

665

Teatr Nowy w Łodzi może na liście swych licznych zasług zapisać, że właśnie w jego gościnnych murach odbyła się pierwsza premiera Teatru Narodowego w Warszawie po marcowym pożarze, który strawił jego scenę i część widowni. Te szczególnie okoliczności miały z pewnością wpływ na kształt przedstawienia, niemniej jednak zaprezentowanie go w niewiele tygodni po katastrofie wystawia zespołu Teatru Narodowego i jego dyrekcji świadectwo wielkiej dynamiczności i ofiarności.

Widowisko oceniać jednak należy niezależnie od warunków, jakie towarzyszyły powstawaniu. Tego wymaga szacunek dla jego twórców. Przejrzmy przeto po oddaniu należnego uznania aktorom warszawskim do obiektywnej oceny ich prezentacji!

Dramat Calderona *Zycie jest snem*, napisany ok. 1636 roku, a więc w złotym wieku kultury hiszpańskiej, wchodził do kanonu teatru światowego z uwagi na określone treści, których nie był w stanie dotknąć niszycielski upływ czasu. Przed kilkunastu laty poeta i badacz literatury Jarosław Marek Rymkiewicz podjął pracę nad nowym przekładem sztuki, który ułatwiłby współczesnej publiczności percepcję sędziwego tekstu, odrzucając zeń zbędne anachronizmy. Efekt tej pracy odbiegł jednak od początkowego zamierzenia, przekroczył granice przyjęte zwyczajowo w praktyce przekładowej, tworząc — jak to uznał sam Rymkiewicz — współczesne zwierciadło dla XVII-wiecznego tekstu Calderona.

oczenia życiowego. Można próbować je podważyć. Jak bowiem wytłumaczyć, że we śnie odnajdujemy sprawy, względnie echo spraw, które absorbowały nas przed zaśnięciem? Że pojawiają się w jego mglistej strukturze obrazy ludzi, z którymi stykamy się lub stykaliśmy się w realnym życiu? Że nierzadko odczytujemy sen jak przepowiednię?

Może więc nie ma wyraźnej linii demarkacyjnej czy chińskiego muru oddzielającego sen od jawy? Może to awers i rewers tej samej monety?

Jest faktem, że nasze codzienne problemy i przeżycia ulegają we śnie deformacjom lub wielkiemu skondensowaniu. Ale to przecież mimo wszystko dalszy ciąg jawy. Istnieje niewidzialny pomost między dwoma stanami psychicznymi, gdy czuwamy lub gdy śnimy, co powoduje, że przenikają się one wzajemnie, pozostają w stanie zależności od siebie, karmią się sobą.

Nie zamierzam tu zagłębiać się w pokłady psychoanalizy. Na to jestem zbyt mało uczonej w piśmie. Pragnę tylko wykazać, jak bliski był Calderon — nieświadomie wprawdzie ale bliski — wiedzy, jaką rozwijali później Freud, Jung i dzisiejsi kontynuatorzy ich badań nad naturą człowieka i jej zagadkami.

I tak powracamy do punktu wyjścia naszych rozważań, to jest do złudzeń, jakim podlega książę Sigismundo, nie wiedzący, czy jego nowy szczęśny los to sen, a rzeczywistość jest wista, w której więziony był od dzieciństwa. A

**Sen jest ważniejszy?**



Swoją pracę nad dramatem określili jako imitację, a więc naśladowanie oryginału w miejsce przekładu. Powstały tą drogą tekst okazał się nośny, tak więc teatry polskie sięgają dziś chętniej po imitację niż po wierny przekład Edwarda Boyé dokonany w latach trzydziestych.

Szesnaście lat temu wystawił *Zycie jest snem* w imitacji Teatr Nowy. Przypomnę, bo warto pielęgnować dobrą łódzką tradycję teatralną, że spektakl ten, wyreżyserowany przez Witolda Zatorskiego, w opowieści scenograficznej Henri Poulaina (obaj nieodżałowani twórcy nie należą już do żyjących) i z Andrzejem Mayem w roli Księcia Sigismundo, zwieńczony był w roku 1970 nagrodą Srebrnej Łódki.

