

# Anna Wolska

---

## Harold Pinter - "Urodziny Stanleya": kiedy dotknięcie staje się wyrokiem

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 6, 405-423

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Anna Wolska*

## **HAROLD PINTER – URODZINY STANLEYA: KIEDY DOTKNIĘCIE STAJE SIĘ WYROKIEM**

Jan Błoński w artykule pt. *Teoria sytuacji dramatycznych Souriau* pisze, iż sytuacja dramatyczna to „struktura, zarysowana w danym momencie przez układ sił. Ludzkie działania (a więc siły, funkcje dramatyczne) nakreśliły pewną figurę, którą można przyszpilić. I właśnie sytuacja nadaje osobom znaczenie dramatyczne: każda postać jest jakby naznaczona rolą, jaką w mikrokosmosie sceny odgrywa. [...] Sytuacja jest mikrokosmosem, w którym zbiega się makrokosmos: Hamlet spaceruje wśród dworzan, widzimy, słyszymy, jak rozmawia z Poloniuszem czy Laertesem, ale dalej, poza sceną, trwa teatralny makrokosmos: istnieje królestwo duńskie, w którym coś zaczęło się psuć”<sup>1</sup>.

Nie rozwijając tutaj teorii Souriau, można by zastanowić się nad tym, co takiego zaczęło się psuć lub raczej – już uległo popsuciu – w świecie, który opuścił, przybywając do małej nadmorskiej miejscowości, Stanley („mężczyzna pod 40-kę”), tytułowy bohater sztuki Harolda Pintera. Jak stwierdziła Meg („kobieta przeszło 60-letnia”), właścicielka „pensjonatu”, zrobił to wtedy, gdy:

[...] zamknęli gnach i nie mógł wyjść. Dozorca poszedł do domu. Więc musiał czekać do rana, zanim się wy dostał. (*poufnie*) Byli mu bardzo wdzięczni. (*pauza*) A potem wszyscy chcieli mu coś poradzić. No, więc usłuchał ich rady. No, i potem wsiadł do pociągu i przyjechał. [...] Wprost tutaj?

Jaką rolę w mikrokosmosie sceny spełniają Goldberg i McCann, których pojawienie się (a przede wszystkim jego zapowiedź) w domu zamieszkałym przez Stanleya – budzi w nim (wydawałoby się – obsesyjny) niepokój i lęk:

---

<sup>1</sup> Zob. J. Błoński, *Teoria sytuacji dramatycznych Souriau*, „Dialog”, sierpień 1960, nr 8, s. 82.

<sup>2</sup> H. Pinter, *Urodziny Stanleya*, przeł. A. Tarn, „Dialog”, październik 1960, nr 10, s. 50.

STANLEY Znasz ostatnią nowinę?

MEG Nie.

STANLEY Na pewno już wiesz.

MEG Nie wiem.

STANLEY Mam ci powiedzieć?

MEG Jaką nowinę?

STANLEY Nie słyszałaś?

MEG Nie.

STANLEY (*zbliżając się do niej*) Dzisiaj przyjeżdżają.

MEG Kto?

STANLEY Przyjeżdżają krytym wozem.

MEG Kto?

STANLEY I wiesz, co mają w tym wozie?

MEG Co?

STANLEY W wozie mają taczkę.

MEG (*bez tchu*) Nieprawda.

STANLEY Prawda.

MEG Kłamiesz.

STANLEY (*nacierając na nią*) Wielką taczkę. I kiedy wóz się zatrzyma, to wyciągną tę taczkę, wciągną ją po ścieżce przez ogród, a potem zapukają do drzwi.

MEG Nie zapukają.

STANLEY Szukają tu kogoś.

MEG Nieprawda.

STANLEY Szukają kogoś. Pewną osobę<sup>3</sup>.

Kim jest i co robi Stanley, tytułowy bohater dramatu Harolda Pintera w domu Meg i Petera, to z kolei pytanie, na które znalezienie odpowiedzi umożliwi w dużej mierze określenie sytuacji tego bohatera w świecie zewnętrznym wobec mikrokosmosu sceny – w makrokosmosie teatralnym. Pomóc w tym może przybliżenie specyfiki relacji między nim a gospodarzami domu oraz tajemniczymi przybyszami.

Pewne jest, iż trzyaktowy dramat Pintera ujawnia jego zainteresowanie komunikacją międzyludzką, a także jej brakiem oraz tym wszystkim, co może być tego przyczyną. Warto w tym miejscu przywołać słowa samego autora, wprawdzie dotyczące jego własnego scenariusza do głośnego filmu Josepha Loseya pt. *Wypadek*, lecz mające również znaczenie w odniesieniu do większości jego dramatów – w tym także do sytuacji bohaterów omawianej tu sztuki *Urodziny Stanleya*: „Życie jest o wiele bardziej tajemnicze niż pokazują to dramaty. I to właśnie ta tajemnica mnie fascynuje: co dzieje się pomiędzy słowami, a co, gdy nie pada ani jedno słowo”<sup>4</sup>.

Ta wypowiedź Pintera rzuca światło na jeden z aspektów jego twórczości – dlatego też nie należy zapominać, że nie tylko słowa niosą w sobie tajemnicę, ale przede wszystkim to, czego owe słowa nie są w stanie oddać.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 44–45.

<sup>4</sup> Cyt. za: J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przekł. M. Sugiera, przedm. J. Błoński, Wrocław 1995, s. 256.

Fascynacja Pintera językiem nie wyklucza przecież problemu przemilczenia i niedomówień, które często odgrywają ważną rolę w dramatach tego autora.

Znakomity francuski badacz dramatu i teatru P. Pavis w stworzonym przez siebie *Słowniku terminów teatralnych* (przełożonym niedawno na język polski) ujmuje milczenie jako jeden z tych elementów, który pod koniec XIX w. zawiądnął teatrem i stał się nieodłącznym składnikiem przedstawienia. Przytacza też, sformułowaną znacznie wcześniej niż to się stało, wypowiedź Denisa Diderota z rozprawy *O poezji dramatycznej*, w której akcentował on konieczność zanotowania milczenia już w samym tekście dramatycznym. Oto znaczący fragment tej wypowiedzi: „Pantomimę trzeba bezwzględnie notować, kiedy tworzy obraz, kiedy dodaje energii i jasności słowu, kiedy łączy dialog, kiedy stwarza charakterystykę, kiedy staje się jakąś subtelną grą, trudną do odgadnięcia, kiedy zjawia się w miejsce odpowiedzi, a także prawie zawsze, kiedy się rozpoczyna nowa scena”<sup>5</sup>. Pavis podkreśla przy tym, iż często milczenie, zwłaszcza w teatrze absurdu, jest brzemienne w skutki i znaczenia dla partnera, natomiast „wypływa z przekonania o absolutnej (rzec by można – wrodzonej) niemożności międzyludzkiego porozumienia się [...]”<sup>6</sup>.

Warto tutaj zaznaczyć, że wielu badaczy współczesnego dramatu, zwłaszcza zaś – teatru absurdu, wykorzystuje teorię aktów mowy po to, by odnaleźć w specyfice językowego porozumiewania się postaci w obrębie mikrokosmosu scenicznego (lub braku tego porozumienia), przyczyny ich określonej, często niezmiennej pozycji w hierarchii. Chodzi przede wszystkim o układ sił, który wyznaczony jest niejako z góry przez taką, a nie inną realizację językową dialogu czy też trylogu (według terminologii Herty Schmid)<sup>7</sup>.

