TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

Taniec śmierci

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

DÖDSDANSEN

w przekładzie Zygmunta Łanowskiego

scena przy Wierzbowej

premiera 7 listopada 1998 roku

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

DÖDSDANSEN

w przekładzie Zygmunta Łanowskiego

Alicja - Anna Chodakowska
Edgar - Adam Hanuszkiewicz
Kurt - Krzysztof Kolberger

oraz
Ewa Konstancja Bułhak, Anna Korzeniecka (gościnnie)
Waldemar Kownacki (gościnnie)

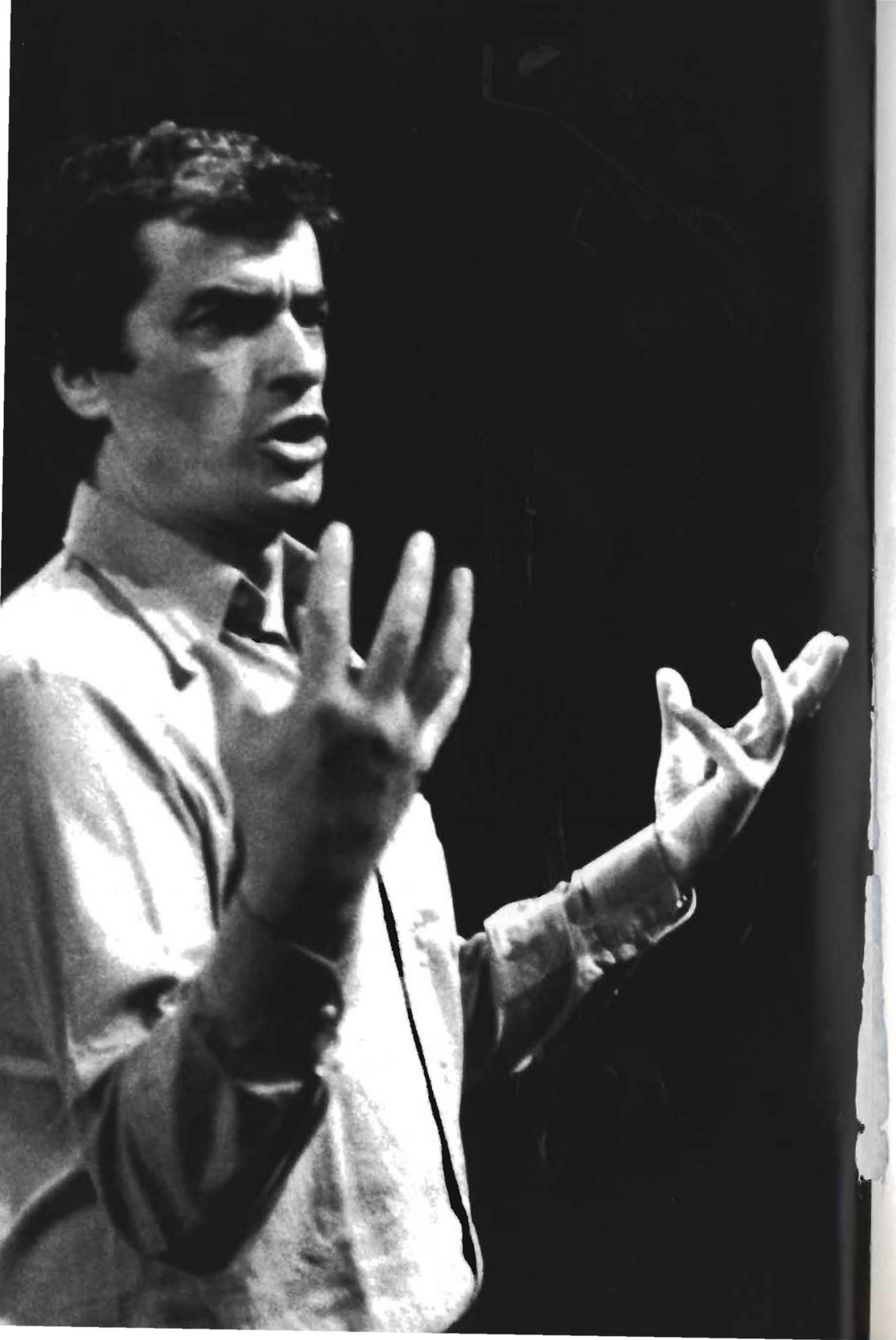
reżyseria
Adam Hanuszkiewicz

scenografia
Franciszek Starowieyski

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

premiera 7 listopada 1998 roku

dyrektor naczelny **Krzysztof Torończyk**
dyrektor artystyczny **Jerzy Grzegorzewski**



Adam Hanuszkiewicz

O zmysłowości teatru

z rozmowy po próbie
13 października 1998 roku

Rola Edgara... jak wiecie, to na mnie spadło. Robiłem kiedyś dla telewizji *Pannę Julię* z Kucówną i Dmochowskim, robiłem *Do Damaszku* w Teatrze Narodowym. Teraz reżyseruję *Taniec śmierci*, ale w roli Edgara obsadził mnie Jerzy Grzegorzewski - to trzeba wyraźnie powiedzieć. Odrzekłem: dobrze, ale na pana odpowiedzialność. Druga osoba, która była za tym, to małżonka... Powiedziała: „przecież ty jesteś w domu taki sam" (to oczywiście nieprawda). Nawiasem mówiąc zauważyłem, że wszystkie żony despotki grają przed ludźmi strach przed łagodnym mężem i robią z niego despotę. „Ja go się tak boję! Boję się odetchnąć!" - a trzyma go za twarz...

Mówię to, bo to ma ścisły związek ze Strindbergiem.

Czterdzieści lat nie grałem ról. Ostatnia moja rola, którą naprawdę uważam za r o l ę, to był Don Juan, moim zdaniem moja najlepsza robota aktorska. Poza tym cenię Raskolnikowa i Hamleta, przed którym Janek Kott ukląkł, że jestem najlepszym Hamletem w Europie, a widział dwudziestu. A potem napisał recenzję daleką od entuzjazmu, ale to już inna historia...

- Co jest ważne: *Taniec śmierci* to jest również komedia w tym sensie, w jakim *Don Juan* jest komedią, w jakim funkcjonuje humor w powieściach Dostojewskiego, u Kafki, u Becketta... *Taniec śmierci* ma pod tym względem strukturę Beckettowskiego *Godota*.

Nie wolno ludzi straszyć. Mają to na co dzień. Ludzie są dostatecznie przestraszeni własnymi małżeństwami, ale sami nienawidzą śmieszności tych swoich strachów. Od pokazywania tego jest teatr. *Taniec śmierci* jest dla mnie wielką sztuką. Strindberg fenomenalnie opisuje drugą fazę małżeństwa. Sytuację ludzi, którzy zeszli się z miłości, z namiętności, a nie byli w stanie się rozejść, kiedy małżeństwo się skończyło. Bo małżeństwo, jak samo życie, też się kończy - tylko trochę wcześniej. Dlatego *Taniec śmierci* to jest właściwie moralitet.

