

Znajoma, mroczna Pinterlandia

26 stycznia 2009

Twórczość teatralna zmarłego pod koniec 2008 r. Harolda Pintera zazwyczaj bywa przypisywana do tradycji „teatru absurdu”. Angielski dramaturg różni się jednak od Becketta czy Ionesco tym, że w jego sztukach bardzo wyraźnie widać kontekst społeczny. W języku bohaterów i bohaterek słychać typowe dla różnych grup społecznych powtórzenia, wykrzykniki czy przekleństwa. Da się z nich wywnioskować, kto należy do jakiej klasy społecznej, a także jakie ma perspektywy i sytuację rodzinną.

Czy zatem Pinter tworzy dramaty obyczajowe, w których bada skomplikowaną tkankę przesądów, społecznych hierarchii i zależności pomiędzy ludźmi? Odcinając się od tradycyjnych angielskich sztuk, poświęconych tego typu kwestiom – a nazywanych comedies of manners (komedie/dramaty dotyczące manier) – tworzy comedies of menace, czyli sztuki traktujące o zagrożeniu, zwłaszcza tym nieokreślonym, wewnętrznym. Nie da się go sprowadzić do mistrzowsko ukazwanego społecznego kontekstu, ale jednocześnie nie sposób go zeń wyizolować. Pinter nie dąży do ukazania jakiejś metafizycznej groźby wiszącej nad światem. To, co ukazuje w swoich dramatach, ma naturę międzyludzką, choć nie opisują tego psychologia i socjologia. Artysta daje wyraz czemuś nieuchwytnemu, lecz aż nadto realnemu. Czemuś, co nie jest fatum, ale jak ono potrafi determinować losy ludzi, doprowadzić ich do rozpacz, nędzy czy samobójstwa.

Wczesne sztuki dramaturga cechuje surowa stylistyka i mistrzowsko prosta, perfekcyjna konstrukcja. Myliłby się jednak ktoś, kto uznałby, że ze względu na tę prostotę i nieobecność meandrów łatwo je zinterpretować. Są one minimalistycznymi arcydziełami formy teatralnej, w których z określonej sytuacji zostają wyciągnięte wszystkie możliwe, a także niemożliwe (choć zarazem konieczne) konsekwencje. Weźmy

przykład. Z rozmowy dwóch mężczyzn wnioskujemy, że są zawodowymi mordercami przygotowującymi się do akcji (Samoobsługa). Coś jednak nie gra – czyżby ofiarą miał stać się jeden z nich? Albo inna sytuacja. Mężczyzna ukrywa się od szeregu lat przed prześladowcami, którym udaje się go dopaść w urodziny; święto przeradza się w dziwaczną, pełną napięcia grę, z każdą chwilą bardziej upiorną (Urodziny Stanleya). Zupełnie tak, jakby sznur powoli, lecz nieuchronnie zaciskał się na szyi ofiary.

Przytoczone fabuły przypominają kryminał i rzeczywiście są w nich motywy jakby żywcem wyjęte z dzieł tego gatunku. Jak jednak wspomniałam, groza nie bierze się z charakterów postaci czy ich postępów, lecz podpływa nie wiadomo skąd, być może z wnętrza nas samych, by zadławić widza przerażeniem, od którego nie ma ucieczki. Niepokojąca, upiorna kraina, nazwana przez krytykę Pinterlandią, mieści się tuż za rogiem, a nawet jeszcze bliżej.

Charakterystyczna dla Pintera oszczędność środków stylistycznych jest porównywana do muzyki Antona Weberna. Tak jak u austriackiego dodekafonisty, wielką rolę odgrywa tu milczenie. Przybiera ono wiele form; dramaturg jak mało kto zna odcienie i półtony swojego ulubionego środka wyrazu. Mistrzowsko operuje pauzą, omijaniem przez bohaterów pewnych wyrazów i tematów, które jednak w końcu wybryzgują na zewnątrz, przybierają postać oskarżenia, wyroku, skargi. Nawet jednak gdy skumulowana cisza eksploduje gradem słów, rzadko są one głośne. Krzyk u Pintera prawie zawsze jest zduszony.

