

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

Aleksandra Koman

ORCID 0000-0002-5352-1665

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Milczenie dramatu czy dramat milczenia?

Joanna Lisiewicz, *Milczenie w teatrze Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017

*Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.*

Adam Mickiewicz, *Dziady* cz. III

Słowo jest bez wątpienia jednym z najpowszechniejszych środków wyrazu dla ludzkiego doświadczenia. Widać to najwyraźniej w kręgu kultury chrześcijańskiej, której Janowe „na początku było Słowo” nadało charakter jawnie logocentryczny. To przecież poprzez Słowo Bóg materializuje poszczególne pojęcia, czyniąc zeń nieodłączny element aktu stworzenia. W kontekście biblijnym Słowo jest zatem utożsamiane z mocą sprawczą, źródłem wszechrzeczy, a przede wszystkim z Bożą mądrością (będąc zresztą jej materialnym nośnikiem). Nie oznacza to jednak, że kultura chrześcijańska jako jedyna umiłowiała sobie starożytne *logos*. Słowo jest przecież pierwszym i podstawowym sposobem rejestracji ludzkich procesów myślowych. Wydawać by się więc mogło, że język będzie pełnił kluczową funkcję w procesie poszukiwania prawdy, jednak płynący dziko potok myśli ludzkiej już nieraz zderzył się z płytką taflą językowych pojęć. Nad nieudolnością słowa w procesie konceptualizacji myśli ubolewało już wielu, począwszy od Sokratesa po polskich romantyków, podejrzliwie patrzących na język i bezradnych wobec nieskończonego bogactwa doświadczenia jednostki. Kryzys wiary w potencjał słowa spotęgowały dodatkowo wstrząsy historyczne, które postawiły człowieka przed doświadczeniem niewyrażalnym w żadnym dostępnym języku. Co z tego, że „poeta pamięta”, jeśli nie jest w stanie w pełni oddać tego, co zobaczył?

Milczenie w teatrze Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza Joanny Lisiewicz stanowi złożoną refleksję nad istotą milczenia, które stało się literacką alternatywą wobec osłabienia znaczeniowej nośności słowa. Pauzy, niedomówienia, zawieszony w próżni pytania zaczynają z końcem XIX stulecia zyskiwać nieprzewidywalną siłę ekspresji. Milczenie w dramacie (bo ten Lisiewicz interesuje najbardziej) staje się kwestią tym bardziej frapującą, iż jest kategorią, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, zupełnie do dramatu niepasującą. Przecież to dialog jest jego jedynym (nie licząc didaskaliów) budulcem – nie ma w tekście dramatu działania innego

niż to wyrażone przez język (albo jest to działanie, o którym się mówi, albo jest to działanie poprzez język). Jednak, jak wiadomo, milczenie ma sens właśnie w kontekście tego, co wypowiedziane – pytanie tylko jaki.

„Nie każde mówienie jest komunikowaniem, podobnie jak nie każde milczenie jest zaniechaniem komunikowania” (s. 29) – autorka podkreśla już we wstępie, dopatrując się w akcie milczenia ogromnego potencjału semantycznego. Nie bez powodu bowiem stało się ono jednym z największych odkryć dwudziestowiecznej dramaturgii. Swoistą „wymowność milczenia” dostrzeżono jednak już na długo przed erą współczesnego dramatu. Wstrzemięźliwość od słów od zawsze kojarzona była z tajemną wiedzą, zagadkową potęgą, wieloznacznością, siłą umysłu. Stanowiła zatem wartość dodatnią, a nie, jak mogłoby się wydawać ze względu na fizyczny brak komunikatu, ujemną. Literackich dowodów na tego typu konotacje milczenia nie brakuje, począwszy od starożytnego *Cum tacent, clamant*¹ po szekspirowskie *The rest is silence*², które, wypowiedziane przez jednostkę najdobitniej odczuwając ból istnienia oraz wyalienowaną, stanie się „ilustracją nie tylko realizowania nowej idei konstrukcji bohatera, lecz także traktowania sprawy milczenia w poezji”³. Takie rozumienie aktu milczenia stanie się charakterystyczne także dla polskiego romantyzmu, a pochylił się nad nim w swych rozważaniach Cyprian Kamil Norwid⁴. Jednak Bóg ignorujący zapamiętały monolog Konrada z III części *Dziadów* czy pogrążony w ciszy pielgrzym stojący przed *Grobem Agamemnona* to dopiero załączek tego, czym miała stać się cisza u twórców takich jak Gombrowicz, Mroźek czy Różewicz, traktujący milczenie nie tylko jako pełnoprawny element komunikacji, ale również swoistą próbę rekonstrukcji poprzez dekonstrukcję.

