PAŃSTWOWY

Teatr Mały

AUGUST STRINDBERG

PANNA JULIA

AUGUST STRINDBERG
(1849—1912)

AUGUST STRINDBERG

Z PRZEDMOWY DO „PANNY JULII"

Pisząc ten dramat, nie miałem zamiaru stworzyć coś całkiem nowego — moim zdaniem nie jest to niemożliwe — ale chciałem po prostu zmienić formę stosując się do wymagań, jakie nowi ludzie naszych czasów mogą stawiać sztuce dramatycznej. Do tego celu użyłem motywu, albo raczej dałem się porwać motywowi, który wykracza poza zainteresowanie jednej chwili, bo przecież problem społecznego wznoszenia się i upadku, wyższości i niższości, dobra i zła, problem mężczyzny i kobiety zawsze był, jest i będzie interesujący. Wziąłem ten wątek z życia, tak jak mi go przed laty opowiedziano, bo wywarł na mnie duże wrażenie i wydał mi się odpowiedni do tragedii. Przyjdzie jednak może taki czas, gdy będziemy już tak wyrobieni i oświeceni, iż ten okrutny i cyniczny dramat, jaki nam życie gotuje, nie zrobi na nas większego wrażenia. I odłożymy na bok mocno zużyte i nieporęczne narzędzia myśli zwane uczuciami, ponieważ staną się one zbędne, a nawet szkodliwe w chwili, gdy zmysł krytyki osiągnie pełny rozwój.

To, że bohaterka sztuki wywołuje w nas litość, wynika tylko z naszej słabości; nie umiemy bowiem oprzeć się uczuciu strachu, że i każdego z nas może spotkać podobny los. Człowiekowi bardziej uczuciowemu nie wystarczy jednak litość; a człowiek przyszłości żądać może będzie wskazania środków, jak zapobiec złu, — czyli programu.

Nie ma jednak przecież absolutnego zła, bo to że jedna warstwa ginie, jest korzyścią dla innej, która przez to może się wznieść. Te zmiany w społecznym awansie i upadku stanowią przecież jeden z największych powabów życia, tym bardziej, że szczęście polega przecież na względnym porównaniu. Jeśli chodzi o teorię, o program — to jeżeli jastrząb pożera go-

łębia, a wesz jastrzębia, pytam: Po co temu zapobiegać. Życie nie jest tak matematycznie idiotyczne, żeby tylko wielcy pokonywali małych. Często zdarza się, że i pszczoła zabija lwa lub przynajmniej doprowadza go do obłędu.

To że moja sztuka wywołuje smutne wrażenie, może być uznane za jej wadę. Gdybyśmy jednak byli tak odporni i silni jak francuscy rewolucjoniści, robiłoby na nas korzystne wrażenie takie oczyszczanie starego parku z drzew martwych i starych, które tylko przeszkadzały innym, mającym takie samo prawo do rozwoju. Byłoby to wrażenie podobne do ulgi, gdy widzi się człowieka nieuleczalnie chorego, który wreszcie umiera.

Krytykowano niedawno moją tragedię *Ojciec*, że jest zbyt smutna, tak jakby mogły istnieć tragedie wesołe. Każdy pragnie radości życia, a dyrektorzy teatrów żądają fars jak gdyby owa radość na tym polegała, aby być błaznem i pisać o ludziach cierpiących na chorobę św. Wita lub idiotyzm. Ja znajduję zadowolenie w silnych i ostrych walkach życia; i w tym, aby móc się czegoś nowego dowiedzieć lub o czymś przekonać. Dlatego wybrałem ten wypadek wyjątkowy i pouczający — wyjątek, ale wyjątek taki, który potwierdza regułę. Nie jest to miłe dla tych, którzy lubią rzeczy banalne i powszednie. Innych znowu zgorszy, że umotywowanie akcji nie jest proste i że można na nią patrzeć z różnych punktów widzenia. Każde wydarzenie w życiu jest zwykle wynikiem szeregu motywów. Jest to odkrycie dość nowe. Każdy widz wybiera tę przyczynę, która najbardziej odpowiada jego możliwościom krytycznym. Np. ktoś popełnił samobójstwo. Złe interesy! — powiada burżuj. Nieszczęśliwa miłość — szepczą kobiety. Choroba! — woła chory. Zawiedzione nadzieje — powiada rozczarowany. A przyczyna może być zupełnie inna, gdyż samobójca ukrył główną przyczynę, a wysunął naprzód tę, która stawiała go w najbardziej krytycznym świetle.

Fot. Sven Järlas

„Panna Julia" w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie
Ulf Palme (Jan) i Inga Tidblod (Julia)

Smutne dzieje Panny Julii umotywowałem szeregiem przyczyn. Wchodzą tu w grę: błędne wychowanie przez ojca, wrodzone instynkty matki, własne usposobienie i wpływ kochanka na jej zdegenerowany umysł. Są i okoliczności chwilowe: nastrój nocy świętojańskiej, nieobecność ojca, wpływ tańca, noc i zapach kwiatów, a wreszcie traf, który zamyka oboje w kryjówce, i pełna namiętności natarczywość mężczyzny.

Nie opierałem się więc wyłącznie na psychologii czy fizjologii, nie zwalałem całej winy na dziedziczność czy temperament, ani nie moralizowałem.

Szczycę się tym wprowadzeniem różnorodności motywów, bo to odpowiada wymaganiom naszych czasów. Jeżeli inni pisarze przede mną też to robili, cieszę się, że nie jestem odosobniony ze swoimi paradoksami — bo tak przeważnie nazywa się wszelkie nowe okrycia.

O ile chodzi o charaktery postaci, to są one raczej pozbawione cech indywidualnych — z powodów następujących: Słowo „charakter" w różnych czasach miało różne znaczenie. Najpierw oznaczało ono dominujący typ charakteru i mylono to z temperamentem. Następnie klasy średnie słowem tym nazywały rodzaj automatu — osobnika, który raz na zawsze zachował to samo usposobienie i przestał się rozwijać. Człowiekiem „bez charakteru" (w znaczeniu ujemnym) nazywano takiego, który zręcznie żeglował po wielkiem oceanie życia. Robiono tak dlatego, ponieważ taki charakter trudno określić i skontrolować. Na scenę, gdzie także rządziła burżuazja, przeniesiono również to mieszczańskie pojęcie o niezmienności duszy ludzkiej. Za „charakter" uważano człowieka, który zawsze i wszędzie był taki sam — albo tylko pijak, albo żartowniś czy melancholik. Do scharakteryzowania go wystarczało dodać mu jakąś cechę — utykanie czy drewnianą nogę, czerwony nos lub wykrzyknik w rodzaju: „a to dobre" czy „daj go katu".

Nie mam więc na myśli zwykłych teatralnych charakterów.

Naturaliści protestują przeciwko takiemu osądzaniu ludzi — ten jest cham, tamten skąpy czy zazdrośnik — bo wiedzą, jak skomplikowana jest dusza ludzka i widzą, że każdy występek ma i drugie oblicze, bardzo zbliżone do cnoty. Dlatego stworzyłem postaci chwiejniejsze, skomplikowane, złożone z rozmaitych cech epok dawnych i nowych. Są to bowiem charaktery okresu przejściowego, napiętnowanego pośpiechem i histerią.

