



August Strindberg

DO DAMASZKU

*Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.*

W. Shakespeare

Premiera: 24.03.1991

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Tadeusz Bradecki

„Dar pisania” odzyskany

W liście z 19 marca 1898 roku Strindberg pisał do swego przyjaciela Axela Herrlina: „*Wydaje mi się, że odzyskałem dar pisania dla teatru i ostatnio ukończyłem sztukę (Do Damaszku I). Odczuwam wdzięczność, że było mi dane to zrobić. I skutkiem tego dopuszczam także, że dar ten może mi być odjęty, jeśli nie będę go używał właściwie... Mój uprzedni fatalizm zamienił się w providencjalizm i w pełni pojmuję, że nie posiadam niczego i niczego nie mogę sam przez się. Ale nie stałem się jeszcze absolutnie pokorny, ponieważ nie mam sumienia, by pozwolić mojemu „ja” na popelnienie samobójstwa*”. (...)

Ton i atmosfera cytowanego listu i wielu listów z owego okresu doskonale pasuje do atmosfery panującej w niejednym dramacie napisanym po 1898 roku. Trylogia *Do Damaszku*, której część pierwsza powstała w Paryżu, może być uważana za dzieło całkowicie samodzielne. Druga część trylogii powstała w tymże roku 1898, a trzecia napisana w 1901, weszła do edycji całości opublikowanej w roku 1904. Dramat ten otwiera nowy i ważny okres w twórczości Strindberga. Zbliżał się on coraz bardziej do symbolizmu, ekspresjonizmu, nadrealizmu *avant la lettre* i dlatego wiele z jego sztuk powstałych w owych latach łączy się w jedną grupę, która obejmuje przede wszystkim takie dramaty, jak — oprócz *Do Damaszku* — *Adwent*, *Wielkanoc*, *Grę snów*, *Sonatę widm*. Używa się w odniesieniu do nich takich określeń, jak dramaty oniryczne, wizjonerskie, fantastyczne, chcąc podkreślić fakt, iż wyłamują się one z kategorii realizmu. (...)

Wśród niezliczonych interpretacji trylogii *Do Damaszku* przeważają interpretacje biograficzne. Co do związku z biografią tej sztuki, poprzestańmy na wskazaniu rzeczy najistotniejszej: wyrażając swoje własne trudne problemy, Strindberg dokonuje aktu psychoterapii, przy zachowaniu wszelkich zastrzeżeń w stosunku do

sądu, jakoby był dotknięty obłędem w latach 1894—1896. Istotnym wprowadzeniem do trylogii Strindberga jest nota do późniejszej jego sztuki *Gra snów*: „Autor w nawiązaniu do swojej poprzedniej sztuki o charakterze gry snów, *Do Damaszku*, próbował w niniejszej sztuce naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu. Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błażej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tak nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji. Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety”.

Można określić także trylogię *Do Damaszku* jako grę snów autora, Poety, w którego świadomości, czy raczej psychice rzecz cała się rozgrywa. Trzy części trylogii, przy wszelkich różnicach, są zbudowane podobnie i chociaż można je traktować jako odrębne dramaty, uzupełniają się wzajemnie i pełnia dzieła odsłania się dopiero wówczas, gdy ogarniamy trzy dramaty łącznie. (...) Pisze się zwykle, że *Do Damaszku* to dramat o nawróceniu. Jest to wszakże tylko jeden z licznych wątków myślowych tej bogatej i złożonej sztuki. Ponadto, nawet jeśli potraktujemy każdą z części trylogii jako drogę Nieznajomego do jego własnego Damaszku, wypada odnotować różnicę między jego losami a historią św. Pawła opowiedzianą w *Dziejach apostoelskich*. Św. Paweł w wyniku wizji, jakiej doświadczył w czasie drogi do Damaszku, stał się jednym z najżarliwszych apostołów, natomiast Nieznajomy w zakończeniu każdej z części niemal nawraca się, ale część druga i trzecia zaczyna się na nowo od jego niewiary. A zatem *Do Damaszku* jest nie tylko może nawet nie tyle dramatem nawrócenia, co dramatem wahania, powracającej wciąż wątpliwości.

