

KOMEDIA

z BECKETTEM

Wariacje eseistyczne



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ALEKSANDRA GOSZ

7

ALEKSANDRA GOSZCZYŃSKA

ALEKSANDRA GOSZCZYŃSKA

Wszak wśród błahych kwestii od połowy dramatu pojawiają się pytania ostateczne.

Pytania, zawierające kluczowe problemy ludzkości: kiedy nastąpi koniec? co się dzieje z nami jako zmarłymi? gdzie jest sens? czy ktoś słucha? patrzy na mnie?

Jedynym sygnałem, odpowiedzią jest powtórzenie przesłuchania.

Widzowie odczuwają jałowość obserwowanego widowiska. Nie ma żadnej przyszłości dla zmarłych, jest jedynie wciąż odgrywana od początku melodia przeszłości.

Wierzysz w życie przyszłe?¹

„U bóstwu przestrzeni odpowiada nadmiar czasu” – pisze o sztukach Becketta Jan Błoński². W *Komedii* Becketta ascetyzmowi niepokojącej scenografii odpowiada nadmiar i banalność słów. Pod warstwą teatralnych zabiegów komplikujących odbiór przekazu tkwi zwykła, przeciętna historia trójkąta damsko-męskiego, usiana trywialnymi dygresjami i podana w groteskowej oprawie. *Co do mnie, zawsze wolalem Liptona*, stwierdza wystająca z urny głowa niewiernego mężczyzny. *Wiedząc, że związków czysto platonicznych w ogóle nie uznawał, zastanawiałam się czasem, czy nie oskarżam go niesłusznie*, mówi z kolei głowa kobiety, być może żony. *Ujrzawszy ją po raz pierwszy na żywo, zrozumiałam, dlaczego wołał mnie*, stwierdza głowa kochanki.

Tym, co na scenie tworzy z banalnych wyznań materię trochę bardziej tajemniczą, jest umieszczona w przypisie informacja odautorska, że w tekście można odnaleźć poszlaki popełnionego przez wszystkich troje bohaterów samobójstwa³. Ciekawość wzmaga szczególna, nieprzejrzysta forma podawania kwestii; czytając dramat z wysiłkiem uporządkowałam sobie treść, rozczłonkowaną na trzy przeplatające się monologi. Paradoksalnie początkowo uwagę skupiały didaskalia i obszerne wskazówki sceniczne.

Długość pośmiertnej spowiedzi wystających z urn głów reguluje światło reflektora punktowego (punktówki). Przemieszczające się światło, które daje umarłym możliwość opowiadania o minionym życiu, wprowadza jednak wiele chaosu. Przerywa mówiącym głowom, odsyła je w półmrok, zmienia

¹ Pytanie zadane przez bohatera innej sztuki Samuela Becketta pt. *Końcówka*.

² Jan Błoński, *Samuel Beckett, [w:] Gospodarstwo krytyka. Pisma wybrane*, t. 3, Kraków 2010.

³ S. Beckett, *Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1955, s. 260.

obiekt przesłuchania, by znów do niego powrócić. Nie wiem, kto i dlaczego przesłuchuje postacie Becketta, nie wiedzą tego również one same. Wiedzą zadziwiająco mało, jak na swoście ekshumowanych samobójców. Być może dlatego, że nie powracają z zaświatów, ale są zamknięte w kręgu własnych wspomnień, tak jak ich obrócone w proch ciała są zamknięte w urnach.

W pisanej wersji dramatu reflektor może być odbierany jako atrybut nadludzkiej, duchowej „domniemanej istoty, bytu-gdzieś” (określenie Roberta Scanlana⁴) lub jako niewidzialny czwarty aktor, dokonujący przesłuchania. W teatrze niewątpliwym świadkiem jest dodatkowo publiczność. Oglądający może odtworzyć prawdopodobny przebieg relacjonowanych wydarzeń, łącząc trzy wybiórcze relacje i układając je w jedną całość. W efekcie wie znacznie więcej niż same obiekty indagacji. Przesłuchiwani mimo fizycznego sąsiedztwa na scenie nie widzą i nie słyszą się nawzajem, znajdują się jakby w odizolowanych przestrzeniach, innych wymiarach. Nie wiedzą także nic o losie pozostałych uczestników trójkąta, zaliczając ich wciąż do grona żywych. Tworzą sobie nawet możliwe scenariusze ich dalszego pożycia (przewidywania kochanki i żony co do mężczyzny, oraz tej „drugiej”) lub kojenia się we wzajemnym bólu (obraz dwóch pocieszających się kobiet powstały w wyobraźni mężczyzny). Widownia wie, że domysły głów są błędne, a nadzieja na zakończenie przesłuchania jest mrzonką. Końca nie ma, sztuka powtarza się – dosłownie, bez żadnych zmian. Domyślnie – w nieskończoność. Jedynymi nieświadomymi tej powtarzalności zdają się postacie dramatu.