Panna Julia jest charakterem współczesnym. Nie znaczy to, żeby takiego typu półkobiety nienawidzącej mężczyzn nie było i dawniej, ale dlatego, że typ ten teraz odkryto i ujawniono, co narobiło wiele szumu. To typ zwyrodniały. Nie jest to typ i rodzaj dobry. Jest on niezdatny do życia, ale odradza się w potomstwie i często zwyrodniali mężczyźni mimo woli szukają takich kobiet. Stąd to typ ów istnieje nadal i tworzy istoty nieokreślonego rodzaju, dla których życie to męka. Na szczęście istoty te giną — czy to wskutek kontrastu z otaczającą je rzeczywistością, czy z powodu wybuchów temperamentu lub zawiedzionej nadziei zdobycia męża. To typ tragiczny, obraz walki przeciwko życiu i naturze, tragiczny jako romantyczny okaz, zaznaczony obecnie przez naturalizm; typ, który szuka wyłącznie szczęścia, a szczęście jest udziałem tylko gatunków silnych i zdolnych do życia.

Panna Julia jest ostatnim potomkiem starego rodu, który obecnie zaczyna ustępować nowej arystokracji intelektu i nerwów. Jest ofiarą zaburzenia, jaki „grzech" matki wprowadził do rodziny, i ofiarą niepokojów epoki, okoliczności i własnego charakteru. Wszystko to może być zarówno skutkiem przeszłości albo naturalnym biegiem rzeczy. Naturalista razem z pojęciem Boga wyrzuca ze swego słownika pojęcie wiary, ale nie może usunąć pojęć skutków czynu, kary czy więzienia lub strachu przed nimi, bo istnieją one bez względu na to, że się je rozgrzesza. Ludzie skrzywdzeni inaczej bowiem patrzą na te

sprawy niż ci, których to nic nie kosztuje. Nawet gdyby ojciec musiał zrezygnować z ukarania jej, córka wymierzyłaby sobie sama tę karę, tak jak to zrobiła wskutek wrodzonego czy nauczonego poczucia honoru klas wyższych (jest to dziedzictwo po azjatach i barbarzyńcach, po średniowiecznym rycerstwie wreszcie!). Jest to na pewno piękne, ale społecznie szkodliwe, bo niekorzystne dla utrzymania gatunku. Jest to harakiri japońskiego szlachcica, któremu honor każe rozpłatać sobie brzuch, gdy ktoś go obrazi. To harakiri istnieje nadal w pojedynku, przywileju szlachty. Dlatego lokaj Jan żyje dalej, ale Panna Julia bez honoru żyć nie może. I to stanowi wyższość lokaja nad panem, że jest wolny od przesądów wrogich życiu. Ale my wszyscy mamy coś ze szlachty czy Don Kiszota, współczujemy bowiem samobójcy, który odebrał sobie życie, ponieważ utracił honor. Czujemy litość widząc upadłą wielkość, nawet gdy ma ona możność podnieść się z upadku przez wielkie czyny. Jan jest osobnikiem, który podkreśla to zróżniczkowanie. Zwolna wyrabia się na pana. Wydostał się na wierzch i ma tyle siły, że nie bierze sobie za złe tego, iż wykorzystuje innych. Gardzi swoim otoczeniem, czuje się wśród nich obcy, ale przy tym się ich boi, oni bowiem znają jego tajemnice i zamiary, śledzą z zazdrością jego karierę i oczekują jego upadku.

Ma szacunek dla panny Julii, ale boi się Krystyny, bo ona zna jego tajemnice. Jest na tyle pozbawiony serca, że nie pozwoli, aby wypadki tej nocy wywarły wpływ na jego dalsze plany. Patrzy na krew jak parobek pozbawiony szlachetności serca, właściwej władcom, usuwa przeszkodę z drogi. Dlatego wychodzi cało z tej przygody i na pewno zostanie właścicielem hotelu, jeśli nie rumuńskim hrabią. Syn jego będzie pewno studentem, a może i baronem.

To, co mówi o poglądach klas niższych na świat, jest dosyć ważne (jeśli nie kłamie, co zdarza się często, gdyż przeważnie

Ulf Palme (Jan), Marta Dorff (Krystyna) i Inga Tidblod (Julia)

Fot. Sven Järlas

mówi to, co dla niego jest korzystne, a nie to co prawdziwe). Gdy panna Julia powiada, że zapewne wszyscy z niższych warstw czują ucisk z góry, Jan przytwierdza, aby pozyskać jej sympatię, ale zaraz poprawia się, bo korzystniej dla niego wyróżnić się i oddzielić od motłochu. Jan dlatego również idzie w górę i zdobywa przewagę nad Julią, bo jest mężczyzną. Jego siła, zdolności i inicjatywa właściwa jego płci dają mu cechy arystokraty. Jego zależna pozycja wynika z przypadku, z położenia społecznego, w którym żyje. Porzuci ją pewnie razem z liberią.

Jego chłopska natura uwidocznia się w uszanowaniu dla hrabiego (buty) i religijności połączonej z zabobonnością. Szanuje pana, bo ten stoi na stanowisku, do którego Jan zmierza. Szanuje go nawet wtedy, gdy uwiódł jego córkę i przekonał się, że ten złocony orzech był w środku pusty.

Nie sądzę, aby między dwiema osobami tak różnej natury mogła powstać miłość w prawdziwym, szlachetnym znaczeniu; Julia wmawia sobie tę miłość, aby się usprawiedliwić. Miłość Jana natomiast w innych stosunkach społecznych mogłaby się może rozwinąć. Miłość bowiem podobna jest do hiacyntu — zakwita mocno i trwale, gdy najpierw w piwnicy rozwinie korzenie. Tu zaś wykwita i wydaje kwiat, który zaraz więdnie.

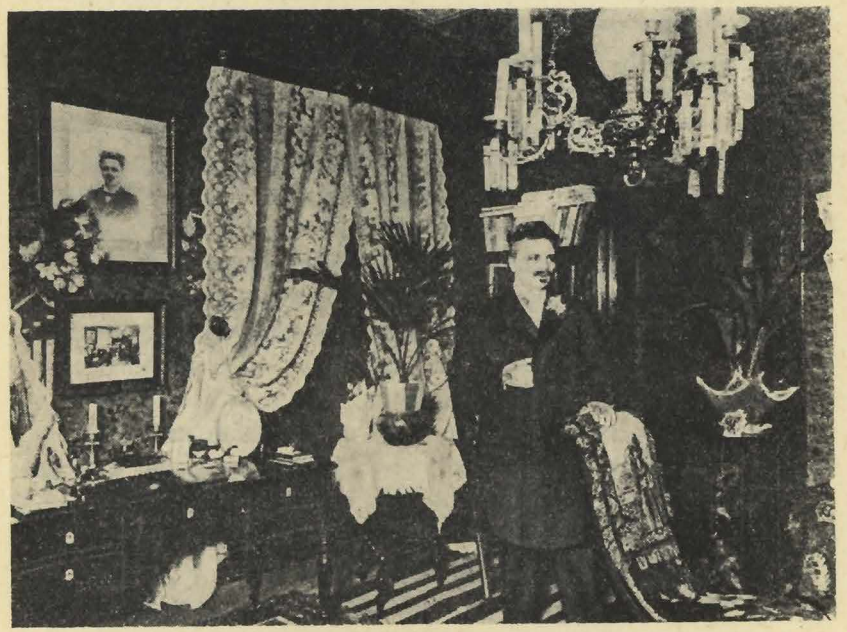
Krystyna jest to umysł niesamodzielny, tępy i służalczy. Moralność i religia są dla niej wygodnym płaszczykiem. Pójdzie do kościoła aby tam obarczyć swymi grzechami Boga i uzyskać raz jeszcze wybaczenie.