Lech Sokół
August Strindberg, 1981

Do Damaszku...

Dosłownie i symbolicznie odczytywana trylogia Augusta Strindberga *Do Damaszku* (cz. I i II z 1898, cz. III z 1901) jest trzyczęściowym dramatem o wędrowaniu. W każdej z dających się oddzielnie interpretować części utworu motyw wędrowki człowieka zrealizowany jest według tego samego schematu rozwojowego: od ostentacyjnego buntu, także, czy może przede wszystkim — buntu metafizycznego, ku swoistej religijności w duchu chrześcijańskich ideałów nawrócenia i pokuty. O ile jednak akcja części II i III zmierza bardziej ku rychłemu idyllicznemu rozwiązaniu sytuacji egzystencjalnej głównego bohatera, o tyle w interesującej nas — z różnych powodów — części I nacisk pada, co jest znamienym dla Strindberga rozstrzygnięciem, na ekspresywne ujawnienie racji i przeszkód, które uniemożliwiają łatwe odnalezienie sensu istnienia oraz akceptację postawy religijnej. Dodajmy, że idzie tu o poszukiwanie terapii duchowej przez jednostkę świadomą, drażliwą, wewnętrznie rozdartą, a to sprawia, że samo poszukiwanie Damaszku niejako z natury musi przebiegać wśród dramatycznych perypetii, udręk zewnętrznych, a zwłaszcza duchowych zmagani.

Ten dramat wędrowca nieskłonny do akceptacji jakichkolwiek, jak na awangardowego artystę-buntownika przystało, rygorów społecznych został skomponowany bardzo pomysłowo. Mam tu na uwadze nie tylko starannie pod względem psychologicznym umotywowaną akcję utworu, ale także symetryczny układ miejsc, w których dzieją się poszczególne sceny, co przypomina zwierciadlaną strukturę ze sceną w Azylu jako swoim punktem kulminacyjnym. Od tego punktu wszystkie motywy i sytuacje „kręcą się” niejako w odwrotnym kierunku aż do rozwiązania, co postępowaniu bohatera przydaje dodatkowych znaczeń symbolicznych.

Niepewna sytuacja ekonomiczna Nieznajomego, jego kłopoty rodzinno-malżeńskie, samotność i wyobcowanie w społeczeństwie, rozterki psychiczne wynikające z wychowania w nienawiści, ciągotki anarchistyczne i programowy bunt przeciwko Bogu i religii — to wszystko składa się na jednostronnie posępny i ciemny obraz rzeczywistości. Podobnie jak i w innych swoich dziełach i tutaj autor *Gry snów* nie oszczędza swoich bohaterów, dokładając im nawet wypadków przykrych, nieoczekiwanych i bolesnych, przez co wędrówka przez piekło egzystencji staje się wieczną walką człowieka skłóconego ze światem i sobą, choć stale także marzącego o szczęściu.

Z umieszczeniem Nieznajomego po ciemnej stronie rzeczywistości harmonizuje zespół głoszonych przezeń poglądów i mniemań, a także — pragnień i marzeń. Marzy on wprawdzie o szczęściu: „chciałbym wziąć w dłoń tę masę (wszechświat) i ugnieść ją na coś doskonalszego, trwalszego, piękniejszego... chciałbym widzieć cały świat i wszystkie stworzenia — szczęśliwymi, by rodziły się bez bólu, żyły bez troski i umierały w cichej radości!” — ale sam uznaje się za człowieka nieszczęśliwego, a nawet przekłętego przez los. Wierzy nawet, iż „los knuje spisek”, że gra z nim w przewrotną grę, na co ma jedną odpowiedź — negację. Wybiera bunt przeciwko temu, co nieuniknione — przeciwko Bogu, jego zdaniem, głównemu sprawcy zła. Wpada jednocześnie niejako we wszystkie pułapki swej interpretacji życia, opartej na wierze w zwycięstwo czy szczególnie fatalizm zła: nie może uwierzyć w dobro, „sądzi bowiem, iż spotyka go i spotkać może jedynie zło.

