teatr

PAŃSTWOWY

IM. JULIUSZA OSTERWY

W LUBLINIE

August Strindberg

PANNA JULIA

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 poprzestanie 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 idiotyczne konsekwentne, że tylko wielcy zjadają małych.

To, że dramat mój wywrze na wielu smutne wrażenie, jest ich własną winą. Gdy staniemy się mocni jak pierwsi francuscy rewolucjoniści, widok trzebienia drzew zmurszałych, zbyt starych, które za długo zawadzały innym, mającym równe prawo do wegetacji, będzie na nas wywierać wrażenie tylko dobre i pogodne, równie dodatnie jak to, które odczuwamy widząc, że nieuleczalnie chory wreszcie może umrzeć.

Zarzucano 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 mogę się czegoś dowiedzieć, nauczyć. Dlatego też wybrałem wypadek niezwykły, ale pouczający, słowem, 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 zostaje zazwyczaj całą serią mniej lub bardziej głęboko ukrytych motywów, większość obserwatorów wybiera jednak w większości wypadków powód, który jest dla nich najłatwiejszy do zrozumienia lub też taki, który przynosi najwięcej chluby ich krytycznemu zmysłowi (...)

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 morałów! (...) Chlubię się tą wielkością przytoczonych przeze mnie motywów ludzkiego działania jako zgodną z duchem czasu. A jeśli inni dokonali tego przede mną, szczycę się tym, że nie byłem osamotniony w głoszeniu moich paradoksów — tak bowiem zwykło się nazywać wszelkie nowe odkrycia (...)

STRINDBERG I GRA PODŚWIADOMOŚCI

O wiele wybitniejszym twórcą niż Björnson i geniuszem potężniejszym może od Ibsena, choć obłędnym, dziwacznym i dręczonym groteskowymi urojeniami — był Szwed August Strindberg. Sam opowiedział burzliwe koleje swego życia, powtarzali je też często inni. Jego kariera twórcza rozszczepia się na dwie części wskutek całkowitego załamania, jakiemu uległ w latach czterdziestych. Jest w pewnym sensie dwóch Strindbergów — choć istnieją pewne więzy łączoce człowieka, który pisał przed 1897 r., z człowiekiem, którego dzieła ukazały się po tej dacie — można ich uważać za niemal odrębne istoty.

Wśród cech występujących zarówno u wczesnego Strindberga, jak i u późniejszego najważniejszą jest silny subiektywizm jego sztuki. Zupełnie jak gdyby życie koncentrowało się wokół niego, jak gdyby wszystko istniało tylko po to, aby oddziaływać na jego osobowość. Nękany tą myślą, stale interpretował wypadki nie w odniesieniu do innych wypadków ,ale w stosunku do tego, co przydarzyło się jemu samemu. W rezultacie każda z jego sztuk stanowi rodzaj refleksji na temat autora, który jest jak najdalszy od czysto dbiektywnego stylu w sztuce dramatycznej.

Jednocześnie należy zwrócić uwagę na szczególne stanowisko Strindberga wobec rzeczywistości, które, chociaż pojawia się w wyraźniejszej formie dopiero w jego

późniejszych sztukach, zarysowuje się już wcześniej w różnych scenach. Dla Strindberga rzeczywistość materialna nie ma tego samego znaczenia co dla Ibsena, wyraża się to z jednej strony w większej selekcji stosowanej przez artystę, z drugiej — w dominującej roli zjaw i urojeń w jego sztukach. Strona duchowa ma dla niego nie tylko większą doniosłość od cielesnej; strona cielesna chwilami zdaje się nie istnieć, okazuje się jedynie urojeniem ducha.

Trzecią cechą charakterystyczną twórczości Strindberga jest fakt, że przy tak wielkiej sile geniuszu chyba żaden pisarz równego mu pokroju nie był pod tak silnym, a jednocześnie kapryśnym, zmiennym wpływem inych. W filozofii pod urokiem Buckle'a, Kierkegaarda, Swedenborga. Jako artysta daje się porwać najrozmaitszym pisarzom, od Byrona po Maeterlincka. Skutek tego jest dwojaki: że często dwa diametralnie różne style znajdują wyraz w jednym okresie jego twórczości i że twórczość ta przejawia o wiele większą różnorodność, niż to się na ogół spotyka w dziele wielkiego pisarza dramatycznego.