Jest to zresztą postać uboczna, naszkicowana tylko, tak jak proboszcz i doktor w *Ojcu*, którzy służą jako tło i otoczenie, złożone zazwyczaj z prowincjonalnych lekarzy i wiejskich księży.

O ile chodzi o dialog, zerwałem z tradycją o tyle, że z osób dramatu nie zrobiłem oratorów, którzy siedzą i zadają pytania, na które są już gotowe odpowiedzi. Zaniechałem z matematyczną precyzją zbudowanych dialogów francuskich i pozwoliłem mózgom pracować swobodnie, jak w życiu; w rozmowie temat nie zostaje nigdy zupełnie wyczerpany, a tylko jeden mózg wpada w tryby drugiego tematu, jak koło zębate. Dlatego dialog waha się to w prawo to w lewo, najpierw wytwarzając materiał, który następnie zostaje rozwinięty, powtórzony i znów ukazany w innej jeszcze fazie, jak temat w kompozycjach muzycznych. Akcja jest żywa, a że dotyczy właściwie tylko dwu osób, poprzestałem na nich i wprowadziłem tylko jedną postać uboczną, kucharkę, a w powietrzu zawiesiłem ducha nieszczęśliwego ojca. Zauważyłem bowiem, że ludzi naszych czasów interesują przede wszystkim procesy psychologiczne, że nasze spragnione wiedzy umysły chcą nie tylko widzieć, jak się coś dzieje, ale także wiedzieć, dlaczego tak się dzieje. Chcemy oglądać sprężyny i zbadać dokładnie maszynę; chcemy wziąć do ręki pierścień, aby wykryć spojenia.

Kopenhaga 1888.

Przekład: *Artur Górski*



Strindberg w swoim mieszkaniu

ŁUKASZ KURDYBACHA

AUGUST STRINDBERG

Autor *Panny Julii,* uważanej przez historyków teatru za jeden z najlepszych dramatów naturalistycznych, urodził się w Sztokholmie w 1849 r. Celem uniknięcia ewentualnych nieporozumień należy już na wstępie wyraźnie podkreślić, że August Strindberg nie był tylko dramaturgiem. W jego dorobku literackim i naukowym, obejmującym ponad pięćdziesiąt tomów, znajdujemy obok utworów scenicznych także powieści, nowele, satyry, cięte artykuły publicystyczne, drobne utwory poetyckie, poważne rozprawy naukowe z pogranicza fizyki, chemii i alchemii, oraz dysertacje filologiczne.

Młodość autora *Panny Julii* upływała pod znakiem olbrzymich przemian społeczno-gospodarczych w Szwecji, które w kraju przeważnie rolniczego czyniły ją państwem wielkiego przemysłu. Zwiększające się stale zapotrzebowania na nowe siły do pracy w fabrykach doprowadza do dość gwałtownego wyludniania się wsi, z której ludność, zwłaszcza biedniejsza, przenosi się do miast. Miejsce szlachty zajmuje bogata, pozbawiona skrupułów, lecz obdarzona siłą burżuazja, która — z obawy przed rosnącą potęgą proletariatu — szerzy hałaśliwe frazesy demokratyczne o równości ludzi. Pod wpływem tych haseł ojciec wielkiego dramaturga szwedzkiego, Karol Strindberg, agent okrętowy z zawodu, żeni się z własną służącą.

Zrodzony z tego małżeństwa późniejszy autor *Panny Julii* nie zapomniał nigdy o pochodzeniu społecznym matki. Po dojściu do pełnoletności podkreślał często, że jest synem służącej i faktem tym uzasadniał konieczność podjęcia ostrej walki o prawa dla krzywdzonych dotychczas klas. Objąwszy

obowiązki redaktora jednego z radykalnych dzienników szwedzkich przystępuje Strindberg do ostrej krytyki społeczeństwa, do wyszydzania i piętnowania panującej w nim głupoty, zakłamania, przywiązania do tradycyjnych poglądów.

Ponieważ działalność dziennikarska Strindberga była wyraźnym zaprzeczeniem powszechnie uznawanych zasad, w krótkim czasie zwolniono go z redakcji. Nie zawróciło go to jednak z obranej drogi bojownika o postęp. Założony przez niego klub „Czerwonego Pokoju" skupia wkrótce najinteligentniejszą młodzież radykalną Sztokholmu. Długie i namiętne dyskusje tego klubu wykazują jedynie istnienie olbrzymiej przepaści pomiędzy postępowymi poglądami a rzeczywistością, lecz nie potrafią znaleźć żadnej drogi wyjścia. Zniechęcony i rozgoryczony Strindberg porzuca działalność społeczną i szuka ukojenia w życiu rodzinnym.

Pierwsza jego żona, Siri von Essen, nie spełniła jednak — podobnie jak i dwie następne — pokładanych w niej nadziei. Rozdźwięki między małżonkami pogłębiały się z każdym rokiem. Gorzkie przeżycia tych lat przedstawił Strindberg w dwutomowych opowiadaniach *Żonaty* wydanych w 1884 r. Wywołały one wśród zacofanych czytelników szwedzkich olbrzymie oburzenie. W niezwykle ostrych, a przy tym dowcipnych opowiadaniach potępiał autor nowoczesne kobiety, kpił z ich sentymentalności, pretensjonalności, nieumiejętności prowadzenia gospodarstwa domowego. Nie szczędził przy okazji klas wyższych, a szczególnie protestanckiego kleru, któremu zarzucał różnorodne szalbierstwa. Sąd szwedzki wytoczył mu proces o bluźnierstwo. W obronie oskarżonego stanęli robotnicy szwedzcy, którzy go uważali za swego pisarza. Gdy po czterotygodniowej, męczącej rozprawie zapadł wyrok uniewinniający, Strindberg był witany na ulicach jak prawdziwy bohater przez tłumy robotników, którzy w tym dniu nie poszli do pracy.

Uniewinniający wyrok sądowy wzmógł jeszcze zaciekłą kampanię przeciwko głoszonym przez Strindberga poglądom. Potępił je publicznie arcybiskup szwedzki wyklinając obok autora wszystkich jego przyjaciół i stronników. Młodzieży szkolnej zabroniono czytać jego utwory. Pogorszyło się też jego współżycie z Siri von Essen. Pod wpływem tych przeżyć Strindberg załamał się psychicznie, ale nie zmienił swoich poglądów. Nie złagodził również swego krytycznego stosunku do żony. Podejrzewał ją nawet, że czyha na jego życie i powątpiewał, czy była mu zawsze wierna oraz czy dwie córki i syn są istotnie jego dziećmi. W okresie tej rozterki duchowej zaczął w jego umyśle dojrzewać w 1887 r. pomysł napisania naturalistycznego dramatu na temat odwiecznej walki dwu płci o pierwszą rolę w świecie.

