Bjornsona „Ponad siły ludzkie" (1882—1887), która wskazywała na możliwość wykorzystania w teatrze zdobyczy ówczesnej psychiatrii. Jednakże poeta tak bardzo interesował się psychologią i tak wielką niechęć żywił do „normalności" w stosunkach międzyludzkich, że psychologia służy w jego sztukach głównie unicestwianiu wszelkich szans przystosowania i „unormalnienia" jednostki. Kiedy bohater uświadamia sobie, kim jest (lub przynajmniej zdaje mu się, że to sobie uświadomił), przeszkody, które ma przed sobą, stają się jeszcze bardziej nieprzezwyciężone. Ten dziwny konflikt uwydatnia się najwyraźniej w dramacie „Ojciec": kiedy Kapitan uświadamia sobie, na czym polega jego nieszczęście, kiedy określa się przez uświadomienie własnej sytuacji (żona, która go nienawidzi i daje mu do zrozumienia, że ukochana córka Berta nie jest jego dzieckiem), to właśnie owa świadomość nie pozwala mu uniknąć przeznaczenia.

Jest jednak oczywiste, że w twórczości Strindberga i Czechowa objawia się i utwierdza nowy typ kreacji dramatycznej, który, biorąc w nawias to, co wiemy lub możemy wiedzieć o postaci bądź sytuacji, zanurza się ślepo w strumień zdarzeń, nie usiłując nas przekonać, że świadomość jest czymś innym niż możliwością wyjścia poza gmatwaninę życia. Źródłem tragizmu jest fakt, że niewiedza jest elementem najprostszym, najbardziej codziennym, że stanowi ona nieprzezwyciężoną przeszkodę, którą człowiek musi pokonać, aby wyzwolić się z frustracji, będącej nieodzownym warunkiem wszelkiej poezji.

Dialog nr 6 1970 r.



Edward Munch: Krzyk. Drzeworyt 1895 r.

Wendy Monk

NISZCZĄCA POTĘGA SŁÓW

Słowa, słowa, słowa — mówi Hamlet bez zbytniej wiary w ich działanie.

Strindberg, mistrz w przedstawieniu stosunków między ludźmi, wiedział, że kobieta i mężczyzna potrafią zniszczyć się wzajemnie przy pomocy słów. Tego nauczyła go historia jego własnego, tragicznego małżeństwa. „Taniec śmierci" jak większość utworów Strindberga jest w dużej mierze sztuką autobiograficzną.

Słowa, które kapitan i jego żona wymieniają między sobą przez 25 lat, obrosły pokładami, im tylko znanych, znaczeń. (I kiedy Alicja orientuje się co jej mąż knuje, ofiaruje się tłumaczyć jego słowa słuchającemu Kurtowi). Doszli oni do stanu, kiedy najzwyklejsze słowo może okazać się śmiertelnie raniącym i ich tragedią jest to, że chociaż doprowadzili się do wzajemnego odrętwienia, ciągle jeszcze są w stanie mówić. (Mówić? To słowo nie jest adekwatne; Wszystko to dzieje się w wymiarze, dla którego nie znajduję słów).

Fascynującą rzeczą w przedstawieniu Glen Byan Shaw'a jest wrażenie, jakie sprawiają główni bohaterowie, poruszający się dookoła swego domu — fortecy na zasadzie zabawek mechanicznych, popychanych do ranienia się nawzajem czymś, czego nie są w stanie zrozumieć ani opanować. Magnes umieszczony wewnętrz tych upiornych laleczek trzyma je razem.

A jednak — w tym leży wielkość Strindberga — są momenty, kiedy uwalniają się one od działania mechanizmu i wtedy, w swoim nieszczęściu i samotności, stają się po-

dobne dzieciom. W pewnej chwili kapitan ciska butelkami przez okno, depcze z nieukrywaną rozkoszą wieńce laurowe Alicji, otrzymane w okresie kiedy była aktorką, mierzy z rewolweru do jej portretu, zrzuca na ziemię wszystkie fotografie rodzinne (oszczędzając jedynie zdjęcie swojej córki) a potem chwyta kota i tuli go do siebie w celu uspokojenia się. Jest to niezapomniany moment teatralnego wzruszenia.

