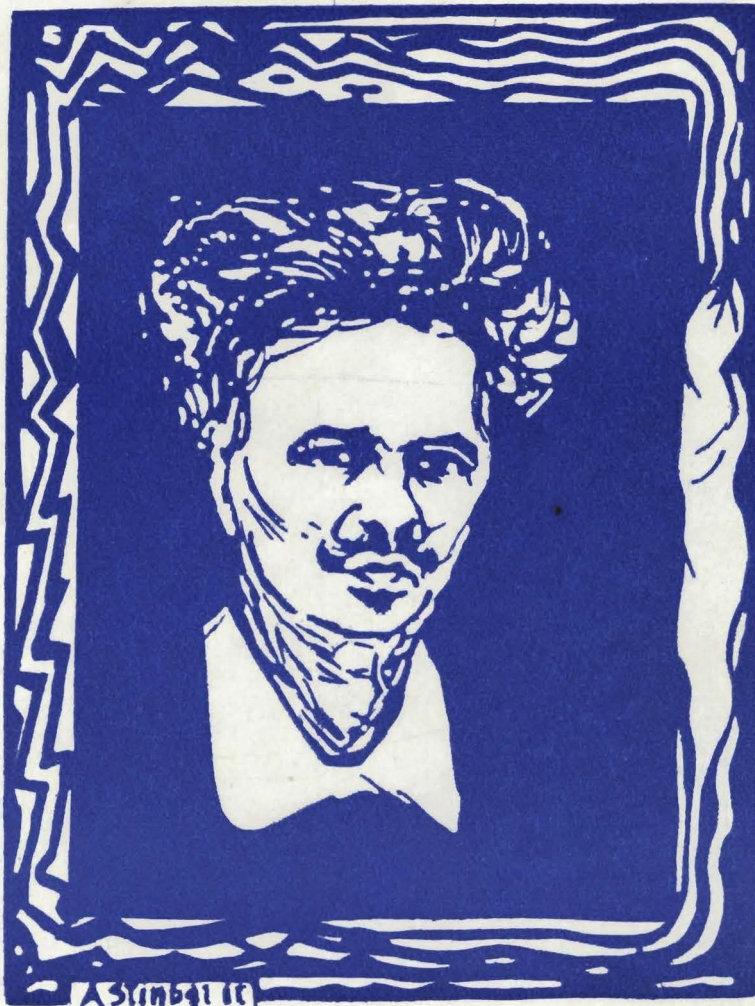


TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI



August Strindberg

PANNA JULIA



„Pelikan” Augusta Strindberga na scenie białostockiej. Reż. Zbigniew Mak, scen. Wanda Czaplanka. Prem. 27 IV 1972 r. Danuta Rymarska (Matka), Dagny Rosé (Margret).

XXX-lecie Teatru Dramatycznego im. Al. Węgierki

August Strindberg

PANNA JULIA

(Fröken Julie)

Dramat naturalistyczny
Przełożył Zygmunt Łanowski

Obsada:

Panna Julia	— Barbara Komorowska
Jean, służący	— Krzysztof Ziemiński
Krystyna, kucharka	— Danuta Rymarska

Reżyseria: Krzysztof Ziemiński
Scenografia: Teresa Darocha
Inscjencja: Tadeusz Grochowski
Sufler: Marian Toczyski

SCENA KAMERALNA
Sezon 1974—75

Dyrektor i Kierownik Artystyczny: Bronisław Orlicz
Zastępca Dyrektora: Witold Różycki
Kierownik Literacki: Lech Piotrowski

August Strindberg

Przedmowa do „Panny Julii”

[...] W niniejszym dramacie nie próbowałem stworzyć czegoś nowego, jest to bowiem niemożliwe. Chciałem tylko zmodernizować formę stosownie do wymagań, które, jak mi się zdaje, ludzie współcześni powinni stawiać sztuce dramatycznej. W tym celu wybrałem albo raczej dałem się porwać motywowi, który można by powiedzieć leży poza politycznymi sporami dzisiejszej doby, ponieważ problem socjalnego wznoszenia się czy upadku, wyższych i niższych, lepszych czy gorszych, mężczyzn i kobiet jest, był i będzie przedmiotem nieprzemijającego ludzkiego zainteresowania.

Biorąc ten motyw z życia w takiej postaci, jak mi go opowiadano przed wielu laty, kiedy zrobił na mnie silne wrażenie, stwierdziłem, że nadaje się do udramatyzowania. Wciąż jeszcze bowiem wstrząsa ludźmi obraz zagłady jednostki uprzywilejowanej, a tym bardziej wymierania rodu. Przyjdą może jednak czasy, kiedy w ewolucji naszej staniemy się tak oświeceni, że z obojętnością będziemy się przyglądać brutalnemu, cynicznemu i bezlitosnemu widowisku, jakie daje nam życie, kiedy odłożymy do lamusa niskie, nieodpowiedzialne funkcje umysłu, zwane uczuciami, które staną się zbyteczne i szkodliwe, gdy wykształcą się nasze organy krytyczne. To, że bohaterka wzbudza współczucie wynika wyłącznie z naszej słabości, niemożności oparcia się uczuciu lęku, iż podobny los może spotkać nas samych.

