

XIV 4.2



1545

PAŃSTWOWY TEATR IM. JULIUSZA OSTERWY
w Gorzowie Wielkopolskim



DIS XIV 4.2 1983

STRINDBERG TANIEC ŚMIERCI

PAŃSTWOWY TEATR IMIENIA JULIUSZA OSTERWY
w Gorzowie Wielkopolskim

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

Premiera 20 marca 1983

Sezon 1982/83

Dyrektor i kierownik artystyczny

BOHDAN MIKUĆ

WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY

Zastępca dyrektora

SABINA NOWICKA

Inferno Augusta Strindberga

Pisarz ma prawo mówić w swojej twórczości jedynie o tym, co przeżył, jest on kronikarzem własnego życia, rejestrującym swoje doświadczenia...

Tak krótko można streścić zasadę, którą w swojej twórczości literackiej realizował August Strindberg. Jego dramaty współczesne są wyraźnym potwierdzeniem tej reguły — w praktyce życiowej okrutnej i tragicznej dla samego autora.

Nie sposób pisać o dramatach Strindberga pomijając jego biografię, nie sposób czytać jego utwory nie znając jego życia, nie znając inferna Augusta Strindberga. Życie jego bowiem przez długie okresy było rozpaczliwą walką z samym sobą, walką o zachowanie względnej równowagi psychicznej, o utrzymanie dystansu wobec świata i jego spraw. Niekiedy było rzeczywiście ziemskim piekłem...

Mianem inferna sam określił pewien okres w swoim życiu — lata 1894-1896. Był wtedy ciężko chory psychicznie. Pisał Lech Sokół o tych dwóch ciężkich latach w życiu autora *Taniec śmierci*: „W okresie choroby — jakkolwiek by ją zwać, była to choroba — Strindberg żywił przekonanie, że jego stan został spowodowany przez ingerencję zewnętrznych mocy (makterna)... Natury owych mocy Strindberg nigdy dokładnie nie określił, co chyba zrozumiałe: odczuwał tylko ich obecność i potęgę. Identyfikował ziemię z Piekłem lub Czyśćcem (identyfikacja ta powróci w cyklu dramatów napisanych w 1907 r. i znanych jako „sztuki kameralne”), zmieniał ponownie poglądy. Moce, o ile można wywnioskować z tego, co Strindberg o nich pisze, pojmowane były różnie. Niekiedy były mocami zła, siłami piekielnymi, niekiedy oddziaływaniem wrogów Strindberga, którzy w ten sposób zyskiwali nad nim magiczną władzę, bywały wreszcie sposobem oddziaływania i ujawniania się Boga. (...) Stała lekturą Strindberga, oprócz dzieł Swedenborga, były w tym czasie *Biblia* i *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa* św. Tomasza a Kempis. Przerażający obraz jego życia, pełnego lęków, objawień, ostrzeżeń przed groźnymi niebezpieczeństwami przynoszą *Inferno* i *Legends*, w znacznym stopniu oparte na prowadzonym wówczas dzienniku. Na kartach *Inferna* pojawia się także Przybyszewski jako człowiek, który chce go zamordować. Występuje tam pod nazwiskiem Poptawski.

Lata opisane przez Strindberga w *Infernie* i *Legendach* charakteryzowały się cyklicznym występowaniem stanów psychopatologicznych, przebiegających wedle dość wyraźnego schematu. (...) Przebiegały one wszystkie w sposób mniej więcej podobny: najpierw następuje okres przygotowawczy, charakteryzujący się ogólnym podnieceniem, uczuciem zniechęcenia i niepokoju, następnie przyływem myśli samobójczych i nasileniem manii prześladowczej; w okresie szczytowym następowało wyładowanie w postaci gwałtownego zerwania z otoczeniem i zmiany miejsca zamieszkania, po czym stopniowo powracał spokój”.

Taniec śmierci powstał pod koniec 1900 roku, a więc już po okresie inferna. Sztuka ta przez wielu badaczy uważana jest za jeden z najwybitniejszych i najciemniejszych utworów Strindberga. Tak jak w innych swoich dramatach i tutaj powracają jego przeżycia osobiste, niekiedy przejawione i spotęgowane. Warto chyba, czytając ten utwór albo oglądając jego sceniczną realizację przez chwilę pomyśleć o samym autorze i jego życiu. Warto pomyśleć o człowieku, który nazywał się Johan August

Strindberg, który był nie tylko jednym z twórców nowoczesnej dramaturgii, lecz także jednostką ludzką o wielkiej wrażliwości, przenikliwości i (co może wydać się paradoksalne) o wielkiej potrzebie ciepła i serdeczności. Nie umiał tych wartości w życiu osiągnąć, nie potrafił być szczęśliwym... Zmarł przyciskając do piersi Biblię. Został z nią pochowany. On, który odrzucał wszelki ład, który burzył zastany porządek. On — wielki destruktor...