Oskarżycielska moc milczenia stanowi także odpowiedź na pytanie o przekaz ideowy. Pinter nigdy nie sugeruje, co mamy myśleć. Nie podsuwa też gotowych rozwiązań, bo sam ich nie zna. Nie oznacza to jednak pochwały relatywizmu. Wprawdzie, jak twierdzi w Noblowskim przemówieniu, rozmaite racje artykułowane w sztuce teatralnej z konieczności „zwalczają się, wzdragają przed sobą, (...) ignorują, wyszydzą, nie dostrzegają”. Pointa tej myśli jest taka, że „nie można nigdy

ustać w poszukiwaniu prawdy. Nie można go odroczyć, odłożyć na później. Trzeba mu w każdej chwili sprostać”.

Ale jak to zrobić chociażby w kontekście wczesnego dramatu Ciepłarnia? W wielkim szpitalu o nieznanej specjalizacji dochodzi do dziwnych wypadków. Odizolowana od reszty pacjentów kobieta zachodzi w ciążę, mężczyzna o podobnym do niej numerze zostaje zabity. Przerażeni pacjenci podnoszą bunt. Nie tylko z powodu nadużyć członków personelu, którzy stali za tymi wydarzeniami, lecz także przeciwko porządkowi, w którym zamiast imion i nazwisk pacjenci mają numery i w którym nie mogą kontaktować się ze sobą nawzajem i ze światem. Zduszony krzyk obwieszcza nastanie nowego ładu. Ale jakiego? W tym samym czasie wśród wyższego personelu rozgrywa się rewolucja wyznaczająca nową władzę za pomocą eliminacji poprzedniej. Ale to jeszcze nie wszystko. W miarę śledzenia sztuki odkrywamy, że wszystko było wcześniej wyznaczone przez loterię. Losy okazują się losami ludzi, którzy je otrzymali. Czy jednak ktoś za tym stoi? A może coś? Pozostajemy z pytaniami, nie z odpowiedziami.

Późniejsze sztuki Pintera są bardziej rozbudowane i wielopoziomowe. W nich także można znaleźć „pełzającą grozę”, która objawia się w relacjach erotycznych i analizach fenomenu władzy. Zaczniemy od tych pierwszych. Szczególnie mocne wrażenie robi dramat Powrót do domu. Do zapuszczonego domostwa zamieszkałego przez samych mężczyzn – dwóch synów, ojca i jego brata – przyjeżdża trzeci syn, Teddy, wraz z poślubioną parę lat wcześniej żoną. Jemu jedynemu z całej rodziny się poszczęściło, co wywołuje u reszty z trudem skrywaną zawiść. A jednak to nie on wzbudza najgorętsze uczucia domowników. Ich całą uwagę od początku przyciąga jedyna kobieta, Ruth. Mężczyźni wykazują w stosunku do niej mieszaninę pożądania i nienawiści. Synowie usiłują ją zgwałcić i stręczyć, wmawiają sobie, że jest wynajętą przez Teddy’ego prostytutką. Z biegiem akcji staje się coraz bardziej wyraźne, że ojciec rzutuje na nią emocje, jakimi darzył swoją nieżyjącą żonę, którą

podejrzewał o zdradę z bratem. Ruth staje się dla sfrustrowanych mężczyzn uosobieniem wszystkich – podszytych strachem i agresją – negatywnych wyobrażeń na temat kobiet. Bohaterka początkowo się broni, potem jednak podejmuje grę i zaczyna się zachowywać dokładnie tak, jak jej sugerują. Teddy powraca sam do ich wspólnych dzieci, ona zaś zostaje w dusznym, mizoginicznym kręgu, gdzie jest na różne sposoby poniżana, adorowana i wykorzystywana seksualnie. Z rodzinnej farsy sztuka niepostrzeżenie przekształca się w senny koszmar, w którym wszystko co najgorsze staje się możliwe, ujawniają się obsesje i lęki wynikające z nieznaności drugiej płci.

W pozostałych dramatach poświęconych relacjom erotycznym Pinter eksploruje obszar wyobrażeń związanych ze zdradą. Bohaterki i bohaterowie podejrzewają o nią swoich partnerów i sami się jej dopuszczają. Nigdy jednak nie wiadomo do końca, czy jest ona fantazją, czy rzeczywistością. Stwarza to możliwość bardzo zaskakujących zakończeń i stawiania pytań, które zamiast rozjaśnić sytuację czynią ją jeszcze bardziej zagadkową.

