

# Anna Wolska

---

## Metoda "akcji bezpośredniej" i strategie obronne bohatera dramatu. "Katastrofa" Samuela Becketta : sztuka dedykowana Vaclavowi Havlowi

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 59, 199-221

---

2004

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

METODA „AKCJI BEZPOŚREDNIEJ”  
I STRATEGIE OBRONNE BOHATERA DRAMATU.  
„KATASTROFA” SAMUELA BECKETTA  
— SZTUKA DEDYKOWANA VACLAVOWI HAVLOWI

*Dla masy ważne jest, aby kat pokazał głowę straconego. To i tylko to stanowi moment wyładowania. Do kogokolwiek głowa należała, teraz jest z d e g r a d o w a n a; przez krótką chwilę, w której wpatruje się w masę, jest głową jak wszystkie inne. [...] Również dzisiaj wszyscy biorą udział w publicznych straceniach: poprzez g a z e t y. Jest to o wiele wygodniejsze niż kiedyś, podobnie jak wszystko inne. [...] Nie odpowiadamy za nic, ani za wyrok, ani za świadków, ani za ich relację, ani też za gazetę, która relację wydrukowała. Dowiedzieliśmy się natomiast więcej niż w dawnych czasach, kiedy trzeba było godzinami stać i chodzić, a widziało się bardzo niewiele. Masa ścigająca utrzymała się przy życiu jako czytelnicy gazet, wprawdzie zlagodzona, ale wskutek dystansu do wydarzeń tym mniej odpowiedzialna; coś kusi, aby powiedzieć: jako najbardziej godna pogardy i jednocześnie najbardziej stabilna forma. Ponieważ masa taka nawet nie musi się gromadzić, nie dochodzi też do jej rozpadu.*

Elias Canetti

---

Anna Wolska (ur. 1971) – doktor w zakresie literaturoznawstwa (rozprawa *Dehumanizacja sztuki i konflikt: jednostka – społeczeństwo masowe jako temat współczesnej literatury dramatycznej*, obroniona w r. 2004). Zainteresowania naukowe autorki dotyczą głównie problematyki współczesnego dramatu, przede wszystkim w kontekście socjologicznym i filozoficznym. Autorka artykułów m.in. w: „Folia Litteraria Polonica”, „Tygiel Kultury”, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Literaturoznawstwo”.

Sztuka Becketta *Katastrofa* jest doskonałym materiałem do omówienia niektórych aspektów metody „akcji bezpośredniej” jako usankcjonowanego w XX wieku i oficjalnego, podstawowego sposobu rozwiązywania różnorodnych konfliktów na linii: społeczeństwo masowe – jednostka. Przybliżenie metody „akcji bezpośredniej” (i jej odmian) umożliwi też rozpoznanie jednej ze strategii obronnych bohatera współczesnego dramatu, w którym to metoda ta jest zobrazowana. Na specyfikę tego fenomenu rzuca światło znamienna opinia hiszpańskiego myśliciela, José Ortegi y Gasseta:

Rzeczą pożałowania godną jest to, że kondycja ludzka zmusza nas co jakiś czas do uciekania się do tego rodzaju gwałtów, trudno jednak zaprzeczyć, że jest to wyraz najwyższego hołdu dla rozumu i sprawiedliwości. Bo przecież tego typu przemoc nie jest niczym innym jak powstaniem rozumu przeciwko sobie samemu. Siła staje się faktycznie *ultima ratio* [...]. Obecnie widać to aż za dobrze, bo *bezpośrednia racja* jest odwróceniem porządku i proklamacją gwałtu jako *prima ratio*, a dokładniej rzecz biorąc, jako jedynej racji [...]. To Magna Charta barbarzyństwa.<sup>1</sup>

Pogląd Ortegi y Gasseta na temat rozpadu określonego, wzbogacanego i utrwalanego przez wieki systemu norm w Europie na rzecz barbarzyńskiego w swym charakterze zaniku wszelkich norm i „możliwej apelacji”, znamienny jest dla jego diagnozy kultury XX wieku. Jeszcze raz warto tutaj podkreślić, że „akcja bezpośrednia” to – w ujęciu Ortegi y Gasseta – domena nie tylko ideologii i polityki, choć właśnie w ich obszarze ujawnia się najwyraźniej. Metaforycznie ustosunkowując się do tego zagadnienia, można przejawy „akcji bezpośredniej” dostrzec również w innych dziedzinach życia, przede wszystkim zaś – w sferze intelektualnej, która jest punktem wyjścia dla pozostałych.

Wraz ze zdobyczami XX stulecia możliwości permanentnego stosowania „akcji bezpośredniej” stale rosły i co najważniejsze – poszerzał się wraz z nimi rezerwuar środków kamuflujących i niejako oczyszczających ów proceder z wszelkich negatywnych skojarzeń dotyczących siły jako głównego sposobu rozstrzygania problemów, czy też – nazywając rzecz wprost: przemocy jako *prima ratio*. Aspekt ten doskonale przybliżyła motto niniejszego artykułu – jak się okazuje, niedaleka jest

---

<sup>1</sup> J. Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, przeł. P. Niklewicz i H. Woźniakowski, wstęp J. Szacki, Warszawa 1982, s. 74.

droga od miejsca stracenia do wygodnego fotela, w którym rozsiada się czytelnik gazet. Głowa ofiary jest jednak taka sama, spełnia podobne funkcje, co kiedyś, i także teraz dochodzi do jej zdegradowania. Jak słusznie podkreśla Canetti, niebezpiecznie zwiększa się tylko dystans między głową ofiary (zniszczonym „obcym ciałem”), a partycypującymi w akcie stracenia głowami wszystkich innych (masą). I, co chyba narzuca się samo przez się, coraz trudniej dopatrzeć się kata, choć możliwości dokładnego oglądu wszystkiego są z pewnością, ale może tylko pozornie – większe.

Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że wraz z zanikiem wszelkich emocjonalnych więzi z ofiarą (a zatem – wraz ze zwiększeniem się dystansu), rośnie destrukcyjność tkwiących w człowieku sił. Zwraca na to uwagę między innymi Erich Fromm w swej książce *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, w rozdziale pt. *Czy człowiek wyposażony jest w mechanizmy powstrzymujące go przed zabijaniem?* Pisząc o zaznajomieniu oraz poczuciu tożsamości i empatii, Fromm odwołuje się do postaci człowieka pierwotnego, dla którego „obcy” nie jest człowiekiem, lecz „czymś”, z czym nie można się identyfikować.

To samo zjawisko obserwujemy we współczesnym społeczeństwie. Wszystkie rządy w wypadku wojny próbują wzbudzić u swoich obywateli poczucie, że wróg nie jest ludzki. [...] Nawet samo słowo *zabijanie* jest rugowane i zastępowane słowem *eliminacja* [...]. Sposobem na zrobienie z kogoś *nie-osoby* (*non-person*) jest zerwanie z nim wszystkich więzi emocjonalnych [...]. Ten drugi przestaje być postrzegany jako człowiek i staje się *jakaś tam rzeczka*. [...] Kiedy drugiej istoty nie rozumie się jako człowieka, akt destrukcyjności i okrucieństwa nabiera innej jakości.<sup>2</sup>

Wydaje się, że wszechobecność dehumanizacji w kulturze XX wieku oraz jej wyraźne dążenie ku apogeum jest wynikiem odwrócenia proporcji między tym, co patologiczne, a tym, co dotąd stanowiło normę zdrowia w obrębie współżycia międzyludzkiego. Tym samym owa destrukcyjność i okrucieństwo, o których pisał Fromm, przestaje razić i wzbudzać ogólny niepokój, staje się możliwym do usprawiedliwienia, a nawet usankcjonowanym sposobem bycia i życia w społeczeństwie masowym. Oto *nie-osoba* (w sensie: *obce ciało*) staje się przed-

---

<sup>2</sup> E. F r o m m, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Poznań 1998, s. 137.

miotem ataku w „akcji bezpośredniej”. W metaforycznych ujęciach zdarza się odwrócenie elementów tej relacji, a właściwie starcia: obserwujemy swoiste zezwierżenie napierającej masy z jednej strony, z drugiej zaś *obce ciało* – człowieka, w stronę którego skierowana jest „akcja bezpośrednia”. W jednym i drugim wypadku dystans emocjonalny rośnie wprost proporcjonalnie do zaniku poczucia tożsamości i empatii; pojęcia odpowiedzialności, winy i kary tracą swe dotychczasowe odniesienia i zastosowania.

