# *Panna Julia*

GRUDZIĄDZ
TEATR ZIEMI POMORSKIEJ

Dyrektor i kierownik artystyczny:

ANTONI BANIUKIEWICZ

* * *

Dyrektor administracyjny:

EDMUND PNIEWSKI

* * *

Konsultant programowy:

JERZY NIESIOBĘDZKI

AUGUST STRINDBERG

# *Panna Julia*

PREMIERA

MAJ 1975 R.

# JAK STRINDBERG POJMOWAŁ NATURALIZM?

Strindberg rozpoczynał działalność pod sztandarami triumfującego naturalizmu. (...) Ale jak Strindberg pojmował naturalizm? W liście z 14.XII.1887, którym jako przedmową zaopatrzono francuski przekład *OJCA*, twórca i przywódca naturalizmu francuskiego, Emil Zola, zachwycał się „filozoficzną ideą" *Ojca* oraz umiejętnością wyciągnięcia dramatycznych efektów z założenia, jakim są wątpliwości co do autentyczności ojcostwa. Postać Laury również zdobyła uznanie twórcy *Rougon Macquartów*. Lecz równocześnie Zola podnosił, że przeszkadzają mu w sztuce pewne „skróty w analizie", to jest brak danych konkretnych. „Pan wie zapewne, że nie jestem zwolennikiem abstrakcji. Pragnę, by postacie miały swój dokładny „stan cywilny"... by żyły naszym powietrzem... Otóż pański Rotmistrz, który nawet nie posiada nazwiska, oraz inne osoby, będące niemal postaciami abstrakcyjnymi, nie dają im owego kompletnego wrażenia, którego szukam". Tu już zaznaczyły się więc w pojmowaniu haseł estetyki naturalistycznej zasadnicze różnice, które Zola przypisywał odrębnościom temperamentu narodowego (*une question de race*). Strindberg w każdym dramacie szukał odniesień zarówno do własnych spraw, jak i do zasadniczych praw przyrody. Ideę naturalizmu (podobnie jak Taine, Flaubert, Maupassant czy Zola) pojmował jako próbę upodobnienia twórczości literackiej do pracy uczonego — przyrodnika. Z tą różnicą, że w pracy tej mniej go pociągała obserwacja i badania doświadczalne, a więcej — snucie wniosków syntetycznych, takich jak na przykład rzekome „prawo nieustannej walki płci". W dramacie Strinberga prawo to jest cząstką ogólnego „prawa przemocy" „...A... że drapieżny ptak pożera pogłębia, a wesz żre drapieżnego ptaka, chcę zapytać: dlaczego? Życie nie jest aż tak idiotycznie konsekwentne, że tylko wielcy

zjadają małych. Równie często zdarza się, że pszczoła zabija lwa lub przynajmniej doprowadza go do szaleństwa". Być może, iż autor tych słów, napisanych w przedmowie do *Panny Julii*, słyszał o obserwacjach Fabre'a na temat pożerania samców po nocy miłosnej przez samice. Faktem jest, że Nietzsche, przeczytawszy *Ojca*, 27.XI.1888 napisał: „Jestem zaskoczony odkryciem dzieła, które w sposób wspaniały wyraża moje własne pojmowanie miłości: jest to wojna z punktu widzenia używanych środków, a w swej istocie — śmiertelna nienawiść płci".

