



W paszczy lewiatana

Andrzej Górny

Samuel Beckett **Szczęśliwe dni**
przekład: Antoni Libera
reżyseria: Lea Maleni
scenografia i kostiumy: Melina Couta
muzyka: Demetris Zavros
Poznań, Teatr Nowy
premiera: 29.10.2010

W polskim prapremierowym przedstawieniu „Czekając na Godota” Samuela Becketta (reżyseria Jerzy Kreczmar, Teatr Współczesny w Warszawie, 1958) był istotny moment, kiedy jeden z grupki wędrującej drogą z nieznanymi powodów i w żadnym określonym celu – ma już ostatecznie dość takiej wędrówki, schodzi na bok, siada na proscenium, zdejmuje zdarte bucior i, patrząc ku widowni nie widzącym niczego wzrokiem, płacze bezgłośnie. Została mu tylko bezradność wobec przeznaczenia, którego nie dawało się pochwycić, w żaden sposób określić (wstrząsająca rola Tadeusza Fijewskiego, jak się okazuje, wbiła się w pamięć na dziesiątki lat).

Ta nieokreśloność człowieczego przeznaczenia zdawała się jedynym nieodwołalnym kresem, można tak rzec, w tym bezkresie ich życiowej wędrówki. Ani niebo, ani piekło, ani wlokący się dalej drogą – nikt nie dawał wystarczającej odpowiedzi. Namacalność, wręcz wizualność tej szczególnej cechy ludzkiego losu, jakim stawała się jego nieokreśloność, powodowała, że jawiła się w przedstawieniu nieomal jako dominujący konkret. I to na pewno stanowiło o niezwykłej sile tego dzieła. (Przypomnijmy też karierę przez długie lata odżywkę z języka ulicy: Czekasz na Godota?!...)

Pozwoliłem sobie na ten przydługi początkowy wtęret, bo w „Szczęśliwych dniach”, napisanych kilka lat później (1961), a obecnie wystawionych w Teatrze Nowym, Beckett zdaje się jakby zaprzeczać nieokreśloności ludzkiego przeznaczenia pozornie obrazem człowieka zredukowanego do aktu starzenia się i umiarnia. W istocie jednak ten obraz, budowany realistycznym detalem wziętym z życiowej codzienności dwojga małżonków będących na progu śmierci, nie jest jednoznaczny. Dotknięcie zbliżającej się śmierci, ów definitywnie realizujący się wyrok kierował ku przekonaniu

o wyjątkowości i wyosobnieniu zjawiska, jakim jest człowiek. Wiadomo, że wyjątkowość czy wyosobnienie w chrześcijaństwie podniesione są do godności niemal absolutnej (syn Boga zostaje człowiekiem) – tutaj u Becketta zgodnie z duchem czasu, kiedy dominowała myśl egzystencjalizmu, pojmowano człowieka w kategoriach absurdu. A więc człowiek był traktowany właściwie jako zuchwała, nieustająca prowokacja wobec świata (przypomnijmy choćby Mersaulta z „Obcego” Camusa, 1942).

