

Jak człowiek Becketta zrodził się z Keatona, czyli absurdalna Księga Rodzaju

Niezmiernie szybko od chwili swych narodzin kino zaczęło czerpać inspirację z literatury, poczynając od filmu d'art (który opierając się na tradycji Comédie Française, przyciągnął do siebie związanych z tym środowiskiem pisarzy), a kończąc na różnorodnych adaptacjach. Ekranizowano niemal wszystko – od Szekspira, przez Mickiewicza po Dickensa. Jednak w miarę rozwoju kina i wypracowania sobie przez nie własnego języka coraz częściej inspirujący stawali się inspiratorami, literatura zaczęła przyglądać się uważniej kinowemu ekranowi, dziesiąta muza przestała być brzydszą siostrą nadobnej literatury, a slapstickowy Buster Keaton mógł zapowiedzieć Beckettowski teatr absurdu.

Przy wiejskiej drodze pod drzewem siedzi mężczyzna; postępując, próbuje usilnie zdjąć but. Wiek dojrzały, spodnie przetarte, na głowie znoszony już trochę melonik. Na imię mu Estragon, za chwilę zaś drobnym, sztywnym kroczykiem, rozkraczając nogi, wejdzie Vladimir. Wyglądają jak para włóczków, może zbiegów z jakiejś trupy cyrkowej, w której za marne pieniądze robili za clownów, o czym świadczą dość pokraczny chód i strój. W zasadzie nie wiadomo nic poza tym, że na kogoś czekają, chociaż chętnie by sobie już stąd poszli. Tym kimś jest Godot, który rzekomo obiecał przyjść, lecz więcej nic powiedzieć się nie da.

Nieprzypadkowo rozważania na temat Beckettowskiego teatru zaczynam od przywołania obrazu postaci z *Czekając na Godota*, sztuki fundamentalnej, powstałej w początkowej fazie jego dramaturgicznej twórczości, prezentującej już cały kunszt Becketta jako absurdysty, tworzącej preludium do jego *theatrum mundi* i jednocześnie będącej już dziełem doskonałym. Postaci Vladimira i Estragona są komiczne i tragiczne na przemian, przekomarzają się, plotą „trzy po trzy”, by za chwilę podjąć egzystencjalne rozważania, pozostając przy tym jednak „typami nie do końca poważnymi”, co mimo to nie powoduje dysonansu. Styl Becketta bowiem to przemienność grozy (w rozumieniu podejmowania kwestii zasadniczych jak śmierć, człowieczeństwo, Bóg) oraz humoru. „Komizm rodzi się z pustki i odsyła do tragiczności, tragiczność zaś zwraca się ze skargą ku pustce i odsyła w śmiech. Żadna z postaw nie może zwyciężyć, mogą się tylko wzajemnie zastępować – bez końca!”^[1] Bohaterowie nie mogą odejść – czekają, nie

UJĘCIE PIERWSZE
– POSTAĆ

[1] J. Błoński i M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 45.

wiedzą, jak długo jeszcze. Wiedzą tylko, że istnieje „wczoraj”, gdyż wczoraj też czekali w tym samym miejscu, oraz jakieś „kiedyś”, do którego powracają czasem w opowiadanych nawzajem sobie historiach. Poza tym mają jakąś najbliższą przyszłość, czas oczekiwania, z którym muszą coś zrobić. Nie za bardzo wiadomo tylko co. Rozmawiają. Ich słowa są zużyte i ciągle się zużywają, podobnie jak ich ciała. Ale dopóki będą mówić, dopóty będą istnieć, jedynie to im pozostało. Gdyby Vladimir i Estragon przestali czekać na Godota, rozpląnęliby się, choćby w takim znaczeniu, że skończyłoby się przedstawienie. Oni sami są oczekiwaniem, i o tyle są istotni, o ile trwają. Zdają się oni nie tylko płatać w słowach, lecz także względem siebie, obok siebie, wokół drzewa, kamienia, a także rekwizyty, jak melonik, but, rzodkiewkę eksploatują na wiele sposobów (zdejmuje but, zakłada, wyciąga rzodkiewkę, chowa, itd.). Zachowują się jak marionetki, jak postaci z komedii, którym zostały już tylko dawno ograne gagi.

Gogo i Didi (jak się do siebie zwracają) wyglądają, jakby niespodzianie wyjęci zostali ze świata slapsticku lat 20. i wbrew sobie osadzeni w radykalnie wyczyszczonej przestrzeni teatru Becketta, w której nie ma ograniczonego świata zaułków i nędznych dzielnic miejskich dla włóczęg Chaplina czy drapaczy chmur do pokonania dla Harolda Lloyda, tu dostali za przeciwnika, oprócz kamienia i drzewa (a więc Natury), przede wszystkim Czas, zbyt dużo Czasu. Żonglują nim więc poprzez słowa, przepuszczają przez palce, grzęzną w nim, doświadczając nieznośnego, niemożliwego do wytrzymania „tu i teraz”.

ABSURDALNA KSIĘGA RODZAJU

Buster Keaton – amerykański komik nazywany „Człowiekiem o kamiennej twarzy” to postać przedziwna, jak pisał Jean-Pierre Coursodon:

Keaton, podobnie jak Edgar Allan Poe, jest nie z tego świata. Czy jest on naprawdę jednym z nas? Łatwo można o tym zwątpić, krytycy porównywali go często do maszyny albo nawet, z jeszcze większą to bystrością – do zwierzęcia. Podczas gdy Chaplin jest ludzki, nawet zbyt ludzki, Keatonowi zarzucano, że jest nim w stopniu niewystarczającym. Jego czystość moralna i estetyczna była często brana za oschłość, a odrzucanie przez niego ułatwień, nawet genialnych – za bezsilność^[2].