The Illustrated London News
4.III.1967 r.
Przekład Krystyna Pistl

Ronald Bryden

OBUSTRONNA PSYCHOZA

„Taniec śmierci" Strindberga jest jego ostatnią, największą i najbardziej gwałtowną bitwą w wojnie płci. Podobnie jak „The Father" i „Miss Julie" oscyluje ona dookoła jego tragicznego małżeństwa z aktorką Siri von Essen. Jasnym jest, że ich rozwód pozostaje w jego umyśle jako wyimaginowana, bez końca powracająca sprawa Dreyfusa. I na pewno powrót Dreyfusa z Cayenne w 1899 roku był tym, co wywołało w umyśle Strindberga w dwa lata później pomysł wyspy diabelskiej, umieszczonej na „końcu świata", gdzie w wojskowej twierdzy — więzieniu, kapitan i jego żona zakuci łańcuchem wzajemnej nienawiści, walczą o zadośćuczynienie nie do osiągnięcia.

Na zewnątrz — miarowe kroki strażników i odległy głos trąbki wymierzają rytm dnia.

Wewnątrz zaczepieni jak zmęczeni zapaśnicy, kapitan i jego żona — aktorka rozpamiętują zło, wyrządzone sobie nawzajem, apelując do każdego przypadkowego świadka przeciw wyrokowi wspólnego dożywocia.

To wprowadzenie dalekiego echa sprawy Dreyfusa jest w jakimś sensie typowe dla obsesji Strindberga, a z drugiej strony nasuwa myśl, że chyba po raz pierwszy próbuje on wyłamać się na zewnątrz ze swego osobistego piekła. Chociaż obraz więzienia — wyspy ma atmosferę klaustrofobii, jeszcze bardziej stężone niż inne jego sztuki — „Taniec śmierci" jest, na swój sposób, najbardziej zdrowym i odrębnym potraktowaniem sprawy małżeństwa przez Strindberga.

Po raz pierwszy dopuszcza on tu myśl, że wojna między

mężem a żoną może być nie tyle sprawą chęci obwiniania się wzajemnego, ile obustronną psychozą. Kapitan i jego żona gdy są z nami, wegetują na zasadzie wspólnego porozumienia ludzi zmęczonych. Ale gdy na wyspę przybywa Kurt jako inspektor kwarantanny, ponownie podejmują walkę — jakby na jego część — i każde z nich stara się pozyskać go jako sprzymierzeńca w udowadnianiu swojej racji. Ich pojedynek jest popisem! Mistrzowską partią gry, której niezdrowe podniecenie trzyma ich przy życiu i łączy. „Ty przynajmniej jesteś mężczyzną" — krzyczy Alicja do kapitana odsuwając wzgardliwie Kurta.

Siłą napędową sztuki jest jej „czarny humor", zadziwiająco podobny do humoru w „Kto się boi Virginii Woolf". Raz po raz premierowa publiczność wybucha przerażającym śmiechem. „Czego chcesz jeszcze ode mnie?" — pyta zrozpaczony, zrujnowany przez machinacje kapitana, Kurt. „A co jeszcze masz?" — odpowiada jego przeciwnik z demonicznym uśmiechem.

The Observer 26.II.1967 r.
Przekład Krystyna Pistl

Martin Esslin

STUDIUM UMIERANIA

„Taniec śmierci" jest czymś więcej niż walką pomiędzy małżonkami, jak to ma miejsce w innych sztukach Strindberga. Jest to, jak implikuje tytuł, rzecz o śmierci, o procesie umierania. Jeśli zwiastuje ona tragikomedie O'Neill'a i Albee'go, to także poprzedza „Końcówkę" Beckett'a i „Król umiera" Ionesco.

Punkt kulminacyjny części pierwszej — oświadczenie kapitana, że żąda rozwodu — jest bezpośrednim rezultatem uświadomienia sobie przez niego, że jest nieodwołalnie skazany na śmierć. To złośliwe kłamstwo o rozwodzie jest ostatnią próbą zdobycia punktu oparcia, chwycenia równowagi przez zadanie cierpienia innym, desperackim wysiłkiem wciągnięcia z sobą w otchłań. Podobnie w części drugiej — kiedy diagnoza lekarska wydaje się być fałszywym alarmem, kapitan niszczy Kurta, swego przyjaciela i rywala, poczem następuje śmierć — co, retrospektywnie patrząc, może być jego ostatnim, konwulsyjnym chwytaniem się życia.