Strindberg urodził się w 1849 roku w Sztokholmie, w wielodzietnej rodzinie, ciągle trapionej różnymi kłopotami finansowymi. Jego rodzice nie byli, jak się zdaje, dobranym małżeństwem: różnili się temperamentem, pochodzeniem, odmiennym stosunkiem do życia. Później Strindberg pisał o swoim dzieciństwie, które zawsze kojarzyło mu się z głodem i samotnością. Naukę rozpoczął, gdy miał siedem lat, w szkole św. Klary, gdzie panowała wielka surowość — uczniowie byli bici za byle przewinienie. Po kilku latach zmienił szkołę i został umieszczony w prywatnym liceum. Uczył się raczej słabo, wyróżniał się tylko w językach obcych. Po maturze krótko przebywał na Uniwersytecie w Uppsali, wrócił do Sztokholmu i podjął pracę zarobkową jako nauczyciel w szkole św. Klary, gdzie kiedyś pobierał lekcje. Po pewnym czasie postanowił zostać lekarzem, lecz nie zdał egzaminu z chemii.

Wówczas Strindberg uznał, że jego powołaniem jest zawód aktorski. Nie udało mu się jednak otrzymać roli, która byłaby sprawdzianem jego uzdolnień. Wygłosił na scenie osiem słów tekstu jako szlachcizna w dramacie Bjornsona *Maria Stuart w Szkocji* i zrozumiał, że także aktorstwo nie jest zawodem, o którym marzył. Był to trudny okres w życiu Strindberga, myślał wtedy o samobójstwie, raz nawet targnął się na swoje życie zażywając opium. Organizm jego okazał się jednak odporny.

Rok 1869 zamyka pewien okres w życiu autora *Tańca śmierci*. Wtedy bowiem zaczynają się kształtować jego zainteresowania pisarskie. Pierwszą sztuką była komedia w dwóch aktach zatytułowana *Prezent imieninowy*. Tekst sztuki zaginął. Wiemy tylko, że autor bezskutecznie zabiegał, by sztukę wystawił Teatr Dramatyczny. Rozpoczął się okres w życiu Strindberga, w którym odnalazł swoje powołanie. Do swojej śmierci w 1912 roku napisał przeszło sześćdziesiąt utworów dramatycznych. Wiele z nich, jak *Panna Julia*, *Sonata widm*, *Eryk XIV*, *Taniec śmierci*, *Gra snów* czy *Ojciec* stały się kamieniami milowymi w rozwoju literatury europejskiej.

Przez cały okres twórczości pisarskiej towarzyszyły Strindbergowi niepowodzenia osobiste. Jego trzy małżeństwa nie były szczęśliwe, głównie z winy samego Strindberga, który nie tylko był człowiekiem bardzo trudnym, lecz także nie umiał znaleźć wspólnego języka z kobietami, które poślubił. Jego żony były osobami o bardzo silnych indywidualnościach, żadna z nich — dwie były aktorkami, jedna dziennikarką — nie chciała rezygnować ze swoich ambicji zawodowych. Zagadnienie tzw. walki płci, które jest obecne w wielu dramatach Strindberga nie było więc jego teoretycznym wymysłem, lecz odbiciem własnych przeżyć i doświadczeń z kobietami, z którymi nie umiał się porozumieć.

Zył w ustawicznym napięciu nerwowym, w swoim pokoju miał zawsze flakonik z trucizną...

Strindberg przez wiele lat myślał o stworzeniu własnego teatru, gdzie zgodnie ze swoim wyobrażeniem mógłby realizować swoje dramaty. Zamysł ten został

zrealizowany dopiero w 1906 roku. Strindberg poznał wtedy aktora i reżysera Augusta Falcka i wspólnie założyli w Kopenhadze Intima Teatern (Teatr Intymny), gdzie w ciągu trzech lat odbyły się premiery 24 sztuk Strindberga. Reżyserował Falck, lecz działał zgodnie z intencjami Strindberga, który wykazywał dobrą orientację w ówczesnej myśli teatralnej.

Dorobek dramaturgiczny Strindberga jest ogromny, obejmuje on nie tylko tzw. „sztuki kameralne”, które pisał dla Intima Teatern (*Pelikan*, *Burza*, *Pogorzelsko*, *Sonata widm*), ale także cykl kronik historycznych inspirowanych kronikami Szekspira z dziejów Anglii. Kroniki Strindberga: *Saga rodu Folkungów*, *Gustaw Waza*, *Eryk XIV*, *Gustaw Adolf*, *Królowa Krystyna* traktowały rzeczywiste zdarzenia historyczne jedynie jako punkt wyjścia, w istocie były ich bardzo subiektywnymi interpretacjami, które mało miały wspólnego z dziejami Szwecji.

