

**Recenzja rozprawy doktorskiej pani mgr Magdaleny Krause
pt. *Rytuał w twórczości dramatycznej Samuela Becketta***

Kiedy czytałam pracę pani mgr Magdaleny Krause *Rytuał w twórczości dramatycznej Samuela Becketta*, zastanawiałam się nieraz, co bardziej zaważyło na wyborze tematu: zainteresowanie dokonaniem współczesnej antropologii czy fascynacja irlandzkim dramaturgiem. Klucz rytualności mógłby skłaniać na przykład do podjęcia jakiegoś znaczącego zagadnienia dzisiejszej praktyki teatralnej lub zaprowadzić Autorkę ku któremuś z tzw. teatrów antropologicznych. Projekt odczytania twórczości absurdysty z kolei wiązać się musiał ze świadomością ryzyka podążania dobrze już przetartymi szlakami. Bogata tradycja badawcza i interpretacyjna, jaką obrosło dzieło Becketta, może być zarówno sprzymierzeńcem, jak wyzwaniem, otwierać drogę własnym nowym pomysłom albo też wiązać w uznanych modelach hermeneutycznych. W tym wypadku okazała się bardzo pomocnym oparciem dla własnej narracji i czynnikiem inspirującym, choć gdy trzeba pani Magdalena Krause nie stroni od dyskusji czy umiejętnie prowadzonego sporu z zapatrywaniami innych badaczy. Przyjęta przez nią strategia lektury Becketta zasadniczo polega zatem na sprawdzeniu użyteczności narzędzi wypracowanych przez antropologię kultury, zwłaszcza badania nad rytuałem, w odniesieniu do przedmiotu na pozór mniej „oczywistego” i przez to może bardziej frapującego, jakim jest dramatyczny tekst.

Autorka podejmuje rzeczywiście niełatwy temat (choć posiadający sporą literaturę), wychodząc od dobrze znanej skądinąd obserwacji dotyczącej charakterystycznej dla teatru absurdu powtarzalności, która przejawia się w konstrukcji kolistej akcji, w sposobie budowania postaci oraz w strukturze językowej. W rzeczywistości pragnie dowieść, że powtarzalność nie ma jedynie znamion estetycznych, nie sprowadza się do kształtu artystycznego utworu, lecz ma źródło, na głębszym poziomie, w rytuale, który zarazem spaja różne objawy i formy repetycji. „Głównym problemem badawczym postawionym w niniejszej pracy – deklaruje – jest przedstawienie różnych aspektów funkcjonowania rytuału w jego [tj. Becketta] twórczości”. (s. 8) Drugie sformułowane we Wstępie założenie odnosi się do wprowadzonych przez Doktorantkę perspektyw interpretacyjnych. Będą to mianowicie

dwa kanoniczne w dzisiejszym dyskursie antropologicznym modele poznawcze: klasyczna trójfazowa struktura obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa, aplikowana tutaj w zmodyfikowanej przez Victora Turnera wersji oraz zaczerpnięta z idei Nietzschego opozycja pierwiastków dionizyjskiego i apollinijskiego w kulturze. Trzeci kontekst – podpowiadany przez samego Becketta – tworzy spiralne następstwo epok cywilizacji z filozofii dziejów Giambattisty Vico. Pierwsza deklaracja oznacza wykorzystanie pojęcia rytuału w szerokim rozumieniu – jak pokazują dalsze analizy, obejmuje on znakomitą większość działań postaci i ich zachowania językowe, wraz z odpowiednio ukształtowanym instrumentarium scenicznych środków wyrazu. Druga wskazuje na główne tropy interpretacji, w której rolę pierwszoplanową odgrywać ma cykliczność życia, zakodowana w scenicznym istnieniu postaci Becketta, jak również wpisanie ludzkiej egzystencji w nakładające się na siebie cykle: natury i historii.

