

Anna Krajewska

Poezja i olśnienie : o sztukach telewizyjnych Becketta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 101-111

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Poezja i olśnienie. O sztukach telewizyjnych Becketta

Teatr Samuela Becketta jest teatrem poetyckim i metafizycznym. Podstawową zasadą, na której opiera swą wizję świata, jest poetyka sprzeczności.¹ Liryka łączy się tu z logiką, metafora z geometrią, a metafizyka z... kryzysem wiary.

Pisanie jako medytacja

Bóg umarł, świat utracił swe znaczenie, stał się chaotyczny, bezcelowy, absurdalny — pisał Martin Esslin². Czesław Miłosz dodawał, że Beckett uświadomił światu, wraz z innymi twórcami współczesnej literatury zachodniej, nową sytuację metafizyczną człowieka, a mianowicie *w s z e c h o b e c n y b r a k*. Nie ma bowiem „żadnego głosu przemawiającego ze wszechświata, żadnego zła i dobra, żadnego spełnienia oczekiwań i żadnego Królestwa. Osoba ludzka, dumnie pokazująca na siebie palcami: «ja» też okazała się złudną”³.

Diagnozy te postawione między 1961 a 1977 rokiem już wyznaczyły i ugruntowały sposoby interpretacji sztuk Becketta; warto raz jeszcze przyjrzeć się sformułowaniom Esslina i Miłosza po to, by nieco przesunąć w nich akcenty.

¹ Por. J. Błoński *Samuel Beckett*, w: J. Błoński, M. Kędziński *Samuel Beckett*, Warszawa 1982.

² M. Esslin *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 3.

³ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, cyt. za: J. Błoński, M. Kędziński, op. cit., s. 50.

Kryzys wartości oraz nowa sytuacja człowieka nie są tezami dzieł Becketta; one wyznaczają dopiero obszar refleksji i kierunek poszukiwań, stanowią zadanie do rozwiązania.

Na pytania stawiane przez pisarza nie sposób dać jednoznacznych odpowiedzi posługując się pojęciami jednego systemu filozoficznego. Beckett próbuje godzić nawet takie sprzeczności, jak wiara i nie-wiara. Wydaje się, że puste miejsce po Bogu zastępuje pojęciem „pustki” rozumianej jako brak urojonych sposobów istnienia.⁴

Widać to wyraźnie zwłaszcza w jego ostatnich utworach: w pisanych krótko przed śmiercią fragmentach prozy *Podrygi* oraz sztukach telewizyjnych, które, choć powstawały w dużym przedziale czasu (*Ej, Joe* 1965, *Trio widm* 1975, *...jak obłoki...* 1976, *Kwadrat* 1981, *Nacht und Träume* 1982), układają się w spójny cykl.

Rzec by można, iż dla Becketta pisanie jest rodzajem medytacji.

Tworzy on jakby wciąż jeden i ten sam utwór, powtarza motywy, przekształca ich układy, gromadzi warianty, obsesyjnie powraca do charakterystycznych obrazów, wypróbowuje brzmienie tekstu w różnych językach, projektuje te same sceny w ujęciach komediowych i lirycznych, w końcu — zmienia dyspozycję wykonawczą utworów z teatralnej na filmową. Wykorzystanie techniki filmowej sprawiło, że możliwe stało się pokazanie tego, co nie mieści się w przestrzeni realnej sceny.

Powiada Antoni Libera, iż cała twórczość Becketta „poświęcona jest właściwie problematyce umierania, ubywania, kończenia się i nicości”⁵.

Z kolei Jan Błoński pragnie dostrzec, choćby słabą, pociechę w tym, że słowo, które nie niesie żadnego pozoru, żadnego złudzenia zrodzi w nas nowego człowieka, zadomowionego nie tyle w umieraniu, ile w istnieniu, którego innym obliczem jest właśnie śmierć.⁶

W jednym i drugim ujęciu ważny jest człowiek, który „unieważnia” świat. Beckettowski bohater odchodzi (tak w sensie zbliżającej się śmierci, jak i w znaczeniu utraty zainteresowania dla rzeczywistości, która jako sztuczna, nieprawdziwa, zjawiająca się jako pozór, okazuje się nieistotna). Stąd potrzeba segmentowania tekstu, stąd być może filmowy sposób dzielenia fragmentów rzeczywistości przedstawionej na plany, sekwencje, ujęcia, sceny.

Świat rozpada się tak, jak dzieli się sztuka.

Ucieczka od świata polega na wycofywaniu się ku przestrzeni zamkniętej,

⁴ Por. definicje pustki w tradycjach wschodu związanych z buddyzmem. Na paralele między buddyzmem a teatrem absurdu zwracał uwagę M. Esslin w książce *The Theatre of the Absurd*, London 1964.

⁵ A. Libera *Samuel Beckett*, „Tygodnik Powszechny” 1990 nr 2.

⁶ J. Błoński *Samuel Beckett*, s. 50.

wyzolowanej (może nawet subiektywnej, podległej prawom indywidualnego tworzenia?).