Milczenie w dramacie, czy szerzej – w literaturze – doczekało się licznych opracowań teoretycznych. Książka Lisiewicz jest próbą włączenia się w dyskusję nad etyką i estetyką milczenia, a jednocześnie prezentuje to zjawisko w odwołaniu do konkretnych przykładów. Poddając analizie kategorię milczenia w dramaturgii Becketta i Różewicza, badaczka dowodzi, iż kwestia milczenia w dramacie, rozumiana wielorako – jako redukcja słowna, niepamięć, nieokreśloność, zubożenie, izolacja, fragmentaryzm, kapitulacja – paradoksalnie wiąże się z próbą dojścia do prawdy, jako że jej poznanie wykracza poza ludzkie możliwości poznawcze. Osunięcie się w ciszę i wyzwolenie z kontekstów generowanych przez słowa są zatem dla pisarzy takich jak Beckett czy Różewicz nie tylko wyrazem kapitulacji wobec niewystarczalności języka, ale również, i chyba przede wszystkim, próbą powrotu do elementarnych doświadczeń, poprzedzających akt mówienia.

¹ Ciceron, *Cat.* 1, 21.

² W. Shakespeare, *Hamlet*, akt V.

³ Zawadzki R., *Milczenie i gwar. Uwagi C.K. Norwida o literaturze i społeczeństwie*, [w:] *Milczenie. Antropologia – hermeneutyka*, t. I, pod red. A. Regiewicz i A. Żywiołka, Częstochowa 2014, s. 203.

⁴ Zob. C. Norwid, *Milczenie*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. IV: *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 351–377.