W jakim stopniu jednak wyczerpuje to problematykę konkretnych utworów? Wydaje się, że odpowiedzi na to pytanie należy szukać, uwzględniając nie tylko to, co zostało w dramacie powiedziane, lecz także to, co przemilczane – chodzi tu także o tak ważną dla sztuki teatru mowę ciała i inne, niewerbalne, sposoby komunikowania pewnych stanów i zjawisk.

Paradoksalnie, mówienie o utworach Pintera tylko w kontekście teorii aktów mowy, co można obserwować ostatnio, przeczy koncepcji, iż język jest w swej istocie metafizyczny, a to ujawnia przecież twórczość Pintera. W związku z tym sprowadzenie tytułowego bohatera – Stanleya do roli tylko i wyłącznie ofiary określonych sytuacji komunikacji międzyludzkiej – może budzić kontrowersje.

<sup>5</sup> P. Pavis, hasło: *Milczenie*, [w:] *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 291.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 292.

<sup>7</sup> H. Schmid, „Zwei zu eins”: *Eine charakteristische Dialogkonstruktion im absurden Theater*, „Forum Modernes Theater” 1986, nr 2.

A zatem: czy sama teoria aktów mowy może nam dać odpowiedzi na wyżej postawione pytania? Skrótowno na razie rzecz ujmując: jeśli chodzi o Stanleya, symptomatyczne jest to, że wraz z upływem czasu akcji zanika z różnych powodów jego zdolność do porozumiewania się. W pierwszym akcie toczy mało znaczące i zdawkowe rozmowy z gospodarzami domu, w drugim – jego wypowiedzi wymuszane są przez tajemniczych nieproszonych gości: Goldberga i McCanna, w trzecim akcie zaś z jego ust nie pada właśnie ani jedno słowo.

Można tutaj przypomnieć, jak podchodzi do tego problemu Herta Schmid, badaczka niemiecka, interesująca się również tzw. wschodnim teatrem absurdu. Ona to właśnie po raz pierwszy zastosowała teorię aktów mowy do interpretacji dramatów Sławomira Mrożka. Odwołała się przy tym do sformułowanej przez Johna Austina definicji aktów mowy: lokucji, illokucji i perlokucji<sup>8</sup>.

Swą teorię Austin wyklada szczegółowo w rozprawach i wykładach ogłoszonych w przekładzie polskim pt. *Mówienie i poznawanie*, zwłaszcza zaś w cyklu wykładów pt. *Jak działać słowami*, wygłoszonych w Uniwersytecie Harvarda w 1955 r. Szczególnie interesujące omówienie różnic między lokucją, illokucją a perlokucją znajdujemy w wykładzie VIII pt. *Czynności lokucyjne, illokucyjne i perlokucyjne*. Wykonanie czynności lokucyjnej to nic innego, jak „mówienie czegoś” zgodnie z regułami danego języka, co gwarantuje zrozumienie przez odbiorcę wypowiedzi nadawcy. Natomiast czynność illokucyjna wiąże się z pewnymi konwencjami, nie tylko językowymi, do których odwołuje się autor wypowiedzi, by osiągnąć określony cel. Celem tym nie jest tu już tylko zrozumienie przez odbiorcę znaczeń poszczególnych słów, ale sprowokowanie go do określonych i oczekiwanych reakcji (werbalnych i niewerbalnych). Omawiając podstawowe różnice między czynnością lokucyjną a illokucyjną, Austin podkreśla, iż „wykonanie czynności «illokucyjnej», to wykonanie czynności kryjące się w powiedzeniu czegoś, w przeciwieństwie do wykonania czynności powiedzenia czegoś”<sup>9</sup>.

Natomiast istotą czynności perlokucyjnej jest to, że niezależnie od intencji nadawcy i od określonych konwencji, którymi może się on posługiwać bądź nie i które mogą być znane odbiorcy, choć wcale nie muszą, jest wywołanie konkretnych skutków, często zupełnie nieprzewidzianych przez nadawcę i niejednokrotnie sprzecznych z jego pragnieniami oraz zewnętrznym kontekstem<sup>10</sup>.

W pracy o charakterze analitycznego studium, przetłumaczonej na język polski pt. *„Dwa do Jednego”: sytuacja dialogowa charakterystyczna dla*

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 141–165.

<sup>9</sup> Por. J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przekł., wstęp i przyp. B. Chwedeńczuk, przekł. przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993, s. 645.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 652–653.

*teatru absurdu* Herta Schmid przypomina rozumienie tych trzech rodzajów aktów mowy<sup>11</sup>. Należy tu jednak podkreślić, że pominęła – co zapewne spowodowane było odwołaniem się do teorii Austina, który nie uwzględniał przecież wpływu milczenia czy też innych, niewerbalnych, sposobów oddziaływania na odbiorcę komunikatu w swej teorii aktów mowy (choć o nich niejednokrotnie wspominał) – jedną z możliwych interpretacji zachowania się Stanleya: zarówno wobec Meg i Petera, jak i Goldberga i McCanna. To, iż ten tytułowy bohater sztuki Pintera w miarę upływu czasu wydobywa z siebie coraz mniej słów, by wreszcie zamilknąć na dobre, nie musi wcale oznaczać, że nie ma on żadnego wpływu na pozostałych bohaterów dramatu, ich działania i wypowiedzi.

Podobnie jak przeczuwał, a właściwie wiedział na pewno, że ktoś przyjedzie po niego krytym wozem z taczka w środku, tak – znając określone konwencje – spodziewał się takiego a nie innego toku rzekomego przyjęcia urodzinowego. W taki, a nie inny sposób mówił, działał oraz milczał, gdyż posiadał pewną wiedzę, najprawdopodobniej nabytą gdzieś tam, skąd przyjechał. Nie stał się on całkowicie bezwolnym przedmiotem manipulacji z zewnątrz, choć można odnieść takie wrażenie na podstawie przebiegu akcji dramatu.

Stanley wiedział od samego początku, że ten właśnie dzień nie jest dniem jego urodzin, a to, wbrew przekonaniu o tym Goldberga i McCanna, którzy w tej grze upatrywali swej przewagi, dawało mu możliwość swobodnej (oczywiście nie w sensie fizycznym) autokreacji: werbalnej i niewerbalnej. Być może nawet określony tok wydarzeń stał się dla Stanleya swoistym sprawdzianem: w jakim stopniu znajomość pewnych konwencji i zewnętrznego kontekstu (zatem znajomość tego, co z makrokosmosu zniecka wtargnęło w jego mikrosocjologiczne życie) ułatwi jemu, Stanleyowi właśnie, wprowadzenie w błąd anonimowych przedstawicieli tajemniczej siły, a także ocalenie własnej jednostkowości i wyjątkowości. Przyzwolenie na to, co się wokół dzieje oraz **pozorne** dostosowanie się, choć skądinąd wydaje się bardzo niepokojące, bo grozi całkowitą utratą autonomii, nie musi oznaczać przecież klęski bohatera dramatu Pintera.