Niezwykle trudno odpowiedzieć na pytanie dotyczące miejsca Strindberga w literaturze europejskiej, określić precyzyjnie wpływy, którym podlegał, związki z innymi pisarzami. Jego twórczość była szalenie różnorodna, nie tylko ze względu na różnorodność gatunków, które jako pisarz uprawiał, lecz także dlatego, że jego sztuki oscylują między tendencjami romantycznymi nawet, a naturalistycznymi.

„Dramaturgia Strindberga w całej swej niezwyklej różnorodności stanowi jedność, której fundamentem jest osobowość autora. (...) Częste i radykalne zmiany patronów intelektualnych Strindberga dadzą się uporządkować następująco: z jednej strony, jeśli patrzymy na zagadnienie z punktu widzenia całego jego życia, był on osobowością pozytywistyczną, o zacięciu naukowym, uznającą jedynie fakty, odrzucającą metafizykę i religię; z drugiej przeciwnie — człowiekiem głęboko religijnym, chociaż — jak sam siebie określił pod koniec życia — był chrześcijaninem bezwyznaniowym, człowiekiem o skłonnościach mistycznych, bliskim w pewnym okresie swego życia okultyzmowi i teozofii. Jego dramaturgia zawiera się między tymi biegunami; sztuki naturalistyczne oscylują w pobliżu pierwszego, a wizyjne — drugiego z nich. Ale, rzecz to niezmiernie charakterystyczna, Strindberg nie był nigdy w pełni naturalistą tak, jak w okresie pisania najbardziej wizjonerskich dramatów nie porzucał całkowicie przywiązania do pozytywistycznie rozumianej nauki. To rozdarcie jego osobowości w dramaturgii pojawia się pod postacią współistnienia wzajemnie się wykluczających elementów naturalizmu, romantyzmu, symbolizmu, ekspresjonizmu i nadrealizmu.” (Lech Sokół)

W dziełach Strindberga wiele razy kobieta pokonuje mężczyznę, tak też jest w *Tańcu śmierci*. Druga część tego dramatu (miejmy nadzieję, że kiedyś zostanie przetłumaczona na język polski) kończy się zwycięstwem Alicji, która doprowadza Edgara do śmierci. Zacytujmy finał drugiej części *Tańca śmierci*:

ALICJA: Czy zwróciłeś uwagę, jaki spokój jest teraz w domu? Cudowny spokój śmierci. Cudowny jak uroczysty niepokój towarzyszący przyścisaniu na świat dziecka. Słyszę tę ciszę — a na podłodze widzę ślady fotela, który go wywiózł... I czuję teraz, że moje życie się skończyło, i oto weszłam na drogę wiodącą do rozplynięcia się w nicości... Kiedyśmy tutaj rozmawiali, stanął przede mną obraz jego z lat młodości — ujrzałam go, widzę — widzę teraz jak wtedy, gdy miał zaledwie

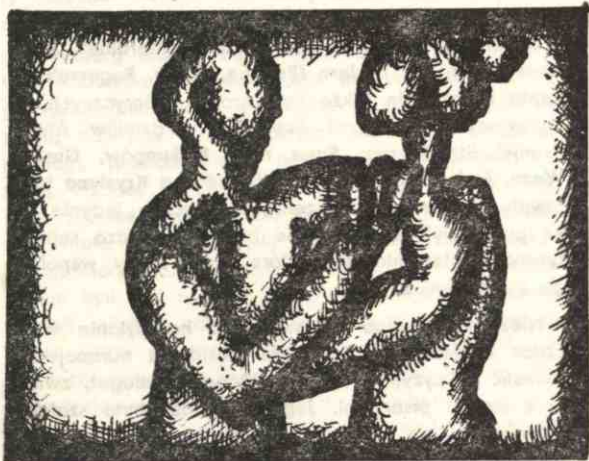
dwadzieścia lat — musiałam kochać tego człowieka!

KURT: I nienawidzić!

ALICJA: I nienawidzić! Pokój jego duszy!

A jednak — pokój jego duszy...

