Taniec śmierci

GRUDZIĄDZ
TEATR ZIEMI POMORSKIEJ

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

(DÖDSDANSEN)

Przekład i opracowanie tekstu:
WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

OBSADA:

Alicja . . . . — **GIZELA PIOTROWSKA**
Kapitan . . . — **STEFAN BURCZYK**
Kurt . . . . — **SZYMON PAWLICKI**
Stara kobieta . — **JANINA MRAZEK**

Reżyseria:
ANTONI BANIUKIEWICZ

Scenografia:
ŁUKASZ BURNAT

Asystent reżysera:
SZYMON PAWLICKI

Przy egzemplarzu:
JANINA DAWCZYK

Przedstawienie prowadzi.
BARBARA ŁASKA

VII premiera sezonu 1972/73
26 maja 1973 r.

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 jego wrodzonym awangardyzmie tkwi wiele krzepiącej tradycji. Jako przyrodnik i mistyk, pracowity następca Celsjusa, Lineusza i Swedenborga, kontynuuje — w nader swoisty, rzecz prosta, sposób — linię szwedzkiego osiemnastego wieku, a wspaniały dział jego twórczości — **Losy i przypadki Szwecji** oraz dziesięć szwedzkich dramatów królewskich — zrodzony z głębokiej zadumy nad przeszłością, ukazuje Strindberga jako wnikliwego interpretatora i twórcę narodowej historiozofii.

Swoją biografię ofiarował światu z taką bezwzględnością, jak żaden chyba twórca i autor wyznań przed nim i po nim. 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

Edvard Munch — Madonna 1902

przeżycia małżeńskie, niż jego niewolnicza zależność od kobiety i jego lęk przed nią, jego święte uwielbienie i gloryfikacja monogamicznego małżeństwa i zupełna niemożność wytrwania w takim związku.

„Złe spojrzenie" na życie, albo raczej na to, co człowiek z życia 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 Strindberga.

Myśl o nim kojarzy się zawsze z tym co największe. Uniwersalizm tego potężnego umysłu można porównać jedynie z wszechstronnością Goethego, którego pod wieloma względami nawet przerasta. Przypominam sobie przykład, że Eckermann pewnego dnia stwierdza zupełną ignorancję Goethego w dziedzinie ornitologii — a ileż to Strindberg potrafi powiedzieć o gatunkach ptaków, ich śpiewie i życiu, o gniazdach i jajach! Astronomia i astrofizyka, matematyka, chemia, meteorologia, geologia i mineralogia, fizjologia roślin, językoznawstwo porównawcze, asyriologia, egiptologia, sinologia — Strindberg opanowuje to wszystko, ogarnia swoim niezwykłym umysłem, co prawda głównie po to, by zarozumiałej materialistycznej wiedzy dziewiętnastego stulecia, przekonanej, że rozwiązała zagadkę bytu, dowieść jej bezsiły wobec dziwów Boga. Posuwa się w tym dość daleko i często odnosi się wrażenie, że 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 raczej uznać gwiazdy za dziury w kopule niebieskiej, poprzez które spływa na ziemię wieczna gloria, niż uwierzyć w pomiary i obliczenia astronomów. Świadczy o tym w każdym razie nieustraszona odwaga, z jaką traktuje przesądy: z jednej strony uważa je za sprawę niedowiarków i bezbożników, z drugiej strony jednak broni ich, powołując się na słowa Goethego, że zabobonne wierzenia (a więc ponadwiara) — towarzyszą silnym i twórczym okresom historii, podczas gdy niewiara jest cechą charakterystyczną epok znużonych i bezpłodnych.