Stanley nie dlatego jadł owsiankę i smażone bułki, przygotowywane mu dzień w dzień przez Meg, ponieważ było to smaczne, ale i nie dlatego, że nie miał innego wyboru. O ile jednak dokonał takiego wyboru sam, o tyle nie można mówić o jego jakimkolwiek ubezwłasnowolnieniu. Wiadomo tylko tyle, że Stanley rzeczywiście zachowuje się tak, jak tego oczekują inni, ale być może także Meg mówi i robi tylko to, co należałoby mówić i robić właściciele domu, w którym mieszka lokator:

<sup>11</sup> H. Schmid, „Dwa do Jednego”: *sytuacja dialogowa charakterystyczna dla teatru absurdu*, [w:] *Dramat i teatr po roku 1945*, red. naukowy J. Popiel, Wrocław 1994, s. 151.

PETER Nie zaniósłś mu jeszcze herbaty?

MEG Zawsze mu zanoszę herbatę, ale to z samego rana.

PETER Wypił herbatę?

MEG Zmusiałam go. Stałam nad nim, aż ją wypił. Namawiałam go, żeby wstał, ale nie z tego – uparty małpiszon. Zaraz go zawołam. (*podchodzi do drzwi po prawej*) Stan! Stan! Jeśli zaraz nie zejdziesz, to przyjdę po ciebie! (*wychodzi, idzie po schodach. Po chwili słychać krzyki Stanleya i głośny śmiech Meg. [...] Wraca Meg*). No, schodzi. (*sapie i poprawia fryzurę*) Powiedziałam mu, że jeśli się nie pospieszy, to nie dostanie śniadania.

PETER To go przekonało, co?

MEG Przygotuję mu płatki owsiane<sup>12</sup>.

Wizerunek Goldberga i McCanna różni się diametralnie od tego, w jaki sposób jawią się nam postaci właścicieli „pensjonatu”. Jednak sytuacja Stanleya w kontekście urodzinowego przyjęcia, zainicjowanego przez dwóch przybyszów z zewnątrz, jest analogiczna. Zatem i w tym przypadku zbyt pochopne wydaje się twierdzenie, że Stanley został pokonany. To właśnie on, główny bohater sztuki, ujawnia zadziwiającą konsekwencję, którą można zaobserwować w jego postawie wobec otaczającej go rzeczywistości. Zapewne nie czuje się w niej dobrze, ale zna rządzące tą rzeczywistością konwencje. Dlatego potrafi nie tylko znakomicie się do nich przystosować, lecz również grać nimi – być może i to także sugerują wzmianki o tym, że kiedyś był wirtuozem. Mikrokosmos sceniczny to jego domena, inni są intruzami, których łatwo rozszyfrować, ponieważ uosabiają doskonale znane Stanleyowi siły. Nie są to, rzecz jasna, siły opiekuńcze, choć **pozornie** smażone bułki i płatki owsiane, to elementy swojskie, nie budzące w nikim poczucia zagrożenia. Jednak od owych smażonych bułek do „ortopedycznego pasa” i „gałek do uszu” niedaleka droga.

Tak więc wydaje się, że określone intencje – przede wszystkim urodzinowych gości, wcześniej zaś właścicieli rzekomego pensjonatu, nie zostały spełnione. Może w mniemaniu otaczających Stanleya bohaterów – tak, ale czy na pewno? Może także i oni stali się ofiarami swego rodzaju gry, jaką prowadził z nimi Stanley, który przecież już kiedyś „musiał czekać do rana, zanim się wy dostał. Byli mu bardzo wdzięczni. A potem wszyscy chcieli mu coś poradzić. No, więc usłuchał ich rady. No, i potem wszedł do pociągu i przyjechał. Wprost tutaj”<sup>13</sup>. Z podobną sytuacją mamy chyba do czynienia w trzecim akcie sztuki Pintera – zwycięstwo Goldberga i McCanna wydaje się **pozornie** niezaprzeczalne, jednak jest prawdopodobne, że właśnie Stanley, pogrążony rzekomo w autyzmie i bezbronny, prowadzony do krytego wozu, okaże się tym, który nie podda się zamknięciu w nim, lecz znajdzie sposób, by uciec, być może gdzieś dalej, do innego „wprost tutaj”.

<sup>12</sup> H. Pinter, *op. cit.*, s. 39–40.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 50.

W oparciu o trzy podstawowe akty mowy niemiecka badaczka Herta Schmidt opisała szczególnie dokładnie sytuację dialogową „Dwa do Jednego”, charakterystyczną, jej zdaniem, dla teatru absurdu i nazwała ją trylogiem. Oparła się przy tym na trzech jednoaktówkach: *Na pełnym morzu* Sławomira Mrożka (1960), *Wernisaż* Vaclava Havla (1974) i *Urodziny Stanleya* Harolda Pintera (1958). W każdej z tych sztuk mamy sytuację o układzie sił 2:1, gdzie dwóch występuje i sprzymierza się przeciw jednemu, aby go pokonać. Taki układ postaci jest określony z góry i w trakcie akcji nie ulega zmianie. Można więc powiedzieć, że we wszystkich trzech utworach, z braku równowagi ilościowej, akcja rodzi się mechanicznie i rozgrywa się na płaszczyźnie aktów mowy, co Herta Schmid opisuje w następujący sposób:

W trylogu, inaczej niż w zwykłym akcie mowy, mamy do czynienia ze stałym rozdziałem ról: rola nadawcy i odbiorcy i związane z nimi akty illokucyjny i perlokucyjny, zostały z góry i na stałe związane z określoną postacią. Dwaj zagarnęli dla siebie akt illokucyjny, grają wobec tego aktywną rolę w dialogu. Jednemu pozostało jedynie pasywne reagowanie na ich wypowiedzi, a zatem jego domeną jest akt perlokucji<sup>14</sup>.

W dramacie *Urodziny Stanleya* akt perlokucji (tu skierowany przede wszystkim na odbiorcę, Stanleya, by wywołać określoną oczekiwaną reakcję i konkretne następstwa), jest najbardziej eksponowany w drugim akcie. O ile jednak można zgodzić się ze stwierdzeniem, że w sztuce *Urodziny Stanleya* „Dwóch” przybyło pokonać „Jednego”, o tyle należy w tym miejscu zastanowić się, czy rzeczywiście Stanley jest postacią pasywną, a przede wszystkim, czy to, co rozgrywa się w domu Meg i Petera, to wypadkowa tylko i wyłącznie braku równowagi ilościowej: „Dwa do Jednego”? Czy tylko w kontekście aktów mowy można zastanawiać się nad rozwojem akcji dramatu i czy, co najważniejsze, naprawdę pewne role (i związane z nimi akty mowy) zostały przypisane przez autora poszczególnym postaciom w ten sposób, by ich sytuacja nie mogła ulec zmianie?

Jeszcze jedna wątpliwość wiąże się z tym, co akcentuje w swej książce pt. *Dramaturgia Sławomira Mrożka* Małgorzata Sugiera, często odwołująca się do prac i stwierdzeń Herty Schmidt. Otóż także według niej, niezależnie od przedmiotu rozmowy i wiedzy każdej z wchodzących tu w grę postaci scenicznych, przegrywa ten, który reprezentuje (bo została mu przypisana) „pasywność aktu perlokucji”, zwłaszcza że w ostateczności, z powodu nierównego układu sił, zawsze może dojść do fizycznego, siłowego rozwiązania, czyli wymuszenia skutków perlokucji, oczekiwanych przez dwóch. „Tak u Mrożka, jak Pintera – stwierdza badaczka – postaci wykorzystują język nie tyle jako środek komunikacji, ile – narzędzie wywierania presji i osiągnięcia dominacji w ramach przeprowadzanej transakcji lub próby sił”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cyt. wg: H. Schmid, „Dwa do Jednego”..., s. 153.