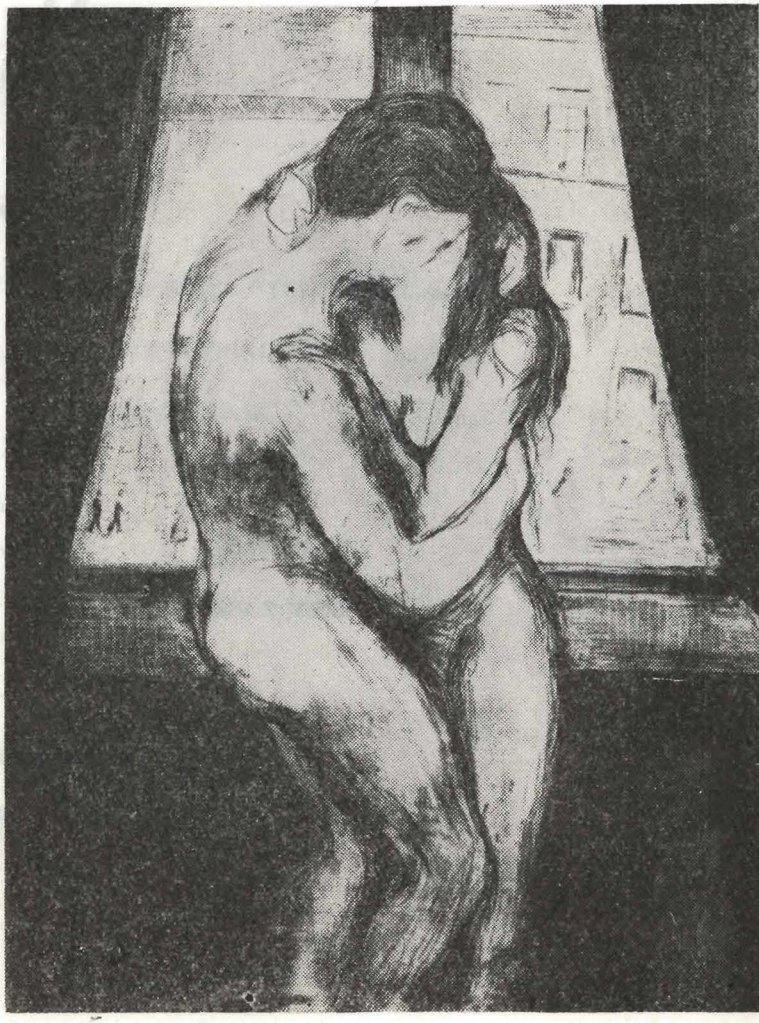
Naturalizm odpowiadał pewnej zasadniczej racji bytu Strindbergowskiego pisarstwa, tonowi autobiograficznemu, odbiciu osobistych przeżyć w każdym niemal utworze. Otóż własne swoje życie obserwował Strindberg oczyma surowego i bezwzględnego inkwizytora. Jak przez szkło powiększające patrzył na — własne i cudze — winy, błędy i grzechy. Rzecz charakterystyczna, że w cytowanej już przedmowie do *Panny Julii* wymienia wśród czynników, które spowodowały katastrofę życiową bohaterki — także i podrażnienie wywołane „chorobą miesięczną". Tego rodzaju motyw przypomina pozornie — słynne „połcie surowego mięsa" w inscenizacjach teatru Antoine'a. W gruncie rzeczy sprawa ta ma jednak inne znaczenie u francuskich naturalistów, a inne u Strindberga. Tam chodziło o wierność szczegółowi, jako istotną cechę i właściwość zjawiska. Dla autora *Panny Julii* zuchwalstwo przemilczanego zazwyczaj szczegółu (podobnie jak sprawa prostytucji u Zapolskiej) jest sygnałem okrucieństwa, które wyzwala drapieżną poezję utworu.

Tak zwany „antyestetyzm" był chyba jednym z błędnych szlaków, na których się zagubił bojowy kierunek naturalistyczny. Dosłowność wciągająca do sztuki to, co jest w gruncie rzeczy jej zaprzeczeniem, musiała doprowadzić do naturalnej i bardzo głębokiej realizacji. Ostatecznie to nie przypadek, negowanie pewnych praktyk naturalistycznych do dnia dzisiejszego poprzez wielkość haseł i kierunków artystycznych. Natomiast owo zabarwienie naturalistycznego eksperymentu, jakie próbował spojrzeniu na życie nadać twórca *Panny Julii*, *Ojca* i *Parisa* — odnawia się raz po raz. Zabarwienie to nazywa się okrucieństwem poetyckim i znajdujemy je zarówno u wielu ekspresjonistów (jak Georg Kaiser, Ernst Toller, a wcześniej Wedekind), jak i u Dürrenmatta czy Maxa Frischa i Sartre'a. Przypomnijmy sobie *Wizytę starszej pani*, i *Odwiedziny o zmroku* czy świetne nowele Dürrenmatta *Obietnicę* i *Kraksę*. Przypomnijmy sobie teorię Dürrenmatta o okrucieństwie jako „poetyckim przełomie" (Bruchstelle). Można również dosłuchać się analogii między stanowiskiem Strindberga (wedle znakomitej definicji M. Andersena Nexo: „zapuszczającego się w głąb własnej duszy, by odnaleźć złe moce") a *Kaligulę* Camusa.

