

Teatr

ate

neum

Przedstawienie prowadzi:

KONRAD MIKICIŃSKI

Kontrola tekstu:

HALINA KAZIMIEROWSKA

Kierownik techniczny:

ANTONI POROŚ

Kierownik pracowni elektroakustycznej:

ANDRZEJ BURIAN

Kostiumy wykonano pod kierownictwem:

WŁADYSŁAWA HRYBKA i HENRYKI KRZEWICKIEJ

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej:

ANTONI POROŚ

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej:

DANUTA FUKSIEWICZ

Kierownik pracowni stolarskiej:

ALEKSANDER KORNACKI

Kierownik pracowni tapicerskiej:

WOJCIECH CHOJNACKI

Kierownik pracowni ślusarskiej:

JAN TEODORCZYK

Brygadier sceny:

JÓZEF DĄBROWSKI

Organizacja Pracy Artystycznej:

BARBARA ŚWIRSKA

Kierownik Działu Organizacji Widowni:

MARIA NOWOCIEŃ

Wydawca,

Teatr „Ateneum” w Warszawie

CENA ZŁ 15.—

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 2696, n. 2000. Z-6.

**August
Strindberg**

WIERZYCIELE

TRAGIKOMEDIA

(FORDINGSÄGARE)

przekład:

ZYGMUNT ŁANOWSKI

Reżyseria:
JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia:
MARCIN STAJEWSKI

Asystent reżysera:
Przemysław Basiński (PWST)

Asystent scenografa:
Małgorzata Szwedo-Kiljańczyk

Druga premiera w sezonie 1981/1982

Dyrektor i Kierownik Artystyczny:
JANUSZ WARMIŃSKI

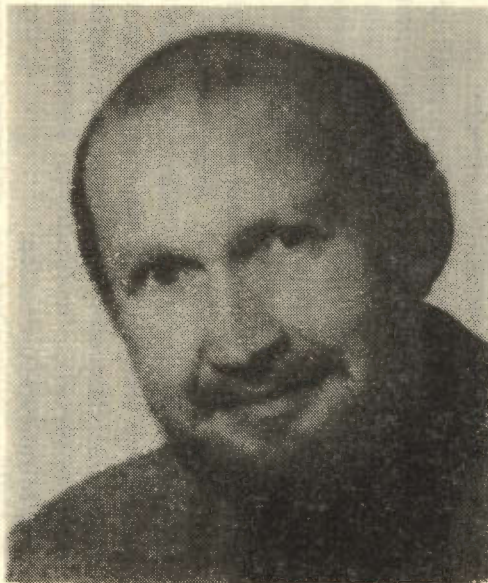
**TEATR „ATENEUM”
IM. STEFANA JARACZA
W WARSZAWIE**

TEKLA-
Aleksandra Ślaska

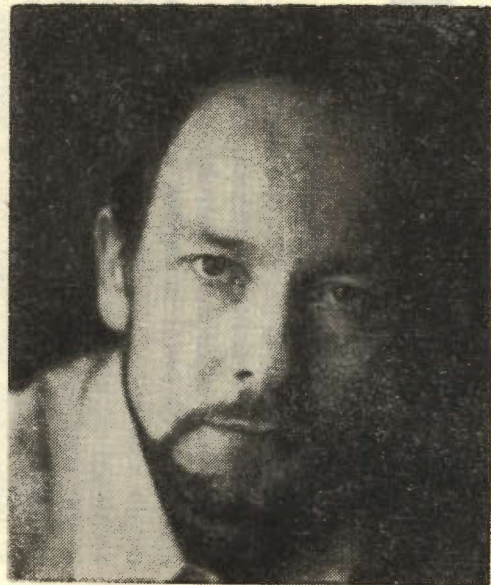


Osoby:

GUSTAW-
Mieczysław Voit



ADOLF-
Jerzy Kamas







Lech
Sokół

Strindberg - nasz ws

Sartre nazwał go naszym wierzycielem. Tomasz Mann w znanym esejku opublikowanym w roku 1949, a więc w setną rocznicę urodzin, napisał: „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. [...] Myśl o nim kojarzy się zawsze z tym, co największe”. Powstaje pytanie, co właściwie jesteśmy winni Strindbergowi jako czytelnicy i widzowie teatralni, i po prostu jako ludzie; dlaczego odmienni i niewątpliwie wielcy pisarze i intelektualiści jak Sartre i Mann tak wysoko ocenili jego dzieło?