<sup>15</sup> M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 200.



Trudno nie zgodzić się z tym, że w obliczu przewagi liczebnej czy też fizycznej, często ma miejsce siłowe rozwiązanie konfliktu, „akcja bezpośrednia”, co przeważnie kończy się klęską słabszego, tu: jednego. Ale warto też zastanowić się, czy to musi oznaczać także przegraną w innym wymiarze, którego specyfiki nie oddadzą w pełni ani kwestie językowe, ani czysto fizyczne? Być może należy przypomnieć, że w teatrze absurdu o to właśnie w dużej mierze chodzi, by potoczne doświadczenia i wypływająca z nich wiedza nie przesłoniły tego, co absurdalne właśnie i co stanowi o życiu człowieka, zwłaszcza w świecie, w którym „umarł Bóg”. Tak więc argumentacja oparta na skądinąd słusznej w większości przypadków życiowej obserwacji (którą podchwytuje chętnie produkcja masowa w różnych dziedzinach kultury XX w.), że kto słabszy – przegrywa, wydaje się w tym kontekście niewystarczająca, a nawet chybiona.

Wydaje się również, że przy interpretacji sztuki pt. *Urodziny Stanleya* ważne jest przeświadczenie, iż nie tylko akty mowy, ale przede wszystkim – bycie w kulturze określonego typu wyznacza relacje między postaciami, czyli układ sił, który w tym wypadku wcale nie jest tak klarowny, jak sugeruje to Herta Schmid czy Małgorzata Sugiera. Należy się w tym miejscu zastanowić, dlaczego tak uparcie obie badaczki upatrują w osobach Goldberga i McCanna przedstawicieli jakiejś określonej organizacji, przed którą jakoby uciekł Stanley? Nie znajdujemy bowiem jednoznacznego potwierdzenia tego w tekście, co skłania do wniosku, iż wypowiedzi te mają co najwyżej charakter hipotezy, a więc jednej z możliwych hipotez interpretacyjnych.

Gdyby tytułowy bohater sztuki Harolda Pintera był rzeczywiście ofiarą jakiejś rozgrywki politycznej, to najprawdopodobniej stanąłby przed dylematem: wrócić i zaprzedać się, czy też nie wrócić i zaryzykować własnym życiem w imię wierności samemu sobie i dopiero co odkrytym ideałom. Goldberg i McCann zaś byłiby zwykłymi wykonawcami konkretnego planu. opartego na alternatywie: zmusić do powrotu lub wyeliminować ukrywającego się i niesubordynowanego członka jakiejś organizacji. Taki schemat eksploatuje dziś głównie film, należy jednak przypuszczać, że Pinterowi (związanemu notabene z filmem) nie chodziło chyba o przekazanie starej prawdy, że albo się umiera męczeńską śmiercią, albo śmiercią naturalną.

Należy zacząć może od tego, kim – w kontekście tekstu dramatu – mogą być „Dwaj”, którzy przybyli znęcać się nad „Jednym” i czy ci „Dwaj” to rzeczywiście dwóch mężczyzn z krwi i kości, nie zaś znak pewnej siły dominującej w makrokosmosie teatralnym. By tę siłę wyraziście unaocznnić i zaakcentować, Pinter – być może – dokonał jej monumentalizacji poprzez podwojenie. W związku z tym niekoniernie w *Urodzinach Stanleya* mamy do czynienia z figurą „Dwa do Jednego”, lecz „Jeden do Jednego”. W tym drugim przypadku najbardziej klarowna wydaje się relacja: jednostka – kultura masowa, a zatem jednostka przeciwko masie, która tę kulturę afirmuje.

Wydaje się, że tutaj pojawia się również inny charakterystyczny aspekt, związany w sposób ewidentny z ważną dla rozwoju akcji i dominującą w licznych momentach postacią Goldberga. Podczas gdy McCann reprezentuje typowego człowieka masowego, który wie, że potrzebny jest mu kierunek (lub go do tego przekonano), to Goldberg zdecydowanie ów kierunek nadaje – nie jest on bowiem członkiem masy w tym sensie, jaki miał na myśli rozważający ten problem krytyk dwudziestowiecznej kultury, Jose Ortega y Gasset<sup>16</sup>, lecz prawdopodobnie tym, który w jej obrębie odnalazł możliwość wybicia się i realizacji „nierównych celów prywatnych”.

Okazuje on przecież wielokrotnie swoją wyższość i przewagę nad McCannem, którą ten notabene w pełni akceptuje. Postać Goldberga staje się uosobieniem jednej ze specyficznych cech dwudziestowiecznej kultury – tego, że mimo głoszonej i powszechnie wyznawanej egalitaryzacji, są przecież „równi i równiejsi”. Ci „równiejsi” działają wprawdzie na rzecz masy – jako siły regulującej wszelkie poczynania społeczno-polityczne – lecz można przypuszczać, że się z nią nie identyfikują. Nie byłoby „McCannów” bez „Goldberga”, ponieważ – co szczególnie mocno akcentuje Elias Canetti w swej książce pt. *Masa i władza* –

Masie potrzebny jest kierunek. Znajduje się ona w ruchu i porusza się w kierunku czegoś określonego. Kierunek, wspólny wszystkim jej członkom, wzmacnia poczucie równości. [...] Zawsze żywa obawa przed rozpadem umożliwia ukierunkowanie jej na określone cele<sup>17</sup>.

Wypowiedzi oraz zachowania Goldberga są tego świadectwem – okazuje się, że misja, którą ma spełnić (wraz z McCannem) w domu Meg i Petera, nie jest jedyną rzeczą, która zaprzęta mu głowę. Liczne jego dywagacje na temat zdrowia, życia rodzinnego, mody i religii (podane w gawędziarskim stylu) – nie są wcale skierowane do Stanleya, a raczej do McCanna, o którym można powiedzieć, że w pewnym sensie terminuje u Goldberga, traktując go jako swego Mentora. Podczas gdy McCann zaabsorbowany jest przede wszystkim pracą, Goldberg stawia na rozrywkę, której bezsprzecznie dostarcza mu określona – najczęściej zainicjowana przez niego – sytuacja.

Przypuszczać można, że gdyby Goldberg chciał – „Dwaj” nie wywieźliby „Jednego” krytym wozem (tak od samego początku przerażającym Stanleya), a także – mogliby się udać do zupełnie innego domu i tam poszukać ofiary swej bliżej nie sprecyzowanej misji. Gdy Meg wita dwóch przybyszów, Goldberg mówi: „Gdybyśmy nie przyszli dzisiaj, to przyszlibyśmy jutro”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Koncepcję dotyczącą podziału społeczeństwa na masę i „wybraną mniejszość” oraz cechy charakterystyczne reprezentantów obu grup, odpowiednio: człowieka masowego i wybitnej jednostki, przedstawia książka: J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995.

<sup>17</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, i M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 33.

<sup>18</sup> H. Pinter, *op. cit.*, s. 50.

Pyta też właścicielkę pensjonatu, czy mieszka u niej kobieta, czy mężczyzna. Jej odpowiedź wydaje się tutaj sprawą drugorzędną, ponieważ pleć nie ma dla Goldberga żadnego znaczenia<sup>19</sup>.

