

[ANNA KOWALSKA:// DRAMATURGICALLY NONDESCRIPT SPECTACLES, OR CONSIDERATIONS ON THE HAPPINESS]

[ABSTRACT]

[The aim of the paper is to consider the concept of the happiness. The text refers to several literary examples of the happiness and characterizes “the spectacles of the happiness”. It shows (in the context of Blanchot’s words) manifold destructive practices associated with the happiness with reference to everyday life. The paper compares the life to the structure of the spectacle and analyses “the spectacles of the happiness” in the context of Goffman’s theory (scene and wings, shown and hidden activities). The article expresses criticism of the vision of life based on the spectacular happiness.]

ANNA KOWALSKA
PWSZ W LEGNICY

DRAMATURGICZNIE NIJAKIE SPEKTAKLE, CZYLI ROZWAŻANIA O SZCZĘŚCIU

Nie można uciec od spektaklu szczęścia.
[Blanchot 2007, 15]

Różnie bywa ze szczęściem. Szczęściarze podobno po prostu je „mają”. Nie muszą „poszukiwać” ani „dążyć do”, a jedynie „utrzymać” przy sobie (choć to zapewne też nie jest takie łatwe). Szczęście bywa więc „posiadane”. Wydaje się jednak, że nigdy ostatecznie, bo zawsze można być „trochę bardziej szczęśliwym” i mieć więcej tego, co tak zgrabnie wymyka się wszelkim próbom zatrzymania na zawsze. Czasowniki pojawiające się w jego opisie sugerują, że my sami zabiegamy o szczęście, zwłaszcza gdy go „jeszcze nie mamy”, a bardzo chcemy mieć i robimy wszystko, aby je zdobyć. Wówczas „szukamy”, „czekamy”, „dążymy”, „walczymy” — staramy się, wierząc, że ostateczny cel jest wart tej niesamowitej aktywności. Wolimy nie myśleć, że szczęście może być darem czy niezasłużonym prezentem od losu, który niektórzy po prostu „dostają” (choć o niego nie zabiegali) czy „znajdują” (choć wcale go nie szukali). Chcemy być szczęśliwi jak wszyscy wokół. Pragniemy uczestniczyć w powszechnym spektaklu, od którego, jak twierdzi Blanchot, nie można uciec. Wydaje się on bowiem wszechogarniający:

Świat cały jest sceną:
Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety
Są aktorami jedynie i mają
Wejścia i wyjścia.
[Shakespeare 1983, 65]

Zaangażowani we własne „wejścia i wyjścia” oglądamy równocześnie światowy spektakl, który trwa nieprzerwanie: „patrzac z wysokości świat wydaje się bardziej uładowany a nawet piękniejszy bo nie angażuje cię jest ci obojętny patrzysz na widowisko nawet gdy obserwujesz toczącą się wojnę i widzisz rozbłyśki reflektory zamiatające niebo jak ogromne świetliste wskazówki oszalałego zegara (...)” [Elektorowicz 2009, 26]. Spektakl szczęścia potrzebuje odpowiedniej perspektywy. Pragnie być sztuką doskonałą, w której nie ma miejsca na jakąkolwiek słabość, niepewność, żal czy zwątpienie. Kto chce odgrywać szczęśliwość, musi być uparty i konsekwentny. Nie powinien zbaczać z wytyczonej drogi do satysfakcji.

Co wobec tego może osiągnąć ktoś, kto bierze udział w powszechnym pędzie ku szczęściu? Ilustrację „osiągnięcia” (jakże specyficzną, uczynioną poza obrazem, na skraju świata oczyszczonego z niepotrzebnych szczegółów i kształtów, pozbawioną całej tej światowej rupieciarni) podsuwa nam Blanchot w *Tomaszu Mrocznym*: „ (...) i Anna również czuła, że się od niego odwraca za sprawą tego dramaturgicznie nijakiego spektaklu i zwraca się w stronę samej siebie, gdzie nie ma bogactwa ani pełni, lecz jest ociążałość bezbarwnej sytości, pewność, że nie nastąpi inny dramat niż upływ dnia, który zatopi nadzieję i rozpacz, niż próżne oczekiwanie, które wskutek zniszczenia wszelkiego celu i samego czasu, przemieni się w maszynę, a jedyną funkcją jej mechanizmu będzie bezgłośny pomiar jałowego ruchu poszczególnych trybów” [Blanchot 2009, 47]. Blanchot zdaje się tak daleko, a równocześnie tak blisko oswojonego i przyswojonego przez nas kawałka świata. To oddalenie tekstu sprawia, że staje się on jeszcze bliższy, niemalże intymny i odczuwalny. Burzy wszystko. Niszczy nasze złudzenia. Ale jednocześnie przecież, należycie przemyślany do końca, może okazać się „zwrotem w stronę samego siebie”. Staje się potrzebny, wręcz niezbędny, jako przestroga przed utratą wszystkiego, co mieliśmy, a co ostatecznie okaże się niewiele warte.

