

Antoni LIBERA

## CZŁOWIEK TO AKTOR, A ZIEMIA TO SCENA O *Katastrofie* Samuela Becketta

*Oto – niejako na naszych oczach – reżyser wyparł z teatru nie tylko dramaturga, ale i aktora. Relacje zachodzące między tymi trzema zasadniczymi postaciami teatru są uderzająco podobne do relacji zachodzących między trzema głównymi postaciami chrześcijańskiej mitologii, mianowicie Stwórcą, Szatanem i Człowiekiem.*

Wiosną 1982 roku organizatorzy festiwalu teatralnego w Awinionie zaplanowali Dzień Czeski, który w znacznej mierze miał być poświęcony osobie i twórczości więzionego w Czechosłowacji Václava Havla. Miał to być dzień solidarności z tym wybitnym dramaturgiem i ówczesnym bojownikiem o prawa człowieka w totalitarnym świecie Europy Wschodniej.

W wielu kompendiach dotyczących współczesnego teatru i dramatu Havel – podobnie zresztą jak Sławomir Mrożek – uznawany był za spadkobiercę i kontynuatora teatru absurdu, którego z kolei czołową postacią był Samuel Beckett, toteż ktoś wpadł na pomysł, by zwrócić się właśnie do autora słynnego *Godota* o dostarczenie na tę okazję jakiegoś tekstu, który uświetniłby imprezę, podniósł jej prestiż i pośrednio przyczynił się do wcześniejszego zwolnienia Havla z więzienia. Kierowano się przy tym, między innymi, taką przesłanką, że Beckett znany był z tego, iż chętnie angażował się w różne akcje pomocy. Nie brano jednak pod uwagę, że jego zaangażowanie nigdy nie przejawiało się w twórczości, a tylko w życiu, w ludzkiej czy obywatelskiej postawie. Dla Becketta te dwie sfery – sfera sztuki i sfera polityki – były ściśle rozgraniczone. Ale trzeba też stwierdzić, że organizatorzy festiwalu w Awinionie, zwracając się do Becketta z prośbą o dostarczenie jakiegoś materiału, nie liczyli wcale na tak zwany utwór interwencyjny. Właściwie było im obojętne, co Beckett przygotuje, byleby tylko jego nazwisko figurowało wśród twórców, którzy poparli akcję solidarności z czeskim pisarzem.

Beckett dostarczył sztukę, która pod wieloma względami wszystkich zaskoczyła. Po pierwsze była Havlowi zadedykowana. Było to zaskakujące dlatego, że Beckett w ogóle nie był specjalnie skory do dedykowania swoich utworów, a jeśli już to robił – nota bene zaledwie trzykrotnie – to tylko w stosunku do ludzi bardzo mu bliskich, do przyjaciół, którym wiele zawdzięczał. Tymczasem Havla – w odróżnieniu, na przykład, od Mrożka – nawet nie znał osobiście, a i z jego twórczością nie był zbyt dobrze zaznajomiony. Drugi powód zaskoczenia zawierał się już w samej sztuce. Otóż przedstawione w niej zdarzenie

w sposób uderzający kojarzyło się z sytuacją Havla, z opresją, jakiej był poddany, i postawą, jaką w tych warunkach zachowywał.

W *Katastrofie* przedstawiona jest próba teatralna. Reżyser z pomocą Asystentki ustawia ostatni obraz jakiegoś przedstawienia. Przedmiotem ich zabiegów jest jeden jedyny aktor na kompletnie pustej scenie, ustawiony na małym podeście. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie, z jednej strony, osobliwe zachowanie aktora, który robi wrażenie istoty całkowicie ubezwłasnowolnionej (zachowuje się jak manekin), a z drugiej, wyjątkowo brutalne zachowanie reżysera, który z kolei kojarzy się raczej z oprawcą, śledczym, cenzorem, a nie artystą teatru. Otóż Reżyser, deklarując, iż działa w interesie aktora (twierdzi, że pragnie jego sukcesu), ustawia go w pozycji pokonanego, zniewolonego i upokorzonego. Na nieśmiałą sugestię Asystentki, by aktor podniósł na chwilę głowę i pokazał twarz, wybucha litanią drwin i oskarża ją o prowincjonalny gust. Gdy jednak na koniec rozlegają się burzliwe oklaski – nie jest dopowiedziane, czy są to oklaski już na premierze, czy tylko w umyśle Reżysera, który tak sobie właśnie zakończenie premiery wyobraża – zupełnie bezwolny i, wydawałoby się, kompletnie „zniszczony” przez Reżysera aktor podnosi niespodziewanie głowę i patrzy wyzywająco na widownię, która z okrzykami konsternacji natychmiast milknie.