Pęd masy do eliminacji każdego obcego ciała jako elementu zagrażającego jej strukturze został wymieniony przez Canettiego jako jedna z jej podstawowych, konstytutywnych cech. Tę właściwość zauważa też i często podkreśla Ortega y Gasset: „Masa śmiertelnie nienawidzi wszystkiego, co nie jest nią samą”<sup>3</sup>.

W kontekście rozważanej tu relacji: masa – jednostka, łatwo zrekonstruować ofiarę:

Masa ścigająca pragnie zabijać i wie, kogo ma zabić. [...] Wszyscy chcą brać w tym udział, wszyscy atakują, wszyscy tłoczą się jak najbliżej ofiary, aby zadać cios. Jeśli ktoś nie może jej dotrzeć, pragnie widzieć, jak dosięgają jej inni. Wszystkie ręce poruszają się jak części tego samego ciała. Lecz ręce, które t r a f i a j ą, mają większą wartość i większe znaczenie. Cel jest tu wszystkim. Celem jest ofiara, ale także miejsce największej gęstości: jednoczy ono działania członków masy. Cel i gęstość staje się jednością.<sup>4</sup>

Głowa ofiary zaś, „przez krótką chwilę, w której wpatruje się w masę, jest głową jak wszystkie inne. Mogła zdobić ramiona króla: wskutek błyskawicznego procesu degradacji, na oczach wszystkich, zrównano ją z innymi. Masę, składającą się z patrzących głów, ogarnia uczucie równości w momencie, gdy tamta głowa również się w nich wpatruje” [*ib.*, 56].

Canetii podkreśla, że dla masy ścigającej i jej rozrostu charakterystyczne jest poczucie bezpieczeństwa, płynące z absolutnej przewagi nad ofiarą:

Morderstwo dopuszczalne, bezpieczne, zalecane i dzielone z wieloma innymi jest nieodparte dla znacznej większości ludzi. [...] To

<sup>3</sup> J. Ortega y Gasset, *Bunt mas...*, op. cit., s. 76.

<sup>4</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 59.

groźba śmierci, którą odczuwają wszyscy ludzie i która zawsze jest obecna pod różnymi przebraniami, choć nie zawsze o niej myślimy, rodzi potrzebę *p r z e n i e s i e n i a* śmierci na innych. [*loc. cit.*]

René Girard, który w swej refleksji poświęcił wiele miejsca prześladowaniom kolektywnym lub też wywołującym kolektywny rezonans, zaznacza, że towarzyszącą im, stałą cechą jest zniszczenie społecznej struktury, przede wszystkim poprzez zawieszenie „zasady różnic”, określającej społeczny porządek. Wyraża to, jego zdaniem, jedno dążenie – „aby się nigdy niczym nie wyróżniać” – oraz świadczy o ujednoczeniu i pomieszaniu kulturowych, utrwalonych w danej wspólnocie wartości. Zniszczenie instytucji zaciera albo całkowicie niweluje zróżnicowanie hierarchii i funkcji, wylaniając formy rzeczywistości społecznej „równie monstrualne jak monotonne”<sup>5</sup>. Girard podkreśla, że to stereotyp kryzysu jest pierwszym stereotypem prześladowań, a te właśnie formacje kulturowe, które tracą swe zróżnicowanie – chylą się ku upadkowi.

Nie rozwijając w tym miejscu koncepcji kultury Girarda, a biorąc pod uwagę takie cechy współczesnej kultury masowej, jak konsekwentny pęd do niwelacji różnic pomiędzy poszczególnymi członkami społeczeństwa, ujednocający charakter rozmaitych instytucji, uniformizacja czy, najogólniej: odczłowieczenie – można przypuszczać, że prześladowania kolektywne, mniej lub bardziej zakamuflowane, w których masa niszczy *innego, obcego, nie-osobę*, będą narastać, być może aż do tragicznego końca. Paradoksalnie jednak, według Canettiego:

obcięta głowa stanowi *g r o ź b ę*. Tak chciwie patrzyli w jej martwe oczy, że nie potrafią już się od niej uwolnić. Głowa należy do masy, jej śmierć dotyka również ich: w tajemniczy sposób ulegają przerażeniu i chorobie, tak że masa zaczyna się rozpadać. Rozprasa się w pewnego rodzaju ucieczce przed martwą głową.<sup>6</sup>

I póki co, człowiek staje się wciąż na nowo i choć akt ten częściej już budzi zdumienie, zmieszanie, a nawet swego rodzaju zażenowanie

---

<sup>5</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. i posłowie. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 21–22.

<sup>6</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, s. 56.

publiczności – na przykład ukazanej w *Katastrofie* Becketta – to jednak stanowi także nadzieję:

A (*nieśmiało*): A gdyby tak... podniósł głowę... na chwilę... pokazał twarz... tylko na chwilę?

R (*oburzony*): Też pomysł! I co jeszcze? Podniósł głowę! Co ty sobie myślisz? [...]

*Głowa niknie powoli w ciemności.*<sup>7</sup>

*Katastrofa* to sztuka Samuela Becketta powstała w 1982 roku, zrazu napisana przez autora po francusku (*Catastrophe*) – jak zdarzało się to w pracy tego artysty często, później dopiero przełożona na język angielski pod tym samym tytułem<sup>8</sup>. Dramat po raz pierwszy przedstawiono na scenie (w języku francuskim) jesienią 1982 roku, na festiwalu w Awinionie, na którym wśród zaproszonych gości miał być obecny Vaclav Havel, przedstawiciel teatru absurdu, a jednocześnie znany opozycjonista reżimu w ówczesnej Czechosłowacji, który jednakże nie przybył z powodu aresztowania i uwięzienia go w ojczyźnie. W Polsce *Katastrofę* w tłumaczeniu Libery wydrukowano w czasopiśmie „Dialog” dość szybko po tych wydarzeniach, bo już w 1983 roku (w numerze 12.).

Ten krótki utwór jest wielowymiarowy, niezwykle pojemny znaczeniowo, można go wielorako interpretować, między innymi zaś jako wykorzystujący konwencję teatru w teatrze głos na temat współczesnej sztuki teatralnej, a także wagi i statusu dramatu jako sztuki słowa<sup>9</sup>; jako tekst o kondycji ludzkiej w zderzeniu z siłami wyższymi; jako wypo-

<sup>7</sup> S. Beckett, *Katastrofa*, [w:] i d e m, *Dzieła dramatyczne*, przeł. z franc. i ang. A. Libera, wstęp i objaśn. tłumacza, Warszawa 1988, s. 412–413.

<sup>8</sup> Nieznaczne odmiany tekstu wersji angielskiej dramatu podaje Antoni Libera w przypisach i objaśnieniach do: S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, s. 723–726. W swoim opracowaniu korzystam też z: S. Beckett, *Catastrophe*, [w:] *The Complete Dramatic Works*, London-Boston 1986, s. 455–461.

<sup>9</sup> Konwencję „teatru w teatrze” rozpatruje Sławomir Świątek: *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1990, s. 79–166. W *Słowniku terminów teatralnych* P. Pavisa (przeł., oprac. i uzupełn. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 287–289), hasło *Metateatr* (rozbudowane w polskim przekładzie i uzupełnione przez tłumacza) zawiera opis podstawowych wyznaczników realizacji chwytu metateatralności; zgodnie z nimi – *Katastrofę* należy rozumieć jako wariantywną odmianę konwencji „teatru

wiedź polityczną, stanowiącą przede wszystkim przesłanie solidarności z więzionym wówczas w Czechosłowacji przez władze komunistyczne Havlem.