Kiedy są dzieci, zaczyna się katastrofa. Następuje chowanie dzieci w dwóch systemach pedagogicznych naraz: dzieci zostają rozszarpane między dwie metody wychowania. Albo narażone na brak ojca na co dzień. Wiadomo, że Strindberg wziął to ze swoich tragicznych historii małżeńskich i to mi się łączy z jego wysoką wiedzą o prawdziwych kobietach. Przykro to powiedzieć, ale te właśnie Mickiewiczowskie „boskie diabły" (bo na „puchu marny" przerobił mu to przestraszony Czeczot) to są dopiero prawdziwe kobiety. Mało kto znał tak kobiety, jak Mickiewicz.

- Pyta Pani o mój repertuar. Władysław Tatarkiewicz uświadomił mi jedną rzecz, bardzo piękną. Powiedział: Zadam Panu ważne pytanie, ale proszę nie odpowiadać od razu, tylko po namyśle. Dlaczego pan to wszystko robi, tę klasykę i tyle klasyki polskiej? Chciałem odpowiedzieć: bo lubię, ale po namyśle powiedziałem: żeby się dokształcić. Odpowiedział: Bardzo panu dziękuję.

Wszystko, co zrobiłem w życiu, robiłem, żeby się dokształcić. Widzi pani, ja mam to chude wykształcenie z okupacji, maturę z kompletów... mam olbrzymie luki. I zacząłem się uczyć teatru. I kiedy wszyscy się uczyli Stanisławskiego, ja czytałem Meyerholda, Craiga, Tairowa, Wachtangowa, a Stanisławskiego nigdy nie ceniłem. Chodziłem własnymi tropami. Jak Chińczycy, kształcę się do dzisiejszego dnia. A mam kompleks uniwersytetu. Miałem, owszem, wykłady na uniwersytecie, ale nigdy nie byłem studentem. Ciągle czekam na egzamin u Pana Boga: że będę chyba musiał u Niego dostać tę pieczątkę. A pieczątkę powinno się dostawać nie raz, ale co roku, bo to dopiero jest żywa, odnawiana wiedza. Nic nie wiemy na pewno, wszystko się zmienia, wszystko płynie.

Wybór repertuaru? Zapytał mnie kiedyś dziennikarz z „Financial Times": Jak pan dobiera repertuar, że pan tak trafia w sztuki? Ja mówię: Mam jedno rozpoznanie - tu, takie mrówki na kręgosłupie. On to wydrukował. A Bohdan Drozdowski, swego czasu dyrektor Instytutu Polskiego w Londynie, złapał to, przetłumaczył i skomentował: Hanuszkiewicz dobiera repertuar w Teatrze Narodowym po mrówkach na plecach. Speszyłem się: cholera, ja za dużo mówię. Ale miałem szczęście. Stefania Skwarczyńska, którą uwielbiam - a miała słabość do mojego teatru i do mnie - powiedziała mi kiedyś: Wie pan, w związku z tą drabiną w *Kordianie* muszę panu coś powiedzieć. Miałam 18 lat, przeczytałam pierwszy raz *Kordiana*. I po scenie na Mont Blanc odłożyłam poemat i powiedziałam: wylazł na drabinę i się mądrzy. I kiedy mnie Skwarczyńska zaprosiła kolejny raz na spotkanie u siebie na uniwersytecie w Łodzi, zapytałem: Jak pani rozpoznaje arcydzieła? Bo przecież wszystkie arcydzieła mają błędy, a idealnie napisane są tylko sztuki drugiego gatunku. Ona: Ja mam jedyny sposób, mrówki na kręgosłupie. I wtedy ukląkłem i pocałowałem ją w rękę. Arcydzieł racjonalnie rozpoznać nie można. Arcydzieła są budowane zmysłowo.

- Tu właśnie leży pełne nieporozumienie między mną a krytyką. Oni biorą znaki sceniczne jako szyfr, jako rebusy do odczytania. Na tym polega na przykład katastrofa filmu europejskiego: pisze się scenariusze literackie, pisze się słowami, a potem do tego szuka się obrazów. Wielcy Rosjanie, wielcy Amerykanie robią

obrazy intensywne, to ma wibracje, to działa na wyobraźnię. Ja uważam krytykę za ważny dział, kreatywny. To krytyk jest autorem t r e ś c i przedstawienia, czyli przerabia przeżycie subiektywne na obiektywne. Takich treści jest tyle, ile jest krytyków albo ludzi, którzy zechcą po przedstawieniu zastanowić się, o czym to przedstawienie jest. Ale to jest ich kreacja, absolutnie, nie nasza (przepraszam za *pluralis maiestatis*: nie moja).

Ja nie znam nigdy swojego przedstawienia przed premierą. Kiedyś, kiedy pracowałem w Ateneum, powiedziałem do Warmińskiego, żeby pożyczył mi swój gabinet, bo chcę po ostatniej generalnej powiedzieć aktorom, o czym to przedstawienie prawdopodobnie jest. Myślał, że kpię. Ja nigdy nie wiem, o czym to jest. Ja wiem tylko, jak robię, o czym to nie ma być i tu jestem kat. Na „nie" mam pełną jasność. Na „tak" jestem otwarty absolutnie i idę w ciemność - nosem, uchem, dotykiem, okiem, smakiem wreszcie.

Jest rzeczą nierozsądną żądać w szkole od młodzieży odpowiedzi na pytanie: co autor chciał powiedzieć? Powiedziałem ostatnio publicznie, bo czytałem takie pytanie maturalne: Co chciał Słowacki powiedzieć pisząc *Grób Agamemnona*? Nikt tego nie wie. Chciał napisać wiersz. Prawidłowe pytanie może brzmieć: czym dzisiaj dla ciebie jest ten wiersz? Dzisiaj. Historyk literatury czyta dzieło na tle epoki, a ja i wszyscy inni skazani jesteśmy, by czytać je d z i s i a j. Wiemy, ciasto wielkanocne składa się z mąki, jaj, cukru, rodzynków, a jak podać jego smak? Nie da się! Nie da się smaku średniowiecza odtworzyć dziś - poza muzeum.

Jeżeli sztuka nie jest zmysłowa, to nie jest sztuką. Nie jest też sztuką, jeśli nie operuje formą. Przecież zmysły są receptorami, którymi poznajemy świat. Nie s ł o w e m poznajemy świat. Dopóki dziecku się mówi: nie dotykaj, bo się spalisz! - to jest informacja, nie wiedza. Dopiero dziecko musi się sparzyć, prawda? Albo miłość - to, co człowiek odczuł w tym momencie, nosem, oczami, to potem dopiero nazwał: to jest miłość.