Tymczasem – jak zauważa Grzegorz Królikiewicz – on nie śmieje się, nie zastanawia, gdyż tak całkowicie skoncentrowany jest na walce z różnymi przeciwnikami, że brak mu dystansu do wydarzeń. Jednak jego „kamienny sposób bycia”, twarz bez mimiki kryją tajemnicę. Nie wiadomo, czy ta postać zgadza się na sytuację, w jakie zostaje włożona, czy też nie. Jak każda obojętność, tak i ta jest nieprzenikniona. Keaton nie ma czasu na poznawanie świata w sensie intelektualnym, logicznym, jego działania zamienione są w pracę. Bezpośrednio włą-

[2] J.-P. Coursodon, *Buster Keaton*, przeł. A. Konicki, „Kultura filmowa” 1969, nr 3 (127), s. 57.

czony jest w walkę, w przewycięzanie trudności, „[...] ciągle jest w pościgu za równowagą. A ta równowaga jest chwiejna, jego zwycięstwa więc niedokończone” [3]. Buster Keaton zderza się z absurdem dosłownie, namacalnie, w konkretnej sytuacji swej pogoni, nie jak choćby patafizycy w sferze logiki, procesów, rozważań.

W najbardziej znanym ze swoich filmów *General* z 1927 roku Keaton to Johnnie Gray – maszynista lokomotywy, który nagle zostaje wplątany w samo centrum wojny secesyjnej. Po samotnych i długich zmaganiach w walce z całą gromadą wrogiego wojska, ale też z przeciwnościami losu i pechem; wychodzi z niej zwycięsko, ratując przy tym także swoją narzeczoną. Nie bez znaczenia jest nazwisko bohatera – Gray, czyli Szary, a więc niezbyt wyróżniający się, przeciętny. Tymczasem temu Szaremu właśnie świat rzuca wyzwania niczym mitycznemu Herkulesowi. „Nie ma u niego zderzeń z pojedynczymi osobami, nieznaczącymi przedmiotami. Wizja komiczna o wiele szersza każe zmierzać mu się z siłami wykraczającymi poza wymiar ludzki, wobec których najzwyczajszą reakcją jest panika, bezsilność, ratowanie się ucieczką” [4]. Pomimo przeciwności, przyjmuje on postawę gotowości i z niezłomnością stawia czoła wojennej zawierusze, niesfornym maszynom, niszczycielskim lawinom. Skąd więc ta Szarość określająca bohatera? Okazuje się, że *General* to coś więcej niż komedia. Pod pozornie lekką, rozrywkową formą kryje się treść w sferze metafizycznej dotykająca wielu mitów, chociażby mitu Syzyfa. Johnnie Gray to postać, która się zмага. Biegnie, nie ustępuje, wypełnia swój los, a my – widzowie – za sprawą rozwiązań reżyserskich ciągle widzimy więcej (bo wcześniej) niż on. Jesteśmy więc trochę jak odbiorcy mitu o Edypie – znamy słowa wyroczni i obserwujemy jak bohater „pakuje się nieustannie w tarapaty”, realizując swój los. Edyp był jednak królem, jego fatum było fatum królewskim, postać była więc adekwatna do stylu wysokiego, w jakim miał realizować się według zasady *decorum* Arystotelesa dramat antyczny. Postać tragiczna, powodowana *hybris* i podlegająca *ananke* nie mogła być wówczas Szaraczkiem. Kimże w takim razie są Estragon i Vladimir? Czyż nie wywodzą się od Bohatera – Szaraczka, komika w meloniku? Czy oni to nie Buster Keaton, który nagle przystanął w swoim bezrefleksyjnym biegu za celem, rozjeździł się, zrozumiał, przysiadł i już więcej nie poszedł dalej. Czy to nie Syzyfowie, którzy zamiast wtaczać głaz usadowili się na nim na dobre, gdyż nawet jako Syzyfowie Camusa [5] nie chcą dłużej już mitu

[3] G. Królikiewicz, *Wielka Kamienna Twarz – próba analizy filmu „General” Buster Keatona*, Łódź 1996, s. 153.

[4] J.-P. Coursodon, op. cit., s. 59.

[5] Albert Camus w eseju *Mit Syzyfa* (1942) tak interpretuje postać Syzyfa, ukazując jednocześnie stan ducha współczesnego mu wówczas człowieka: „Nie ma takiego losu, którego nie przewycięży pogarda”. Camusowski Syzyf uświadamia sobie, że jedyne, co mu dano, to nieuchronne, godne pogardy rozwiązanie (śmierć).

Mówi więc – „tak” swoim wysiłkom, gdyż to, co do niego należy i od niego pochodzi, to jego los. Powraca on do życia, głaz toczy się dalej. Los staje się jego własnością, kamień jego kamienieniem, a Syzyf staje się Syzyfem szczęśliwym. Szczęśliwym milczącą radością, która jest ponad wszystkim. Jasność widzenia, która powinna mu być udręką, to jednocześnie jego zwycięstwo. A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1999, s.149.

realizować? A może po prostu zabrakło już góry, Beckett dał im tylko drzewo. Powiesić się? Nie, w końcu jesteście Syzfyami!

Rozważając dalej kilka aspektów komedii Bustera Keatona i dramatu Becketta *Czekając na Godota*, pragnę zwrócić uwagę na analogie między tymi pozornie różnymi twórczościami. Nie chodzi mi tylko o podobieństwa wizualno-behawioralne (Vladimir i Estragon wyglądają jak podstarzali komicy i tak też się zachowują), lecz o pewną podobną myśl, która jest zasadniczą myślą budującą świat Becketta, a która w moim mniemaniu pojawia się w filmie *Generał*.

