

## O GRANICACH OGÓRKA

JANUSZ MAJCHEREK

Teatr Mały w Warszawie: *CZEKAJĄC NA GODOTA* Samuela Becketta. Reżyseria: Antoni Libera. Scenografia: Aleksandra Semenowicz. Premiera 25 X 1991

Konstanty Idefons Gałczyński dowodził kiedyś, że jeżeli ogórek nie śpiewa i to o żadnej porze, to widać z woli nieba prawdopodobnie nie może.

W naszym przypadku ogórkiem, który nie zaśpiewał, jest przedstawienie *Czekając na Godota* Samuela Becketta grane kilkakrotnie w Teatrze Małym w reżyserii Antoniego Libery i w tak zwanej bombowej obsadzie: Kowalewski (Gogo), Michnikowski (Didi), Gajos (Pozzo) i Kobuszewski (Lucky). Zanim jeszcze doszło do premiery, rzecz otoczona była już pewną aurą, skądinąd zrozumiałą. Gdy późną wiosną ubiegłego roku rozeszła się wiadomość, że właśnie Libera i właśnie w takim a nie innym składzie aktorskim przygotowuje *Godota*, z góry przyjęto za pewnik, że oto kroi się wydarzenie, jakich mało. Sądził tak zresztą nie tylko sprzymierzeńcy reżysera i miłośnicy Becketta, lecz także ludzie niezaangażowani, którzy przywiązują jeszcze jakąś wagę do teatru. Nie były to sądy aprioryczne. Libera w ciągu minionych lat bodaj dziesięć wielokrotnie udowadniał, że nad dziełem Becketta panuje tak, jak Glenn Gould nad fortepianem – i to zarówno jako tłumacz i komentator, jak i jako reżyser właśnie, co w końcu niekoniecznie musiało iść w parze. Śledziłem tę działalność praktycznie od początku i wiem, co mówię. Najpierw były wpawki – wyśmienite – to znaczy przedstawienia realizowane ze studentami warszawskiej Szkoły Teatralnej: *Nie ja, Kroki, Ej, Joe, Ohio impromptu, Ostatnia taśma*, wreszcie *Godot* pokazywany zresztą także w Teatrze Małym. Potem przyszły spektakle w Teatrze Studio z rolami Łomnickiego: *Ostatnia taśma, Komedia, Katastrofa, Końcówka* i Ireney Jun: *Nie ja, Kołysanka, Kroki*. Dalej, niesłychane w rytmie, napięciu i precyzji realizacje telewizyjne warszawskie i krakowskie: *Ej, Joe, Trio duchów, ... jak obłoki... i Co gdzie*. Wreszcie bardzo dobrze przyjęte w Leicester i przeniesione do Londynu *Ostatnia taśma* i *Katastrofa* z jednym z największych aktorów beckettowskich, Davidem Warillowem oraz najnowsza *Końcówka* wystawiona w Dublinie z innym legendarnym „beckettowcem”, Barry Mc Governem w roli Clova. Jeśli zapisy wideo mogą być wystarczającą podstawą do wydawania ocen, to muszę stwierdzić, że te zagraniczne wystawienia budzą najwyższy podziw. Skoro więc tak, to cóż się dziwić, że projekt *Godota* w Małym zelektryzował teatralistów? Na premierę zeszła się publiczność jak rzadko, szpilki by nie wcisnąć. Gdy gasło światło, na widowni panowała atmosfera, jaka musi towarzyszyć ludziom na chwilę przed iluminacją. I kłapa, nici. W czasie przerwy ludziom zrzedły miny. Ale, prawdę mówiąc, z ocenami nie trzeba było czekać do przerwy. Każdy, kto cokolwiek rozumie się na Beckettie, już po kilkunastu minutach mógł się zorientować, że ma do czynienia z porażką. Dlaczego? Otóż w moim przekonaniu ów nieudany *Godot* w Małym jest klasycznym przypadkiem „przedobrzebia”. Błąd tkwił w punkcie wyjścia, co stwierdzam teraz jako mądry po szkodzi, czując się nawet do pewnego stopnia winny. W swoim czasie Libera, nim jeszcze przystąpił do prób, przedstawiał swój pomysł na obsadę i uznałem wtedy, że nic lepszego nie mógł wymyślić. Nie chcę przez to, broni Boże, powiedzieć, że miałem jakkolwiek wpływ na decyzję reżysera. Nie, po prostu bezmyślnie przyklasnałem pomysłowi – nie ja jeden zapewne – i nie byłem w stanie przewidzieć, do jakich konsekwencji może ów pomysł doprowadzić. To, co uwiódło Libere i co mnie i innym tak bardzo się podobało, wiązało się z możliwością pokazania *Godota* śmiesznego. Skład aktorski zdawał się tę możliwość w pełni gwarantować, ot co. Chciałoby się nawet powiedzieć – wreszcie gwarantował, bo z reguły polskie wystawienia i *Godota*, i w ogóle Becketta zawsze grzeszyły jakąś ponurą, niby-egzystencjalistyczną solennością. Tymczasem Beckett jest autorem o nieprawdopodobnym poczuciu hu-