Warto już w tym miejscu zaznaczyć dla ogólnej choćby charakterystyki myślenia Autorki, że założenia te i obietnice przeważnie udało jej się zrealizować. Poszczególne, wielorako splecione ze sobą i stopniowo rozbudowywane wątki refleksji rysują się konsekwentnie w kolejnych partiach rozprawy. Wątpliwości, pytania a niekiedy krytyczne uwagi, jakie tym niemniej nasuwają się w trakcie lektury, budzą natomiast czy to pewne rozwiązania, czy kwestie adaptowania cudzych ustaleń, czy sposób argumentacji.

Nie będę aż do finałowej konkluzji ukrywać, że – pomimo zastrzeżeń, o których za chwilę – większość z przedstawionych w rozprawie *Rytuał w twórczości dramatycznej Samuela Becketta* przemyśleń i obserwacji uważam za światopoglądowo i koncepcyjnie wartościowe, jest to bowiem ciekawy głos w polskiej krytyce na temat tego twórcy. Wysoko oceniam też podjętą tutaj próbę badań interdyscyplinarnych, które umożliwiają poszerzenie obszaru zainteresowań dramaturgią Becketta, wzbogacenie dominującego na tym polu dyskursu i najczęściej stosowanych dotychczas wzorców analizy. Nie ulega zarazem wątpliwości, że egzegeza twórczości ujawniającej ciągle napięcie scenicznego obrazu i słowa wiązać się musi z postulowanym przez Autorkę poważniejszym uwzględnieniem sensualnych jakości znaków, nie tylko ich mocy znaczeniowej, ale także performatywnej. Sądzę, że obrała ona w tej mierze właściwy i efektywny typ kontekstualizacji, w której decydującą rolę gra z jednej strony myśl filozoficzna, z drugiej – estetyka. Podobnie widzę proponowany przez nią rodzaj analizy dramatu, który bardzo rozsądnie zajmuje miejsce pośrednie między jak najpełniejszym zapisem subiektywnych wrażeń a zmierzającą do naukowej „obiektywności” deskrypcją kolejnych sekwencji części znaczących czy rejestracją zmian składających się na całościowe znaczenie. W zgodzie z takim podejściem pani Krause

odslania kolejne etapy swoich indywidualnych prób nadawania sensów i znaczeń temu, co udało się jej odczytać w tekście; odczytać w perspektywie określonej między innymi przez jej dotychczasowe życiowe i lekturowe doświadczenia – z jednej strony, oraz wprowadzone kategorie interpretacyjne i konteksty – z drugiej. Dzięki temu czytelnik może przesledzić drogi przedstawionych przez nią hipotez i racjonalizacji, weryfikując je i ewentualnie znajdując własne.

Dalsze uwagi i komentarze, które niemniej jednak prowokuje recenzowana praca, chciałabym potraktować przede wszystkim jako płaszczyznę dyskusji z Autorką. Nie podważają one przyjętych przez Doktorantkę założeń, ale wynikają bądź to z innego podejścia do danego zagadnienia czy wskazanego moim zdaniem ze względu na korzyści badawcze lub precyzję wyводу dookreślenia perspektywy, bądź to z podjętego przez nią trybu egzegezy i rodzących się wtedy pytań i niejasności.

Praca doktorska pani Magdaleny Krause składa się z trzech tematycznie wyodrębnionych rozdziałów oraz pełniącego funkcję metodologicznej ramy wstępu. Punktem wyjścia są dla Autorki podstawowe różnice w sposobie funkcjonowania rytuału między teatrem antropologicznym a teatrem opartym na słowie, które słusznie dostrzega w odmiennej organizacji przestrzeni gry oraz inaczej zaprojektowanych relacjach komunikacyjnych. O różnicach tych rzeczywiście trudno nie pamiętać w sytuacji, gdy próbuje się uchwycić i opisać dwa – swoiście przewartościowane w dramatach Becketta – aspekty rytualności: powrót od źródeł oraz rytuał przejścia. W rozdziale pierwszym omawia zatem związki teatru z rytuałem, konfrontując skrajnie odmienne stanowiska w tej sprawie, czego ilustracją są – przywołane dość skrótowo – teorie antropologów szkoły z Cambridge, Richarda Schechnera, także zapatrywania wybranych praktyków (Antonina Artauda, Jerzego Grotowskiego) oraz – obszerniej i bardziej wnikliwie – przetłumaczona u nas niedawno książka Eliego Rozika *Korzenie teatru*. W rezultacie powstaje luka pomiędzy naukową refleksją z przełomu wieków XIX i XX a początkiem XXI, gdyż nawet jeśli tłumaczyć ma to świadoma rezygnacja z dokładniejszej prezentacji tego zagadnienia (s. 19), uderza brak chociażby wzmianki o badaniach np. Michela Leirisa, Alfreda Métraux, René Girarda czy przytaczanego tu, wprawdzie przy innej okazji, Victora Turnera. Dziwić może zwłaszcza pominięcie tak ważnej pracy jak *Dziady. Teatr święta zmarłych* Leszka Kolankiewicza, która kilkanaście lat temu mocno naruszyła u nas fundamenty tradycyjnie uprawianej teatrologii i rzuciła nowe światło na relacje między teatrem i działaniami rytualnymi. (Odnotowana została za to, na szczęście, inna pozycja tego autora, *Święty Artaud*). Wybiórczo potraktowane badania nad rytualnością teatru nie odbiły się zresztą jakoś negatywnie na ujęciu samego tematu, tworząc raczej coś w