Bardziej wrażliwy widz nie przestanie jednak na samym współczuciu, a ożywiony wiarą zwolennik postępu będzie może domagał się jakichś pozytywnych propozycji zmierzających do zaradzenia złu, innymi słowy, jakiegoś programu. Ale po pierwsze, nie istnieje żadne absolutne zło; jeśli jeden ród ulega zagładzie, jest to szczęściem dla jakiegoś innego rodu, który może się wybić: zmienne zaś wzloty i upadki stanowią jeden z największych uroków życia, jako że szczęście uświadamiamy sobie przez porównywanie. A zwolennika reform i programów, człowieka, który chciałby zaradzić takim smutnym faktom, że drapieżny ptak pożera gołębia, a wesz żre drapieżnego ptaka, chcę zapytać: dlaczego ma się temu zapobiegać? Życie nie jest aż tak idiotycznie konsekwentne, że tylko wielcy zjadają małych. Równie często zdarza się, że pszczoła zabija lwa lub przynajmniej doprowadza go do szaleństwa.

To, że dramat mój wywrze na wielu smutne wrażenie, jest ich własną winą. Gdy staniemy się mocni jak pierwsi francuscy rewolucjoniści, widok trzebień drzew zmurszałych, zbyt starych, które za długo

zawadzały innym, mającym równe prawo do wegetacji, będąc na nas wywierać wrażenie tylko dobre i pogodne, równie dodatnie jak to, które odczuwamy widząc, że nieuleczalnie chore wreszcie może umrzeć.

Zarzucono ostatnio mojej tragedii „Ojciec”, że jest zbyt smutna, tak jak gdyby chciano oglądać tragedie wesołe. Żąda się radości życia, a dyrektorzy teatrów zamawiają farsy, jakby radość życia polegała na pleceniu bzdur i przedstawianiu wszystkich ludzi jako dotkniętych epilepsją lub idiotów. Osobiście znajduję radość w ciężkich i okrutnych walkach życiowych i cieszę się gdy się mogę czegoś dowiedzieć, nauczyć. Dlatego też wybrałem wypadek niezwykły, ale pouczający, słowem, wyjątek, ale wyjątek wielkiego formatu, który potwierdza regułę, co zapewne zrani miłośników banału.

Prostaczków oburzy też pewnie fakt, że moja motywacja akcji dramatu nie jest prosta i że nie przedstawiam sprawy tylko z jednego punktu widzenia. Każde wydarzenie w życiu — i to jest odkrycie dosyć nowe — wywołane jest zazwyczaj całą serią mniej lub bardziej głęboko ukrytych motywów, obserwator wybiera jednak w większości wypadków powód, który jest dlań najłatwiejszy do zrozumienia lub też taki, który przynosi najwięcej chluby jego krytycznemu zmysłowi. Oto popełniono samobójstwo. Pech w interesach — powie mieszczuch. Nieszczęśliwa miłość — orzekną kobiety. Choroba — zapewniać będzie chory. Zawiedzione nadzieje — zawyrokuje życiowy rozbiitek. Może się jednak zdarzyć, że motyw czynu mieści się we wszystkich tych twierdzeniach lub że nie mieści się w żadnym z nich i że zmarły ukrył zasadniczy powód swego postępku, wysuwając na pierwszy plan motyw zupełnie inny, który mógłby rzucić lepsze światło na jego pamięć.

Dla wytłumaczenia smutnego losu panny Julii podałem bardzo wiele okoliczności: wrodzone instynkty jej matki, złe wychowanie dziewczyny przez ojca, jej własną naturę i wpływ narzeczonego na jej słaby zdegenerowany mózg; dalej zaś i bardziej bezpośrednio: nastrój nocy świętojańskiej, nieobecność ojca w domu, menstruację, zajmowanie się zwierzętami, podniecający wpływ tańca, mrok nocy, silne erotyczne oddziaływanie kwiatów, a w końcu przypadek, który sprowadza tych dwoje do ustronnego pokoju, oraz agresywność podnieconego mężczyzny.

Nie przyjąłem zatem punktu widzenia jednostronnie fizjologicznego ani też jednostronnie psychologicznego. Nie składałem całej winy tylko na dziedzictwo po matce ani też nie zrzucałem jej na menstruację czy na samą tylko „nieobyczajność”. Nie głosiłem wyłącznie moralów! Te ostatnie pozostawiłem — wobec braku w sztuce księdza — kucharce.

Chłubię się tą wielością przytoczonych przeze mnie motywów ludzkiego działania jako zgodną z duchem czasu. A jeśli inni dokonali tego przede mną, szczyć się tym, że nie byłem osamotniony w głoszeniu moich paradoksów — tak bowiem zwykło się nazywać nowe odkrycia.

Co się tyczy kreślenia charakterów, chciałem, aby moje postacie były raczej „bez charakteru” z następujących powodów:

Słowo „charakter” miało w toku dziejów przeróżne znaczenia. Pierwotnie oznaczało ono po prostu dominujący rys ducha ludzkiego i mieszano je z temperamentem. Potem stało się w języku klasy średniej synonimem automatu. Jednostkę, która raz na zawsze godziła się ze swoją naturą, albo też dostosowała się do pewnej roli w życiu, słowem, przestawała rosnąć, nazywano charakterem. Natomiast człowieka rozwijającego się, zręcznego pływaka na fali życia, wykorzystującego wszel-

kie zmiany wiatrów, nazywano człowiekiem bez charakteru, naturalnie w znaczeniu pejoratywnym, ponieważ człowieka takiego trudno było pojąć, sklasyfikować i dozorować. Ten mieszczański pogląd o nieruchomości ducha został przeniesiony na scenę gdzie zawsze panowała mieszczańskość. Charakterem stał się tam bohater w stanie gotowym, który niezmiennie występował pijany, na wesoło albo na smutno, i dla którego scharakteryzowania trzeba było tylko dodać jakieś kalectwo cielesne: ułomną stopę, drewnianą nogę albo czerwony nos, albo też kazać mu wciąż powtarzać jakieś oklepane powiedzonko, na przykład: „A to pysznie!” lub: „Barkis zgadza się”, czy coś w tym rodzaju.

