

# NIE-ZWIEWNE OPOWIADANIA

Teresa Krzemiń

**P**usta scena, leżanka, śpi człowiek. Dookoła czernie pyłowe, piolunowe. Horyzont — w głębi — rozjaśniony, pełen białego światła sączącego się zza wyraźnie nie ukrywanej, antylluzjonistycznej zasłony z przezroczystego plastiku. Za zasłoną kontury postaci dziewczęcej, najpierw nieostre, zamazane, wreszcie wyraziste.

Głos — jasny i czysty.

Słowa — poezja i powaga.

Człowiek śni. Dziewczyna zza plastiku wkrótce pojawi się na środku sceny, ożywi ją: scena zaludni się różnymi postaciami. Rozpoczną się dialogi, krótkie skecze, pary raz po raz odgrywać będą jakiś motyw — jeden jedyny — powtarzać go wciąż... Realistyczne osoby: żona, narzeczonka, ojciec, matka, oficer, adwokat, dziekan uniwersyteckich katedr — zawsze we fragmencie, ułamku, z jedną kwestią do zagrania.

Kiedy kończy się spektakl, na scenie jest znowu tylko śpiący człowiek i znikająca za zasłoną dziewczyna w bieli. Sen się skończył.

★

O „Grze snów” August Strindberg napisał osobiście i wyraźnie, że chciał w niej „naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu”. Czyli: wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Nie istnieje ani miejsce ani czas. Na białej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji. I dalej: „osoby rozdławiają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkim stoi jedna świadomość: Poety”.

Poeta — śniący, relacjonujący akcję senną człowiek z boku. Czy Strindbergowi chodziło jedynie o zapis snu i czy Poeta jest jego autorskim alter ego?

Kiedy „Gra snów” została już napisana (rok 1901) dzieło Freuda („Interpretacja snów”) miało już wprawdzie dwa lata, ale na rok przed nim Szwed był już po napisaniu dwu pierwszych części trylogii „Do Damaszku” — utworu, który pierwszy („Gra snów”) jest krokiem naprzód i (doskonalszym) prekursorsko formułował nowoczesny dramat naśladowający „nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu”. Więć nie naśladowca psychoanalitycznych koncepcji a raczej ich równoległy badacz. Badacz z pozycji twórcy i przeczulonego artysty. Materia snu wydawała się dla Strindberga interesującym, poetyckim tworzywem dramatycznym, gwarantującym mentalną a nie realną akcję dramatu. O sekwencjach sennych w „Grze snów” i „Do Damaszku” powiada sam, że są to *zwiewne opowiadania*. Cała trudność tego arcydramatu arcytwórcy — jak opowiedzieć to, co zwiewne, by nie zniszczyć porozu-

mienia z widzem (Bo porozumienie z czytelnikiem udało się utrzymać, tu zwiewność snów ma walor prawdy i marzenia, zwidu i prawdopodobieństwa).

Jak zagrać sen strindbergowski, owe „rozdławiające się i podwajające osoby”, które się „roztapiają, zagęszczają i jednoczą”?

Maciej Prus wyreżyserował w warszawskim Teatrze Współczesnym „Grę snów” w maksymalnie pietystycznym kształcie, uszanował autora i jego wskazówki, autora i jego osobowość, autora i jego obsesje, autora jednym słowem... i powstał spektakl bez błędów, solidny, uczciwy, strindbergowski nawet, ale spektakl nudny.

Zwiewnych opowiadań opowiedzieć się nie udało.

★

Jest w tym przedstawieniu wiele zalet i wiele ładności: otwarta, niekrępująca w niczym wyobraźni reżysera i widza ale też niedwuznacznie ulatwiająca wejście w poetykę logiki snu scenografia (Ewa Starowiejska), jest muzyka o wysokiej koncentracji nastroju jedynie tu właściwego (Jerzy Satanowski), jest czysto poprowadzona rola córki Indry (Joanna Szczepkowska), która jako boginka zstępująca na ziemię, by przyjrzeć się życiu ludzi, ma w sobie przede wszystkim tony zdumienia i tony obcości. Jak przybysz z innej planety, który patrzy na chaos niżej zorganizowanego życia. Gubi się w takim ujęciu sporo poezji i tajemnicy, sporo teatralnej cudowności o którą tak bardzo dopomina się zawsze Andrzej Wajda, ale niewątpliwie mamy do czynienia z pomysłem i ze zrobioną rolą. Reżysero i aktorsko przemyślana, konsekwentnie zrealizowana. Jest wreszcie w tej „grze” klimat Strindberga: mizoginizm tragiczny, zmęczenie kobietą i zmęczenie nieszczęściem, Los jako przekleństwo, dylematy obowiązku i szczyrych porywów, pesymizm i beznadziejność. Są fragmenty ról, aktorskie sygnały, często nad wyraz interesujące: Matka (Antonina Gordon-Górecka), Ojciec — Nauczyciel — Rektor (Henryk Borowski), Oficer (Jan Englert).