rodzaju niezbędnego tła. Bezpośrednim odniesieniem dla wielu wątków w rozważaniach pani Magdaleny Krause, zapewne nieocenionym źródłem inspiracji stał się tom *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett* pod redakcją Katherine Burkman, którego zawartość na przykładzie wybranych artykułów referuje ona we Wstępie. Drugim takim zapleczem, o którym warto powiedzieć, są bogate komentarze Antoniego Libery do jego wydania *Dzieł dramatycznych Becketta*.

Kluczowym zagadnieniem poruszonym w rozdziale pierwszym są podobieństwa i różnice między teatrem i praktykami obrzędowymi, rozpatrywane ze względu na cele, jakie przyświecają obu tym aktywnościom, charakter naśladowania (*mimesis*), zwłaszcza zaś przewidywany udział odbiorców/ uczestników i ich specyficzne doświadczenie. Na podstawie sprawnie przeprowadzonych porównań wskazuje Autorka na niemożność wyznaczenia jakiegś ścisłej granicy między jednym i drugim działaniem, co wiązać się ma jednocześnie z nierozstrzygalnością kwestii historycznych relacji rytuału i teatru. Koronnym dowodem tej nieostrości czy wzajemnego przenikania się są oczywiście dwudziestowieczne praktyki parateatralne (teatry antropologiczne), w których chodziło o zatarcie różnicy między przeżyciem estetycznym a duchowym o znamionach doznania metafizycznego. Odnoszę jednak wrażenie, że nie bardzo może się ona zdecydować, w czym tkwiła istota tego rodzaju doświadczenia, stąd pewnie niekonsekwencja, kiedy pisze: „Teatr stanowił dla nich [odbiorców] mikrokosmos, w którym – jak w soczewce – skupia się kosmiczny ład”, a chwilę później (na tej samej stronie! 30): „Skuteczność ich [teatrów antropologicznych] działania zasadza się na próbie powrotu do pierwotnego chaosu”.

Zgodnie z tym liberalnym myśleniem o współzależności obu zjawisk kulturowych stawia też właściwie znak równości między konwencją teatralną i skryptem rytuału, opierającymi się na pewnym ustalonym porządku i powtarzalności, co ma niebagatelne znaczenie dla następujących w dalszej części analiz. Dużo bardziej złożone, by nie powiedzieć kłopotliwe, okazuje się wyzyskanie tej paraleli w stosunku do tego typu teatru, w którego ramach mieści się dramat absurdu, a w tym nurcie transponowania rytualności twórczość Becketta jest właśnie zjawiskiem tyleż symptomatycznym, co odrębnym. Magdalena Krause ma świadomość owych komplikacji, dlatego trafnie zwraca uwagę na warunki i czynniki pozwalające dostrzec odrębność, właściwą naturę, wreszcie ułomność rytuału dramatycznego (jego strukturę, funkcje i znaczenia) w porównaniu z pierwotnym wzorcem. Zalicza do nich z jednej strony charakter i stopień iluzyjności, obecność sacrum, skuteczność, a z drugiej – odmienne konsekwencje wynikające z przełamywania konwencji teatralnych bądź rytualnego scenariusza. Odwołując się jednak co i raz do teatrów antropologicznych jako modelu

porównawczego trochę jakby traci z pola widzenia najbliższy Beckettowi kontekst. Przyznam, że zabrakło mi skromnej bodaj próby odpowiedzi na pytanie, czy i (ewentualnie) jak rytualizacja pojawia się u pozostałych dramatopisarzy teatru absurdu.