Wiesław Nowicki



Lech Sokół

Życie i taniec śmierci

W roku 1900 powstał dwuczęściowy dramat *Taniec śmierci*. Problem podjęty w tej sztuce — piekło małżeństwa — jest wyraźną kontynuacją zainteresowań charakterystycznych dla okresu naturalistycznego sprzed *Inferna*. *Taniec śmierci* należy jednakże do tych sztuk Strindberga, które stanowią wyraźne przejście między dramatami naturalistycznymi a wizyjnymi. W porządku chronologicznym, który w twórczości Strindberga nie zawsze jest decydujący dla klasyfikacji dramatów, gdyż jego pisarstwo nie rozwijało się prosto, logicznie od jednego etapu do następnego — *Taniec śmierci* następuje po takich dramatach jak: dwie części *Do Damaszku* (1898), *Adwent* (1898), *Są zbrodnie i zbrodnie* (1899), *Wielkanoc* (1900), a poprzedza takie dramaty jak: trzecia część *Do Damaszku* (1901), *Gra snów* (1901), „sztuki kameralne” (1907).

Dla okresu twórczości Strindberga, który otwierają dwie pierwsze części *Do Damaszku*, charakterystyczne jest obstawanie zarazem przy problematyce współczesnej, jak nakazywali naturaliści, i głębokie zainteresowanie kulturą średniowieczną. Na dramata miało to — jak pisze Walter Johnson („Strindberg and the Danse Macabre” w: „Strindberg. A Collection of Critical Essays”. New Jersey 1971, s. 117-124) — wpływ trojaki: rozszerzyło zastosowanie realistycznych i naturalistycznych technik dramatycznych, znanych w twórczości wcześniejszej (co obserwujemy także w *Tańcu śmierci*); przekształciło pewne idee i środki dramatyczne zapożyczone z tradycji średniowiecznych w idee i techniki specyficznie Strindbergowskie; doprowadziło do wzbogacenia przemian uprzednio wymienionych przez nowoczesne innowacje formalne wynalazku Strindberga. Wszystkie trzy kwestie składają się na to, co niezbyt precyzyjnie nazywa się jego ekspresjonizmem, a niekiedy nadrealizmem.

Zainteresowanie średniowieczem wiązało się ściśle z nawróceniem Strindberga na jakąś formę chrześcijaństwa, przyniosło także nowe tematy, takie jak

śmierć, sens moralny życia, relacja między życiem ziemskim i pozagrobowym, pojawiające się wespół z aluzjami biblijnymi. Sam tytuł sztuki: *Taniec śmierci*, wywołuje oczywiste skojarzenia z wielkim tematem sztuki i literatury średniowiecznej, jakim był taniec śmierci — *danse macabre*. Śmierć wyobrażano zwykle jako żyjący groteskowym a zarazem przerażającym życiem szkielet, który prowadzi makabryczny korowód taneczny ludzi wszelkich stanów: możnych i prostaczków oraz wszelkiego wieku: starców, młodzieńców, zapatrzone w swą urodę młode kobiety, a nawet dzieci. Śmierć była w owych czasach niemal, by tak rzec, dotykalna: wojny, zarazy, głód niejednokrotnie wyludniały jakieś miasto czy kraj. Jednocześnie ludzie średniowiecza umieli się bawić, a także używać życia w sposób nie ograniczony żadnymi względami moralnymi. Wizerunki tańczącej śmierci, porywającej w taniec ludzi, służyły jako przypomnienie i ostrzeżenie: *memento mori* — „pamiętaj o śmierci”. Religijny i moralny sens ostrzeżenia uzupełniano, zarówno w plastyce, jak w literaturze i kazaniach, obrazami piekła i czyśćca. Piekło i czyściec na przykład w „sztukach kameralnych” Strindberga są zwykle obrazem życia już na ziemi. Piekło pożycia małżeńskiego w *Tańcu śmierci* wiąże się z pokrótce zarysowaną tradycją średniowieczną w sposób nie wymagający komentarzy. Para małżeńska: Kapitan Edgar i eks-aktorka Alicja żyją w garnizonie wojskowym na wyspie nazywanej „małym piekłem”.

Walter Johnson wyróżnia, oprócz tematu „tańca śmierci” — który zresztą doskonale określa wzajemne tortury, jakie zadają sobie małżonkowie — dwa inne: temat wampira oraz powtórzenie określonego modelu życia w następnych pokoleniach.

Cierpienie wzajemnie zadraczającej się pary małżeńskiej w obliczu śmierci łatwo odnieść do przeżyć osobistych autora, w sposób dla niego charakterystyczny spotęgowanych. Ale nie wyjaśnia to wielu ważnych pytań, którymi należy opatrzyć tę sztukę. Zwłaszcza, że wyraźniej niż w którejkolwiek z uprzednio omawianych naturalistycznych sztuk Strindberga, naturalizm czy realizm świata przedstawionego idzie w parze z zasadniczymi wątpliwościami co do jego natury — jako realnego czy też będącego jedynie złudzeniem. Jednocześnie przekonanie o moralnym charakterze świata popychało autora do stawiania pytań o dobro i zło, ich istotę, pochodzenie i skutki. Piekło pożycia małżeńskiego obserwowane z tego punktu widzenia odstawia swe uniwersalne znaczenie. Badanie istoty dobra i zła na przykładzie małżeństwa, a zatem jakby w laboratorium, było dla Strindberga zarazem naturalne i artystycznie korzystne.