CLOWN ZAMIENIA BEZSENS W POEZJĘ

Buster Keaton swą przygodę z filmem rozpoczął w 1917 roku, grając u boku „Fatty’ego” (Roscoe) Arbuckle, który był również reżyserem tych przeważnie 15–20 minutowych filmów. Od roku 1920 Keaton nie tylko obejmuje główne role w filmach, ale też sam pisze już scenariusze oraz zostaje ich reżyserem (*One Week*, 1920; *The Electric House*, 1922; *The Love Nest*, 1923). Lata następne można uznać za złoty wiek twórczości Keatona, był to czas, kiedy w długich metrażach Keaton mógł pokazać cały swój kunszt, nie tylko jako komik, lecz także jako reżyser i pomysłodawca gagów. Czas ten szczęśliwy przetrwał, podobnie jak w przypadku wielu innych twórców arcydzieł epoki kina niemego – przełom dźwiękowy (1927), który okazał się rewolucją techniczną, momentem cofnięcia się ewolucji kina jako sztuki obrazu, które zdążyło wypracować sobie już własny metaforyczny język. Keaton w pierwszym filmie dźwiękowym *The Hollywood Revue* w reżyserii Charles’a F. Reisnera pojawi się dopiero dwa lata później w 1929 r. Jak zauważa Jean-Pierre Coursodon, Keaton niezmienne od fazy swej artystycznej drogi nie poddał się jednak przeobrażeniom:

[...] przybył do nas z wodewilu, gotowy, wcielony w swój ostateczny kształt, od razu. Chaplinowi, Haroldowi Lloydowi, Flipowi i Flapowi trzeba było dziesiątków filmów, zanim doszli do swojej ostatecznej postaci fizycznej i moralnej. On – wiedział, kim był i co chciał. Niepoddający się formowaniu, niczym skała, narzucił swoją osobowość pierwszymi filmami. [...] Nigdy nie uległ żadnej ewolucji. Ta stałość daje do myślenia, odkrywa ona w tym człowieku i w stworzonej przez niego postaci trwałą rys: wolę^[6].

Owa konsekwencja zachowań nie realizowała się tylko w sferze pomysłu na samego siebie jako komika, ale przede wszystkim konsekwentny jest kreowany przez niego bohater, upór więc jest dominantą Keatona na płaszczyźnie semantycznej utworów. Sprawia on wrażenie, jakby cały ten trywialny świat slapsticku, pełen małostkowych konfliktów, śmiesznych wyczynów, drobnych katastrof był mu obcy. „Trudności, jakie musi pokonać Buster Keaton, znajdują się na wyższym poziomie, poprzez swoją skalę i swoje konieczności”^[7]. Dlatego też, próbując wskazać na proveniencję postaci Vladimira i Estragona,

[6] J.-P. Coursodon, op.cit., s. 57–58.

[7] Ibidem.

ale też Hamma, Clova (*Końcówka*) czy Winnie (*Radosne dni*), przywołują postać Keatona, a nie choćby Chaplina jako zbyt sentymentalnego. Johnnie Gray (skądinąd ulubiony kolor dramaturga – barwa popiołu) czy Vladimir – to clowni, którzy posługując się formą niską, otwierają przed nami sferę istoty egzystencji, pościgu za Absolutem, za równowagą, za sensem, spełnieniem.

Istotnym jest też fakt, iż kiedy Samuel Beckett w latach 60. postanowił zrealizować swój pierwszy film, do realizacji projektu na podstawie własnego scenariusza zaprosił Bustera Keatona. Film o znamienym tytule *Film* zekranizował w roku 1964 Alan Schneider, w asyście Becketta. Oszczędność ekspresji połączyła się z oszczędnością akcji. Mistrz aktorskiego niedogrania połączył się z mistrzem antydramy w dramacie.

Kiedy mówi się o powinowactwach postaci Beckettowskich z tradycją kinową, zazwyczaj wskazuje się na Chaplina, jak choćby w swojej recenzji w 1953 roku *Czekając na Godota* pisała Jacques Audiberti: „Dwóch włóczęgów czeka na drodze na Godota. [...] Mówią jak Charlie Chaplin. Gdyby mówił [...]”^[8]. Podobieństwo nasuwa się szybko, ponieważ w dramatach Becketta, jego technice jest coś pierwotnego, jarmarcznego, coś, co przywołuje nam na myśl clownadę, improwizację *comedia dell'arte* czy właśnie slapstickowych trampów. Ale jednocześnie ową jarmarczność otwiera się na zupełnie inne obszary, na sferę eschatologicznych, ostatecznych rozważań. Jak zauważył Jean Anouilh: „Wielkość, kunsztowna gra, styl – jesteśmy «gdzieś» w teatrze. Music-hallowy skecz *Mysli* Pascala grany przez kłownów [...]”^[9]. Tak na obszary zamknięte, nieznanne innym komikom dociera Keaton. Jego komedie to próba nadania sensu człowiekowi skazanemu na codzienność działania. Pokazując, że Ruch ma Sens, Keaton daje też nadzieję, że Szary też jest niezwykły.

