

ZUZANNA BERENDT

## NIC SIĘ NIE DA ZROBIĆ?

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi  
Samuel Beckett

### CZEKAJĄC NA GODOTA

przekład: Antoni Libera, reżyseria:  
Michał Borczuch, scenografia  
i kostiumy: Dorota Nawrot, światła:  
Jacqueline Sobiszewski  
premiera: 15 października 2016

Otwierający Festiwal Nowa Klasyka Europy spektakl *Czekając na Godota* w reżyserii Michała Borczucha wybrzmiewa właściwie jak manifest przeciw inscenizowaniu klasyki, a ściślej mówiąc, przeciw obowiązkowi inscenizowania klasyki zgodnie z regułami narzuconymi przez autora i teatralną tradycję. Kluczowe wydaje się pytanie, dlaczego Borczuch, pracujący zazwyczaj bez istniejącego wcześniej tekstu, zdecydował się wyreżyserować utwór Becketta. Wydaje się, że projekt ten był dla niego przede wszystkim sondowaniem własnych możliwości pracy z „kanonicznym” dramatem.

Reżyser rozpoczyna konstruowanie swojej wypowiedzi na temat inscenizowania klasyki jeszcze zanim publiczność zacznie zajmować miejsca na widowni. Zgromadzonym w foyer widzom najpierw zostaje zaprezentowana „instalacja dźwiękowa”, polegająca na wyemitowaniu przez głośniki czytanej przez jednego z dziecięcych aktorów spektaklu historii wystawień *Czekając na Godota*, wskazań Becketta dotyczących zachowania integralności tekstu i zgodności zabiegów inscenizacyjnych z didaskaliami oraz informacji dotyczących praw autorskich do utworu. Nagranie już po chwili staje się męczące, chłopiec ma problemy z czytaniem, wydaje się, że mamy do czynienia z niezbyt ciekawym wstępem do wydania dramatu, który pomijamy,



żeby jak najszybciej przystąpić do lektury.

Ten wstęp wyznacza jednak strategię kluczową dla całej inscenizacji Borczucha. Stający przed widzami w otwierającej spektakl scenie Krzysztof Zarzecki, mówiąc „Nic się nie da zrobić”, wydaje się mieć na myśli nie tyle – albo nie tylko – status bohaterów, ile pozycję twórcy wobec utworu, z którym przyszło mu się zmierzyć. Scenografia Doroty Nawrot sugeruje, że mamy do czynienia z rzeczywistością najniższej rangi. Na pustą scenę wjeżdża na kółkach wierzba z masy papierowej i suchych patyków, wyglądająca jak konstrukcja rodem ze szkolnego teatrzyku. Kiedy nie jest używana przez aktorów, po prostu stoi z boku, czekając na krótki moment przydatności. Kamienie leżą na towarowych wózkach, tak jakby ktoś uznał, że przenoszenie ich na sceniczną podłogę w trakcie spektaklu nie jest warte zachodu. Podobnie prezentują się kostiumy aktorów. Choć wszystkie nawiązują do strojów cyrkowych kłownów (koszule z bufiastymi rękawami, prążkowane spodnie, kolorowy sweter Lucky’ego upodabniający go do Wielkiego Ptaka z *Ulicy Sezamkowej*), są kompletowane z tego, co udało się znaleźć. Scenografia jest uporczywie „byle jaka”, gotowa do natychmiastowej likwidacji. Jej mobilność jest asekuracyjna, jakby do usunięcia w razie negatywnej reakcji widzów.

Na scenie, zgodnie z instrukcją autora, pojawiają się wyłącznie mężczyźni, zachowano więc zgodność płci postaci i wykonawcy. Zamiast czterech dorosłych aktorów jest ich jednak pięciu. To minimalne zaburzenie sprawia, że role Estragona i Vladimira wędrują pomiędzy Markiem Nędzą i Pawłem Paczesnym a Krzysztofem Zarzeckim. Aktorzy płynnie przejmują od siebie role, przekazują je sobie bez walki. Podstawowym efektem, jaki Borczuch osiąga dzięki temu zabiegowi, jest znaczne osłabienie niezwykle ważnego dla dramatu napięcia między głównymi bohaterami. Choć relacja Estragona i Vladimira nie opiera się na przemocy (inaczej niż w przypadku Pozzo i Lucky’ego), bohaterowie nieustannie powracają do tematu dwóch łotrów ukrzyżowanych razem z Jezusem, z których zbawiony został tylko jeden. Ten „przyzwoity procent” wyznacza w obrębie pary zawsze jednego zwycięzcę i jednego przegranego. Dzieląc role pomiędzy trzech aktorów, Borczuch wyeliminował opresyjność myśli, że któryś z bohaterów musi stać się potępionym łotrem, który nie zostanie zbawiony.

