

## Wariacje jazzowe w kinie „młodych gniewnych”

Muzykę jazzową i wizję świata prezentowaną przez „młodych gniewnych” łączy tajemnicza więź, której podstawą nie jest proste cytowanie utworów muzycznych, lecz ich funkcjonowanie na zasadzie identyczności przekazywanych myśli i uczuć. Rzadko w przypadku korespondencji sztuk zdarza się tak niezwykła spójność myśli i sposobu patrzenia na świat. Zadaniem niniejszego tekstu nie jest pokazanie, w jaki sposób muzyka jazzowa funkcjonuje w obszarze filmów „młodych gniewnych”, ale przyjrzenie się owemu punktowi styczniemu, miejscu, w którym dochodzi do spotkania dwóch światów, zupełnie innych, a przecież w konsekwencji takich samych.

Pod koniec lat 50. grupa młodych twórców wzburzonych sytuacją filmu angielskiego zaczęła tworzyć dokumenty, które podpisano wspólną i wiele mówiącą nazwą: Free Cinema. Z właściwą młodym twórcom pasją zaczęły powstawać filmy, które utrwały codzienne życie Anglików. Z tych dokumentów właśnie wzięło początek kino „młodych gniewnych”, pochylające się nad losem ludzi, którzy nie potrafili i nie chcieli żyć zgodnie ze społecznymi normami i nakazami. Filmy „młodych gniewnych” prezentowały ludzi z nizin społecznych, którzy nie mogli znieść zakłamania świata i pogardliwie przyglądali się życiu ludzi, cieszących się dostatnim, mieszczańskim życiem. W zamian pragnęły tylko jednego – żyć autentycznie i prawdziwie. Pytania, które stawiali sobie, nie dotyczyły wcale życia poza społeczeństwem, ale w jego obrębie, choć na innych zasadach – z wrażliwością i z dużą dozą otwartości.

Jazz powstał na drodze złożonego, wielofazowego procesu, w którym można wyróżnić etap rozwoju afrykańskiej muzyki ludowej i włączenia do niej elementów muzyki amerykańsko-europejskiej. Ludność murzyńska została sprowadzona do Ameryki Północnej już w wieku XVI i XVII – jej muzyka towarzyszyła ekstatycznym obrzędom, tańcom, zajęciom codziennym. Stawała się odpowiedzią na trudy dnia codziennego, pozwalała zachować tożsamość i wyrazić sprzeciw wobec zastanej sytuacji. Jednak jazz jako gatunek muzyczny rozwinął się w pierwszej połowie XX wieku na południu Stanów Zjednoczonych w Nowym Orleanie. Następne lata przynosiły kolejne etapy rozwoju muzyki jazzowej, aż do free jazz, który jest podstawą kultury jazzowej do dziś.

Julio Cortázar w *Grze w klasy* (Z tamtej strony, 17) pisze:

[...] jazz jest niby ptak, który odlatuje i powraca, przylatuje i przyfruwa, przeskakując bariery, kpiąc z kontroli celnych [...] coś poza narodowym

obyczajem, poza niewzruszonymi tradycjami, językiem i folklorem: chmura pozbawiona granic, szpieg powietrza i wody, forma archetypu, coś z przeszłości, coś z głębi, z dołu, coś, co godzi Meksykanów i Norwegów, i Rosjan, i Hiszpanów, coś, co z powrotem włącza ich w ciemny, wspólny, dawno zapomniany ogień [...] mówi im, że może były i inne drogi i że ta, którą poszli, nie jest ani jedyna, ani najlepsza, albo że może były i inne drogi i choć ta, którą poszli, jest najlepsza, istniały łatwiejsze, którymi nie poszli lub też poszli tylko kawałek [...] [1].