W *Tańcu śmierci* idzie zatem o coś więcej niż o jeszcze jedną wersję walki płci. Celem jest ukazanie, jak łatwo ludzie mający wszelkie dane, by być dobrymi, przekształcają się w demony. W niejednej kwestii dramatu Strindberg podkreśla dobre cechy i skłonności zarówno Edgara, jak Alicji, tłumaczy ich czyny, wskazuje na dobre intencje. A jednak ich małżeństwo jest związkiem ludzkich bestii ufundowanym na silnym pociągu seksualnym i atrakcji zmysłowej, jaką dla siebie stanowią. Edgar staje się w trakcie dwudziestu pięciu lat wspólnego pożycia wampirem, a Alicja — sfrustrowaną podstarzałą kokietką.

Ze ich przykład nie jest wyjątkiem, ale ma na celu wskazanie na prawdziwości życia w ogóle, wskazuje aż nadto wyraźnie rozmowa Kurta i Alicji: na pytanie, czy Kapitana można nazwać człowiekiem, Kurt odpowiada twierdząco, dodając, że jest on naj-

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

(Dödsdansen)

Przekład: Zygmunt Łanowski

O S O B Y:

Edgar — kapitan artylerii fortecznej	Jan SZULC
Alicja — jego żona, była aktorka	Izabella NIEWIAROWSKA
Kurt — szef kwarantanny	Wiesław WOŁOZYŃSKI
Jenny	Teresa LISOWSKA

Reżyseria i opracowanie muzyczne:

RYSZARD KRZYSZYCHA

Scenografia:

ZBIGNIEW BEDNAROWICZ

Asystent reżysera:

IZABELLA NIEWIAROWSKA

Inspicjent-sufler:

Dariusz Chodała

zwyczajnym typem człowieka, jednym z tych, którzy posiadli ziemię. A zatem ich dwadzieścia pięć lat trwający taniec śmierci groteskowo zestawiony z „tańcem węgierskim”, który Kapitan tańczy w rytm akompaniamentu Alicji grającej „Marsza bojarów” Halvorsena, jest czymś przynależnym do kondycji ludzkiej w ogóle, tak jak danse macabre ze średniowiecznych malowideł.

Nawet miejsce akcji współgra z tym ponurym obrazem zła, wzajemnych tortur i nie kończących się cierpień. Akcja rozgrywa się w mieszkaniu umiejscowionym w twierdzy, która niegdyś była więzieniem, w wieży fortecznej, a zatem wnętrza mają przekrój kolisty. Może to kojarzyć się z areną, na której jak w cyrku rzymskim walczą ze sobą dzikie zwierzęta. Ponurą atmosferę mieszkania Edgara i Alicji, ich wzajemne stosunki wyczuwa Kurt, który już na początku sztuki mówi do Kapitana:

„Ale powiedz! Co z wami jest? Co się tu dzieje? Tu z tapet zionie jadłem i człowiekowi robi się słabo, gdy tylko tu wejdziesz! (...) Tu pod podłogą gnije trup, a w powietrzu unosi się taka nienawiść, że trudno oddychać”.

Zupełnie niespodziewanie w tej ponurej sztuce pojawia się humor, podobnie jak groteska, a zatem także elementy humoru, występowała w średniowiecznych „tańcach śmierci”: w zakończeniu pierwszej części Edgar wpada na myśl, by obchodzić hucznie ... srebrne wesele:

„Kwatermistrz palnie mówkę, a szef baterii wzniesie okrzyk: Niech żyją! Jak znam pułkownika, sam się do nas wprosi! — Tak, śmiesz się! Ale czy pamiętasz srebrne wesele Adolfa, tego z pułku strzelców? Srebrna oblubienica musiała nosić obrączkę na prawej ręce, ponieważ oblubieniec przy jakiejś czutej okazji odciał jej lewy serdeczny palec nożem do cięcia faszynek”.

Alicja przytyka chusteczkę do ust, by stłumić śmiech.

Placzesz? — Nie, chyba się śmiesz! Tak, dziecko, to płaczymy, to się śmiejemy! Co słuszniejsze ... mnie nie pytaj! ... No i co, urządzimy srebrne wesele?

Alicja milczy.