Jednak obawa Stanleya, którą zwerbalizował w pierwszym akcie, sugeruje odbiorcy, że oto stało się to właśnie, czego się obawiał tytułowy bohater. Stanley przeczuwał od początku, że i tutaj dotrą jacyś oni „krytym wozem”, a co symptomatyczne – zbiega się to ze wspomnianą już wcześniej pewnością Goldberga, że to jednak właśnie „ten dom”:

McCANN To tu?  
 GOLDBERG Tak, tu.  
 McCANN Pewny jesteś?  
 GOLDBERG Pewnie, że pewny.  
 McCANN [...] Nat, skąd wiemy, że to jest ten dom?  
 GOLDBERG Co?  
 McCANN Skąd wiemy, że to ten dom?  
 GOLDBERG A dlaczego myślisz, że to nie ten?  
 McCANN Nie widziałem numeru na bramie.  
 GOLDBERG Nie szukałem numeru.  
 McCANN Nie?<sup>20</sup>

Być może, w sztuce Pintera zbieżność między lękiem Stanleya a rzeczywistym przyjazdem tajemniczych mężczyzn jest tylko pozorna – na poziomie „treści ludzkich” w sztuce, a poprzez to została – jak chce Ortega y Gasset zajmujący się również problemem dehumanizacji w sztuce – zaprezentowana w omawianym dramacie Pintera „pokonana ofiara”<sup>21</sup>. I ofiarą w rozważanym tu aspekcie nie jest na pewno Stanley, choć odnosząc się do potocznych życiowych doświadczeń jesteśmy skłonni tak mniemać. W kontekście koncepcji dehumanizacji w sztuce przede wszystkim odbiorcy zdani są na własny „aparatusz postrzegania”, często więc, nie umiając go przystosować do określonej konwencji w sztuce, próbują swoich sił w dziedzinie życia, co w efekcie finalnym sprawia, że to oni stają się ofiarami pewnego niezrozumienia<sup>22</sup>.

Niechętny, wręcz wrogi, wyrażający poczucie obcości, stosunek Stanleya do otaczającej go rzeczywistości, sygnalizowany jest przez autora analizowanego tu dramatu niejednokrotnie i nie zależy to wcale od rosnącej wiedzy głównego bohatera na temat tego, co już niedługo się z nim stanie w wyniku przybycia „Dwóch”. Jest to jednak wyrażane nie poprzez eksponowanie *explicite* stanu ducha Stanleya w całej jego subiektywności, konkretności i wyjątkowości, lecz właśnie poprzez pewne jego zachowania i wypowiedzi,

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>21</sup> Zob. J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja w sztuce i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 121.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 130–137.

najczęściej o charakterze obiektywnych i bardzo ogólnych, skonwencjonalizowanych twierdzeń, na podstawie których możliwa staje się rekonstrukcja codziennego życia Stanleya w nadmorskiej miejscowości, do której przybył.

Stan abnegacji i ogólnego zniechęcenia widoczny jest tutaj zwłaszcza wtedy, gdy rozmowy między poszczególnymi postaciami dramatu dotyczą spraw pozornie mało ważnych i typowych w egzystencji przeciętnego człowieka bez większych aspiracji i oczekiwań. Niepokoić może tu jednak sugerowana powtarzalność pewnych wręcz trywialnych zachowań i czynności, które w życiu Stanleya urosły do rangi podstawowych i jedynych, ale nie stanowią też dlań przyjemności. Niedbałość o własny wygląd podkreśla dodatkowo ogólny klimat beznadziei, towarzyszący głównemu bohaterowi dzień po dniu. Nie widzi on jednak dla siebie jakiegokolwiek alternatywy:

LULU Chce pan zobaczyć, jak pan wygląda? (*Stanley odchodzi od stołu*) Powinien się pan ogolić, wie pan? (*Stanley siada w fotelu*) Czy pan nigdy nie wychodzi? (*Stanley nie odpowiada*) Chcę powiedzieć – co pan robi cały dzień? W domu pan siedzi? (*pauza*) [...] Dlaczego nigdy pan nie wychodzi?

STANLEY Wychodziłem dziś rano – przed śniadaniem.

LULU Nigdy nie widziałam pana poza domem – ani razu.

STANLEY No, może nie jest pani poza domem o tej samej porze, co ja.

LULU Zawsze jestem poza domem. [...] Powinien pan się umyć. Strasznie pan wygląda.

STANLEY To by mi nic nie pomogło, gdybym się umył.

LULU Chodźmy trochę na powietrze. Bardzo mnie to przygnębia, kiedy pana widzę w takim stanie.

STANLEY Na powietrze? A po co? [...] (*nagle*) Wyjechałaby pani ze mną?

LULU Dokąd?

STANLEY Nigdzie. Ale moglibyśmy wyjechać.

LULU Dokąd byśmy pojechali?

STANLEY Nigdzie. Nie ma dokąd jechać. Moglibyśmy po prostu wyjechać. Wszystko jedno, dokąd.

LULU Możemy równie dobrze zostać tutaj.

STANLEY Nie. Tutaj niedobrze.

LULU A gdzie jest dobrze?

STANLEY Nigdzie<sup>23</sup>.

Czy wyraża to jednak tylko bierność i fakt pogodzenia się z bylejąkością codziennego życia, czy też, paradoksalnie, taka właśnie postawa Stanleya wobec otoczenia i samego siebie jest następstwem zrozumienia, że oto on – człowiek o określonych właściwościach w tym właśnie miejscu i czasie – to nic wyjątkowego, godnego szacunku czy zachwytu, podobnie jak to właśnie miejsce i czas? Może to właśnie odróżnia głównego bohatera sztuki Pintera od typowego przedstawiciela masy – człowieka masowego, zadowolonego z siebie w całej rozciągłości i nie widzącego powodu do rozczarowania

<sup>23</sup> H. Pinter, *op. cit.*, s. 46.

własną osobą, płynącego z poczucia swej niedoskonałości i przeciętności we wszystkich sferach życia.

Stanley nie afirmuje siebie ani swego stylu bytowania, wręcz przeciwnie – jego „zniesmaczenie” aż nadto podkreśla każdy gest, słowo czy sposób poruszania się, jakby wszystko to stanowiło dlań trudną do zniesienia konieczność, nie zaś tylko jedną z wielu możliwości. Gdyby w tym miejscu przypomnieć kolejną ważną tezę Ortegi y Gasset, że to właśnie wewnętrzne niezadowolenie ze swej przeciętności i bycia jednym z wielu jest podstawowym krokiem do zmiany własnego życia – z pospolitego na szlachetne<sup>24</sup> – to postawę Stanleya wobec siebie samego oraz mikrokosmosu, w którym egzystuje, można zobaczyć z nieco innego punktu widzenia.

Być może w mikrokosmosie scenicznym wykreowanym przez Pintera, Stanley właśnie – jako bohater metaforycznie rozumianego przyjęcia urodzinowego (które zgodnie z prawdziwą datą, musiałyby odbyć się w innym czasie) – ma do spełnienia przede wszystkim taką, a nie inną funkcję: możliwe, że jest on na najlepszej drodze do tego, by opuścić klasę ludzi pospolitych, przeciwstawić się masie i powinno stać się to przed naszymi oczami, tu i teraz. Niepotrzebne są przy tym żadne spektakularne gesty. Tylko intuicja odbiorcy może wskazać właściwy kierunek.