W literackiej definicji Cortáзара mieści się nie tylko istota jazzu, lecz także podstawa myśli twórczej „młodych gniewnych”. Czy właśnie ten pierwotny ogień, droga, która nie jest najprostsza, a każdy kolejny krok na niej odbiera pewność podjętych decyzji, nie są postawą tego kina? Bunt „młodych gniewnych” rozgrywa się na wielu płaszczyznach i dotyczy różnych obszarów życia. W pierwszej kolejności jest buntem przeciw trzymaniu w ryzach, przeciw niewoli. Dla czarnoskórych niewolników był to bunt przeciw kajdanom, wyzyskowi, odbieraniu wolności i godności. W kinie „młodych gniewnych” istota buntu pozostaje taka sama. Bohaterowie tego kina w pierwszej kolejności nie chcą pozwolić, aby ktoś decydował za nich. Jimmy Porter (Richard Burton), bohater *Miłości i gniewu* (*Look Back In Anger*, reż. Tony Richardson), nigdy nie zgodzi się na życie dostatnie i wygodne, zgodne ze schematem, według którego żyją jego teściowie. Rafał Marszałek pisze:

Adaptacja powszechnie uznawanych perspektyw wydaje się Jimmy’emu nie tylko aktem kapitulacji, ale i bezmyślności. Racją bytu buntownika jest pogarda dla wartości stadnie akceptowalnych. „Porter, lew penklubu, uśmiechnięty Porter z ekranu telewizyjnego, lord Porter, kult osobowości Portera” – nie, to wszystko byłoby śmiechu wartą maskaradą, zabawą pośród fetyszów, którym nie warto hołdować. „Młody gniewny” wolałby raczej przeciwstawić tym mirażom program minimum – swobodę i naturalność, choćby za cenę biedy, żywiołowe kosztownie życie zamiast smakowania hierarchii zasług i zaszczytów [2].

Podobnie jak Porter, bohater *Z soboty na niedzielę* (*Saturday Night and Sunday Morning*, reż. Karel Reisz) będzie krzywdził wszystkich wokół siebie w imię wolności, która staje się wartością absolutną. A zniechęconą melodię fabrycznych maszyn chętnie zamieni na lekkie, jazzowe brzmienie, które towarzyszy jego nocnym eskapadom, obfitującym w dobrą zabawę i egoistyczne wykorzystywanie każdej nadarzącej się okazji.

Ograniczeniem wolności w kinie „młodych gniewnych” nie zawsze jest sytuacja społeczna bądź przymus życia zgodny z mieszczańską wygodą i przyjętą normą. Więzieniem może stać się również druga osoba, nawet taka, którą darzy się głębokim uczuciem. Każdy krok Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, Franka Machina (Richard Harris) ze *Sportowego życia* (*This Sporting Life*, reż. Lindsay Anderson) czy Jo (Rita Tushingham) ze *Smaku miodu* (*Taste of Honey*, reż. Tony Richard-

[1] J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2008, s. 88–89.

[2] R. Marszałek, *Nowy film angielski*, Warszawa 1968, s. 33.

son) jest próbą uwolnienia się z pułapki, jaką staje się druga, kochana osoba. Dla Jimmy’ego i Franka ową pułapką jest związek z kobietą. Dla Jo – relacja z matką, której toksyczna miłość, a może raczej jej brak, popycha dziewczynę w ramiona przypadkowego chłopaka. Z drugiej jednak strony, miłość, uczucie może się stać siłą wyzwalającą z klatki. Jo spróbuje zbudować dom z młodym homoseksualistą, z którym łączy ją więź niemożliwa do utrzymania z matką. Rafał Marszałek podaje dwa sposoby patrzenia na ten związek. Druga z wymienionych przez niego metod ukazuje złożoność relacji głównych bohaterów i istotę ich buntu, który tu nosi barwy stonowane i skrojony został na użytek prywatny:

Ale istnieje jeszcze inne spojrzenie na losy tych młodych „outsiderów” – spojrzenie od wewnątrz. Ono tylko może określić prawdziwy sens wydarzeń w mikrokosmosie Jo i Geoffa. Chłopak, który przełamał własne zahamowania i kompleksy poprzez udział w życiu drugiej osoby, który potrafił zbudować przyjaźń z dziewczyną mimo wszystkich jej oporów, który wreszcie nadaje tej przyjaźni od siebie dobrowolne zobowiązania i utrzymuje je w chwili decydującej próby – może wyglądać śmiesznie, ale jest godny solidarności. Dziewczyna, która potrafiła odnaleźć elementarne, najbardziej naturalne uczucia w świecie pozbawionym tych uczuć – ta dziewczyna zasługuje na sympatię, choćby jej ekranowe losy nie zmierzały do happy endu. SMAK MIODU stara się wydobyć całą istotność życia prywatnego, niezależnie od tego, czy zgadza się ono z obiegowym ideałem szczęścia. Pokazuje dążenie bohaterów do zaznaczenia swej odrębności i wyjątkowości. Poczucie tej odrębności kształtuje się w oparciu o życie uczuciowe – to jest jedyny, ale też niezawodny punkt odniesienia. Sfera prywatności jest barierą, którą bohaterowie oddzielają się od nieprzychylnego im świata i afirmują swoją osobowość. „Moje zwykłe «ja» jest bardzo niezwykle” – powiada bohaterka filmu i o utwierdzenie tej właśnie świadomości twórcom SMAKU MIODU chodzi<sup>[3]</sup>.