Pierwsze utwory przeznaczone do wystawienia w teatrze były romantyczne w tonie (wyraźnie wskazujące wpływ tradycji byronowsko-schillerowskiej). Dla najwcześniejszych dramatów pisarz obrał tematykę klasyczną, lecz wkrótce, jak tylu innych pisarzy skandynawskich, zajął się historią własnego kraju. (...) Potem powstało kilka podobnych sztuk, z *Tajemnicą Gildy* (1880) i *Żoną pana Cengta* (1882), a następnie baśń satyryczna *Podróż szczęśliwego Piotra*. (...) Daleka jest droga od kolorytu tej sztuki do udręczonej niedoli

Ojca (1887), którym Strindberg zapoczątkował szereg ponurych, pesymistycznych, dręczących dramatów realistycznych. Jest to bezsprzecznie jeden z największych dramatów stworzonych przez późnodziewiętnastowieczny teatr — wyróżnia go szczególnie prostota zamysłu.

W związku z tą prostotą należy zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę metod oraz pomysłów u Ibsena i Strindberga. Jeśli na przykład weźmiemy dla porównania z *Ojcem Heddę Gabler*, widzimy u Ibsena zaraz na początku drobiazgowy opis wnętrza, a w miarę rozwoju akcji rozbudowane odsyłacze do materialnego otoczenia postaci. Przedmioty miały dla Ibsena ogromną doniosłość i często tworzy on swoje najwięcej, mówiące pointy poprzez odniesienie swych postaci do mebli i innych przedmiotów. Jest chyba nie do pomyślenia, by można było ten lub jakikolwiek inny dramat Ibsena oddzielić od jego oprawy scenicznej. *Ojciec* stanowi całkowite przeciwieństwo takiej metody dramatycznej. (...) Można by z łatwością, i zapewne najefektowniej, grać go na zupełnie nagiej scenie. Z tą cechą dzieł Strindberga można powiązać zarówno redukcję fabuły, jak i jego eksperymenty polegające na pisaniu sztuk o jednolitej ciągłej akcji, bez podziału na sceny, z naciskiem położonym wyłącznie na namiętnościach, nie na intrydze. Strindberg skupia się całkowicie na świecie duchowym — jego akcja dotyczy ducha, nie ciała. (...)

Jeszcze bardziej pełna goryczy jest dręcząca *Panna Julia* (1888). Bohaterkę tej straszliwej „tragedii naturalistycznej" Stri-

c. d. na str. 10

AUGUST STRINDBERG

PANNA JULIA

(Fröken Julie)

Przekład: ZYGMUNT ŁANOWSKI

OBSADA

Panna Julia	—	MAŁGORZATA NIEŚPIAŁOWSKA
Jean, służący	—	PIOTR WYSOCKI
Krystyna, kucharka	—	BARBARA KOZIARSKA
Dziewczyna	—	ELŻBIETA PETRYKAT

REŻYSERIA
JANUSZ OSTROWSKI

SCENOGRAFIA
TERESA TARGOŃSKA

Opracowanie muzyczne
ADAM KOWALCZYK

Sufler i inspicjent
ANNA PERCZYŃSKA-GOŃDA

25

Premiera: kwiecień 1978

ndberg sam określił jako „półkobietę, wroga mężczyzn" — tragiczny typ, „przedstawiający obraz rozpaczliwej walki z naturą". Jest ona neurastenicznym dzieckiem zdegenorowanego arystokraty, dumna a jednocześnie skłonna wyrzec się dumy w zapamiętałym usiłowaniu, aby zaspokoić pragnienie emocji (...) Z uwag poczynionych przez autora w przedmowie wyraźnie widać, że „naturalizm" *Panny Julii* jest czymś, co dalece przekracza wcześniejsze naturalistyczne próby. Nie ma tu żadnych „błazeńskich statystów" Zoli. Nie dość na tym, Strindberg odrzuca tzw. „sceny ludowe" jako zdolne rozwiać złudzenie. Co do scenografii oświadcza, że „zapożyczył z malarstwa impresjonistyczngeo jego asymetrię i chropowatość". Scena zaczęła już wykraczać poza granice Ibsenowskiego realizmu. (...) Następne lata przyniosły wiele innych sztuk, do kompozycji których wciąż dochodziły świeże tony i barwy dzięki najrozmaitszym wpływom, a szczególnie Nietzschego.