Charakterystyczna wydaje się tu wypowiedź Goldberga na temat urodzin jako szczególnie uroczystego i wyjątkowego dla wszystkich ludzi dnia:

GOLDBERG Ale urodziny, uważam, to wielka okazja. Zbyt dużo rzeczy dzisiaj przyjmuje się jako oczywiste. Urodziny! Jest co świętować! To tak jak przebudzenie. Cudowna rzecz! Są tacy, którzy nie lubią wcześniej wstawać. Znam ich. Wcześniej wstawać, powiadają, cóż to za przyjemność? Cera nieświeża, twarz nie golona, oczy zaropiałe, klozet w ustach, dłonie wilgotne, nos zatkany, nogi śmierdzące – człowiek z rana jest jak trup, co czeka na umycie. Kiedykolwiek słyszę taką opinię, wpadam w doskonały nastrój. Bo wiem, co to znaczy zbudzić się rano, kiedy słońce świeci, ptaszki śpiewają, trawa pachnie, dzwonią w kościele, sok pomidorowy...<sup>25</sup>

Jednak sens, jaki nadał owej wypowiedzi Goldberg, niekoniecznie musi współgrać z sensem, który wyłania się z niej, niejako pomimo woli i intencji nadawcy komunikatu. Wydaje się, że nadrzędny cel Goldberga – sterowanie procesem illokucji w taki sposób, by odpowiednio wpłynąć na zachowanie wybranego przez siebie obiektu tegoż procesu – w tym przypadku nie zostanie osiągnięty, choć okoliczności mogą za tym przemawiać.

Przebudzenie Stanleya, to na pewno nie powrót do rzeczywistości, z której kiedyś uciekł. Ucieczka ta, podobnie jak i wywiezienie Stanleya z nadmorskiej miejscowości przez „Dwóch” w krytym wozie, jest tylko zewnętrznym i jednostkowym aktem, na pewno nie aktem mowy. Najbardziej

<sup>24</sup> Por. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, s. 68.

<sup>25</sup> H. Pinter, *op. cit.*, s. 56.

istotny jest tutaj wewnętrzny proces, nieuchwytny werbalnie, którego nośnikiem jest tytułowy bohater.

„Skąd?” „Poprzec co?” „Dokąd?” – to pytania niezwykle ważne, jeśli idzie o postać Stanleya. Ich sedna jednak nie dotyka analiza, odwołująca się do kolejnych sytuacji komunikacyjnych i wydarzeń ograniczonych konkretną czasoprzestrzenią. Tak jak zagadkowe i pełne niejasności było życie Stanleya gdzieś tam, w makrokosmosie, z którego przybył, tak samo na temat sensu i jakości jego powrotu do owego makrokosmosu można snuć co najwyżej przypuszczenia.

O przeszłości Stanleya wiemy zresztą tylko i wyłącznie od niego samego, a jego relacje i wzmianki o tym są niejasne i pełne niedomowień. Być może kiedyś Stanley był jednostką w jakiś sposób wyjątkową, być może tylko do tej wyjątkowości tęsknił – tak czy owak winą za niemożność samorealizacji obarczył jakichś przerażających „ich”:

STANLEY Niech mi pani powie, pani Boles, czy w chwili, gdy pani zwraca się do mnie, zadaje pani sobie kiedykolwiek pytanie, do kogo pani mówi? Co? [...] Grałem na całym świecie. W całym kraju. *(pauza)* Kiedyś dałem recital. Wszyscy tam byli tego wieczora. Każdy jeden z nich. Miałem olbrzymie powodzenie. Tak. W Puddingu Dolnym. [...] *(do siebie)* Moje uderzenie było wręcz niewiarygodne. Jedyne na świecie. Potem przyszli do mnie. Przyszli i powiedzieli, że są mi wdzięczni. Piliśmy szampana wtedy – wszyscy. [...] I wiesz, co potem zrobili? Zniszczyli mnie. Posiekali na drobny mak. Wszystko było ukartowane, przygotowane do najdrobniejszego szczegółu. Mój następny recital. To było gdzie indziej. Zimą. Pojechałem tam. Gdy przyjechałem, sala była zamknięta, dom zabity deskami, nawet dozorczy nie było. Wszystko pozamykali. *(zdejmuje szklą i wyciera je o pyjamę)* Podstawili mi nogę. Wzięli mnie podstępem. Chciałbym wiedzieć, kto to zmontował. *(z goryczą)* Dobra, wiem co się święci. Chcą, żebym na kolanach się człogał przed nimi. Nie musicie mi mówić... Wiem, co się święci. *(nakłada okulary, patrzy na Meg)*<sup>26</sup>

Wydaje się jednak niezaprzeczalne, że istota wszystkich tych przypuszczeń tkwi w samym Stanleyu. To jego widzenie otaczającej go rzeczywistości jest podstawowym punktem wyjścia do rozważań na temat tego, z jakim właściwie pojedynkiem mamy do czynienia i kto w nim jest zwycięzcą. To, że zamilkł, nie oznacza chyba automatycznie jego klęskę?

Czy proponowana przez Hertę Schmidt sytuacja „Dwa do Jednego”, nie dająca żadnej szansy Stanleyowi, z powodu z góry, jakoby, narzuconych przez owych „Dwóch” prawideł, nie jest tylko i wyłącznie teoretycznym potwierdzeniem tego, co usiłują w praktyce z głównym bohaterem zrobić Goldberg i McCann? I czy w ogóle zasadne jest w tej materii poszukiwanie ostatecznego rozstrzygnięcia, które może przecież nadejść, ale dużo później i nie mieszcząc się w obrębie jednostkowego życia konkretnego bohatera?

Na przestrzeni wszystkich aktów wyraźnie zarysowanym rekwizytem, który spełnia istotną i znaczącą funkcję, są okulary Stanleya. One to

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 43–44.

właśnie, jako narzędzie określonego postrzegania tego, co na zewnątrz, stają się w pewnych momentach ośrodkiem zainteresowania nie tylko samego właściciela, ale przede wszystkim Goldberga i – w mniejszym już stopniu – McCanna. Stanley często przeciera swoje okulary i poprawia ich położenie, ma je zawsze przy sobie. Gdy przybywają „Dwaj”, okulary zaczynają odgrywać swoistą rolę: z jednej strony widzimy uporczywe próby gości, by odebrać je Stanleyowi i zniszczyć, tak by nie nadawały się już do użytku, z drugiej zaś – równie uporczywe starania Stanleya, by je ocalić przed zniszczeniem, a wreszcie, gdy są całkiem połamane, do końca zachować w jakimkolwiek stanie.

Gdy Goldberg i McCann wyprowadzają Stanleya z domu Meg i Petera, „Stanley jest w czarnej marynarce, spodniach w paski i w sztywnym kołnierzyku. W jednej ręce trzyma melonik, w drugiej – złamane okulary. Jest świeżo ogolony”<sup>27</sup>. Tytułowy bohater nie wydobywa z siebie żadnego słowa, jedynie nieartykułowane dźwięki od czasu do czasu. Wydaje się całkowicie bezwolny i pogrążony w zupełnie innym świecie, do którego nie docierają żadne impulsy z zewnątrz. Jedynie jego wygląd, elegancki i zadbane, zdradza, że oto, pozornie, spełnił się sens wcześniejszych dywagacji Goldberga na temat urodzin i przebudzenia: „człowiek z rana jest jak trup, co czeka na umycie”. Stanley się doczekał, przynajmniej w tym zewnętrznym wymiarze. A i tu można mieć wątpliwości, bo teraz wydaje się być bardziej trupem, niż przed urodzinami.