W dramatach poświęconych analizom władzy psychopatyczni bohaterowie dają wyraz swojej obsesji idealnie funkcjonującego mechanizmu i sterylności, w której nie ma miejsca na to, co nieprzewidywalne. Aby osiągnąć upragniony stan, nie wahają się stosować mordów i tortur, które służą przecież wielkiej sprawie. A jaką dają przy tym satysfakcję! Funkcjonariusze bliżej niesprecyzowanych dyktatur przyznają wprost, że odczuwają rozkosz z powodu „czyszczenia” świata z elementów nie pasujących do wizji przywódców.

Dramat Jednego na drogę rozgrywa się w gabinecie, w którym jest przesłuchiwany główny bohater. Tutaj nikt nie stosuje tortur, a rozmowa toczy się grzecznie. Jednak z przewijających się przez nią aluzji wynika, że żona bohatera, a przy tym „wyrodna” córka zasłużonego człowieka reżimu, przechodzi w tym czasie przez ręce kolejnych gwałcicieli, zaś jej synek zdaniem policjantów „nie był” (zamiast „nie jest”) godny troski

rodziców... Proces psychicznego wyniszczania rozpoczyna się od zdemolowania biblioteki małżeństwa. Z kolei w sztuce Przyjęcie rozbawione towarzystwo próbuje przejść do porządku dziennego nad faktem zamęczenia na śmierć młodego mężczyzny, o którym tylko mimochodem jedna z kobiet wspomina, że miał pociągające spojrzenie. Straszliwe fakty mają zniknąć z pamięci, utonąć w morzu pochwał luksusowego przyjęcia, na którym bawią się eleganckie damy oraz bardzo „twardzi”, podkreślający potrzebę „silnej ręki”, gentlemani. Tuszowanie jednak nie do końca się udaje, gdyż wreszcie pojawia się wśród nich duch zabitego chłopca. Wyłania się on wprawdzie ze światła, ale mówi o wypełniającej go ciemności. Ta ciemność to m.in. zapomnienie, na które został skazany.

Krótką sztuką Niby-Alaska nie odnosi się do wydarzeń politycznych. Bohaterka jako pełna energii nastolatka zapadła w śpiączkę. Budzi się po 30 latach. Nie może zrozumieć zmian, które zaszły w jej bliskich i w otoczeniu. By jej wytłumaczyć, co się stało, doktor mówi, że przebywała cały ten czas w miejscu, które nazwać można niby-Alaską: tak jakby zamarzła i teraz dzięki zastrzykowi odtajała – dużo starsza, ale jednak żywa. Czterdziestoparoletniej dziewczynce bardzo trudno to zrozumieć – i trudno wybaczyć, że jej wcześniej nie obudzono. Tajemniczy i sugestywny dramat odmalowuje izolację od innych ludzi, wyłączenie z ich świata jako lodowatą, mroczną studnię. W podobnym „nigdzie” lądują skazane na zapomnienie ofiary reżimów z „politycznych” sztuk, a także – choć w innym sensie – ich kaci. Czyż bowiem wspieranie okrutnego porządku, pozwalającego zadawać przeciwnikom ból i śmierć, nie jest czymś w rodzaju zlodowacenia, pogrążenia w mroku moralnej śpiączki?

Jak widać, niedawno zmarły artysta w samej twórczości dramaturgicznej (poza nią wniósł bardzo cenny wkład w twórczość filmową, napisał scenariusze do tak wybitnych filmów, jak Kochanica Francuza, Mansfield Park, Służący czy Upadek) był bardzo wszechstronny, a jego zainteresowania wciąż

ewoluowały. Cały czas jednak mówił tym samym cichym, ale dobitnym głosem. Gdy go zawieszał, nie czynił tego dla teatralnego efektu, ale po to, by przekazać nam coś ważnego, wręcz niezbędnego do życia. Warto się wsłuchać w to, co mówił. Zarówno wtedy, gdy zwracał uwagę na grozę, wypełzającą ukradkiem z zakurzonych kątów naszego wspólnego życia, jak i gdy ostrzegał w przemówieniu Noblowskim przed jawnym, huczącym od bomb barbarzyństwem.

Autor: Katarzyna Szumlewicz

Źródło: [„Le Monde diplomatique” nr 1 \(35\) 2009](#)

BIBLIOGRAFIA

1. Dramaty Harolda Pintera (t. I: Komedia zagrożeń, t. II: Uwikłania rodzinne, t. III: W imię praw człowieka), tłum. A. Tarn, M. Kędzierski, B. Taborski, K. Piotrowski.

2. B. Zieliński, P. Sobolczyk i J. Szygiel (przemówienie Noblowskie).

Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006.