Od której strony próbować „ugryźć” *Komedie* Becketta?

Zastanawiający jest już sam tytuł. Angielskie słowo *play* oznaczające zabawę lub po prostu sztukę nie ma takich konotacji, jak *komedia* w języku polskim. Polskie tłumaczenie tytułu nawiązuje do francuskiej wersji (*Comédie*). Antoni Libera zwraca uwagę na zbieżność francuskiego tytułu z *Boską komedią* Dantego⁵. Miałaby ona być tropem prowadzącym do odczytania sensu sztuki. Jednak *Komedia* Becketta zdaje się korespondować z poematem przede wszystkim na zasadzie przeciwieństw. To niemalże anty-Dante. U Becketta nie ma zaświatów, drogi, poznania. Poobracane w przeszłość głowy odtwarzają swoje kwestie, nie mogąc wyjść poza własne wspomnienia. Spowiedź jest bezproduktywna, powtarza się bez zmian. Nie jest to z pewnością niebo, nie jest czyściec (nie ma żadnej autorefleksji,

⁴ R. Scanlan, *Jak grać Becketta*, „Dialog” 1995, nr 11, s. 144.

⁵ S. Beckett, *op. cit.*, s. 253.

rozwoju wewnętrznego) i mimo wszystko nie jest to też chyba piekło, choć powtarzalność tej wiwisekcji może kojarzyć się z karą wieczną.

Nie ma jednak świadomości, która czyniłaby taką karę sensowną. Jest... nic. Nie ma Boga, nie ma nadziei, nie ma właściwie życia pośmiertnego, dramat przypomina raczej odczytywanie danych z twardego dysku komputera albo odtwarzanie w kółko zapisu z zepsutej płyty (jak to określił Jan Błoński⁶). Postacie są czymś w rodzaju cieni samych siebie: nie wiedzą nic poza tym, czego doświadczyły za swojego mało znaczącego, żalosego istnienia. Ale jednak wciąż męczą się, czemu dają wyraz. „Biedni zmarli”, jak by powiedział, cytując Baudelaire’a, Hamm z *Końcówki*.

Głowa mężczyzny nazywa „komedią” właśnie to, co miało miejsce za jego życia: *Teraz już wiem, tamto wszystko było tylko komedią*. Mogłoby to oznaczać surową ocenę własnego życia jako błahostki, której już nie ma i która jest bez znaczenia. Choć rozpatrywanie minionych dni jest dla trzech jeszcze pracujących umysłów wszystkim, co mają, oczekują one jednak na zgaśnięcie światła, co umożliwiłoby im spokojne odejście w niebyt. Beckett nie chce pozwolić na to marzącym „ściętym” głowom, oferując im jedynie kilkusekundowe ciemności.

Drugim tropem podsuniętym przez Antoniego Libere odnośnie do tytułu sztuki Becketta są *Prawa Platona*. Według filozofa istota ludzka jest boską zabawą, bożym igrzyskiem, słusznym jest więc spędzić życie bawiąc się w najpiękniejsze zabawy (ang. *play*). Trójkąt damsko-męski nie wydaje się „piękną” zabawą, trudno też doszukiwać się u Becketta obecności boskiego zamysłu, ale łatwo wskazać element, który mógłby pełnić funkcję Platońskiego demiurga – to tajemnicze światło, odgrywające znaczącą rolę również i w innych sztukach autora⁷.