Tę manierę widzenia człowieka w sposób uproszczony można odnaleźć jeszcze u wielkiego Moliera. Harpagon jest tylko chciwy, jakkolwiek mógłby być i chciwcem, i znakomitym finansistą, i wspaniałym ojcem, i doskonałym ławnikiem. Co gorsze „kalectwo” jego jest nader korzystne dla jego zięcia i córki, którzy mają po nim dziedziczyć, i dlatego nie powinni go potępiać, choćby nawet musieli trochę poczekać z półściem do łóżka. Toteż nie wierzę w niezłożone charaktery sceniczne. A ogólnikowe sądy o ludziach wydawane przez autorów — że ten jest głupi, tamtem brutalny, ów zazdrosny, ten zaś skąpy itd, winny być obalone przez naturalistów, którzy wiedzą, jak bogata jest dusza ludzka i że „występek” ma drugie oblicze, które bardzo przypomina cnotę.

Przedstawiłem moje postacie — charaktery nowoczesne żyjące w okresie przejściowym, bardziej nerwowym i histerycznym niż okres poprzedni — jako bardziej chwytne i rozdwojone, jako mieszaninę starego i nowego, uważając za zupełnie prawdopodobne, że nowoczesne idee poprzez gazety i rozmowy dotarły także i do tych warstw społecznych, w których żyje służba domowa.

Dusze moich postaci (ich charaktery) to zlepek minionych i wciąż jeszcze aktualnych stadiów kultury, fragmenty książek i gazet, kawałki ludzi, strzępy ubrań świątecznych, które stały się łachmanami — tak właśnie jak dusza złożona jest z różnych cząstek. Pokazałem też, jak się one kształtowały, kładąc słabemu powtarzać słowa skradzione u silniejszego i kładąc im zapożyczać u siebie nawzajem „idee” czy, jak to się mówi — sugestie.

Panna Julia to charakter nowoczesny — nie dlatego, żeby typ półkobiety nienawidzącej mężczyzn nie istniał we wszystkich czasach, lecz dlatego, że odkryto go obecnie, że się wyraźnie zaznaczył i że narobił dużo wrzawy. Półkobieta to typ, który wysuwa się dziś na pierwszy plan i sprzedaje się za władzę, order, odznaczenia, dyplomy, tak jak dawniej za pieniądze — to przejaw dekadencji. Nie jest to gatunek dobry, odporny, ale niestety rozmnaża się przekazując swoją marność następnemu pokoleniu. A zwyrodniali mężczyźni jak gdyby nieswiadomie dokonują wyboru wśród nich; rodzą więc one znowu osobniki o nieokreślonej płci, dla których życie jest męką, ale które na szczęście giną bądź z powodu rozdzwiku z rzeczywistością, bądź też z powodu niepohamowanego wyładowywania tłumionych popędów albo wreszcie z powodu zawiedzionych nadziei co do możliwości dorównania mężczyźnie. Jest to typ tragiczny, dający obraz rozpaczliwej walki przeciw naturze, tragiczny jako dziedzictwo romantyzmu, trwonione obecnie przez naturalizm, który pragnie tylko szczęścia. A do szczęścia potrzeba gatunków silnych i dobrych.

Ale panna Julia jest także przeżytkiem dawnej szlachty rycerskiej, która obecnie ustępuje miejsca nowej arystokracji nerwów czy mózgów.

Jest ofiarą rozdzwiku wywołanego w rodzinie „występkiem” matki, ofiarą błędów epoki, okoliczności, swojej własnej niedoskonałej natury, co wszystko razem wzięte stanowi odpowiednik dawnego losu czy porządku świata. Naturalista wykreślił winę wraz z Bogiem, ale skutków czynu, kary, więzienia czy strachu przed nimi nie może pominąć z tej prostej przyczyny, że istnieją one nadal bez względu na to, czy on daje rozgrzeszenie, czy też nie, bowiem ludzie pokrzywdzeni nie są tak pobłażliwi, jak mogą być — tanim kosztem — ci, którzy nie zostali pokrzywdzeni albo też stoją na uboczu. Nawet gdyby ojciec z jakichś ważkich powodów zrezygnował z kary, córka zemściłaby się na samej sobie, tak jak to robi tutaj, skutkiem wrodzonego czy odziedziczonego poczucia honoru, które klasy wyższe otrzymują w spuściznie — skąd? Od barbarzyństwa, od aryjskiej prakolebki, od średniowiecznego rycerstwa — i które jest czymś bardzo pięknym, ale dziś nie sprzyjającym trwaniu gatunku. To szlacheckie harakiri, nakaz sumienia, który każe Japończykowi rozpruć brzuch sobie, gdy ktoś inny go obraża, żyje wciąż jeszcze w formie zmodyfikowanej w pojedynku, tym szlacheckim przywileju. Toteż służący Jean może pozostać przy życiu, panna Julia zaś nie może żyć bez honoru. To wyższość niewolnika nad panem, że brak mu tego groźnego dla życia przesądu o honorze. I w nas wszystkich, Aryjczykach, jest coś z takiego szlachcica czy Don Kichota, co sprawia, że odczuwamy sympatię dla kogoś, kto popełnia samobójstwo, dlatego, że dopuściwszy się czynu niehonorowego, utracił cześć. Jesteśmy wszyscy na tyle szlachciami, że cierpimy na widok wielkości obalonej i zmieszanej z błotem, nawet gdyby ten, kto upadł, mógł się podźwignąć i przez uczciwe postępkę zmyć swoje przewinienie.

