

STRINDBERGOWSKIE LABORATORIUM SNÓW

JERZY NIESIOBĘDZKI

Poetyka „Gry snów” jest spokrewniona z barokiem. Strindberg posługiwał się w tej sztuce nie tylko słowem, lecz również całą gamą plastycznych znaków, barwnych obrazów i symboli. Zaraz na początku utworu czytamy: „Tło przedstawienia las olbrzymich, kwitnących, wysokopiennych róż białych, różowych, purpurowych, jaskrawożółtych, fioletowych. Nad nimi złoty dach zamku, na którego szczycie widać pak kwiatu przypominającego koronę”. W dalszych zaś didaskaliach padają żądania, aby w scenarii spektaklu pojawiły się między innymi wielkie organy, falujące u stóp grotu wzburzone morze, krajobraz zimowy, las spalonych drzew, wrzosowe wzgórza. Ale „Gra snów” napisał przecież ten sam Strindberg, który był już autorem „Tańca śmierci” — sztuki opartej przede wszystkim na dialogu i niezwykle ascetycznej w zakresie proponowanych przez pisarza plastycznych środków ekspresji. Co więcej obydwa utwory powstały nieomal w tym samym roku. Czy zatem „Tańca śmierci” i „Gry snów”, sztuk pozornie bardzo od siebie odległych, nie łączy aby jakiś wspólny mianownik?

W „Grze snów” wystawionej przez Teatr Współczesny w Warszawie proponowany przez Strindberga widowiskowy barok został zredukowany. W scenografii przedstawienia dominują barwy czarno-białe. Akcja spektaklu spełnia się w granicach pustego prostokąta, na którym — prócz

aktorów — pojawiają się tylko rekwizyty i sprzęty niezbędne do jej rozegrania: wielofunkcyjny w swej symbolice płat materii, ławki szkolne etc. W głębi, zamiast organicznie bajkowego tła, widnieje pusty ekran. Od czasu do czasu przesuwają się za nim jak cienie, sylwety niektórych postaci. Z boków sceny — czarne ściany. Poprzez zakratowane okna wpadają rozpraszające mrok snopy światła. Miejsce, w którym w Teatrze Współczesnym toczy się akcja „Gry snów” przypomina więzienie, lub może jeszcze studzienną czełusć kamiennego podwórka.

Wieżenie? Otóż właśnie! W podobnej scenerii umieścił przecież Strindberg akcję „Tańca śmierci”. Bohaterowie tego dramatu — kapitan Edgar i jego żona Alicja — wzajemnie się zadreczę, mieszkając w fortecznej wieży, która kiedyś była więzieniem. Piekło ich małżeńskiego państwa, skazania na siebie, ma cechy laboratoryjności. Z przeprowadzonej w „Tańcu śmierci” analizy motywacji działań bohaterów utworu, łatwo też jednak wyprowadzić wnioski, co sądzi Strindberg o ogólnej sytuacji człowieka w świecie. Zestawiając ze sobą „Tańca śmierci” i „Grę snów” można by więc powiedzieć, że poprzez barokową wizyjność drugiej z tych sztuk, Strindberg uwidocznił uogólnienia zakodowane w pierwszej, że od laboratorium przechodzi do uniwersum.

Jest to jednakże przejście dość

osobliwe. W „Grze snów” — tak jak i w „Do Damaszku”, czy też w „Sonacie widm” — dopatrywano się prekursorstwa wobec ekspresjonizmu i przede wszystkim — surrealizmu. To przecież surrealizm operował poetyką snu i w swej, często zagmatwanej, symbolice zbliżał się do — mieszającego wszystko ze wszystkim — baroku. Aby jednak zrozumieć, władny ogarniać i syntetyzować elementy rzeczywistości sen, trzeba doń zastosować psychoanalizę. I tak oto dochodzimy do sedna sprawy. „Gra snów”, poprzez barokowo surrealistyczną wizyjność, staje się utworem dającym uogólniający obraz strindbergowskiego myślenia o człowieku, o męce jego istnienia. Jednak chcąc wyrazić sobie sprawę z zawartych w tej sztuce znaczeń, musimy poddawać ją — tak właśnie jak czyni to psychoanaliza z sennymi rojeniami — analitycznemu rozbirowi. I rzecz nie w tym, ażeby symbolikę sztuki wiązać z mechanizmami realistycznych konwencji dowodzenia życiowej logiki zawartego w „Grze snów” biegu wydarzeń, lecz aby panoramiczność utworu sprowadzić do oczyszczonej z barokowego nadmiaru — modelowości. W warszawskim przedstawieniu „Gry snów” najwyraźniej proponowanej przez omawianą tu już syntetyczną skrótowną i wywiezioną właśnie jak gdyby z uprzedniej analityczno-laboratoryjnej analizy utworu — scenografię Ewy Starowieyskiej.