Aktor, reżyser, budują ten świat w swojej wyobraźni, w teatrze. Wciągają widza - jeżeli to jest sugestywne i organiczne - w świat bajki. Bo teatr jest bajką, zmysłową bajką. Pomiędzy *Balladyną* a *Królewną Śnieżką* zasadniczo nie ma różnicy. *Balladyna* jest tylko na wyższym poziomie, ma inny typ kojarzeń. Jest bajką dla dorosłych. Jak i... Strindberg.

Teatr jest też energią, którą wyładowuje zespół, i która budzi z kolei energię u widzów. Ta energia, ta siła energetyczna przedstawienia zaczyna krążyć i ona decyduje o sile i o atrakcyjności przedstawienia. Im bardziej słabniemy w naszej epoce, tym silniej trzeba nas pobudzać. Jak ktoś tego nie czuje, nie słyszy, siedzi w wieży z kości słoniowej, to jest - chce czy nie chce - poza naszym czasem. Mickiewicz mówi: jedyna szansa na ożywienie klasyki to jest stanąć w naszej epoce, i z naszej epoki zobaczyć całą wyższość epoki nad tamtą. Nie nad autorem - nad epoką. Dunikowski każe „wąchać czas".

- Pytacie o Gombrowicza. W Gombrowiczu mam swojego bohatera, starszego brata, intuicjonistę. Gombrowicz jest przede wszystkim wielkim pisarzem, jest poetą, zmysłowym poetą. Mam nie zrealizowany pomysł: Gombrowicz jako poeta, z *Dzienników*. Mówił, że poezja powinna być jak cukier w herbacie, a jak jest czysta poezja to tak, jakby mi kazano jeść cukier wprost z cukierniczki. On ma tam cudowne fragmenty, pamiętacie, z żukami czy z burzą... Albo historia z psem - co zrobić? zabić? dobić? Albo z tą poparzoną dziewczynką...

Ludzie, którzy mówią, że Gombrowicz jest wymyślony, że to kabotyn (a jakże!), czytają go gazetowo. Jego jezyk to jest też w i e l k i j ę z y k p o l s k i. Pytacie o pisarzy, poetów. Wielkim poetą był dla mnie pod koniec życia Iwaszkiewicz: *Niewygodna ta pogoda, niewygodny wiatr, niewygodna taka czapka, taki krótki szal, niewygodne takie życie...* Prościutkie jak piosenka.

- Nauka odpowiada na pytania, daje czasowe odpowiedzi, dopóki nie przyjdzie ktoś i nie powie następnego zdania. Einstein pięknie mówi: My, ludzie nauki, wiemy, że są rzeczy nie do odkrycia. A potem przychodzi jakiś nieuk, który o tym nie wie i odkrywa nowe prawdy. Sztuka, w przeciwieństwie do nauki, zajmuje się stawianiem pytań, na które n i e m a o d p o w i e d z i. Ale to stawianie pytań w sztuce jest ważniejsze. Inaczej sztuka staje się pedagogiką.

Jak zrobiłem po raz pierwszy *Antygonę* jako konflikt tragiczny - i Antygona miała rację, i Kreon miał rację - to Fikówna mi napisała, że jestem po stronie Gierka. Dla mnie pytanie, kto ma rację, jest pytaniem bez sensu, bo o b y d w i e s t r o n y m a j ą r a c j ę: Antygona ma rację z punktu widzenia religii, Kreon z punktu widzenia państwowości. To jest istota konfliktu tragicznego. Rozdział Kościoła od państwa ten konflikt likwiduje i otwiera oczywiście nowy. Ale już nie tragiczny, bo rozwiązywalny - przy dobrej woli obu stron. Aborcja to też konflikt tragiczny: i Kościół, i państwo mają rację.

Kiedyś w szkołach uczono młodzież, że tylko jeden może mieć rację, a drugi musi być szpiegiem amerykańskim. Przecież to, co autor chciał powiedzieć i czy to jest za komunistami, czy przeciw komunistom, to jest myślenie socrealistyczne. A wcześniej pozytywistyczne. Zapytałem Tatarkiewicza, kto wymyślił coś takiego jak treść ideowa przedstawienia, książki, sztuki? Przecież przedtem tego nie było. Kto wymyślił w ogóle „ideę główną" utworu? Tatarkiewicz na to: Oczywiście pozytywiści. Oni musieli wszystko zrozumieć, mieszczuchy. Nie będę płakał, póki nie zrozumiem, o co chodzi - to ich *credo*.

Rozbili sztukę na treść i formę. Tymczasem nie ma rozdziału między treścią a formą, treść jest tożsama z formą. O formę można sobie łeb rozbić - fizycznie i w przenośni. Można przeżyć przedstawienie bardzo głęboko, stać się bogatszym i nie mieć nic na ten temat do powiedzenia. Można napisać bardzo inteligentną recenzję, nie dotykając przedstawienia. Jeżeli czyta się moje przedstawienie jak rebus, to musi wyjść bełkot.

Na *Balladynę* - poza jednym Treuguttem - wszyscy napadli: „maliny, maliny, spaliny". Jak zrobiłem *Kordiana*, Puzyna napisał, że ja jestem łobuz, bo zrobiłem ze spiskowców łobuzów, a z Prezesa - w końcu wapniaka - zrobiłem męża stanu. Przecież to jest konflikt tragiczny: ma rację i Prezes, i Kordian. Jeżeli 150 młodych - pisze Słowacki - gołymi rękami zadusiłoby cara, a po przemówieniu Prezesa 145 przechodzi na stronę Prezesa, to co to są za ludzie? Łobuzy? A pięciu spiskowców staje po stronie Kordiana i słyszy od Kordiana: *Spiskowi precz!* Jedyny Kijowski to zobaczył i napisał pozytywną krytykę o przedstawieniu.

Jak wziąłem Garczyńskiego, zaprosiłem Kazimierza Wykę, żeby napisał wstęp do *Wacława dziejów*. Napisał mi: Panie Adamie, strasznie przepraszam, to jest grafomania, to się rozpadnie panu na *Nie-Boską*, na *Dziady*, to się scalić nie może, musiałbym to przeczytać, te germanizmy... życzę panu jak najlepiej, ale niech pan się zastanowi. Przyszedł na premierę i mówi: Pomyliłem się, cała moja książka o romantyzmie powinna zacząć się od Garczyńskiego. A potem były trzy wydania *Wacława dziejów*, zrobione w PIW-ie przez Bizana, przyjaciela Teatru Narodowego. Poszło sześć tysięcy egzemplarzy. W pięć tygodni to było wydrukowane, prawie w takim tempie jak przemówienia Gierka. Przed przedstawieniem nikt nie kupował, po przedstawieniu szło sto egzemplarzy dziennie.