W analizie filmu *Generał* Grzegorz Królikiewicz próbuje podkreślić znaczenie Keatona w rozwoju kina, opisując jego fenomenalną metodę budowania kreacji filmowej, jaką jest niedogranie, tworzenie sugestii, porównując jego aktorstwo do sposobu grania Grety Garbo (nazywa ją artystyczną siostrą-bliźniaczką aktora). Zauważa, że Kamienna Twarz Bustera Keatona to nie konwencja, lecz generalna zasada kina, jaką jest informacja niepełna, niedosyt, niedoinformowanie, to „prainformacja”, która ma uzyskać dopełnienie w głowie widza. W ten sposób zaprasza ona nas do współpracy, kiedy „kamienieje” – zaczynamy działać za niego. Zostaje tu w mniemaniu Królikiewicza wzbogacony odwieczny mechanizm, wynaleziony przez antycznych Greków metody na łączenie odbiorcy z bohaterem dramatu. Tyle tylko, że niegdyś im ktoś bardziej wykrzykiwał swe uczucia, tym bardziej czuliśmy się przez niego przekonani. Dziś inaczej: im postać bardziej

ZBYT POWAŻNY
JAK NA KOMEDIĘ,
ZBYT NUDNY
JAK NA DRAMAT,
CZYLI
O ZAPRZECZENIU
FORMIE

[8] *Wybór tekstów*, w: J. Błoński i M. Kędziński, *Samuel Beckett*, s. 89.

[9] *Ibidem*.

milcząca, tym większa jest chęć, by poznać powody tego milczenia. W filmie *General* sytuacja niby jest optymistyczna, ale bohater jest uwikłany – w relację z narzeczoną, która wymaga od niego postawy bohaterskiej, w trudną pracę okiełznania maszyny wielkiego parowozu, a w końcu nawet w historyczną zawieruchę secesyjnej wojny...

Gdybyśmy sięgnęli do doświadczeń literackich zawartych w podręczniku z liceum i przyjrzeni się definicji eposu, to film Baster Keatona spełnia tę definicję. A przecież jest jego parodią. Czy są w tym filmie pokazane momenty przełomowe w dziejach narodu? Oczywiście, bo właśnie tworzy się naród amerykański, przez wojnę secesyjną, która jest jego kolebką. Czy są dwie wrogie armie? Jest więc konflikt. Czy są ogromne zjawiska społeczne? Tak!”^[10]

Nie nazywałabym jednak filmu *General* parodią eposu, lecz eposem skrojonym na miarę swoich czasów. Keaton przenosi burleskę do stylu wysokiego. Co z tego, że bohater nazywa się Szary (Gray), jeśli zachowuje się niczym heros, wykonując tylko zwykłe drobne kolejarские czynności. Keaton trzyma wysoko głowę, patrzy w dal, jego wzrok omiata horyzont, jego profil przypomina kształtem peryskop. Ten mały bohater ma jednak ogromnego pomocnika – maszynę, dlatego może wygrywać kolejne batalie. On jest nie tylko przyjacielem maszyny, ale też jej niezbędną częścią, składnikiem bez którego maszyna nie wprawi się w ruch. Chaplin miał za przyjaciół rzeczy małe, był przeciwnikiem mechanizacji, o czym świadczy choćby pamiętna scena z *Modern Times*, kiedy Chaplin jako pracownik fabryki karmiony jest zupą przez skomplikowaną maszynę i bynajmniej mu się to nie podoba. Chaplin to humanista, Keaton to mechanik – anarchista, on buduje obraz człowieka przyszłości.

By wyposażyć bohatera burleski w cechy eposowego herosa, Keaton buduje swe gagi, wykorzystując szybkość i kontrast. Pierwszy rodzaj gagów można nazwać w uproszczeniu gagiem ruchu (Deleuze^[11] nazywa go – *le gag trajectoire*, czyli toru ruchu, po jakim w przestrzeni porusza się ciało). Polega na wyolbrzymieniu ciągu przyczynowo-skutkowego, w którym następstwa ukazane są przy pomocy szybkiego montażu, mamy więc jakieś działanie bohatera i zanim ono się skończy, pojawiają się już jego konsekwencje. Świetnie widać ten rodzaj gagu w innym filmie Keatona – *Cameraman*, bohater dzwoni do swej narzeczonej, która mieszka po drugiej stronie miasta; nim skończy rozmowę, jest już u niej w domu. Można by też gag ten nazwać „efektem domina” – każdy najdrobniejszy czyn Johnnie’go Gray’a uruchamia kolejną sytuację, w której on musi się szybko odnaleźć i być na czas, zanim przewróci się następny „klocek”. Dlatego Johnnie Gray pozostaje w ciągłym ruchu. Drugim ze sposobów zbudowania efektu komicznego w filmie jest gag maszynowy (gag machi-

[10] G. Królikiewicz, op. cit., s. 70.

[11] Zob. G. Deleuze, *Cinema I. L'image mouvement*, Paris 2003. Wyd. polskie: G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-*

ruch – 2. *Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.

nique). Uzyskany jest poprzez wyjątkową przyjaźń Bustera z maszyną. Johnnie czuje się bardzo związany z lokomotywą, łatwiej mu się z nią „dogadać” niż ze swoją narzeczoną, dla której w porównaniu z jej ojcem czy bratem jest fajtłapą. W dodatku narzeczona jest od niego wyższa, wygląda również na masywniejszą; kiedy więc przychodzi Gray’owi w obliczu niebezpieczeństwa unieść umiłowaną, nie do końca sprawdza się w roli silnego mężczyzny o mocnych ramionach. Inaczej z lokomotywą. Tu ma klasę, zna się na rzeczy; gdy tylko znajdzie się „na lądzie”, staje się nieudacznikiem, którego nawet w obliczu wojny nie chciano wziąć do wojska. Maszyny mu sprzyjają, a on potrafi je oswoić. Mimo iż maszyny z racji swej wielkości i zakresu działania przeznaczone są dla wielu osób, Keatonowi się nie sprzeciwiają. On przekształcił ich funkcję „totalną” w funkcję minorową, pomniejszoną, jednostkową (fonction majorante – fonction minorante). Ogromna maszyna może być obsługiwana przez jednego człowieka.