Radykalizm jego postawy możemy dostrzec także w gwałtownych, pełnych oburzenia reakcjach ludzi, którzy widzą w nim dziecko szatana, bluźniercę, człowieka o wywrotowych poglądach, szaleńca. Niemniej ważne jest co innego. To mianowicie, że jako człowiek

cierpiący i zbuntowany Nieznajomy formułuje wszystkie przekłete pytania dotyczące egzystencji. Pozostawmy szczegółowym dociekaniom pytanie, czy część I *Do Damaszku* można traktować jako przedstawienie moralistycznej walki o tożsamość i sens istnienia w formie marzenia sennego, czy też przeżycie snu na jawie, czy wreszcie cały dramat pomyślany został jako dramat oniryczny. Faktem jest jednak, iż zwłaszcza w części I stworzył Strindberg szereg sytuacji życiowych, które posiadają wyraźne cechy sytuacji przedstawionych realistycznie, a swą symboliczną wymowę uzyskują z działania kontrastu pomiędzy tym, co się zdarza i dzieje, a wielce subiektywnym sposobem interpretacji tych wydarzeń, jaki manifestują wypowiedzi Nieznajomego. Swoista gra znaczeń toczy się nie tylko w obrębie przedstawionego świata, ale także pomiędzy owym światem a odbiorcą. Rozważając zarówno generała, jak i poszczególne kwestie tego nie zawsze przecież ideowo przejrzystego i zrozumiałego utworu, warto pamiętać o ironicznej uwadze, która w ustach głównego bohatera brzmi jak replika o podwójnym znaczeniu: „...jestem przecież poetą. Mimo posępnego usposobienia, nigdy nie umiałem brać niczego na serio, nawet wielkich zmartwień, i są chwile, kiedy zaczynam wątpić, czy życie jest bardziej rzeczywiste niż moje wierze”.