Służący Jean jest twórcą gatunku, z którego widać już przesłanki dalszego zróżnicowania. To syn fornala, który rozwija się na przyszłego pana. Ma łatwość uczenia się, dobrze wykształcone zmysły (węch, smak, wzrok) i poczucie piękna. Wspiął się już poważnie w górę i jest dostatecznie silny, by posługiwać się innymi nie cierpiąc z tego powodu.

Jest on już wyobcowany ze swego środowiska, którym gardzi jako stadium przebytym, którego się boi i przed którym ucieka ponieważ ludzie znają jego tajemnice, przejrzały jego zamierzenia, z zawiścią patrzą na jego wznoszenie się i z radością wyczekują na upadek. Stąd jego dwoisty, niezdecydowany charakter, wahający się między sympatią dla wysoko postawionych i nienawiścią do tych, którzy obecnie są wyżej od niego. Sam mówi o sobie, że jest arystokratą, poznał tajniki dobrego towarzystwa, nabył oglady, ale jest jeszcze zupełnie surowy, umie się ubrać, co jednak wcale nie daje gwarancji, że ma czyste ciało.

Zywi respekt dla panny Julii, ale boi się Krystyny, która zna jego niebezpieczne tajemnice. Jest dostatecznie wyżyty uczuć, żeby nie dopuścić do tego, by nocne wydarzenia zakłóciły jego plany na przyszłość. Z brutalnością niewolnika i właściwą dla władcy oschłością może patrzeć na krew bez jednego drgnienia. Dlatego właśnie wychodzi z walki cało i skończy prawdopodobnie jako właściciel hotelu, a jeśli nawet nie zostanie rumuńskim hrabią, to jego syn zda maturę i będzie może prokuratorem.

Jean daje zresztą dużo ważnych informacji o poglądach klas niższych na życie widzianych od dołu — ale tylko wtedy, gdy mówi prawdę, co czyni nieczęsto, gdyż chętniej mówi to, co mu przynosi korzyść, niż to, co jest prawdą. Gdy panna Julia wysuwa przypuszczenie, że ludzie z

klas niższych czują się bardzo uciśnieni przez tych, którzy są na górze, Jean oczywiście zgadza się z nią, chcąc zdobyć jej sympatię, ale natychmiast koryguje swą wypowiedź, gdy widzi, że wyróżnienie się z tłumu przyniesie mu korzyść.

Ma przewagę nad panną Julią nie tylko dlatego, że pnie się do góry, ale i dlatego że jest mężczyzną. Seksualnie to on właśnie jest arystokratą dzięki swej męskiej sile, lepiej rozwiniętym zmysłom i zdolności do inicjatywy. Jego niższość polega głównie na przypadkowym środowisku społecznym, w którym żyje i które z pewnością porzuci wraz z liberią służącego.

Duch niewolnika przejawia się u Jeana w jego szacunku dla hrabiego (buty) i w jego zabobonnej religijności. Ale hrabiego ceni on jak człowieka zajmującego stanowisko wyższe, do czego on sam dąży, i ten szacunek pozostanie w nim nawet jeszcze wtedy, gdy zdobędzie córkę i zobaczy, jaka pustka kryje się za piękną fasadą.

Nie zdaje mi się, żeby jakaś „wyższa” miłość mogła zrodzić się między dwiema duszami tak różnej jakości, i dlatego pannie Julii pozwalałam wysublimować jej uczucia dla własnej obrony czy usprawiedliwienia. Jeanowi zaś pozwalałam przypuszczać, że taka miłość mogłaby się u niego zrodzić, gdyby znajdował się w innych warunkach społecznych. Uważam, że z miłością jest chyba tak jak z hiacyntami, które muszą dobrze zapuścić korzenie w ziemię, z a n i m wystrzelać bujnym kwiatem. Tutaj roślina rośnie szybko w górę i jednocześnie rozwija się w kwiat i nasienie, dlatego też ginie tak szybko.

Krystyna w końcu jest niewolnicą zupełnie pozbawioną samodzielności, pełną nabytej przy kuchni tępoty, naszpikowaną moralami i religią, co jej pozwala na łatwe znajdowanie kozłów ofiarnych. Chodzi do kościoła, żeby lekko i zręcznie zrzucić na Jezusa swoje koszykowe kradzieże i nabierać nowego ładunku niewinności. Jest to zresztą postać uboczna i dlatego celowo naszkicowana tak, jak to zrobiłem z pastorem i lekarzem w „Ojcu”, ponieważ chciałem mieć, tam właśnie ludzi codziennych, takich, jakimi najczęściej bywają wiejscy pastory i prowincjonalni lekarze (...).

Tomasz Mann

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 człowieczeństwem 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 swą siłę oddziaływania. Stojąc poza szkołami i prą-

dami, a zarazem ponad nimi, łączy je wszystkie w sobie. Zarówno naturalista jak i neoromantyk, antycypuje ekspresjonizm, zasługując na wdzięczność całego pokolenia, które holdowało 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 wspinały dział jego twórczości — „Losy i przypadki Szwecji” oraz dzieścię szwedzkich dramatów królewskich — zrodzony z głębokiej zadumy nad przeszłością, ukazuje Strindberga jako wnikliwego interpretatora i twórcę narodowej historiozofii.