Tu warto zanotować dalszą ciekawą analogię i jakby równorzędność zjawisk. W 1886 roku, gdy Strindberg publikuje swą autobiograficzną powieść *Syn służącej*, jeden z twórców psychoanalizy, Zygmunt Freud, studiuje we Francji. Jest rzeczą niemal wykluczoną, by pisząc pierwsze swe utwory, autor *Panny Julii* mógł znać badania wielkich inicjatorów nowoczesnej „psychologii głębi", a szczególnie Freuda i Adlera. A jednak zarówno w dramatach pisarza szwedzkiego jak i w jego powieściach czy pismach biograficznych raz po raz, i to z ogromną siłą, wracają motywy uderzająco „psychoanalityczne": kompleks niższości, znaczenie snów, rola przeczuć, mania prześladowcza, zagadnienia seksualne, wreszcie zabarwienie świadomości człowieka dorosłego przeżyciami i doznaniami z lat wczesnego dzieciństwa, które stanowi zasadniczy zrąb badań Freuda i „psychologii indywidualnej" Adlera. Sny dziecięce tak nabrzmiałe „symbolami" psychoanalitycznymi i opowieść o nich — mniejsza o to, czy prawdziwa, czy zmyślona — są przecież zawiązkiem gry uczuć i impulsów zmysłowych między panną Julią a Jeanem w *Pannie Julii*. W *Grze snów* sprawa niesłusznej kary i bezkarnego przestępstwa dziecięcego rzuca cień na istotę dramatycznego konfliktu. Przykłady można by mnożyć bez liku. Otóż ów „psychoanalityczny" popęd Strindberga odbił się z ogromną siłą na całym niemal nowszym dramacie amerykańskim, nie mówiąc już o filmach Bergmana (*Tam gdzie rosną poziomki*). Eugeniusz O'Neill uznał tę zależność.

Badacz „komparystyki" literackiej w Paryżu, prof. Baldensperger, mówił o niej z okazji przyznania O'Neillowi nagrody Nobla. Zstępowanie „w głąb" świadomości psychicznej, wyszukiwanie ukrytych, na powierzchni niewidocznych, zaledwie dostrzegalnych czy całkiem nawet niedostrzegalnych zjawisk — było szlakiem, po którym zmierzała twórczość autora *Pożądania w cieniu wiązów, Cesarza Jonesa, Księżyca nieszczęśliwych*, a szczególnie *Długiej wędrówki w jądro ciemności*. Czyż nie mógł istotnie znaleźć tego wszystkiego u pisarza, który wyprzedził badania psychoanalityczne (jak je przedtem, w sposób jeszcze bardziej zdumiewający, był ubiegł nasz Słowacki w *Balladynie*)? Od O'Neilla już wyraźny rodowód dałby się pod tym względem wykreślić dla Tennesee Williamsa (trudno tu nie myśleć o jego świetnie napisanym *Tramwaju*) i Artura Millera (*Śmierć komiwojażera*!). A z drugiej strony dla Pirandella, Rosso di San Secondo, Rittnera, a także Anouilha. Tym bardziej, iż równolegle tu, jeszcze silniejszy, podobny impuls od Dostojewskiego i Czechowa.