Powróćmy więc do powszechnych zasad dramaturgii, według których szczęście staje się zadaniem, przedsięwzięciem, czymś, co stawiamy przed sobą jako plan i projekt. Nie sądzimy, że może się ono przytrafiać, wymagając

od nas pewnego rodzaju otwartości. Wolimy zatem projektować spektakl i ćwiczyć uparcie swoje role, które najczęściej są kopią czegoś, co grają wszyscy, co „powinno się grać”. Szczęście musi być spektakularne: wyreżyserowane, przedstawione, zaprezentowane, wystawione na pokaz, zobaczone przez wszystkich i w gruncie rzeczy przez nikogo. Jeśli pozostaje w ukryciu, to tak „jakby go nie było”. Nie liczy się zupełnie i wydaje się, że go „nie ma” w tej izolacji i zasłonięciu, bo tylko zobaczone milion razy, utrwalone w nieskończonych kliszach, pozbawione aury w powtarzaniu bez końca, staje się tym, czego pragniemy. Musi być widziane i widowiskowe — nie chodzi jednak o zwykłe patrzeć i dostrzeganie, ale o barwność, efektywność, atrakcyjność (cechy charakteryzujące udane widowisko). Nie potrzebuje wyciszenia, refleksji, głębokiej radości, ale poklasku, aplauzu, krzyku tłumu, który podziwiał tylko to, co ogląda od wieków.

Niezwykle istotne okazuje się więc samo patrzeć, od którego wywodzi się przecież słowo spektakl: „*specere*, ‘patrzeć’, a jeszcze wcześniej — z indoeuropejskiego rdzenia *spek*, ‘obserwować’” [MacAloon 2009, 363]. Trzeba też wziąć pod uwagę rangę przedstawienia i jego charakter: „Nie wszystko jednak, co oglądamy, jest spektaklem; są nim jedynie sytuacje odpowiednio rozbudowane i wzniosłe (...)” [tamże]. Musimy także pamiętać o nakazie ekscytacji i zakazie znudzenia: „Spektakl jest formą dynamiczną, w której od aktorów, znajdujących się w centrum uwagi, oczekuje się ruchu, akcji, zmiany i wymiany, od widzów zaś — podekscytowania” [tamże, 365]. Spektakl szczęścia musi zatem spełnić wiele wymogów, aby widzowie chcieli go oglądać, najlepiej — patrzeć z zachwytem. Powinien być dopracowanym w każdym szczególe widowiskiem. Nie możemy już być „po prostu szczęśliwi”, ale zostajemy zobowiązani do spektakularnego szczęścia.

Może dlatego tak często wydaje się nam, że ciągle „nie mamy szczęścia”, „brak nam szczęścia”, „czekamy na szczęście”, „gonimy za szczęściem” — w ten sposób wypowiedane jest doświadczenie braku, frustracji, niespełnienia, zatrudnienia siebie samego w morderczym (i nieprzerwanym) wyścigu po szczęście. „Nieszczęście w szczęściu” — to doznanie wszystkich nienasyconych i wiecznie pragnących. Szczęście „nie jest”,

ale zawsze „może być” (szczególnie jeśli człowiek podda się licznym szkoleniom w kwestii szczęśliwości). Nieustannie znajduje się za horyzontem naszej potoczności, nigdy w zasięgu ręki. Takie nieporęczne szczęście należy do nas w jednym zasadniczym wymiarze — staje się naszym przekleństwem.

Dlaczego jednak gramy z takim zaangażowaniem? Dlaczego desperacko nie chcemy zejść ze sceny, nawet wtedy, gdy ostatecznie wyszłoby to nam na dobre? Co daje nam odgrywanie szczęśliwości? Być może zapewnia bezpieczną przystań dla naszej samotności oraz uczestnictwo w zbiorowej sztuce pozorów. Łatwiej jest żyć, kiedy Szekspirowskie „wejścia i zejścia” ktoś za nas ustala, kiedy ktoś reżyseruje nasze życie (a właściwie nasze przedstawienie).