KAPITAN: Powiedz, że tak! — Będą się z nas śmiać, ale co to szkodzi! My też będziemy się śmiać, albo będziemy poważni, stosownie do okoliczności!

ALICJA: Dobrze, niech będzie!

KAPITAN: (*poważnie*) A zatem srebrne wesele! (...) Przekreślić i iść dalej! Idźmy więc dalej!”

Akcja drugiej części *Tańca śmierci* rozgrywa się w miejscu niczym nie przypominającym twierdzy — więzienia znanego z części pierwszej: jest to miły, dobrze urządzone, mieszczańskie do mKurta. Taka zmiana ukrywa pewien głębszy sens zamierzony przez Strindberga i ważny dla zrozumienia jego poglądów wyrażonych w wielu dramatach napisanych po „kryzysie inferna”: Kurt jest człowiekiem, który zdołał w znacznym stopniu zbliżyć się do ideałów poddania losowi (woli Bożej lub „mocom”), rezygnacji i ludzkości. Jest zatem człowiekiem przygotowanym do życia w świecie, w którym jest także miejsce dla bliźniego, obdarzonego również pełnią praw ludzkich, a nie jedynie dla upostaciowania walczących ze sobą

egoizmów. Światu temu zagrażają demony, takie jak Alicja, i wampiry — jak Edgar.

„W pierwszym *Tańcu śmierci* tematem dominującym jest temat piekła małżeńskiego, ale inny ważny temat — Edgar jako wampir — zostaje już wprowadzony i wyraźnie rozwinięty. Trzeci ważny temat — powtórzenie w następujących po sobie generacjach modelu życia poprzednich — jest tylko zasugerowany.

W drugim *Tańcu śmierci* waga tematów zostaje odwrócona. Tematem dominującym staje się temat Edgara jako wampira, powtórzenie modelu życia w następujących generacjach jest rozwinięte, a piekło małżeńskie ulega redukcji do roli tematu o drugorzędnym znaczeniu. Wszystkie trzy są jednak ważne i Strindberg stosuje je jako kontrapunkt.

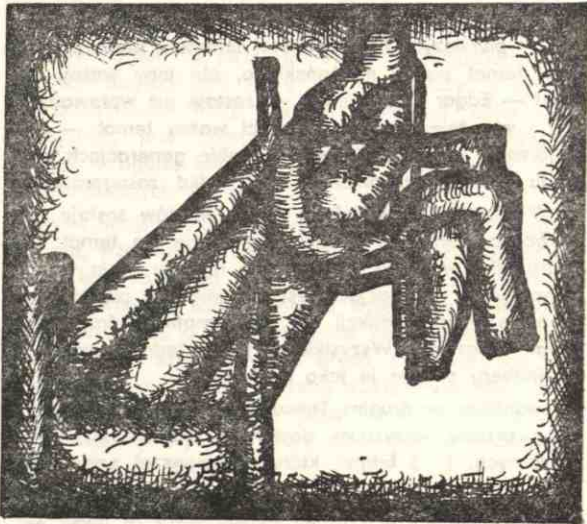
Jednakże w drugim *Tańcu śmierci* to temat wampira przede wszystkim dostarcza elementów makabrycznych. (...) Edgar, który w pierwszej sztuce żył w stałym niebezpieczeństwie utraty pracy, jest obecnie na emeryturze i dzięki pensji, która ni może zostać cofnięta, ma pełną swobodę działań, jakie dyktuje mu jego egotyzm. Tragiczny śmiertelnik, obawiający się równie życia, jak śmierci w *Tańcu śmierci I*, przekształcił się w wyjątkowo aktywnego żywego trupa w *Tańcu śmierci II*. Druga sztuka jest poświęcona głównie jego działalności mającej na celu zniszczenie albo samolubne użycie i manipulacje tym, kto jest naprawdę żyjący. Edgar prosperuje i rozkwita wskutek kradzieży myśli, rzeczy i ludzi. Przykładów mamy wiele; sprawa jest jasna: nawet ci, którzy zrezygnowali z ziemskiego życia i zaakceptowali ideał życia ludzkiego są w stałym niebezpieczeństwie przegranej w nierównej walce z wampirami”. (W. Johnson, op. cit. s. 122-123)

Już tylko krok dzieli nas od wampirów ze „sztuk kameralnych” — *Pelkana* i *Sonaty widm*. Ponieważ nie istnieje przekład drugiej części *Tańca śmierci* na język polski, warto wspomnieć, że temat powtórzenia w generacji następniej modelu życia poprzedniej obserwowujemy na przykładzie dzieci Edgara i Alicji oraz Kurta: Judyty, córki Kapitana wychowanej przez ojca na własny obraz i podobieństwo, i Allana, zakochanego w niej syna Kurta. Możliwość powtórzenia pewnych wzorców życia jest w ogólności ważna dla *Tańca śmierci* i innych późnych sztuk Strindberga: powtórzenie dotyczyć może zarówno dobra jak zła; obie jakości występują i mogą zwyciężyć w naturze ludzkiej.