Sztuka wypunktowana jest kolejnymi atakami serca kapitana aż do ostatecznego powalenia, co przypomina mi przerażający moment z walki byków, kiedy olbrzymie zwierzę, całe w drgawkach i wstrząsach nagle tężeje, jakby pod ciosem młota i pada na grzbiet. Kapitan, zastygając w swojej ostatniej pozie, czyni nas świadkami podwójnej śmierci: ciała i duszy. Rzadka rzecz!

Nieuchronność śmierci i bezsensowne bronienie się przed nią, są źródłem tragikomicznych efektów w większości

współczesnych prób potraktowania tego tematu: Człowiek chełpiący się swą siłą, w obliczu śmierci staje się widowiskiem żałosnym. Z tej przyczyny kapitan w „Tańcu śmierci" jest postacią zarówno tragiczną jak i groteskową.

On, którego jedynym tytułem do sławy jest przestarzały podręcznik krótkiej broni i kilka artykułów o technice odkażania — i ona, była aktorka, desperacko przywiązana do wieńców laurowych, które otrzymała nie od uwielbiającej ją publiczności, ale od własnego brata; to są postaci komiczne, warte Daumier'a albo Dickensa! Ale są to także nieszczęśliwe istoty ludzkie godne współczucia w swojej małości i absurdalności działania.

„Plays and Players" IV 1967
Przekład Krystyna Pistl

Arthur Adamov

TEATR STRINDBERGA

Cały teatr Strindberga jest wielką dysputą. 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, którym ów ją obrzuca i który ją zamienia, 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? Tego nie ma w tobie", a także:

„Czy to jest mną, czy to jest tobą?" a także: „Czy to jest mną, czy to jest tobą?". Co jest przyczyną że bezustannie oglądamy tu potknięcia 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, nieszczęścią, na jakie nie zasłużyły? Zawsze c i i n n i, co wiedzą prawdę, przynajmniej częściowo, i ujawniają ją przez zemstę, bo sami są intruzami, oszustami, pieczeniarzami.

Dialog nr 2 z 1962 r.

Grzegorz Sinko

O „TAŃCU ŚMIERCI"

August Strindberg napisał dwie sztuki, które choć składają się na całość „Tańca śmierci" bardzo znacznie różnią się od siebie. Od lat zresztą wyciągnęły z tego wniosek teatry, grając tylko część pierwszą, choć właśnie lekturą 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 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 kapitanowstwa wypycha intruza i powraca do ponurej i nieuniknionej normy. (...)

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 się 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 (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 komplikacje 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.

Dialog nr 6 z 1970 r.

August Strindberg

MEMORANDUM REŻYSERA DO CZŁONKÓW ZESPOŁU INTIMA TEATERN

(...) 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 on samego siebie i szybko okazuje się, że o coś innego jednak chodzi. Bo jeśli damy mu do nauczenia i odtworzenia rolę i postawimy go na scenie, wnet okaże się, że najbardziej wykształcony, najgłębszy i najsilniejszy charakter bywa na scenie nie do zniesienia, podczas gdy natura raczej prosta czuje się na scenie doskonale. Jak widać, niektórzy mają wrodzony dar odtwarzania, inni zaś rodzą się bez tego daru. (...)

(...) 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. (...)

(...) Widziałem wielkiego aktora, który położył najpiękniejszą scenę swojej roli, ponieważ nie rozumiał, o co w niej chodziło. Publiczność, która znała sceny poprzednie i była dobrze wprowadzona w sytuację, rozumiała wszystkie aluzje, ale nie mogła pojąć, czego chciał aktor. Aktor zaś nie przeczytał po prostu sztuki.

Jeśli zatem główna postać dramatu charakteryzowana jest przez inne osoby w ekspozycji, musi być jakoś związana tą charakterystyką i odpowiadać opisowi, a więc musi ten opis znać. Inaczej bowiem, pozostając w sprzeczności z opisem, jest niezrozumiała i może stać się śmieszna. Opowiadano mi o następującej scenie, która rozegrała się na pewnej próbie: Pierwszy aktor: — Dlaczego on nie przychodzi? Czy długo mam na niego czekać?