Udany spektakl wymaga wielu umiejętności, przygotowań, zabiegów. Próbując je określić, docieramy do dramatyzacji jako podstawy spektakularnego szczęścia. Można w tym miejscu odwołać się do przykładu podanego przez Goffmana: „Często droga do osiągnięcia zamierzonej dramatyzacji wiedzie przez aktywność całkowicie z nią sprzeczną. Jeśli na przykład ktoś chce, by jego mieszkanie robiło wrażenie umeblowanego z prostotą i godnością, musi biegać po aukcjach, targować się z antykwariuszami i wytrwale obchodzić wszystkie miejscowe sklepy w poszukiwaniu odpowiednich zasłon i tapet” [Goffman 1981, 72]. Być szczęśliwym czy robić wrażenie? Dla spektaklu ważniejszy jest oczywiście efekt sprawiający, że inni (widzowie) oglądają go z podziwem i zazdrością. Ostatecznie tylko cudze spojrzenie może przypieczętować nasze szczęście, które przecież tak naprawdę już do nas nie należy.

Prawda nie znajduje się oczywiście na scenie. Produkcja złudzeń i pozorów dokonuje się poza zasięgiem zachłannego spojrzenia widzów: „Kulisy czy też garderoba to miejsca, gdzie najzupełniej świadomie przeczy się wrażeniom, których wywołaniu służy przedstawienie. Pełnią one oczywiście liczne funkcje, znamienne dla takich miejsc. Tutaj pracowicie można fabrykować te fragmenty przedstawienia, które pozwalają mu wyrazić coś poza samym sobą, tutaj jawnie produkuje się złudzenia i pozory” [tamże, 163]. Spektakl szczęścia wymaga ogromnego zaangażowania w codzienności, trudu

wytwarzania pozorów i złudzenia, sztuki kłamstwa i martwego języka wyszkolonego do zadań specjalnych. Nic dziwnego, że rodzi się myśl o ucieczce. Ale dokąd uciekać? Przecież filozof poucza nas, że „nie można uciec”. Nie ma żadnego marginesu, żadnego skrawka jakiegokolwiek arkadii, gdzie moglibyśmy się skryć, zostawiając widowisko daleko poza sobą.

W „odgrywaniu szczęścia” znika granica pomiędzy realnym a wystawionym na scenie. Kopia zastępuje oryginał, co więcej, to zastąpienie jest nam jak najbardziej na rękę. Wygoda rozstrzyga o wszystkim, także o przyjęciu iluzji i przyjemnym zadowoleniu się w niej na zawsze. Chętniej sięgamy po kopię, bo ona błyszczy (uwodzi sztucznym, zakłamanym blaskiem), gdy tymczasem życie zostaje zubożone — nie ma w nim miejsca na smutek, rozpacz, niepewność, lęk. Wykluczyć ze spektaklu trzeba więc wszystko, co „nie pasuje”, co jest zbyt stare, za bardzo chore i smutne, zbyt poszarpane, brzydkie, ułomne. Tylko szczęśliwi mogą się pokazać na głównym rynku miasta. Spektakl szczęścia wystawiany jest od wieków: „Cienka warstwa ozdoba upiększa nie tylko ściany i stropy: szczęśliwość wszystkich tych, których widzisz wyniośle kroczących, też jest pozłacana. Przypatrz się tylko bacznie, a poznasz, jak wiele nieszczęścia kryje się pod tą cienką błoną godności” [Seneka 1961, 617]. „Szczęśliwość wyniośle kroczących” to tylko pozór, o który dbamy, pragnąc przekonać samych siebie, że mamy już wszystko. To zaledwie element gry scenicznej mającej udoskonalić spektakl.

Ironiczne pytania postawione przez Fromma nie przebrzmiały: „Jeżeli człowiek współczesny jest tak szczęśliwy, jak chce się wydawać, czyż nie świadczy to o tym, że zbudowaliśmy już najlepszy ze wszystkich możliwych światów? Czyż nie wystarczy nam iluzja szczęścia lub raczej czyż *iluzja szczęścia* nie jest pojęciem sprzecznym w sobie samym?” [Fromm 1994, 149]. Skłonność do iluzji rozwinęła się wprost niewiarygodnie. Życie musi być spektakularne, wyeksponowane, aby inni patrzyli i zobaczyli to, co spodziewali się ujrzeć. Poruszamy się zatem w świecie, którego nie ma, bo wszystko rozmywa się w iluzji. Czy poza nią coś istnieje? Lepiej nie zadawać takich pytań, bo one mogą doprowadzić nas do niespektakularnych miejsc, gdzie nie wszystko jest gładkie i harmonijne — tam ludzie umierają, starzeją się,

chorują, miewają rozterki i czują się samotni, tam nie ma udawania.