moru. Klasyczne już dziś powiedzenie Anouilha, że *Godot* to *Myśli* Pascala odegrane przez cyrk braci Fratellinich, trafiło gdzieś w istotę sprawy. Tragedia jest śmieszna. Wydaje się zresztą, że w tę stronę poszedł autor polskiej prapremiery *Godota*, Jerzy Kreczmar. Tyle że mało kto chciał tę śmieszność i komizm Becketta zauważyć. A w każdym razie nastawienie publiczności i wtedy, i później zwykle było takie, że na tym autorze śmiać się po prostu nie wypada, bo to przecie ciemne jak Heidegger, poważne jak Jaspers i głębokie chyba aż tak jak sam Sartre. Opowiadał mi kiedyś – a i pisał bodaj gdzieś o tym – Adolf Rudnicki, jak zaśmiewał się na przedstawieniu Kreczmara we Współczesnym. Podobno uciszano go syknieniami i gromiono wzrokiem. No, ale prawdopodobnie takich manier w stosunku do absurdałno-egzystencjalistycznej literatury i teatru uczył *Przekrój*, a to na nim bądź co bądź wychowywała się duża część tak zwanej inteligencji polskiej. Dopiero grubo później Libera pracowicie zaczął w swoich przekładach i komentarzach udowadniać, że Beckett to ani teatr absurdu, ani żaden egzystencjalizm w przyswojonym nad Wisłą, Odrą i Nysą Łużycką stylu Françoise Sagan, ani w ogóle żadna z tych rzeczy. A jak Beckett potrafi być śmieszny, przekonałem się 1 kwietnia 1990 roku w Teatrze Narodowym w Londynie, gdzie w kilka miesięcy po śmierci autora grupa najznakomitszych jego aktorów urządziła rodzaj hommage. Publiczność – chyba ze dwa tysiące ludzi – pokładała się ze śmiechu. Podobne zresztą reakcje towarzyszyły dublińskiej *Końcówce* Libery.

No, więc, żeby wrócić do tematu: logiczne wydawało się obsadzenie aktorów dysponujących wielką vis comica po to, żeby wydobyć z *Godota* komizm, a dopiero przez komizm pokazać współczesny tragizm. Zresztą wpisana w tę sztukę błazenada czy clownada o rodowodzie po części Chaplinowskim, po części music-hallowym na tę podwójność wyraźnie wskazuje. Punkt wyjścia był zatem z pozoru dobry. Paradoksalnie za dobry. Bo oto i reżyser, i wszyscy zwolennicy jego pomysłu, pominieli jedno ogniwo rozumowania. Teza, że jeśli *Godota* zagra czwórka wyborowych aktorów o wielkich predyspozycjach komicznych, to przedsięwzięcie się uda bez pudła, brzmiała przekonująco. Z jednym wszelako zastrzeżeniem, które okazało się ważne poniewczasie, że mianowicie nie ma żadnej pewności, czy wykonanie Beckettowskiej partytury leży w możliwościach zatrudnionych instrumentalistów. I to właśnie nazwałem przedobrzebieniem, które w istocie polega na pochopnie otwartym kredycie zaufania; kredycie, którego w jakiś sposób wzajemnie udzielili sobie reżyser i aktorzy. Ta zaś uwaga, domagająca się jeszcze rozwinięcia, prowadzi do wniosku szerszego, który nie tyle już dotyczy grania Becketta w Polsce, ile polskiego grania w ogóle. Ale po kolei. Przywołany na początku, a wymyślony przez Gałczyńskiego ogórek, który nie może śpiewać, pełni w tym tekście rolę, rzecz jasna, żartobliwą. Ale nie tylko, bo w jakiś sposób otwiera perspektywę skojarzeń muzycznych, które w rozumieniu Becketta mają pewne znaczenie. Padło już słowo partytura. Nie odkrywam Ameryki. Każdy, kto interesuje się Beckettem, dobrze wie, że jego sztuki są typowymi partyturami, w których każdy dźwięk i każda cisza, każda sekunda akcji zostały precyzyjnie policzone. W reżyserowaniu Becketta przyrządy typu stoper czy, bo ja wiem, metronom, byłyby jak najbardziej na miejscu. Zresztą gdy Beckett sam wystawiał swoje sztuki, to, gdy idzie o tempo, rytm, pauzowanie, stawiał nieludzkie wymagania i potrafił godzinami ćwiczyć mały fragment tekstu, poświęcając całą uwagę jakiejś frazie, jakiejś melodii jednego zdania. Jak dyrygent. Można w tym miejscu zapytać, czy niewolnicze trzymanie się owej partytury jest uzasadnione i jakie są właściwe granice niewolnictwa. Bo może kanoniczna wersja Becketta, cyzelowana przez jego reżyserów w rodzaju Asmusa, Gontarskiego, Schneidera czy Libere właśnie, czyli przez owych strażników pieczęci, jest tylko jedną z możliwości i wcale niekoniecznie najlepszą. Można na