Charakteryzując owo dzieło Mann pisał: „Stojąc poza szkołami i prądami, a zarazem ponad nimi, Strindberg łączy je wszystkie w sobie. Ten naturalista i neoromantyk jest również prekursorem ekspresjonizmu, zasługując na wdzięczność całego pokolenia, które hołdowało temu kierunkowi, i jest zarazem pierwszym nadrealistą — pierwszym w każdym tego słowa znaczeniu. A przy tym w jego wrodzonym anwangu tkwi wiele stabilizujących elementów tradycji.” Zaczynamy coś rozumieć... Dodajmy, że charakterystyka Manna, zwięzła i zdawałoby się skreślona wyłącznie na rocznicowe obchody, jest zdumiewająco trafna.

Strindberg naturalista to najszerzej znane wcielenie pisarza, to autor takich sztuk, jak *Ojciec* (1887), *Panna Julia* (1888) i *Wierzyiele* (1888), jednoaktówki z roku 1892. Czy jednakże na pewno naturalista? Strindbergowski Rotmistrz z *Ojca* nie ma nawet

imięcia, panna Julia i lokaj Jean są bardziej upostaciowaniem płci, węzłowiskiem sił psychicznych niż naturalistycznymi bohaterami określonymi przez dziedziczenie i środowisko, postacie *Wierzyiele* z kolei raz po raz przełamują konwencje realizmu i wychylają się w kierunku halucynacji i koszmaru. O *Ojcu* powiedziano, że można, że nawet najlepiej grać go na nagiej scenie, bez drobiazgowo odtwarzanego mieszczańskiego salonu. Już jego sztuki tak zwane „naturalistyczne” nazywa się niekiedy „dramatami zaczątkowego ekspresjonizmu”. O *Ojcu* sam autor pisał: „Czuje, jakbym szedł we śnie, jakby fantazja i życie splotły się w jedno.” Dziwne wyznanie, jak na naturalistę! Jego „naturalizm”, co charakterystyczne, wydał się podejrzany samemu Emilowi Zolli: *Ojciec* zrobił na nim wielkie wrażenie, ale wydał mu się odległy od naturalistycznego katechizmu. Dramat ten był niemal wstrząsem dla Nietzschego, którego zadziwiło, że ktoś mógł tak precyzyjnie wyrazić jego wyłączną, zdawałoby się, własność, jaką była koncepcja „walki płci”.