Ojciec — taki jest tytuł dramatu — miał być początkowo wzorowany na starożytnej tragedii greckiej. Kapitan, bohater sztuki, miał być nowoczesnym Agamemnonem z pewnymi, najbardziej charakterystycznymi rysami Otella. Zgodnie z wymaganiami tragedii klasycznej bohaterka dramatu, Laura, miała być nieświadoma swojego postępowania. Ale w miarę pisania sztuki opanowywała Strindberga coraz większa nienawiść do żony. Laura staje się Siri von Essen, kobietą zbrodniczą nie z woli przeznaczenia — jak w klasycznej tragedii — lecz zgodnie z swymi zwyrodniałymi instynktami. Zabija ona powoli męża umacnianiem w nim podejrzeń, że jej dziecko, nie jest jego dzieckiem. Każdy jej krok jest przemyślany, każdy nowy atak przygotowany na zimno. Laura doprowadza męża do ataku szału, zarzuca nań kaftan bezpieczeństwa rękami kochającej go matki. Oddycha z ulgą dopiero wówczas, gdy lekarz stwierdza śmierć męża.

W dążeniu do jak najbardziej dokładnego i wstrząsającego przedstawienia konfliktu między kobietą i mężczyzną wpadł Strindberg w pewną jednostronność. Laura i kapitan — głów-

ne postacie dramatu — są właściwie pozbawieni innych rysów ludzkich poza uczuciem nienawiści do siebie i przywiązania do dziecka. Słusznie więc zarzucano, że postaciom Ojca brakuje tła społecznego, że są one oderwane od życia.

Zarzuty stawiane *Ojcu* Strindberga były równocześnie wymierzone przeciw panującemu wówczas w twórczości literackiej naturalizmowi. Prąd ten — mimo swoich deklaratywnych dążeń do wiernego odtwarzania życia — w istocie zamazywał jego wierny obraz przez wysuwanie na pierwszy plan tylko pewnych, zazwyczaj nienajistotniejszych zagadnień. Naturalizm — wedle jego głównego przedstawiciela, Emila Zoli — to najbardziej szczegółowa „rejestracja notatek z życia", ale notatek — trzeba dodać — tak ostrożnie dobranych, aby one bogactwem szczegółów podrzędnych odwracały uwagę człowieka od niepokojących zagadnień, od których zależał rozwój całych społeczeństw i narodów.

Mimo ponurej jednostronności *Ojciec* zdobył sobie w krótkim czasie wielką popularność, głównie dzięki sugestywnej sile rozwijania przed oczyma widzów poruszonych problemów. Zaraz po napisaniu przetłumaczono go na języki: duński, francuski i niemiecki, a w 1890 r. — na polski. Krytyka mimo zastrzeżeń przyznawała, że autor *Ojca* jest geniuszem. Zola pisał, że *Ojciec* jest jedną z nielicznych sztuk, która go naprawdę wzruszyła.

Entuzjastyczne oceny *Ojca* nie potrafiły jednak stępić wrażliwości Strindberga na zarzuty niektórych krytyków. Pod ich wpływem do następnego dramatu, który napisał w 1888 r., wybrał on zagadnienia związane ściśle z procesami społecznymi ówczesnego rozwoju Szwecji. Szybkie uprzemysławianie kraju i emancypowanie ludności chłopskiej niekorzystnie oddziaływały na starą, feudalną szlachtę szwedzką. Opierając się na dawnych tradycjach gardziła ona wprawdzie zapobiegliwą burżuazją, która zdobywszy bogactwa wywierała coraz więk-

AUGUST STRINDBERG

PANNA JULIA

sztuka w 2-ch aktach

Przekład: Irena Grywińska i Wanda Nadzin

Premiera 23 listopada 1957 r.

Kierownictwo literackie teatru:
WOJCIECH NATASON

Kierownictwo artystyczne teatru:
IRENA GRYWIŃSKA

OSOBY

JULIA . . . . . *KRYSTYNA CIECHOMSKA*
DANUTA GALLERT

JAN . . . . . *WACŁAW ZADROZIŃSKI*

KRYSTYNA . . . . . *TERESA LIPOWSKA*

Inscenizacja i reżyseria:
IRENA GRYWIŃSKA

Scenografia:
WACŁAW UJEJSKI

Współpraca reżyserska.
KRYSTYNA WYDRZYŃSKA

Opracowanie muzyczne:
KAROL STROMENGER

Nagranie muzyczne: Halina Kowalska, Igor Iwano, Tadeusz Zygadło oraz Zespół aktorski Państwowego Teatru Ludowego pod dyrekcją Edwarda Wejmana. Na taśmie utrwalił: Romuald Kamocki

Asystent reżysera:
CZESŁAW MROCZEK

Asystentka scenografa:
HALINA SŁAWIŃSKA

Suflerka:
WALENTY MICHAJŁOW

Ispicjentka:
TERESA DOBROWOLSKA

Kierownik techniczny:
MIECZYSŁAW MICHAŁOWSKI

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej:
HALINA ORLICKA

krawieckiej męskiej:
JAN MRÓWCZYŃSKI

malarskiej:
EUGENIUSZ PALARCZYK

stolarskiej
MIKOŁAJ WIERZBICKI

modelarskiej:
CZESŁAW ZAGAJEWSKI

perukarskiej:
LEOPOLD MICHALSKI

Kierownik oświetlenia:
ROMUALD KAMOCKI

Efekty akustyczne:
BARBARA KAMOCKA

Kierownik brygady sceny:
WŁADYSŁAW RYBIŃSKI

Rekwizytor:
HENRYK MANUGIEWICZ

szy wpływ na rządy, ale sama zupełnie nie umiała dostosować się do nowych wymagań życia. Gardziła jeszcze bardziej chłopem, ale równocześnie patrzyła z niepokojem na budzącą się świadomość społeczną ludności wiejskiej, na jej zdolności oraz siły, zarówno moralne jak i fizyczne.

Problematyka ta stała się główną treścią Panny Julii, dramatu osnutego na tle prawdziwego zdarzenia niedaleko Sztokholmu. Główna bohaterka nowej sztuki Strindberga to typowa przedstawicielka starej szlachty ziemiańskiej przekonanej głęboko o własnej wyższości. Panna Julia wyraża to obrazowo, że siedzi na wysokim słupie i w głowie jej się mąci. Wie doskonale, że dłużej na tej wysokości utrzymać się nie potrafi. Ale pod wpływem tradycji i dumy nie ma odwagi spojrzeć prawdzie w oczy i wyciągnąć z niej wnioski na przyszłość. „Brak mi odwagi rzucić się na dół — żali się przed Janem — brak siły, żeby utrzymać na wierzchu; chcę upaść, a nie mogę". To niezdecydowanie jest dla niej tym tragiczniejsze, że rozumie ona doskonale konieczność rezygnacji szlachty z dawnych przywilejów. Dalszy jej opór wobec nieodwołalnych faktów ewolucji społecznej może tylko pogorszyć sytuację. Panna Julia wie, że nie znajdzie spokoju aż będzie na „dole" i porzuciwszy szkodliwe rojenia o dawnej potędze stanie trzeźwo na twardej ziemi. Ale wykonanie tego kroku nie jest wcale łatwe. Utrudnia go, a raczej całkowicie uniemożliwia fałszywe wychowanie, fałszywe poczucie honoru i godności własnej, przywiązanie do tradycji, a wreszcie brak sił moralnych i fizycznych do życia w zmienionych warunkach. Panna Julia jako uosobienie starej, nieużytecznej warstwy społecznej musi więc zginąć, aby swoim odejściem stworzyć miejsce dla nowych wybijających się klas. Nie uratuje jej od zguby silne i bezwzględne ramiona syna ludu, Jana; bo marząc o tych ramionach równocześnie nimi gardzi jak cała jej klasa, bo nie jest zdolna ani przygotowana do życia i pracy w świecie, do któ-

rego ją te ramiona wciągają. Nie mogąc się zdobyć na aktywność czeka biernie na zbliżający się nieubłaganie koniec.