Na Zachodzie akcentowano pierwotnie polityczno-interwencyjny aspekt sztuki – zarówno po jej przedstawieniu na festiwalu w Awinionie, jak i po wystawieniu w Paryżu, niedługo po tym scenicznym wydarzeniu. Widzów i krytyków teatralnych skłaniały do tego okoliczności, w jakich powstała *Katastrofa* (na prośbę organizatorów awiniońskiego festiwalu), oraz znacząca dedykacja: *Vaclavowi Havelowi*. W recenzjach i artykułach krytycy podkreślali, że Aktor – Protagonista to sam Havel, człowiek prześladowany i dręczony przez reżim (tu w osobach Reżysera i Asystentki), lecz nie poddający się, zachowujący godność, ryzykujący tym samym pogorszenie swej sytuacji. Przypominano rozmaite procesy polityczne w Związku Radzieckim i innych krajach zdominowanych przez władzę komunistyczną, podczas których zmaltretowani więźniowie, pozornie już urobieni, nieoczekiwanie odwoływali swoje zeznania, sygnalizując przy tym, że były wymuszone torturami czy środkami farmakologicznymi. Pisano też o rysującej się wyraźnie metamorfozie Becketta, który tworząc *Katastrofę* porzucił apolityczną postawę w pisarstwie na rzecz twórczości zaangażowanej w bieżące wydarzenia natury politycznej<sup>10</sup>. Dotyczy to także sztuki *What Where (Co gdzie)*, wystawionej w 1983 roku na festiwalu w Gra-

---

w teatrze”, operującej chwytami zatarcia granicy między teatrem i życiem (w tym stosowanie dialogu konwersacyjnego zamiast dialogu dramatycznego), wprowadzającej metafory i ekwiwalencję w zakresie tematów życie/teatr, inscenizację w przedstawieniu zabiegów właściwych sztuce teatru (konwencja charakterystyczna dla współczesnej praktyki teatralnej, zastosowana właśnie przez Becketta).

<sup>10</sup> Zob. na ten temat: J. U c h m a n, *Samuel Beckett – the Theatre of the Absurd and Anti-totalitarianism*, [w:] "Papers in Literature and Culture. Proceedings of the Annual Conference of Polish Association for the Study of English", Wrocław 2000, s. 161–167. Badaczka omawia tu *Catastrophe* oraz *What Where*. Wśród utworów, reprezentujących współczesny angielski dramat polityczny w okresie od lat 70. do 90. XX wieku, Jadwiga Uchman w innym studium również wymienia dwie powyższe sztuki Becketta (obok czterech utworów Harolda Pintera i trzech Toma Stopparda): *Harold Pinter's Specific Brand of the Theatre of the Absurd and his Anti-totalitarian Plays*, [w:] *Studies in Literature and Culture in honour of Professor Irena Janicka-Świdorska*, ed. by M. Edelson, Łódź 2002, s. 259. Zob. też: A. L i b e r a, *Moje przygody z „Katastrofą”*, „Dialog” 1992 nr 12, s. 148.



zu, a napisanej przez Becketta, *notabene*, w tym samym co *Katastrofa* – 1982 roku (!). Ten sam czas powstania obydwu utworów może sygnalizować – zaskakującą w kontekście dotychczasowego dorobku Becketta – intensywność reakcji pisarskiej autora na współczesne wydarzenia polityczne w Europie w tym właśnie momencie dziejowym. Może być również dodatkową przesłanką potwierdzającą nadrzędność sensów politycznych *Katastrofy*, jednocześnie zaś (poprzez porównanie obu sztuk) ostrzeżeniem, że w *Katastrofie* łączą się one z innymi, bardziej nieuchwytnymi, tajemniczymi sensami.

W dramacie *What Where* obserwujemy swoiste realistyczne, a przez zaakcentowaną powtarzalność – groteskowe, ujęcie metod stosowanych w podobnych celach wszędzie tam, gdzie działa system reżimu politycznego. Występują tu cztery postaci: Bam, Bem, Bim i Bom oraz głos Bama (G). Bam dominuje nad pozostałą trójką – zmusza innych do działania i reżyseruje przebieg akcji. Tematem sztuki jest seria przesłuchań. Ich celem jest uzyskanie odpowiedzi na pytanie postawione w tytule. Pierwsze przesłuchanie (przeprowadzone wcześniej) skończyło się śmiercią przesłuchiwanego, który zmarł na skutek tortur zastosowanych przez Boma. Bam nie wierzy Bomowi, że przesłuchiwany niczego nie powiedział, dlatego nakazuje Bimowi przesłuchanie Boma. Śledztwo ma taki sam przebieg, jak poprzednie. Następują kolejne przesłuchania – przesłuchiwanym jest za każdym razem ten, który poprzednio przesłuchiwał. Żadne z przesłuchań nie przynosi odpowiedzi na pytania, które zadaje Bam. Sztukę kończy wygaszenie świateł przez G i jego finałowe stwierdzenie: „Niech zrozumie, kto może”<sup>11</sup>.

Początkowo Libera, polski badacz twórczości Becketta, tłumacz i inscenizator jego sztuk, uległ sugestii, że główny aspekt dramatu *Katastrofa* to aktualny aspekt polityczny, co było ogólnie podzielanym przeświadczeniem, zwłaszcza w latach 80. XX wieku. Tym bardziej, że gdy otrzymał od Becketta maszynopis utworu natychmiast po jego ukończeniu przez autora, nawet z jego odręcznymi poprawkami (podczas gdy zwykle otrzymywał nowe teksty w formie publikacji), była akurat jesień 1982 roku, krótko po odwieszeniu w Polsce stanu wojennego. Libera dostrzegł wtedy, iż sens *Katastrofy* dotyczył również określonych wydarzeń w naszym kraju, natychmiast też przełożył sztukę na język polski i postarał się o poufne przewiezienie tego przekładu do Czechosłowacji tak, by dotarł on jak najszybciej do Havla, co udało się nie od razu – tekst został doręczony nie w więzieniu, lecz

<sup>11</sup> S. B e c k e t t, *Dziela dramatyczne*, s. 425.

dopiero po uwolnieniu; tak więc Havel przeczytał dedykowany sobie utwór po raz pierwszy właśnie w polskim tłumaczeniu Libery<sup>12</sup>.

Późniejsza recepcja dzieła ciągle potwierdzała aspekt polityczny utworu, wiązany ze szczególną w twórczości Becketta dedykacją, a zatem i z osobą Havla – jednego z wybitnych założycieli i działaczy ruchu „Karta 77”, zwłaszcza że celem „Karty” było dokumentowanie przypadków łamania praworządności przez organy państwowe w stosunku do obywateli, szerzej – obrona praw człowieka, a przedstawione w utworze zdarzenie mogło być ilustracją sytuacji samego Havla, więzionego za działalność opozycyjną i zachowującego w tej sytuacji postawę godną i nieugiętą. Gdy w 1989 roku Libera reżyserował w Anglii *Ostatnią taśmę Krappa* oraz właśnie *Katastrofę*, zaplanowano na styczeń 1990 roku pokaz w Londynie, w Riverside Studio – w teatrze, z którym Beckett niegdyś współpracował. W tym czasie Beckett zmarł, dlatego telewizja BBC przygotowała przegląd angielskich inscenizacji jego utworów, włączając w to *Katastrofę* przygotowaną przez Libere. Zadbano wówczas, by emisję tego spektaklu poprzedził wywiad z Havlem, wtedy już prezydentem Czechosłowacji.