Swój 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 niemożliwość wytrwania w takim związku.

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

Myśl o nim kojarzy się zawsze z tym co największe. Uniwersalizm tego potężnego umysłu można porównać jedynie z wszechstronnością Goethego, którego pod wieloma względami nawet przerasta. Przypominam sobie na przykład, że Eckermann pewnego dnia stwierdza zupełną ignorancję Goethego w dziedzinie ornitologii — ileż to Strindberg potrafi powiedzieć o gatunkach ptaków, ich śpiewie i życiu, o gniazdach i jajach! Astronomia i astrofizyka, matematyka, chemia, meteorologia, geologia i minerologia, fizjologia roślin, językoznawstwo porównawcze, asyriologia, egiptologia, sinologia — Strindberg opanowuje to wszystko, ogarnia to wszystko, ogarnia swoim niezwykłym umysłem, co prawda głównie po to, by zarozumiałej i materialistycznej wiedzy dziewiętnastego stulecia, przekonanej, że rozwiązała zagadkę bytu, dowieść jej bezsily wobec dziwów Boga. Posuwa się w tym dość daleko i często odnosi się wrażenie, że całą naukę o przyrodzie, którą zrodziły przecież szlachetne popędy i entuzjazm i którą on sam jako chemik i alchemik uprawiał namiętnie, że całą tę naukę uważa za bluźnierstwo i grzech. Zdawać by się mogło, że byłby skłonny raczej uznać gwiazdy za dziury w kopule niebieskiej, poprzez które splywa na ziemię wiecz-

na gloria, niż uwierzyć w pomiary i obliczenia astronomów. Świadczy o tym w każdym razie nieustraszona odwaga, z jaką traktuje przesady: z jednej strony uważa je za sprawę niedowiarków i bezbożników, a 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 była przesądów, na każdym kroku dostrzega wróżby, tajemne znaki i ostrzeżenia „mocy” i żywi krańcową nieufność wobec wszystkiego, co racjonalne i powszechnie uznane za prawdę. Pamiętam doskonale, że gdzieś w swoich „Błękitnych książkach” opowiada: Pewnego dnia, po sukcesie teatralnym, jaki odniósł poprzedniego wieczoru, dwaj ślepcy, spotkani na ulicy, ukłonili mu się z szacunkiem: od tej pory nie wierzy w ślepotę, a w każdym razie w ślepotę nieczułą na powodzenie. Wyznać muszę, że gotów jestem śmiać się do łez z tej historyjki, podobnie jak z innych 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 niezastużona krzywda. Była to wspaniała, Bogu oddana i przez Boga udręczona dusza, obca nie tylko społeczności mieszczańskiej, ale w ogóle temu życiu, dusza, która cierpiała straszliwie z powodu zła, brzydoty, kłamstwa i której tęsknota do boskości, czystości i piękna dyktowała nieśmiertelne utwory.

r. 1949

August Strindberg

[...] Pierwsze próby literackie Strindberga — to dramaty: „W Rzymie” (r. 1870), „Wolnomyśliciel” (r. 1871), „Wygnaniec” (r. 1871). W roku 1872 powstaje pierwszy ważniejszy jego utwór, dramat o szwedzkim reformatorze, Olafie Petri — „Mistrz Olaf”, w którym autor daje realistyczny obraz przeszłości historycznej swojego kraju. Wystawienie tej sztuki w r. 1881 w Sztokholmie stało się dużym wydarzeniem dla teatru szwedzkiego. Niewatpliwy jest związek ibsenowskiego Branda z bohaterem tego dramatu Olafem, który podobnie jak Brand jest reformatorem, podobnie jak on wchodzi w konflikt ze społeczeństwem i ponosi klęskę: nie nadszedł jeszcze czas, w którym mogłyby się urzeczywistnić jego ideały.

Szeroką sławę jednak przyniosła autorowi dopiero powieść satyryczna „Czerwony pokój” (r. 1879). Podobnie jak książka „Nowe królestwo” (r. 1882) stworzyła ona szeroki obraz ówczesnego społeczeństwa szwedzkiego. Została tam napiętnowana brutalna pogoń za pieniądzem, i życiem, mieszczańska gnuśność i zaśniedziałość, tępy biurokratyzm i pasywność urzędników, sprzedażność prasy, obłuda parlamentaryzmu i kłamstwo sprawiedliwości, zależność sztuki od pieniądza.

W tym samym mniej więcej czasie powstaje dwutomowa „Historia narodu szwedzkiego” (1881—1882) oraz szereg nowel historycznych, w których pisarz stara się pokazać realistyczny obraz historii ludu szwedzkiego, warunków gospodarczych i prądów kulturalnych.

Rok 1880 przynosi nowy dramat „Tajemnica gildy”. Jest to historia dojścia do władzy bohatera, któremu udało się utrzymać wszystkich w przekonaniu, jakoby znał tajemnicę cechu. W dwa lata później powstaje baśń dramatyczna „Podróż szczęśliwego Piotra”, często grywana na szwedzkich scenach, a także szereg liryków, których zbiór wychodzi w roku 1883.

