

GRA WYOBRAŹNI

Monika Sykulska

Gra snów Augusta Strindberga to nie tylko jeden z ważniejszych dramatów tego autora, ale również jeden z bardziej znaczących w historii rozwoju nowoczesnego dramatu europejskiego. Napisany w roku 1901 był na owe czasy rewolucyjnym przedsięwzięciem teatralnym, zrywającym z naturalistycznie kształtowaną akcją sceniczną i proponującym w to miejsce akcję mentalną. Niejednokrotnie podkreślano prekursorstwo *Gry snów* wobec ekspresjonizmu i przede wszystkim — surrealizmu, który nie tylko penetrował marzenia sennie, ale próbował posługiwać się w swojej poetyce regułami rządzącymi snem. Podobnie Strindberg — jak mówi w przedmowie do *Gry snów*: „Próbował naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu”.

Co innego jednak miejsce i znaczenie dramatu w historii teatru, a co innego jego atrakcyjność dla współczesnej sceny. Najlepszy komentarz historyczno-teatralny nie ożywi zwietrzałych problemów. A jak jest z *Grą snów* Strindberga? Wbrew pozorom ten „nowoczesny” dramat nie jest łatwy do wystawiania. Dowodem choćby fakt, że w palnącej obecnie modzie na Strindberga oniryczna *Gra snów* bywała omijana. Tym większa zasługa Macieja Prusa, który w warszawskim Teatrze Współczesnym zrobił sprawne i interesujące przedstawienie. Przede wszystkim Prus oczyścił strindbergowski dramat z nadmiaru symboliki i alegorii, która byłaby dla nas niestrawna, a pozostając w zasadzie wierny tekstowi wyeksponował dramaty, czy też okruciny dramatów ludzkich. Nie ma więc na scenie Współczesnego, mających charakteryzować sen, przeobrażeń przedmiotów, np. drzewo-wieszak-kandelabr, nie ma lasu, olbrzymich róż, złotego zamku, ruin itp. Podobnie jak zostały zlekceważone przez Prusa teoriopoznawcze ciągoty Strindberga — motywy zamkniętych drzwi prowadzących do nicości.

Przekonanie Prusa, że sprawy ludzkie wystarczająco zagęszczają akcję dramatu było nader słuszne. Co prawda jest to akcja mentalna, ale oparta na wyraźnej ramie kompozycyjnej — w pierwszej scenie Poeta zapada w sen, w ostatniej z tegoż snu się budzi. Stąd więc wszystkie osoby przesuwające się przed naszymi oczami są wytworem jego imaginacji i podświadomości, stąd wszystko może się wydarzyć. Wiadomo

jednak, że zbyt wielka dowolność niszczy tkankę dramatyczną, brak ciągów przyczynowo-skutkowych — zainteresowanie widzą, stąd Strindberg, obok ogólnego założenia, że wszystko, co oglądamy jest snem poety, wprowadził centralną postać — Córkę Indry, Agnes, która spina poszczególne scenki, skecze, dialogi. Córka hinduskiego boga Indry (notabene została ona wymyślona przez Strindberga) schodzi na ziemię, aby obejrzeć z bliska „padół leż”, aby przekonać się czy rzeczywiście ludzie mają tyle powodów do skarg i uczestniczy Agnes w ludzkim życiu, a raczej jego okrucinach, które jednakże wystarczają, aby dowieść powszechności ludzkich cierpień.

Taką jest konstrukcja fabularna *Gry snów* i takie jej pesymistyczne przesłanie. A przecież oglądamy sen... niestety, nie ma tam wiele z atmosfery ulotnego marzenia sennego, to raczej antymarzenie, z którego szybko chcemy się obudzić.