Szlachta powinna ustąpić miejsca ludowi, którego uosobieniem jest Jan, syn woźnego. Obdarzony dużymi zdolnościami, zdobywa on łatwo wiedzę, ma jasno wytknięte plany i wymagania od życia. Pragnie wdrapać się na szczyt drzewa w lesie — jak sam to określa — i „rozejrzeć się pod jasnym widnokręgu oblanym światłem słońca, sięgnąć po złote jajka do gniazda na szczycie. Wspinam się i wspinam, lecz na próżno — osuwam się po grubym i gładkim pniu, a od jednej gałęzi do drugiej tak daleko! Byle na pierwszej stanąć, a wiem, że do wierzchołka dojdę po szczeblach. Nie doszedłem jeszcze, lecz dojść muszę — chociażby we śnie!"

Szczyt, do którego Jan się uporczywie wspina, nie jest jednak zbyt wyniosły. Wysokość jego obniżają poważnie ideały kapitalistyczne, zgodnie z którymi Jan marzy o otworzeniu hotelu w Szwajcarii lub we Włoszech i o „przesalaniu" gościom rachunków osładzanych im uroczym uśmiechem Julii.

Panna Julia nie jest więc — jak to często podkreślano — tylko konfliktem między kapryśną, słabą a ambitną kobietą i mężczyzną, chociaż i te tendencje odgrywają w dramacie pewną rolę, lecz jest syntetycznym obrazem walki między nieużyteczną w ustroju kapitalistycznym szlachtą ziemiańską a uzdolnionym i silnym ludem dobijającym się o należną mu rolę w życiu ówczesnej Szwecji. Lud ten pod względem moralnym nie wyzwolił się jeszcze całkowicie z dawnych więzów feudalnych. Jan mimo pełnej świadomości własnej siły i uzdolnień nie może wyzbyć się uczucia podległości wobec hrabiego, którego rozkazy wypełniał z tradycyjnym u ludu poddańczego lękiem. Ale równocześnie wie, że przełamie niebawem te ostatnie zapory dzielące go od pełnej wolności i stanie się równym, a nawet wyższym od tych, którym dotychczas służył.

W czasie pisania *Panny Julii* Strindberg marzył o założeniu

własnego teatru naturalistycznego, w którym główne role miała grać jego żona, Siri von Essen. Teatr ten powstał istotnie w Kopenhadze w 1889 r. Ale po jednym przedstawieniu *Panny Julii* i drugiej sztuki naturalistycznej: *Wierzyciele* — Strindberg zamknął go nie mając odpowiednich funduszów ani sił na jego prowadzenie. Mimo to *Panna Julia* pod koniec ubiegłego stulecia nie schodziła niemal z afiszów największych teatrów europejskich. Tłumaczono ją na szereg języków, między innymi na polski w 1890 r.

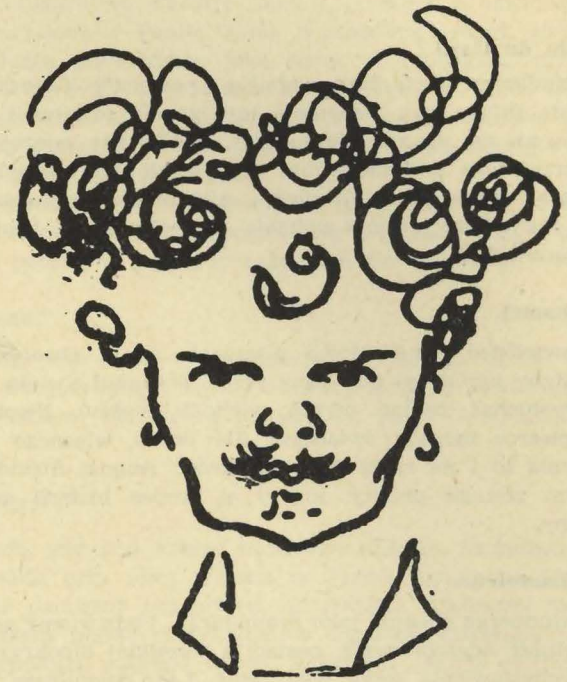
Upadek własnego teatru oraz przeżycia związane z przykrą rozprawą rozwodową z Siri von Essen zachwiały poważnie równowagę umysłu Strindberga. Wydawało mu się, że zwalczają go pozaświatowe i pozamaterialne moce czyhające na jego zgubę. Pod wpływem tej manii porzucił zupełnie pracę literacką na rzecz amatorskich badań chemiczno-fizycznych, sądząc, że doprowadzą go one do rozbicia atomu i do odkrycia metod produkowania złota z siarki. W tym okresie poznał Strindberg w Berlinie Stanisława Przybyszewskiego i szczerze się z nim zaprzyjaźnił. Pociągała ich do siebie skłonność do nocnych libacji oraz zamiłowanie do satanicznych zagadnień.

Po przezwyciężeniu choroby rozpoczął Strindberg ostatni okres twórczości przypadającej na lata 1898—1912. W tym czasie powstaje szereg jego dramatów historycznych. Są one zgodnie ze źródłami udramatyzowaną historią narodu szwedzkiego.

Równocześnie z twórczością dramatyczną kontynuował Strindberg w ostatnich latach swego życia pracę publicystyczną. W postępowej prasie szwedzkiej zaczęły się znowu pojawiać jego cięte artykuły domagające się zniesienia w Szwecji monarchii i własności prywatnej, idącej daleko reformy Kościoła, sprawiedliwego podziału dochodu społecznego i bezwzględnie równego startu życiowego dla każdego młodego człowieka. Szwedzkie organizacje socjalistyczne wydały póź-

niej te artykuły w dwutomowym zbiorze pod charakterystycznym tytułem: *Przemówienie do ludu szwedzkiego.*

Strindberg zmarł w Sztokholmie 14 maja 1912 r. Hołd jego zasługom na polu twórczości dramatycznej składała cała Europa. Najwybitniejsi krytycy przyznawali, że był geniuszem wyprzedzającym swoją epokę. Krótką, ale bardzo wymowną o nim opinię wydał między innymi Maksym Gorkij twierdząc, że był mu pisarzem najbliższym, najsilniej pobudzającym jego myśli i uczucia.



August Strindberg. *Karikatyr av Carl Larsson.*

O STRINDBERGU:

Roger Martin du Gard

Dzieło Strindberga przekracza wszelkie konwencje literackie. Gorący indywidualista (który swą wspaniałą inteligencją przyswoił sobie rozległą kulturę) nie ma nic z intelektualisty. Każda jego książka to odbicie tragicznie przeżytego doświadczenia. Jego dzieło jest jednym wielkim świadectwem; jest krzykiem cierpienia, zduszonego i domagającego się ujawnienia. Strindberg nie zna wahania czy półśrodków. Umie tylko — kochać i nienawidzić.

