

Oko w oko

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Godotem Piotra Cieplaka rządzi poetycki realizm. Dramaty absurdystów reżyser konsekwentnie czyta jako zapis świadomości ludzi dobiegających kresu życia, którzy doświadczają biologicznego, psychicznego, przede wszystkim egzystencjalnego wyczerpania.

■ Inscenizacja *Czekając na Godota* to zazwyczaj manifestacja scenograficznej ascezy. Kamień, drzewo, droga. „Kamień – to przyroda nieorganiczna, drzewo – organiczna, droga zaś – jako ślad obecności człowieka – przyroda swoiście ludzka, czyli – kultura”¹ – tłumaczy symbolikę pejzażu Becketta Antoni Libera. Można w tej egzegezie pójść dalej i w suchym drzewie, które w drugim akcie pokrywa się listowiem, ujrzeć rewers biblijnego symbolu życia, w kamieniu zaś znak człowieczej bezdomności. „Świat nie jest domem, ale ziemią wygnania” – interpretował teatralną wizję Becketta ojciec Janusz Pyda, przypominając kwestię Lucky’ego: „[...] ziemia jest dla kamieni”². Nie dla ludzi.

Drzewo zieleniejące na wiosnę może być dla bohaterów sztuki Becketta jakimś pocieszeniem, choć w finale drugiego aktu kojarzy im się z szubienicą. Z kolei na kamieniu można usiąść. W pierwszym akcie do siedzącego Estragona przysiadają się Vladimir. Siedzą razem, ale jak długo tak wytrzymają? Patrząc na foty z dawnych inscenizacji *Czekając na Godota* i widząc na scenie okrągły głaz. Antoni Libera reżyserując sztukę w 2006 roku w tym samym teatrze, użył kamienia o innym kształcie, znacznie dłuższego. Ten kamień zaprojektował Andrzej Witkowski, stały współpracownik Piotra Cieplaka, odpowiedzialny także za scenografię jego najnowszego spektaklu. Czy i kamień jest ten sam? Podobny. Widać na nim dwa wyraźne wgłębienia, jakby wysiedziane. Ten twardy, zimny przedmiot to u Cieplaka jakby ławeczka, którą ktoś zapobiegliwy ustawił na ulicy dla zmęczonego przechodnia.

Na ulicy? Owszem. Symboliczna pustka nie jest w tym spektaklu tak przeraźliwa jak w sztuce Becketta. Nie ogranicza jej daleki horyzont, nie oblewa martwe światło księżyca. Także drzewo nie jest pierwszym i ostatnim drzewem na ziemi, lecz zgrabnym drzewkiem posadzonym gdzieś na osiedlu. Witkowski częściowo obrał je z kory, odsłaniając metalową kolumnę, wyraźnie dając do zrozumienia, że jesteśmy w mieście. Na dobrą sprawę kamień dla dwóch mógłby być prawdziwą ławką, która stoi na tle schludnej elewacji – ukazanej na scenie, gdyby zgodzili się na to spadkobiercy praw autorskich Becketta. Vladimir (Jerzy Radziwiłowicz) i Estragon (Mariusz Benoit) to bezdomni włóczędzy wysiadujący pod murem cudzej posesji. Szare portki, za duże, ciemne marynarki, znoszone buty i nieodłączne meloniki. Cieplak zmienił przestrzeń biednej egzystencji swoich bohaterów, ale pozostawił im ikoniczny wygląd, jakby chciał zaznaczyć, że tacy dwaj mogą pojawić się zawsze i wszędzie.

Bez staroświeckich chustek nie pierwszej świeżości Didi i Gogo są bardziej swojscy, a do klaunów – częste skojarzenie, podsuwane przez samego Becketta – upodabnia ich tylko wyrazista fizjonomia starzejących się aktorów z siwym zarostem. Ma ona cechy maski czy ochronnej zasłony, jak nazwał to kiedyś Federico Fellini. „Chodzi o to, że przez lata było się jakby pojemnikiem, w którym przechowywuje się na przykład nerwowe marszczenie lub kontrolujące podnoszenie brwi, mające wyrażać zdumienie albo zaskoczenie, kiedy w rzeczywistości wcale tego nie doznajemy”³

– mówił włoski reżyser, jakby patrzył na Radziwiłowicza i Benoit. Obaj grają twarzą, doskonale kontrolując każdy jej grymas, ale jednocześnie grają z twarzą, spoglądając na siebie i na widzów jakby z jej wnętrza. Najważniejsze w ich rolach pozostają więc oczy, ukryte pod obwisłymi powiekami, ale ciągle żywe i ciekawe świata.