Mała scena Teatru Współczesnego obleczona została w czerni i szarość przechodzącą w głębi w biały ekran, za którym od czasu do czasu przesuwały się postacie — te same-inne. Po bokach kilka zakratowanych okien rozświetlanych smugami światła. Jedyne światło zmienia zabudowany prostokąt czarnej sceny. Nastrojów współtworzą z nim ruch sceniczny i muzyka. Przede wszystkim muzyka. Rozbrzmiewa niemalże przez cały spektakl mimo że przynosi tylko dwa motywy: ponury, wznoszący się i opadający półtonowo motyw ostinatowy i z pewnym trudem toczący się motyw walca. Ale nawet kiedy walc dochodzi do głosu, nakłada się na niego groźne ostinato. Muzyka Jerzego Satanowskiego nie ilustruje spektaklu, ona — jako jedyna — wprowadza symbolikę, jakże prostą i czytelną: dwupostaciowości ludzkiego życia, nieodłączności i przemienności nędzy, cierpienia i marzenia.

Należy specjalnie pochwalić Jerzego Satanowskiego, który w ciągu ostatniego czasu, dając kilka zdecydowanie różnych, za to świadczących o doskonałym wyczuciu teatru ilustracji muzycznych, zaznaczył dobitnie swoją obecność wśród kompozytorów muzyki teatralnej.

Jest więc w tym oczyszczonym z nadmiaru znaczeń, oszczędnym w zamyśle przedstawieniu nastrojów. Jest też przy ogólnej ponurości specyficzny komizm.

Komizm, który niestety nie ma dostępu do centralnej postaci — Córkę Indry — Prus spotęgował w całym przedstawieniu gestem i ruchem scenicznym. Korowody tancerzy-kuracjuszy, przejazd na wózku inwalidzkim dawnego rozpustnika, umizgi pary kochanków mają wdźwięk groteskowy. A powtarzanie tych scen w sennym rytmie wprowadza element konieczności. Gdyby zechcieć doładnie zinterpretować ten wątek wówczas można by mówić o paralelizmie „odkryć” Strindberga i Freuda. Mniej więcej w tym samym czasie Freud skonstatował, że przymus powtarzania, owa regresyjność natury ludzkiej, jest jedną z jej cech dominujących. Skoro jesteśmy przy Freudzie... psychoanalityczna interpretacja *Gry snów* nie należy do rzadkości. A więc psychoterapia jako naczelny zamiar przy pisaniu *Gry snów* po najcięższym w życiu pisarza tzw. kryzysie Inferna. Zapewne, aspekt autoterapeutyczny — podobnie jak w innych sztukach istnieje. Jednakże szczegółowe śledzenie, które motywy przedostały się bezpośrednio z życia autora wydaje się mało płodne. Podobnie zgłębianie natury snu i szukanie jego poetyckiego ekwiwalentu nie najbardziej — jak sądzę — zaprzętało autora. Zbyt interesowało Strindberga samo życie i jego najróżnorodniejsze, często ciemne, przejawy. A sen mógł być tylko formą komentarza, niemniej ponurą i bolesną. W końcu dochodził się do pewnego kompromisu i stawia znaki równości pomiędzy snem — poezją — życiem, przydając realności dwóm pierwszym, a ujmując trzeciemu i takie zdaje się być przesłanie oddziaływającego emocjonalnie spektaklu.

W *Grze snów* ról co się zwie, ale możliwości pełnego wygrania się nie ma. Może dlatego warto odnotować aktorstwo Antoniny Gordon-Góreckiej (Matka), Henryka Borowskiego (Ojciec-Rektor), Jana Englerta (Syn-Oficer) w epizodach jakże pełnych wyrazu. Również Krzysztof Wieczorek, już w całkiem innym emplot, bardzo oszczędnymi środkami przekazuje tłumioną, nienawistną surowość egzystencji biednego adwokata.

Chyba najtrudniejsze zadanie miała Joanna Szczepkowska (Córka Indry). I tu, niestety, pełnego sukcesu nie można zaliczyć. Jest to rola poprowadzona logicznie i czysto, za to na jednym tonie, zdziwienia i podniesionego głosu. Wprowadza to — co prawda — walor obcości — przynależny tej postaci — ale dość szybko nuży, a nawet niecierpliwi. Z tym, że to już wina nie tylko aktorki czy reżysera, tylko patosu i sztuczności przydanego tej postaci.

August Strindberg *Gra snów* Teatr Współczesny w Warszawie. Przekład: Zygmunt Łanowski, reżyseria: Maciej Prus, scenografia: Ewa Starowiejska, muzyka: Jerzy Satanowski. Premiera w maju 1978 r.