Każdy może używać skomplikowanej maszynerii, nie tylko specjaliści – nawet kobiety (narzeczona Johnnie’go, chociaż robi to niezdarne wprawia lokomotywę w ruch). Ale też fonction minorante to możliwość poruszenia ogromnej maszyny za pomocą małego elementu – narzeczona wrzuca do pieca lokomotywy małe drewno i maszyna jedzie dalej. Oto Buster Keaton tworzy „nowego człowieka”, człowieka przyszłości, któremu mechanizacja i industrializacja nie straszna!

Obraz ten powstał w Stanach Zjednoczonych po I wojnie światowej; rozwój państwa miał opierać się tu na pracy i inicjatywie jednostek, a nie jak w czasach homeryckich eposów na wszechwładnych kapryśnych bogach i walecznych herosach. Johnnie Gray ma uświadamiać, że rytm życia pełen trywialnych czynności (bo cóż w zasadzie wykonuje Johnnie niezwykle?) może być magiczny. Trzeba tylko być konsekwentnym, nie poddawać się, mówi Johnnie, chociaż jego zwycięstwa są niedokończone, gdyż jedno jest zapowiedzią kolejnego wyzwania. Nie ma czasu, by spocząć na laurach. „Gray to człowiek śmieszny, tragiczny, dumny i sponiewierany [...]. Przez istnienie momentów śmiesznych Keaton otwiera przed nami jakby cały wszechświat istnienia tragedii”^[12]. Optymizm w tym filmie jest tylko pozorny, lepiej może nazwać go wytrwałością, gdyż w zasadzie nie wiemy, co skrywa ta twarz. Czy aprobejuje rzeczywistość, z którą przychodzi mu się zmierzać? W związku z tym „optymizm” ten przekształca się w walkę o byt. Niekiedy zwycięstwo jest niespodziewane, jest ironią losu. Buster Keaton mówi poprzez swój film, że możemy odpowiadać tylko za własne intencje. Pokazuje wprost, że wszystko, co nam się przydarza, jest nieuchronne, a samo życie jest walką, by przezwyciężyć absurd i lęk. Można postawić pytanie, czy Keatonowskie podejmowanie walki, czyli wiara w możliwość oswojenia absurdu, jest z gruntu amerykańska, czy po prostu jest zapisem ówczesnego ducha czasu? Skłania-

[12] G. Królikiewicz, op. cit., s. 152–153.

łabym się ku odpowiedzi drugiej, gdyż to właśnie w USA zrodzi się w latach 50. nurt pokolenia beatników, podających w wątpliwość, podobnie jak europejscy egzystencjaliści, sens życia. Oznaczałoby to, że Johnnie Gray działa, bo nie ma jeszcze za sobą doświadczenia II wojny światowej, które dokona całkowitego przewartościowania.

Czytając Becketta przez pryzmat dokonanej tu analizy postawy keatonowskiej z filmu *Generał*, dialog Estragona i Vladimira nabiera cech swoistego oskarżenia optymizmu, który towarzyszył jeszcze Johnnie'emu Grayowi w 1927 roku. Jeśli był czas na poddanie się – to dawno już minął. Johnnie Gray zaprzepacił szansę, zaślepiony chęcią pokonania świata. Absurdu nie da się oswoić – w absurdzie się tkwi.

Estragon: I co dalej?

Vladimir: To za wiele jak na jednego człowieka (*pausa. Z ożywieniem*)

Z drugiej strony, czemuż zniechęcać się teraz, ot, co powiadam sobie.

Należało o tym pomyśleć dawno, bardzo dawno temu, około 1900 roku.

Estragon: Dość. Pomóż mi ściągnąć to świństwo.

Vladimir: Trzymając się za ręce skoczylibyśmy z wieży Eiffla, jedni

z pierwszych. To były czasy! Teraz już za późno. Nie pozwolono by nam

nawet tam wejść^[13].

Vladimir mówi, by się nie zniechęcać, ale też by nie walczyć z materią życia, bo czymże jest ich ruch, jeśli jedynym ich działaniem jest czekanie. Z greckiego *drama* znaczy – działanie. Dramat w rozumieniu antycznym to akcja spełniająca się w konkretnym, danym, stałym miejscu i czasie. Istotnym elementem dramatu obok *katharsis* (oczyszczenia – jako celu), *hybris* (pychy – powodującej bohaterem), *hamartii* (winy tragicznej, której postać podlega) czy *ananke* (konieczności, która kieruje nim, domagając się swego wypełnienia) była również *perypetia* (nagła zmiana) – zdarzenie odmieniające niespodziewanie, lecz zdecydowanie kierunek biegu akcji. Spróbujemy w tym miejscu streścić *Czekając na Godota*:

Vladimir i Estragon schodzą się pod samotnym drzewem. Czekają na Godota: narzekają, opowiadają pobożne albo sprośne historyjki, borykają się z butami, spodniami, melonikiem. Przyjmują Pozza i Lucky'ego. Wreszcie wieczorem, dowiadują się od Chłopca, że Godot przyjdzie jutro... Można tak streścić zarówno całą sztukę, jak pierwszy albo drugi akt z osobna. Dopiero bliższe wejrzenie odsłania różnice. Ważne, nieważne? Nie wiadomo. W butach chodzi najpierw Vladimir, potem Estragon. Drzewo, wpierw bezlistne, rozkwitło, co prawda nędznie. Mniej w drugiej części rozważań ewangelicznych. Pozzo, który prowadził Lucky'ego, oślepił. A bełkotliwy Lucky oniemiał... I tak dalej, aż do najdrobniejszych szczegółów. Wszystko poprzestawiane, ale po co? Tak więc zrąb zdarzeń jest zawsze tożsamy. Zmienia się tylko to, co mniej istotne. Słowa, gesty, postacie zamieniają się miejscami lub powtarzają ułomnie, niezdarne. Czas jest dany człowiekowi w doświadczeniu rozkładu: tylko dlatego, że obecnie czuje się on gorzej, gotów jest przyjąć, że przeszłość istniała naprawdę^[14].