W rzeczywistości wielka, dziecinna, poetycka dusza Strindberga pełna jest przesądów: na każdym kroku dostrzega wróżby, tajemne znaki i ostrzeżenia różnych „mocy" i żywi krańcową nieufność wobec wszystkiego, co racjonalne i powszechnie uznane za prawdę. Pamiętam doskonale, że gdzieś w swoich **Błękitnych książkach** opowiada: Pewnego dnia, po sukcesie teatralnym, jaki odniósł poprzedniego wieczoru, dwaj ślepcy spotkani na ulicy, ukłonili mu się z szacunkiem; od tej pory nie wierzy w ślepotę, a w każdym razie w ślepotę nieczułą na powodzenie. Wyznać muszę, że gotów jestem śmiać się do łez z tej historyjki, podobnie jak z innej o „talerzu kości", który jego żona postawiła kiedyś przed nim na stole obok karafki wody, by go upokorzyć do ostateczności. Strindberg dodaje: „Gdy zastanowił się obiektywnie nad swym położeniem, uznał za rzecz całkiem nienaturalną, że on, j e d e n z p i e r w s z y c h w s w o i m z a w o d z i e, 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.

Edvard Munch — Dziewczyna i śmierć 1894

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 małżeńskie 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 człowieka przed nią, są źródłem tragikomicznych efektów w większości współczesnych prób potraktowania tego tematu: Człowiek chełpiący się swoją siłą, w obliczu śmierci staje się widowiskiem żałosnym. Z tej przyczyny kapitan w **Tańcu śmierci** jest postacią zarówno tragiczną jak i groteskową.

On, którego jednym 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

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 dokoła swego domu-fortecy na zasadzie zabawek mechanicznych, popychanych do ranienia się nawzajem czymś, czego nie są w stanie zrozumieć ani opanować. Magnes umieszczony wewnątrz 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 podobne 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 dla 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 dokoła 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 r. 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 wyspy-więzienia ma atmosferę klaustrofobii, jeszcze bardziej stężonej niż inne jego wcześniejsze 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 wzajemnego obwiniania się, 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 cześć — — 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 jeszcze chcesz ode mnie?" — pyta zrozpaczony, zrujnowany przez machinacje kapitana, Kurt. „A co jeszcze masz?" — odpowiada jego przeciwnik z demonicznym uśmiechem.

The Observer 26.2.1967 r.

Przekład Krystyna Pistl

Edvard Munch — Pocałunek 1895

O Strindbergu

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.

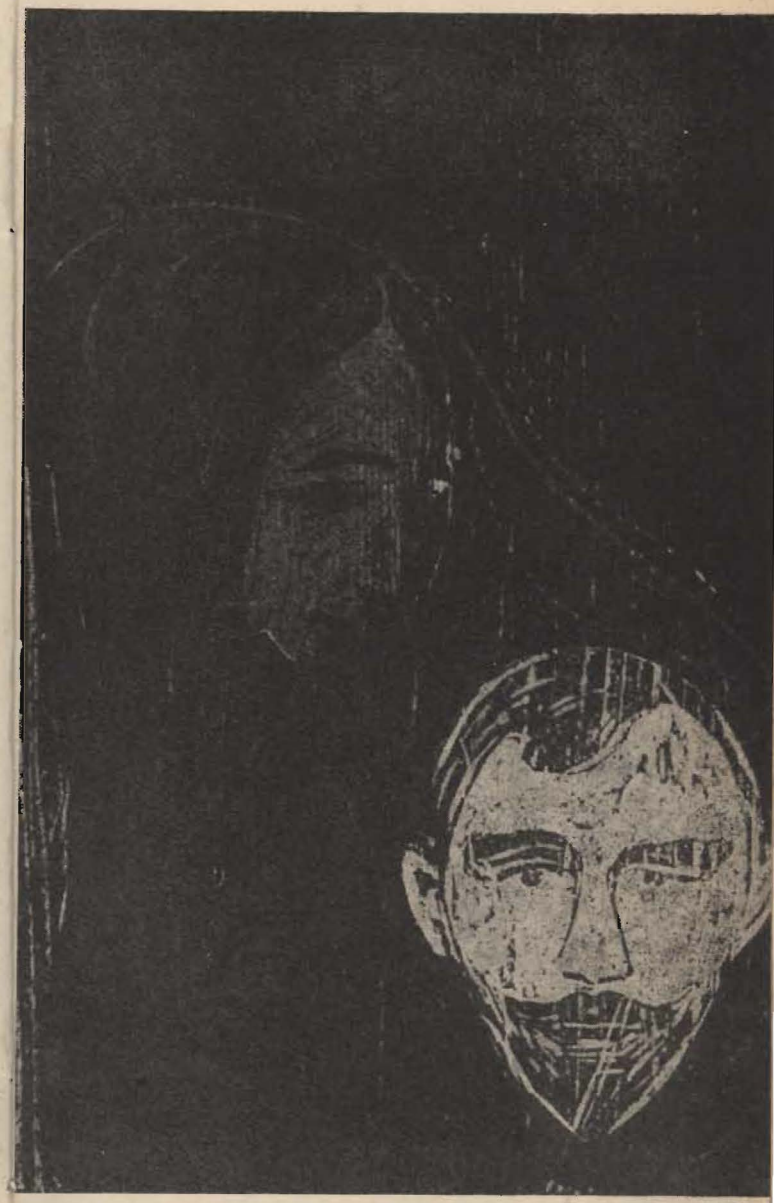
Świat Strindberga nie jest światem samotności, jest — przeciwnie — światem wiecznej zamiany, gdzie najsilniejszy zmusza najsłabszego, aby wydawał się takim, jakim on chciałby go widzieć. Świat Strindberga to świat uzurpatora, zaś ofiara uzurpacji sama z kolei staje się uzurpatorem; wzrokiem, którym ów ją obrzuca i który ją zmienia, ona obrzuca inną ofiarę i tak dalej.