Georges Duhamel

Można powiedzieć o niektórych pisarzach, że są obrońcami swych narodów. Gdyby naród był powołany przed Trybunał Świata, trzeba by najpierw wysłuchać zeznań owych wielkich mężów. Niemal zawsze znakomici pisarze mogący świadczyć dla dobra własnego społeczeństwa — czynią to i na rzecz całej ludzkości. August Strindberg staje w pierwszym szeregu pisarzy, którzy są wobec historii adwokatami swej ojczyzny.

Jacques de Lacretelle

Znamy Strindberga głównie jako dramaturga. Podziwiamy go za szczerość, umiejętność odarcia swych postaci z wszelkiej hipokryzji, oraz — ostrego przeciwstawienia sobie tych figur. Lecz Strindberg jest także pamiętnikarzem, autorem *Syna służącej*, uczniem Rousseau i Vallès'a, człowiekiem, który o swych współczesnych mówił — bez ogródek.

Albert Camus:

Strindberg jest jednym z owych królewskich samotników, których dzieło zwraca się przeciw własnemu losowi. Jest rzecznikiem i świadkiem osobistego buntu. Pomaga on nam pamiętać o szaleństwie twórczości, które przynosi zaszczyt człowieczeństwu. Należy do tych, którzy mi pozwalają czasem myśleć (w wariackich godzinach nadziei), że to artyści ocalą świat, lub to co w świecie zasługuje jeszcze na ocalenie.

Prof. Fernand Baldensperger: (Wykładowca literatury porównawczej w Paryżu) —

„Tu mieszkał August Strindberg w latach 1895—1896" — taki napis w szwedzkim języku, na domu przy ulicy d'Assas 60, koło ogrodu Luksemburskiego, zatrzymuje wzrok każdego Paryżanina.

Sceny awangardowe, Théâtre Libre i L'Oeuvre, w 1893 roku zapoznały widzów paryskich z *Panną Julią*. Szczególnie jednak list Emila Zoli do Strindberga, umieszczony jako wstęp do paryskiego przekładu *Ojca* wiązał tę twórczość z prądem naturalistycznym; Zola gratulował tu autorowi szwedzkiemu, że „z wątpliwości co do ojcostwa wydobył potężne efekty dramatyczne", że pokazał Laurę jako „kobietę pełną dumy, nieświadomości i tajemniczości".

Gdy Eugeniusz O'Neill otrzymał nagrodę Nobla, wykazywałem na łamach „Correspondant" niezaprzeczalny związek łączący twórcę *Anny Christie* z potężnym jego poprzednikiem Strindbergem.

Jean Cocteau:

Strindberg jest jedynym dramaturgiem, którego dzieło wymyka się wszelkiej wulgaryzacji... Niemal wszyscy autorzy otwierają drzwi pochodowi sukcesu. Strindberg otwiera je, ale — natychmiast za sobą zamyka.

Lucien Maury

W czasach, gdy pod koniec ubiegłego stulecia, Strindberg przebywał w pensjonacie przy ulicy d'Assas w Paryżu (napis na fasadzie domu przypomina pamiętny ten pobyt), mieszkałem o kilkaset metrów dalej.

Jako student nieraz spotykałem w Ogrodzie Luksemburskim samotnego przechodnia, którego twarz, ściągniętą jakimś skurczem halucynacji, zapamiętałem na zawsze.

Nie wiedziałem wtedy prawie nic o Strindbergu i o Szwecji. Dopiero później, w Sztokholmie i Upsali, oglądając portrety pisarza, zidentyfikowałem owo, tak niezwykłe, oblicze.

Pewną jest rzeczą, że osobowość Strindberga przewyższała jeszcze wrażenie, jakie sprawiała jego powierzchowność. Wiadomo, że w Oslo portret Strindberga, umieszczony nad biurkiem Ibsena, był wielkiemu Norwegowi nieodzownie potrzebny do pisania, nie mógł się on obejść bez irytującego i inspirującego spojrzenia swego znienawidzonego rywala.

Przekład: *Wojciech Natanson*

George Bernard Shaw

NAJWIĘKSZY Z WIELKICH

Strindberg nie potrzebuje mojego świadectwa. On i jego wielki rywal, Ibsen, uczynili z półwyspu skandynawskiego stolicę dramatu europejskiego. Urodziłem się za wcześnie, aby być pod jego silnym wpływem jako dramaturg, ale nie za wcześnie, aby zdjąć kapelusz, gdy miałem przywilej spotkania go w Sztokholmie.

Należy do największych spośród wielkich.

Tomasz Mann

STRINDBERG — TOŁSTOJ

Moralny i artystyczny wpływ Strindberga może być porównany tylko z wpływem Tołstoja. Cecha, która jest im wspólna, to rodzaj jakiejś potężnej bezradności. U Strindberga rodzi to czasem półnieświadome, a — według mnie — półrozmyślne napięcie demonicznego komizmu o niezrównanej sile. Odgrywa ono swoją rolę w znakomitych rozważaniach *Błękitnych książek*, których nie miałem w ręku przez wiele lat, lecz które pozostawiły we mnie niepokój nigdy nie dający się stłumić. Jest zupełnie możliwe, że wspomnienie to podświadomie wywarło wpływ na „Doświadczenia" starego Leverkühna w moim *Faustusie*.

Arnold Zweig

CIEŃ STRINDBERGA

Gdy my, młodzi pisarze, dostaliśmy się pod wpływ Strindberga, wyczuwaliśmy w nim wcielenie zuchwałej niezależności. Nawet ci, którzy nigdy nie mogli poznać go osobiście, byli do niego przywiązani za odwagę, którą ich napełniał. Jest bardzo prawdopodobne, że Strindberg, który żył w czasach Bismarcka i widział ideały burżuazyjne triumfujące na kontynencie i jego półwyspach, musiał szukać schronienia w cyganerii czy w ogrodach mistycyzmu, aby móc podnieść protest, którego sam był wcieleniem. Był to protest przeciwko spodleniu społeczeństwa i moralności w latach po upadku Rewolucji Francuskiej.

W tych latach ludzie obdarzeni wielkimi zdolnościami występowali do walki z otwartą przyłbicą: Dostojewski i Nietzsche schronili się pod protektorat tyranów, Tołstoj — w samotność maleńkiej stacyjki kolejowej, aby tam umrzeć, Gorki i Lenin przystąpili do dzieła przemiany świata, Wedekind i Strindberg na pewien czas chronili się w iluzorycznej wolności cyganerii. Lecz to, co Strindberg stworzył pod wpływem tej iluzji wolności — od *Panny Julii* do *Pelikana*, od *Czarnych chorągwi* do *Miniatur historycznych* — zachowało swoją siłę i świeżość. Pokolenia, które przyjdą po nas, będą opuszczały teatr i gasiły lampę oświetlającą książkę pełni zapału do walki przeciwko dręczeniu człowieka przez człowieka. Strindberg zastąpi drogę dzieciom dwudziestego wieku pytaniem „Po co żyjecie?" I z jego dzieła czerpać będą odwagę dania własnej odpowiedzi, jeśli nie daliśmy jej ani my, ani pokolenia poprzednie.

Prof. Walter A. Berendsohn

W czterdzieści lat po śmierci Strindberga przychodzi na myśl jeszcze jeden rodzaj sztuki — film. Wyobraźnia Strindberga szczególnie sprzyja tworzeniu scen i sekwencji dramatycznych. W jego dziele jest dość materiału na najmniej dwadzieścia pięć filmów — i to nie tylko w sztukach fantastycznych i historycznych, lecz także w nowelach. Ten skarbiec może zostać otwarty, gdy ktoś poświęci się temu zadaniu z poważnymi zamiarami artystycznymi.