[13] S. Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1973, s. 8.

[14] J. Błoński i M. Kędzierski, op. cit., s. 18.

Beckett nie tylko zredukował akcję do siedzenia i czekania, ale też dialogi do maniakalnie powtarzanych fraz. Bohaterowie mówią, bo nie pozostało im nic innego, mówią by wypełnić czas i pustkę. Bliźni, a więc Vladimir Estragonowi – i odwrotnie, potrzebny jest jako słuchacz, lecz jednocześnie staje się nieznośnie kłopotliwy, jako ciało, które domaga się pomocy (uwierający but, który trzeba pomóc zdjąć, głód, który trzeba zaspokoić, koszmar senny, który trzeba komuś opowiedzieć, itp.) Rozmowy, chociaż toczony zawzięcie, nie prowadzą do niczego. U Becketta nie ma zawiązania i rozwiązania intrygi, Gogo i Didi mogą siedzieć bez końca przy drodze. „Stąd brak celu działań czy słów, tam, gdzie króluje powtórzenie, czas zapętla się, wpadając w wieczne uniwersum okръżności” [15]. Mimo wszystko, bohaterowie szukają pociechy w słowie, opowiadają sobie historie (niedokończone dowcipy jak Gogo i Didi, okrutne jak Hamm czy pocziwe jak Winnie), monologują sami ze sobą lub ze sztucznie utrwalonym na taśmie głosem – Krapp).

„U Becketta akcja zawsze jest redukcją, ponieważ rozwój zaszczepa się na utracie” [16]. Akcja rozwinęła się, ponieważ drzewo straciło liść, Pozzo wzrok, a Lucky mowę. Zużywają się rekwizyty, słowa, ciała. Postacie, jak zauważa Błoński, wyczerpują możliwości istnienia, które zostały im przydzielone. Rozporządzają niejako kapitałem bytu, który pomalutku wydają. Jest to przede wszystkim kapitał ciała (bo przecież zużywamy się cieleśnie od narodzin, „kobiety rodzą okrakiem nad grobem – powie Beckett). Jego postacie niedołączają na naszych oczach, zanika sprawność ich zmysłów.

W teatrze Becketta nieważne jest, więc co się robi, ale że jeszcze się robi (lub mówi). „Cokolwiek” szeroko rozumiane jest jego dominantą. Trudno o bliższe zajęcie sceniczne. Ale właśnie przez ten zabieg Beckett wyprowadza swe postaci poza teatr. Usuwa barierę „aktorstwa” między osobą na scenie a widzem. Niweluje całą umowność teatru – odtwarzanego czasu, miejsca, odgrywanej roli. Vladimir i Estragon siedzą i nudzą się tu i teraz, a ja jako widz doświadczam empirycznie znużenia wraz z nimi, czekam z nimi na Godota. Beckett pokazuje, na czym polega „bycie tam” – na tym opiera się jego nowatorstwo. Tak jak *General* to komedia bez komika, tak świat Becketta to teatr bez teatralności. Postać w dramacie najczęściej gra swoją rolę, w *Czekając na Godota* dwaj prawdziwi włóczędzy zachowują się tak, jakby zostali wrzuceni na scenę i dano im całkowitą wolność wyrazu.

Tak jak nie mają niczego do recytowania, nie mają również niczego do wymyślenia, a ich rozmowa, niepodtrzymywana intrygą, ogranicza się do komicznych fragmentów, utartych odpowiedzi, żartów, bardziej lub mniej przekonujących fałszywych argumentów. Jedyną rzeczą, w której nie są wolni, której nie mogą uczynić, to odejść, przestać być tam. Muszą zostać, gdyż czekają na Godota [17].

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] *Wybór tekstów*, w: J. Błoński i M. Kędziński, op. cit., s. 90.

Obowiązek czekania pozostaje niewyjaśniony, nie wiemy, dlaczego i kto im nakazał. Czekanie jest losem, nie można się uwolnić oraz do niego odwołać. Los jest tu całkowicie bezosobowy, podobnie jak wcześniej był tylko u starożytnych Greków (Błoński). Bohatera określa Fatum, co do którego nie może się on nawet ustosunkować (lub, jeśli to czyni, rozpoznaje przeznaczenie na opak – jak Edyp), z każdą sekundą nieświadomie je wypełniając. „Wielkim paradoksem sztuki jest, że teatr ten – wyszedłszy od anty dramatu i antydialogów, poprzez wszystkie odmiany groteski – doszedł do wątków «otchłannych», «pozaczasowych», «odwiecznych»”^[18]. I odwrotnie – tragedia ludzkiej egzystencji jest wyjątkowa i zasługuje na rozpoznanie, jednak jej ukazanie jest możliwe za pomocą farsy, groteski i absurdu. Doskonale to wyczuł Beckett. W swoim doświadczeniu absurdu istnienia widzi człowieka jako teatralnego clowna, który poprzez swoją śmieszność odsłania cały tragizm bytowania. Podobnie jak Buster Keaton, Beckett ucieka od metafor, poetyzowania języka. Los Johnnie’go Graya to działanie, a konkretnie prowadzenie lokomotywy, to wszystko. Czekanie na Godota nie jest przenośnią, jest czekaniem. Dosłowność – jak mówi Błoński – to najskuteczniejsze teatralnie odkrycie Becketta. Dosłownie potraktowana zostaje także cielesność bohaterów, styl utożsamia się z rytmem oddechu (w słuchowiskach gaśnięcie świadomości wyrażane jest zanikaniem głosu), cielesna nieobecność drugiego człowieka oznajmia samotność w sensie metafizycznym. Tragedia sposobu istnienia bohaterów nie ma jak u Sofoklesa wymiaru wzniosłego (winy tragicznej, *hybris*, *ananke*), lecz jej znakiem jest tubka pasty, pluszowy piesek, melonik. U Becketta jest tragiczność jeszcze bardziej ogólnikowa, gdyż jego postacie nie popełniły żadnego złego czynu. Swoimi błahostkowymi ruchami i rozważaniami zaprzeczają też tragedii jako formie, będącej dziedziną wielkości. Aby wiele cierpieć, trzeba się narodzić wielkim, maluczkim przystoi skromność. Kiedy pną się ku wzniosłości, publiczność wybucha śmiechem. Vladimir i Estragon, wrzuceni w ramy tragedii, pozostają komediantami, choć niezbyt już śmiesznymi, bo prezentującymi raczej humor dosadny i pierwotny.