W rozdziale drugim mgr Krause nieco inaczej ustawia perspektywę, a więc widzi i próbuje opisać inny wymiar czynności o charakterze obrzędowym w dramatach Becketta. Aby uzasadnić na głębszym poziomie niefortunność rytuałów, niepozbawionych wszakże funkcji konsolacyjnej polegającej na ochronie przed doświadczeniem pustki egzystencji, sięga do filozofii. Nietzscheańska para antagonistycznych żywiołów: dionizyjskiego i apollinijskiego, zaadaptowana w interpretacji, służy uwyrażeniu i charakterystyce stanu zawieszenia postaci między autentycznością egzystencji, nieosiągalną prawdą bytu, kojarzoną z pierwszym, a złudą, pozorem, iluzją, które łączone są z drugim. Z kolei zaś te kategorie zostają powiązane z uniwersalną dychotomią świata społecznego i kosmosu – ładem i chaosem, oraz znakomicie uwierzytelnione w jasno zarysowanych opozycjach środków scenicznych – światła i ciemności, aktywności i bezruchu, słowa i ciszy (milczenia). Tak pomyślana analiza, podbudowana jeszcze koncepcją cykliczności G. Vico, prowadzi do interesujących konkluzji. W ujęciu Autorki, Beckettowskie postacie znajdują się w sytuacji permanentnego ponawiania rozmaitych zachowań rytualnych – w szczególności rytuału przejścia – nie są jednak w stanie osiągnąć pożądanego czy jakiegokolwiek – gwarantującego sens – celu. Uwięzienie w fazie liminalnej, jak pokazuje, nie jest przy tym tylko piętnem „biografii” bohaterów; liminalność określa również przejście między sceną i tym, co poza sceną, między ułomnym, męczącym istnieniem w przestrzeni gry a niebytem, co znajdzie rozwinięcie w następnym rozdziale.

Do rzeczowego wyводу Doktorantki wkrada się jednak nieporozumienie związane z użyciem pojęć „świat przedstawiony” i „świat przedstawiający”. Kategorie te – jak w ślad za Ingardenem definiuje je Zbigniew Raszewski – odnoszą się do widowiska teatralnego (a nie dramatu), mówiąc najkrócej, współwystępujące światy mają inny status ontologiczny, jeden jest fikcyjny, drugi realny, choć w przedstawieniu zawsze na siebie „nachodzą”. Tymczasem dla pani Magdaleny Krause „świat przedstawiony” oznacza rzeczywistość współprzedstawioną, pozasceniczną (s. 86, 99, 120), a więc niedostępną bezpośrednio percepcji odbiorcy. (Nawiasem mówiąc, trudno też zrozumieć, dlaczego czasem stosuje zamiennie określenia „dramat” i „przedstawienie”, „spektakl”.) Mam również kłopot z wykorzystywaną w charakterze narzędzia analitycznego nietzscheańską zasadą *principium individuationis*, którą *nota bene* Nietzsche zawdzięczał Schopenhauerowi, uznającemu ją za uniwersalne prawo, jakim rządzi się wola świata. I w takim sensie – jako zasada

ujednostkowania bytów – staje się faktycznie dogodnym środkiem pogłębienia opisu materii Beckettowskich dramatów, w tym i ludzkich istnień, ale formuła *principium individuationis* – nie wiedzieć czemu – niekiedy przybiera w pracy także postać rzeczownikową i występuje np. w znaczeniu „byty zindywidualizowane” (s. 99, 129, 130).