Poetyckie obwieszczenie także wydaje się dwuznaczne. Okazuje się jakimś dziwnym rodzajem gry: „Nie myślcie, że jestem nieszczęśliwy./ Cieszę się, że myślę./ Myślcie, że się cieszę”¹. Poeta proponuje wbrew wszystkiemu odtańczyć „taniec radości” „przed niewydrążoną rzeźbą rzeczywistości”. Czyż nie brzmi to wspaniale? Tymczasem jednak trzeba odegrać kolejną grę, żeby inni (także ci mniej ważni, a jednak potrzebni nam, podglądacze i obserwatorzy) nasycili się widowiskiem udawanego szczęścia wystawionego na pokaz — wyeksponowanego zatem i nieprawdziwego. Pozór i prawda, wyreżyserowana radość i taniec radości. Autentyczne szczęście skrywa się przed zachłannym wzrokiem oglądających. Nie chce się odsłonić. Pragnie pozostać niewidzialne — w jakiś sposób być „w sobie samym”, choć przecież nie w izolacji. Można je tańczyć na różne sposoby, jednak radość nie do opisanego przydarza się dopiero tam, gdzie nic nie ma, „gdzie się nic nie czuje,/ gdzie od początku byłem, zanim byłem,/ gdzie już do końca będę, gdy nie będę,/ tam — radość nie do opisanego”. Prawdziwe jest to, czego nie da się opisać, co musi pozostać niewysłowione i niewyjawione. Tej niezwyklej radości (dla poety tożsamej ze szczęściem) nie sposób zawrzeć w opisie — nie można więc jej także włączyć do powszechnego obiegu widowisk i teatryków. Paradoksalnie (jakże niezgodnie z naszym codziennym pojmowaniem i odczuwaniem) bliskość śmierci nie odbiera szczęściu jego blasku, ale je opromienia, zapowiada rzeczywistość nieba i nicości — nie do opisanego, w której wszystko pozwoli się odnaleźć.

Czy można wobec tego pokazać szczęście innym? Czy też każda prezentacja je unicestwia?

Márquez w jednej ze swoich powieści proponuje nam coś w rodzaju „dobrego spektaklu”, który odbywa się spontanicznie. Jest odkryciem, nagłym odczuciem siebie samego, częścią życia i zarazem jego całością. Historia, którą pisarz pokazuje (spektakularność literatury jest wszak nieograniczona, bo taka

¹ Wszystkie kolejne cytaty z poezji pochodzą z wiersza Mirona Białoszewskiego *Autoportret radosny* [Białoszewski, 1997].

właśnie jest przecież ludzka wyobraźnia) historię dziewięćdziesięciolatka, który pragnie przeżyć swą „ostatnią pierwszą miłość” i zakochuje się w piętnastoletniej dziewczynie. Oto fragment, który sam w sobie jest małym spektaklem włączonym do dzieła:

Ja sam nie pojmowałem, jakim cudem nie zatrałem umiejętności nabytej w zamierzczłych latach szkolnych, i poczułem, że przepełnia mnie promieniująca rozkosz. Zacząłem śpiewać. Wpierw pod nosem, cichuteńko, a po chwili już z całych sił — jakbym mógł się równać z Caruso — przebijając się przez pstrokaczną bazaru i obłądny ruch miejskiego targowiska. Ludzie przyglądali mi się rozbawieni, krzyczeli do mnie, nakłaniali do wystartowania w wyścigu dookoła Kolumbii w wózku inwalidzkim. Machałem do nich, śląc pozdrowienia szczęśliwego żeglarsza i nie przerywając piosenki. W owym tygodniu i w hołdzie grudniowi napisałem kolejny odważny felieton: *Jak być szczęśliwym na rowerze po dziewięćdziesiątce* [Márquez 2005, 72].

Czy spektakle, jak ten opisany powyżej, nie powinny przydarzać nam się częściej? Właśnie — „przydarzać”, bo szczęście w nim „wystawione” jest zarazem przygodą i przygodnością, zdarzeniem w świecie i zderzeniem ze światową ospałością, wprowadzeniem do rzeczywistości własnej energii i radości, twórczego oszołomienia. Czy nie chcielibyśmy częściej oglądać takich widowisk, ale przede wszystkim — grać w nich? Okazuje się jednak, że udany spektakl nie może być zaplanowany (reżyserię i scenariusz należy odrzucić). Dzieje się po prostu, kiedy człowiek pozostaje sam ze sobą w zgodzie, kiedy niczego już nie musi przekraczać, kiedy osiągnął wszystko. Wtedy może się dzielić, bo promienieje i zachwyca: „Wyszedłem na ulicę, promieniując, i po raz pierwszy dostrzegłem siebie i rozpoznałem na dalekim horyzoncie mojego pierwszego stulecia” [tamże, 109].