Tekst Becketta jest konsekwentnie izolowany od scenicznych wydarzeń. Na samym początku, kiedy role Vladimira i Estragona należą jeszcze do Nędzy i Paczesnego, dialogi odtwarzane są z wcześniej zarejestrowanych nagrań. Nędza i Paczesny nie opanowali



symulowania mowy ruchem ust tak, by „dubbing” był dla widzów niezauważalny – i nie ukrywają tego. Kiedy idzie im coraz gorzej, na scenie pojawia się Zarzecki z egzemplarzem sztuki, przejmuje rolę Paczesnego i prawidłowo wypowiada kwestie, poprawia również mylącego się kolegę. W kolejnych scenach reżyser radykalizuje wyobcowanie tekstu wobec aktorów i scenicznych działań. Powstaje efekt wdzierania się przemocą tekstu do spektaklu. W jednej ze scen Vladimira i Estragona dubbingują siedzący przy stoliku w rogu sceny Mariusz Jakus i Andrzej Wichrowski. „Dialogującym” wobec publiczności aktorom pozostaje jedynie symulowanie zaangażowania w rozmowę, bo słowa, które powinni wypowiadać, przypadły w udziale komuś innemu. W dalszej scenie Nędza, wypowiadając teksty dialogów przez megafon, dominuje nad sceną. Najbardziej radykalną strategią posłużył się Borczuch w scenie drugiego spotkania Vladimira i Estragona z Pozzo i Luckym. W lewym rogu sceny, ale poza zasięgiem wzroku widzów, umieścił telewizor, w którym odtwarza filmową wersję *Czekając na Godota* w reżyserii Michaela Lindsay-Hogga z 2001 roku. Aktorzy z twarzami zwróconymi do telewizora odtwarzają scenę z filmu, a do widzów docierają jedynie strzępy dialogów w języku angielskim. O ile wcześniej reżyser walczył z tekstem, o tyle w tej scenie skapitulował i jawnie kazał aktorom naśladować cudzą realizację. Nie usunął sceny ze spektaklu; zgodnie ze wskazaniem autora, dramat musiał zostać wystawiony w całości. Filmowa wersja została, oczywiście, zrealizowana w poetyce odmiennej od tej, jaką posłużył się Borczuch. Włączając ją do spektaklu, reżyser zrezygnował z integralności inscenizacji na rzecz integralności tekstu. Konieczność wypowiedzenia wszystkich zapisanych przez autora słów staje się nakazem. Reżyser realizuje ten nakaz, demonstrując jednocześnie, że wypowiedzenie wszystkich kwestii nie daje nic ani twórcom, ani publiczności. Ograniczenia narzucone przez tekst

nie przynoszą twórczego wyzwolenia, a widzowie stają się świadkami porażki. Kolejne zabiegi stosowane przez Borczucha wydają się nieadekwatne, jakby wobec słabnącej, niezdolnej już do oporu ofiary wytaczał coraz cięższe działa, choć jej los jest przesądzony. Reżyser przypisuje tekstowi Becketta niebywałą niszczycielską moc.

Emocjonalna kulminacja spektaklu przypada na moment drugiej wizyty chłopca, ponownie przybywającego z wiadomością, że pan Godot dzisiaj już nie przyjdzie. Na siłę tej sceny pracuje cała inscenizacja, która, proponując wciąż nowe metody podważania sensowności wystawiania dramatu, staje się w końcu nużąca. Kiedy chłopiec rozmawia z Vladimirem, granym w tej scenie przez Krzysztofa Zarzeckiego, nie ma już między nimi wcześniejszego napięcia. Demonstrowane przez aktorów zniechęcenie i kapitulacja wobec tekstu, narastająca z upływem czasu irytacja sprzęga się z sytuacją bohaterów dramatu, którzy nie mają już siły buntować się przeciw kolejnemu dniowi spędzonemu na daremnym czekaniu – co daje paradoksalny efekt. Wydarza się bowiem to, czemu programowo zaprzecza Borczuch w *Czekając na Godota*, mianowicie spełnia się możliwość zaistnienia, w obrębie struktury klasycznego tekstu, emocjonalnie oddziałującej sytuacji. Emocje, które pojawiły się jako efekt zmagania aktorów z tekstem i inscenizacją, przenoszą się na poziom reprezentacji, któremu do tej pory reżyser odmawiał racji bytu. Jest to moment, który wstrząsa całym przedstawieniem, nie kompromituje jednak linii obranej przez reżysera. Borczuch wypracowuje emocjonalny kapitał tej sceny poza tekstem Becketta, poprzez swoje antydramatyczne strategie, jednak właśnie poprzez głęboki kontakt z dramatem, choć – czego nie ukrywa – jest to kontakt na granicy zaprzeczenia i odrzucenia. Narzędziem inscenizacji *Godota* staje się w ten sposób dramatyzacja własnej walki z tym tekstem. ■