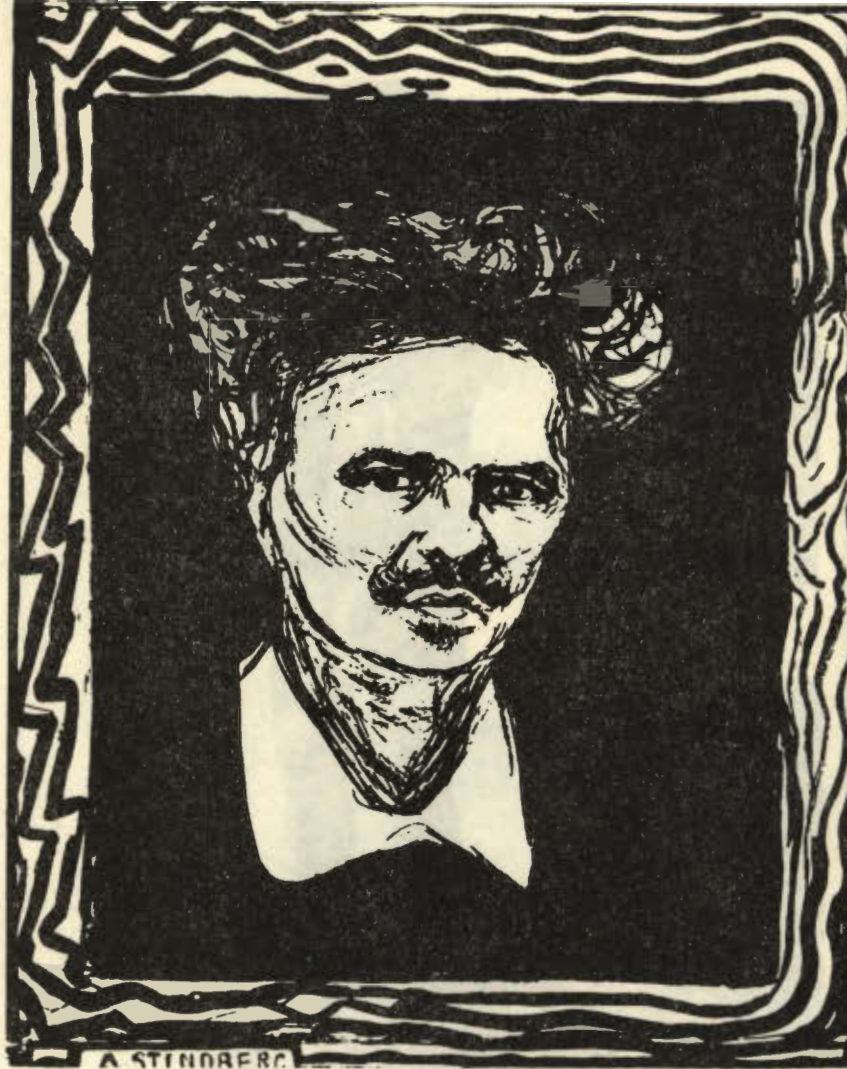
Strindberg był niewątpliwie „badaczem natury ludzkiej”, a więc przyjął postawę, jaką pisarzowi zalecali naturaliści. Sami wszakże badali człowieka w jego uwarunkowaniach konkretnych: środowiskowych, społecznych po psychologiczne i fizjologiczne. Posługiwali się aparatem fotograficznym, który Strindbergowi nie wystarczał: potrzebny mu był jeszcze skalpel i mikroskop. Interesowały go nie tylko i nie przede wszystkim konkretne okazy fauny ludzkiej, badał człowieka przez duże „C”, chciał poznać



półczesny

siły, jakie nim rządzą, odkryć głębię jego psychiki, do podświadomości włącznie. Nie jest przypadkiem, że z okazji Ibsenowskiego *Rosmersholmu* napisał esej o „duchowym zabójstwie”, że interesowała go zarówno „walka płci”, jak „walka mózgów”, walka między silniejszym a słabszym, lepiej i gorzej przystosowanym do życia, walka między ludźmi, ale również walka człowieka z „mocami” i z Bogiem. Zachowując postawę naturalistyczną, badawczą, zmodyfikował zakres badań i przesunął centrum zainteresowań na nieznaną naturalistom zakamarki ducha ludzkiego; pozostał naturalistą, a zarazem nie był nim nigdy. Pisał o sobie, że jest człowiekiem przejściowym, że jego powołaniem jest pogodzić naturalizm z mistycyzmem. Przypomnijmy o fakcie, o którym nazbyt często się zapomina: naturalizm, zwłaszcza europejski, nie polski, który się nam nie udał, był pomostem, wiodącym do symbolizmu, ekspresjonizmu, nadrealizmu. Kontynuowano go często po cichu i rozwijano, a głośno zwalczano. Twórczość dramatyczna i prozatorska Strindberga jest tego klasycznym przykładem, choć nie oburzał się na naturalizm: pragnął go realizować po swojemu.