Taką szansą wyzwolenia, jaką dla Jo było spotkanie Geoffa (Murray Melvin), będzie związek Alicji Aisgill (Simone Signoret) i Joe Lamptona (Lawrence Harley) z filmu *Miejsca na górze* (*Room At the Top*, reż. John Clayton). Bohater w finale wybiera jednak uczucie innej kobiety, takie, które zapewni mu karierę i życie w dostatku. Nie wie jeszcze, że tytułowe miejsce na górze jest kolejnym krokiem w kierunku zniewolenia. Tuż przed rozstaniem ukochana ostrzeże go przed konsekwencjami wyboru: „Jednej rzeczy nigdy nie zrozumiałeś. Ci ludzie na górze są tacy sami jak my. A ty byłeś większy od każdego z nich. Wystarczyło, że byłeś sobą. A przy mnie byłeś. Tylko przy mnie”. Jednak dla Joe jest już za późno. Chęć odniesienia sukcesu jest ważniejsza od uczucia. Nieco inaczej potoczą się losy Franka ze *Sportowego życia*. Dzięki temu, że ukochana kobieta, a potem przyjaciel uświadamiają mu, jak nieistotna jest w życiu kariera, za którą podąża się ślepo (niejako w amoku), bohater zda sobie sprawę z mirażu sukcesu. Kobieta wyrzuca bohaterowi: „Wszyscy się śmieją z ciebie, wszyscy wytykają

[3] Ibidem, s. 72.

cię palcami [...], ponieważ ty co sobotę popisujesz się przed tysiącami widzów, ponieważ szalejesz jak małpolud na boisku”. Wtórjuje jej przyjaciel, któremu Frank zwierza się w ten sposób: „Słyszałeś, co oni o mnie myślą. Im potrzeba wielkiej małpy na boisku. Oni wymagają od kogoś wielkiej akcji, bo nie mają dość własnych sił, aby się mogli popisać... Ich ciągła pogoń za bohaterstwem... no i to, że ja muszę być tym bohaterem”. Jednak sam czuje się jak „wielki małpolud”, na co przyjaciel odpowiada: „A czym innym jesteśmy?” Właśnie w tym momencie Frank zdaje sobie sprawę, że im większe sukcesy odnosi, tym bardziej odsuwa się od społeczeństwa, tym większą czuje do niego wrogość. Przez co wpada w pułapkę, z której nie ma wyjścia – z jednej strony zna skutki swoich działań i gardzi nimi, z drugiej zaś nie potrafi zakwestionować przyczyn takiego stanu rzeczy. Podjęty trud i aktywność w takiej sytuacji oznaczają przekreślenie indywidualizmu, ale Frank nie jest w stanie już zrezygnować z siły, jaką daje mu działanie. Dlatego w kłótni z ukochaną wykrzykuje: „Wolałabyś, abym był podobny do tych mikrusów? Wolałabyś, abym zaczął pełzać jak te drobne mrówki? Przyjrzyj im się tylko, czy widać wśród nich jakiegoś chłopca na schwał? Wszyscy leżą na obie łopatki, a świat traktuje ich... A to wszystko dlatego, że brak im odwagi. Czy ty to rozumiesz? Oni nie mają dość siły, aby powstać i kroczyć przed siebie jak ja”. Joe z *Miejsca na górze* nie chciał zrozumieć, że nie jest człowiekiem wolnym, największą tragedią Franka ze *Sportowego życia* jest świadomość klatki, w której żyje i jednoczesna niemożność wyrwania się z pułapki, dopiero losy Colina Smitha (Tom Courtenay) z *Samotności długodystansowca* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, reż. Tony Richardson) pokazują drogę ku wolności. Bohater w finałowym biegu, na złość wszystkim, zwalnia tempo, by specjalnie przegrać. W życiu nie chodzi przecież o wygraną, ale o bieg, o siłę, którą daje właśnie bunt, a nie spokojne dryfowanie i podążanie utartym szlakiem.