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

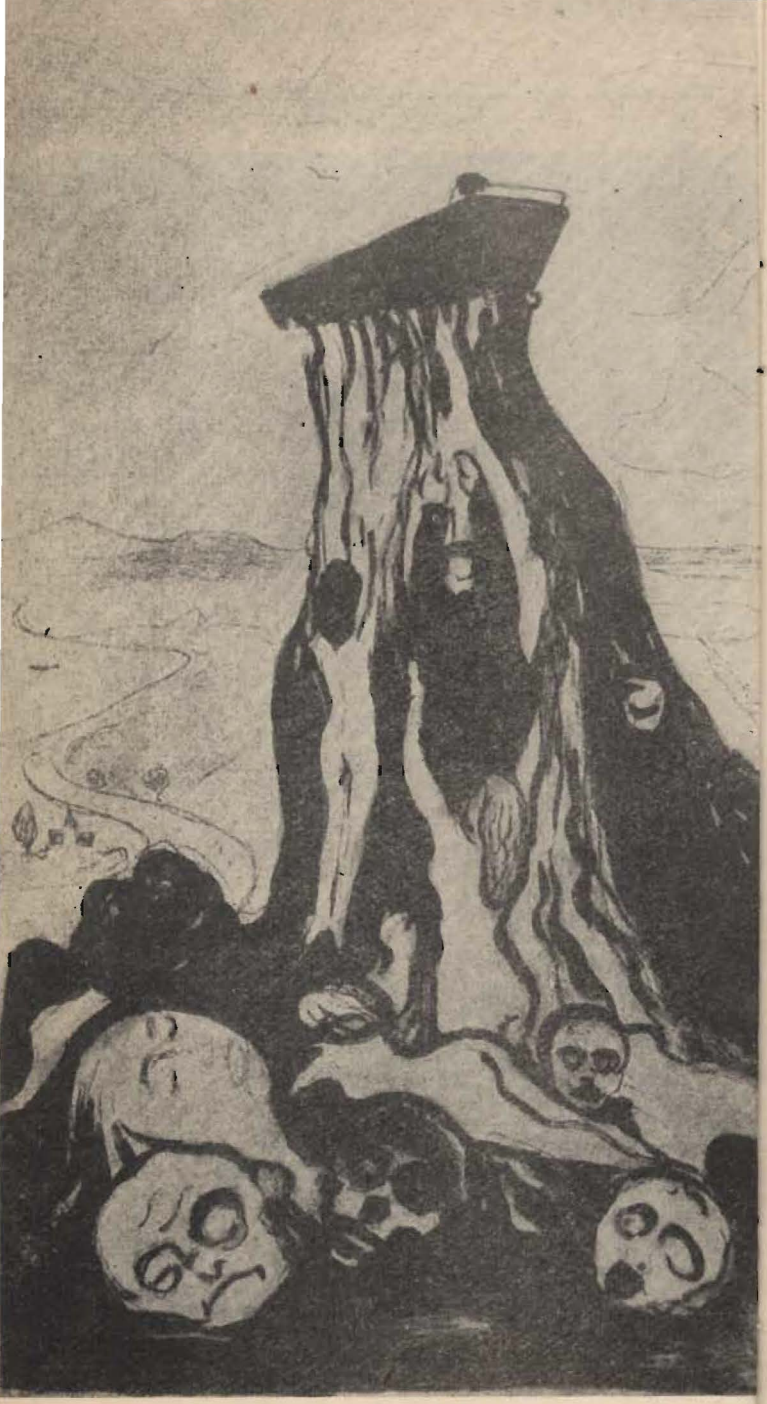
Co jest przyczyną, że w tym teatrze wszystko dzieje się tak, jak gdyby każdy krzyczał: „To nie jest we mnie, czy to jest we mnie? Tego nie ma w tobie", a także: „Czy to jest mną, czy to jest tobą," Co jest przyczyną, że bezustannie oglądamy tu potknięcia postaci, które nigdy nie zajmują miejsca, jakie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

Fragment książki „August Strindberg", L'Arche 1955

Przedruk za Dialogiem nr 2 z 1962 r.



Edvard Munch — Głowa mężczyzny we włosach kobiety 1896



Edvard Munch — Marsz żałobny 1897

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 np. u Czechowa, to nie jest to rezultatem związku między postaciami jego sztuk, a własnymi napięciami wewnętrznymi.

W każdym razie dramaturgia Strindberga jest bardziej przemyślana niż dramaturgia Czechowa. Poeta znał dobrze pracę Charcota, i czytał z pewnością książkę swego przyjaciela Björnsona **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 sobie 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 nieprzezwyciężowolić się z frustracji, będącej nieodzownym warunwolić się z frustrakcji, będącej nieodzownym warunkiem wszelkiej poezji.

Sipario 1.1970
Przedruk za Dialogiem nr 6/70

ERIC BENTLEY

Strindberg wielkość w jedności

(...) Jean Vilar wystawiając **Taniec śmierci** udowadnia, że naturalistyczne sztuki Strindberga są ciągle jeszcze teatrem robiącym wrażenie, i demonstruje jak osiągnąć ten efekt, ale pozatem?

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 „jakież 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

ALLARDYCE NICOLL

O Strindbergu

Strindberg dokonał zwłaszcza trzech rzeczy. Po pierwsze, poprzez najwyższe kondensacje dramatów swego średniego okresu wykazał, jak dalece nawet najbardziej realistycznym sztukom Ibsena brakowało istotnej oszczędności dramatycznej. Po drugie, był on ze wszystkich twórców najbliższy nowoczesnej tragedii społecznej. I po trzecie, w ostatnich dziełach osiągnął to, co mogłoby się wydawać niemożliwością — utwory teatralne, które w istocie są całkowicie subiektywne. W długim szeregu utworów zahaczał raz o wczesnych romantyków, to znów o realistów i naturalistów, surrealistów i egzystencjalistów. Nie ma autora o szerszym zasięgu i bardziej myślowo prowokującego. Streszcza się w nim cała historia teatru od 1800 roku do dnia dzisiejszego.

„Dzieje dramatu"
tom II, PIW 1962 r.

MAKSYM GORKI

O Strindbergu

Czytając każdą z książek Strindberga miałem ochotę toczyć z nim spór zażarty; ale równocześnie stawał mi się coraz droższy. Zawsze przypominał mi starą legendę, którą w młodości zasłyszałem nad Dunajem. Gdy bohater Danko zobaczył, że towarzyszący mu ludzie wędrują w ciemnościach, wyrwał sobie serce z piersi, zapalił je i świecił na drodze do wolności i słonecznej jasności.