*Czekając na Godota* Becketta w T. Małym w Warszawie. Jan Kobuszewski (Lucky), Janusz Gajos (Pozzo). Reż. Antoni Libera, scen. Aleksandra Semenowicz

to pytanie odpowiedzieć dwojako. Najpierw żartem, wyobrażam sobie, że jakiś utwór Mozarta czy Beethovena, przy dużej fantazji i artyzmie, można odegrać na przykład na mandolinie, pile albo grzebieniu; można stworzyć wersję jazzową, rockową, dancierową albo elektroniczną. Tylko nikt się nie powinien upierać, że mamy wtedy do czynienia z wersją, która najbardziej przystaje do swojego pierwowzoru, czyli do partytury. Z kolei ten sam utwór grany przez dziesięć różnych wykonawców w wersji maksymalnie zbliżonej do partytury i tak będzie różnił się w interpretacji. Pewnie, że różnice będą polegać na niuansach. Ale Beckett jest takim autorem – bardzo wyjątkowym – który na tyle ściśle napisał swoje partytury, że pole interpretacyjnej swobody mogą wyznaczać jedynie niuanse. I tak się akurat składa – to jest druga odpowiedź na postawione wcześniej pytanie, tym razem poważna – że najlepsze przedstawienia beckettowskie, jakie znam – a widziałem ich naprawdę wiele – różnią się niuansami, minimalną zmianą tonu, ledwo zauważalnym przesunięciem tempa, przesunięciem akcentu. Oczywiście, reżyser-mandolinista może zrobić z Beckettem, co zechce, ale rezultat bankowo uzyska dużo gorszy.

Tak czy inaczej, wydaje się, że jeśli chce się grać Becketta do sensu, trzeba przysłać na jego warunki. To po prostu specyfika tego autora. Ale teraz co znaczy, w praktyce teatralnej, przystać na warunki Becketta? W istocie znaczy to poddać się swoistej tresurze czy ćwiczeniom, dokładnie takim, jakie musi sobie aplikować muzyk-instrumentalista, jeśli dąży do perfekcji wykonania. I w tym właśnie punkcie rozmięły się długi Libery i jego aktorów. Rozmięły się, bo, jak się wydaje, oczekiwali od siebie nawzajem różnych rzeczy. Czwórka wybitnych przecież aktorów musiała myśleć jakoś tak: oto zjawia się spec od Becketta, proponuje jedną z największych sztuk w repertuarze światowym, ma na dodatek coś w rodzaju referencji w postaci swoich poprzednich przedstawień, choćby tych z Łomnickim. Kasek takomy, sukces murowany i podwójny, bo w tym składzie i na publiczność można liczyć, i sukces d'estime w kieszeni. Zrobi się rach-ciach i szlus. Z kolei Libera myślał, sądząc, tak: biorę czterech facetów o niebagatelnej klasie aktorskiej i na dodatek takich, z których każdy z osobna jest pewniakiem na afiszu, a co dopiero wszyscy razem w kupie. Sukces murowany plus owa moż-

liwość nowej interpretacji, nowej, a raczej: nareszcie właściwej. Trzeba było potrenować.