Światło w tradycji europejskiej to prawda, przewodnik, objawienie, jawność, boski atrybut: *Będzie opowiadane przy pełnym świetle, co szepotaliście w ciemność⁸; każdy bowiem, co źle czyni, nienawidzi światła⁹; Ja jestem światłem dla świata¹⁰*;

⁶ J. Błoński, *op. cit.*, s. 183.

⁷ Oświeceniu u Becketta poświęca dużo uwagi m.in. Tomasz Wiśniewski. Dzieli sztukę autora na te, w których oświecenie sceniczne jest mimetyczne (naśladuje światło słońca lub księżyca) oraz na dramaty minimalistyczne, w których jego znaczenie jest czysto metaforyczne. Do drugiego typu zalicza *Komedię*. Zob. T. Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006, s. 16–17.

⁸ Łk 12, 3.

⁹ J 3, 20.

¹⁰ J 8, 12.

*Powolał was Bóg z ciemności do swego cudownego światła*¹¹ – mówią Ewangelie. Jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w dramacie światło zredukowane do reflektora tak koresponduje z rozumieniem światła w tradycji, jak tytuł dramatu z *Boską Komedią* – na zasadzie przeciwieństw. Owszem, światło reflektora wydobywa z ciemności „grzeszników”, którzy mogą nawet je nienawidzić (wszak uskarżają się, pragną by zgasło i dało im odpocząć), jednakże te „dusze potępione” nie doświadczają chyba żadnej prawdy objawionej, krążą wokół tego, co ziemskie. Światło porządkuje formalnie wypowiedzi zmarłych, wydobywając z nich zeznania i umożliwiając odtworzenie historii z różnych punktów widzenia. Jest w gruncie rzeczy bardziej teatralne niż mistyczne i z pewnością nie cudowne, skoro kojarzy się z męką.

Bezduszne światło intryguje głównie ze względu na swoją precyzję. Opozycja ciemność – jasność jest tym dla kwestii wypowiadanych w *Komedii*, czym metronom lub dyrygent dla wygrywanej przez orkiestrę muzyki¹². Gwałtowne przeskoki i szybkie zmiany obiektu zaburzają wprawdzie komunikatywność przekazu, ale wprowadzają w zamian wrażenie istnienia tajemniczej gry, bezceremonialnie narzucając monologującym bohaterom. Światło jest źródłem wzbogaceń formalnych, nadaje rytm, tempo, rozdziela partie mówione, krzyżuje monologi, komponuje nawet partię chóralną (świecąc na trzy głowy jednocześnie), buduje ciszę. Z kolei ciemność wywołana zupełnym wygaszeniem reflektora to klamra dla utworu. Ciemność jest obecna na początku i zapada na koniec (czy to pierwszego, czy drugiego powtórzenia). Intensyfikuje też „chóralną” partię wstępną: gdy trzy splecione głosy wydobyte z mroku mówią po raz pierwszy, wszystkie jednocześnie, zaczynając od wspólnie wymówionego „tak”, ich partie zostają po chwili wyciszone ponowną ciemnością. Kiedy głowy znów próbują się odezwać, ciemność zapada po raz trzeci, w pół zdania. Dopiero po tym swoistym parodosie światło „rozpali się” na dobre, oświetlając każdą z głów oddzielnie i prowadząc wątki opowiadanej historii według własnego porządku.

Ciemność zostanie użyta jeszcze w dwóch funkcjach. Najpierw w połowie dramatu, jako cezura wewnętrzna dzieląca go na dwie części: to po niej pojawia się nowy element w wypowiedziach głów – zwroty do nekającego

¹¹ 1 P 2, 9.

¹² Według Roberta Scanlana zasadne jest zestawienie dramatów Becketta z mistrzowskimi formami muzycznymi Bacha czy Mozarta (zob. R. Scanlan, *op. cit.*, s. 144–145).

światła i kierowane do niego pytania natury eschatologicznej. Następnie zupełne wygaszenie reflektora zostaje wykorzystane w finale, jako akcent wyróżniający dominantę utworu – wówczas to zredukowana do głowy postaci męczyzny wysuwa własny wniosek dotyczący natury światła i sensu całego przesłuchania. Moment ten zdecydowanie zaznacza się formalnie: reflektor pozwala wypowiedzieć mężczyźnie trzy kwestie pod rząd, przy czym ostatnią obramowuje spektakularnym akordem ciemność–światło–ciemność:

M[ęczyzna]: Szukającym czegoś. W mojej twarzy. Jakiejś prawdy.
W moich oczach. Nawet i to nie.