Szczęście nie jest tylko fragmentem, ale może być domknięciem i rozwinięciem. Łączy się z prawdą życia i miłością — tymi przebrzmiałymi słowami, które dzięki spektakularnej literaturze odzyskują znaczenie: „To było wreszcie najprawdziwsze życie, z moim najbardziej zdrowym sercem, skazanym na śmierć z dobrej miłości, w szczęśliwej agonii jakiegokolwiek dnia

po ukończeniu przeze mnie stu lat” [tamże, 110].

André Comte-Sponville wyróżnia trzy rodzaje szczęścia: błogostan (*félicité*), szczęście w potocznym znaczeniu tego słowa (*bonheur*) oraz szczęśliwość (*béatitude*), czyli szczęście mędrca. Doświadczenie starca opisane przez Márqueza przypomina szczęście mędrca, „które jest szczęściem aktualnym, przeżyтым naprawdę (nie w wyobrażeniu radości), a zatem w wieczności (nie zaś z konieczności wyobrażonej sumie przeszłości i przyszłości). Nie jesteśmy wieczni: stale się zmieniamy, starzejemy się i umieramy. Ale tu i teraz możemy poznać chwile wieczności. Nie jesteśmy mędrkami, ale mamy swoje chwile mądrości. Ten, kto «poczuł i doświadczył» tej szczęśliwości (niejako radosnej wieczności, wiecznej radości), nie zapomni tego. Koniec końców nie uchroni go to od śmierci, ale też śmierć nie przeszkodzi mu *być* wiecznym za życia” [Comte-Spontville, Delumeau, Frage 2008, 155].

Maurice Blanchot sugeruje, że nie można uciec od spektaklu szczęścia. Czy to jedyna droga i jedyna nadzieja — być niespełnionym uciekinierem? Czy zostaje nam tylko to, co negatywne — niepowodzenie ucieczki na skraj świata, gdzie prędzej czy później zostanie wystawiony jakiś spektakl? Odpowiedzi może udzielić spektakularna literatura sławiąca człowieka, odnajdująca w nim radość, energię, wewnętrzną promiennność, która pragnie wystawić pozytywne przedstawienia dla czytelników. Ona nie tylko odśłania, demaskuje, obnaża, lecz także „opisuje radość nie do opisania”. Przynosi także nadzieję, że ucieczka od spektaklu szczęścia nie jest naszą koniecznością. Przekonuje, że pośród wszystkich spektakli świata szczęście jako możliwość czeka na cierpliwych czytelników. Co więcej, okazuje się, że nie należy ono tylko do tekstu (choć może od niego pochodzić w postaci impulsu, tchnienia, inspiracji, wskazówki), ale do nas samych, do naszej „chwili wieczności”, która właśnie trwa.

BIBLIOGRAFIA

- Blanchot, M. (2007), *Idylla*, cyt. za: P. Mościcki, *Idylla gościnności i zdarzenia opowiadania*, [w:] P. Mościcki (red.), *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Blanchot, M. (2009), *Tomasz Mroczny*, przeł. A. Wasilewska, Wrocław: Biuro Literackie.
- Białośzewski, M. (1997), *Autoportret radosny*, [w:] *Po schodach wierszy. Antologia polskiej poezji współczesnej*, ? Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Comte-Sponville, A., Delumeau, J., Farge, A. (2008), *Najpiękniejsza historia szczęścia*, przeł. E. Burska, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Elektorowicz, L. (2009), *Mieć szczęście*, Kraków: Wydawnictwo ARCANA.
- Fromm, E. (1994), *Niech się stanie człowiek. Z psychologii etyki*, przeł. R. Saciuk, Warszawa—Wrocław: PWN.
- Goffman, E. (1981), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa: PIW.
- MacAloon, J. J. (2009), *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Márquez, G. G. (2005), *Rzecz o mych smutnych dziwkach*, przeł. C. Marrodán Casas, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Seneka, L. A. (1961), *Listy moralne do Lucyliusza*, przeł. W. Kornatowski, PWN.
- Shakespeare, W. (1983), *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Kraków: Wydawnictwo Literackie.