I otóż właśnie trening był chyba niemożliwy. To znaczy przedstawienie wyraźnie dowodziło, że aktorom najbardziej odpowiada jakiś swoisty aleatoryzm, jeśli już trzymać się metafor muzycznych. To znaczy grali tak, jak zwykle grywają, nie przejmując się specjalnie tym, że powiedzmy, pauza skrócona czy przedłużona o sekundę czyni jednak w dziele Becketta różnicę. W innych przedstawieniach, innych autorów te drobniutki może nie mają takiego znaczenia. Zawsze można coś podegrać jakimś psychologizmem, jakąś sztuczką. A tu nie można. Bo albo to chodzi jak szwajcarski zegarek, albo szkoda mitręgi. Wszystko, co składa się na jedyne w swoim rodzaju świat Becketta, wynika z precyzji najdrobniejszych szczegółów: ile kroków i w jakim tempie robi się na scenie, jak się intonuje tę czy inną kwestię, do jakiego stopnia uda się zagrać pewne gesty, którymi powinna rządzić symultaniczność itd. Akto-ry, jeśli nie chcą się na taką strukturę zgodzić, nie są w stanie dojść do Beckettowskiej formy, a to ona przede wszystkim konstytuuje przedstawienie. Skoro zaś nie ma formy, pozostają opanowane środki artystyczne, które gdzie indziej może się sprawdzać, ale w tym wypadku są bezużyteczne czy, ściślej biorąc – sprzeczne z materiałem, któremu miałyby służyć. Patrząc na *Godota* w Małym miałem wrażenie, że cała czwórka aktorów podchodzi do zadań od jakiejś odwrotnej strony, próbując budować rolę mniej czy bardziej „tradycyjnie”, oparte na jakimś „psychologicznym” czy „motywacyjnym” rozumieniu postaci. Tymczasem paradoks i wyjątkowość Becketta polega na tym, że forma czy struktura poprzedza sens, znaczenie, nastroj, które rodzą się dopiero z rytmu, muzyczności, opozycji ciszy i dźwięku, pauzy, powtórzeń itd. I nade wszystko – z wyliczonej, precyzyjnej ścisłości. Nie można np. wchodzić w kwestię, niejako rozkręcając się po drodze, tzn. powtarzając dwa, trzy razy pierwsze słowo, skoro Beckett domaga się, aby słowo w tym właśnie miejscu pojawiało się tylko raz. A ta praktyka jest w *Godocie* nagminna. Na podobnej zasadzie nie można pauzować tylko dlatego, że pauza „komponuje się” w jakimś momencie z „psychologią”. Wszystko na odwrót. Ponadto aktorzy wnoszą do *Godota* rozmaite swoje nawyki i manery wykształcone na innych autorach, w innym teatrze i w innym stylu grania. W ten sposób mamy jedynie do czynienia ze swo-





Czekając na *Godota* Becketta w T. Szkolnym PWST w Warszawie (1983). Maciej Orłoś (Vladimir), Sławomir Orzechowski (Estragon). Reż. Antoni Libera

istą przymiarką Becketta – przymierza się go jak kostium do znanej i ukształtowanej sylwetki. I jeśli coś nie pasuje, to w tym wypadku nie z winy kostiumu, tylko sylwetki właśnie. Zwłaszcza, że owe sylwetki aktorskie aż nadto grzeszą stereotypem. To znaczy u wszystkich czterech aktorów pobrzmiewają tony z innych ról, mocno już wyeksploatowane i powielane na pół świadomie. I tak Kowalski brzmi chwilami Sułkiem, Michnikowski Kabaretem Starszych Panów, a Gajos kabaretem Pietrzałki. Ta sama uwaga dotyczy Kobuszewskiego, choć tu mam zarzut poważniejszy: monolog Lucky'ego jest co prawda bełkotliwy, ale w żadnym wypadku nie może to być bełkot dowolny. Oglądałem przedstawienie dwukrotnie, w odstępie paru dni, i ze wszystkich licznych dowolności, na jakie pozwalali sobie aktorzy, ta była najbardziej rażąca. I otóż ta niemożność podporządkowania się regułom partytury sprawiła, że *Godot* nie był ani śmieszny, ani tragiczny, ani liryczny, ani w ogóle żaden. Wyparowała gdzieś cała poezja, został tylko ledwo zarysowany szkielet sztuki, która nie wiedzieć czemu cieszy się taką sławą.