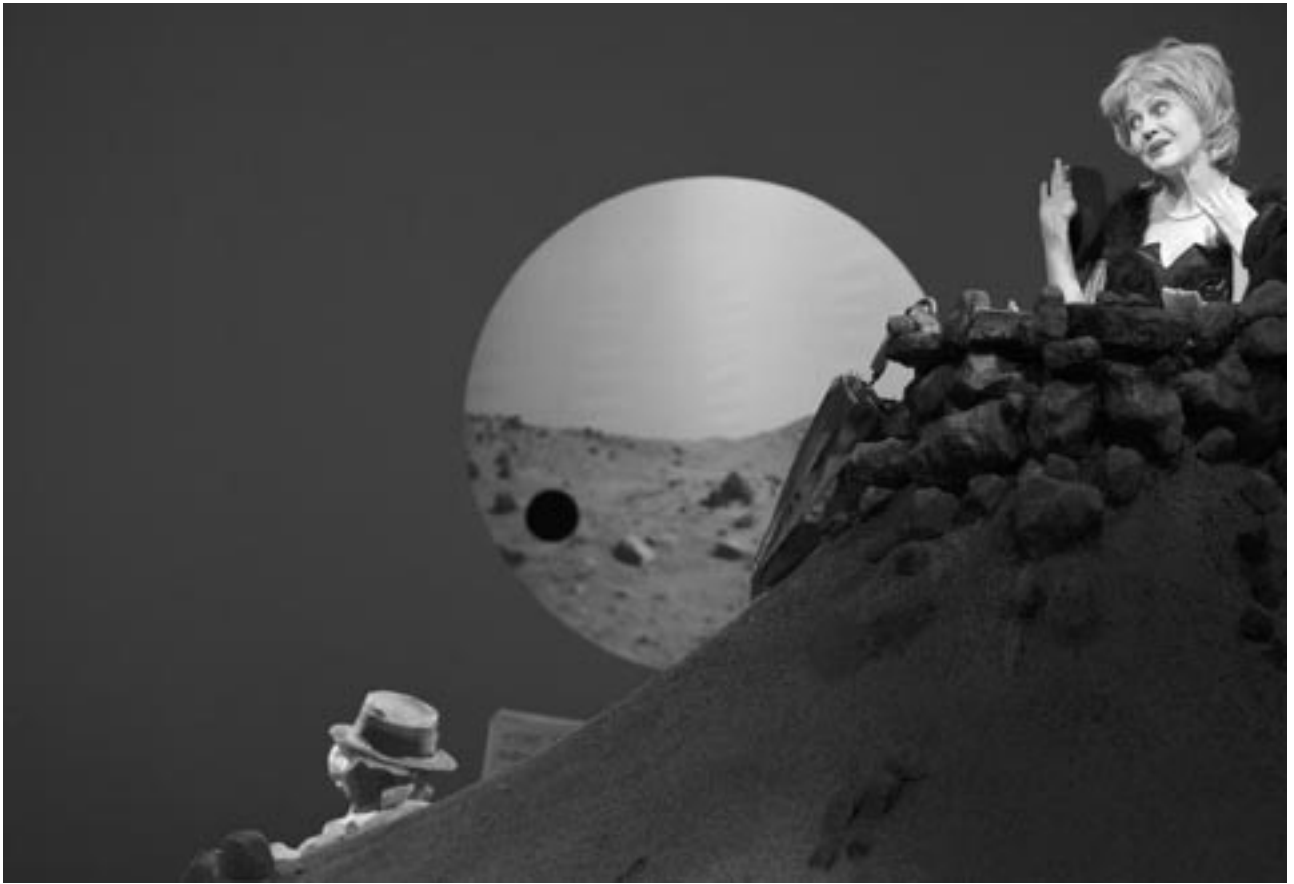
Obecnie to wyosobnienie czy wyjątkowość człowieka nie są już tak nieprzekraczalnym wyzwaniem; człowiek wobec „reszty” świata nie jawi się nam w tak zasadniczej opozycji. Coraz większa świadomość spokrewnienia ze światem zwierząt, także już roślin; gospodarowanie ziemią z bezwzględnym respektowaniem jej wymogów w coraz większym wymiarze; głębsze zagłębienie (raczej nasłuchiwanie), co się dzieje w rozszerzających się dla nas nieustannie przestrzeniach wszechświata nieomal po granice naszej wyobraźni – wszystko to zmienia pojmowanie naszej wyjątkowości, wyosobnienia w świecie. Piszę o tym, bo reżyserka i scenografka: Lea Maleni i Melina Couta szukały (widać to w kształcie realizacji) formuły, ażeby wyjść poza obraz śmierci wyosobniającej człowieka tak, że widziało się go tylko w kategoriach absurdu. Aby to definitywnie spełnianie się nieuchronnego wyroku było dla nas, widzów, ogniwem procesu o zupełnie innych wymiarach, składającym się na działanie czy egzystowanie świata jako całości. Tym samym szamotanie się człowieka, wszelkie jego gry, cała mimikra zachowań wobec zbliżającej się śmierci – tak jak się to dzieje u Winnie, bohaterki „Szczęśliwych dni” – są naznaczone szczególnym dystansem; zaczynamy rozumieć, że przynależy do jeszcze innego porządku, który się objawia w języku niekoniecznie zrozumiałym, za to lokującym na piedestale tego, co +

nie do końca określone. Nawet przeczuwamy w tym intuicyjnie jakąś dla Winnie szansę, choć przecież niełatwo byłoby to uzasadniać. Formuła realizacyjna przedstawienia wskazuje, że realizatorki zdają się właśnie tak szukać mitu śmierci, jaki jest możliwy w naszych czasach, aby pojmowanie jej nie było jedynie konsekwencją zbyt wąsko rozumianego losu człowieka.