*Wojciech Natamsos*
*„Wstęp do Dramatów Strindberga"*



August Strindberg

# Panna Julia

przekład: Zygmunt Łanowski

Obsada:

Panna Julia . . . . . ELŻBIETA STRZAŁKOWSKA

Krystyna . . . . . ZOFIA GRABSKA

Jan . . . . . JERZY ZASS

Reżyseria:

**JERZY ZASS**

Scenografia:

**MAREK DURCZEWSKI**

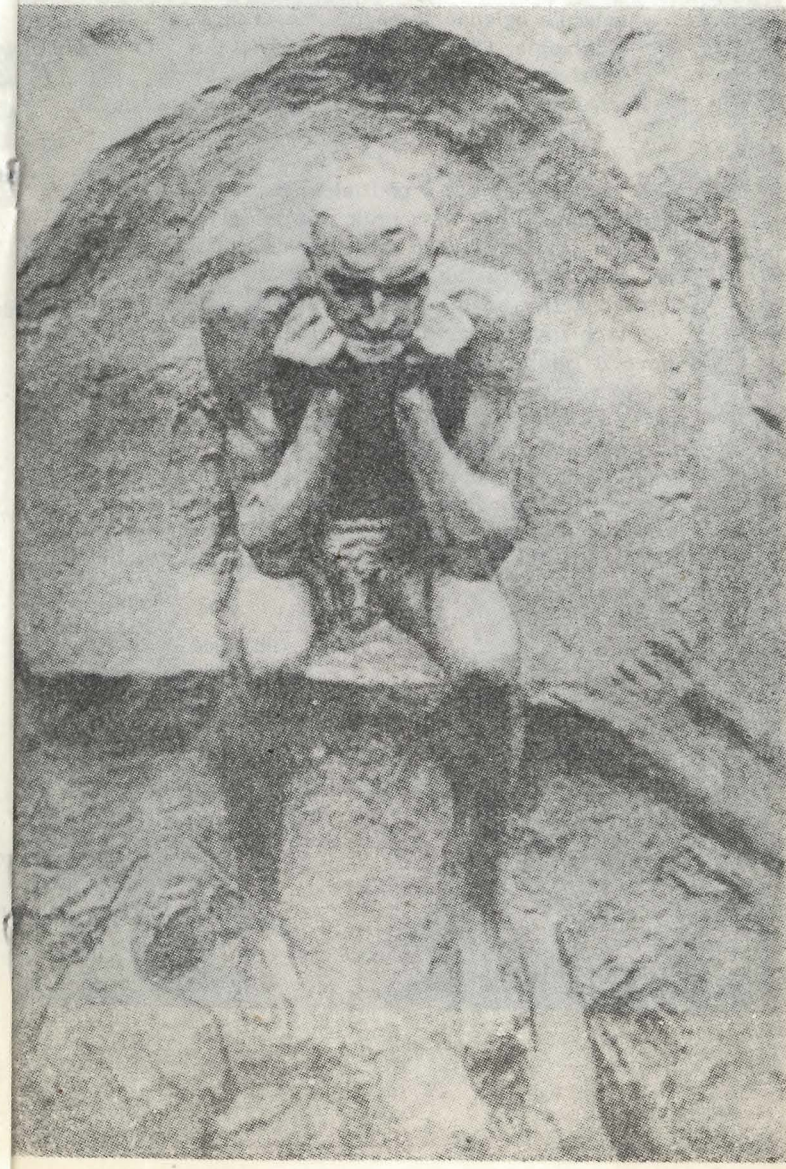
Asystent reżysera:

**TERESA JABŁOŃSKA**

## OBRAZ WALKI Z NATURĄ

Bohaterkę tej straszliwej „tragedii naturalistycznej" Strindberg sam określił jako „półkobietę, wroga mężczyzn" — tragiczny typ", przedstawiający obraz rozpaczliwej walki z naturą". Jest ona neurastenicznym dzieckiem zdegenerowanego arystokraty, dumna, a jednocześnie skłonna wyrzec się dumy w zapamiętałym usiłowaniu, aby zaspokoić pragnienie emocji. Parę wieków przedtem Middleton odmalował ten sam charakter w bohaterce The Changeling. W sposób niemal histeryczny umizga się i oddaje swemu lokajowi, Janowi. Dostawszy się w jego władzę, zostaje przezeń zmuszona do kradzieży pieniędzy ojca. W końcu Jan bezlitośnie podsuwa jej myśl jedynego lekarstwa, samobójstwa, ona zaś jak w transie jest mu posłuszna. Opowiadając tę straszliwą historię, Strindberg starannie obmyśla środki odpowiadające głównemu celowi.