Co mnie zastanowiło: wspominałem już o *Godocie*, którego Libera wystawił ze studentami Szkoły Teatralnej. Widziałem tamto przedstawienie, bodaj w 1983 roku, wielokrotnie, i przysięgam, było bez porównania lepsze od tego w Małym. Prawda, że trudno w to uwierzyć, ale są na to argumenty. Otóż nie jest przypadkiem, że właśnie studenci, którzy nie byli jeszcze gotowi, nie dysponowali żadną jeszcze osobowością, niczego nie przynosili skądinąd, bo nie mieli skąd, potrafili poddać się owej tresurze, której wymaga Beckett. Być może w dyscyplinie widzieli szansę stworzenia czegoś ważnego. I stworzyli, przynajmniej o tyle, że pokazali, jak grać Becketta na jego własnych warunkach. Wniosek płynąłby z tego taki, że Beckett wymaga specjalnych aktorów, co zresztą praktyka potwierdza. Najwięksi „beckettowcy” właśnie niczym innym się nie zajmują – grają wyłącznie Becketta, pracując latami nad sobą i autorem, czy też nad sobą w autorze. Od dawna, mówiąc nawiasem, jestem zdania, że w podobny sposób osobnej „szkoły” aktorskiej domaga się nasz Gombrowicz, tyle tylko, że w jego wypadku ani partytura nie tak ścisła, ani klasa artystyczna nie ta (przynajmniej w dramatach).

Żeby jednak wrócić do przerwanej wątku: z Beckettem jest trochę tak jak z teatrem Nô: niemal zero możliwości innowacji plus żmudny trening.

Porażka, która się zdarzyła Liberze i jego czterem aktorom, dowodzi jednego: że w Polsce nadzwyczaj trudno daje się tego autora wystawić w sposób, powiedzmy, kanoniczny. Bo albo trzeba szukać zupełnie nowych aktorów, którzy poszliby na tę na pół cyrkową tresurę, albo trzeba dysponować artystami absolutnymi, których mamy ledwie paru. Ten drugi casus to byłby Łomnicki albo ktoś taki jak Radziwiłowicz. Widziałem go, jak mówił (dla tv) ostatni wiersz Becketta i to było to.

Ale do zaznaczenia jest też inna uwaga. Spotkanie aktorów z Beckettem, takie jak to w Małym, można traktować jak rodzaj radykalnego sprawdzianu dla tak zwanej kondycji aktorstwa w ogóle. Zgódźmy się, że Beckett stawia przed aktorami szczególne wymagania. Ale obserwując spotkania polskich aktorów z innymi autorami, nie tak wyśrubowanymi, można by dojść do przekonania, że w gruncie rzeczy każdy tekst żąda od aktorów za dużo. Czy to Szekspir, czy Fredro, czy Czechow, czy Mrożek, aktor zwykle bywa „poniżej”, jakby nie był w stanie niczych warunków przyjąć poza własnymi, które nierzadko sprowadzają się do ogrywania prywatnej indywidualności, zawsze tej samej bez względu na rolę. Kryją się pewnie za tym rozmaite nawyki, z przeszłości. Nie najmniej ważny jest ten, który ściśle wiąże się z sytuacją teatru w minionej dekadzie, kiedy to aktor właśnie prywatnie stał się ważny, grając role społeczne zamiast scenicznych. Nie ma co rozdzierać dziś nad tym szat, było jak było, może nie mogło być inaczej. Ale jeśli teatr ma mieć jeszcze sens w tym kraju, to może warto zastanowić się nad czymś w rodzaju podniesienia poprzeczki. Bo dość wyraźnie widać, że już nie da się niczego udawać i że za tak zwanym artystem sibi aktornicza harowa. Nic mnie nie obchodzi *Metro* i raczej nie spodziewam się, żebym ten rodzaj teatru popierał, wszelako nie mogę zamknąć oczu na fakt, że parędziesiąt osób zapłaciło poważnym wysiłkiem za swój sukces. Podobnie jak to się od dawna dzieje w teatrze, który dla odmiany bardzo mnie obchodzi i który bardzo popieram, to znaczy w Gardzienicach. I choć pozornie daleko odbiegłem od Becketta i przedstawienia w Małym, to przecież tak naprawdę cały czas chodzi o to samo: o pewną generalną przemianę stosunku artysty do twórcy, dzieła, odbiorcy. Ogórek rzeczywiście nie może śpiewać i nikt tego po nim się nie spodziewa. Ale rzecz w tym, żeby spodziewać się czegoś od tych, którzy naprawdę coś mogą. Czy w każdym razie – powinni móc.