Zamiast groteskowej alegorii ludzkości w upadku, mamy więc na scenie obraz zdegradowanego człowieczeństwa, które trwa na przekór śmierci. Przyczyną degradacji tych dwóch mężczyzn jest bezdomność, bieda, choroba, przede wszystkim wiek. Obaj mają tyle lat, ile grający ich aktorzy, urodzeni w tym samym 1950 roku. Oczywiście Jerzy Radziwiłowicz i Mariusz Benoit nie są na scenie sobą, ale lekko zeszytywniały kręgosłup pierwszego i opuchnięte kostki drugiego zdradzają wspólnotę ich życiowego doświadczenia z bohaterami sztuki. Wiek aktorów uwierzytelnia postacie, porządkuje ich biografie i nadaje sens ich słowom. Gdy Didi i Gogo wspominają zdarzenia sprzed pięćdziesięciu lat, ich kwestie nie brzmią absurdalnie, jak wtedy, gdy w tym samym teatrze grali ich znacznie młodszy aktorzy (w 2006 roku Wojciech Malajkat miał czterdzieści dwa lata, a Zbigniew Zamachowski czterdzieści cztery). Dywagacje o przemijającym czasie w ustach Radziwiłowicza i Benoit brzmią logicznie, a niepewność bohaterów co do zdarzeń dnia wczorajszego to tylko zwykłe zaburzenie pamięci krótkotrwałej. Z kolei okrzyki w rodzaju „A więc nareszcie znów razem”⁴ są znakiem autoironii, którą ci dwaj ćwiczą od lat na swoich (życiowych) bezdrożach.

Czekając na Godota
Samuela Becketta

tłumaczenie
Antoni Libera
reżyseria
Piotr Cieplak
scenografia, kostiumy
Andrzej Witkowski
reżyseria światła
Piotr Cieplak,
Andrzej Witkowski

premiera
9 grudnia 2023

Od lewej:
Jerzy Radziwiłowicz
[Vladimir],
Mariusz Benoit
[Estragon]



fot. Marta Ankiersztajn / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Inscenizację Cieplaka rządzi poetycki realizm i pod tym względem *Czekając na Godota* nie różni się od *Szczęśliwych dni* czy *Krzesel*, wystawionych przez tego reżysera w Teatrze Polonia. Dramaty absurdystów Cieplak konsekwentnie czyta jako zapis świadomości ludzi dobiegających kresu życia, którzy doświadczają biologicznego, psychicznego, przede wszystkim egzystencjalnego wyczerpania. Spośród ich wielu dolegliwości najbardziej dojmujące jest poczucie jałowości życia. Choć już się spełniło, życie ciągle trwa i wymaga coraz większego wysiłku. Jeśli na starość zostaliśmy sami, żyjemy wspomnieniami lub fikcją, najczęściej telewizyjną. Jeśli dzielimy życie z drugą osobą, możemy jeszcze do siebie mówić. Didi i Gogo całe godziny spędzają na rozmowie. Nie mieszkają razem (przecież są bezdomni i włóczą się po okolicy), jednak każdego dnia spotykają się w tym samym miejscu, by do siebie gadać. Niczym starzy małżonkowie, rodzeństwo w podeszłym wieku, sąsiedzi albo pensjonariusze domu starców. Obok pamięci i bólu istnienia tylko to ich łączy, choć często mówią o niczym.

Klasyczna już interpretacja Didi i Gogo jako zabawnej alegorii dwóch aspektów człowieczeństwa: umysłowość versus biologia, racjonalizm versus instynkt i intuicja, nieco błędnie wobec maestrii dwóch aktorów, którzy grają odrębne postacie. W identycznej sytuacji egzystencjalnej, pod pewnymi względami obaj

bohaterowie pozostają przecież bardzo do siebie podobni. Nie krzywdzą się, są wobec siebie uczciwi, nie próbują się wzajemnie zdominować, dochowując wierności tym samym zasadom moralnym. Różnią ich natomiast charaktery. Otwarty na ludzi Didi z radością wita pojawiającego się kompana, Gogo zaś pozostaje dla niego cierpki i stale powtarza, że tym razem odejdzie na zawsze. Ale zawsze wraca. Didi wyciąga wtedy do niego ramiona i jest w tym szerokim geście Radziwiłowicza coś zachwycającego, bo Benoit nie odwzajemnia mu okazanej sympatii. Daje się uścisnąć, ale ciągle pozostaje nieufny i gdy nadarza się okazja, dokucza towarzyszowi. „Bezlitosny jesteś” – powie Didi, gdy Gogo prostym „I tak w kółko” odbierze mu nadzieję na spotkanie z Godotem.