Max Brod

STRINDBERG I KAFKA

Jest chyba interesujące dowiedzieć się czegoś o wpływie Strindberga na Kafkę. Kafka był zachwycony realistyczną i satyryczną siłą, z jaką Strindberg malował swoją epokę i środowisko. I z tego powodu uznaje powieści Strindberga — *Na otwartym morzu* i *Gotyckie pokoje* za arcydzieła szczególnego rodzaju. Czytał je wciąż od nowa i lubił odczytywać fragmenty głośno. Inne utwory — na przykład *Inferno* — interesowały go ze względu na swoją dziwność. Nie znaczy to, że miały one na niego mniejszy wpływ: raz nawet powiedział, że on sam musiałby żyć w specjalnym „Larm-Holle" (Pandemonium), które to wyrażenie zaczerpnął z podobnej myśli za Strindbergowskim *Inferno*. Spomiędzy sztuk najbardziej lubił *Wielkanoc* (...), a należy zważyć, że

Kafka nie żywił specjalnego uznania dla formy dramatycznej. Natomiast autobiograficzne powieści Strindberga miały na niego olbrzymi wpływ — przez pewien czas nie czytał nic poza nimi. Niewiele osób dotąd zauważyło, że sposób konstruowania dramatu, w którym przeplatają się pierwiastki ziemskie z transcendentalnymi, znalazł jednego z głównych zwolenników w Strindbergu. Był on mistrzem całego pokolenia, do którego należy Kafka, Werfel i ja.

Hubert Nicholson

NERWOWY WIKING

Strindberg trzyma olbrzymie szkło powiększające nad trudnościami małżeństwa, co jest niewątpliwie jedną z przyczyn jego dzisiejszego „renesansu". Wstrząsy społeczne, upadek religii, zmiana ekonomicznego położenia kobiety zachwiały tą instytucją; po czym przyszła druga wojna światowa i rozłączyła miliony małżeństw; następnie pokój, z równą niekonsekwencją, połączył niektóre z nich. Co więcej, podejmowanie wspólnych wysiłków w czasie wojny wytrąciło nas wszystkich z normalnej równowagi; ludzie usiłowali odłożyć swoje życie osobiste na przyszłość — tę przyszłość, która dziś jest teraźniejszością.

Nerwowy Wiking był niewątpliwie człowiekiem niemożliwym do współżycia, jeko kolejne żony nie mniej. Dlatego jego dzieło uderza w rodzinę z siłą niezwykłą w odczuciu ludzi świadomych beznadziejnych konfliktów i powikłań w małżeństwie dzisiejszym.

Szokujące sceny małżeńskie w twórczości Strindberga mają wartość nie dlatego, że są wstrząsające, lecz dlatego, że wydobywają ukryte prawdy o stosunkach między ludźmi. W psychice Strindberga istniały niewątpliwie pewne nienormalności, ale nie one nas interesują. Tam, gdzie wywierają wpływ na jego sztukę, ujawniają się jaskrawie w patosie, momentach melodramatycznych i karykaturalnych.

Jednak najczęściej nielitościwie obnaża on prawdę przez swoje doświadczenia — jego walka nie była czymś niespotykanym i niezwykłym, lecz tylko krańcową formą czegoś, co jest bardzo powszechne.

Eduardo Mallea

Strindberg mierzy człowieka miarą wielkości. I daje coś więcej niż poczucie wielkości. Daje poczucie konieczności protestu przeciwko pomniejszeniu. Zrozumiecie, że człowiek, istota mająca powołanie do sprawiedliwości, powinien nie przestawać być człowiekiem.

Lion Feuchtwanger

Przez dwadzieścia lat dzieła Strindberga zajmowały sceny wielu państw europejskich. Reżyserzy i aktorzy bezustannie starali się wydobyć z nich jakiś nowy rys. Dziwne jednak, że — chociaż praktycznie wszystko, co Strindberg napisał, było publikowane i tłumaczone, i chociaż miliony ludzi oglądało jego sztuki i czytało utwory — nikomu nie udało się dojrzeć jego osobowości, bez względu na to, jak bardzo ceniono go jako poetę. Cechy indywidualne — na przykład nienawiść do kobiet czy pesymizm — niesłusznie przesadnie podkreślone i rozpatrywane w izolacji, przysłoniły sobą wielką całość.

Być może to jest przyczyną, dla której intensywny, choć jednostronny, podziw dla Strindberga spowodował zdumiewające pomijanie tak wielu jego wielkich utworów. Namiętny entuzjazm, jaki swego czasu wzbudzał, minął jak przelotna moda; zastąpiły go niezliczone mniejsze gwiazdy, nie mające nic wspólnego z tym „staroświeckim" pisarzem.

Lecz dziś, gdy pokolenie minęło od jego śmierci, zdajemy sobie sprawę, że dzieło Strindberga jest wciąż tak świeże jak w dniu, gdy zostało stworzone. Przeżyło dwie wojny. Wiele z tego, co uważano za przesadę aż do granic karykatury, zostało potwierdzone przez fakty jako wysoce realistyczne. Indywidualne rysy uzyskały swoje właściwe miejsce i zobaczyliśmy, jak wygląda świat w oczach wielkiego człowieka.

Przekład: *Janina Frentzel-Szpotańska*

Tadeusz Boy-Żeleński

Bezsprzecznie, poezja Strindberga jest chora; ale chora tym cierpieniem, którym chory był wielki mózg Pascala: to znaczy, iż oczom jego bez ustanku otwarta jest ta otchłań, dla której zasłonięcia człowiek wzniósł cały olbrzymi gmach kłamstwa, zwanego cywilizacją; iż dusza jego, niby soczewka, skupia bezmierną rozpacz i nędzę istnienia, która w duszy »zdrowych« ludzi przychodzi do głowy jedynie chwilami i nigdy w takim nasileniu.

RYSZARD GÓRSKI

AUGUST STRINDBERG NA SCENACH POLSKICH
(Próba bibliografii)

Szał:

4.VIII.1905 — Teatr Łódzki w sali Filharmonii w Warszawie. Grali m. in. W. Brydziński i J. Mrozowska.
Sez. 1922/3 Teatr Polski w Poznaniu.