Hieronim Chojnacki

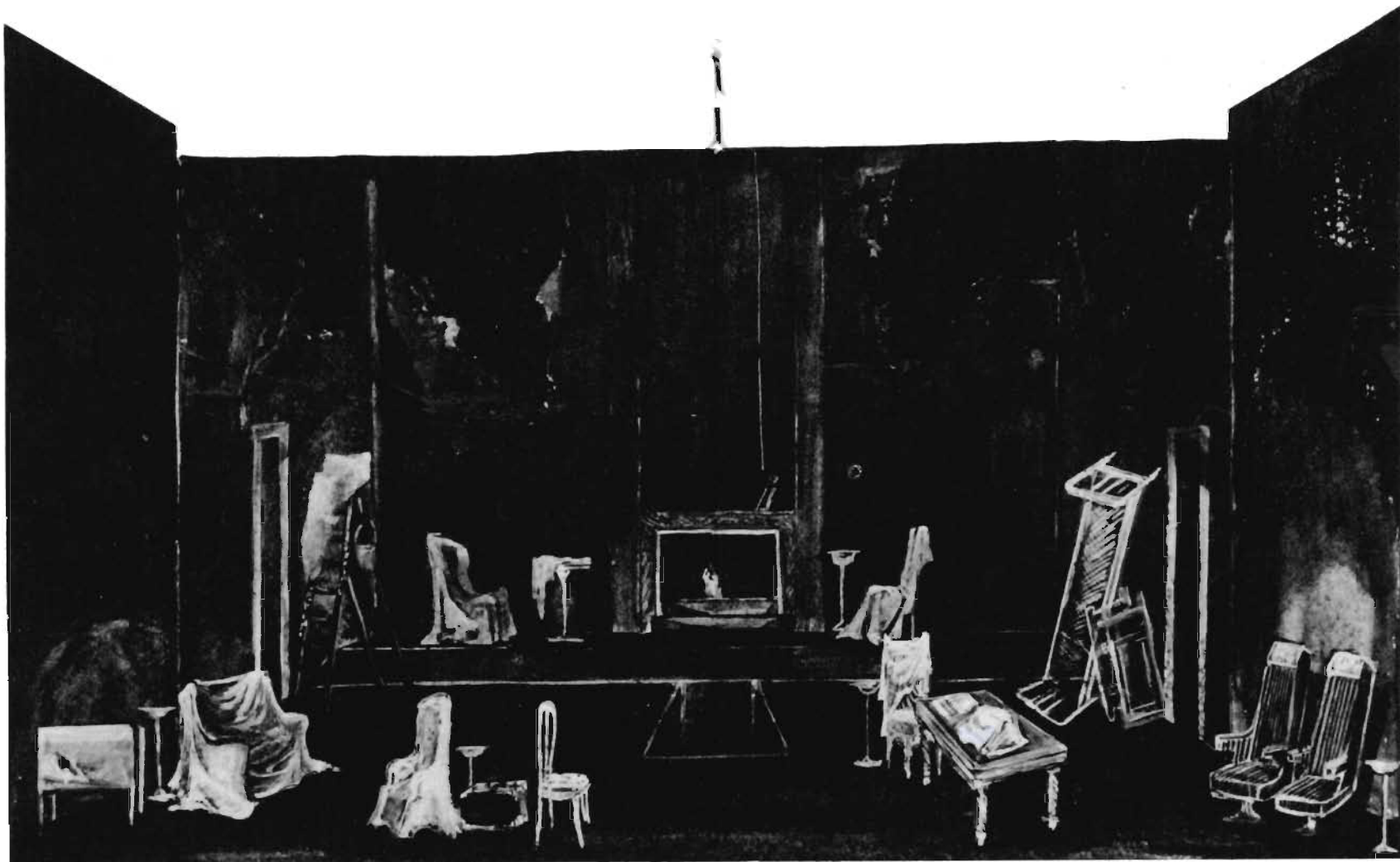
O Auguście Strindbergu:

Cóż jest genialniejszego niż *Sonata widm* Augusta Strindberga?

Stanisław Ignacy Witkiewicz

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, 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 awangardyzmie tkwi wiele stabilizujących elementów tradycji. Jako przyrodnik i mistyk, prawowity następca Celsjusza, Linneusza i Swedenborga, kontynuuje — w nader swoisty, rzecz prosta, sposób — linię myśli szwedzkiego osiemnastego wieku, a wspinały dział jego twórczości — *Losy i przypadki Szwecji* oraz dziesięć jego dramatów królewskich — zrodzony z głębokiej zadumy nad przeszłością, ukazuje Strindberga jako wnikliwego interpretatora i piewę narodowej historii.

Tomasz Mann



*Projekt scenografii
Anna Maria Rachel*

Olbrzymi Strindberg. Ta szaleńcza zawziętość, te boksem zdobyte strony. (...)

Czuję się lepiej, bo czytałem Strindberga (...). Nie czytam tego po to, aby czytać, lecz aby leżeć na jego pierśsi. Trzyma mnie na lewym swym ramieniu jak dziecko. Siedzę tam jak człowiek na posągu. Dziesięć razy przebywam niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się, ale przy jedenastej pokusie siedzę jeszcze mocno, czuję się bezpiecznie i mam rozległy widok dokoła.

Franz Kafka

I jest faktem, że wyznaczył on (Strindberg) odnowę nowoczesnego dramatu, a tym samym również stopniową odnowę teatru. To od niego i przez niego naturalizm otrzymał krytyczny cios, mimo iż, poza tym, to właśnie Strindberg dał naturalizmowi jego najintensywniejsze dzieła dramatyczne. Jeśli ktoś pragnie zrozumieć kierunek, w którym przebija się obecnie nowoczesny teatr i linię rozwoju, którą przypuszczalnie pójdzie, postąpi z pewnością mądrze, zwracając się przede wszystkim do niego. (...)