Maria Janion żąda, by zmienić paradygmat romantyzmu. Przecież ja go zmieniłem trzydzieści lat temu *Balladyną*, *Kordianem*. Rzucali się na mnie krytycy, że to głupie, że bezczelne. Bronili mnie wtedy Janion, Żmigrodzka, Treugutt, Przybylski, Wyka - były czasy! Kto przeczytał na nowo Czechowa w Europie? (znowu się chwalę!) Kto zrobił *Płatonowa* na wodewil, po raz pierw-

szy już w 1962 roku? Kto zrobił *Trzy siostry* na wodewil? Myśmy mieli gigantyczny sukces w Moskwie.

- Pytacie o Wyspiańskiego. *Wesele*, szopka. Wyszła mi ona z analizy struktury *Wesela*. Bo szopka to teatr syntetyczny, karykatura postaci, jak te genialne karykatury Wyspiańskiego. *Wesele* to jest sztuka pisana sloganami, tak jak pisał Czechow. Tak jak dzisiaj pisze Woody Allen.

Przecież my nie znamy Wyspiańskiego, proszę pani! My mówimy *ale Świętości nie szargać,/ bo trza, żeby święte były,/ ale Świętości nie szargać:/ to boli*. Zaraz! A co na to mówi Dziennikarz? *Tragediante*... A co mówi Stańczyk? *Commediante, dla ciebie błazeńska laska*. Wyspiański mówi: *Świętości nie szargać: to boli. Świętości nie szargać*. To jest kpina. Szargać! Od tego jest dziennikarstwo, od tego jest krytyka. Ale szargać to nie znaczy opluwać i obrażać, i puszyć się ponad miarę swoich możliwości czy kompetencji. „Szargać" pochodzi od „potrząsać" - jak wichura drzewem - żeby d o b i ć s i ę p r a w d y.

Mam satysfakcję, trochę gorzką: otóż dziś wszyscy młodzi reżyserzy, którzy budzą nadzieje, robią przecież dalej mój postmodernizm rodem z mojej *Balladyny*, z *Kordiana*. Od Augustynowicz (*Balladyna*), Warlikowskiego (*Opowieść zimowa*), po Jarzynę. Tylko ja, zaczynając przed trzydziestu laty samotnie w *Balladynie*, w *Kordianie*, dostałem za to mocno po głowie i jak dotąd publicznie nikt mnie za to bicie nie przeprosił. Publicznie. Bo po cichu zrobiło to parę osób. Bóg zapłać i za to - mówiła zawsze moja ciotka.

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: p o e z j a i d o b r o ć. Tak mówi Norwid. Całe świadome życie staram się być wierny temu przesłaniu, tak w teatrze, jak w życiu.

rozmawiali: Małgorzata Dziewulska i Andrzej Majczak

Od dawna wydaje mi się, że teatr, podobnie jak i sztuka w ogóle, to *Biblia pauperum*, Biblia w obrazach dla tych, którzy nie umieją czytać. Autor teatralny zaś to świecki kaznodzieja rozpowszechniający idee epoki w formie popularnej, tak popularnej, że klasa średnia, która głównie zapełnia teatry, może bez większego trudu pojąć, o co chodzi. Dlatego teatr był zawsze szkołą dla młodzieży, dla osób na wpół wykształconych i dla kobiet, a więc dla ludzi, którzy zachowali jeszcze prymitywną zdolność łudzenia się i ulegania złudzeniom, to znaczy poddawania się iluzji, przyjmowania sugestii autora.

Toteż wydaje mi się, że w naszych czasach, gdy pierwotne, niedoskonałe myślenie, fantazja, rozwija się w refleksję, badanie, doświadczenie, teatr, podobnie jak i religia, chyli się ku upadkowi jako forma wymierająca, do delektowania się którą brak nam nieodzownych warunków. Za tą hipotezą przemawia kryzys teatralny panujący obecnie w całej Europie, a zwłaszcza fakt, że w krajach wysokiej kultury, które wydały największych myślicieli naszej epoki, a mianowicie w Anglii i w Niemczech, sztuka dramatyczna – podobnie zresztą jak i większość innych sztuk pięknych – jest martwa.

W innych znów krajach uważano, że można stworzyć nowy dramat, wypełniając stare formy treścią nowych czasów. Nowe idee jednak nie zdążyły się tak spopularyzować, aby publiczność mogła zrozumieć, o co chodzi, z drugiej zaś

strony spory polityczne tak rozpaliły umysły, że czyste, bezinteresowne odbieranie sztuki nie mogło nastąpić tam, gdzie widz natrafia na poglądy sprzeczne z jego najgłębszymi przekonaniami i gdzie oklaskująca lub wygwizdująca większość narzuca swoje zdanie publicznie, jak to się dzieje właśnie w sali teatralnej. Krótko mówiąc, nie stworzono jeszcze nowych form dla nowej treści i młode wino rozsadza stare butelki.

August Strindberg

fragment przedmowy do *Panny Julii* w: August Strindberg *Wybór dramatów*. Wybór, przekład Zygmunt Łanowski Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977