Podobnie jak w innych sztukach Strindberga, dialog w *Tańcu śmierci* często nie jest po prostu odpowiedzią na jakąś konwencjonalną kwestię, zracjonalizowaną i w pełni kontrolowaną wypowiedzią bohatera; bywa, że jest on wyrazem najgłębszych i pierwotnych przeżyć i myśli, samorzutnie i w sposób niekontrolowany dochodzących do głosu. Do *Tańca śmierci* szczególnie dobrze pasują określenia, które już adnosim do twórczości Strindberga: intensywność i sugestywność. W tej sztuce, opowiadającej o życiu, które stało się koszmarem, są one na miejscu. Jeżeli Strindberg pozostaje w niej jeszcze naturalistą, a tak nazywał siebie niekiedy nawet pod koniec życia — jest pisarzem „badającym” głębie psychiki ludzkiej i te jej zakamarki, w które weszła psychoanaliza; zdecydowanie nie jest naturalistą powierzchwny „życia”, mającego w języku naturalistów znaczenie niemal magiczne.

Lech Sokół

Fragment Wstępu L. Sokola do Wyboru dramatów Augusta Strindberga. Wrocław-Kraków 1977 s. 70-75



August Strindberg

Myśli o teatrze

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.

Szukaliśmy małego lokalu dlatego, że chcieliśmy, aby aktorów było słychać w każdym kącie bez uciekania się do krzyku. Są bowiem teatry tak wielkie, że trzeba tam mówić podniesionym głosem, skutkiem czego każdy ton staje się fałszywy. Trzeba tam wykrzykiwać mitosne oświadczenia, zwierzać się komuś w zaufaniu tonem wojskowej komendy, wyznawać serdeczne tajemnice na całe gardło, i brzmi to tak, jak gdyby wszyscy na scenie byli wściekli albo bardzo się gdzieś śpieszyli.

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 szczerzy, prawdziwy, nie uszmiukowany, a tylko płaski komik robi wszystko, by zasłonić 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. Sztuka aktorska nie zalicza się w estetyce do sztuk samodzielnych, tylko do zależnych. Nie może ona istnieć sama dla siebie bez tekstu autora. Aktor nie może obejść się bez pisarza, natomiast pisarz może, w razie konieczności, obejść się bez aktora.

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 oka-

zuje 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.

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 pognać rywala na scenie, zepchnąć go na drugi plan, żeby tylko ich było widać. Toteż duch panujący w teatrze, dobre stosunki między aktorami mają ogromne znaczenie, gdy chodzi o to, aby sztuka wypadła dobrze, wywarła wrażenie. Aktorzy muszą umieć się sobie wzajemnie podporządkowywać, współdziałać z sobą we wszystkich kierunkach. To duże wymaganie stawiane ludziom — zwłaszcza w dziedzinie, w której chwalebna chęć sławy pędzi każdego do tego, by się wybić, zyskać uznanie i zdobyć nagrodę wszelkimi dopuszczalnymi środkami.

Zwyczaj w sztuce jest przecież podane, jak pomyślane są wejścia i wyjścia, często jednak autor zaniedbuje tej części inscenizacji. Wtedy jej zorganizowanie jest zadaniem reżysera. Ale znawcy rzeczy uważają, że nie można ułożyć z góry kompletnego planu kampanii. Plan taki wynika sam z siebie, stopniowo, na próbach. Lecz gdy już znaleziono najlepszy plan, należy się go trzymać, wchodzić i wychodzić przez ustalone drzwi, aby uniknąć zderzeń i śmiesznych spotkań. (...) Na niektórych scenach przestrzega się pewnej rangi i kolejności w ustawianiu aktorów tak, że czołowi aktorzy zawsze mają pierwszeństwo przed młodszymi, bez względu na znaczenie i wartość roli. My jednak unikamy tego i pozwalamy rozstrzygać roli i sytuacji scenicznej. Ustawienie wszystkich aktorów szeregiem przy rampie, gdy po ostatnim akcie ma zapaść kurtyna, wywodzi się ze starej niemieckiej komedii i jest żebraniem o oklaski. Jak wszelki blichtr jest u nas wyklęte, choć widziałem coś takiego przy wznowieniu pewnej sztuki.