Strindbergowskie dobitnie nowe, twórcze dokonania w dramacie, w którym jest on bardziej niż w jakiegokolwiek innej domenie *p i s a r z e m w y o b r a ż n i*, zaczynają się po raz pierwszy po jego przejściu przez kryzys religijny, z którego wyłania się on, ogólnie rzecz biorąc, jako bardziej wolny od obcych wpływów, całkowicie pochłonięty sobą, zamknięty w swoim własnym cierpieniu i w swoim własnym zdruzgotanym i rozdzierającym świecie. Jest tak, jak gdyby postawiony wobec potrzeby znalezienia wyrazu dla tych nowych, złożonych stanów duszy, gdzie nic nie jest w spoczynku, gdzie wszystko jest niepokojem, udręką, nigdy nie ustającym wahaniem, gdzie uczucie zastępuje uczucie, wiara zwątpienie, gdy samo istnienie i świat zewnętrzny zdają mu się rozpadać, rozplywać; jak gdyby wówczas nie znajdował on już starej formy jako wystarczającej, ale musiał przeć naprzód, poszukując nowej, w której to wszystko mogłoby się odbić, która byłaby gorączkowo zmienna i złożona jak stan duszy, które miała uczynić zrozumiałymi. (...)

Wszystko tutaj nastawione jest na jeden cel — wyzwolenie pojedynczego nastroju, pojedynczego uczucia, którego intensywność nieprzerwanie rośnie i rośnie. Wszystko, co nie należy do rzeczy zostaje wyłączone, nawet jeśli jest istotne dla ciągłości czy wiarygodności przed-

stawienia. Wszystko, co pojawia się, jest znaczące i równie ważne. Nie ma pomniejszych ról, ale wszystko posiada równe prawo do własnego miejsca w dramacie i wszystko jest równie niezbędne, aby sztuka stała się, tym, czym w zamierzeniu być miała. I rzeczywiście, nie ma „postaci” w zwykłym, przyjętym znaczeniu, nie ma analizy ani aparatu psychologicznego, nie ma kreślenia „charakterów”. A jednak nie ma abstrakcji, lecz obrazy człowieka, gdy jest zły, gdy jest dobry, gdy jest smutny, gdy wesół.

Uproszczenie. A jednak bogactwo. Bogactwo także w samej formie z powodu faktu, że wszystko gra swoją rolę, nic nie jest pozbawione życia, wszystko pełne inspiracji i włączone do dramatu jako jego żywa część, i ponieważ temat jest zawsze zmienny i ucinany, by być podjętym na innym planie. Chaos, ale chaos mający sens i uporządkowany.

Naturalizm został tu całkiem odrzucony; jego zasadnicza linia opuszczona, a w zamian stworzona o wiele bogatsza forma, zawierająca nieporównanie szerszy zakres wyrazu, wielorakość nowych możliwości. (...)

Można jedynie dodać, że Strindberg nie dlatego jest wielkim dramatopisarzem, że znalazł tę nową formę. Ale że owa forma pozwoliła mu na ukazanie pełnego wymiaru jego wielkości.

Pär Lagerkvist

Strindberg jest jednym z tych królewskich samotników, których dzieło dokonuje się wbrew samemu losowi. W łonie czasu, w którym wszystko miesza się w zamęcie zbiorowych mózgów i ideologii, jest on strażnikiem i świadkiem rewolty indywidualnej. Wielka przygoda ducha uwiecznia się w nim jak w każdym wielkim artyście. Pomaga ona nam w przypominaniu sobie i w podtrzymywaniu tego szaleństwa twórczości, które jest zaszczytem człowieka. Jest on jednym z tych, którzy każą mi myśleć niekiedy (w szalonych godzinach nadziei), że istnieją artyści, którzy zbawią świat, albo to w nim, co zasługuje na zbawienie.