Strindberg nie mógł być „prawdziwym” naturalistą ze względu na subiektywizm jego twórczości. Nie wypowiedział się wszakże w pełni w lirycie, którą również uprawiał, ale w najbardziej zobiektywizowanym z rodzajów literackich: w dramacie, w którym „ja” autorskie w normalnych warunkach nie może się pojawić. Ten pozorny paradoks legł u podstaw jego niezwykle wynalazczości i rewolucyjności w dziedzinie form dramatycznych, jakie wprowadził do dramaturgii światowej. Pozorność Strindbergowskiego paradoksu polega na tym, że odczuwał i przeżywał swoje własne życie, zarówno zewnętrzne, jak wewnętrzne i w ogólności całą rzeczywistość jako dramatyczne zmaganie opozycji, sił, „mocy”. Przeżywał niezwykle intensywnie napięcie między sobą a rzeczywistością: świat zdawał się atakować go i osaczać, najdrobniejsze nawet zdarzenia wywoływały w nim nieproporcjonalnie wielkie echa. Rzeczywistość pojmował jako scenę czy arenę, na której zmagają się zarówno jednostki ludzkie, jak tajemnicze siły, których natury do końca nie znamy. To już teatr. Pragnąc wyrazić swoją wizję, wprowadzić problemy swojego „ja” na scenę teatralną, musiał rozbić istniejące formy dramatyczne. I tak się stało. Przedstawił siebie rozszczępionego na kilka postaci, z których każda jest jakimś aspektem jego osobowości w trylogii dramatycznej *Do Damaszku* (1898 — 1901) i w *Grze snów* (1901), wprowadził postacie, które nie są realne, ale są utworzone z materii osobowości autora, a zatem chwytły typowo ekspresjonistyczne (tzw. „rozszczępienie ja” oraz dramaturgię „ja” autorskiego — „Ich-Dramatik”). W *Grze snów* próbował naśladować marzenia sennie w ich niepojętym, a może logicznym toku: dramat rozgrywa się w mózgu śpiącego Poety. Wyprzedził zatem nadrealizm, gdyż nie tylko posłużył się poetyką snu, ale próbował wyrazić treści podświadomości. Jego prowadzony przez kilka lat dziennik snów i różne odkrycia psychologiczne są wcześniejsze od podob-



nych zapisków i badań Freuda; samodzielnie, posiadając zresztą znaczną wiedzę psychologiczną, zapowiada teorie i hipotezy, do jakich później doszła psychoanaliza. Nie bez racji uważa się go także za prekursora „teatru absurdu”, zwłaszcza w takich dramatach, jak *Gra snów*. Olsniewająca wynalazczość formalna idąca w parze z odkryciami psychologicznymi dotyczącymi jednostek i grup ludzkich, filozofowanie na temat życia i człowieka: oto Strindberg.

Przypomnijmy raz jeszcze Manna, który zwrócił uwagę na „stabilizujące elementy tradycji”, zawierające się w dziele Strindberga. To fakt niezmiernie wagi. Nie stał się on bowiem nigdy czczym awangardzistą. Zapewne, zasadniczą rolą awangardy jest zrywać więzy, burzyć zatęchłą tradycję, otwierać dotychczas zamknięte drzwi. Rolę tę trudno przecenić. Ale też wiele dzieł awangardy, takiej, czy innej, wędnie nazbyt szybko i cieszą one wówczas tylko różnej maści historyków, żyjąc najwyżej jako echa w dziełach późniejszych. Strindberg był wystarczająco awangardowy, by pchnąć dramat europejski na nowe tory, wystarczająco osadzony w tradycji, mający zbyt wiele do przekazania, by ograniczyć się do spełnienia roli burzyciela. Wyrastał ponad prądy i kierunki i łączył wynalazczość formalną z głębią przekazywanych treści. Wystarczy wrywkowa i powierzchniowa znajomość jego dzieła, by spostrzec, że obce mu były tzw. „błyskotliwe” rozwiązania formalne i wszelakie race dowcipu. Dzieło jego trzeba ująć w inne kategorie. Trzymając się podziału na formę i treść wypadnie tę pierwszą nazwać rzeczywistością i niepowierzchnie rewolucyjną, natomiast do drugiej odnieść słowo wiedza czy nawet mądrość. Nawet jeśli owa mądrość jest gorzka, a obraz życia i człowieka u Strindberga — przerażający.