Ambicją Becketta jest pokazać wszystko pod podwójnym kątem – istnienie jest tragiczne, ponieważ człowiek nie jest stworzony do śmierci, a umiera. Ale jest także śmieszne, ponieważ chce żyć, chociaż został bez odwołania skazany. Rozpaczliwe wysiłki, które podejmuje, aby ukryć prawdziwy stan rzeczy, wywołują tylko śmiech^[19].

Beckettowska tragedia, jako protest niedorzeczny, gdyż zwracający się w pustkę (Godot ostatecznie się nie zjawiał), obraca się w komedię. Keatonowski *Generał* natomiast śmieszny i komediowy nasycony jest

[18] D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*, Kraków – Warszawa 2006, s. 75.

[19] J. Błoński i M. Kędzierski, op. cit., s. 47.

tak samo intensywną magią (bo Gray ujarzmia i antycypuje świat), jak sceny w tragediach w stylu wysokim.

Jedno jest pewne – zdarzeniowość (rozmaicie potraktowana) pełni u obu twórców rolę zasadniczą. Przyjrzyjmy się zatem teraz, jak układają się relacje na linii bohater – Czas.

Czas jest głównym elementem konstrukcji każdego filmowego gagu w *Generale* Bustera Keatona, na nim opiera się dowcip, a mówiąc konkretniej – raczej na jego niedostatku. Spójrzmy, na czym polega śmieszność zachowań Johnnie’go Gray’a. Oto przykładowa scena: Johnnie próbuje dogonić lokomotywą uprowadzony przez wrogie wojsko pociąg. Przeciwnicy nie wiedzą, że jest sam, co wzmacnia efekt komiczny. Gray ładuje działo (które znalazł na trasie i podczepił do wagonu), niestety daje zbyt mało prochu i pocisk ląduje w jego własnej lokomotywie. Chwyta go więc i wyrzuca na zewnątrz, gdzie ten po chwili wybucha. Nie daje za wygraną i podejmuje kolejną próbę załadowania działa, tym razem przesadza z ilością prochu. Dodatkowo, kiedy zapaliwszy lont próbuje przejść z działa na lokomotywę, zawadza nogą o zaczep, odłączając armatę. My widzimy jednak, że but Johnnie’go wpłtuje się w obejmę i za chwilę nasz bohater uwięziony między lokomotywą a działem znajdzie się w pułapce. Keaton nie byłby sobą, gdyby ustał w walce – sprawnie udaje mu się oswobodzić i skrywa się za węglarką, tymczasem działo armaty celuje prosto w niego. Na szczęście dla nas (zaangażowanych widzów) niespodziewanie armata odłącza się na zakręcie i zmierza prosto w kierunku porywaczy...

Wszystkie gagi biorą się w gruncie rzeczy z założenia, w myśl którego bohaterowi daje się do dyspozycji zbyt mało czasu. Każdą czynność musi on więc wykonać w biegu, a i tak się spóźni. Gdy rozwiązuje jeden problem, pojawia się już następny, który on dostrzega, będąc już w stosunku do niego o pół kroku w tyle.

Komizm w tym filmie polega na tym, że Buster Keaton uwikłany w działalność fizyczną próbuje dogonić rzeczywistość i bez przerwy się spóźnia. [...] Bohater robi coś, jakby spóźniony, ale przecież to, że on jest spóźniony ktoś zauważył. Kto? Widz! A więc również widz znajduje się w pewnym biegu tej konstelacji, jaką jest... utwór filmowy^[20].

Ma rację Królikiewicz zauważając, że podmiotem, w stosunku do którego Keaton jest zawsze spóźniony, jest widz, który wcześniej niż bohater widzi powstające zagrożenia. To my pierwsi zauważamy źle wycelowane działo armaty czy nadciągającą armię Północy. Różnica w czasie pomiędzy moim – widza spostrzeżeniem a spostrzeżeniem bohatera daje mi nie tylko przewagę, ale i dystans do postaci, a przede wszystkim do rzeczywistości. Tęgo dystansu brak u Keatona, stąd doświadczenie absurdu jest doświadczeniem widza, gdyż on widzi wcześniej i więcej. Komik zastępuje nas w zmaganiu się ze światem, pozwa-

[20] G. Królikiewicz, op. cit., s. 85.

POSZUKIWACZ
STRACONEGO
CZASU KONTRA
MORDERCY JEGO
NADMIARU

la nam usiąść wyżej, daje nam „arystokratyzm filozofowania”. Zauważając, że bohater nie jest na CZAS, stajemy się współautorem filmu, gdyż to na naszej percepcji opiera się istota gagów Keatona, jesteśmy wciągający w ten układ. Królikiewicz nazywa te gry z widzom „przełomem narracyjnym”, który zaważy na kształcie przyszłych komedii filmowych. Filmy Keatona nie są więc utworami zamkniętymi, lecz potrzebują widza, by mogły się wypełnić, potrzeba naszego odbioru, dystansu, by zrealizował się absurd, zapisany jako potencjał absurdu na taśmie filmowej.