W tych i innych dramatach, które napisał w swej burzliwej karierze artystycznej, Strindberg przejawia siłę, której chyba nikt w dziewiętnastym wieku nie dorównał w dziedzinie teatru. Nawet gdy się porówna go z Ibsenem, wrażenie tej siły pozostaje wyraźnie i dobitnie. To raczej Ibsen traci na takim porównaniu, nie Strindberg. Niewątpliwie, norweski autor jest doskonałym dramatopisarzem, pewnym swojego rzemiosła, podczas gdy Szwed jest chwiejny, a czasami niezdarny. Pozostaje jednak faktem, że po przeczytaniu albo obejrzeniu sztuk Strindberga sztuki Ibsena wydają się nam dość nudne i niemodne, młodzieńcze, łatwe, pozbawione głębi namiętności. Co wydawało się granitem, staje się miękkie jak kit. Jeśli u Ibsena sceny są czasami pospolite, u Strindberga są one niezwykłe, demoniczne. Jego postacie mają proporcje nieomal nadludzkie, a męskość Strindberga zwycięża feminizm Ibsena.

Choć nie ulega wątpliwości, że Ibsen pisał dzieła lepiej nadające się do produkcji komercjalnej, a większość sztuk Strindberga prawdopodobnie pozostaje tylko czymś dla znawców, sztuki Strindberga zdecydowanie górują wartościami wyobraźni i intelektu. Strindberg dokonał zwłaszcza trzech rzeczy. Po pierwsze, poprzez najwyższą kondensację dramatów swego średniego okresu wykazał, jak dalece nawet najbardziej zwartym, 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.

Allardyce Nicoll: **Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha.** Tom 2. Warszawa 1975.

Trudno dziś znaleźć poważne opracowanie dziejów współczesnego europejskiego dramatu i teatru, które — wyprowadzając genezę zjawisk najnowszych z historii — pomijałoby dramat, pisma o dramacie i teatrze, wreszcie samą osobę Augusta Strindberga. Jest on dzisiaj jednym z największych klasyków współczesności i chcąc zrozumieć nowoczesny dramat i teatr trzeba — jak to robią autorzy książek i opracowań dotyczących tych zagadnień — zaczynać od Henryka Ibsena, Strindberga, by tą drogą posuwać się w kierunku ekspresjonizmu, nadrealizmu, awangardy teatralnej lat po drugiej wojnie światowej, nowszej dramaturgii amerykańskiej (poczynając od Eugene O'Neilla) czy innych współczesnych nam autorów. Chcąc z kolei zrozumieć Strindberga, należy zapoznać się choćby pobieżnie z epoką, w której żył, z przemianami w kulturze i życiu społecznym Szwecji i Europy, z jego biografią, zrośniętą jak rzadko ze wszystkim, co pisał.

Wielostronna i złożona, twórczość Strindberga wyrasta z epoki, a jednocześnie wybiega daleko w przyszłość; jest on zarazem dzieckiem swojego czasu i wielkim prekursorem w dziedzinie zarówno form dramatycznych, jak zagadnień czysto teatralnych. Niezwykle wnikliwy psycholog, wyprzedzał pod wieloma względami odkrycia psychologii współczesnej. Pisze się często, że jego dzieło jako dramaturga streszcza historię dramatu europejskiego od romantyzmu do ekspresjonizmu i otwiera jeszcze dalsze perspektywy. Ponadto Strindebrg wywarł wielki wpływ na literaturę europejską i amerykańską. Bardzo wielu autorów otwarcie stwierdza swój dług wobec Strindberga, np. Tomasz Mann czy Franz Kafka; w Polsce mocno oddziałał on na Stanisława Ignacego Witkiewicza, przyjaźnił się ze Stanisławem Przybyszewskim; w dziełach innych autorów obecny jest bez ich świadomości, jako jeden z pisarzy, którzy ukształtowali dramat i literaturę współczesną.

Ze wstępu Lecha Sokoła do wydania **Wyboru dramatów** Strindberga w BN, Wrocław 1977.