Po tej niezbędnej dygresji wracamy do materii literackiej, której współtwórcą obok XVII-wiecznego dramaturga jest współczesny nam poeta. W uczonym wywodzie, jakim poprzedził publikację dramatu Calderona (PIW 1971), uzasadnia Rymkiewicz potrzebę stworzenia nowego pojęcia w zakresie przyswajania klasycznego tekstu obcojęzycznego, czyli właśnie imitacji. Nie słowo określające jest tu chyba najważniejsze, autor przyjął je na własny użytek. Słabością tego konceptu wydaje się fakt, że imitacja ma u nas w mowie potocznej nieco inny sens. Trzeba by więc widza każdorazowo odsyłać do rozprawki Rymkiewicza, by uzmysłwić mu (widzowi, nie Rymkiewiczowi!), na czym polega stosunek tekstu polskiego do oryginału.

Najkrócej mówiąc, teksty te nie są identyczne w literze. Polska wersja jest raczej jedynie podobna, opowiadając fabułę sztuki Calderona wraz z jej ładunkiem intelektualnym swoimi słowami. A zatem: Calderon głosem Rymkiewicza. Język poetycki tego ostatniego ma dla współczesnego odbiorcy wszelkie cechy dostępności, dzięki czemu może spełniać rolę skutecznego nośnika dla świata myśli hiszpańskiego mistrza.

Dramat Calderona jest z typu baśniowych, przy czym baśń to pełna okrucieństwa. Bohaterowie kierują się chłodnymi kalkulacjami lub kapryсами, realizując swoje interesy bez liczenia się z tym, że działanie ich może być krzywdzące dla innych, może im zadawać cierpienie. W taki właśnie sposób król Basilio przesądził los swego syna Sigismunda.

Umiejscowienie fabuły w Polsce nie ma większego znaczenia, jest całkowicie grą fantazji. Autor niewiele zapewne wiedział o kraju nad daleką Wisłą, a jeśli nawet i coś wiedział, to podczas pisania dramatu mało go to obchodziło. Polska mogła znaczyć dla Calderona wszędzie lub nigdzie.

Znaczenie omawianego przez nas tekstu nie polega dzisiaj z pewnością na jakiegokolwiek rodzajowości czy na obrazie obyczaju barokowej Hiszpanii pod berłem króla Karola I. Takie muzealne potraktowanie dramatu uczyniłoby go dziś niestrawnym. Słusznie więc Rymkiewicz wyluskuje to, co w anachronicznym tekście może być dla nas istotne.

Jest w sztuce Calderona moment, gdy księżę Sigismundo, skuty z woli ojca od dzieciństwa w kajdany, otrzymuje również na rozkaz Basilia silny środek nasenny, by zbudzić się w zupełnie innej kondycji. Oto nie ma już śladu po krepujących go łańcuchach, ciało Sigismunda zdobia aksamity i złotogłowa, a na jego p-lencenia czeka czereda posusznych dworaków i służących. Ta zmiana tak jest diametralna, że nieszczęsny principe podejrzewa, że nowe okoliczności to tylko sen.

I oto dzięki tej sytuacji i jej implikacjom myślowym wkraczamy nagle w obszar bliski owym poligonom intelektualnym, po których porusza się filozofia, psychologia i sztuka XX wieku. Chodzi o subtelną granicę między snem i jawą, granicę którą człowiek przestępuje wielokrotnie w obie strony, nie zawsze pewien do końca, czy przeżywa coś w rzeczywistości, czy też śni.

*Zycie miesza się ze snem* — pisał Jerzy Zawieyski w *Kartkach z dziennika*. — *Sen jest ważniejszy. Zawsze dziwny, wróżebny, przemijający grozą, zachwycający symbolem lub nauką moralną.*

Tu niejeden z czytelników zaprotestuje. Sen to sen, a jawa to jawa! — wykrzyknie. — Nie trudno je od siebie odróżnić. A ktoś inny przeczeka się i powie: *Sen mara, Bóg wiara.*

Jest w takim stanowisku coś z małego realizmu, z potocznego, niepogłębionego doświad-

może obecny stan, w którym księżę jest wolny i wszechwładny, to właśnie rzeczywistość, a z tym snem były kajdany? Czy może wreszcie i jeden, i drugi stan jest tylko snem? Może całe życie ludzkie to tylko sen?