Bohater *Miłości i gniewu* mówi: „Któregoś dnia napiszę książkę o nas wszystkich. Będzie napisana płomieniem. Nie będą to wspomnienia spokojne o zrywaniu kwiatów z ciotunią – będą napisane ogniem i krwią. Moją krwią”. Jazz na poziomie przesłania jest przecież buntem przeciwko schematom, buntem zamkniętym w niepokojących, często nieprzyjemnych dźwiękach. Jazz zawsze był traktowany jako wyraz buntu inteligencji, jako tęsknota za wolnością. W imię tej wolności Jimmy z *Miłości i gniewu* wygrywa każdy swój bunt na trąbce (muzyka skomponowana przez Chrisa Barbera). Tym sprzeciwem może być protest wobec żony, mieszczańskiego kołtuństwa, w końcu – wobec religii. Wymowna jest scena, w której bohater próbuje przekrzyknąć odgłosy dzwonów kościelnych, a dźwięki trąbki są azyłem, który uwalnia go od niechcianej i drażniącej ucho melodii, wzywającej wiernych na kolejną mszę. Buntownicze wygrywanie melodii na trąbce staje się azyłem bohatera, który nie akceptuje norm społecznych.

Wbrew obiegowym poglądom bunt „młodych gniewnych” nie był skierowany przeciw całemu światu. Bohaterowie filmów, choć

gniewni i zbuntowani, próbowali odnaleźć swój azyl i swoje miejsce na świecie. Podobnie jak dla Afroamerykanów grających jazz zgodnie z dzikim i pierwotnym rytmem, tak i dla „młodych gniewnych” ukojeniem często stawało się pragnienie życia prostego, w swej naturze wręcz prymitywnego. Bohater *Miłości i gniewu* najbardziej ceni styl życia swojej dawnej niani, osoby prostej i biednej. Podążając jej tropem, decyduje się – wbrew wykształceniu i wiedzy – zostać sprzedawcą na straganie. Marszałek pisze: „W MIŁOŚCI I GNIEWIE po raz pierwszy, w formie jeszcze uproszczonej i sentymentalnej pojawi się nuta przywiązania do życia «człowieka prostego», do naturalności pragnień i uczuć, które gdzie indziej nieuchronnie rutynizują się, martwiąc” [4].

Drugim z możliwych azyli, w którym chętnie szukali schronienia „młodzi gniewni”, był obszar zachowań dziwnych, dzikich, wyrwanych spod kontroli. Tu po raz kolejny pojawia się punkt styczny, łączący jazz i przestrzeń ekranową. Nie tylko dlatego, że bohater *Billy’ego Kłamcy* (*Billy Liar*, reż. John Schlesinger) w rytm dzikich jazzowych utworów przechadza się ulicami miasta, nie dlatego, że bohaterka *Darling* (reż. John Schlesinger) dzięki jazzowi wyrwa się z gorsetu sztuczności i konwenansu, a nawet nie dlatego, że dzikie, nieoswojone dźwięki idealnie komponują się z ekscentrycznymi zachowaniami bohaterów *Sposobu na kobiety* (*The Knack... and How To Get It*, reż. Richard Lester), lecz przede wszystkim dlatego, że w wypadku obu sztuk odmienność ta jest metodą twórczą. Według niektórych muzykologów jazz jest formą interpretacji, a nie stylem muzycznym. I co najważniejsze, królują w nim dwa pojęcia: rytm i improwizacja. Dla Jimmy’ego z *Miłości i gniewu* życie jest sceną, na której co chwilę wygłasza on swoje monologi i odgrywa scenki rodzajowe, raz w asyście przyjaciela, innym razem żony. Sam siebie nazywa lwem, a swoją żonę wieiórką i wokół tej historii buduje przedstawienie na własny użytek. Para improwizuje, tworząc przestrzeń teatru i zabawy. Podobnie dzieje się w *Sposobie na kobiety*, w którym bohaterowie, dusząc się w schemacie codzienności, próbują go przełamać, improwizując i prowokując. Nancy (Rita Tushingham) przedrzeźnia sprzedawcę, który każdej klientce powtarza tę samą formułkę, Tom (Donal Donnelly) z doniczką w rękę podbiega do samochodu biznesmana i wykrzykuje: „Przepraszam, do pana dzwoni asparagus”, Colin (Michael Crawford) barykaduje drzwi wejściowe do domu, żeby nie wpuścić kolegi, a cała trójka odbywa beztroską podróż przez miasto, jadąc na znalezionym łóżku. Absurd goni absurd – w tle słycać cały czas komentarze przechodniów, którzy są zbulwersowani postawą młodych. Ekscentryczność znajduje swój punkt kulminacyjny w scenie zabawy w poskramianie lwów, w której Tolen (Ray Brooks) „tresuje” Colina i Nancy. Początkowo onieśmieleni bohaterowie wchodzą w końcu w swoje role i beztrosko stają się lwami, które mogą pozwolić sobie na każde,