Przesłanie *Katastrofy* odczytano na Zachodzie głównie w sposób polityczny. Aktor to miał być sam Havel, dręczony i poniżany przez lata przez komunistyczny reżym w Czechosłowacji – człowiek, który mimo opresji, jakiej jest poddawany, nie poddaje się, zachowuje godność i w momencie próby śmiało podnosi głowę do góry, ryzykując dalsze pogorszenie swojej sytuacji. Krytycy przypominali w recenzjach sławetne sfingowane procesy polityczne w Sowieciech i innych krajach komunistycznych, kiedy to zmaltretowany więzień, całkowicie, jak się zdawało, już złamany i godzący się na pokazowej rozprawie zeznawać tak, jak sobie tego życzyła władza, nagle i niespodziewanie nawet dla najbardziej doświadczonych śledczych, przygotowujących go miesiącami do owej publicznej mistyfikacji, odwoływał wszystkie swoje zeznania i wykrzykiwał krótko, że wszystko co dotychczas powiedział, zostało na nim wymuszone torturami albo środkami farmakologicznymi.

I – w świetle takiej interpretacji sztuki – pisano dalej o znamiennej przemianie, jakiej pod wpływem bieżących wydarzeń uległ tak apolityczny pisarz jak Beckett. Pisano, że po latach nieangażowania się w żadne spory natury społeczno-politycznej poszedł on w ślady wielu artystów, którzy w swoich utworach interweniowali tak czy inaczej w sprawach aktualnych wydarzeń na świecie.

W tym miejscu chciałbym wprowadzić pewien wątek osobisty, to znaczy, powiedzieć kilka słów o moim związku z tą sztuką, a jest on szczególny. Otóż *Katastrofa* była pierwszą sztuką Becketta, którą pisarz przysłał mi w maszyno-

pisie i to natychmiast po jej ukończeniu. Widniały na nim nawet jego odręczne poprawki. Wcześniej otrzymywałem od niego jego nowe teksty tylko w postaci publikacji. Szczególny był również moment, w którym otrzymałem ten tekst – jesień 1982, a więc jeszcze przed zawieszeniem stanu wojennego w Polsce. Gdy przeczytałem tę sztukę, stało się dla mnie od razu jasne, że jej sens zahacza również o to, co działo się wtedy w Polsce, i natychmiast ją przełożyłem. A następnie swoje tłumaczenie – przez zaufanego kuriera – wyekspediowałem do Pragi, by zostało ono w jakiś sposób Havlowi doręczone. Nie udało się wprawdzie dostarczyć maszynopisu do więzienia, po uwolnieniu jednak Havel wciąż jeszcze nie miał oryginału i po raz pierwszy przeczytał ten utwór właśnie w moim przekładzie.

Klamra tej historii ostatecznie zamknęła się w blisko osiem lat później. Jesienią 1989 wraz z *Ostatnią taśmą* reżyserowałem *Katastrofę* w Anglii. Była to pierwsza głośniejsza inscenizacja sztuki w tym kraju, a zarazem ostatnia, której Beckett – choć z daleka – osobiście patronował. Po serii przedstawień w teatrze w Leicester zaplanowany został miesięczny pokaz w Londynie, w Riverside Studio, w teatrze, z którym Beckett w przeszłości współpracował. Pokaz zaplanowano na styczeń 1990. Dwa tygodnie wcześniej Beckett zmarł, Havel zaś, prawie dokładnie w tym czasie, został prezydentem Czechosłowacji. W związku ze śmiercią Becketta telewizja BBC postanowiła zrobić szeroką retrospektywę jego angielskich inscenizacji i włączyła do tego programu również mój spektakl *Katastrofy*. Przyjęto zasadę, że inscenizacje będą zapowiadane przez różne osobistości, które tak czy inaczej z osobą lub twórczością Becketta były związane. I powzięto myśl, by *Katastrofę* zapowiedział właśnie Havel. Tak się też stało. Z Londynu wysłano do Pragi dziennikarza, który przeprowadził z nim wywiad. I ten właśnie wywiad poprzedził emisję mojego przedstawienia.