Trapiłony tymi wątpliwościami Sigismundo wypowiada znamienne słowa:

*iniej przebudzony  
że uspijony nie śpię  
wszystko  
to jedno i wszystko  
we śnie.*

Przewrotny to tekst, jakby żywcem zaczerpnięty z Mroźka. A to właśnie próbka rymkiewiczowskiej imitacji. Barokowe dywagacje Calderona przebiegają się tu w strój współczesnych pojęć i współczesnego słownictwa.

Ta dzisiejsza wykładnia starej sztuki legła u podstaw spektaklu Teatru Narodowego. Pierwszym tego sygnałem jest scenografia autorstwa Katarzyny Kępińskiej, ażurowa, przypominająca przestrzenną konstrukcję geometryczną, ale także klatkę, egzystencjalistyczny symbol uwikłania człowieka w życie. Ta rama plastyczna odrywa fabułę od hiszpańskiej XVII-wiecznej dosłowności, co — więcej, odrywa ją od jakiegokolwiek zakotwiczenia, w rzeczywistości, odsyłając widza w sferę abstrakcji, gry intelektualnej.

Znak plastyczny Kępińskiej to widomy wyraz klucza, jaki *Krystyna Skuszanka* przyjęła dla całego przedstawienia. Dla inscenizatorce nie jest istotna zewnętrzna tkanka fabularna sztuki ani jej lokacja w czasie czy przestrzeni. To uprzedmiotowiona i spersonifikowana myśl autora, gra jego wyobraźni przekraczająca doświadczenie epoki, kształtuje widowisko.

Dla takiej intencji obojętny staje się rysunek wewnętrzny postaci. Wyjaśnijmy to na przykładzie głównego bohatera, księcia Sigismunda. Wyrocznia każe uważać go za człowieka z natury okrutnego. Tymczasem, jak się później okazuje, Sigismundo nie ma określonego charakteru, jest — według Rymkiewicza — czystą możliwością jakiegokolwiek istnienia, a więc żetonem, któremu okoliczności nadają dowolną wartość. Jego decyzje działania poprzedzone są kalkulacją i oceną szans. Czy nie jest ewidentnym tego dowodem choćby końcowy jego wybór infantki Estrelli na towarzyszkę życia? Ani słowa tam o miłości z jednej czy z drugiej strony.

Nie trzeba nikogo przekonywać, przed jak trudnym zadaniem postawiła wykonawców reżyserka, zgodnie zresztą z intencjami imitatora. W tekście Rymkiewicza nie znajdowali aktorzy materiału na kreowanie psychologicznego obrazu postaci. A grać abstrakcyjne zawiloci myślowe to taniec na linie!

Niemożliwością staje się w tym warunkach osiągnięcie jakichś wybitnych indywidualnych osiągnięć aktorskich. Zbiorowym wysiłkiem zespół grający stał się wykładnią toku myślowego sztuki. Wykładnią, dodajmy, bardzo klarowną.

Mimo tych generalnych ograniczeń warto podkreślić szczególnie duży wkład w tę ekwilibrystykę Tomasza Budyty (Sigismundo), Józefa Skwarka (Basilio), Krystyny Królówny (Rosaura) i Stefana Knothe (Clotaldo).

Wieczór spędzony na prezentacji Teatru Narodowego uznać należy za bardzo udany.

Pedro Calderon de la Barca *Zycie jest snem* (La vida es suenja); Imitacja — Jarosław Marek Rymkiewicz; reżyseria — Krystyna Skuszanka; scenografia — Katarzyna Kępińska; muzyka — Adam Walaciński; układ tańców — Barbara Fijewska i Werner Wróbel; plastyka ruchu (układ pojedynków) — Ryszard Oleśński; Teatr Narodowy w Warszawie w sali Teatru Nowego w Łodzi; premiera — 25 kwietnia 1985 r.

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI