

KOMEDIA

z BECKETTEM

Wariacje eseistyczne



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

NATALIA MARCINK

10

NATALIA MARCINKIEWICZ

NATALIA MARCINKIEWICZ

**W pantomimie Becketta nie widzę
nadziei w beznadziej życia, bo nie
można tam wypowiedzieć słowa
żału. A nawet jeśli zostanie ono
wypowiedziane, gdy ktokolwiek
będzie mógł je usłyszeć, zrozumieć,
czy przyjąć do wiadomości, to i tak
wyniknie z tego jedynie Becketowska
komedia.**

Niežnośna lekkość bytu

Milan Kundera w *Niežnośnej lekkości bytu* przedstawia czytelnikowi postacie, których życie, z jakichś powodów, naznaczone jest niežnośną lekkością bytu. Każdy z bohaterów dąży do spełnienia marzenia, aczkolwiek jednocześnie uniemożliwia sobie jego realizację. Tomasz kocha Teresę, lecz jednocześnie pragnie niezależności, Teresa marzy o spełnieniu w miłości, o stworzeniu związku opartego na szczerości, a wybiera sobie Tomasza, który ją zdradza, Franz szukając wrażliwej kobiety, stałego związku, wybiera Sabinę – kobietę niezależną. Sabina pragnie silnego mężczyzny, a jest z Franzem, silnym tylko fizycznie. Według Kundery szczęście jest lekkością, a nieszczęście ciężarem. I choć żadnemu z bohaterów powieści nie udaje się zaznać radości bez cierpienia, to jednak skłonna jestem sądzić, iż są oni szczęśliwsi, niż osoby zaprezentowane przez Samuela Becketta. W swoich dramatach ten autor na różne sposoby ujawnia ludzką bezradność. Bohaterowie jego sztuk to nieszczęśliwi ludzie, którzy zwykle pozbawieni są tych cech osobowości, dzięki którym moglibyśmy ich określić jako wyjątkowych. Nie dążą oni do realizacji wielkich idei, nie mają żadnego planu ani pomysłu na siebie. Ich życie jest pozbawione doniosłości, a także radości. Dlatego uważam, że ich egzystencja jest również „niežnośną lekkością bytu”. Sądzę, że nie ma nic gorszego niż pustka i poczucie wybrakowania.

W swoim minimalizmie Beckett jest bezlitosny, szczególnie w obu częściach *Aktu bez słów*. Pozbawia on postaci nie tylko głosu, ale także przestrzeni i prawa do podejmowania decyzji. To prawda, że nie ma takiego dramatu, gdzie postać byłaby jednostką zupełnie autonomiczną mogłaby robić, co jej się podoba bez względu na zdanie reżysera czy autora sztuki. Jednak w dramacie rozumianym jako rodzaj literacki, w któ-

rym dominuje dialog, bohaterowie są w określony sposób ukształtowani przez twórcę i w zależności od reprezentowanego typu osobowości postępują zgodnie z własnym sposobem myślenia. Ich wybór jest podyktowany, a jego treść uzależniona od życiowych doświadczeń autora i prawdopodobieństwa, że osoba o określonych cechach może decydować w taki czy inny sposób. Nie bezzasadne będzie stwierdzenie, że postacie żyją i decydują „w głowie autora”. A więc są obdarzone możliwością wyboru. Z kolei bohaterowie pantomimy Becketta sprawiają wrażenie niedokończonych, choć w istocie są maksymalnie dopracowani. Ich osobowość jest zamazana, niewyraźna, ich twarze nijakie, pozbawione wszelkich atrybutów „twarzowości”, ich działanie – mechaniczne, w żaden sposób nie świadczące o cechach szczególnych tych postaci. A jednak owe kalekie twory zostają przez autora powołane do życia, do nieźnośnie pustej i pozbawionej sensu egzystencji. Bo jaki jest cel sięgania po nie dającą się złapać butelkę? Po co trud wkładany w wymyślanie coraz to nowych sposobów, by dostać się wyżej i wyżej? Czy jest ważny powód, by wstać i kolejny raz zrobić to samo w jednakowej, w stosunku do poprzednich dni, kolejności? Odpowiedź brzmi: po trzykroć nie. A jednak każdy z tych bohaterów budzi się rano do nowego, a zarazem tego samego życia. Do bycia pionkiem, nic nie znaczącym szarym człowiekiem, który jest sterowany przez niezidentyfikowaną siłę. Ten bohater daje się prowadzić bez żadnego oporu. Jedynym przejawem niezgody na takie traktowanie jest bierność, wskazująca na to, że dana postać się poddała. Każda z osób powołana jest przez dramaturga do bycia żywą zabawką, którą będzie się drażnić, podsuwając pod nos coś upragnionego, co za chwilę jakaś niewidzialna siła zabierze. Mówiąc o kimś takim, pomija się nawet rozróżnienie płci, bo choć na scenie mamy do czynienia z mężczyzną, jest to tylko *everyman*.

W *Akcie bez słów I* pierwszym gestem jest złożenie i rozłożenie chusteczki przez głównego bohatera. Skoro, jak sugeruje autor, to „gest charakterystyczny”, wobec tego w pewien sposób określa on postać. Możemy przypuszczać, że mężczyzna w ten sposób przedstawia się publiczności, a jego gest ma wielorakie znaczenie. Po pierwsze, zdaje się sugerować całkowite podporządkowanie rekwizytu dłoniom, które wykonują na nim zabieg złożenia i rozłożenia. Również skierowanie uwagi na cechy fizyczne materiału, z jakiego wykonuje się chusteczkę, czyli lekkość, giętkość, plastyczność, delikatność, co może wskazywać na wrażliwość bohatera, jak i na jego nadmierną podatność na kształtowanie przez inną osobę. Chusteczka

złożona we właściwy sposób znajduje swoje zastosowanie także jako element ozdabiający garnitur i świadczący o pewnej nonszalancji udekorowanego tak mężczyzny. Bohater, choć nieustannie poniewierany, wielokrotnie otrzepuje ubranie, symbolicznie sygnalizując, że próbuje otrząsnąć się z psychicznego uciemnienia. Byłby to gest nie tylko świadczący o dbałości o wygląd, ale także o głębokim poczuciu własnej godności. Nie jest to ktoś, komu wszystko jedno. Rezygnacja przychodzi dopiero po konstatacji, że człowieka otacza świat tak tajemniczy, zaskakujący, groźny i niezrozumiały, że nie można przystosować się do panujących w nim regul. Rzeczywistość pokazana przez Becketta nie ma nic wspólnego z naturą oraz harmonijnie funkcjonującym w niej człowiekiem. Tym światem rządzą prawa, którym człowiek nigdy nie sprostą, będąc zbyt słabym, a w dodatku samotnym. To skazuje go na bezsensowne życie, zakończone hańbiącą śmiercią z bezsilności. To postępowanie przywołuje na myśl rozważanie Hamleta na temat Rozenkranza:

ROZENKRANZ

Bierzesz mnie za gąbkę, panie mój?

HAMLET

Tak, panie, za gąbkę, która wsysa w siebie łaskę królewską, nagrody z niej płynące i zaszczyty. Lecz tacy słudzy wyświadczają królowi największą przysługę w końcu: trzyma ich jak małpa, w zaulku paszczy, włożywszy ich tam pierwszych, by połknąć jako ostatnich: gdy będzie potrzebne mu to, co w was wsiąkło, wystarczy was wycisnąć, i, gąbko, znów będziesz sucha¹.

Człowiek, tak w rozumieniu Shakespeare'a, jak i Becketta jest pionkiem w grze silniejszych. Tytułowy bohater walczy, by nie dać się traktować przedmiotowo. Początkowo jego postępowanie wydaje się zupełnie sensowne, a postawa mocna i stabilna. Hamlet skupia się na zdemaskowaniu kłamstwa. Sam cel, owszem, szlachetny, jednak nie uświęca środków. W konsekwencji książę gubi się w intrygach uknutych przez Klaudiusza, a także w grze, jaką sam zaproponował. Jak napisał Stefan Themerson:

Przychodzę tu dziś zatem z pustymi rękami, nie mogąc złożyć państwu żadnych celów w ofierze, gdyż trudno znaleźć tak szczytny cel, który bar-

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006 s. 106–107.

dziej wart byłby drgnienia serca niż przyzwoitość środków. Zważywszy bowiem wszystko, przyzwoitość środków to właśnie jest cel nad cele².

Hamlet walczy o przyzwoitość, traktując ją jako cel nad cele. Niestety, chcąc zdetronizować zdradzieckiego stryja, Klaudiusza, mordercę swego ojca, sam musiałby go uśmiercić, łamiąc w ten sposób prawo, w obronie którego występuje. Postawiony przed wyborem tragicznym Hamlet, ma świadomość, że żadne z rozwiązań nie przyniesie zadowalającego go rezultatu.

Inny punkt widzenia prezentują dawni akademicy przyjaciele Hamleta – Rozenkranz i Gildenstern raczej nie zastanawiają się nad przyzwoitością środków. Uważają, że ich postępowanie powinno przynieść im doraźną korzyść, by mogli chlubić się zasługami dla króla. Hamlet doskonale rozumiejąc, jakie są konsekwencje prowadzenia takiej niemoralnej, oportunistycznej gry, jednocześnie nie potrafi jej zneutralizować inaczej niż środkami niegodnymi przyzwoitego człowieka (swoich dawnych kompanów wysyła na niechybną śmierć). Efektem niecných działań podjętych przez Klaudiusza, w pewnym zakresie realizowanych przez dwóch rzekomo dobrych kolegów Hamleta jest koniec rodu Hamleta-ojca. Warto w tym miejscu przywołać słowa Stefana Themersona:

Oglądając się za siebie, wracając od skutków do przyczyn, moja logika może nigdy nie dotrzeć do pierwszych zasad, lecz gdzieś w pół drogi całego łańcucha wydarzeń, w pół drogi między człowiekiem a pierwszymi odtwarzającymi się cząsteczkami kwasu nukleinowego trafia na fakt; nie na prawdę, lecz na fakt. Na fakt bardzo prosty. Na fakt, iż ze wszystkich gatunków zwierząt mięsożernych przetrwały tylko i wyłącznie te, których wygłodniał członkowie nie pożarli własnych dzieci, zanim te dzieci wyrosły, spłodziły kolejne, a potem jeszcze kolejne pokolenia mięsożerne.

To nielogiczne zachowanie, które pozwoliło na kontynuację gatunku, można nazwać „Faktem biologicznym” lub „altruizmem”, lub – na dobrą sprawę – miłością. Jeżeli nazwać je „faktem biologicznym”, jest to fizyka. Jeżeli nazwać je „miłością”, jest to etyka. A w okrutnym świecie, w którym zwierzę musiało atakować, żeby wyżywić nie tylko siebie, lecz i swój pomiot, ten fakt biologiczny, ten zakrętas DNA, to ziarno etyki – „miłość” musiała

² Stefan Themerson, *Cel nad cele*, przeł. Anna Kolyszko, [w:] „Literatura na Świecie” nr 3 1989, s. 338.

poprzedzać agresję (którą, paradoksalnie, powodowała), przyzwoitość zaś musiała poprzedzać niegodziwość.

Ten kontekst będzie mi pomocny zarówno w odczytaniu postaci Klaudiusza, jak i bohatera dramatu Becketta. Klaudiusz o przyzwoitości środków zapomniał, ponieważ tak bardzo zależało mu na władzy. Nie przewidział, że jego plan może zawieść, a w dodatku doprowadzić do zupełnego unicestwienia rodu Hamleta-ojca. Dążenie do ukrycia prawdy zamienia się stopniowo w Klaudiuszu w chęć zemsty na Hamlecie, za wszelką cenę. Król Danii, schwytany w pułapkę własnych idei, staje się pośrednio samobójcą, ponieważ konsekwencją morderstwa oraz dojścia do władzy jest śmierć. Klaudiusz chce oszukać prawo rządzące królestwem, prawo dziedziczenia. Próbuje przeciwstawić się mu w imię zasad przez siebie ustalonych. Nad takimi ludźmi lituje się Beckett. Pochyla się nad nimi i pokazuje ich nędzę. Dlatego uważam, że czytając obie wersje *Aktu bez słów*, możemy przypomnieć sobie *Hamleta*. Oba utwory wskazują bowiem na podobny problem. Shakespeare za pomocą słów ujawnia, że przekaz werbalny jest tylko grą, która służy budowaniu pozornego zaufania, a nie więzi, zatem podważa wartość słowa. Natomiast Beckett dąży do odrzucenia przekazu werbalnego. Brak słów w jego sztuce ma prowadzić do odsłonięcia prawdy.

Obie części *Aktu bez słów* przedstawiają człowieka niepotrafiącego obronić się przed niewidzialną siłą, która w sposób brutalny uniemożliwia mu spełnienie jego woli. Postacie Becketta nie mają żadnego celu. Wydają się być zupełnie nie winne temu, w jakim położeniu się znajdują. Winą obarczyłabym tę niewidzialną siłę, która zmusza bohaterów do różnych działań, a gdy przestają być użyteczni, porzuca ich, wypłuka, i, wyczerpanych, pozostawia samym sobie, aż do kolejnego ich obudzenia. Kiedy przyjrzymy się pierwszej części owej pantomimy, zrozumiemy, że każda reakcja mężczyzny jest odpowiedzią na bodziec. Wiemy, że mężczyzna znajduje się na pustyni, lecz nie mamy informacji, dlaczego bohater pojawia się w tym wyludnionym miejscu. Z didaskaliów dowiadujemy się, że ten człowiek wpada na scenę. Znaczące to, moim zdaniem, rozwiązanie, ponieważ sugeruje, że ktoś go wrzucił w to miejsce. Znalezienie się na pustyni nie było wolną wolą bohatera. Następnie ktoś go szturcha, drażni, niczym zwierzę cyrkowe w klatce. Mężczyzna dostaje sygnał w postaci gwizdu, to z lewej, to z prawej strony. Ktoś go woła (po co?), by za moment wyrzucić go z powrotem na środek sceny. Jakaś niewidzialna siła steruje tą przestrzenią, by pozbawić człowieka nadziei. Bohater, nie przywoływany, nie zaczepiany, byłby umiarkowanie

szczęśliwy. Sam zająłby się sobą. Można wysnuć wniosek, że gdy nie pobudza go żaden sygnał, gdy nie zajmuje jego uwagi żaden rekwizyt, dopiero wówczas zaczyna on poznawać siebie. Patrzy na swoje ręce, zastanawia się nad nimi, jednak, nim zdąży głębiej się zamyślić, słyszy gwizd.

Ktoś kontroluje jego poczynania, dekoncentruje go, nie pozwalając mu na wnikliwą analizę swojej sytuacji. Mężczyzna dostrzega mizerny cień drzewa ogolonego z prawie wszystkich liści. Jednak nie mamy informacji, że go potrzebuje. Nie zauważamy, żeby ocierał pot, nie jest mu zbyt gorąco, a jednak otrzymuje taki prezent i przyjmuje go z obojętnością. Po chwili jedyna gałąź, która ma na sobie nieznaczne listki, składa się wzdłuż pnia. Prezent zostaje odebrany, aby bohater mógł poczuć stratę.

Kolejnym rekwizytem-upominkiem są nożyczki. Z tych bohater robi większy użytek, bardziej przyciągają one jego uwagę. Może zająć się w ten sposób dłońmi. Kiedy drzewo nie daje już cienia, z góry wylania się karafka z wodą. Pojawia się także nieproszona. Kolejna jakaś pozawerbalna obietnica szczęścia, spełnienia. I jeszcze gwizd-przywołanie, który można odczytać jako obietnicę: „zobacz, mam coś specjalnie dla ciebie, sięgnij po to”. Mężczyzna nie dosięga. W tym momencie pojawia się pierwsza imitacja prośby. Bohater próbuje chwycić przedmiot, stara się ze wszystkich sił, zamyśla się, ale nie może dostać upragnionej karafki. Co więcej, dopiero w tym momencie ta karafka wzbudza jego większe zainteresowanie, chęć posiadania jej wzrasta. Ta potrzeba wywołuje kolejne. Mężczyzna pragnie sięgnąć wyżej, a im bardziej karafka podjeżdża do góry, tym większy jest wysiłek mężczyzny, żeby ją zdobyć. Wspomnę tu jeszcze o tym, że następstwem każdego kolejnego kroku, który ma zbliżać bohatera do naczynia z wodą, jest upadek, powstanie, otrzepanie się z piasku (co może oznaczać chęć powrócenia do dawnego ładu). Ten ruch wertykalny służy uwypukleniu momentu upadku. Bohater wydaje się stworzony do tego, by nieustannie mierzyć się z porażką. Upadek następuje zwykle w tej chwili, gdy mężczyzna jest bliski osiągnięcia celu. Punktem kulminacyjnym jego usiłowań byłaby próba złapania karafki na łąso. Gdy ten eksperyment także kończy się fiaskiem, bohater poddaje się, zrezygnowany, zmęczony własną niemocą. Niewidzialna siła odbiera mu wszystko to, co od niej dostał. Karafka znika jako ostatnia, ale zanim podjedzie w górę, jeszcze zbliży się do mężczyzny, próbując wzbudzić w nim nadzieję sięgnięcia po nią. Jednak tym razem bohater nie ulega złudzeniu, pogrąża się w bierności.

Akt bez słów II jest również pantomimą, tym razem prezentującą człowieka uwiklanego w schemat postępowania. Kolejny raz działania bohatera pobudzane są przez niewidzialną siłę. Na scenie znajdują się trzy worki stojące obok siebie, w małej odległości. W jednym z nich, najbliższej prawej kulisy ukryta jest osoba A, w kolejnym osoba B, w ostatnim tylko garstka ubrań. Scena została zaaranżowana przez autora w jeszcze bardziej minimalistyczny sposób, niż w *Akcie bez słów I*. Dzięki temu Beckett wyeksponował działanie postaci. Bohaterowie nie wychodzą z worka z własnej woli. Są budzeni do życia przez pojawiający się z prawej strony szpic, który, w mało subtelny sposób, wbija się w worek. Rozpoznajemy dwa zupełnie różne typy ludzkie. Łączy ich tylko jedno. Rytm życia każdego z nich wydaje się całkowicie usystematyzowany, a początek dnia rozpoczyna się tylko wtedy, gdy poczują ukłucie szpica. Pierwsza postać pogrążona w nostalgii, modlitwie, dba o swoje życie duchowe, a następstwem każdej jej kolejnej czynności jest głębokie zamyślenie. Druga, dużo bardziej energiczna, skupia się na sprawności własnego ciała, na wyglądzie, a każda kolejna czynność wymusza na niej spojrzenie na zegarek, kontrolowanie czasu trwania każdego działania. Obie postacie, w trakcie trwania przedstawienia, sukcesywnie oddalają się od prawej kulisy, co powoduje, że oścień, który je budzi, musi się stopniowo wydłużać. Bohaterowie nie wiedzą o istnieniu siebie nawzajem, co więcej, nie zauważają niczego poza workiem z ubraniami. Nie ma żadnej szansy na to, by postacie obudziły się jednocześnie, ponieważ szpic uderza tylko w worek znajdujący się po prawej stronie, a w każdej kolejnej kombinacji worek C znajduje się z lewej strony. System ten działa bez zarzutu i nie zapowiada się, by cokolwiek mogło go zaburzyć. Wydaje mi się, że w tej części *Aktu bez słów* Beckett uświadamia nam jak bardzo ograniczają nas zewnętrzne okoliczności oraz jak mało jesteśmy spostrzegawczy. Żyjemy rutyną nie próbując nawet wyrwać się ze schematów codzienności. Człowiek jest skazany na egzystencjalną pustkę, na wegetację. Jedyne, co po nim pozostanie to worek, bezużyteczny i zwyczajny rekwizyt. Mało prawdopodobne, żeby któryś z mężczyzn zrobił coś zupełnie nie pasującego do jego temperamentu, ponieważ znikąd nie ma inspiracji. Być może autor krytykuje także ślepe podążanie za naddanym schematem.

Ponieważ nie decydujemy o tym, w jakiej kulturze się rodzimy, nabyte zachowania są dla nas zupełnie niepodważalne. Im wcześniej nauczymy się jakiegoś zachowania, tym trudniej będzie nam je wykorzenieć, nawet jeżeli nawyk będzie działał na nas destrukcyjnie. Dlatego tak ważne

jest akceptowanie inności oraz próba (przede wszystkim) zauważenia i zrozumienia drugiego człowieka, choćby nawet diametralnie się od nas różnił. Tylko tak można się wzbogacać wewnętrznie, by kształtować w przestrzeni coś więcej niż tylko worek na ubrania. Jednak worek nie wydaje się być autorską konstrukcją owych bohaterów. Podejrzewam raczej, że traktują go oni jako coś, co było od zawsze, jako prawdę oczywistą. Choć można mieć nadzieję, że mężczyzna A będzie bardziej sceptyczny, ponieważ zamyśla się, co świadczy o refleksyjności, a ta z kolei może prowadzić do podważenia jego dotychczasowych działań, to jednak następstwo zdarzeń w pantomimie uświadamia, że nie warto mieć nadziei, bo nawet człowiek refleksyjny ograniczony jest schematycznością myślenia.

Nie mamy pewności, ile razy bohaterowie powtórzyli dany im plan działania, czy są starzy, czy młodzi, czy coś jeszcze może się w nich zmienić. Wiemy natomiast, że nasze życie momentami bardzo przypomina ich egzystencję. Może właśnie dlatego nie powinniśmy tak bezgranicznie wierzyć we własny punkt widzenia, we własną nieomyłność. Jednak i tu rodzi się pytanie: czy nieustannie podważając swoje działanie i postrzeganie świata nie jesteśmy skazani na zupełną bierność? W jaki sposób znaleźć złoty środek? Tego, niestety, Beckett nie wyjaśnia.

Obraz życia człowieka zaprezentowany w *Akcie bez słów I* oraz *II* jest przez Becketta bezlitośnie strywializowany, co sprawia, że czyta się je z rosnącym natężeniem irytacji, jednak nie można nic zrobić dla tych bohaterów, ani nimi potrząsnąć, ani wyrwać ich z tego okropnego schematu. Mimo że przed chwilą podważyłam postawę nieustępliwego tkwienia w jednym tylko sposobie myślenia, to nie porzucę postawionej na początku tezy. Uważam, że to Becketowscy bohaterowie bardziej odczuwają cierpienie wynikające z nieznośnej lekkości bytu, niż postacie z powieści Milana Kundery. Twierdzę, że nawet byt Hamleta Shakespeare'a jest o wiele znośniejszy niż któregośkolwiek mężczyzny z *Aktu bez słów*. W pantomimie Becketta nie widzę nadziei w beznadziei życia, bo nie można tam wypowiedzieć słowa żalu. A nawet jeśli zostanie ono wypowiedziane, gdy ktokolwiek będzie mógł je usłyszeć, zrozumieć, czy przyjąć do wiadomości, to i tak wyniknie z tego jedynie Becketowska komedia.

Minetti:

(...)

Bezustannie wymyślamy

tragedię

albo komedię

kiedy wymyślamy tragedię

to w gruncie rzeczy przecież tylko komedię

i na odwrót

(...)



Thomas Bernhard, *Portret artysty z czasów starości*

ISBN 978-83-935784-2-9



9 788393 578429