Punktówka z M na K[obietę]2. Ten sam śmiech co poprzednio, który natychmiast ucina punktówka przeskakując na M.

M: Zaledwie okiem. Bez mózgu. Które otwiera się na mnie i zamyka. Czy jestem o tyle tylko —

Punktówka gaśnie. Ciemność. Trzy sekundy. Punktówka na M

M: Czy jestem o tyle tylko, o ile jestem... widziany?

Punktówka gaśnie. Ciemność. Pięć sekund. [...]

Dodatkowym mocnym akcentem jest tu cichy i wariacki śmiech odchodzącej od zmysłów „kobiety drugiej”. Potem następuje *da capo al fine*: sztuka powtarza się od początku, przy czym teraz „parodos” stanowi jednocześnie exodos dla pierwszej tury sztuki. Jest bardziej zrozumiały niż za pierwszym razem (przynajmniej w wersji pisanej), gdyż wynika z kontekstu dramatu.

Jednak ściśle biorąc, nie jest to *da capo al fine*, lecz *da capo al fine e poi coda*¹³, bowiem sztuka nie kończy się na *fine*. Powraca znów do początku (omijając *parodos*) i dociera do pierwszej wymówionej oddzielnie kwestii – kwestii męczyzny (będącej jakby zawiązaniem akcji dramatycznej). Urywa ją, pozostawiając niedopowiedzianą: *Niedługo byliśmy ze sobą (...)*. Następuje ciemność, opada kurtyna. Dzięki temu zawieszeniu uzyskane zapętlenie może być odbierane jako domyślnie trwające w nieskończoność.

Cykliczność, ciągłość, odtwarzanie bez końca. To jeden z głównych efektów w *Komedii* Becketta. Marek Pieczara w artykule *Pół Becketta* stwierdza¹⁴:

¹³ *Da capo...* — *muż*, z wł. „od początku do końca, a następnie coda” — tzn. po powtórzeniu utworu do miejsca *fine*, należy przejść do miejsca oznaczonego jako *coda*; tutaj *coda* byłaby pierwsza oddzielna kwestia męczyzny (z poprzedzającymi ją jeszcze spletanymi krótkimi kwestiami całej trójki, nienależącymi już do „parodosu”, ale będącymi czymś w rodzaju próby, przymierzania się do oddzielnych kwestii).

¹⁴ M. Pieczara, *Pół Becketta*, „Dialog” 1992, nr 12, s. 156–157.

Beckett jawi się jako pisarz jednej obsesji – od pierwszego do ostatniego utworu; obsesyjnej myśli, że treścią i celem życia jest śmierć. [...] Żeby konsekwentnie stworzyć literacki ekwiwalent pełnego unicestwienia, trzeba „zabić” czas.

Podobnie widzi to Jan Błoński¹⁵:

Jest u Becketta pragnienie redukcji czasu. Unieruchomienia wydarzeń. [...] W świecie Becketta nie ma – nie może być – nowych zdarzeń. Gdzie zaś nie ma nowych zdarzeń, nie ma także i czasu. Ale łatwo to powiedzieć – fizykowi. Pisarz musi unaocznic brak, rozmnożyć pustkę.