[4] Ibidem, s. 33.

nawet najdziksze, zachowanie. Jazz dodaje pikanterii całej historii. Podobnie jak bohaterowie *Sposobu na kobiety* pozostaje on w kontra-punkcie do świata, wychodząc poza ramy muzyki, która komentuje, zmierzając raczej w stronę swobodnej improwizacji.

Duke Ellington powiedział kiedyś: „Będziemy grać w ten sposób, dopóki wasz puls i mój nie staną się jednym!” W improwizowanych ujęciach z *Miłości i gniewu* oraz *Sposobu na kobiety* widać doskonale chęć przełożenia zasad rządzących jazzem na kategorie ekranowe. Rytmizacja, współodczuwanie, a jednocześnie efekt zaskoczenia stanowią stałą cechę tych filmów. Stąd też w filmach „młodych gniewnych” improwizacja przybiera jeszcze jedną postać. Jest nią ucieczka w świat wyobraźni. Widać to w filmie *Darling*, w którym bohaterka chce uciec z nudnego i codziennego życia w świat znany z reklam i filmów. Jednak majstersztykiem w tym sposobie obrazowania jest z całą pewnością *Billy Kłamca*. Billy (Tom Courtenay) funkcjonuje w dwóch różnych przestrzeniach, to jest w codziennej przestrzeni nudnych angielskich przedmieści oraz w wymyślonej i rządzonej przez niego Ambrozji. Muzyka jazzowa, która tu stapia się w jedno z militarnymi odgłosami Ambrozji, przenosi nas w świat fantazji i marzeń. Smutne i nudne życie bohatera nabiera kolorów tylko wtedy, gdy bohater odbywa podróż w świat wyobraźni. Jak pisze Marszałek,

Billy ze swoim pragnieniem ucieczki od przeciętności dusi się wśród atakujących go zewsząd sloganów i komunałów. W ostrym montażowym cięciu, maszynka do golenia trzymana w ręku Billy’ego zamienia się w karabin maszynowy strzelający do rodziny. Dotychczasowy obraz niknie i ze świata drobnomieszczańskiego przenosimy się w urojoną krainę bogactwa. Straszni mieszczanie przeistaczają się w wytwornych posiadaczy, bohater znajduje ukojenie w zbytku i luksusie, w propozycji ojca: „Chodź, porozmawiamy o sprawach finansowych” [5].

Gdy w realnym życiu pojawia się możliwość wyrwania się z nudnej codzienności, Billy wycofuje się i ucieka. Finał ten można rozumieć dwójako. Bohater jest tchórzem i nie potrafi wyrwać się ze świata, w którym żyje. Jednak gdy zwróci się uwagę na fakt, iż w finałowej scenie Billy dzielnie kroczy do domu w rytm muzyki jazzowej, która na stałe łączy się z Ambrozją, łatwo zinterpretować decyzję bohatera w inny sposób: Billy zdał sobie sprawę, że jego azylem jest wyobraźnia. Śmieszny defiladowy krok i jazz, które towarzyszą mu przez cały film, są jego improwizacją, zdecydowaną odpowiedzią na schemat. Inna ucieczka nie jest już konieczna.

Miles Davies powiedział: „Sometimes you have to play a long time to be able to play like yourself”. Krótki epizod kina brytyjskiego pokazuje, że próba dotarcia do istoty tego, czym jest granie w unikatowy, własny sposób, jest jedną z najważniejszych wartości w życiu. A droga, która prowadzi do samopoznania, jest tylko jedna – zarówno w jazzie, jak i w kinie, przez śmiałe zachowania, bunt i improwizację.

[5] Ibidem, s. 83.