Nie ma fantazji, wyobraźni, lekkości, przestrzeni i powietrza. Logika snów we Współczesnym jest — przeciwnie niż chciał autor — skoordynowana, dosadna, dosłowna. Umowność tak dalece zasugerowana, tak bardzo „podpowiedziana” widzowi, że już przestaje znaczyć cokolwiek. Dotknięcie tajemnicą nie dokonuje się ani razu. Wydaje się też, że aktorzy — nawet ci, którzy potrafili zafrapować widownię — nie czują się najlepiej w tej poetyce czy — przynajmniej — w tym przedstawieniu.

Zarzuty konkretne sformułować jest tu niezwykle trudno. W końcu —

zrealizowano starannie i z pieczołowitością jeden z najtrudniejszych dramatów tego wieku, najtrudniejszy, bo nie tylko „senny” (to już pokazywać potrafimy), ale też piekielnie realistyczny jednocześnie, strindbergowsko pokrętny, ekspresjonistyczny też. A wobec teatru nowatorsko prowokujący.

Należało, być może, bardziej zaufać nowatorstwu sprzed 77 lat? Ono dotyczy poezji, poezji i poetyckości i to poezji sceny, nie słowa. Sceny, więc kompozycji snów i wizji a nie poszczególnych kwestii. Te wizje muszą mieć, oczywiście, swoją logikę. Logika kompozycji okaże się logiką snu i tak też stało się w przedstawieniu. Poezja kompozycji jednak wyparowała, a ona niesie sobą tę logikę — tu: uprątomocnioną, solidnie wypunktowaną.

Rzecz przedziwna: Prus chciał chyba jak najbardziej „sennie” i poetycko, widać to w budowie spektaklu, w rytmie powtórzeń i przywołań sennych zwiudów, w sposobie narracji scenicznej. Rezultat okazał się przewrotny: zabił *zwiewność*. Pozostała przypowieść o życiu, dość mocno osadzonym w realiach (więc: początek stulecia i jego problemy) widzianym oczyma przybysza z innego wymiaru (Córka Indry). Morał znany: słynny refren odchodzącej do boskiej Ojczyzny Córki Indry — „biedni ludzie”!

W Epilogu spektaklu szczegółowa eksplikacja Poety, obudzonego już i usiłującego zrozumieć swój smutny sen: świat jest wizją senną, fantomem zaledwie. Strindberg w dziennikach ujął to jeszcze drastyczniej: tajemnica Drzwi = Nicość.

Tyle więc z „Gry snów” w zgodzie ze Strindbergiem, owszem, chociaż częściowo, wycinkowo zaledwie.

Na instynkt miłości, w którym tkwi siła przetrwania i siła wiary w życie zabrakło miejsca. Bez niego nie ma strindbergowskich opętań.

W „Grze snów” jest miłość, ale nawet nie nieszczęśliwa lecz sterylna, skazona logiką osądu z „potem”, z perspektywy lat. Perspektywa osądu jest tu punktem i sposobem widzenia Poety, to jego świadomość organizuje przecież tę „grę”. Otóż — tutaj Poety nie ma. Aktor grający tę rolę (Cezary Morawski) nie potrafi przekonać nas do niczego: ani do takich snów, ani do swojej twórczej, kreatywnej suwerenności (Poeta!), ani do prawdy komentarzy. Bez Poety, bez poezji, bez tęsknoty za uczuciem — taka jest najkrótsza charakterystyka tej „Gry snów”. Którą przecież i warto i trzeba obejrzeć.

Teatr Współczesny — August Strindberg — „Gra snów”; przekład Zygmunt Zanowski, reżyseria Maciej Prus, scenografia Ewa Starowiejska, muzyka Jerzy Satanowski.