Kluczowe pytanie, kim jest ów tajemniczy Godot, nie ma w tej inscenizacji większego znaczenia. Wiadomo, że jest panem, że jeździ konno, ma siwą brodę i służących, których nie traktuje tak samo. Chce, by na niego czekano i nie dotrzymuje obietnicy spotkania. Z pewnością, tak jak Didi i Gogo, jest osobą, ale czy osobą boską? Tego się nie dowiemy i Cieplak żadnym znakiem scenicznym nie przybliżył nas do rozwiązania tej zagadki. Pierwsze partie przedstawienia wypełnia monolog Vladimira na temat dwóch łotrów ukrzyżowanych razem z Jezusem, a kwestia ludzkiego zbawienia powraca w jego rozmy-

ślaniach dwukrotnie. Ale to tylko słowa, tak jak postać Godota to tylko pretekst do kolejnego spotkania dwóch mężczyzn. Ważniejsza od myśli o Bogu jest w tym spektaklu więź. To w niej kryje się zbawienie od piekła i śmierci, przynajmniej na ziemi.

Choć Didi więcej rozmyśla, to Gogo ma celniejsze riposty, jest bardziej sceptyczny, a więc, jak na zachodnie standardy, mądrzejszy. W spektaklu Cieplaka miarą intelektu obu bohaterów nie jest jednak wiedza, ale dojrzałość, czyli umiejętność wspólnego życia. Dojrzały jest Didi, który nigdy nie rezygnuje, to znaczy każdego dnia podejmuje wysiłek i gotowy jest dzielić się swoim zapalem z drugim. Gogo natomiast, choć zestarzał się tak samo jak Didi, pozostał rozkapryszonym dzieckiem, traktującym swojego kompana jak rodzica, któremu można dokuczać, bo i tak nie odejdzie. Wyższy Radziwiłowicz chodzi po scenie niesiony entuzjazmem, niższy Benoit utyka, przysiadła, pochyla głowę, kuli się, wiecznie tropiąc jakieś zasadzki. Zależy mu na spotkaniu, ale gdy już do niego dochodzi, woła w rozdrażnieniu: „Nie dotykaj mnie! Nie pytaj mnie o nic! Nie mów nic do mnie!”. Wysoki krzyk przez ściśnięte gardło to charakterystyczna reakcja infantylnego Gogo.

Didi ma go chwilami dość, ale ostatecznie zawsze stara się mu pomóc. Gdy jest bardzo źle, spogląda kompanowi w oczy i każe mu przejrzeć się w tym spojrzeniu. Tak jak w daw-



fot. Marta Ankersztajn / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Od lewej: Bartłomiej Bobrowski [Lucky], Cezary Kosiński [Pozzo]

niejszych *Szczęśliwych dniach*, spojrzenie odgrywa w spektaklu Cieplaka kluczową rolę. Ludzie patrzą na siebie, ale się nie widzą, pograżeni w lęku, bólu, tęsknocie czy rozgoryczeniu. Długie i uważne spojrzenie wydobywa ich na powierzchnię, czyni obecnymi, to znaczy prawdziwymi, a fizyczność obu aktorów niebywale wzmacnia ten efekt. „Zastanawiam się czasem, czy nie byłoby lepiej, gdyby każdy z nas został sam, sam ze sobą. Nie jesteśmy stworzeni do tej samej drogi” – mówi w finale pierwszego aktu Gogo, jakby byli małżeństwem. „To wcale nie jest takie pewne” – odpowiada Didi i zerka na niego przekornie, jak tylko Radziwiłowicz potrafi to zrobić. I ma rację, bo drogą człowieka – podpowiadają Levinas z Tischnerem – jest drugi człowiek, a kierunek tej wędrówki wyznacza właśnie uważne spojrzenie w oczy innego.

Obaj bohaterowie czekają na Godota, ale tylko Vladimir chciałby stać się dla niego widoczny. „Proszę pana, a co mam powiedzieć panu Godotowi?” – pyta go Chłopiec. „Powiedz mu... (Waha się) Powiedz mu, żeś nas widział”. Patrząc na Radziwiłowicza w roli Vladimira i widząc niemłodego już mężczyznę o usztywnionym ciele, ale wciąż żywym głosie i spojrzeniu, z którego syją się iskry. Nie dziwota, że zagrał mężczyznę, który spotyka się z samym sobą z dzieciństwa, bo jak inaczej rozumieć postać Chłopca w tym spektaklu? Vladimir nie pozostał rozkapryszonym dzieckiem, dojrzał,

ale zachował w sobie jasnego, ufnego, mądrego chłopca, który łączy go z tym, co w świecie tajemnicze, a może nawet nadprzyrodzone. Nieprzypadkowo do niego właśnie przychodzi wysłannik Godota.