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

Niezmiernie szybko od chwili swych narodzin kino zaczęło czerpać inspiracje 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 kroczkiem, rozkraczając nogi, wejdzie Vladimir. Wyglądają jak para włóczęgów, 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 preludeum 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!”<sup>[1]</sup> 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 plątać 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<sup>[2]</sup>.

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 sytuacje, w jakie zostaje wtłoczona, 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 przezwyciężanie 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 Szaraczkim. 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, rozjeżdżał 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” Baster 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 przezwycięży 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 kamieniem, 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 jesteśmy Syzyfami!

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 prze-rwał, 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 niezmiennie 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 trwałe rys: wolę<sup>[6]</sup>.

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”<sup>[7]</sup>. Dlatego też, próbując wskazać na proweniencję postaci Vladimira i Estragona,

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

[7] Ibidem.

ale też Hamma, Clova (*Końcówka*) czy Winnie (*Radosne dni*), przywołując postać Keatona, a nie choćby Chaplina jako zbyt sentymentalnego. Johnnie Gray (skądinąd ulubiony kolor dramatopisarza – 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 [...]”<sup>[8]</sup>. 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 owa 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 *Myśli* Pascala grany przez kłownów [...]”<sup>[9]</sup>. Tak na obszary zamknięte, nieznane innym komikom dociera Keaton. Jego komedie to próba nadania sensu człowiekowi skazanemu na codzienność działania. Pokazując, że Ruch ma Sens, Keaton daje nadzieję, że Szary też jest niezwykły.

W analizie filmu *General* 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 Greta 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. Kędzierski, *Samuel Beckett*, s. 89.

[9] *Ibidem*.

milcząca, tym większa jest chęć, by poznać powody tego milczenia. W filmie *Generał* 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 Buster 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!"<sup>[10]</sup>

Nie nazywałabym jednak filmu *Generał* 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 kolejarskie 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 gagem ruchu (Deleuze<sup>[11]</sup> 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.

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

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

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 niezwykłego?) 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 aprobuje 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 zaprzepścił 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 (*pauza. 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<sup>[13]</sup>.

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. Spróbujmy 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, wprawdzie bezlistne, rozkwitło, co prawda nędznie. Mniej w drugiej części rozważań ewangelicznych. Pozzo, który prowadził Lucky'ego, oślepl. 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, niezdarni. Czas jest dany człowiekowi w doświadczeniu rozkładu: tylko dlatego, że obecnie czuje się on gorzej, gotów jest przyjąć, że przeszłość istniała naprawdę<sup>[14]</sup>.

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

[14] J. Błoński i M. Kędziński, 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 toczone 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 okrężności” [15]. Mimo wszystko, bohaterowie szukają pociechy w słowie, opowiadają sobie historie (niedokończone dowcipy jak Gogo i Didi, okrutne jak Hamm czy poczciwe jak Winnie), monologują sami ze sobą lub ze sztucznie utrwalonym na taśmie głosem – Krapp).

„U Becketta akcja zawsze jest redukcją, ponieważ rozwój zasadza 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 cielesnie 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. Jediną 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», «poczasowych», «odwiecznych»”<sup>[18]</sup>. 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<sup>[19]</sup>.

Beckettowska tragedia, jako protest niedorzeczny, gdyż zwracający się w pustkę (Godot ostatecznie się nie zjawił), obraca się w komedię. Keatonowski *General* 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. Kędziński, op. cit., s. 47.



tak samo intensywną magią (bo Gray ujarzmił 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 uprowadzoną 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 ładuje 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 dział, tym razem przesadza z ilością prochu. Dodatkowo, kiedy zapaliwszy lont próbuje przejść z dział na lokomotywę, zawadza nogą o zaczep, odłączając armatę. My widzimy jednak, że but Johnnie’go wplątuje się w obejmę i za chwilę nasz bohater uwięziony między lokomotywą a działem znajduje się w pułapce. Keaton nie byłby sobą, gdyby ustał w walce – sprawnie udaje mu się oswobodzić i skrywa się za węglarką, tymczasem dział 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<sup>[20]</sup>.

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. Tego 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-

POSZUKIWACZ  
STRACONEGO  
CZASU KONTRA  
MORDERCY JEGO  
NADMIARU

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

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 wciągnięci w ten układ. Królikiewicz nazywa tę grę z widzem „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<sup>[21]</sup>.

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 następnie pojutrze.

Vladimir: Możliwe.

Estragon: I tak dalej.

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