Natomiast zupełnie niejasne jest dla mnie zaskakujące wyjaśnienie praktyki twórczej Becketta a właściwie jej nadinterpretacja. Magdalena Krause przekonuje – w kontekście poczucia absurdu i tragizmu istnienia postaci – iż wobec tego „autorowi należałoby przypisać rolę konieczności”, nadając mu moc niemal metafizyczną, po czym dodaje: „Bohaterowie z kolei wyrażają swój bunt poprzez **przeciwstawienie się** intencji autora i podejmując próby odstąpienia od rytuałów, do których zostały przez niego przymuszone” (s. 117, podkr. E.W.). To chyba – nieumyślnie, jak podejrzewam – przeoczenie poziomów nadawczych w obrębie utworu, gdyż wówczas trzeba by przyjąć, że ponad autorem, dysponentem reguł tworzenia, jest jeszcze jakaś wyższa instancja, nie ta, która rzekomo „zmusza postaci do mówienia, działania i istnienia w świecie pozoru, jednocześnie obarczając je winą [...] za grzech narodzin”, lecz instancja nadawcza – jakiś inny (?) podmiot czynności twórczych, który owo „przeciwstawienie się” zaplanował. Albo też – niewykluczone – pomysł został niezbyt szczęśliwie przeniesiony z barokowej koncepcji teatru świata (Bóg – autor). Podobny błąd powraca kilkanaście stron dalej, gdy mowa o powtarzaniu sytuacji z dramatu w realizacjach teatralnych tak, jak gdyby życie postaci było czymś uprzednim wobec ich scenicznego istnienia (s. 130).

Najmocniej bodaj ten osobliwy styl myślenia wybrzmiewa w samym zakończeniu. Podsumowując swoje rozważania na temat desakralizacji i daremności rytuałów, w powiązaniu z charakterystyką radykalnych przeobrażeń poetyki dramatu, Magdalena Krause konkluduje, iż „dzieło sceniczne Becketta, sprowadzając wszystkie wartości do swojej (!) negacji samo siebie unieważnia”. (s. 192). Doprawdy trudno się z tym zgodzić. Sztuka, która ukazuje absurd, bezowocność ludzkich poczynań, niezaspokojony głód sensu, czy jakkolwiek to jeszcze nazwać, już przez sam fakt, że mówi o tym – nie może siebie przekreślać. Byłoby to nielogiczne, wewnętrznie sprzeczne. Dzieło stworzone zawsze będzie świadectwem aktu działania, który potwierdza jego znaczenie (nawet jeśli nie wartość).

Najciekawszy, moim zdaniem, jest rozdział trzeci, ostatni, poświęcony różnym strategiom odgrywania rytuałów na teatralnej scenie, ich treści symbolicznej oraz problematyce metateatralnej. Nie tylko dlatego, że stopniowo scalają się w nim podejmowane wcześniej wątki, zyskując jednocześnie większą precyzję, ale także ze względu na wnikliwie, rzetelnie umotywowane odczytania wybranych tekstów. Zapowiedzią mogą być interpretacje

Wtedy gdy i *Nie ja* w poprzednim rozdziale, jak również przekrojowa, wielostronna prezentacja motywu powrotu do łona, który zgrabnie łączy Autorka z motywami akwatyicznymi. W tym natomiast wyróżniłabym skrzętną a zarazem niebanalną lekturę historii „wewnątrz historii”, czyli opowiadanych przez postacie, pod kątem rytualnej celowości/skuteczności, zilustrowaną głównie na przykładzie *Szczęśliwych dni* i *Końcówki*. Czytane wielokrotnie teksty zdają się w ten sposób raz jeszcze przekonywać o niespożytych możliwościach odsłaniania wciąż nowych znaczeń.