Mam więc przed sobą obraz pełen scenicznej urody. W samym centrum sceny, rzecz jasna, Winnie wkopana w ziemię aż po pachy, usiłująca sprostać sytuacji; obok Willie, prawie do finału ledwie widoczny, reagujący po części jak stary człowiek u kresu sił, ale i ten, który po tylu latach współżycia wie doskonale, co może usłyszeć i ile byłaby warta jego odpowiedź dla małżonki. Ale oto wokół nich i nad nimi panoramiczny, półkolisty horyzont otwiera się na całą szerokość sceny rozległym, niekończącym się krajobrazem kamienistej pustyni jak ze zdjęć raczej Marsa niż Księżyca. Najważniejsze jest chyba w tym krajobrazie światło decydujące o przeznaczeniu całości. Steżone, nasycające przestrzeń – jest wielką jasnością tej przestrzeni, panującą niepodzielnie ponad głowami obojga i wystarczającą za wszystko inne. Ta jasność światła pozbawiona jest jednak rzeczy arcyważnej: blasku. Żadnego też cieniowania ani świetlnego załamania, najmniejszego drżenia czy innego zakłócenia na niezmaconych niczym powierzchniach. Inaczej mówiąc, mamy przed sobą obraz świata zastygłego, pogrążonego w spokojnym znieruchomieniu, które się nie kończy, bo nigdy się nie zaczynało. To po prostu świat zmarł w nieskończonym istnieniu. Obraz kontrastuje z tym, co się dzieje z Winnie, i co więcej, dystansuje nas wobec całej gamy jej rozmaitych usiłowań. Jakbyśmy mieli być pomimo wszystko spokojni o jej los, choć wiadomo, że w naszym ludzkim rozumieniu jest akurat odwrotnie.

Winnie Antoniny Choroszy wpisuje się posłusznie w tę sytuację. W pierwszej części, kiedy ziemia sięga jeszcze ciągle po pachy – jest krucha, delikatna, trochę kobietka. A więc przede wszystkim widzimy jej lekkość, nie znaczącą nic ulotność tego, co robi. Jak u kogoś, komu się wydaje, że otoczony swoimi konwencjonalnymi przyzwyczajeniami wymknie się swemu przeznaczeniu. Być może nie rozumie do końca swej sytuacji albo po trosze to udaje przed samą sobą. Jest nieustannie zafalowana kłopotami z płaczącymi się akcesoriami jej codziennej porannej toalety, a kiedy ręka trafia na rewolwer, nie bardzo wie, jak miałby się jej przysłużyć, i porusza nim jak zabawką, która nie bawi. Nie czuje się też samotna, raz po raz zwraca się do męża, który coś pomrukuje za plecami w odpowiedzi, ale ona potrafi sobie za niego najlepiej odpowiedzieć sama. Inaczej mówiąc, jej bronią jest wieczne zaplątanie w siebie.

W drugiej części z ziemi wystaje już tylko głowa. Odpada udawanie, że nie wiadomo, co się właściwie dzieje. Traci sens utrzymywana, jak długo się da, maska przyzwyczajień czy ulubionych prywatnych i małżeńskich rytuałów przesłaniających rzeczywistą sytuację. Dramat obojga nagle w tych ostatnich chwilach urasta, staje się niejako godny świata, którego dotąd byli tylko ułomną cząstką. Winnie to już nie twarz kobietki – teraz odbija milczącą, niezmienną powagę świata, bo taki jest wokół, przez cały spektakl. Choć życie walczy w Winnie o swoje, nawet kiedy na powierzchni została jej twarz i jedyny znak życia to ruch gałek ocznych, warg albo mimika. W końcu jednak świat w nich obojgu na swój sposób triumfuje. Pod ciśnieniem grozy tego, co nieuchronne, dochodzi do sytuacji, kiedy oboje jakby na powrót dorastają do relacji, jaka ich kiedyś łączyła. To najbardziej poruszający i aktorsko najlepszy moment. Oto Willie Ma-



riusza Puchalskiego, mimo niemocy, na czworakach dowlókł się od strony proscenium do wznórka, by znaleźć się twarzą w twarz z Winnie, uwięzioną na jego szczycie. On walczy z opornym ciałem, by podnieść głowę, my widzimy ten wysiłek w jego tułowiu, plecach, i przede wszystkim w jej oczach spoglądających z góry na niego – że oto spełnia się to, co mogli jeszcze odnaleźć ze swej dawnej wspólnoty.

Można jednak powiedzieć, że równoległe z aktem ich heroicznego odnajdywania siebie spełniało się o wiele więcej niż odzyskana chwila. W miarę jak Winnie na szczycie wznórka co-

raz bardziej znikala nam z oczu, jego kamiennista krawędź wydawała się jak obrzmiałe, niecosine wargi chwytnego pyska wynurzającego się z przestrzeni pustynnego i zarazem świetlnego bezkresu. Dopiero wówczas zapisany w scenografii na całe przedstawienie podniebny lej, jakby wyjęty z tornada, schodzący dokładnie nad głową Winnie – dopełniał nagle jakiegś do końca niepojętej całości. Reżyserka nie pozostawia nam czasu na analizę. I tak musi być w tym wypadku. Spada łaska ciemności. Koniec przedstawienia. Myślę, że ta realizacja znajduje do dzieła Becketta inny trop, bliższy naszym czasom. ○