Albert Camus

Ci wszyscy, którzy dzisiaj wierzą, że człowiek nie jest niczym więcej niż jego życie, mają czego nauczyć się i co skorzystać z dramatów Strindberga. Uczą nas one wprowadzać na scenę problemy, które kształtują osobowości, konflikty, które modelują i rzeźbią ludzi, przeżywających je. (...) to, czego szukamy w jego dziele, to teatr wolności.

Jean Paul Sartre

Mówiono mi, że byłem pod wpływem Strindberga. Przeczytałem wówczas teatr Strindberga i powiedziałem: „rzeczywiście, jestem pod wpływem Strindberga”.

Eugène Ionesco

Jest zupełnie naturalne, że artyści dają sobie coś i biorą wzajemnie od siebie, że pożyczają i doświadczają siebie. W moim własnym życiu wielkim doświadczeniem literackim był Strindberg. (...) I jest moim marzeniem wyreżyserowanie *Gry snów*. Inscenizacja tej sztuki przez Olofa Molandera z 1934 roku była dla mnie zasadniczym doświadczeniem dramatycznym.

Ingmar Bergman

Najbliższa premiera:
W. Gombrowicz
Ślub

Dyrekcja Teatru:
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
Dyrektor Naczelny i Artystyczny:
tel. 21 29 77
Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych:
tel. 21 33 53
Sekretariat: tel. 21 29 77, 21 33 53
Scena przy pl. Szczepańskim 1
(ul. Jagiellońska 1) 31-011 Kraków
tel. 22 85 66, 22 87 63
(centrala łączy z kasą)
Scena Kameralna, ul. Starowiślna 21
31-038 Kraków
tel. 21 19 95, 21 19 98
(centrala łączy z kasą)
Piwnica „Przy Sławkowskiej 14”
tel. 21 59 76
Muzeum Starego Teatru,
Plac Szczepański 1
31-011 Kraków
tel. 22 87 63 w. 261
(otwarte na godzinę przed spektaklem)
Organizacja Widowni
pl. Szczepański 1, 31-011 Kraków
tel. 22 40 40

Redakcja programu:
Anna Stafiej
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

Cena programu z wkładką
4000 zł



DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY TADEUSZ BRADECKI

August Strindberg

DO DAMASZKU

(Till Damaskaus)
Przekład Zygmunt Łanowski

OBSADA

Nieznajomy	Jan Nowicki
Pani	Anna Dymna
Żebak — Spowiednik	Ryszard Łukowski
Lekarz	Zygmunt Józefczak
Stary	Juliusz Grabowski
Matka	Maria Zającówna-Radwan
Ksieni	Lidia Duda
Siostra	Katarzyna Gniewkowska
Wariat	Rafał Jędrzejczyk

REŻYSERIA

Krzysztof Babicki

SCENOGRAFIA

Anna Maria Rachel

MUZYKA

Stanisław Radwan

Asystent reżysera Rafał Jędrzejczyk

Z-ca dyr. ds. administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak ● Kier. muzyczny Mieczysław Mejza ● Sekretarz literacki Anna Stafiej

inspicjent	Zbigniew Kaleta
sufler	Marta Baster
kostiumy:	
pracownia krawiecka damska	Halina Drahus
pracownia krawiecka męska	Fryderyk Kalkus
dekoracje:	
pracownia butaforska	Barbara Nowak
pracownia malarska	Małgorzata Talaga
pracownia stolarska	Wiesław Wróbel
pracownia ślusarska	Leszek Bubak
pracownia tapicerska	Józef Wydmański
charakteryzacja	Teresa Niedrygas
światło	Eugeniusz Wątroba, Adam Piwowar
dźwięk	Mieczysław Guzgan, Andrzej Nowak
główny brygadzysta	Wiesław Małek
kierownictwo techniczne	Anna Kammer, Andrzej Starzyk
koordynacja pracy artystycznej	Mirosław Obłoński, Małgorzata Piotrowska





DO DAMASZKU

*Projekty kostiumów
Anna Maria Rachel*