W tym pierwszym okresie swojej twórczości (lata 1870—1880) Strindberg stoi na pozycjach filozofii pozytywistycznej i wolnomyślicielstwa, walczy o wyzwolenie kobiety i równość społeczną, jest wodzem radykalnej inteligencji Szwecji i szwedzkiego ruchu naturalistycznego. Spowodowało to gwałtowne wystąpienia przeciwko niemu prasy prawicowej i konserwatywnej, co skłoniło go do opuszczenia kraju i wyjazdu na kilkanaście lat za granicę. Podróżuje po Francji, Szwajcarii, Włoszech, Niemczech. Do Szwecji przyjeżdża z rzadka i nie na długo — dopiero w roku 1898 wraca ostatecznie do kraju i tu żyje do śmierci w zupełnej samotności. [...]

W końcu lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych, w wyniku szybkiego rozwoju przemysłu w Szwecji, zaostrzenia się przeciwieństw klasowych i organizowania się proletariatu w partię socjal-demokratyczną (r. 1889), szwedzka inteligencja radykalno-demokratyczna zaczyna odsuwać się od ruchu robotniczego. Na te lata przypada przełom w twórczości Strindberga. Rozwiązanie istniejących sprzeczności widzi on teraz w drodze rozwoju kapitalizmu, a nie poprzez obalenie go; pociąga go rozwój techniki i rozmach budownictwa kapitalistycznego. Występuje przeciwko ruchowi feministycznemu. Głównym jego tematem staje się walka płci, nienawiść między mężczyzną

a kobietą. Postacie kobiece w jego utworach pokazywane są teraz jako istoty kierujące się niskimi instynktami, złe, niezdolne do miłości i pasywność w życiu. Było to zapewne nie bez związku z nieudanym małżeństwem pisarza z byłą żoną barona Wrangla, Siri von Essen. Temu właśnie tematowi walki kobiety z mężczyzną poświęcił autor szereg dramatów. Pierwszy z nich — to napisana jeszcze w r. 1882 „Zona rycerza Bengta” inaczej „Panj Margit”. Dalsze — to „Ojciec” (r. 1887), „Koledzy” (r. 1888), „Panna Julia” (r. 1888), „Wierzytiele” (r. 1889), których bohaterkami są kobiety złe i przewrotne. Ten sam charakter nosi zbiór opowiadań z r. 1886 „Małżonkowie” i powieści; częściowo autobiograficzna „Spowiedź głupca” (r. 1888), „Pokój gotycki” i inne.

Utwory Strindberga, skierowane przeciwko instytucji małżeństwa, wywołały oburzenie mieszczańskiego społeczeństwa szwedzkiego. Za opowiadanie „Małżonkowie” wytoczono autorowi proces sądowy. Strindberg, który mieszkał wtedy za granicą, przyjechał z Genewy na rozprawę i wygłosił tak płomienną i przekonującą mowę obronną, że został jedynomyślnie przez sąd uniewinniony.

W tym okresie twórczości Strindberga dwa jego dramaty zasługują na szczególną uwagę: „Ojciec” i „Panna Julia”. „Ojciec” przyniósł pisarzowi europejską sławę. Jest to historia męzyczny nerwowego, o słabym charakterze, który przez wiele lat ulegał wpływowi władczej natury swojej żony Laury. Małżonkowie mają córkę Małgorzatę, do której ojciec jest bardzo przywiązany. Córka ma zdolności rysunkowe i chce zostać malarką, matka jednak postanowiła z niej zrobić nauczycielkę. Ojciec staje po stronie Małgorzaty, po raz pierwszy w życiu przeciwstawiając się woli żony. W małżeństwie następuje konflikt: Laura nienawidzi męża, który osmieszył się jej przeciwstawić, a pragnąc zemsty postanawia zamknąć go w zakładzie dla obłąkanych. Śledzi teraz uważnie wszelkie objawy zdenerwowania i sklerozy u męża, a chcąc spotęgować jego rozdrażnienie narzuca mu myśl, że może nie ma on prawa decydować o losie Małgorzaty. Czyż mężczyzna może być kiedykolwiek pewny, że jest ojcem swego dziecka? Sugerując ciągle mężowi myśl, że może Małgorzata nie jest jego córką, i podsycając jego rozstrój nerwowy, doprowadza do zamknięcia go w domu wariatów, dokonując tym samym zemsty. [...] „Ojciec” wprowadził Strindberga na sceny europejskie. W Polsce grano „Ojca” m. in. w Krakowie w r. 1911 i kilkakrotnie później z Sosnowskim jako mężem i Wysocką w roli Laury.

Drugim dramatem Strindberga, który grało w tym czasie wiele europejskich teatrów, jest jednoaktówka: „Panna Julia”.

Tytułowa bohaterka tej sztuki jest nowym przykładem kobiety — dekadentki, znudzonej i szukającej silnych wrażeń. Panna Julia, córka arystokraty, wychowywana była bez matki i wyrosła na skończoną egoistkę. Przed paroma dniami Julia zerwała z narzeczonym: teraz nudzi się i szuka nowej rozrywki.

Jest właśnie noc świętojańska, noc tradycyjnej zabawy, jedyny wieczór, kiedy panie ze dworu tańczą z czeladzią. Noc jest piękna, księżyc świeci, pachną kwiaty. Panna Julia tańczy z Janem, lokajem swego ojca. Jan jest przystojny i tańczy doskonale. Piją razem wino, wykradzione przez niego z piwnicy ojca Julii. Lokaj — bywalec (służył przedtem w wielkich, międzynarodowych hotelach) umie wykorzystać sytuację: uwodzi pannę, nie przywiązując zresztą do tego większej wagi.