Dwie bliźniacze sceny rozmowy starego mężczyzny z chłopcem wywołują w tym spektaklu największe wzruszenie, choć nie ma w nich nic sentymentalnego. Kontakt z wewnętrznym dzieckiem to dowód na to, że nasze życie nie jest puste i możemy je z kimś dzielić. Didi posiadał tę umiejętność, dlatego może wziąć w ramiona Gogo i podtrzymać go wtedy, gdy ten zatacza się i upada. Gogo dźwiga się przy swoim towarzyszu, odzyskując siły, przez chwilę są sobie równi i czują się jak bracia, co w spektaklu wyraża scena dialogu wypowiadanego wprost do publiczności. Tuż po niej w obu mężczyzn wstępuje nawet artystyczny wigor. „Chodź, ty staniesz tam” – zwraca się w drugim akcie do Estragona Didi, niczym reżyser inicjując ich wspólne „figle”. Przez chwilę tworzą jedność, ale... jak dwa łotry na Golgocie. Przestraszony nagle Gogo egoistycznie prosi Boga o litość dla siebie i od razu na scenie pojawia się druga para bohaterów: Pozzo i Lucky.

Dopiero na ich tle widać, że położenie starych jest trudne, ale nie tragiczne. W Pozzo i Luckym zwykło się widzieć pana i niewolnika. Ten drugi prowadzony jest na linie i poganiany batem jak zwierzę w zaprzęgu. W spek-

taklu Cieplaka oba te przedmioty mają na końcu pętlę i przypominają stryczek, przy czym jeden z nich przeznaczono dla Lucky'ego, a drugi dla Pozzo. Relacja kata i jego ofiary niszczy obu. W drugim akcie Pozzo ślepie, co w świecie dramatu Becketta oznacza całkowitą samotność i martwość duszy, natomiast Lucky traci zdolność mówienia, która w pierwszym akcie na chwilę uczyniła go człowiekiem. Spuchnięta noga czy boląca prostata to przy ich kalectwie tylko dolegliwość... Właśnie jako kalecy zjawiają się po raz drugi na podwórku pod drzewem, by upaść.

Jest w tej scenie coś niezwykłego. Na niewielkiej przestrzeni czterech mężczyzn wykonują rodzaj układu choreograficznego, który przywodzi na myśl obrazy Pietera Bruegla. Kilku pijanych chłopów w dziwnych pozach usiłuje podnieść się z ziemi. Leżą, jęczą, wzywają pomocy i zasypiają. Wygląda na to, że już nigdy się nie podniosą, ale wystarcza jedna decyzja i okazuje się, że wstanie w takiej sytuacji jest „dziecinnie łatwe”. Dramat tych ludzi wyłania się z serii słów, którymi Pozzo wzywa pomocy, a Didi i Gogo zagadują tę kryzysową sytuację, w której nie wiedzą, jak postąpić. I serii gestów, które zdradzają ich lęk, niemoc, chęć odwetu i wolę ulżenia cierpiącemu. Ciężar, znój, rezygnacja, bezruch, upadek, powstanie przy niestygnącej myśli i niesłabnącej moralności, którą chciałoby się czasem zagłuszyć. Ta syntetyczna metafora życia rozgrywa się na wyciągnięcie ręki i pozostawia w pamięci trwałe ślady.

Piotr Cieplak od dawna planował wystawienie *Czekając na Godota* i zrobił to w najlepszym momencie, kiedy dwaj znakomici aktorzy – Radziwiłowicz i Benoit – zestarzelali się, zmarszczyli, zeszywnieli, zachowując przy tym chłopięcą werwę, tak potrzebną do zagrania bohaterów sztuki Becketta. Wspierani przez parę kolegów młodszych o pokolenie – Cezarego Kosińskiego i Bartłomieja Bobrowskiego, na najmniejszej scenie Narodowego zagrali to, co w nieludzkim świecie najbardziej ludzkie: akceptację mimo wszystko, wspólne trwanie, nadzieję. ■

1 • A. Libera, *Wstęp*, [w:] S. Beckett, *Dramaty*, Kraków 1999, s. LII.

2 • A. Libera, J. Pyda OP, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Kraków 2015, s. 20.

3 • Fellini. *Zawód: reżyser. Rozmowy, rozm. przepr. R. Cirio*, tłum. A. Osmólska-Metrak, Izabelin 2003, s. 31.

4 • S. Beckett, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, Kraków 1995, s. 6.