Wróćmy teraz do samej sztuki. Gdy wkrótce po festiwalu w Awinionie wystawiono ją w Paryżu i znów ukazały się recenzje podkreślające głównie polityczny aspekt utworu, cały ten rezonans zaczął budzić we mnie sprzeciw. Zajmowałem się twórczością Becketta już dość długo i byłem głęboko przekonany, że o żadnej takiej przemianie, jaką przypisywali Beckettowi zachodni recenzenci, nie może być mowy, że sztuka ta nie jest jednowymiarowa, „interwencyjna”, polityczna, lecz że kryje się w niej coś głębszego i – typowo Beckettowskiego. Krótko mówiąc – że wbrew pozorom, mamy tu do czynienia z charakterystycznym idiomem Beckettowskim, który wskutek znaczącej dedykacji i okoliczności, w jakich sztuka powstała, został po prostu niezauważony. Trzeba było tylko wydobyć to na światło dzienne, co wymagało uważniejszego wniknięcia w tekst i chwili namysłu.

Zacząłem od postawienia sobie prostego pytania: dlaczego Beckett, pragnąc napisać sztukę polityczno-interwencyjną, odwoływałby się do aluzji i meta-

fory, a zatem do środków, którymi posługiwano się tam, gdzie nie można było mówić otwarcie. Przecież żył na Zachodzie, nie był ograniczany przez cenzurę. Nie dość na tym: pisał na okazję, która miała być właśnie donośnym głosem w sprawie Havla, o którym w komunistycznych krajach nie wolno było mówić. Cóż więc za sens pisać aluzyjnie w wolnym świecie i to w dodatku na imprezę, która otwarcie deklarowała swój cel? Poza tym, coż by to właściwie miało znaczyć, że maltretowany przez okrutnego reżysera aktor sprzeciwia mu się w decydującym momencie, robi coś, co zostało mu zakazane? Przecież wymowa tego zdarzenia byłaby – w czysto politycznym kontekście – bardzo banalna; sprowadzałaby się do takiego oto stwierdzenia: patrzcie, prześladują Havla, poddają go okropnym represjom, a on mimo to im się nie daje. Jest niepokorny. Buntuje się.

Co tu wiele mówić, byłoby to na poziomie rozpolitykowanych i na ogół powierzchownych w swoich opiniach dziennikarzy, ale nie na poziomie takiego pisarza jak Beckett.

I wkrótce wydobyłem – lub też zbudowałem – głębszy sens tej sztuki. Na trop naprowadziła mnie skrótowa wizja dziejów teatru: jak było z teatrem w starożytności, jak w czasach nowożytnych, jak jest współcześnie?

W teatrze greckim główną postacią był dramaturg, który na ogół sam grał we własnych sztukach i to poniekąd główną rolę – przewodnika chóru, zwanego właśnie Protagonistą. W czasach nowożytnych dramaturg w dalszym ciągu był ważny, ale coraz mocniejszą pozycję zdobywał aktor, który na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku stał się w pewnym sensie czołową postacią teatru (myślę naturalnie o wielkich aktorach, którzy przyciągali publiczność, którzy w każdym razie figurowali na plakatach na pierwszym miejscu). I wreszcie w czasach współczesnych, w dwudziestym wieku, wielką karierę zrobiła w teatrze funkcja reżysera. Warto sobie uprzytomnić, że jeszcze w dziewiętnastym wieku ktoś taki jak reżyser właściwie nie istniał, jego zadania spełniał skromny, ledwo zauważany inspicjent. Wraz ze wzrostem znaczenia reżysera w teatrze poważnie spadła ranga aktora. Jeśli przed wojną chodziło się do teatru głównie ze względu na dramat i grającego w nim główną rolę aktora, to już w drugiej połowie dwudziestego wieku coraz częściej chodziło się ze względu na reżysera. Popularnym, modnym terminem jest obecnie „przedstawienie autorskie”. Krótko mówiąc, oto – niejako na naszych oczach – reżyser wyparł z teatru nie tylko dramaturga, ale i aktora. Naturalnie, przejaskrawiam tu te procesy, robię to jednak umyślnie, by uwyraźnić pewne relacje.