Julia natomiast zdaje sobie od razu sprawę z popełnionego błędu i wpada w rozpacz. Lokaj proponuje jej wtedy, aby wzięła z biurka ojca pieniądze i wyjechała z nim na Rivierę gdzie założą hotel. Po krótkiej walce panna bliska jest już zdecydowania się na tę propozycję, ale dostrzega się, że lokaj związany jest obietnicą małżeństwa z kucharką Krystyną, że oboje okradali jej ojca. Kiedy w dodatku rozzuchwalony lokaj mówi jej wprost, co o niej myśli, Julia wpada w rozpacz. Bojąc się, że ojciec lada chwila się obudzi, zobaczy wyłamaną szufladę biurka i brak pieniędzy, dochodzi do przekonania, iż tylko śmierć może ją ocalić. Gdy z sypialni ojca rozlega się głos dzwonka, lokaj wsuwa jej do ręki brzytwę, którą się właśnie golił, i mówi szeptem, aby z niej zrobiła użytek. Panna Julia jak zahipnotyzowana wychodzi, aby spełnić rozkaz lokaja.

Z czasem Strindberg zaczyna ulegać wpływowi filozofii Nietzschego. Centralnym progiem jego utworów staje się obraz „Silnego człowieka”. Już w naturalistycznych dramatach „Paria” (r. 1889), „Silacz” (r. 1889) przedstawiony jest typ „wyższego człowieka”, o niezwyklej inteligencji i wyrafinowanym, skomplikowanym życiu psychicznym. Ludzie ci ulegają jednak brutalnej sile zwykłych śmiertelników.

Rozstrój nerwowy pisarza w tym okresie pogłębia się. Berlińskie środowisko artystyczne, z którym jest teraz związany, jest bardzo niepokojne: pełno w nim zatargów, pojedynków, wzajemnych pretensji, co zapewne nie wpływa dodatnio na samopoczucie poety. Tam jednak poznaje młodą Austriaczkę, Friedę Uhl, malarzkę, która trochę nieoczekiwanie dla wszystkich zostaje wkrótce jego żoną, ale nie na długo; po niecałym roku burzliwego pożycia następuje nowy rozwód.

Pisarz przenosi się z kolei do Paryża, gdzie zapala się na jakiś czas do studiów przyrodniczych. Nie tylko jednak nauki przyrodnicze zaprzętają jego umysł. W tym burzliwym okresie swego życia poeta skandynawski zajmuje się także teozofią, hipnotyzmem, okultyzmem, interesuje go buddyzm. Wszystko to przeplata się ze studiowaniem pobożnych ksiąg i chwilami mistycznych wzruszeń. Neurastenia pogłębia się, dochodząc do form patologicznych. Przeżycia pisarza w tym okresie znalazły swoje odbicie w częściowo autobiograficznej książce „Inferno” (r. 1897).

W roku 1898 Strindberg wraca ostatecznie do kraju. W dziełach jego napisanych już w Szwecji, widać teraz wpływy szwedzkiego teozofa z w. XVIII, Emanuela Swedenborga. Powstają pełne mistycyzmu dramaty „Adwent” (r. 1868) i trylogia „Do Damaszku” (część pierwsza i druga — r. 1898, trzecia — r. 1901) będąca odbiciem wewnętrznych walk pisarza w okresie depresji. W trylogii brak jest zupełnie akcji, postacie pozbawione są indywidualnych rysów, a elementy realnego świata pomieszczone są z alegorycznymi symbolami.

Twórczość pisarza w tym okresie jest zresztą bardzo różnorodna, tak jak różnorodne i zmienne są chwilowe nastroje, którym się poddaje. Píše wtedy utwory baśniowo-fantastyczne, historyczne, a w chwilach, kiedy całe ziemskie życie wydaje mu się koszmarem, kończącym się dopiero ze śmiercią — pesymistyczno-symboliczne.

W roku 1901 powstaje pełen poezji dramat „Wielkanoc”, w którym rolę bohaterki — łagodnej i gotowej do przyjęcia wszelkich cierpień w imię miłości, Eleonory grała po raz pierwszy młoda i pełna uroku Harriet Bosse, trzecia z kolei żona pisarza.

Utwory baśniowe, napisane w tych latach — to „Dzień św. Jana” (r. 1901), „Łabędzia biel” (r. 1902) i „Gra snów” (r. 1902), [...] Inny zu-

pełnie charakter nosi napisany w r. 1901 dramat „Taniec śmierci”. Treść tej sztuki jest następująca: w odległej twierdzy nad brzegiem morza, mieszka jej komendant Edgar z żoną Alicją. Edgar marzył dawniej o karierze wojskowej. Teraz, zawiedziony w nadziejach, szuka pociechy w alkoholu. Alicja, niegdyś znana aktorka, przynęcona od-ludzeniem i samotnością, widzi w mężu człowieka, który pozbawił ją sławą, powodzenia i radości życia.

W tej ponurej twierdzy zjawia się pewnego dnia niespodziewanie dawny przyjaciel Alicji, Kurt. Widok Kurta budzi w niej nadzieję wyrwania się ze swego więzienia i zakosztowania jeszcze szczęścia. Tymczasem choroba, spowodowana pijaństwem, doprowadziła kapitana do tego, że przestał pić i oświadczył żonie, iż chce się z nią rozwieść. W nowym małżeństwie chce znaleźć to, czego Alicja dać mu nie potrafiła: trochę prawdziwej miłości. Postanowienie to doprowadza oburzoną żonę do wściekłości. Decyduje się wykorzystać swoje wiadomości o różnych sprawkach pijaka i wtrącić go do więzienia. Wtajemniczony w te plany Kurt nie chce wziąć udziału w jej intrydze i wyjeżdża.