Walter Johnson

Strindberg i taniec śmierci†

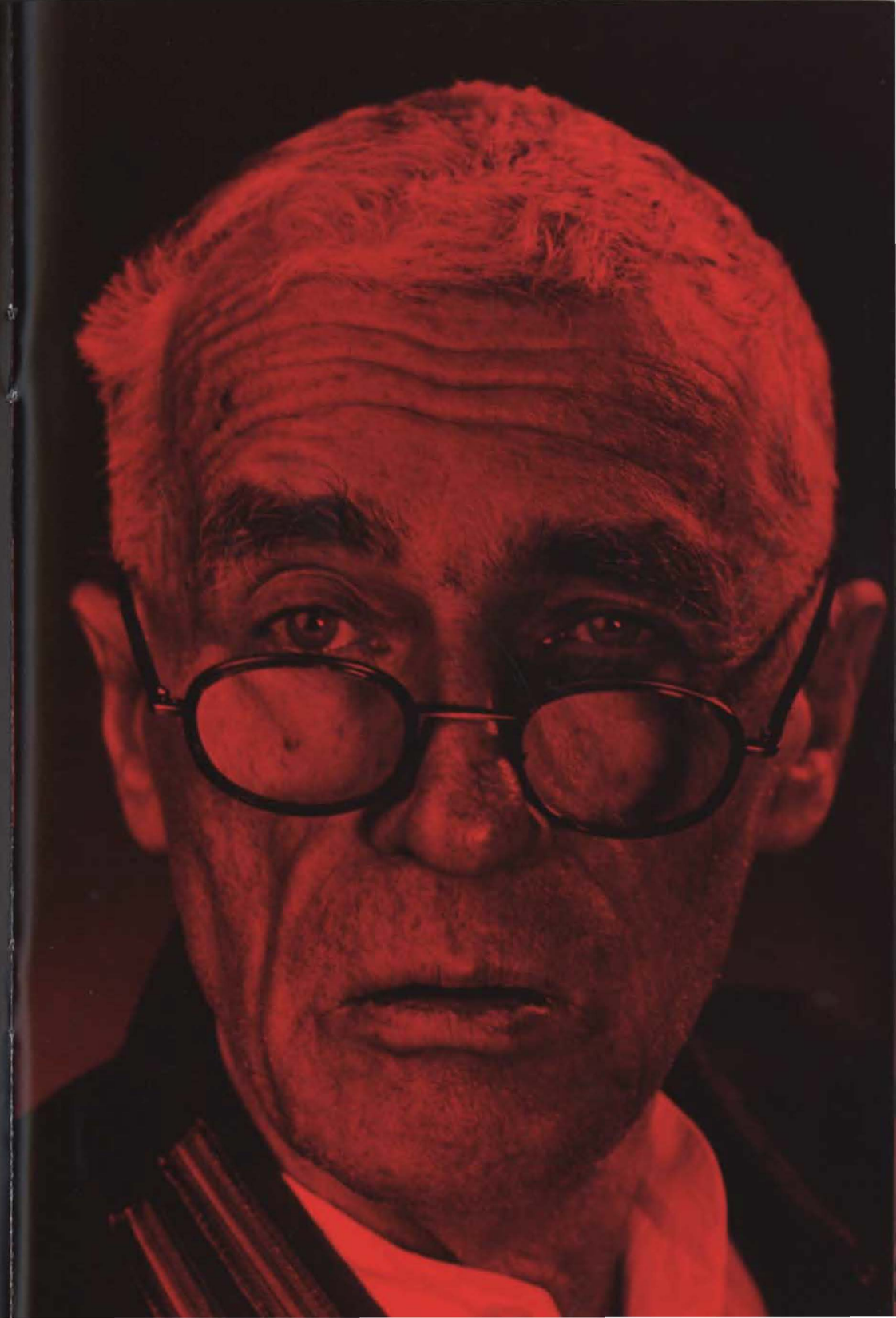
Obydwa dramaty, *Taniec śmierci I* i *Taniec śmierci II* (1901), otrzymały ostatecznie tytuły średniowieczne; zawierają one takie elementy jak akcent położony na temat śmierci, motyw wampira i powtarzanie wzoru życia w kolejnych pokoleniach, elementy będące przedmiotem zainteresowania w wiekach średnich. Obie sztuki są jednak tak nowoczesne i współczesne, jak to tylko możliwe. Strindberg w sposób genialny brał, czego potrzebował jako inspiracji lub szczegółu, i przetwarzał to wszystko w coś wyjątkowego i własnego, zawsze subtelnie różniącego się od tego, co robił wcześniej. Ilustracją takiego sposobu postępowania jest pierwsza i druga część *Tańca śmierci*.

W *Tańcu śmierci I* Strindberg opowiada historię nowoczesnego piekła małżeńskiego, które tworzą sfrustrowany kapitan, stacjonujący na wyspie zwanej Małym Piekłem, i jego równie sfrustrowana żona, była aktorka. Historia opowiedziana w *Tańcu śmierci II* odnosi się do tegoż kapitana, będącego już na emeryturze, przeistaczającego się w psychicznego wampira. Łatwo wskazać, czym było późne średniowiecze dla Strindberga jako inspiracja i źródło szczegółów w pracy dramaturgicznej.

† obszerny fragment nie wydanego w języku polskim eseju *Strindberg and the Danse Macabre*, w: *Strindberg. A Collection of Critical Essays*. Pod red. O. Reinert. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1971

Średniowieczna Europa miała powody, by śmierć uważać za coś szpetnego, przerażającego i okropnego. Zarazy, wojny, choroby, klęski żywiołowe, niedostatek dostarczały naocznych dowodów na to, że księża mieli całkowitą rację, kiedy wskazywali, że śmierć zabiera nie tylko bliźnich, przyjaciół i krewnych, ale w każdej chwili może zabrać także nas samych. Kościół posługiwał się zarówno moralitetem jak misteriami, by przestrzegać ludzi średniowiecza przed ich – częstokroć szaleńczymi – próbami zatajenia potworności życia poprzez ucieczkę w świat ziemskich rozkoszy.

Taniec śmierci, czyli *danse macabre*, utrwalony został na tysiącach malowideł (malowideł ściennych, fresków, obrazów olejnych i akwarel), rycin i drzeworytów, w wielu rzeźbach, poematach, kazaniach i sztukach teatralnych. W tych średniowiecznych dziełach podkreślone były takie treści jak wszechpotęga śmierci, jej zwykle nieoczekiwane i niechciane przyjście do każdego bez wyjątku, jej lekceważenie rangi i pozycji człowieka, obrzydliwe i przerażające zarazem szczegóły umierania. Śmierć, zwykle przedstawiana jako postać podobna do szkieletu, jest gotowa poprowadzić każdego mężczyznę, każdą kobietę czy dziecko do długiego tańca, który dla każdego, kto podał dłoń śmierci kończy się ostatecznym upadkiem. Średniowieczne tańce śmierci, które zachowały się do naszych czasów, akcentują mocno pierwiastek groteskowy i przerażający; były one w sposób oczywisty zamierzone jako ostrzeżenie dla każdego, by lepiej przygotował się do drugiego życia przez zmianę obecnego, przez przyjęcie kodeksu moralnego Kościoła i życie według tegoż kodeksu. Kościół, co całkiem zrozumiale, wyciągnął korzyść ze średniowiecznego lęku przed śmiercią i jej cierpieniem, podkreślając także przemijającą naturę życia ludzkiego i przerażające skutki grze-



chu: sąd i karę wiekuistą w piekle. Księża nie owijali w bawełnę prawdy o znikomości ludzkiej natury i przedstawiali zarówno Czyściec jak Piekło w sposób absolutnie obrazowy.

W ostatniej części *Do Damaszku* Strindberg obiecał nie opowiadać nigdy więcej historii własnych cierpień, co robił w sposób zdumiewająco wiarygodny od początku kariery literackiej aż po trylogię *Do Damaszku*. Nie obiecał wszakże nie skupiać uwagi na cierpieniach innych ludzi ani na złu obecnym w życiu drugich. W istocie Strindberg - ze swoją nowo odzyskaną wiarą w moralną naturę świata, ze swym przypuszczeniem, że życie może być czymś podobnym do snu, a nie życiem „rzeczywistym", i z głębokim zainteresowaniem problemem dobra i zła - w sposób dość naturalny skierował swoją uwagę ku sytuacji rodzinnej, dobrze sobie znanej, odnalazł w niej podobieństwa do średniowiecznego tańca śmierci i skomponował dwa z najwspanialszych dramatów, jakie posiada nowoczesny teatr.

Strindbergowska interpretacja małżeństwa nade wszystko nie jest obiektywnym studium określonego przypadku w formie dramatycznej; jest natomiast rozmyślnie zdeformowaną transpozycją materiału źródłowego, uwydatniającą nędzę stanu małżeńskiego w taki sposób, by mogła służyć, przenośnie, jako nowoczesny „taniec śmierci".

Aby zrozumieć, co jest istotą piekła małżeńskiego, trzeba przypomnieć, że dramaty pisane przez Strindberga w poprzednich piętnastu latach dotyczyły w znacznym stopniu problemu zła, jego natury, źródeł i przyczyn oraz skutków. Zapewne żaden fragment we wszystkich tych sztukach nie rzucił więcej światła na myślenie Strindberga o naturze ludzkiej i jej potencjalnej skłonności do zła niż wypowiedź Córki boga Indry w *Grze snów* (1901):

„Oto są moje dzieci! Każde z osobna jest dobre i grzeczne, ale gdy tylko zetkną się z sobą, kłócą się i zamieniają w demony..."
[przekład Z. Łanowskiego]

W *Tańcu śmierci* Strindberg w wielu szczegółach zasugerował, że zarówno Edgar jak Alicja mają potencjalne skłonności do indywidualnego i społecznego dobra, ale także jasno pokazał, że stali się oni demonami, których nieodłączne samolubstwo i egotyzm nie miały nigdy rzeczywistych szans, by w niesprzyjającym otoczeniu mogły zostać pohamowane czy skutecznie poskromione. Całe ich małżeństwo było jedynie nominalnym związkiem dwu samolubnych i egotycznych zwierząt ludzkich. W trakcie walki o wolność dla ich skrajnie indywidualnych *ego*, stali się oni odpowiednio: on - niepewnym siebie wampirem, ona - sfrustrowaną kokietką w średnim wieku. Jedyną łączącą ich więzią jest podobne zwierzęcemu seksualne przyciąganie, używaną przez nich taktyką - taktyka dżungli, a ich dni są, by przytoczyć tytuł sztuki ucznia Strindberga, nie odstającej nawet na jotę od pary jego sztuk, o których właśnie mówimy, „podróżą długiego dnia do nocy". W tej podróży żadne z nich nie jest gotowe uznać najmniejszego stopnia osobistej odpowiedzialności, oślepiają się natomiast za pomocą racjonalnych wyjaśnień. Strindberg nie uważa Edgara i Alicji za wyjątki:

„*Alicja*: Czy on jest istotą ludzką?
Kurt: Gdy po raz pierwszy postawiłaś mi to pytanie, odpowiedziałem: nie. Teraz uważam, że należy on do najpowszedniejszego rodzaju istot ludzkich, rodzaju, który posiadł ziemię. Może my także należymy do tego rodzaju, robiąc użytek z innych ludzi, wykorzystując sprzyjające okoliczności?"

Strindberg przypisuje uniwersalne znaczenie temu, co powiedział na temat zła i, poprzez sugestie Kurta, dostarcza remedium: uległości, rezygnacji i człowieczeństwa, a wszystko uderzająco jest zgodne z implikacjami średniowiecznych tańców śmierci. Gdyż ziemskie życie, które prowadzą Edgar i Alicja, jest, mówiąc przenośnie, tańcem zwykle odwracającym ich myśli od śmierci i prawdziwego smutku ich życia. Jest znaczące, że tak wielu krytyków teatralnych przez lata uważało solowy taniec węgierski Edgara przy akompaniamencie Alicji grającej *Wejście bojarów* Halvorsena za szczytowy moment przedstawienia pierwszego *Tańca śmierci*. Żywy, entuzjastyczny taniec, przedstawiony w groteskowym kontraście do grobowego i nudnego otoczenia, służy jako efektowna paralela do średniowiecznego tańca, w którym żyjący próbują uciec od myśli o ich własnej śmiertelności. Tak, jak średniowieczny taniec kończy się pewną śmiercią, taniec kapitana kończy jego własny upadek.

W szerszym i przenośnym sensie, dwadzieścia pięć lat ich życia było tańcem śmierci. Historia, którą Strindberg musi opowiedzieć za pomocą ilustracji głównego tematu *Tańca śmierci I*, może zostać określona jako ciągłe powtarzanie podstawowych kroków, które mają doprowadzić do czegoś, co przełamie upiorny wzorzec. Jednak za każdym razem obietnica nie spełnia się i wzorzec zaczyna obowiązywać na nowo. Żywoty tych dwojga oddalały ich myśli zarówno od śmierci, jak od smutnej rzeczywistości, w której żyli.

Jednak nigdy nie powiodło im się całkowite zracjonalizowanie ani myśli o śmierci, ani świadomości smutku rzeczywistości, jaka ich otacza. Na przygnębiającym i symbolicznym tle ich podobnego do więzienia domu, tych dwoje ży-

ło w „najbardziej niedorzecznej nienawiści, bez przyczyny, bez celu", wydawałoby się „bez końca". Z wyjątkiem rzadkich okazji, torturowali się wzajemnie tak skutecznie i dokładnie, że Kurt może w dobrze umotywowanym uzasadnieniu powiedzieć:

„Ale powiedz! Co z wami jest? Co tu się dzieje? Tu z tapet zionie jadem i człowiekowi robi się słabo, gdy tylko tu wejdzie! Najchętniej bym sobie stąd poszedł, gdybym nie obiecał Alicji, że zostanę. Tu pod podłogą gnije trup, a w powietrzu unosi się taka nienawiść, że aż trudno oddychać."
[przekład Z. Łanowskiego]

Dla każdego, kto czyta tę sztukę z niejaką uwagą, jest zupełnie jasne, że dwójka bohaterów poddana jest torturom podobnym do tych, jakie zostały opisane w piekle Swedenborga i - skoro o tortury idzie - w każdym rodzaju piekła. Jest też całkiem jasne, że są oni świadomi natury ich rzeczywistości, nawet jeśli zwykle starają się zataić to przed sobą. Jak mówi Edgar: „jednak całe życie jest okropne". Ale dopiero wówczas, gdy atak serca złamie Edgara, może on zbliżyć się do myśli o przyjęciu częściowej odpowiedzialności za fakt, że sam stworzył tę śmierć za życia:

„Życie wydaje się tak szczególne - tak przewrotne, złośliwe - już od dzieciństwa - a ludzie wydawali się tak źli, że ja także stałem się zły."

Przedstawienie rzeczywistości piekła małżeńskiego przez Strindberga jest niesamowitym ujęciem torturowanych istot ludzkich, torturowanych nie tylko przez siebie nawzajem, ale także przez siebie same.

W środku tego koszmaru, którym jest wspólne życie, rzadko udaje się im wyeliminować myśli o śmierci. Alicja ma jej jasną świadomość, nie jako czegoś, co uderzy ją osobiście, ale jako: 1) wyjścia na wolność z więzienia, którym jest małżeństwo z Edgarem, i 2) broni, za pomocą której może terroryzować i torturować Edgara. Na przykład rozkoszuje się, widząc oznaki starzenia się Edgara i jego słabnący wzrok, jego rosnącą niezdolność do cieszenia się tytoniem i whisky, jego chorobę. Z drugiej strony Edgar stara się zataić, tak długo, jak może, powagę tych rzeczy, przekonując Alicję, że nigdy nie był poważnie chory, że przeżyje jeszcze dwadzieścia lat, że umrze jak stary żołnierz, nagle i bezboleśnie. Jednak sama jego natarczywość i okazjonalne, mimowolne wzmianki objawiają, że boi się śmierci i że tak naprawdę nie wierzy, iż gdy jest już po wszystkim: „Nie zostaje nic poza tym, co można załadować na taczki i wywieźć na klomby w ogrodzie". Strindberg śledzi z wielką, ale nienatrętną troską zaaferowanie Edgara śmiercią: otwarte stwierdzenia, udrękę, wewnętrzne męczarnie, rosnące lęki, jego kurczowe trzymanie się życia, gdy wydaje mu się, że umiera, i ponowne udawanie, gdy choć trochę przychodzi do siebie. Dla Edgara nie istnieje rezygnacja, pokora, uległość. Stał się na sposób symboliczny żywym trupem, jak jego małżeństwo było śmiercią za życia.

Ale pierwszy *Taniec śmierci* kończy się w sposób zdecydowanie paralelny do innego aspektu średniowiecznego tańca śmierci. Właśnie tak jak *danse macabre* łączy okropność i groteskę z czarnym humorem, pierwsza z tych sztuk Strindberga kończy się sceną ponurą i humorystyczną zarazem, w której dwójka głównych uczestników małżeńskiego piekła planuje obchody swego srebrnego wesela.

wybrał i przełożył Lech Sokół

Gunnar Brandell

Taniec śmierci †

Dla koncepcji *Tańca śmierci* inny, mniej znany trójkąt małżeński miał szczególnie rozstrzygające znaczenie. Daleko na krańcach szkierów, gdzie ostatecznie rozgrywać się będzie akcja *Tańca śmierci*, mieszkał stary przyjaciel Strindberga, Ossian Ekbohrn, z którym poróżnił się, a który następnie wziął stronę Siri [von Essen, pierwszej żony pisarza] w procesie rozwodowym. Jego nazwisko powraca ustawicznie w zapiskach Strindberga na przełomie wieków. W swoich francuskich *Wiwisekcjach* opowiada Strindberg o tym, jak odwiedził go pewnego razu w Sandhamn i został przyjęty prawie tak, jak Kurt w sztuce. [...]

Ekbohrn był celnikiem, ale nazywano go w raportach „podoficerem". W odróżnieniu od von Philpa miał on przełożonego, z którym nie umiał żyć w pokoju. Strindberg uważał go za człowieka izolującego się od otoczenia i konfliktowego. Zapewne to wspomnienie bardziej niż życie towarzyskie w domu von Philpów inspirowało Strindberga, gdy pozwalał swojej głównej postaci przeprowadzić się na bezludną wyspę i ustawiał ją w hierarchii zawsze w opozycji do zwierzchników i sobie równych. Jak miało się to do „manii wielkości" Kapitana, trudno jest rozstrzygnąć. Na-

† fragment nie wydanej w języku polskim monografii *Strindberg – ett författarliv*. t. IV: *Hemkomsten – det nya dramat 1898–1912*, Alba, Stockholm 1989

wet tu mógł Strindberg przecież przenieść niejedno z najbliższego otoczenia. We wspomnieniach identyfikował się w połowie z Ekbohrnem i przekształcał go w karykaturę samego siebie.

Gdy Kapitan dawał upust swojej pogardzie dla „motłochu", przypominał innego znajomego Strindberga, doktora Eliassona z Ystad, który także był obecny w tym czasie w jego myślach. W trakcie pobytu Strindberga w Ystad w 1895 roku, Eliasson wychwalał „wielką pogardę" dla motłochu, podobnie jak robił to Nietzsche. Umarł we wrześniu, natychmiast po opublikowaniu *Tańca śmierci*, w wyniku długiej choroby, o której Strindberg dostawał szczegółowe raporty. W jednym z listów pisał Eliasson, że otrzymał „tendencyjne przedstawienie swoich przekleństw (co za odwaga) aż do samego końca". Umierający Eliasson mógł być inspiracją dla brawury Kapitana wobec śmierci.

Postać Eliassona prowadzi bezpośrednio do tematu śmierci, który dał sztuce tytuł.

wybrał i przełożył Lech Sokół

inscenizacje Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym

Molière
Don Juan
premiera
16 X 1965 na scenie Teatru Powszechnego
10 I 1969 na scenie Teatru Narodowego

Stanisław Wyspiański
Wesele
premiera
26 X 1963 na scenie Teatru Powszechnego
15 I 1969 na scenie Teatru Narodowego

Stanisław Wyspiański
Wyzwolenie
premiera
6 X 1966 na scenie Teatru Powszechnego
15 I 1969 na scenie Teatru Narodowego

Zygmunt Krasiński
Nie-Boska komedia
premiera 20 III 1969

George Bernard Shaw
Święta Joanna
premiera 25 IX 1969

Ernest Bryll
Rzecz listopadowa
premiera 21 XI 1969

Aleksander Fredro
Damy i huzary
premiera
8 VI 1968 na scenie Teatru Powszechnego
13 XII 1969 na scenie Teatru Narodowego

Juliusz Słowacki
Kordian
premiera
30 I 1970 na scenie Teatru Powszechnego
4 III 1970 na scenie Teatru Narodowego

William Szekspir
Hamlet
premiera 16 IV 1970

Norwid
prapremiera 9 X 1970

Juliusz Słowacki
Beniowski
premiera 13 VI 1971

Antoni Czechow
Trzy siostry
premiera 17 XII 1971

Franz Kafka
Proces
premiera 8 IV 1972

Jarosław Marek Rymkiewicz
Kochankowie piekła
premiera 16 VI 1972

William Szekspir
Makbet
premiera 14 XII 1972

Sofokles
Antygona
premiera 11 I 1973 w Teatrze Małym

Mikołaj Gogol
Rewizor
premiera 16 III 1973

Aleksander Fredro
Trzy po trzy
premiera 23 VI 1973

Stefan Garczyński
Wacława dzieje
prapremiera 15 XI 1973

Juliusz Słowacki
Balladyna
premiera 8 II 1974

Iwan Turgieniew
Miesiąc na wsi
premiera 23 V 1974 w Teatrze Małym

Stanisław Dygat
Jezioro Bodeńskie
prapremiera 19 X 1974 w Teatrze Małym

Stanisław Wyspiański
Wesele
premiera 11 XII 1974

Ireneusz Iredyński
Maria i Czysta miłość
prapremiera 29 XI 1975 w Teatrze Małym

Mickiewicz. Część I - Młodość
prapremiera 21 II 1976

Antoni Czechow
Płatonow
premiera 31 XII 1976

Aleksander Fredro
Mąż i żona
premiera 6 V 1977

Jean Racine
Fedra
premiera 21 X 1977 w Teatrze Małym

Juliusz Słowacki
Sen srebrny Salomei
premiera 31 XII 1977

Mickiewicz. Część II - „Dziady" cz. III i „Ustęp"
premiera 31 X 1978 w Teatrze Małym