Warto jednak zastanowić się tutaj, czy prawdziwe przebudzenie – nie-namacalne i niezauważalne gołym okiem, za to dokonujące się niepostrzeżenie i nieodwołalnie w wewnętrznym świecie myśli i odczuć Stanleya – nie jest daleko bardziej brzemiennie w skutki, niż tylko narzucona mu przez „Dwóch” zmiana wizerunku. Goldberg zdaje sobie z tego sprawę. Jest to bowiem zaledwie punkt wyjścia do bardziej skomplikowanego procesu, do zmiany „widoków”:

GOLDBERG Jak się masz Stan? (pauza) Lepiej się czujesz? (pauza) Co z twoimi okularami? (nachyla się, żeby je obejrzeć) Złamane. Jaka szkoda.

Stanley ma oczy wlepione w podłogę.

McCANN (podchodzi do stołu) Lepiej wygląda, nie?

GOLDBERG Dużo lepiej.

McCANN Inny człowiek.

GOLDBERG Wiesz, co zrobimy?

McCANN Co?

GOLDBERG Kupimy mu nowe okulary.

Starają mu się przypodobać, są mili i łagodni. W ciągu całej tej sceny Stanley nie reaguje, siedzi bez ruchu.

McCANN Z własnej kieszeni.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 74.

GOLDBERG Ma się rozumieć. Mówiąc między nami, Stan, od dawna już powinieś mieć nowe okulary.

McCANN Żle widać.

GOLDBERG Właśnie, zezujesz od lat.

McCANN A teraz jest jeszcze gorzej.

GOLDBERG Tak, coraz gorzej było z tobą.

McCANN Gorzej niż gorzej.

GOLDBERG Potrzeba ci dłuższej rekonwalescencji.

McCANN Zmiany powietrza.

GOLDBERG Gdzieś nad tęczą, wysoko.

McCANN Gdzie nie zstąpią anioły.

GOLDBERG Właśnie<sup>28</sup>.

Wydaje się, że w przypadku tego właśnie dramatu Harolda Pintera można by zmienić proporcje i punkt widzenia, a proponowaną figurę komunikacyjną „Dwa do Jednego” zastąpić figurą: „Jeden do Jednego”. Jednak ta figura determinuje nie tylko werbalne spotkanie nadawcy z odbiorcą. To cały zespół różnych czynników, o których wspominał też Austin: „Z pewnością możemy osiągnąć te same następstwa perlokucyjne za pomocą środków nie będących konwencjami, [...] środków, które nie są konwencjonalne w ogóle lub ze względu na dany cel; mogą więc odwieść kogoś od czegoś wymachując łagodnie wielkim kijem lub łagodnie wspominając, że jego starzy rodzice są nadał w III Rzeszy”<sup>29</sup>. Z tej perspektywy tragiczny pozornie koniec sztuki unaocznia równie tragiczną sytuację człowieka w kulturze XX w. To właśnie kultura masowa wymusza różnorakie zmagania jednostki, najczęściej nieskuteczne w planie zewnętrznym, z siłą, która ją przerasta (zbyt wielki kij). Jest to jedna siła, czy będzie reprezentowana przez Goldberga, czy też stu McCannów. I nawet jeśli plan wewnętrzny w człowieku nie zostanie bezpowrotnie zniszczony, jednostka nie będzie w stanie zrealizować swego potencjału poza sobą – pozostaje on tylko i wyłącznie jej własnością. Jest zamknięty w ramach jednostkowego życia lub raczej – prze-życia, a ludzka potrzeba transcendencji zostaje niespełniona.

Okazuje się, że nie ma w sposobie zniknięcia Stanleya z mikrokosmosu scenicznego nic spektakularnego. Jedynie Peter na koniec zwraca się do Stanleya: „Stan, nie słuchaj ich! Nie daj się!”<sup>30</sup>, Meg natomiast wspomina tylko z sentymentem przyjęcie urodzinowe, na którym czuła się „królową balu”. Tak czy owak, całą sytuację da się racjonalnie wytłumaczyć i przyjąć do wiadomości: Stanley przeszedł załamanie nerwowe i trzeba zawieźć go do lekarza, później rekonwalescencja, a codzienne życie będzie płynąć spokojnie dalej. Tylko dokąd? Co poza mikrosceną ma do zaoferowania człowiekowi, takiemu jak Stanley, makroteatr?

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 74–75.

<sup>29</sup> J. L. Austin, *op. cit.*, s. 664.

<sup>30</sup> H. Pinter, *op. cit.*, s. 77.



GOLDBERG Od dziś będziemy twoim sterem.  
McCANN Odnowimy twój abonament.  
GOLDBERG Wyrobimy ci taryfę ulgową.  
McCANN Damy ci zniżkę na materiały łatwopalne.  
GOLDBERG Będziemy dbali o ciebie.  
McCANN Będziemy ci radzili.  
GOLDBERG Będziesz miał wikt i opierunek.  
McCANN Będziesz mógł chodzić do klubu.  
GOLDBERG Będziesz miał zarezerwowany stolik.  
McCANN Pomożemy ci pościć.  
GOLDBERG Pomożemy ci piec twoje ciasto.  
McCANN Będziesz wiedział, kiedy klęknąć.  
GOLDBERG Będziesz miał wolny przejazd.  
McCANN Będziemy cię prowadzili na spacer.  
GOLDBERG Podamy ci ostatnie wiadomości sportowe.  
McCANN Damy ci skakankę.  
GOLDBERG Kurtkę i portki  
McCANN Maść do smarowania.  
GOLDBERG Gorące okłady.  
McCANN Palec z gumy.  
GOLDBERG Pas ortopedyczny.  
McCANN Gałeczki do uszu.  
GOLDBERG Puder dla niemowląt.  
McCANN Szczotkę ryżową.  
GOLDBERG Koło zapasowe.  
McCANN Aparat do pompowania żołądka.  
GOLDBERG Kabinę z tlenem.  
McCANN Różaniec.  
GOLDBERG Plaster.  
McCANN Helm.  
GOLDBERG Laskę.  
McCANN Nocny dyżur.  
GOLDBERG Wszystko bezpłatnie.  
McCANN Tak jest.  
GOLDBERG Mężczyznę z ciebie zrobimy.  
McCANN I kobietę.  
GOLDBERG Będziesz miał trening.  
McCANN Będziesz bogaty.  
GOLDBERG Zaaklimatyzujesz się.  
McCANN Będziesz naszą dumą.  
GOLDBERG Staniesz się człowiekiem.  
McCANN Osiągniesz powodzenie.  
GOLDBERG Dostosujesz się do otoczenia.  
McCANN Będziesz rozkazywał.  
GOLDBERG Będziesz decydował.  
McCANN Będiesz magnatem.  
GOLDBERG Będiesz mężem stanu.  
McCANN Będziesz miał jachtę.  
GOLDBERG Zwierzęta. [...] Co o tym sądzisz? No, chłopcze? *(Stanley otwiera i zamyka oczy, jak człowiek usiłujący zobaczyć coś po ciemku)*

McCANN Jakie szanowny pan ma zdanie w tej materii? Jak szanownemu panu podobają się te widoki?