Małżonkowie zostają sami. Nowy atak serca oświadczenia komendantowi beznadziejność jego zamiarów. Wyciąga więc rękę do zgody z Alicją, która pod wpływem doświadczenia z Kurtem godzi się z mężem. Oboje zasiadają do stołu, aby uczcić zbliżającą się dwudziestą piątą rocznicę ich ślubu.

„Taniec śmierci” wystawiony był w szeregu teatrów. Rolę Edgara grał w Théâtre de L' Oeuvre Lugné- Poë, w Wiedniu Josef Jarno, stworzył z niej arcydzieło sztuki aktorskiej. U nas grał Edgara w r. 1921 w Krakowie Karol Adwentowicz.

Trzeci nurt w twórczości pisarza pod koniec lat dziewięćdziesiątych i w pierwszych latach w. XX — to napisany w tym czasie szereg dramatów historycznych, których tematy zaczerpnięte są z dziejów Szwecji. One to uczyniły go wreszcie sławnym we własnym kraju, który nie podzielał zachwyty Niemców i Anglików nad oryginalnością i siłą jego talentu. Za to za granicą nie znalazły one uznania nigdzie i poza Szwecją rzadko były grywane. Są to: „Gustaw Waza” (r. 1899), „Eryk XIV” (r. 1899), „Gustaw Adolf” (r. 1900), „Karol XII (r. 1901), „Gustaw III” (r. 1903), „Krystyna” (r. 1903), „Słowik z Wittenbergi” — o Lutrze (r. 1904).

[...] Strindberg od dawna marzył o założeniu własnego teatru, w którym mógłby realizować swoje poglądy na sztukę sceniczną. Poglądy te wypowiedział publicznie kilka razy, m. in. w słynnej przedmowie do „Panny Julii” i w artykule „O społecznym dramacie i współczesnym teatrze” (r. 1898).

Rozważając zagadnienie inscenizacji dramatu, Strindberg proponuje, aby scenografia zapożyczyła linie niesymetryczne i przecięcia perspektyw od malarstwa impresjonistycznego. Widz nie powinien mieć przed oczyma całej sceny i domyślać się tylko dalszej przestrzeni: „potrącona fantazja wypełni ją”. Proponuje w dalszym ciągu ustawianie dekoracji w głębi i stołu oknie, aby aktorzy siedząc przy nim mogli być zwróceniu twarzy lub bokiem do widzów.

Dużą wagę przywiązuje pisarz do światła. Zaleca zniesienie rampy i oświetlenie aktora bocznymi reflektorami, które rzuciłyby światło na jego twarz, „uwydatniając grę oczu jego”.

„Byłoby rzecz najodpowiedniejszą — píše dalej — tego rodzaju dramaty psychologiczne w których najsubtelniejsze wrażenia duszy nie

tyle w ruchach i wykrzyknicach, ile raczej w grze rysów twarzy się przebijają, wystawiać na scenach małych, z silnym światłem bocznym i przez aktorów, o ile można bez szminki”.

Proponuje wreszcie zlikwidowanie proscenium, zaciemnianie widow-
ni w czasie przedstawienia, a co najważniejsze — granie na małej
scenie i w małej sali widowiskowej, prowadząc w ten sposób do in-
tymnego teatru kameralnego.

Swoje pomysły teoretyczne próbował Strindberg realizować praktycz-
nie dwa razy: w r. 1898 założył „scenę eksperymentalną”, po kilku jed-
nak przedstawieniach poczynania te upadły. W roku 1907 powrócił do
swego zamiaru, otwierając wspólnie z reżyserem A. Falkiem „Intima
Teatret” w Sztokholmie. Dekoracje zastąpiono tam różnokolorowymi oś-
wietlonymi kotarami, które służyły za tło nielicznych, stylizowanych
przedmiotów na scenie. Wszelkich rekwizytów starannie unikano. Teatr
ten przetrwał przez trzy lata, do r. 1910.

Dla swego teatru napisał Strindberg cztery sztuki, zebrane pod wspól-
nym tytułem „Sztuk Kameralnych” (r. 1907). Były to „Pogorzelsko”, „Na-
wałnica”, „Pelikan” i „Sonata Duchów”. Ostatnia z tych sztuk stanowi
mieszanię teozofii, zabobonu i osobistej interpretacji Swedenborga, co
składało się na światopogląd starzejącego się twórcy. Z całego dość
ciemnego utworu przebijają dosyć wyraźnie zasada skruchy i pokuty za
popelnione grzechy.

Ostatnie dzieła poety — to pełne łagodnej rezygnacji dramaty „Na-
czelnik Państwa” (r. 1908), „Ostatni rycerz” (r. 1908), „Wielka droga”
(r. 1909). Są one świadomym pożegnaniem pisarza z życiem i poezją.

Sędziwy już poeta na rok przed śmiercią pisze jeszcze artykuły i stu-
dia literackie. Kiedy zmarł w Sztokholmie w maju 1912 r. cały naród
okrył się żałobą.

(„Dramat i scena krajów skandynawskich”, PWN 1957 r.)



„Pelikan” Augusta Strindberga na scenie białostockiej. Barbara Łukaszewska (Córka), Zygmunt Tadeusiak (Syn).