Beckett daje natomiast swym postaciom zbyt dużo Czasu. Jak już wspomniałam, dosłowność jest tym, co Beckett jako pierwszy wprowadził na scenę teatru, dosłownie odbieramy więc także Czas. Jego nadmiar odpowiada ubóstwu przestrzeni, która zawsze jest silnie zredukowana, jakby zatrzaśnięta (sceneria przydrożna w *Czekając na Godota*, pokój – w *Końcówce*, kopiec przysypujący bohaterkę w *Radosnych dniach*, korytarz w *Krokach*). Im mniej przestrzeni, tym bardziej nieznośniejsze staje się doświadczenie czasu. Objawia się on niemal namacalnie –

jest jakby kleistą substancją, oblepiającą słowa i działania. Unaocznia go zaś powolność: los bohaterów jest żmudą i cierpliwością. Żadnych niezwykłych wydarzeń: ale nawet spojrzenie przez okna nabywa (w *Końcówce*) parodystycznej godności ceremoniału. Beckett nie ma sobie równego w rozszczepianiu, wydymaniu, spowalnianiu scenicznego działania^[21].

Metod na to, według Błońskiego, Beckett ma co najmniej cztery: zaburzenie rytmu (jak niespodziewane milczenia), anulowanie (Vladimir: „No to idziemy?” Estragon: „Chodźmy. (*Nie ruszają się z miejsca*), rozczłonkowanie (każdy gest z osobna ma przyciągać uwagę; im czynność bardziej błaha, z tym większym ceremoniałem odprawiana) oraz przede wszystkim – powtórzenie (gestów, wypowiedzanych fraz). W przeciwieństwie do filmu Keatona, pełnego przygód, tu nie ma miejsca na nowe zdarzenia, chociaż czasu wystarczyłoby dla wielu historii. Dlatego też bohaterowie pragną zabić czas słowami. Pustce czasu odpowiada jednak pustka słów. Postacie nie mają sobie już nic do powiedzenia, wymieniają się więc komunikatami, znanymi sobie historiami, a my mamy nieraz wrażenie, że za chwilę po prostu zaczną bulgotać. Dopóki mówią, dopóty istnieją, a istnieją, gdyż czekają. Ich czas nie ma początku, ale ma swój wektor kierunkowy, którym jest Godot...

Estragon: Miał tu być na pewno.
 Vladimir: Nie, powiedział stanowczo, że przyjdzie.
 Estragon: A jeśli nie przyjdzie?
 Vladimir: To wrócimy tu jutro.
 Estragon: A następnym pojutrze.
 Vladimir: Możliwe.
 Estragon: I tak dalej.

[21] J. Błoński i M. Kędzierski, op. cit., s. 16.

Vladimir: To znaczy...

Estragon: Póki nie przyjdzie.

Vladimir: Nie masz litości.

Estragon: Byliśmy tu wczoraj.

Vladimir: Skąd, pokręciło ci się we łbie.

Estragon: A cośmy robili wczoraj?

Vladimir: Co robiliśmy wczoraj?

Estragon: Tak.

Vladimir: Do diabła... (*z irytacją*) Zawsze do tego pierwszy, żeby siać zwątpienie.

Estragon: Według mnie byliśmy tutaj.

Vladimir (*rozglądając się wokół*) To miejsce wydaje ci się znajome?

Estragon: Tego nie mówię.

Vladimir: A więc?

Estragon: To nie ma nic do rzeczy.

Vladimir: A jednak... To drzewo... (*zwraca się w stronę publiczności*) I torfowisko.

Estragon: Jesteś pewien, że to dziś?

Vladimir: Że co?

Estragon: Że trzeba czekać?

Vladimir: Powiedział, że w sobotę. (*pauza*) Tak mi się zdaje.

Estragon: Po robocie.

Vladimir: Musiałem przecież to zanotować. (*grzebie w kieszeniach, przeladowanych wszelkiego rodzaju świństwem*)

Estragon: Ale w którą sobotę? I czy dziś sobota? A może przypadkiem niedziela? Albo poniedziałek? Albo piątek?[²²]

Brak konfliktu dramatycznego dopełnia brak interesujących (z punktu widzenia klasycznego dramatu oraz przyzwyczajęń odbiorców) bohaterów. Beckett pokazuje, jak wiele można powiedzieć, kiedy nie ma już nic do powiedzenia. Tak jak Keaton dokonał przełomu narracyjnego, angażując widza w dopełnienie sugestii płynących z ekranu filmowego, tak też Beckett dokonał rewolucji w języku teatru. Przede wszystkim podobnie wciąga nas w świat dramatu. Doświadczenie czekania Estragona i Vladimira staje się naszym doświadczeniem. Beckett daje nam odczuć „tu i teraz”. W pozornie prostej formie daje nam sztukę – misterium, zamieniając Czas w punkt.

Zarysowane tu analogie pomiędzy dramatem Samuela Becketta a filmem Bustera Katona nie mają na celu forsowania tezy o całkowitym podobieństwie obu dzieł, gdyż każde porównanie zbędnie unifikuje charaktery i zazwyczaj obraca się w niedorzeczność. Chodziło mi raczej o ukazanie punktów stycznych, w których twórczości tak odmiennych autorów się spotykają. Beckett, wywodząc swe postaci od Keatona, powróci jeszcze jako inspiracja przede wszystkim za sprawą *Matni* Romana Polańskiego i *Poza prawem* Jima Jarmuscha.

[22] S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 14–16.