Ojciec:

7.III.1908 — Teatr Miejski w Krakowie. Grali m. in. J. Sosnowski (Rotmistrz), S. Wysocka (Laura) i W. Szymborski (Pastor).
19.VI.1908 — Teatr Mały w Warszawie. Występy gościnne K. Adwentowicza (Rotmistrz) i S. Wysockiej (Laura).
1909 — Teatr Miejski we Lwowie. Grał m. in. K. Adwentowicz (Rotmistrz). Objazd K. Adwentowicza po Małopolsce.
1910 — Lublin i Łódź.
8.II.1911 — Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie. Grali m. in. S. Orlik (Rotmistrz), S. Wysocka (Laura) i E. Weychert (Dr Oestermark).
24.IX.1912 — Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie. Reżyseria S. Stanisławskiego. Występy gościnne K. Adwentowicza.
13.XII.1913 — Teatr Polski w Poznaniu. Reżyseria A. Szczurkiewicza. Grali m. in. B. Szczurkiewicz (Rotmistrz) i A. Podgórska (Laura).
19.XI.1921 — Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie. Reżyseria T. Trzcińskiego. Występy gościnne K. Adwentowicza.
12.VI.1922 — Teatr Mały we Lwowie. Reżyseria K. Adwentowicza (zarazem odtwórcy roli Romistrza).
10.I.1923 — Teatr Polski w Wilnie. Występy gościnne K. Adwentowicza.
1923 — Teatr Rozmaitości w Warszawie. Występy gościnne K. Adwentowicza.
1923 — Teatr Miejski w Lublinie. Występy K. Adwentowicza.
1924 — Bydgoszcz i Zakopane. Występy gościnne K. Adwentowicza.
11.XII.1924 — Teatr Polski w Katowicach. Występy gościnne K. Adwentowicza.
1927 — Teatr Polski w Wilnie. Występy K. Adwentowicza.
1925 — Teatr Miejski we Lwowie. Występy K. Adwentowicza.
1929 — Teatr Polski w Wilnie. Występy K. Adwentowicza.
22.I.1931 — Teatr Miejski w Łodzi.
2.VII.1931 — Teatr Adwentowicza w sali *Qui Pro Quo.*
25.III.1946 — Teatr Powszechny w Krakowie. Reżyseria K. Adwentowicza.
3.X.1947 — Teatr Miejski im. S. Jaracza w Olsztynie.
1955 — Państwowy Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach.

Panna Julia:

Sez. 1908/9 — Teatr Łódzki.

14.II.1910 — Wolna Scena Teatru Małego w Warszawie. Przekład I. Suessera. Grali m. in. L. Pytlińska (Julia) i W. Kuncewicz (Jan).

Koledzy:

1.VII.1916 — Teatr Polski w Poznaniu. Reżyseria K. Kopczyńskiego. Grała m. in. S. Wysocka (Adela).

Wierzyciele:

Sez. 1909/1910 — Teatr Łódzki. Występy I. Solskiej.

Taniec śmierci:

13.I.1917 — Teatr Mały w Warszawie. Grali m. in. K. Adwentowicz (Edgar) i A. Jasińska (Alicja).
14.III.1921 — Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie. Reżyseria T. Trzcińskiego. Grali m. in. K. Adwentowicz (Edgar) i A. Jasińska (Alicja).
1925 — Teatr Miejski we Lwowie. Występy K. Adwentowicza.

Adwent:

19.XII.1918 — Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie. Przekład J. Szczęsnego. Reżyseria T. Trzcińskiego i dekoracje Z. Wierciaka. Grali m. in. Z. Noskowski (Sędzia), Z. Czaplińska (Sędzina), R. Łuszczkiewicz-Gallowa (Amalia) i L. Bończa (Tamten-Franciszkanin).

Pelikan:

12.VIII.1922 — Miejski Teatr Wielki we Lwowie. Przekład M. Feldmanowej. Reżyseria S. Wysockiej. Występy S. Wysockiej (Eliza) i I. Solskiej-Grosserowej (Gerta).
11.XI.1922 — Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie. Przekład M. Feldmanowej. Reżyseria S. Wysockiej. Grała m. in. S. Wysocka Eliza).
26.VII.1923 — Teatr Mały w Warszawie. Reżyseria S. Wysockiej. Grali m. in. S. Wysocka (Eliza), I. Solska-Grosserowa (Gerta) i M. Bay-Rydzewski (Aksel).

Redaktorzy:

STANISŁAW TACZANOWSKI

ANDRZEJ BIERNACKI

Okładkę projektował:

HENRYK TOMASZEWSKI

Wydawca:

PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY

WARSZAWA, ulica Szwedzka 2/4

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 5559/d B-24

TEATR LUDOWY
ul. Szwedzka 2/4

W repertuarze:

Stefan Żeromski
UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA
Komedia w 3-ch aktach

Lope de Vege
DZIEWCZYNA Z DZBANEM
Komedia w 3-ch aktach

Henryk Ibsen
UPIORY
Sztuka w 3-ch aktach

Carlo Goldoni
SŁUGA DWÓCH PANÓW
Komedia w 3-ch aktach

Ludwik Hieronim Morstin
PRZYGODA FLORENCKA
Komedia w 3-ch aktach

Włodzimierz Perzyński
LEKKOMYŚLNA SIOSTRA
Komedia w 4-ch aktach

W przygotowaniu:

Aleksander Fredro
WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW

E M

Specjalistyczna Spółdzielnia Pracy

„ELEKTROMOC"

Centrala: Warszawa ul. Próżna nr 5, tel. 6-70-61

WYKONUJE WSZELKIE ROBOTY, USŁUGI, REMONTY I KONSERWACJE W ZAKRESIE NASTĘPUJĄCYCH DZIAŁÓW SPECJALISTYCZNYCH:

DZIAŁ DŹWIGOWY — dźwigi osobowe, towarowe i specjalne, suwnice, żurawie.

DZIAŁ INSTALACJI ELEKTRYCZNYCH — instalacje elektryczne, siły, światła, instalacje przemysłowe i automatyka.

DZIAŁ SIECI ELEKTRYCZNYCH — roboty linii napowietrznych niskiego i wysokiego napięcia, roboty kablowe, stacje transformatorowe, oświetlenie ulic, elektryfikacja wsi.

DZIAŁ SYGNALIZACJI ELEKTRYCZNEJ I ZABEZPIECZENIA RUCHU POCIĄGÓW — ręczna i automatyczna sygnalizacja uliczna zwykła i zsynchronizowana, sygnalizacja przeciwpożarowa, bankowa, przeciw włamaniowa, wyświetlacze kasowe.

DZIAŁ INSTALACJI ODGROMOWYCH — kontrola instalacji odgromowych w myśl obowiązujących przepisów oraz roboty instalacyjne w zakresie ochrony przed wyładowaniami atmosferycznymi.

DZIAŁ ROBÓT TEATRALNYCH — instalacje elektryczne, urządzenia mechaniczne sceny w teatrach, domach kultury i świetlicach wg najnowszych osiągnięć techniki teatralnej.

DZIAŁ TELETECHNICZNY — centrale telefoniczne, automatyczne i ręczne, urządzenia dyspozytorskie, instalacje i urządzenia łączności elektroakustycznej.

DZIAŁ KLIMATYZACJI I WIETRZENIA MECHANICZNEGO — urządzenia i instalacje klimatyczne, nawiewne, wywiewne i specjalne.

DZIAŁ REKLAMY ŚWIETLNEJ — montaż reklam neonowych, ekrany świetlne, napisy świecące, świetlna reklama ruchoma.

DZIAŁ ELEKTRONIKI — przyrządy, aparaty i urządzenia w zakresie elektroniki.

WŁASNY DZIAŁ KONSTRUKCYJNY — opracowuje pełną dokumentację projektowo-kosztorysową w zakresie powyższych specjalności.

WŁASNE WARSZTATY MECHANICZNE — (precyzyjne roboty tokarskie, konstrukcje stalowe, przezwojenia silników).

Spółdzielnia jest wpisana na wykaz spółdzielni, którym można udzielać zleceń na równi z przedsiębiorstwami państwowymi.

Przedsiębiorstwo wykonało modernizację instalacji i urządzeń elektrycznych w Teatrze Małym w Warszawie wg najnowszych zdobyczy techniki teatralnej na podstawie własnej dokumentacji technicznej.

CENA ZŁ 1.80