Ale nie tylko przez scenografię. Również przez muzykę, reżyserskie opracowanie tekstu, i całą, inscenizacyjną strukturę spektaklu.

W „Grze snów” muzyka pojawia się w formie tanecznego walc, głosów chóralnej modlitwy, solowego śpiewu, dźwięku organów i w kilku jeszcze innych odmianach. Zabarwia w określony sposób bieg wydarzeń, współtworzy ich klimat, różnicuje atmosferę. Muzyka Jerzego Satanowskiego w „Grze snów” wystawionej przez Teatr Współczesny w Warszawie obejmuje nieomal cały spektakl. W stosunku do propozycji Strindberga jest rozbudowana, lecz i zarazem uproszczona. Dominuje w niej, jak w fudze, jeden wielowariantowo powtarzany motyw. To motyw walca podsztyf, raz głośniejszym, raz cichszym, ale nigdy nie zmieniającym swojego duchowego, posępnym dudnieniem. Jerzy Satanowski nie komponował tak zwanego tła muzycznego do

poszczególnych scen. Zmienność akcji punktował tylko zmiennością tonacji. Ale towarzyszącym wszystkim zdarzeniom scenicznym, zawsze tym samym, posępnym melodycznym motywem — wyakcentował główny nurt całego dramatu. Ciemny i — w rozumieniu Strindberga — podmywający życie człowiecze w każdej sytuacji, nurt egzystencjalnej grozy śmierci, rozpadu, gnicia.

W „Grze snów” śni Poeta. W jego sny ma jednak wejście ktoś z zewnątrz. Tym kimś jest córka Indry — Agnes. Wędruje ona po ludzkim padole, doświadczając ludzkiej doli, cierpi wraz z ludźmi. W przedstawieniu Teatru Współczesnego w Warszawie, Agnes ma w sobie liryzm i ciepło. W białej powłóczystej szacie rozświetla mrok sceny jakby była jeszcze jednym z przebijających się poprzez zakratowane okna, snopów światła. Joanna Szczepkowska gra Agnes odkrywającą ze zdziwieniem i dziecięcą naiwnością, okrucieństwo świata. Inne z głównych postaci sztuki — Oficer (Jan Englert), Adwokat (Krzysztof Wieczorek), Poeta (Cezary Morawski) — w przeciwieństwie do lirycznej miękkości uczłowieczonej córki Indry — rysują się ostrzejszym konturem. Poza Oficerem Englerta nie są też aktorsko nazbyt wyczulowane. Znakomity jako Ojciec — Nauczyciel — Rektor — we wszystkich tych trzech wcieleniach pozostający postacią o władczej i agresywnej osobowości — jest Henryk Borowski. Ale w ostatecznym rachunku, dla artystycznego wymiaru spektaklu

indywidualne interpretacje poszczególnych ról nie okazują się najważniejsze. Zakres odbioru sensów, emocji i znaczeń, podczas oglądania „Gry snów” w warszawskim Teatrze Współczesnym, wyznacza przede wszystkim inscenizacja. Sprowadzająca — o czym była już mowa — wizję Strindberga do elementów pierwiastkowych i jednocześnie modelowych. Reżyser przedstawienia — Maciej Prus — stworzył spektakl odznaczający się baletową wręcz płynnością ruchu i przetwarzający rozlewną symbolikę „Gry snów” w symbolikę sytuacji, słowa, gestu, dźwięku.

Tak — „Gra snów” jest z pewnością utworem pokrewnym ekspresjonizmowi i surrealizmowi. Interpretatorzy Strindberga mają rację stwierdzając, że pisarz dokonał w niej odkryć pokrewnych odkryciom Freuda. Myślę jednak, że przedstawienie Prusa, poprzez kondensację zawartą w utworze wizji kryzysu wartości i egzystencjalnych cierpień człowieka, odkrywa jeszcze jedną perspektywę. Wskazuje, że krajobraz „Gry snów” — kiedy się go oczyści z barokowego nadmiaru — niedaleko również odbiega od spopielałych, jak po pożarze świata, krajobrazów sztuk Becketta, od zarażonych śmiercią pejzaży „Czekając na Godota”, „Radosnych dni”, czy też „Koficówki”.

„Gra snów” Augusta Strindberga w Teatrze Współczesnym w Warszawie. REŻYSERIA: Maciej Prus, SCENOGRAFIA: Ewa Starowieyska, muzyka Jerzy Satanowski.



Joanna Szczepkowska (Agnes) i Jan Englert (Oficer) — Fot. Renata Pajchel.