Głos: — On nie może przyjść, bo umarł w poprzednim akcie.

Pierwszy aktor: — Umarł? A, to co innego.

(...) Ten, kto nie ma własnej kwestii, lecz przysłuchuje się drugiemu, który mówi, powinien rzeczywiście słuchać. Nie wolno mu wyglądać na znudzonego, choćby sto razy słyszał już, co mówi partner. Nie wolno mu mieć takiego wyrazu twarzy, jak gdyby tylko czekał na swoją kwestię, lub też niecierpliwie wyczekiwał, by partner wreszcie skończył, a on sam mógł dojść do głosu. (...)

(...) Niektórzy wybierają zawód aktora, bo sprawia im przyjemność, inni znów robią to dlatego, że taki zawód ich interesuje.

Ci pierwsi żyją w błędnym mniemaniu, że będą za kulisami wieść jakieś wesołe, artystycznie beztroskie życie. Tak nie jest. To życie surowe, ciężkie i pełne pracy: całe przedpołudnia wypełnione próbami, cały wieczór charakteryzacją, wkładaniem kostiumów, wreszcie grą, która kończy się dopiero koło północy. W wolnych chwilach, jakie w niektórych teatrach niemal się nie zdarzają, trzeba uczyć się roli, chodzić do krawca i szwaczki. Aktor grający w sztuce kasowej prawie nigdy nie bywa wolny w czasie sezonu. Nie ma dla niego żadnej przyjemności, żadnej rozrywki, nie istnieje nawet życie rodzinne jeśli ma dom. Nie może przyjmować gości wieczorami — to znaczy w nocy — bo cierpi na tym jego praca nazajutrz. Nie śmie zapraszać ich po południu, „bo ma grać wieczorem" — co znów znaczy, że kilka kieliszków wina może zmącić mu pamięć albo zbyt go podniecić, a to grozi sceniczną katastrofą, być może na całe życie. (...)

Dialog nr 11 z 1963 r.
Przełożył Zygmunt Łanowski

W repertuarze:

TEATR POLSKI

Wiliam Szekspir

RYSZARD II

Antoni Czechow

CZAJKA

Janusz Odrowąż

NIEZWYKŁA PRZYGODA

komedia muzyczna dla dzieci i młodzieży

Agnieszka Osiecka

NAJPIĘKNIEJSZY Z CAŁEJ WSI

TEATR KAMERALNY

George Bernard Shaw

PROFESJA PANI WARREN

Luigi Pirandello

CZAPKA BŁAZEŃSKA

Mieczysław Olbromski

PŁEĆ

SCENA 75

Peter Hacks

HISTORIA O STARYM WDOWCU Z ROKU 1637

W przygotowaniu:

TEATR POLSKI

Jan Drda

IGRASZKI Z DIABŁEM

TEATR KAMERALNY

Aleksander Fredro

REWOLWER

Kasa Teatru Polskiego czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 10—13 i 16—19, w soboty w godz. 11—13 i 16—19, w niedziele w godz. 16—19, tel. 225-98 i 226-47.

Kasa Teatru Kameralnego czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 17.00—19.15, tel. 233-14.

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje dział organizacji widowni, al. Mickiewicza 2, tel. 225-98 i 226-46.

PZG Bydg. Zam. 3788/76, A-11/1913

August Strindberg

TANIEC ŚMIERCI

(Dödsdansen)

Przekład: ZYGMUNT ŁANOWSKI

Osoby:

Edgar	ZBIGNIEW MAMONT
Alicja	DANUTA CHUDZIANKA
Kurt	WIESŁAW CELLARI

Reżyseria:

JERZY HOFFMANN

Scenografia:

ANNA MARIA RACHEL

Opracowanie muzyczne:
BOGDAN PAWŁOWSKI

Asystent reżysera:
DANUTA CHUDZIANKA

Prowadzenie przedstawienia:
GRAŻYNA JUSZCZYK

Kontrola tekstu:
MAŁGORZATA JAKUBCZAK

Premiera 18 grudnia 1976 r.

Cena programu 5 zł