Z czasem Libera zaczął się przeciwstawiać powszechnie jednoznacznej tendencji interpretacyjnej *Katastrofy* jako tekstu li tylko okolicznościowo-politycznego. Swej niezgodzie dał wyraz między innymi w opublikowanym w „Dialogu” dziesięć lat po powstaniu dramatu Becketta artykule przedstawiającym intelektualne i teatralno-inscenizacyjne przygody badacza z *Katastrofą* [ib., 147–151] oraz komentarz do sztuki w przygotowanym przezeń zbiorze utworów dramatycznych Becketta, wydanym w Państwowym Instytucie Wydawniczym w 1988 roku<sup>13</sup>, gdzie ani słowem (!) w przypisach i objaśnieniach nie wspominał o odniesieniach politycznych utworu, prezentując rozumienie scenicznych postaci przez odwołanie do nasuwających się możliwych znaczeń teatralnych i metafizycznych. Z drugiej jednak strony, w swym wstępie do wydania sztuk Becketta w Bibliotece Narodowej w 1995 roku, w wieloaspektowym opracowaniu dramatu Libera sygnalizował dość szczegółowo także te polityczne sensy<sup>14</sup>. Poza odniesieniami aktualnymi zwłaszcza w latach 80. XX wieku, Libera jako tłumacz i edytor

---

<sup>12</sup> A. Libera, *Moje przygody z „Katastrofą”*, s. 149.

<sup>13</sup> A. Libera, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, [w:] S. Beckett, *Dzieła dramatyczne, op. cit.*, s. 723–726.

<sup>14</sup> Zob.: A. Libera, *Wstęp do: S. Beckett, Dramaty*, wybór, przeł., oprac. i wstęp A. Libera, Wrocław 1995, s. XXI–XXII.

wskazał tam kolejny aspekt interpretacji politycznej utworu – jako sztuki o mechanizmach totalitaryzmu, każdego, nie tylko komunistycznego. Przytaczał też przykłady świadczące o zaangażowaniu Becketta w pomoc dla prześladowanych i potrzebujących pomocy. Przypomniął, że pisarz wypowiadał się między innymi przeciwko reżimowi generała Franco i apartheidowi w Afryce Południowej, podpisywał apele i petycje dotyczące zakazu emigracji Żydów z Rosji Sowieckiej, wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, uwięzienia Havla. Zasygnalizował, że Beckett pomagał Adamowi Tarnowi, redaktorowi „Dialogu”, który w związku z antysemicką nagonką w 1968 roku wyemigrował z Polski do Kanady<sup>15</sup>.

Przed prezentacją najważniejszych możliwości interpretacyjnych *Katastrofy* oraz mojej hipotezy, poszerzającej sens polityczny tego utworu, przypomnę zdarzenie ukazane w sztuce. Doszło do niego podczas próby teatralnej, co współgra z występującym tu rozumieniem katastrofy jako terminu dramatyczno-teatralnego, mającego odległą tradycję w badaniach tragedii jako gatunku dramatycznego. Katastrofa w tym aspekcie, pierwotnym dla sztuki dramatopisarskiej, to (zwłaszcza dla występującego w utworze Reżysera) rozwiązanie dramatu (jak w tragedii antycznej), ostateczne zdarzenie przesądzające o klęsce bohatera. Dodajmy od razu, że jest to jeden z możliwych sensów tytułowej katastrofy, jako że pojęcie to może konotować jeszcze inne znaczenia.

Przedstawiona na scenie próba stanowi, jak informują didaskalia, „ostatni szlif ostatniego obrazu”. Chodzi o nadanie ostatecznego kształtu ostatniemu obrazowi jakiegoś przedstawienia przygotowywanego w teatrze, tuż przed premierą. W sztuce występują: Reżyser (R), jego asystentka (A), aktor – Protagonista (P) i – poza sceną – elektryk Lucek (L). Reżyser i Asystentka przyglądają się swemu „dziełu”: ustawionemu na niewielkim podeście aktorowi – Protagonistcie, który przypomina bezwolny manekin, ubrany w czarny kapelusz o szerokim rondzie, w czarny szlafrok do kostek, pod nim – w starą piżamę w kolorze popiołu. Nie widać jego twarzy, jego głowa jest opuszczona, ręce – jak się później okazuje, niewładne, z przykurczem Dupuytren<sup>16</sup> – trzyma w kieszeniach. Nie reaguje na urągliwe uwagi i prześmiewki dotyczące jego osoby i wyglądu. Wszystkie brutalne polecenia Reżysera,

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> Choroba Dupuytren powoduje trwałe przygięcie (przykurcz) zwykłe piątego i czwartego palca ręki.

zmierzające jakoby do sukcesu aktora, są wykonywane przez Asystentkę bez sprzeciwu aktora – Protagonisty. Poddaje się on tym działaniom bezwolnie, można powiedzieć, że są one wykonywane „na nim”, bo w istocie jego nie ma, jest tylko jego ciało. Protagonista stanowi jedynie czarną dziurę, planuje się pobielenie pewnych części jego ciała, by był widoczny z widowni. Asystentka i Reżyser rozmawiają o nim przy nim nie jak o człowieku, lecz jak o rzeczy (doskonale znanej zwłaszcza asystentce Reżysera, bowiem sam Reżyser sprawia wrażenie kogoś, kto nie zaprzęta sobie pamięci zbyt długo takimi „rzeczami”, co w efekcie powiększa wrażenie nonszalancji i pogardy żywionej przez niego wobec Protagonisty).

Protagonista, ta godna litości postać, wydaje się zwieńczeniem jakiegoś dramatu skonstruowanego na wzór tragedii antycznej – obrazowaniem, a nawet personifikacją teatralnej katastrofy. Wydaje się też, że katastrofa jako klęska głównego (jak przypuszczamy) bohatera, wymagana konwencją gatunku, jest nieodwołalna i nieunikniona. Dlatego też Reżyser w tym właśnie kierunku „szlifuje” obraz; jego długotrwałe niezadowolenie z dotychczasowych wyników inscenizacji, z uformowania osoby aktora przez Asystentkę, ustępuje dopiero w zakończeniu dramatu. Dopiero gdy to on, w atmosferze pogardy, wybuchając raz po raz słowami pełnymi obraźliwej ironii, doprowadzi do odpowiedniego upozowania i oświetlenia postaci Protagonisty, spodziewa się powszechnego aplauzu widzów: „Wspaniale! Rzuci ich na kolana. Już teraz to słyszę”. By osiągnąć taki efekt, żąda zdecydowanych zmian niektórych niedopuszczalnych, jego zdaniem, znaczących szczegółów postawy, wyglądu i stroju Protagonisty, które – jak należy sądzić – dopracowywała Asystentka, nie znając ostatecznych intencji przełożonego, błędnie przewidując jego właściwe względem bohatera zamiary. Asystentka skrupulatnie notuje wszystkie uwagi Reżysera, ale też w czasie tego ostatniego szlifowania wykazuje obok skwapliwej, wiernopoddającej niemal uległości wobec szefa inicjatywę własną. Jej propozycje są zresztą najczęściej odrzucane przez władczy Reżysera, a niekiedy wewnętrznie sprzeczne. Asystentka bowiem a to radzi, by zakneblować aktorowi usta, a to sugeruje, by on „podniósł głowę... na chwilę... pokazał twarz... tylko na chwilę”. Opinie i przeświadczenia Reżysera wyrażają natomiast pewność doświadczonego praktyka, że wcześniejsza praca nad sztuką (a może głównie nad aktorem, by stał się on Protagonistą) nie pójdzie na marne. Dlatego też, jego zdaniem, z całą pewnością nie potrzeba zakładać mu knebelka, bo „nic nie powie, nie piśnie nawet”.