Jan Kochanowski
Treny
premiera 16 V 1979

Dostojewski
wg „Braci Karamazow"
premiera 28 XI 1979

...i Dekameron
według **Givanniego Boccaccia**
prapremiera 7 II 1980

Noël Coward
Seans
premiera 23 II 1980 w Teatrze Małym

Juliusz Słowacki
Samuel Zborowski
premiera 30 I 1981

O poprawie Rzeczypospolitej
prapremiera 11 XI 1981

August Strindberg
Do Damaszku
premiera 26 XI 1981 w Teatrze Małym

Mickiewicz. Część III - „Pan Tadeusz"
premiera 27 III 1982

Leśmian
premiera 5 XI 1982

Jan Andrzej Morsztyn
Komedia pasterska
premiera 4 XII 1982 w Teatrze Małym

Stanisław Moniuszko
Śpiewnik domowy
premiera 31 XII 1982

Adam Hanuszkiewicz był dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Narodowego od 1 września 1968 do 31 grudnia 1982 roku.

spis fotografii

1. Adam Hanuszkiewicz na próbie *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, Teatr Narodowy 1977, fot. Cezary Marek Langda

2. Krzysztof Kolberger w roli Zana, *Mickiewicz – Część I: Młodość*,

Teatr Narodowy 1976, fot. Renard Leonard Dudley

3. Anna Chodakowska w roli Antygony, Sofokles *Antygona*, Teatr Narodowy 1973, fot. Renard Leonard Dudley

fotografie 1-3 pochodzą ze zbiorów archiwum Teatru Narodowego

4. August Strindberg, 1891, fot. John Lundgren © Strindbergsmuseet

5-7. Adam Hanuszkiewicz jako Edgar, Krzysztof Kolberger jako Kurt, Anna Chodakowska jako Alicja w *Tańcu śmierci* Augusta Strindberga, Teatr Narodowy 1998, fot. Rafał Latoszek

Kasa teatru przy Placu Teatralnym 3 czynna od poniedziałku do soboty 10-14 i 15-19, w niedzielę przed przedstawieniem 16-19.
W dniach przedstawień na scenie przy Wierzbowej bilety sprzedawane są także w kasie przy ulicy Wierzbowej 3 na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

Rezerwacja telefoniczna: 69 20 604, 69 20 664 od poniedziałku do piątku 9-16.

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

http://www.pol.pl./narodowy

dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

kierownik działu produkcji środków inscenizacji	Sylwester Paluch
główny brygadier sceny	Lech Orzechowski
kierownik działu zabezpieczenia technicznego	Paweł Mamla
kierownik pracowni stolarskiej	Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni malarskiej	Paweł Rozbicki
kierownik pracowni modelatorskiej	Marek Laudański
kierownik pracowni tapicerskiej	Waldemar Głowala
kierownik pracowni krawieckiej męskiej	Roman Żbikowski
kierownik pracowni krawieckiej damskiej	Maria Kosecka
kierownik pracowni obuwia	Robert Rotuski
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej	Edmund Kwiatkowski
kierownik zespołu garderobianych	Magda Brożyńska
kierownik zespołu charakteryzatorów	Leszek Galian
kierownik zespołu rekwizytorów	Zbigniew Fortuna
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych	Wojciech Hulewicz
kierownik zespołu mechaników	Krzysztof Mamaj
główny oświetleniowiec	Krzysztof Trzaskowski
główny elektroakustyk	Mariusz Maszewski

główny księgowy	Jadwiga Wieczorek
kierownik działu administracji	Euzebiusz Kośla
kierownik działu zaopatrzenia	Krzysztof Krupa
kierownik działu kadr	Bogdan Dobkowski
kierownik biura informatyki	Janusz Dobkowski

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Mirosław Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji
Justyna Duriasz

impresariat
Adriana Lewandowska

redakcja programu
Andrzej Majczak

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

ISBN 83-910326-5-5

cena 10 zł

ogólnopolski patronat radiowy

Tylko w Trójce

„Magazyn Bardzo Kulturalny" Barbary Marcinik (teatr, literatura, wystawy oraz wszechobecna w Programie III muzyka) w sobotę, 14.00-15.00.

„Tylko Bez Polityki, Proszę" Anny Semkowicz (warsztaty aktorskie ze znanym aktorem-pedagogiem w roli mistrza) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Nasz Parnas" Magdaleny Jethon (wywiad-rzeka z artystami sceny i ekranu) w niedzielę, 22.10-23.00.

„Trójkowo, Filmowo" Ryszarda Jaźwińskiego (magazyn aktualności filmowych) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Radio Retro" Jacka Ejsmonda, Anny Brzozowskiej i Grzegorza Wassowskiego (bibliofilskie wydanie „Trójki Pod Księżycem") w co drugi wtorek, 0.05-2.00.

Polskie Radio SA - Program III
ul. Myśliwiecka 3/5/7, 00-977 Warszawa
Dział Promocji tel./fax (022) 645 56 26
Agencja Reklamy tel./fax (022) 628 17 27

także w Internecie: http://www.radio.com.pl/trojka

repertuar Teatru Narodowego w Telegazecie na str. 220

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

AUGUST STRINDBERG

TANIEC ŚMIERCI

DÖDSDANSEN

w przekładzie Zygmunta Łanowskiego

reżyseria
Adam Hanuszkiewicz

scenografia
Franciszek Starowieyski

opracowanie muzyczne
Mirosław Jastrzębski

światło i projekcje
Mirosław Poznański

układ tańców
Leszek Czarnota

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

premiera 7 listopada 1998 roku

Obsada

Edgar kapitan artylerii fortecznej . . .	Adam Hanuszkiewicz
Alicja jego żona, była aktorka	Anna Chodakowska
Kurt szef kwarantanny	Krzysztof Kolberger
Jenny	Ewa Konstancja Bułhak
Staruszka	Anna Korzeniecka (gościnnie)
Wartownik	Waldemar Kownacki (gościnnie)

asystent reżysera	Robert Walkowski (Wydział Reżyserii Dramatu AT)
asystenci scenografa	Jadwiga Michalska Anita Świderek
realizator światła	Krzysztof Trzaskowski
realizator dźwięku	Mariusz Maszewski
inspicjent	Adam Borkowski
sufler	Jolanta Szydłowska

Przed wejściem na widownię uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych i wszelkich innych urządzeń elektronicznych.