

Gry i zabawy w upadłej epoce

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Krzeseła na scenie Polonii noszą wszystkie cechy autorskiego teatru Piotra Cieplaka, a mimo to odnosimy wrażenie, że reżyser tylko wiernie zainscenizował dramat Ionesco, powstrzymując się od jego interpretacji. To oczywiście złudzenie, choć trzeba przyznać, że jest to interpretacja subtelna.

■ Spójrzmy choćby na scenografię *Krzesel*. Cechą szczególną teatralnych światów Cieplaka bywa ich przezroczystość, jakby samym układem przestrzennym sceny – projektowanym dla oka i dla ucha – reżyser chciał nam przypomnieć, że niezależnie od czasu, miejsca i okoliczności, zawsze żyjemy na czubku planety, która krąży wokół swojej gwiazdy. Ta kosmiczna transparentność pojawia się także w *Krzesłach*. Ionesco wyobraził sobie scenę jako półkolistą, pustą salę, której granice wyznaczają dwa okna i liczne drzwi, dwu- i trzyskrzydłowe, przez które będą wchodzić niewidzialni goście dwojga bohaterów dramatu. Cieplak ze swoim stałym scenografem Andrzejem Witkowskim odwzorował je na scenie, ale nie jako ścianę okalającą pomieszczenie, lecz jedenaście osobnych elementów, drzwi, okien i ażurowych futryn, w taki sposób otaczających przestrzeń gry, by świat na zewnątrz był przez nie widoczny i sprawiał wrażenie nieskończonego, choć ciemnego, za to wypełnionego dźwiękami i muzyką. Wewnątrz stoją obok siebie dwa drewniane krzesła, wyższe i nieco niższe, na których usiądą bohaterowie, mężczyzna i kobieta, by pierwsze, długie partie dramatu rozegrać na siedząco. „Ukrzesłowieni” wstaną dopiero wtedy, gdy obudzi się w nich poczucie wyjątkowej chwili, która nadeszła, symbolizowane ciepłym światłem, oblewającym małą scenę jak wyspę.

Wystarczyło lekko rozluźnić konstrukcję materialnej rzeczywistości zaprojektowanej

przez Ionesco, by pojawiły się w niej zupełnie nowe, metafizyczne perspektywy... To samo można powiedzieć o tekście *Krzesel* – umiejętnie skrócony i lekko przetworzony, ujawnia nowy wymiar dramatu, który pod ręką Cieplaka nabiera cech nowoczesnego moralitetu z bohaterem reprezentującym zarazem każdego człowieka i całą ludzkość. Jest nim oczywiście Stary, który przez kilkadziesiąt minut prowadzi na jasnej scenie skomplikowaną grę o własną godność, wyjątkowość, nawet wielkość, co raz popadając w śmieszność, w czym bardzo przypomina wielu innych bohaterów spektakli Cieplaka. Spójrzmy choćby na Kicia ze znakomitego *Porwania Europy*, który w pogoni za nową, inną tożsamością, zgubił własną i popadł w bezradność. Stary w *Krzesłach* także przeżyje chwile zwątpienia, uginając się pod ciężarem odpowiedzialności za siebie i świat, który pod postacią tłumu dystygnowanych gości istnieje wyłącznie w jego głowie... Na dodatek długo oczekiwany Mówca, który w sztuce Ionesco ma za Starego wygłosić wielkie orędzie, w ogóle się nie zjawia. Wspierany tylko przez kochającą żonę, mężczyzna musi poradzić sobie sam, a zmiana ta wydaje się sednem nowej, teatralnej interpretacji dramatu Ionesco.

2.

Premiera *Krzesel* zbiegła się z pierwszym polskim wydaniem pamiętników pisarza *Teraźniejszy przeszły, przeszły teraźniejszy*.

Zgodnie z tytułem głos Ionesco dobiega w nim z dwóch czasów (i dwóch miejsc) jednocześnie, a to za sprawą osobliwej redakcji wspomnień, podjętej przez samego autora w 1967 roku. Ionesco, od lat zamieszkały w Paryżu, odnalazł wtedy mały zeszyt z zapiskami prowadzonymi przez niego na początku wojny w Bukareszcie. Miał trzydzieści lat i wkraczał w wiek dojrzały, witany przez niego z przerażeniem, a to ze względu na coraz bardziej słabnącą pamięć dzieciństwa. Pisarz miał przed sobą jeszcze wiele lat życia, o czym rzecz jasna nie mógł wiedzieć, jednak czuł się wewnętrznie stary, wręcz umierający. By odżyć, przypominał sobie i notował w zeszycie najbardziej odległe zdarzenia, a zwłaszcza towarzyszącą im aurę, estetyczną i emocjonalną. Czuły na obrazy, wielokrotnie przywoływał barwy dzieciństwa: czerwień, żółć i błękit, a zwłaszcza światło, „świeże, rześkie, nowe” (E. Ionesco, *Teraźniejszy przeszły, przeszły teraźniejszy*, tłum. A. Dwulit, Warszawa 2018, s. 47) – napędzający go poczuciem pełni i szczęścia b l a s k, który w innych partiach pamiętnika porównywał będzie do mistycznej iluminacji.

Młodego pisarza niepokoił nie tylko czas upływający, ale także teraźniejszy, naznaczony bolesnym dla niego sojuszem Rumunii z hitlerowskimi Niemcami i tryumfem rodzimego faszyzmu spod znaku Żelaznej Gwardii, która swoim znakiem uczyniła żelazną kratę. „Światło jest bardzo intensywne, a jednocześnie stłumione przez jakąś kratę” (E. Ionesco,

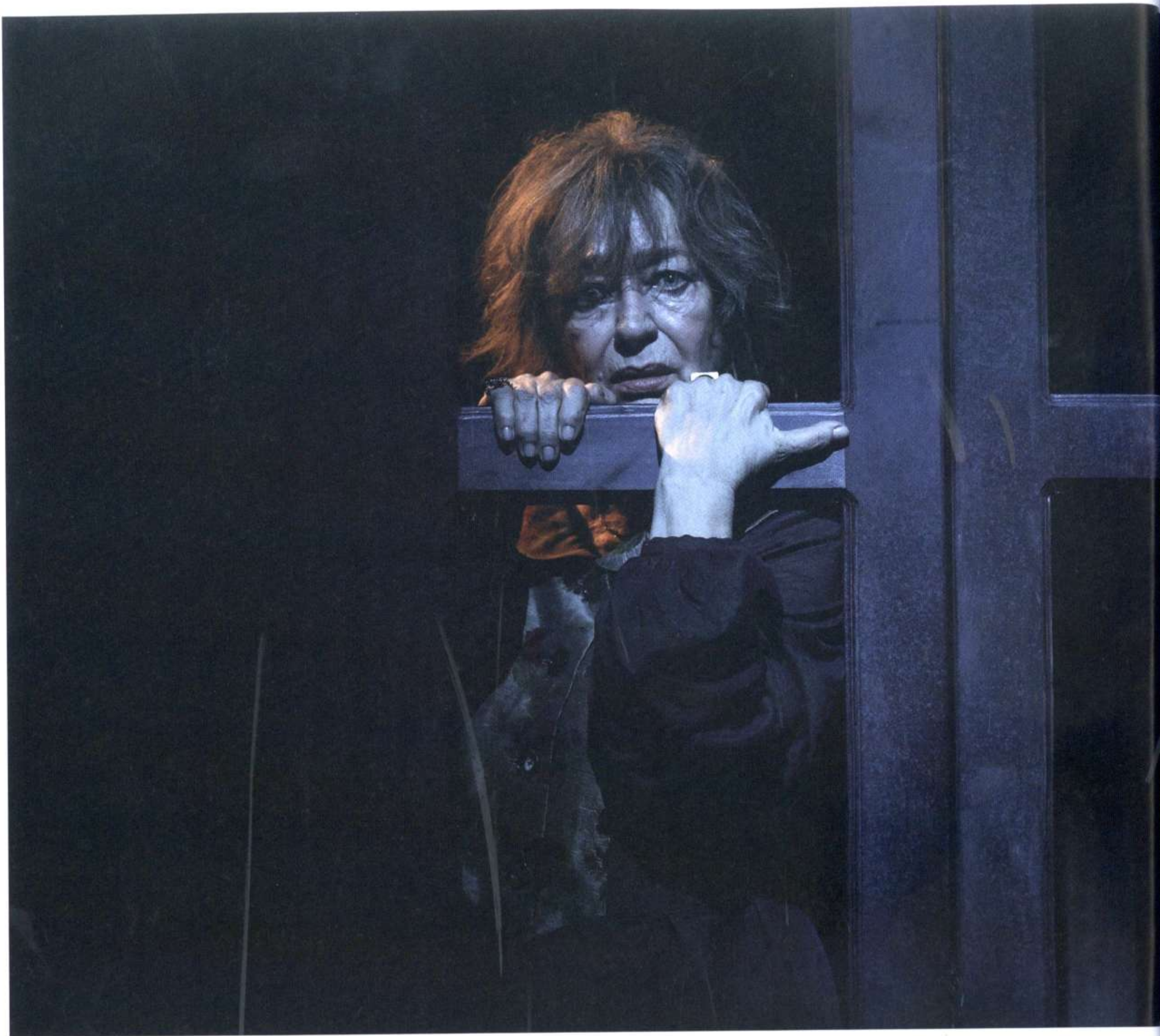
TEATR POLONIA
W WARSZAWIE

Krzesła
Eugène Ionesco

reżyseria
Piotr Cieplak
przekład
Jan Kosiński
scenografia i kostiumy
Andrzej Witkowski
muzyka
Paweł Czepulkowski
światło
Rafał Piotrowski

premiera
25 października 2018

Ewa Szykułska [Stara]
Leon Charewicz [Stary]



s. 25) – napisał, wspominając jeden z przeszłych epizodów, na które padł cień przyszłych zdarzeń. Wertując stare zeszyty (ten pierwszy nie okazał się jedyny), Ionesco spostrzegł ze zdziwieniem, że jego najbardziej wstrząsająca metafora zagłady europejskiego indywidualizmu – przemiana ludzi w gruboskórne i twardegłowe nosorożce, na której oparł swój słynny dramat z 1962 roku – przyszła mu do głowy już za czasów faszystowskiej dyktatury w Rumunii.

Wtedy także ukształtował się katastroficzny światopogląd pisarza, przez całe życie broniącego wartości jednostki w jej beznadziejnym starciu z systemami: politycznymi, ideologicznymi, prawnymi, wreszcie intelektualnymi. Słowa, które napisał w 1940 roku, publikuje i komentuje w 1976 nie jako historyczny dokument, ale wciąż aktualne memento:

Niebezpieczeństwo nadchodzi, otacza nas, jest coraz bliżej. Czy zostaniemy zmiażdżeni? Jak wytrwać, jak to przetrzymać? Chodzi mi o to, jak wytrwać moralnie: jak nie stracić wiary w siebie, jak się nie ugiąć, jak zachować wiarę w sprawiedliwość? Nawet jeśli udaje mi się stawiać opór, udaje mi się

pisać książki, to co będzie, kiedy pewnego dnia publicznie ogłoszę swoje zdanie? Czy wysłuchają mnie z należytą uwagą, czy mi uwierzą, czy kogoś poruszę? Zresztą, tak czy inaczej nie stawię czoła przemijaniu, nie wygram z płynącym czasem. Być może zdołałbym co najwyżej uchronić w tym potopie moje życie prywatne. Jednak samotnie nie dam rady ocalić moralności, w którą wierzę, kultury, na której mi zależy.

A tak rozwijał swoją myśl po dwudziestu siedmiu latach:

Tylko ci powinni mówić, tylko ci powinni pisać, którzy mają coś do powiedzenia. (...) Muszę próbować mówić, mówić do siebie samego. To znaczy realizować się. Realizować się to istnieć (E. Ionesco, op. cit. s. 67–68).

3.

Przepisuję te dwa fragmenty ze wspomnieniowej książki Ionesco, bo zaskakująco rymują się one z *Krzesłami*, które w Teatrze Polonia przypomniał nam Cieplak. Rymują i prowokują do współczesnej interpretacji tej wyjątkowej

sztuki, która początkowo została zignorowana przez krytyków. *Krzesła* powstały w 1951 roku, rok później odbyła się ich premiera w paryskim teatrze Lancry, gdzie, obok Ionesco, grywano także Adamova i Tardieu. W 1953 scenę działającą od 1880 zamknięto z braku publiczności i wyobrażam sobie rzędy pustych krzesel przedzielonych rampą podczas ostatnich pokazów dramatu rumuńskiego emigranta. Wobec frekwencyjnej klapy paryskiego teatru akcja *Krzesel*, wraz z wbudowanym w nią p e r f o r m a n c e' em pamięci i świadomości głównego bohatera, zyskuje wymiar samorealizującej się przepowiedni. Musiała być ona dla Ionesco bardzo dotkliwa. Przecież zarówno pragnienie wypowiedzenia „swojego zdania” – zdania odważnego, bezkompromisowego, przywracającego światu sprawiedliwość i prawdziwy sens – jak i lęk przed zignorowaniem tej wyjątkowej wypowiedzi przybrały w życiu młodego pisarza kształt prawdziwej obsesji. Opisał ją dokładnie w swoich wojennych pamiętnikach, a dziesięć lat później zaszczerpił groteskowemu bohaterowi *Krzesel*.



fot. Katarzyna Kural-Sadowska

4.

W *Krzyszłach* katastroficzne metafory Ionesco realizują się na scenie i przybierają kształt paraboli życia – konkretnych ludzi i całej ludzkości. Uratowany z wojennego „potopu”, pisarz sytuuje akcję swojego dramatu w domu nad „stęchlą wodą”, w której lęgną się komary (E. Ionesco, *Krzyszła*, tłum. J. Kosiński, Warszawa 2004. Wszystkie przytoczenia z tego wydania).

Stary przez okno wygląda „mieniących się w słońcu” barek, ale Stara uświadamia mu, że jest noc, a słońce zgasło. Kiedyś zachodziło ono nawet o dziesiątej wieczorem, teraz nie ma go już o szóstej. Dnia ubywa, nocy przybywa, podobnie jak przybywa lat lokatorom domu, którzy starzeją się, ale nie umierają. Stary nazwie ten stan *p o g r ą z a n i e m*. On ma już dziewięćdziesiąt pięć lat, ona dziewięćdziesiąt cztery. Co ich trzyma przy życiu na tym ciemnym pustkowiu, nad stęchlą wodą, w Paryżu, który kiedyś był „miastem światłości”, która zgasła czterysta lat temu? Pamięć (wspominanie), język (mówienie) i gra, a dokładniej zdolność udawania, czyli sztuka, według jej klasycznej

definicji. Oboje więc, na zmianę, wygrzebuja z ich wspólnej młodości zapamiętane epizody i opowiadają je sobie, a nawet odgrywają, gdy ogarnia ich smutek i nuda. Robią teatr, a w teatrze nikt nie pyta, czy coś jest prawdziwe, ważne, by działało, a do tego przede wszystkim potrzebna jest wewnętrzna dyspozycja uczestników teatralnych zdarzeń. „Co wieczór mam nowy umysł” – przekonuje Stara, by ośmielić Starego.

To Stara inicjuje w *Krzyszłach* wspólne gry i zabawy, dzięki którym udaje im się przetrwać kolejną noc. Wie, jak ożywić Starego. Najpierw budzi w nim tęsknotę za przeszłością, kiedy wszystko było jasne, realne i bardzo intensywne, a potem drażni jego ambicję, przekonując, że mógłby piastować najwyższe funkcje, gdyby tylko zechciał. Stary, na co dzień zwykły „portier”, nieco inaczej pojmując swoją wielkość, czuje bowiem, że ma do przekazania ludzkości jakąś bardzo ważną myśl. I gotowy jest ją wygłosić nawet podczas udawanej sesji, wobec wymyślonej publiczności. Stary jest więc trochę naiwnym aktorem, który łatwo ulega namowom

i pochlebstwom żony („ty nie jesteś jak inni, ty jesteś znacznie większy”). Stara natomiast świadomym wszystkiego reżyserem, co dobrze wychwycił Cieplak, jemu nadając zrazu cechy ambitnego prostaczka, jej zaś kogoś w rodzaju domowej czarodziejki.

Różnicę poznać choćby po stroju. Leon Charewicz nosi szare spodnie, ciemną marynarkę, koszulę w drobna kratkę i zwykłe, czarne buty, natomiast Ewa Szykulska fantazyjną sukienkę z bufiastymi rękawami i kolorowym kołnierzykiem, a do tego skórzane buciki z zabawnym czubkiem. On jest krótko ostrzyżony i zapięty pod szyję, ona z burzą rozczochranych włosów na głowie i dość silnym makijażem, który nie kojarzy się z salonem piękności, ale namiotem szamana. Jego gest jest raczej wąski, nieśmiały, jej szeroki, czarujący i zachęcający. Podobnie z głosem – u Charewicza często niepewnym, drżącym, u Szykulskiej odważnym, nawet prowokacyjnym, naturalnie dla tej aktorki, ale i zawiadacko, zachrypłym. On jest grzeczny, ona dowodzi i może nawet chciałoby się, żeby więcej mogła na scenie, by ten jej gest, głos, zaczepne

spojrzenie miały więcej sprawczej mocy, ale wiadomo, że to jego wyobraźnia uruchamia niewidzialne, to na jego myśl i słowo dzwonią dzwonki, do salonu wchodzi ludzie, a światło nad ich głowami robi się coraz bardziej intensywne.

Oboje nie są też zbyt leciwi. W przeszłości reżyserzy lubili bohaterom *Krzesel* zakładać siwe peruki, przyklejać wąsy, malować zmarszczki... Cieplak informację o wieku bohaterów potraktował jako metaforę stanu ich umysłów, a nie ciała. Postarzeli się już bardzo dawno, wcześniej i raptownie, tak jak to opisał Ionesco w swoim pamiętniku, a teraz trwają tylko w tej swojej niezmienniej starości, która nie ma końca, co współcześnie staje się coraz bardziej realne. Żyjemy przecież dłużej, a ponieważ większość ról społecznych zasadniczo wypełniamy w tym samym czasie, co dawniej, starość przypada na coraz dłuższy odcinek naszego życia. Podobnie jak w przypadku inscenizacji na tej samej scenie *Szczęśliwych dni* Becketta, Cieplak w *Krzesłach* z powodzeniem próbuje interpretacji realistycznej, tu i tam stawiając tylko symboliczne

ich trywialnej egzystencji, uwzniośla ich życie i przemienia świadomość. Jeszcze przed chwilą Stary załamywał się jak dziecko i wchodził pod krzesło, a Stara tłumaczyła mu, że jest jego mamą i choć nie brała na kolana, to jednak rezygnowała z siebie samej, by go jakoś uspokoić. Teraz oboje są dorośli, piękni i eleganccy, godni siebie i sobą zachwyceni. Dama i gentleman, wpatrzeni w ten sam punkt, nawołujący się, kochający. Czy w tej sytuacji Staremu w ogóle potrzebny jest dubler?

5.

W *Krzesłach* Mówca ma zastąpić Starego i za niego wygłosić wielkie przesłanie, przy czym jego występ kończy się kompromitacją, bo przybyły potrafi wyartykułować ledwie kilka bezsensownych sylab. W spektaklu nikt nie bełkoce, a co najważniejsze nikt nie musi wyręczać Starego, bo Cieplak nie każe mu zwierzać się ze swoich słabości (po prostu wykreśla te osłabiające go zdania), stawia obok wierną żonę, pozwala fantazjować i działać. Tak naprawdę pozwala mu być artystą, który stwarza

sku, którego źródłem za nic w świecie nie może być zwykła lampa gazowa, spełnia się marzenie Starego, dlatego gdy usłyszymy to jego głupawe: „Klopsiki mojej żony, biskopt...”, jesteśmy raczej wzruszeni niż zażenowani. Stary nie powiedział niczego istotnego, przeciwnie, ale wobec samego cesarza zbudował siebie indywidualnego. Za chwilę oboje staną w oknach, światło zgaśnie, a do naszych uszu dobiegnie potężny plusk, który w teatrze Cieplaka brzmi jak fanfara i nie jest to, mimo wszystko, dźwiękowy znak klęski.

Ale czy nie za daleko idę w swojej interpretacji? Przecież Stary w wykonaniu Charewicza jest też bardzo śmieszny, a nawet żaloszny, jego kwestie układają się w litanie intelektualnego kaboty, który napawa się własnymi projekcjami, i jeśli rzeczywiście mamy do czynienia z alter ego samego autora *Krzesel*, to jest ono bardzo ironiczne. Zgoda, autorski gest pisarza relatywizuje aspiracje bohatera i obniża rangę jego szalonej akcji, ale przecież nie niszczy jej sensu, przenosząc go w sferę indywidualnej świadomości. Czy tak samo należy rozumieć gest reżysera, który rozsiał w swoim spektaklu dyskretnie aluzje do osoby Lecha Kaczyńskiego? Książę Józef Poniatowski zamiast Franciszka Pierwszego, jako bardziej rodziwy topielec z Krakowskiego Przedmieścia, pojawia się już w drugiej kwestii Starej. Potem bohaterka zacznie zapewniać męża, że mógłby zostać nawet Prezydentem, aż nad głowami bohaterów rozlegnie się przeraźliwy ryk samolotu, który wali się na ziemię. I wreszcie ostatnie kwestie w spektaklu obojga bohaterów: „Będziemy mieli przynajmniej naszą ulicę...”, także budzą konkretne skojarzenia. Kaczyński jako człowiek nieważny, któremu zamarzyło się zostać kimś wielkim? Prezydent na niby, pompujący się sztucznym uwielbieniem nieistniejącego salonu? Cieplakowi udało się zaszczerpić w widzach sporo sympatii do głównego bohatera *Krzesel*, może więc ocena postaci zmarłego tragicznie polityka wcale nie jest w jego przedstawieniu taka surowa?

Można widzieć w Starym polityczną karykaturę, ale jego twarz współczesnego everymana, który w sobie samym musi rozgrywać codzienną batalię, jest o wiele ciekawsza. Ja w każdym razie wolę przeglądać się właśnie w niej, czytając poruszające pamiętniki Ionesco, który w 1967 notował na marginesach wojennych wspomnień: „Żyjemy w upadłej epoce, w której zamiast pragnienia absolutu mamy problemy polityczne” (E. Ionesco, *Teraźniejszy przeszły, przeszły teraźniejszy*, dz. cyt., s. 71).

Ta epoka trwa. ■

Cieplaka wyraźnie wzrusza wzajemne przywiązanie tych dwojga, jej autentyczny podziw dla męża i jego prawdziwa fascynacja żoną, której nadaje malownicze imię Semiramida...

akcenty... Jego bohaterowie nie są figurami myśli, ale żywymi ludźmi, którzy znaleźli sposób na swoje beczynne trwanie. Sposób może niedoskonały, w końcu przecież decydują się na samobójczy skok w odmęty zatęchłej wody, ale na tyle skuteczny, by przetrwać razem tyle lat i odejść w poczuciu spełnienia.

Reżysera wyraźnie wzrusza wzajemne przywiązanie tych dwojga, jej autentyczny podziw dla męża i jego prawdziwa fascynacja żoną, której nadaje malownicze imię Semiramida... Wzrusza go ich wspólna gra, która polega na wzajemnej uważności. Przekonujemy się o tym właśnie wtedy, kiedy w pokoju zjawiają się kolejne osoby, których istnienie zależy tylko od fantazji i wspólnego spojrzenia małżonków, ich gestów i słów. Charewicz i Szykulska są w tej, podwójnej przecież, grze znakomici i ujmujący. Dzięki ich wytrawnemu aktorstwu przekonujemy się, że Stary i Stara po prostu uwielbiają bawić się w wizytę niewidzialnych ludzi. Gra budzi w nich młodzieńcze emocje, dodaje znaczenia

cały świat, a dokładniej – zaludnia mieszkanie. Z niektórymi gośćmi wdaje się w rozmowę, polemizuje, a wygłaszane przez niego opinie szybko układają się w zapowiadane orędzie. Charewicz wygłasza je z niebywałym zaangażowaniem, świetnie wyczuwając, że mówić, to istnieć. Początkowo Stara musi go ośmielać, potem już mu się tylko przygląda, względnie wykonuje jego polecenia, a on mówi do niej i to go uskrzydla. Żeby przedłużyć swój stwórczy akt, mnoży przybywających, ona zaś wnosi coraz więcej krzesel, by uhonorować męża. Działanie go pochłania, ale i wyczerpuje. W pewnym momencie bohater pada, ale jakaś siła ciągnie go w górę i stawia na nogi. To cesarz.

Gdy tylko zjawia się w głowie Starego, światła na scenie od razu stają się jaśniejsze i mocniejsze, a muzyka, akcentowana gwałtownymi uderzeniami bębna, wzmacnia się. Kulminacja następuje w momencie, gdy bohater wchodzi na krzesło i dumnie uprzedza, że za chwilę wygłosi swoją „filozofię”. W metafizycznym bla-