Według M. Pieczary obecne u dramatopisarza dążenie do unieruchomienia aktorów i redukcji scenografii jest wynikiem poszukiwania formy, która „bezpośrednio naśladowałaby rozpad”. To drugi charakterystyczny dla Becketta efekt – maksymalna redukcja, ascetyzm, ograniczenie środków teatralnych. Jednak redukcja scenografii i ruchu scenicznego, będące przejawem dążenia do formy ukazującej unicestwienie nie do końca przystaje do *Komedii*. Przestrzeni w dramacie nie odbiera się jako „ubogiej”, jak ją określił Jan Błoński – raczej jako esencjonalną, zawierającą to, co niezbędne, nic ponadto. Podobnie scharakteryzował dążenia Becketta Antoni Libera, uznając redukowanie za „metodę dociekania istoty rzeczy”, odrzucanie elementów dla danego obiektu niekonstytutywnych¹⁶. W tak „wydestylowanym” dramacie nie ma żadnych innych dekoracji, prócz urn, w których umieszczone są postacie oraz reflektora, źródła światła. Urny umiejscawiają swoich aktorów w świecie zmarłych, fizycznie ograniczają aktorów, pozbawiając ciała i możliwości ruchu, pozostawiając jedynie bezsilne, przemawiające głowy, zdane na łaskę i niełaskę światła. I nic więcej nie trzeba, na tym zasadza się koncepcja dramatu. Nie potrzeba ciała tam, gdzie spowiadają się zmarli. Nośnikiem pamięci o przeszłości jest umysł (*jak ten umysł jeszcze pracuje*, mówi kobieta pierwsza), fizycznie reprezentowany przez głowę. Nie odczuwa się też braku ruchu scenicznego tam, gdzie chodzi o słowo. Dzięki unieruchomieniu aktorów, ukazaniu „nagiej” sceny, kwestie mogą wybrzmieć z należytą siłą. Wszak wśród blahych kwestii od połowy dramatu pojawiają się pytania ostateczne. Pytania, zawierające kluczowe problemy ludzkości: kiedy nastąpi koniec? co się dzieje z nami jako zmarłymi? gdzie jest sens? czy ktoś słucha? patrzy na mnie?

¹⁵ J. Błoński, *op. cit.*, s. 183.

¹⁶ A. Libera, *Wstęp. Teatr minimalny* [w:] Samuel Beckett, *Dramaty*, Wrocław 1995.

Jedynym sygnałem, odpowiedzią jest powtórzenie przesłuchania.

Widzowie odczuwają jałowość obserwowanego widowiska. Nie ma żadnej przyszłości dla zmarłych, jest jedynie wciąż odgrywana od początku melodia przeszłości. Nie ma prawdziwego życia po śmierci, nie ma istoty, która uczyniłaby taki byt sensownym. W roli Boga występuje demiurg, ale zredukowany do reflektora, którego misją nie jest przewodnictwo duchowe, lecz uzyskanie efektu artystycznego. W ten sposób została przedstawiona rzeczywistość, w której zanegowano możliwość prawdziwego zmartwychwstania i życia wiecznego. Przedstawiony karykaturalnie byt pośmiertny istnieje tylko w ramach spektaklu, konwencji artystycznej. Samo życie wobec tego również przedstawia się jako blahe, bezcelowe, tak jak bezowocne życie scenicznych bohaterów.

Cała twórczość Becketta może być odbierana jako wyjątkowo pesymistyczna wizja możliwości i przeznaczenia człowieka. Sytuuje się ona w opozycji do chrześcijańskiej nadziei, idei wzrostu duchowego i wiary w boską opatrność. W biografiach Samuela Becketta często podkreśla się religijną i kulturową odrębność protestanckiej rodziny Beckettów w katolickim Dublinie. Autor zdecydowanie odciął się od „zaściankowej” i ubogiej Irlandii, przenosząc się na stałe do Francji, ale również od wiary kultywowanej w rodzinie przez bardzo pobożną matkę. Przemieścił się w stronę sceptycyzmu czy nawet nihilizmu egzystencjalnego: *Komedia* zdaje się ukazywać to uczucie braku sensu życia i przekonanie o nędzy kondycji ludzkiej. Dlatego ostateczne pytania zadawane przez głowy pozostają bez odpowiedzi.

BIBLIOGRAFIA

1. Błoński Jan, *Samuel Beckett*, [w:] *Gospodarstwo krytyka. Pisma wybrane*, t. 3, Kraków 2010.
2. Libera Antoni, *Wstęp*, [w:] Samuel Beckett, *Dramaty*, Wrocław 1995.
3. Pieczara Marek, *Pół Becketta*, „Dialog” 1992, nr 12.
4. Scanlan Robert, *Jak grać Becketta*, przeł. Antoni Libera, „Dialog” 1992, nr 12.
5. Wiśniewski Tomasz, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006.

ISBN 978-83-935784-2-9



9 788393 578429