GOLDBERG Widoki. Pewnie. Pewnie, że widoki. ( *ręce Stanleya, w których trzyma okulary, zaczynają drżeć*) Jaka jest twoja opinia o tych widokach, co? Stanley? [...] No, chłopcze, co ty na to? [...] Co ty na to, Stan? Co myślisz o tych widokach? [...] Chodź z nami. No, chodź, chłopcze.

McCANN Pójdź z nami<sup>31</sup>.

To, co Stanleyowi oferuje makrokosmos, zwerbalizowane zostaje w dramacie przez Goldberga i McCanna. Są tu i teraz, w mikrokosmosie, pozornie „Dwoma”, lecz równie dobrze mogliby działać w czwórce czy w piątce. Istotne jest przede wszystkim to, iż reprezentują oni masę, czyli jednorodną w swoich jakościowych cechach tajemniczą i anonimową siłę, która w makrokosmosie przeciwstawia się jednostce, traktowanej przez nią jako obce ciało. Konflikt ten rodzi się na poziomie opozycji dwóch przeciwstawnych, ale równorzędnych w sensie psychologicznym mechanizmów człowieka.

Sytuację tę przybliży Elias Canetti, który akcentuje, iż potrzeba bycia w masie jest „odwróceniem lęku przed dotknięciem”. Choć jest to sytuacja paradoksalna, dość łatwo zrekonstruować rządzący nią schemat: „Ten kto napiera, staje się częścią tego, do którego przyłgnął. Nagle wszystko dzieje się w obrębie jednego ciała. [...] Im mocniej ludzie przywierają do siebie, tym wyraźniej czują brak lęku przed sobą”<sup>32</sup>. Zatem podstawową zaletą bycia w masie jest, w ujęciu Canettiego, możliwość oswojenia nieznanego, co nie jest bynajmniej możliwe w przypadku izolacji, w sensie dosłownym także, od świata zewnętrznego. To właśnie „odwrócenie lęku przed dotknięciem” stanowi główną motywację do tego, by stać się człowiekiem masowym.

Człowiek, gdy już znalazł się raz w upragnionej masie, respektuje w pełni zasadę, iż „nie ma w niej miejsca dla ciał obcych, wszystko [...] powinno być nią samą”<sup>33</sup>. Skutkiem takiego przeświadczenia jest tutaj zawsze, według terminologii Canettiego, „niszczycielski pęd masy”, a w ujęciu Ortegi y Gassetta – permanentne stosowanie przez masę tzw. „akcji bezpośredniej” we wszystkich dziedzinach życia społecznego.

„Lęk przed dotknięciem” zaś, to drugi biegun opozycji. Jest to lęk przed czymś obcym, nieznanym i wrogim i jako taki wydaje się również nieodłącznym elementem psychiki ludzkiej. Choć u różnych osób może rozmaicie się przejawiać, a i jego nasilenie nigdy nie jest takie samo, zewnętrzne okoliczności powodują, że człowiek – dla uśmierzania tego lęku – wybiera jedną z dwu

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 74–76.

<sup>32</sup> Cyt. wg: E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. A. Krzemiński, „Literatura na świecie” 1982, nr 8 (133), s. 96–97.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 77.

dróg: albo zamyka się w sobie, dystansując się wobec rzeczywistości (przede wszystkim zaś: innych ludzi) i zmniejszając tym samym ryzyko „dotknięcia” albo też, przeciwnie, dąży konsekwentnie do wtopienia się w tłum.

Czym innym jest zatem w rozważanym tutaj dramacie tak rozumiany „lęk przed dotknięciem”, który, owszem, można racjonalizować, ale tylko do pewnego momentu, czym innym zaś – słuszną obawą przed konkretną zemstą za określone przewinienia. W przypadku Stanleya właściwą wydaje się tylko pierwsza odpowiedź: „lęk przed dotknięciem” może być tutaj synonimem ucieczki od rzeczywistości określonego typu. Rzeczywistość ta nie ma człowiekowi nic do zaferowania poza alternatywą: wybitna jednostka – człowiek masowy, czyli: **nie być albo być**.

Według Ortegi y Gasset, ogólną sytuację człowieka masowego można by podsumować stwierdzeniem, że cokolwiek by on zrobił, ma świadomość oparcia, które gwarantuje mu masa jako całość. Jednak dzieje się tak dopóty, dopóki człowiek ten spełnia w całej rozciągłości warunki niepisanej umowy. Gdy je złamie, przestaje być „beniaminkiem” i albo będzie go można z czasem zakwalifikować do „wybranej mniejszości” (której przedstawicielem w społeczeństwie jest jednostka niepospolita i wewnętrznie zróżnicowana), albo – nim do tego dojdzie – zostanie przez masę skutecznie unieszkodliwiony i raz na zawsze wyeliminowany<sup>34</sup>.

Najważniejsze więc dla człowieka masowego jest to, by w ogóle i w żaden sposób się nie wyróżniać. Zwykle przychodzi mu to raczej bez trudu, gdyż korzyści płynące z wtopienia się w tłum są nieproporcjonalnie większe od tego, co może przynieść żywot outsidera skazanego wyłącznie na samego siebie. Bycie w masie jest skutecznym „odwróceniem lęku przed dotknięciem”.

Jednak należy zaznaczyć, że jednocześnie i wprost proporcjonalnie rośnie „lęk przed dotknięciem” pozostałych członków społeczeństwa, których nie zadawała wtopienie się w tłum i całkowite poddanie się ujednocającemu charakterowi kultury i warunkom życia. To, co ukazują dwudziestowieczni dramaturdzy – m. in. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Samuel Beckett, Arthur Adamov – w wykreowanym przez siebie mikrokosmosie scenicznym, nieuchronnie doprowadza odbiorcę do makrokosmosu teatralnego. Tam już nie ma odwołania od tego, od czego za pomocą rozmaitych środków i zabiegów może uciec artysta, czy też bohater jakiegokolwiek fikcyjnego dzieła. Powrót do rzeczywistości staje się zatem ostatecznie nie tylko udziałem Stanleya, ale także nas samych – odbiorców. I chyba tylko zachowanie właściwego aparatu postrzegania uchronić może przed dotknięciem, które nie stanie się wyrokiem, a prawdziwym przebudzeniem.

<sup>34</sup> Zob. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, s. 72.

*Anna Wolska*

**HAROLD PINTER – STANLEYS GEBURTSTAG: WENN DIE BERÜHRUNG ZUM URTEIL WIRD**

(Zusammenfassung)

Die Verfasserin des Beitrags u.d.T. – *Harold Pinter* – „*Stanleys Geburtstag*“: *wenn die Berührung zum Urteil wird* bietet eine neue Lesart des Dramas von Pinter an. Im Gegensatz zu den bisherigen Interpretationen, vor allen Dingen der von Herta Schmidt, die die Erörterung des Textes mit der Theorie der Redearten von John Langshaw Austin fundieren, stützt sich die Autorin des Beitrags auf die Kulturtheorie von Ortega y Gasset sowie die Auschauungen von Elias Canetti. Die Theorie der Redearten erweist sich dabei als defizitär, um das Drama aus dem Kreis des Absurden Theaters vollständig zu erschließen.