Otóż relacje zachodzące między tymi trzema zasadniczymi postaciami teatru są uderzająco podobne do relacji zachodzących między trzema głównymi postaciami chrześcijańskiej mitologii, mianowicie Stwórcą, Szatanem i Człowiekiem. Przecież Stwórca to właśnie nikt inny jak największy dramaturg, czy raczej tragik, który pisze dramat świata, wyznacza człowiekowi los, i który, co najważniejsze, tworzy to wszystko z niczego. Następnie Człowiek jest nikiem

innym jak głównym w świecie aktorem, który od zarania dziejów odgrywa ułożoną przez Stwórcę rolę. Zwróćmy uwagę, że w taki właśnie sposób, i to nieraz, przedstawiał życie i los człowieka Szekspir – na przykład, w słynnym monologu Makbeta:

Życie to tylko przechodzący cień;  
Nieszczęsny aktor, który przez godzinę  
Coś patetycznie odgrywa na scenie,  
Po czym na zawsze znika<sup>4</sup>

albo w monologu Jaquesa z *Jak wam się podoba*:

Cały świat to scena,  
A ludzie na nim to tylko aktorzy,  
Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,  
A kiedy na niej jest, gra różne role<sup>5</sup>

I wreszcie Szatan: czyż to nie zawistny reżyser, nie będący ani twórcą, ani odtwórcą, lecz wyłącznie manipulatorem, poprawiaczem cudzego stworzenia, oczywiście poprawiaczem nieudolnym albo złośliwym, pozornie więc tylko ulepszającym to, co istnieje, w rzeczywistości zaś psującym wszystko?

Zawrotna kariera reżysera, jakiej jesteśmy świadkami do dziś, stanowi wyrazisty obraz rozwoju i tryumfu różnych diabelskich sił w ostatnim stuleciu. Albowiem największe tyranie naszych czasów – komunizm i nazizm – takie właśnie mają podłoże i dialektykę. Zaczynają od kuszenia totalnym wyzwoleniem i wywyższeniem człowieka, a kończą na jego totalnym zniewoleniu i poniżeniu. Reżyser stawia aktora na piedestale i mówi, że wszystko robi dla jego dobra: dzięki jego reżyserii aktor ma „rzucić publiczność na kolana”. Faktycznie całkowicie go niszczy: odbiera mu jego wolność i robi z niego ofiarę – więźnia koncentracyjnego obozu.

Wszystko zaczyna się od klasycznego grzechu pychy, od hybris z tragedii greckiej, czyli od zuchwałej woli dorównania bogom, a nawet zajęcia ich miejsca. Kończy się zaś katastrofą, strasliwym upadkiem, któremu towarzyszy szyderczy śmiech diabła i bolesne milczenie Stwórcy.

Dopiero w świetle takiego rozumienia znaczeń postaci „polityczna” wymowa krótkiej sztuki Becketta nabiera głębi i mocy. Jej sens nie sprowadza się do protestu czy nawet opisu sytuacji człowieka w komunistycznym reżymie; polega on na mitologicznej interpretacji przyczyn wszelkiego totalitaryzmu i historiozoficznej diagnozie, czym jest on w istocie.

<sup>4</sup> Akt V, scena 5, tłum. A. Libera, *Noir sur Blanc*, Warszawa 2002, s. 163.

<sup>5</sup> Akt II, scena 7, tłum. S. Barańczak, *Znak*, Kraków 1993, s. 60.