Beckett i Różewicz to pisarze często w literaturoznawstwie polskim porównywani (Różewicz miał być nawet nazywany „polskim Beckettem”, przed czym stanowczo się wzbraniał). Refleksja Lisiewicz jest o tyle cenna, iż nie skupia się wyłącznie na zbieżnościach w biografii intelektualnej i prywatnej dramaturgów, ale prowadzi do wskazania pomiędzy nimi istotnych różnic (być może w kontekście tendencji utożsamiania pisarzy – jeszcze cenniejszych). Pomimo wielu punktów wspólnych autorzy *Czekając na Godota* oraz *Kartoteki* prezentują różne rozwiązania dla dramatycznej ekspresji, zarówno na poziomie formalnym, jak i na poziomie kształtowania wizji świata i teatru. Zdaniem Lisiewicz obu twórców różni, między innymi, styl wypowiedzi, technika organizacji przestrzeni (opozycja otwartość-zamkniętość), odmienna percepcja wojny czy różne podejście do problemu niewyrażalności przez język. Mimo to zwrócenie uwagi na te same problemy (takie jak paradoks istnienia czy przymus wyrazu bez posiadania odpowiednich środków), trawiące poszczególne jednostki, jak i całe społeczeństwa, oraz profetyczny charakter ich sztuk czynią z Becketta i Różewicza parę twórców, u których już nie raz doszukiwano się punktów wspólnych. Równoległe myślenie o Beckettcie i Różewiczu skutkuje u Lisiewicz nie tylko wyszczególnieniem podobieństw i różnic w sposobie wykorzystania przez nich kategorii milczenia oraz generowanych przez nią znaczeń, ale prowadzi również do wzbogacenia samej interpretacji poszczególnych dramatów. Autorka wychodzi od analizy tekstów (*Kartoteka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Eleutheria*, *Szczęśliwe dni*), a następnie spogląda na twórczość obu artystów z perspektywy performatywnej, starając się uwzględnić wszelkie czynniki wynikające z realizacji scenicznej, mające swój udział w „wybrzmieniu milczenia”. Jak zauważa autorka, milczenie na scenie może być eksponowane za pomocą wielu pozawerbalnych środków wyrazu, takich jak mimika, mowa ciała, scenografia czy naświetlenie. Owo dwoiste, bo literacko-performatywne, spojrzenie na dzieła Becketta i Różewicza, wydaje się w kontekście refleksji nad milczeniem w dramacie niezwykle ciekawe, dlatego że z jednej strony prezentuje rozmaite funkcje pełnione przez zawieszenie głosu w obrębie utworu literackiego, a z drugiej analizę technik mających na celu swoiste uwypuklenie, a może nawet udramatyzowanie ciszy zapadającej na scenie. Dodałabym tylko, że jeszcze inną istotną kwestią wpływającą na spotęgowanie milczenia jest sama natura widowiska teatralnego, niezależnie od wszelakich elementów pozawerbalnych z nim związanych. Pograżona w ciszy widownia, będąca naocznym świadkiem zdarzeń prezentowanych na scenie przez aktorów grających „na żywo”, przyległość czasoprzestrzenna pomiędzy widzem a aktorem, kruchość scenicznej iluzji, efemeryczność spektaklu i wszelkie inne czynniki wynikające z samej definicji widowiska teatralnego w sposób nieopisany uintymniają relację z widzem. Każda luka w komunikacji, każde niedomówienie, każde zawieszone zdanie będzie w tym kontekście wybrzmiewać jeszcze wyraźniej.

Jako nadrzędny wniosek płynący ze swych badań Lisiewicz wskazuje wielką potrzebę ciszy we współczesnym świecie (którą odzwierciedla właśnie milczenie literackie). Szum informacji, bełkot polityków oraz wszechobecne doświadczenie nadmiaru (techniki, usług, towarów, idei, ludzi, emocji), a z drugiej strony

masowość odbioru, doprowadziły do wielkiej komunikacyjnej zapaści. W zalewie komunikatów coraz trudniej jest odróżnić fakty od opinii, prawdę od propagandy. Naturalną konsekwencją wobec owej kakofonii dźwięków wydaje się zatem wycofanie się w sferę przemilczeń i autoanalizy. Wniosek ten poruszył mnie nie tylko ze względu na to, iż jest w pełni trafną diagnozą naszych czasów, ale także dlatego, iż świadczy o niezwykle cennej tendencji dramatu do rejestrowania w formie literackiej materii najbardziej poruszających problemów współczesnego świata. Dwudziestowieczny dramat dostarcza wyrafinowanego, bo ubranego przecież najczęściej w kategorii absurdu i groteski, komentarza na temat realnie istniejących mechanizmów władzy, psychicznych uzależnień, rewolucji obyczajowych. Milczenie bohaterów Becketta i Różewicza nie jest zatem wyrazem bierności czy „umywania rąk” od problemów współczesnego świata, a próbą rekonstrukcji tożsamości i języka jako środka wyrazu poprzez dojście do źródeł. Jest to zatem milczenie świadome oraz mające określony cel. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt literackiego milczenia. Jest ono bowiem milczeniem nie tylko stroniących od słów bohaterów, ale również (i może przede wszystkim?) swoistym wstrzymaniem się autora od udzielania odpowiedzi na pytania, które generuje lektura tekstu. Nie chodzi tu jednak o niewiedzę bądź asekurację przed błędem. W kontekście rozważań Lisiewicz wydają się, iż chodzi o poznanie. „Nic bowiem tak nie oddala od prawdy jak pewność, że się ją znalazło” (s. 37).