Edvard Munch — Portret Augusta Strindberga 1896

Kalendarz życia i twórczości

22.I.1849 — Strindberg urodził się w Sztokholmie, 1867 — Zdaje maturę i rozpoczyna studia na Uniwersytecie w Upsali, 1867—1869 — Okres poszukiwań; kolejno nauczyciel, student medycyny, potem aktor w Teatrze Królewskim, 1869 — Debiut literacki i dramaturgiczny, sztuka wierszem pt.: „Koniec Hellady". 1873—1974 — Współpracuje z „Dagen Nyther", przede wszystkim jako krytyk sztuki, 1874—1882 — Bibliotekarz w Bibliotece Królewskiej, 1876 — Pierwszy pobyt w Paryżu, „Mistrz Olof", 1877 — Strindberg żeni się z Siri von Essen, którą spotkał po raz pierwszy na początku 1875 roku. Sztuki „Koledzy", „Ojciec", 1878 — „Panna Julia", 1883—1889 — Pierwsza seria pobytów za granicą (Francja, Szwajcaria, Dania), sztuki „Syn służącej", „Spowiedź głupca", 1889—1892 — Strindberg mieszka w Sztokholmie, 1891 — Zakończenie procesu rozwodowego z Siri von Essen, 1893 — Strindberg poznaje w Berlinie dziennikarkę austriacką Frydę Uhl, z którą żeni się, 1893—1894 — Liczne pobyty za granicą. Po Berlinie, Austria i Anglia. Małżonkowie Strindberg kolejno rozdzieleni i połączeni. 1894 — Strindberg zamieszkał w Paryżu, Fryda przyjeżdża złożyć mu wizytę, potem następuje definitywna rozłąka, 1894—1897 — Kryzysy psychiczne, które znajdują odbicie w „Inferno". Okres kłopotów finansowych, 1897 — Rozwód Strindberga z Frydą Uhl, 1897 — Strindberg mieszka w Lund, mieście uniwersyteckim na południu Szwecji. Powstają w tym czasie „Droga do Damaszku", „Gustaw Waza", „Eryk XIV", 1899 — Powrót do Sztokholmu, 1901 — Strindberg żeni się po raz trzeci z Harriet Bosse. Powstaje „Taniec śmierci", „Gra snów". Ostatnia podróż za granicę (Dania i Berlin), rozwód Strindberga z Harriet Bosse 1904 r. 1905 — Zakłada własny kameralny teatr „Intima Teatern", 1907 — Pisze „Sonatę widm", 14.V.1912 — Umiera na raka w swoim własnym domu w Sztokholmie.

DUŻA SCENA

Repertuar bieżący:

TADEUSZ RÓŻEWICZ
WYSZEDŁ Z DOMU

HELENA MNISZEK
TRĘDOWATA

SOFOKLES
ANTYGONA

BOHDAN DROZDOWSKI
KONDUKT

DNI, KTÓRE WSTRZĄSNĘŁY ŚWIATEM
wg książki JOHNA REEDA
10 DNI, KTÓRE WSTRZĄSNĘŁY ŚWIATEM

W przygotowaniu:

BERTOLT BRECHT
OPERA ZA TRZY GROSZE

MAURYCY MAETERLINCK
ŚLEPCY

EUGENE O'NEILL
ZMIERZCH DŁUGIEGO DNIA

SCENA MAŁYCH FORM TEATRALNYCH

Repertuar bieżący:

TADEUSZ PEIPER
KRONIKA DNIA,
NOWE USTA,
NA PRZYKŁAD

W przygotowaniu:

TO SIĘ ZŁOŻYĆ NIE MOŻE

Dyrektor i Kierownik Artystyczny:
KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Zastępca Dyrektora:
EDMUND PNIEWSKI

Kierownik literacki:
ELŻBIETA BANIEWICZ

Wydawca:
Teatr Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu

Opracowanie programu:
ELŻBIETA BANIEWICZ

Kasa teatru tel. 34-76 czynna codziennie od czwartku do niedzieli godz. 10.00 do 12.00 i od godz. 17.00 do 19.00. Zamówienia biletów indywidualnych i zbiorowych przyjmuje Dział Organizacji Widowni tel. 34-76 od godz. 8.00 do 15.00.

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

GrZGraf. 1974 - 30.4.73 - 1 500 - O-7/794