> Co zaś do dialogu, to zerwałem z tradycją o tyle, że z osób dramatu nie zrobiłem kaznodziejów, którzy tylko siedzą i stawiają czcze pytania wywołujące gotowe repliki. Porzuciłem symetryczne, ścisłością matematyczną nieledwie zbudowane dialogi francuskie, dozwalając mózgom pracować swobodnie, jak to ma miejsce w rzeczywistości, gdzie w rozmowie temat nigdy w zupełności nie zostaje wyczerpany, lecz tylko jeden mózg, na kształt koła zębatego, wpada w te tryby drugiego mózgu, które w sposób przypadkowy na razie pochwyci. Dlatego to dialog cały waha się to w prawo, to w lewo, wytwarza w piewszych scenach materiał, który później kształtuje, podejmuje na nowo, powtarza, rozwija i znów porzuca, podobnie jak temat w muzycznych kompozycjach. Akcja jest dosyć żywa, a że dotyczy ona właściwie tylko dwóch osób, poprzestałem przeto na nich i wprowadziłem tylko jedną postać poboczną, kucharkę, a ponad tym wszystkim zawiesiłem w powietrzu ducha nieszczęśliwego ojca.



Zauważyłem bowiem, że ludzi nowej doby zajmuje przede wszystkim proces psychologiczny, że naszym łaknącym wiedzy umysłom nie wystarcza wiedzieć, jak się coś dzieje, a nie móc wiedzieć, dlaczego tak się dzieje. Chcemy właśnie oglądać sprężyny, maszynerię, zbadać ją dokładnie. Chcemy mieć w ręce ten czarowny pierścień, aby spostrzec spojenia. Chcemy zajrzeć w karty, aby się dowiedzieć, jakim znakiem są opatrzone.

W dodatku zerwał z podziałem na akty, co uczynił w przekonaniu, „że nasz brak podatności na złudzenie znajduje przyczynę, być może, w antraktach, w których widz ma czas na refleksję i wskutek tego usuwa się od sugestywnego wpływu twórcy — magnetyzera".

Z tych uwag poczynionych przez autora wyraźnie widać że „naturalizm" *Panny Julii* jest czymś, co dalece przerasta wcześniejsze naturalistyczne próby. Nie ma tu żadnych „błazeńskich statystów" Zoli. Nie dość na tym, Strindberg rozmyślnie odrzuca tak zwane „sceny ludowe" jako zdolne rozwiać złudzenie. Co do scenografii, oświadcza, że „zapożyczał z malarstwa impresjonistycznego jego asymetrię i chropowatość". Scena zaczęła już wkraczać poza granice Ibsenowskiego realizmu.

*Allardyce Nicoll*
*Dzieje Dramatu PIW*

## HARAKIRI

*Panna Julia,* jest także przeżytkiem dawnej szlachty rycerskiej, która obecnie ustępuje miejsca nowej arystokracji, nerwów czy mózgów. Jest ofiarą rozdźwięku wywołanego w rodzinie „występkiem" matki, ofiarą błędów epoki, okoliczności, swojej własnej niedoskonałej natury, co wszystko razem wzięte stanowi odpowiednik dawnego losu czy porządku świata. Naturalista wykreślił winę wraz z Bogiem, ale skutków czynu, kary, więzienia czy strachu przed nim nie może pominąć z tej prostej przyczyny, że istnieją one nadal bez względu na to, czy on daje rozgrzeszenie, czy też nie, bowiem ludzie pokrzywdzeni nie są tak pobłażliwi, jak mogą być — tanim kosztem — ci, którzy nie zostali pokrzywdzeni albo też stoją na uboczu. Nawet gdyby ojciec z jakichś ważkich powodów zrezygnował z kary, córka zemściłaby się na samej sobie, tak jak to robi tutaj, skutkiem wrodzonego czy odziedziczonego poczucia honoru, które klasy wyższe otrzymują w spuściźnie — skąd? Od barbarzyństwa, od aryjskiej prakolebki, od średniowiecznego rycerstwa — które jest czymś bardzo pięknym, ale dziś nie sprzyjającym trwaniu gatunku. To szlacheckie harakiri, nakaz sumienia, który każe Japończykowi rozpruć brzuch sobie, gdy ktoś inny go obraża, żyje wciąż jeszcze w formie zmodyfikowanej w pojedynku, tym szlacheckim przywileju. Toteż służący Jean może pozostać przy życiu, panna Julia zaś nie może żyć bez honoru. To wyższość niewolnika nad panem, że brak mu tego groźnego dla życia przesądu o honorze. I w nas wszystkich aryjczykach, jest coś z takiego szlachcica czy Don Kichota, co sprawia, że odczuwamy sympatię dla kogoś, kto popełnia samobójstwo dlatego, że dopuściwszy się czynu niehonorowego, utracił cześć. Jesteśmy wszyscy na tyle szlachcicami, że cierpimy na widok wielkości obalonej i zmieszanej z błotem, nawet gdyby ten, kto upadł, mógł się podźwignąć i przez uczciwe postępki zmazać swoje przewinienia.