WIELCY AKTORZY POLSCY NA LUBELSKIEJ SCENIE

... to tytuł ekspozycji przygotowanej dla uczczenia Międzynarodowego Dnia Teatru. Złożyły się na nią fotografie, karykatury, litografie przedstawiające najwybitniejszych autorów scen polskich, od Agnieszki i Tomasza Truskolaskich do Stefana Jaracza, którzy zaprezentowali się lubelskiej publiczności między 1778, kiedy to przybył do naszego miasta Leon Pierożyński z własnym zespołem, a 1939 rokiem, gdy w Teatrze Miejskim gościł Stefan Jaracz.

Wśród eksponatów znajduje się wiele unikalnych dziś materiałów ikonograficznych, jak na przykład podobizny małżeństwa Truskolaskich, Ludwika Panczykowskiego, Józefa Rychtera, Jana Królikowskiego, Józefa Kotarbińskiego, Anastazego Trapszo, Heleny Marcello, Kazimierza Kamińskiego i innych. Wystawiamy także interesujące dokumenty życia teatralnego, między którymi nie zabrakło dziewiętnastowiecznych afiszy z tzw. zbioru Bucholtzów, aktu erekcyjnego budowanego gmachu Teatru czy starych egzemplarzy suflerskich.

Wystawa niniejsza jest zarazem początkiem konsekwentnej i planowej działalności, mającej doprowadzić w niedalekiej przyszłości do stworzenia archiwum-muzeum lubelskiej sceny na wzór istniejących już przy niektórych teatrach. Oczekujemy tu pomocy ze strony osób posiadających stare afisze, fotografie, litografie i inne tego rodzaju przedmioty i wdzięczni będziemy wszystkim, którzy zechcą z nami współpracować przy gromadzeniu pamiątek z przeszłości pierwszego teatru w odrodzonej Polsce.

WIELCY AKTORZY POLSCY
NA LUBELSKIEJ SCENIE 1778—1939

Scenariusz: STEFAN MÜNCH

Współpraca: EWA MAKOMASKA
(Muzeum Teatralne w Warszawie)

Ekspozycja: TERESA TARGOŃSKA

Współpraca: MARIAN GĘBALA
ROMUALD LAMEŃSKI

Zdjęcia: ZBIGNIEW ZUGAJ

Wystawa czynna w dni przedstawień na godzinę przed spektaklem
Sala „Reduta 70"

Repertuar Teatru:

SŁAWOMIR MROŻEK

EMIGRANCI

JAN PAWEŁ GAWLIK

EGZAMIN

ANTONI CZECHOW:

OŚWIADCZYNY
NIEDŹWIEDŹ

EMIL ZEGADŁOWICZ

BALLADA O POWSINOGACH BESKIDZKICH

Adaptacja: Józef Gmyrek

W przygotowaniu:

WITOLD GOMBROWICZ

OPERETKA

KAZIMIERZ MOCZARSKI

ROZMOWY Z KATEM

Adaptacja: Zygmunt Hübner

WASILIJ SZUKSZYN

LUDZIE ENERGICZNI

Dyrektor i Kierownik Artystyczny —
ZBIGNIEW SZTEJMAN

Zastępca Dyrektora —
KRZYSZTOF TOROŃCZYK

Sekretarz literacki — STEFAN MÜNCH

Kierownik muzyczny — ADAM KOWALCZYK

Kierownik techniczny: Jerzy Sztejman

Kierownik pracowni stolarskiej:
Jerzy Ostrowski

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej:
Zenon Morszczyzna

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej:
Zofia Ładniak

Kierownik pracowni perukarskiej:
Marian Marzycki

Światło: Edward Ciechoński

Pracownia szewska: Stanisław Kuna

Pracownia modelatorska: Jadwiga Markowska

Kierownik pracowni malarskiej:
Romuald Lameński

Rekwizyty: Zbyszek Pietrzak

Realizacja akustyczna: Krzysztof Duński

Projekt okładki: RYSZARD TKACZYK

Redakcja programu: STEFAN MÜNCH

Wydawca:
PAŃSTWOWY TEATR IM. J. OSTERWY

Cena: 10 zł

LZGraf. O.T. zam. 658-78 1200 T-5/90