Aktor powinien panować nad rolą, a nie dać jej panować nad sobą; nie powinien dać się ponieść słowom ani upajać nimi do utraty przytomności. Powinien uważać na siebie i nie dać się ponieść roli; na to może sobie pozwolić, gdy rola przejdzie z pamięci do wyobraźni czy fantazji. Wtedy tkwi mu już ona głęboko w duszy, a świadomość czuwa, żeby wszystko było w porządku. Rola, która nie sięga głębiej niż do pamięci, brzmi głucho albo nie brzmi wcale i wypada fałszywie. Niebezpieczny jest jednak także i nadmiar rozwagi, który przeradza się łatwo w

zimne wyrachowanie, efekciarstwo, podkreślenie, „danie sygnałów” itp.

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 widzieć i słyszeć. Toteż nie wystarczy bąkać roli, trzeba ją wygłosić w skali powiększonej, podobnie jak trybun ludowy lub w ogóle każdy mówca musi podnosić głos i skandować, żeby być słyszany i rozumiany. Nawet najbardziej intymna scena powinna być grana z myślą o słuchaczach, nie zaś pod publiczność czy z publicznością. Aktor nie powinien zwracać oczu ani kwestii do publiczności, lecz ku swojej partnerce na scenie, nie tak jednak, jakby byli we dwoje w pokoju. Każda próba kierowania wypowiedzi do widowni lub brania widza na powiernika, chęć przypodobania się publiczności lub wkupienia w jej łaski, powinna być w teatrze wyklęta.

Wszystko to przytaczam, aby odstraszyć ludzi, którzy wybierają się na scenę tylko dlatego, że sprawia im to przyjemność i że spodziewają się wesołego życia. Ci, którzy idą na scenę z wielkiego powołania, którzy chcą drogą reinkarnacji przeżywać rozkosz i cierpienia i żyć na scenie życiem wielu ludzi, ci się odstraszyć nie dadzą. Idą tam, dokąd ich woła geniusz, poprzez ogień i wodę, i nie szukają fałszywej chwały; podtrzymuje ich sama praca — czy jest wynagradzana czy nie, czy daje im radość, czy nie. Scena jest ich światem i domem. Dzieło sztuki, które tworzą, nie może być ustawione w oknie wystawowym ani w muzeum, lecz związane jest z miejscem i chwilą, w których powstaje; jest przemijające, znika jak nie utrwalona fotografia, zostawia w końcu tylko wspomnienia, które zaciera czas, zacierają świeższe, silniejsze wspomnienia innych przedstawień. Wiedzą o tym powołani, ale wykonują swój zawód i umierają.

August Strindberg Memorandum reżysera do członków zespołu Intima Teatru 1908 r. (fragmenty) Przekład Zygmunt Łanowski



Redakcja programu: **WIESŁAW NOWICKI**
Opracowanie graficzne: **ANDRZEJ GORDON**

Kierownicy pracowni:

malarskiej	Michał PUKLICZ
krawieckiej	Halina JASIŃSKA
stolarskiej	Bolesław POŁOJKO
elektroakustycznej	Jan SZOŁOMICKI
fryzjersko-perukarskiej	Alfreda NOWAK
brygadier sceny	Mieczysław ADAMKIEWICZ
garderobiana	Eugenia ADAMKIEWICZ
rekwizytor	Grażyna ŚWITAŁA
kierownik Biura Obsługi Widzów	Leokadia PAUKSZTO

Biuro Obsługi Widzów prowadzi sprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych, organizuje uroczystości i akademie dla zakładów pracy i instytucji.

Kasa Teatru czynna jest codziennie oprócz poniedziałków w godz. 10.00 — 14.00 i na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

BOW oraz Kasa Teatru — tel. 225-16

Druk: WDK - 1000 egz. R-2/122

Cena 15,— zł

W repertuarze:

SCENA DUŻA

Igor Sikirycki

NIEWIDZIALNY KSIĄŻĘ

reżyseria: Ryszard Zarewicz

scenografia: Stefan Janasik

Marcin Wolski

NO TO CYRK!

muzyka: Jerzy Woy

reżyseria: Andrzej Zaorski

SCENA MAŁA

Fiodor Dostojewski

NOTATKI Z PODZIEMIA

adaptacja i reżyseria: Bogdan Michalik

scenografia: Grzegorz Małecki

muzyka: Piotr Hertel

Tadeusz Różewicz

KARTOTEKA

reżyseria i opracowanie muzyczne: Ryszard Krzyszycha

scenografia: Lilianna Jankowska

W przygotowaniu:

SCENA DUŻA

Gabriela Zapolska

SKIZ

reżyseria: Wojciech Strzemżalski

scenografia: Małgorzata Treutler

W 70 ROCZNICĘ
Ś M I E R C I
STRINDBERGA