Służący Jean jest twórcą gatunku, u którego widać już przesłanki dalszego zróżnicowania. To syn fornala, który rozwija się na przyszłego pana. Ma łatwość uczenia się, dobrze wykształcone zmysły (węch, smak, wzrok) i poczucie piękna. Wspiął się już poważnie w górę i jest dostatecznie silny, by posługiwać się innymi, nie cierpiąc z tego powodu.

Jest on już wyobcowany ze swego środowiska, którym gardzi jako stadium przebytym, którego się boi i przed którym ucieka, ponieważ ludzie znają jego tajemnice, przejrzeli jego zamierzenia, z zawiścią patrzą na jego wznoszenie się i radością wyczekują na upadek. Stąd jego dwoisty, niezdecydowany charakter, wahający się między sympatią dla wysoko postawionych i nienawiścią do tych, którzy obecnie są wyżej od niego. Sam mówi o sobie, że jest arystokratą, poznał tajniki dobrego towarzystwa, nabył ogłady, ale jest jeszcze zupełnie surowy, umie się już ubrać, co jednak wcale nie daje gwarancji, że ma czyste ciało.

Żywi respekt dla panny Julii, ale boi się Krystyny, która zna jego niebezpieczne tajemnice. Jest dostatecznie wyzbyty uczuć żeby nie dopuścić do tego, by nocne wydarzenia zakłóciły jego plany na przyszłość. Z brutalnością niewolnika i właściwą dla władcy oschłością może patrzeć na krew bez jednego drgnienia. Dlatego właśnie wychodzi z walki cało i skończy prawdopodobnie jako właściciel hotelu, a jeśli nawte nie zostanie rumuńskim hrabią, to jego syn zda maturę i będzie może prokuratorem.

*August Strindberg*
*„Przedmowa do Panny Julii"*

Kierownicy pracowni:

stolarskiej: Władysław Barwik, malarskiej: Józef Zamyślewski, krawieckiej: Józef Rakoczy, rekwizytorskiej: Henryk Senkbeill, perukarskiej: Elżbieta Nitkowska, główny elektryk: Tadeusz Sziming.

Kierownik techniczny:

Piotr Umiński

Kierownik działu organizacji widowni:

Wojciech Siwecki

Redakcja programu:

Jerzy Niesiobędzki

Reprodukcja w programie:
Edward Munch, *Madonna i Pocałunek* litografia

**Kasa teatru czynna od czwartku do niedzieli w godz. 10—12 i od 17—19, tel. 34-76. Zamówienia na bilety zbiorowe i indywidualne przyjmuje Dział Organizacji Widowni, tel. 34-76 w godz. 8—15.**

GrZGraf. 2018 - 12.5.75 - 500 - S-11/903

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

CENA ZŁ 30

W repertuarze:

Paul i Franz Schönthan
**PORWANIE SABINEK**

Tadeusz Dołęga-Mostowicz
**ZNACHOR**

Sławomir Mrożek
**TANGO**

Stanisław Wyspiański
**WARSZAWIANKA**

Stanisław Ignacy Witkiewicz
**WARIAT I ZAKONNICA**

Wiliam Szekspir
**RYSZARD III**

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kowalsbrandta