Kolejno formułowane żądania i wskazówki Reżysera zmierzają do tego, by osiągnąć i podkreślić efekt katastrofy: ręce aktora mają być na wierzchu, koniecznie rozluźnione, a nie zaciśnięte w pięści, kapelusz i szlafrok muszą zostać zdjęte (co obnaża czaszkę koloru popiołu, „jak oskubaną, o kilku kłakach” oraz powoduje drżenie z chłodu jego ciała odzianego w starą szarą piżamę). Następnie czaszka i ręce mają zostać pobielone, piedestał podwyższony, głowa pochylona jeszcze bardziej i bardziej, szyja, golenie i kolana odsłonięte – dla wrażenia nagości – i również pobielone. Wreszcie, zgodnie z koncepcją Reżysera, postać Protagonisty zostaje oświetlona, na koniec zaś – przy wygaszonym otoczeniu – tylko jego opuszczona na piersi głowa. Znajdujący się poza sceną elektryk Lucek wypełnia polecenia Reżysera przekazane mu w języku technicznym przez Asystentkę. Dopiero po licznych zabiegach i spełnieniu wszystkich warunków Reżyser jest zadowolony, a z jego ust padają znamienne słowa: „No to mamy tu naszą katastrofę”. Postanawia jednak raz jeszcze powtórzyć końcowy efekt, który go niezmiernie cieszy. I tu zupełnie nieoczekiwanie, gdy wszystko jest już ustalone i jak się wydaje, „zapięte na ostatni guzik”, spotyka go zawód.

Protagonista bowiem podnosi głowę i trwa w tym geście nieruchomo, patrząc w stronę stopniowo milczącej widowni. Dobiegające stamtąd wcześniej burzliwe, entuzjastyczne oklaski, po tym tak niespodziewanym końcowym zwrocie przedstawienia przygotowywanego w najdrobniejszych detalach, stają się coraz słabsze, aż całkiem milkną. Zalega cisza, będąca zarówno wynikiem zaskoczenia, jak i konsternacji zgromadzonych widzów, nagradzających przed chwilą (być może tylko w myślach Reżysera, wyobrażającego sobie ogólny aplauz na premierze) inny końcowy efekt. Tak więc ostateczny rezultat wielorakich zabiegów brutalnego Reżysera i ulegającej mu we wszystkim Asystentki zostaje nagle zniszczony przez konsekwentnie „niszczonego” podczas próby aktora. Do niego (w tej przynajmniej próbie) „należy ostatnie słowo” – wyrażone bez słów, choć najprawdopodobniej jego „niesubordynacja” łączy się z podjętym ryzykiem dalszego pogorszenia własnej sytuacji:

R Stop! (*Otoczenie ustala się. Pauza.*) I... start! (*Otoczenie powoli wygasa. Pauza. Ciało P niknie powoli w ciemności. Oświetlona tylko głowa. Długa pauza.*) Wspaniale! Rzuci ich na kolana. Już teraz to słyszę.

*Pauza. Z oddali burzliwe oklaski. P podnosi głowę, nieruchomo patrzy na widownię. Oklaski słabną, milkną. Cisza.*

*Długa pauza.**Głowa powoli niknie w ciemności.*<sup>17</sup>

Tak kończy się *Katastrofa* Becketta. Zatem działania Reżysera, podjęte, jak on deklaruje, jakoby dla osiągnięcia sukcesu przez aktora i w jego interesie, kończą się wbrew nim i zupełnie niespodziewanie odruchem buntu rzekomego, jak się okazuje, protagonisty, jego przebudzeniem z zamroczenia torturowanej świadomości. Ustawiony na pustej zupełnie scenie w pozycji pokonanego, zniewolonego i upokorzonego<sup>18</sup>, człowiek ten nie okazuje się bezwolny, zdobywa się na gest świadczący o jego duchowej godności na przekór zmalretowaniu i poniewierce. Dawid McCandless, w swoim studium *Beckett and Tillich: Courage and Existence in „Waiting for Godot”*, ukazuje temat innej sztuki – *Czekanie na Godota* – w perspektywie protestanckiej cnoty odwagi (męstwa, dzielności), wpisywanej przez Paula Tillicha do kultury współczesnej jako etos przeciwstawienia się marnośćiom egzystencji i własnej słabości (poczawszy od uwiedzenia poprzez pospolite „rozkosze” i nałogi, brutalne, czy też wyrafinowane zło, a skończywszy na metafizycznych doznaniach głębokiej samotności i pustki). McCandless akcentuje szczególnie to ostatnie doświadczenie, któremu można sprostać w świecie Godota dzięki cnotcie męstwa<sup>19</sup>. Sądzę, że moralne powinowactwo Becketta i Tillicha, o którym pisze McCandless, jest jeszcze dobitniejsze w *Katastrofie*.

Zakończenie utworu zaskakuje w kontekście wymowy innych sztuk Becketta. Ukazana w tym dramacie, w sytuacji zdawałoby się bez wyjścia, godność człowieka nie jest wynikiem uświadomienia pułapek ciała, świadomości skazania na byt ku śmierci, zaś zniesienie czy choćby zmniejszenie cierpienia związanego z istnieniem w świecie nie następuje na skutek obojętności lub przyzwyczajenia, zrodzonych z powtarzalności, cykliczności podobnych lub zgoła ciągle tych samych czynności (a i innych elementów: słów, paralelizmów składniowo-leksykalnych, wzorców rytmicznych)<sup>20</sup>. Te powtarzalne

<sup>17</sup> S. B e c k e t t, *Katastrofa*, op. cit., s. 412-413.

<sup>18</sup> Zob.: A. L i b e r a, *Moje przygody z „Katastrofą”*, s. 148.

<sup>19</sup> D. M c C a n d l e s s, *Beckett and Tillich: Courage and Existence in „Waiting for Godot”*, „Philosophy and Literature” 1988 nr 12, s. 48-57.

<sup>20</sup> Na temat powtarzalności, cykliczności i podobieństw jako cech świata i świadomości indywidualnej akcentowanych w twórczości Becketta pisze między innymi Marek Kędzierski, „*Końcówka*”, [w:] J. B ł o Ń s k i, M. K ę d z i e r s k i, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 66-69.

elementy istnieją i tutaj, np. wyliczane przez Reżysera i powtarzane jak echo, w niezmienionej formie gramatycznej przez Asystentkę określenia działań, nazwy rzeczy oraz części ciała, lecz są one przejawem „zabrudzenia” świata i świadomości, które są właśnie udziałem tych ludzi, nie zaś głównego bohatera utworu. Podobnie przedmiotem licznych zabiegów twórców przygotowywanego przedstawienia jest ciało Protagonisty, ale jednak ostatecznie nie okazuje się ono pułapką, z której nie ma wyjścia. Być może dlatego, że ciało nie jest tu tylko – jak zazwyczaj u Becketta – skazaną nieodwołalnie na destrukcję cielesnością, daną w momencie urodzenia raz na zawsze, ale metaforą fizyczności niszczonej nie przez czas, lecz przez działanie sił, które własnym twórczym wysiłkiem człowieka mogą zostać uchylone. Nie chodzi tu też o pułpkę egzystencjalną, o podkreślenie beznadziejności prób wyjścia poza krąg drogi życia, poza jednostajną powtarzalność losu człowieka od jego urodzenia po śmierć, z brakiem wiedzy *Co to są Rzeczy Naprawdę Wielkie*, z „odwiecznym pytaniem o los, o Boga, o Tajemnicę Istnienia, o Godota”<sup>21</sup>. W *Katastrofie* ponadto nie tylko odbiorca dramatu<sup>22</sup>, lecz również główna postać sceniczna – Protagonista uświadamia sobie absurd, układa w sensowną całość szereg szyfrów, podejmując indywidualny wysiłek interpretacji sprzecznych systemów oraz zintegrowania rozbijanych wartości. Ludzie to nie tylko pionki poruszane przez innych ludzi lub przez potężne archetypiczne siły.

<sup>21</sup> Cyt. za: A. K r a j e w s k a, *Motyw pułapki w dramacie XX wieku (od Strindberga do Różewicza)*, [w:] *Przez znaki do człowieka*, red. techniczna M. Wlazło, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, Poznań 1997, s. 356.

<sup>22</sup> Zob. uwagi Esslina inspirowane spostrzeżeniami Evy Metman, dotyczące nakierowania współczesnego dramatu na widza wytrącanego z jego zwykłego nastawienia i zmuszanego do doświadczania absurdalności świata, który utracił swój sens: *i d e m*, *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 3, s. 271–272. Warto zwrócić uwagę na następujący fragment wypowiedzi Metman: „Nowa forma dramatu wytrąca publiczność ze znajomej pozycji. Tworzy próżnię pomiędzy sztuką a publicznością, tak że ta zmuszona jest doświadczyć czegoś sama: albo ponownego rozbudzenia świadomości istnienia archetypowych sił, albo nowego ukierunkowania jaźni, lub też obojga (Brecht nazwał to efektem alienacyjnym)” – zob.: *e a d e m*, *Rozważania na temat sztuk Becketta*, przeł. M. Grabowska, „Literatura na Świecie” 1978 nr 3, s. 204. Dla badaczki najgłębszym i najśmielszym pisarzem, który w tym kierunku rozwoju dramatu poszedł najdalej, tworząc za każdym razem „zdumiewający publiczność efekt alienacyjny”, jest właśnie Beckett (s. 205).

Martin Esslin komentując opinie wielu krytyków, że utwory Becketta są pesymistyczne aż do „granic totalnego nihilizmu”, wprowadza odmienny pogląd. Jego zdaniem, „Beckett w ostatecznym rozrachunku wyrażał pozytywny światopogląd, domagając się odważnej konfrontacji z realiami ludzkiej kondycji, odrzucenia iluzji i złudzeń na rzecz postawy męstwa i godności – to niezwykle konstruktywny zarodek duchowości nowego typu”<sup>23</sup>. Dodaje też, że proponowany pogląd jest uzasadniony również w odniesieniu do takich otwarcie politycznych i świadomych tego praktyków teatru absurdu jak Ionesco, Mrożek i Havel: „ich krytyka systemów totalitarnych, bardzo wnikliwa i głęboka, dzięki zwróceniu uwagi na wewnętrzne logiczne błędy ideologicznych dogmatów miała w sobie siłę konstruktywną, gdyż wskazywała drogę powrotu do rozsądku i humanizmu” [*ib.*, 214]. Tak więc jeden z najwybitniejszych badaczy teatru absurdu, zdecydowanie polemizując z opiniami o pesymizmie Becketta, podkreśla, że w wielu dramatach tego autora dokonywana jest rekonstrukcja duchowych wartości humanizmu<sup>24</sup>. Warto w tym kontekście przypomnieć podobną wymowę słów wypowiedzianych w tym samym czasie, mianowicie w 1969 roku<sup>25</sup>, podczas uroczystości wręczania Beckettowi Literackiej Nagrody Nobla. Sekretarz Szwedzkiej Akademii, Karl Ragnar Gierow, uwypuklił miłość artysty do ludzi, wzrastającą w miarę zgłębiania przez niego tajemnic życia. Oto znaczący fragment jego przemówienia w wersji angielskiej:

In the realms of annihilation, the writing of Samuel Beckett rises like a "Miserere" for all mankind, its muffled minor key sounding liberation to the oppressed and comfort to those in need.<sup>26</sup>

Okazuje się, że jakieś działanie jest jednak możliwe – inaczej niż w *Akcie bez słów I* – i że nie jest wszystko jedno, jak w *Akcie bez słów II* Becketta, ale że – nawiązując do „aktu II” – ważny jest ten oścień, który

<sup>23</sup> M. Esslin, *Mrożek, Beckett i teatr absurdu*, przeł. M. Sugiera, „Nagłos” 1991 nr 3, s. 210–212.

<sup>24</sup> Zob. też: jw., s. 210.

<sup>25</sup> Książka Esslina *The Theatre of the Absurd* ukazała się w 1969 roku w Nowym Jorku.

<sup>26</sup> Cyt. za: A. Alvarez, *Samuel Beckett*, New York 1973, s. 132, [w:] J. Uchman, *Samuel Beckett – the Theatre of the Absurd...*, s. 167; przekład polski: „Ukazując zagładę i unicestwienie, twórczość Becketta funkcjonuje jako „Miserere” dla całego rodzaju ludzkiego, a jej stłumiony klucz minorowy głosi wyzwolenie dla tych, którzy są ciemniejsi i przynosi ukojenie tym, którzy go potrzebują”.



popycha do życia<sup>27</sup>. Tym razem jednak nie do życia ku śmierci (*Sein zum Tode*, w określeniu egzystencji ludzkiej Martina Heideggera jako bytu ku śmierci). Mimo iż odgłos narodzin jest identyczny z odgłosem śmierci, jak w sztuce *Oddech (Breath)* z 1969 roku, trwającej trzydzieści pięć sekund<sup>28</sup>, ważne jest także to, co znajduje się „pomiędzy” jednym a drugim odgłosem (krzykiem-płaczem), pomiędzy wdechem a wydechem – ostatnim tchnieniem. Nie zawsze jest to narastająca po wolno nateżającym się świetle ciemność – nicność egzystencji, postrzeganej z perspektywy czasu kosmicznego. Heroiczną a tragiczną zarazem monumentalność bohatera *Katastrofy* Becketta oraz „heroiczne” zakończenie tego utworu można traktować również jako przeciwieństwo sensu wynikającego z cytatu, który sam Beckett traktował jako jeden z kluczy interpretacyjnych do własnej twórczości – słów Geulinxca: „Tam, gdzieś nic nie wart, nie powinienes niczego chcieć”<sup>29</sup>. Już tylko te wskazane *ad hoc* różnice świadczą o zagadkowości, odmienności i wyjątkowości *Katastrofy*, choć powinna nam również towarzyszyć świadomość, że pewne zawarte w niej idee były też obecne, wprawdzie mniej widocznie, w innych sztukach artysty, na przykład w *Akcie bez słów I*. Trzeba tu bowiem koniecznie zwrócić uwagę na możliwość innej, niż się zwykle przyjmuje (i jaka została zasygnalizowana wcześniej) wymowy *Aktu bez słów I*. Niezwykle ważna może się tu okazać interpretacja zakończenia owej pantomimicznej sztuki. Bohater utworu po wielu kolejnych, a bezskutecznych usiłowaniu, po całkowitej porażce, ponownie „wrzucony” na scenę, trwa na niej aż do zapadnięcia kurtyny. Niekoniecznie musi to oznaczać paraliżujące go poczucie beznadziejności i rozpacz. Człowiek trwa – nieruchomy, wyprostowany, ze skupieniem i godnością. Metman, odnosząc się do tego w studium poświęconym w obszernym fragmencie „rozcłonkowanemu wizerunkowi człowieka” w utworach Becketta, zwłaszcza zaś w *Czekając na Godota* i w *Końcówce*, podkreśla:

<sup>27</sup> *Akt bez słów II* napisany przez autora w wersji angielskiej, to – jak głosi podtytuł – *Pantomima na dwóch wykonawców*, zaś w pierwotnej wersji francuskiej *Pantomima na dwie postaci i oścień*. Dokładnie nie wiadomo, dlaczego autor pominął oścień w podtytule wersji angielskiej, niewątpliwie jednak odgrywa on rolę podobną do odgłosu gwizdka w *Akcie bez słów I* – zob.: A. L i b e r a, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, [w:] S. B e c k e t t, *Dziela dramatyczne*, s. 631.

<sup>28</sup> Jest to niewątpliwie, także w aspekcie językowym, najkrótsza sztuka teatralna, jaka kiedykolwiek została napisana: liczy dziewięć wersów, z których pierwszy i ostatni brzmi: *Ciemność*; zob.: S. B e c k e t t, *Dziela dramatyczne*, s. 335.

<sup>29</sup> Zob.: J. B ł o Ń s k i, M. K ę d z i e r s k i, *Samuel Beckett*, s. 85.

Takie przetrwanie nazywa Heidegger nieustraszenością wobec ostateczności i powiada, że wraz z trwaniem w otwartości bytu stanowi ona całkowitą istotę istnienia. [...] Postęp od c z t e r e c h nie powiązanych fragmentów osobowości w „Godocie” do dialogu pomiędzy d w i e m a przeciwnymi stronami w „Końcówce” kulminuje w ten sposób w j e d n o s t c e z „Aktu bez słów I”.<sup>30</sup>

Przejdźmy jednak do proponowanych przez badaczy interpretacji zdarzenia przedstawionego w *Katastrofie*. Interpretacja wydobywająca sensory teatralno-dramatyczne akcentuje występowanie w sztuce Becketta czterech elementów charakterystycznych dla sztuki teatru. Zakłada się przy tym, że ukazane przez autora postaci uosabiałyby różne czynności składające się na tę sztukę, ale – co ciekawe – z pominięciem dramaturga, uosabiającego dramat, twórczość słowną. Jak pisze Libera, rozważając różnorodne znaczenia postaci dramatu i ich wzajemne relacje:

Reżyser byłby personifikacją reżyserii, Asystentka zgodnie z łacińską etymologią tego słowa – wszystkich sztuk towarzyszących, czyli przede wszystkim plastyki, Protagonista – aktorstwa, a Elektryk – techniki teatralnej.<sup>31</sup>

Tak widziany utwór byłby głosem w dyskusji na temat sytuacji współczesnej sztuki, w której dominującą funkcję pełnią dyscypliny wtórne, mające zdecydowaną przewagę nad dyscyplinami pierwotnymi, takimi jak aktorstwo (poniżane w osobie Protagonisty) czy dramaturgia (nieobecna w sztuce, w której aktualizowana jest próba przedstawienia pozbawionego ustalonego scenariusza). Jest to zapewne zjawisko niekorzystne i bardzo niepokojące. Głos Becketta w tej kwestii uznać należy za znaczące i wyraziste zobrazowanie stanu rzeczy, którego świadkami jesteśmy współcześnie. Problem jest jednak bardziej skomplikowany, gdy wziąć pod uwagę, że tego rodzaju interpretacja jest tylko nośnikiem głębszej metafory (*ib.*, 724–725), wychodzącej poza specjalistyczne znaczenia, choć wykorzystującej podobne atrybuty wchodzących tu w grę lub znacząco pominiętych postaci.

<sup>30</sup> E. M e t m a n, *Rozważania na temat sztuk Samuela Becketta*, s. 218–219.

<sup>31</sup> A. L i b e r a, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, [w:] S. Beckett, *Dziela dramatyczne*, s. 724.

Postaci te byłyby alegorią sił archetypicznych, a głównego bohatera dramatu można potraktować – według koncepcji typów bohatera dramatów współczesnych – jako człowieka ukazanego sam na sam z potężnymi archetypowymi – boskimi czy demonicznymi – siłami<sup>32</sup>. Relacje między postaciami teatru są zaskakująco podobne do relacji między głównymi postaciami wyobrażeń chrześcijańskich: Stwórcą, Szatanem i Człowiekiem<sup>33</sup>. Tak więc, nieobecny dramaturg i pominięty dramat to nieobecny we współczesnym świecie Bóg i Jego stwarzające Słowo<sup>34</sup>. Ucieleśnieniem Szatana byłby Reżyser, Szatan bowiem podobnie jak on jest tym, który złośliwie, pozornie ulepszając, manipuluje twórcami Boga, głównie zaś – Człowiekiem. Człowiek podatny na Zło, odrzuca Boga i Pismo. Szatan reżyserujący odtąd życie Człowieka jawi się jako jego rzekomy dobroczyńca, działający dla jego dobra, w istocie zaś dla własnej chwały. Mami Człowieka wywyższeniem, oddaniem się na jego usługi, w istocie zaś tylko pozornie umieszcza go na piedestale, po to, by go ograbić z najcenniejszego – z duszy i, przede wszystkim, z wolności wyboru. W rezultacie Człowiek nie może poruszać się, działać i myśleć samodzielnie. Dlatego nogi i ręce Protagonisty muszą być nagie i pobielone, by jego wszelkie ruchy i czynności były widoczne i dające się bez przerwy obserwować, zaś głowa, jako centrum świadomości, oświetlona. Oświetla ją elektryk o znaczącym imieniu, Lucek, którego można potraktować jako Lucyfera, oddanego sługę Mefistofelesa. Wydaje się, że przy milczącej obojętności Boga (dającego Człowiekowi wolność wyboru) znajdujący się w rękach Mefistofelesa Człowiek nie uniknie katastrofy (w rozumieniu dramatycznym) jako koniecznego w tej sytuacji zakończenia własnej tragedii (*hamatria* i fatum w tragedii antycznej, mit grzechu pierworodnego i jego konsekwencja – śmierć w wierzeniach chrześcijańskich). Wydaje się też, że nie uniknie on katastrofy w rozumieniu potocznym – kłęski, w tym wypadku kłęski człowieczeństwa, zasadzającego się na wolności wyboru postawy, działania, myślenia. Jednakże z pomocą przychodzi Człowiekowi bezwiednie amoralna Natura (ucieleśniona w osobie Asystentki), podpowiadając mu wykonanie znamiennego ru-

---

<sup>32</sup> E. Metman, *Rozważania na temat sztuk Samuela Becketta*, s. 204; zob. też: M. Esslin, *Znaczenie absurdu*, s. 271; i d e m, *Mroźek, Beckett i teatr absurdu*, s. 210.

<sup>33</sup> A. Libera, *Moje przygody z „Katastrofą”*, s. 150–151.

<sup>34</sup> A. Libera, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, [w:] S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, s. 724–726.

chu podniesienia głowy, wypróbowania tego gestu, będącego wyrazem buntu, niezgody na własną sytuację.

Zważywszy wskazany, symboliczny plan lektury dramatu, wydaje się, że interpretacja polityczna *Katastrofy* (przez Becketta założona) stanowi o parabolicznym dyskursie w ramach kreowanej sytuacji dramatycznej. Protagonista to Havel więziony przez reżim; zarazem – to każdy więzień, człowiek, który dla systemu nie znaczy nic. Reżyser zabrał mu wolność, decyduje o jego wyglądzie, ruchach, losie. W tym rozumieniu Reżyserem staje się Gustaw Husak – posługujący się stalinowskimi metodami zarządzania państwem sekretarz partii komunistycznej w Czechosłowacji, a równocześnie – można tę postać uogólnić jako każdego dysponenta władzy w systemach totalitarnych, nie tylko komunistycznych. Zdaniem Libery:

największe tyranie naszych czasów [...] zaczynają od kuszenia totalnym wyzwoleniem i wywyższeniem człowieka, a kończą na jego totalnym zniewoleniu i poniżeniu. [...] 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, straszliwym upadkiem, któremu towarzyszy szyderczy śmiech diabła i bolesne milczenie Stwórcy.<sup>35</sup>

Respektując proponowaną przez krytyków zasadę zwielokrotnienia płaszczyzn lektury dramatu Becketta (metafizyczna, społeczna, egzystencjalna, polityczna) podkreślmy dodatkowy wymiar tekstowy i interpretacyjny *Katastrofy* związany z hipotezą tematyzacji „nieobecnego, stwarzającego Słowa”. Otóż, jeśli przyjąć figuratywny sens postaci prezentowanych w dramacie – ich dialog ma w konsekwencji również charakter figuratywny, mimo że jest dialogiem konwersacyjnym, a więc parafrazującym dialog potoczny. Ów figuratywny (symboliczny, metaforyczny) sens możemy właściwie wyprowadzać z każdej frazy dialogowej, począwszy od pierwszych ogniw dialogu:

A (*Wreszcie.*) No jak?

R Tak sobie. (*Pauza.*) Po co ten postument?

A Żeby z parteru widać było stopy.

*Pauza.*

---

<sup>35</sup> A. Libera, *Wstęp* do: S. Beckett, *Dramaty*, s. XXII.

R Po co ten kapelusz?

A Żeby lepiej ukryć twarz.

*Pauza.*

R Po co ten szlafrok?

A Żeby był całkiem czarny.

*Pauza.*

R Co ma pod spodem? (*A rusza w stronę P.*) Powiedz.

*A zatrzymuje się.*

A Nocny strój.

R Kolor?

A Popiołu.<sup>36</sup>

Jeśli założyć, że jest to dialog Szatana i Natury, to jego retoryka nawiązuje wprost do biblijnej *Księgi Stworzenia*, stanowiąc początkowo transkrypcję genezyjskich działań Stwórcy w pierwszych siedmiu dniach stwarzania świata. Każdy z tych dni (poza dniem, w którym został stworzony człowiek) wieńczony był charakterystycznym samoutwierdzeniem Boga, iż stworzone byty są dobre. W *Katastrofie*, Natura-Asystentka, zadając Szatanowi-Reżyserowi pierwsze pytanie („No jak?”; w wersji angielskiej: „Like the look of him?”), parafrazuje akt refleksji Boga nad swym dziełem i rozszczepia ową refleksję, bowiem oczekuje odpowiedzi i przyjmuje ją od Szatana („Tak sobie”; w wersji angielskiej: „So so”<sup>37</sup>). Zwróćmy uwagę, że nie tyle względne zadowolenie (czy niezadowolenie) Szatana jest tu istotne, ale zadawanie przez niego pytań o celowość działań Natury, o podjęcie przez nią działań satysfakcjonujących upostaciowaną zasadę zła. Dalsze ogniwo dialogu stanowi bardziej szczegółowe nawiązanie do starohebrajskiej idei Boga Zasłoniętego (kapelusz mający zasłaniać twarz Protagonisty). Równie symboliczne są kolory, którymi natura kształtuje dla Szatana przestrzeń działań: czarny, biały, szary, czerwony, a zatem achromatyczne barwy niewinności, grzechu i oczyszczenia (szarość wzmocniana dodatkowo leksemem „popiół”) oraz barwa życia, miłości i śmierci (czerwień)<sup>38</sup>. Sądzę, że warstwa leksykalna dramatu (i jej przedmiotowe uniwersum w sytuacjach scenicznych) jest nośnikiem sacrum, jest

<sup>36</sup> S. Beckett, *Katastrofa*, s. 407-408.

<sup>37</sup> S. Beckett, *Catastrophe*, s. 459.

<sup>38</sup> Zob.: D. Dorstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 113-124.

Stwarzającym Słowem Boga na tej samej zasadzie, na jakiej zostało ono ustanowione i zapośredniczone przez Szatana w *Księdze Hioba*, jako słowo „sprawdzające” moc i stałość człowieka. Cnota ludzkiego męstwa (którą podkreślił w przywoływanej wcześniej interpretacji McCandless) jest tutaj przeciwstawiona niepewności i zwątpieniu Szatana. Zwątpienie to, interpretowalne w *Katastrofie* także w aspekcie metafizycznym, jest jednym z najwyraźniejszych we współczesnej literaturze dramatycznej akcentów, ustanawiających etos „człowieka zbuntowanego” – nie tyle przeciw złośliwemu i ironicznemu Bogu (jak to ujmował Albert Camus), ile przeciw złu, które w swej niepewności i lęku skazane jest na przegraną.

W kierunku uniwersalizacji i parabolizacji tematu *Katastrofy* poprowadził również swoją kontrowersyjną interpretację Michael Guest w artykule *Act of Creation in Beckett's "Catastrophe"*<sup>39</sup>. Jego zdaniem, Reżyser reprezentuje Boga, Asystentka jest figurą anioła, zaś Elektryk to św. Łukasz Ewangelista. Guest podkreśla, że Protagonista jest uosobieniem ulotności egzystencji identyfikowanej z procesem powstawania (jest zatem niedokończonym posągiem). Według Guesta, w *Katastrofie* następuje połączenie dwóch biegunowych form kosmo- i antropogenezy: stwarzania oraz katastrofy, życia i śmierci (podobnie, jak w *Czekaniu na Godota*, a szczególnie w *Oddechu*), co w efekcie – poprzez identyfikację granic narodzenia i śmierci – podważa heroiczną zasadę egzystencji, celowość zmagania o jej wartość i sens, o godność osoby; podważa także misję Ewangelisty – staje się on „kronikarzem” absurdu egzystencji, której znaczącym wyrazem jest jedynie „zaświadczenie” o narodzinach i wydanie aktu zgonu. Jadwiga Uchman, odnosząca się krytycznie do interpretacji Guesta<sup>40</sup>, ma na uwadze, że metafizyczna i religijna interpretacja *Katastrofy* unieważnia właśnie zasadniczo ideę i sens protestu Becketta wobec systemu totalitarnego – protestu sygnalizowanego dobitnie umieszczeniem konkretnej dedykacji poprzedzającej tekst dramatu, ale stanowiącej przecież jego integralny składnik.

---

Gdy chodzi o kolorystykę i sposób komponowania „obrazów scenicznych” przez Becketta, bardzo interesujące sugestie wprowadza na ten temat Andrzej Falkiewicz w swoim studium *Samuel Beckett* ([w:] *Mit Orestesa*, Poznań 1967, s. 143), a mianowicie przywołując kontekst malarstwa Valdesa Leala (XVII w.), barokowych konceptualizacji Boga Zakrytego i motywów wanitatywnych.

<sup>39</sup> M. G u e s t, *Act of Creation in Beckett's "Catastrophe"*, [w:] "Reports of the Faculty of Liberal Arts", Shizuoka University (Japan), vol. 31, 1995, s. 1-8.

<sup>40</sup> J. U c h m a n, *Samuel Beckett – the Theatre of the Absurd...*, s. 165-167.

W kontekście dotychczasowych rozważań, uniwersalizacja czy parabolizacja znaczeń *Katastrofy* jest interpretacyjnie sensowna o tyle, o ile zachowuje temat egzystencji osoby jako temat godności i heroizmu jednostki wobec masy i mechanizmów kolektywnego zniewolenia. Samo „zamaskowanie” tych mechanizmów (w figuratywnych obrazach sił nadprzyrodzonych, reżimach politycznych, wzorcach kultury popularnej), będące ich równoczesnym obnażaniem, stanowi nie tyle o tematycznej zawartości tekstu (jak sugerują Metman i Guest), ile o dystansie twórcy do tematu oraz jego umiejętności diagnozowania ogólnych mechanizmów kulturowych i społecznych na osi diachronii.

*Anna Wolska*

THE METHOD OF A "DIRECT ACTION" AND DEFENCE STRATEGIES OF  
A DRAMA HERO. *THE CATASTROPHE* BY SAMUEL BECKETT  
— A PLAY DEDICATED TO VACLAV HAVEL

METODA „AKCJI BEZPOŚREDNIEJ”  
I STRATEGIE OBRONNE BOHATERA DRAMATU.  
„KATASTROFA” SAMUELA BECKETTA SZTUKA DEDYKOWANA  
VACLAVOVI HAVLOVI

(summary)

The article presents the idea and meaning of Samuel Beckett's protest against the totalitarian system in *The Catastrophe* – a drama being a protest clearly stated in the specific dedication for Vaclav Havel, a dedication that in fact precedes the text itself and still constitutes its integral part. The interpretations of the play as a political work, or even an occasional one, were contrasted with depictions of *The Catastrophe* as a drama with existentialist, religious (more widely – metaphysical) and social message picturing one of the conflict's prefigurations: an individual versus mass society. The intention was to bring home the method of a direct action and defense strategy of the drama hero as well as to show that it is sensible to interpret the meanings of *The Catastrophe* as universalized and parabolized as long as it preserves the theme of individual existence as a theme of dignity and heroism of an individual confronted with the masses and the mechanisms of collective enslavement. "Disguising" those mechanisms (in the figurative pictures of supernatural forces, political regimes, patterns of pop culture) testifies to the writer's distance towards the topic and his ability of diagnosing the general cultural and social mechanisms on a diachronic axis.