Wyniki badawcze zawarte w ostatnim rozdziale na pewno nabierają też klarowności dzięki umiejętnemu splecieniu problematyki filozoficznej z problematyką teatralną, symboliki obrazu i słowa ze sceniczną „techniką”, w sztuce Becketta mającą rolę wręcz zasadniczą i bez mała autonomiczną. Dzięki temu pani Krause pokazuje, jak dalekosiężne konsekwencje epistemologiczne i estetyczne ma artystyczny minimalizm, jak i to, że elementem performatywnym może być w teatrze Becketta każdy postrzegalny zmysłowo komponent, nie tylko aktor, również rekwizyt, światło, dźwięk, fragment przestrzeni. Zarazem nie gubiąc po drodze tak istotnej u tego twórcy gry, którą określa z jednej strony reifikacja człowieka, z drugiej – animizacja przedmiotu i innych scenicznych tworzyw. W tej perspektywie, siłą rzeczy, jednym z dominujących tematów w teatrze Becketta staje się relacja między rzeczywistością (identyfikowaną tu z chaosem) a iluzją, czyli między codziennym życiem i „prawdą” o ludzkiej egzystencji a wszelkimi zabiegami i maskami, które umożliwiają postaciom funkcjonowanie w świecie. Autorka niejednokrotnie przywołuje oczywiście analogię między sceną teatru i sceną życia, choć kto wie, czy wyraźniejsze nawiązanie do prastarej metafory *theatrum mundi* nie pozwoliłoby lepiej osadzić Becketta w literackiej tradycji.

Na koniec chciałabym jeszcze wspomnieć nieco o stronie redakcyjnej rozprawy, nie tylko z recenzenckiego obowiązku. W dobrze skomponowanej pracy nie udało się mimo wszystko uniknąć pewnych powtórzeń i w efekcie powielania materiału. Pani Krause zależało bez wątpienia na adekwatnym na ile to możliwe przedstawieniu złożonych zagadnień, jakie rozpatruje, tyle że tak prowadzi swoją narrację, iż po kilkakroć wracają te same sprawy i/lub stwierdzenia. Pozostawiam również Autorce do namysłu, czy nie warto by poszerzyć zaproponowanego w obecnej wersji pracy zestawu przykładów. Zdarza się bowiem, że czytelnik po kilka razy spotyka omówienia tych samych, analizowanych wcześniej sytuacji, rozwiązań, obrazów, choć naturalnie w trochę innych ramach. Wraca więc np. Krapp dialogujący ze swymi nagrany na taśmie głosami (*Ostatnia taśma*), Winni celebrująca swoje powszednie czynności (*Szczęśliwe dni*), Vladimir i Estragon wydani na udrękę

czekania. Hamm i Clov złączeni mroczną grą (*Końcówka*). a podobnych przykładów byłoby dużo więcej.

Ponadto tekst w obecnym kształcie wymaga dokładnej korekty, gdyż czy to z powodu usterek językowych, czy niestarannej interpunkcji jest chwilami niezbyt czytelny. Należy przyjrzeć się zawilym czy niezręcznym sformułowaniom, które można ująć prościej („w konwergencji nieustannej ewolucji form konwencji i czynności rytualnych”, „rezonując poczucie bezsensu”, „tajemnicę życia scalonego w mistycznym uniesieniu jedni” itp.); zmodyfikować dyskusyjne sformułowania (konwencja teatralna to raczej nie „forma”, a słowo – nie „artefakt”); poprawić nieścisłe informacje (listki na drzewie w *Czekając na Godota* są dostrzegalne i dla postaci, i dla widzów; Nietzsche nie był filozofem austriackim) oraz literówki (np. Bertolt [!] Brecht, *principium individuationis*, a nie, jak czasami, *individuationes, to finish it, etc.*).

Pomimo powyższych uwag i krytycznych komentarzy nie mam wątpliwości, że praca *Rytuał w twórczości dramatycznej Samuela Becketta* podejmuje zagadnienie w sposób oryginalny i kompetentny, łącząc indywidualny sposób problematyzacji zjawisk z nowoczesnym warsztatem badawczym. W pełni odpowiada zatem wymaganiom stawianym rozprawom doktorskim. Niezależnie od wskazanych kwestii spornych i niedociągnięć spotkania z dramaturgią tego pisarza zyskały w opisie Autorki odrębny, własny wyraz – dzięki zaproponowanym przez nią perspektywom interpretacyjnym oraz bogatemu zestawowi lektur. Dlatego wnoszę o dopuszczenie pani mgr Magdaleny Krause do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Ana Wpalcio