Utworki Becketta zawierają autotematyczny komentarz, w którym wyrażona jest negacja („Nie, niedobrze”), niepewność („Sprawdźmy teraz, czy jest dobrze”) bądź akceptacja układanego tekstu („Dobrze”). Rzeczywistość, którą oglądamy, jest właśnie pisana?, układana?, wypróbowana?, reżyserowana?, a może tylko wspomniana? Opowiadanie historii towarzyszyło *Końcówce*, akt kreacji dany jest prawie wszystkim postaciom. Powtórzeniom towarzyszy zwykle jakiś sygnał, że znów wracamy do początku; tak rozwija się sztuka, tak przebiega proces medytacji.

Bez powtórzeń nie byłoby można stworzyć rytmu; rytm współtworzy znaczenie; jest oczekiwany, wliczony, wkalkulowany w całość spektaklu. Taśmę magnetofonową można po wielokroć przegrywać, drogę przemierzać dowolną ilość razy, sztukę napisać raz jeszcze. Ile jest możliwych powieleń zdarzeń ze swego życia? Czy ma sens wciąż nowe przeżywanie wersji swego losu? A gdyby tak inaczej? Inny wybór? Inny czas? Czy zależnie od naszych decyzji docieramy do różnych punktów, czy też zawsze, w każdym przypadku osiągniemy ten sam cel?

Powtarzać — to wyczerpywać nieskończone możliwości zdarzeń w różnych wersjach, odmiennych czasach, innych przestrzeniach. Choć pozornie tak samo — zawsze będzie inaczej.

Cóż bowiem znaczy „przegrać lepiej”? Czyż nie to, iż przegrywając nawet mniej niż poprzednio, przegrywa się w istocie więcej, bo o kolejny raz.⁷

Chyba dopiero wtedy powtórzenie zostanie udaremnione, kiedy osiągnięcie pełni, iluminacji pozwoli przestać czekać i odrzucić świat jako ułudę, obraz.

Postacie w sztukach Becketta trwają i medytują. Bohaterowie są starzy i zmęczeni.

Między światłem a ciemnością

W sztukach Becketta pojawia się napięcie między światłem a ciemnością, pustką a przedmiotem zawieszonym w przestrzeni, słowem a milczeniem, między stanem świadomego czuwania a snem, mirażem pamięci czy złudą marzenia. Postacie tkwią w ciemności lub wychodzą z niej po to tylko, by za chwilę do niej powrócić. Ciemność to mroczna przestrzeń zamkniętego pokoju, pole szarości za jasnym kręgiem scenicznego reflektora, obszar świadomości ukrywającej prześlność. Ciemność to także ślepotą.

⁷ A. Libera. op. cit.

Dzielenie świata, geometryczna wręcz dwudzielność kreślonych przestrzeni jest jednym z podstawowych chwytów Becketta — architekta i konstruktora teatralnego modelu świata. W sekwencje powielanych układów przestrzennych wpisany jest ruch postaci; można o nich powiedzieć — parafrazując tytuł jednego z dramatów — że przychodzą i odchodzą.

Postacie ze sztuk telewizyjnych są samotne, utraciły już dawno swoich partnerów. Izolacja pozwala na oderwanie się od powszechnie usankcjonowanych słów i wyobrażeń. Tak dokonuje się próba poznania istoty bytu.

Odejście w samotność miewa tu motywację realistyczną. Tak jest w *Ej, Joe*. Bohater zamyka w swoim pokoju okna i drzwi oraz zasłania jeszcze kotary. Wtedy pozostaje już naprawdę sam. Głos, który dochodzi z zewnątrz, być może jest tylko złudzeniem. Głosy zza kadru mają w sztukach telewizyjnych Becketta własny status — są jakby nie związane z konkretnym człowiekiem, bywa, że „ja” przechodzi w „my”.

Joe sam rozmawia ze sobą. We wspomnieniach i podczas dokonywania rozrachunku ze swoim życiem traci kontakt ze światem, przenika go jedynie ból i cierpienie.

Drugim sposobem rezygnacji ze świata jest przyjęcie postawy *artysty – demurga*, wyrażającej się w żonglowaniu faktami z życia i budowaniu fikcji. Próba usensownienia zdarzeń poprzez odbicie w nich „wyższego planu” nie zawsze może się udać. Trzeba często dokonywać zmiany punktu obserwacji, aby dostrzec to, co pozostaje poza zasięgiem percepcji postaci scenicznej. Stąd bierze się u Becketta motyw sceny. Akcję utworu *...jak obłoki...* rozwijają powracające sekwencje, które można by porównać do refrenów wiersza. Postać wychodzi z obszaru ciemności, z ciemnej szaty przebiera się w jasną i przechodzi z jednej strony kręgu na drugą. Dzień po dniu bohater kroczy pokonując przestrzeń mroku, przystaje w pełni światła i za chwilę zmierza dalej ku ciemnym obrzeżom świetlistego kręgu. Życie jest sprowadzone do pozornie nic nie znaczącej wędrówki, którą można wielokrotnie, dzień za dniem powtarzać. Okazuje się jednak, że droga przemierzana przez postać wykreśla równocześnie plan krzyża.⁸ Motyw przychodzenia i odchodzenia intryguje Becketta tak samo, jak motyw teatru. Chodzący człowiek jest opowiadany i oglądany, jak w teatrze; jest nieświadomym aktorem, projekcją mężczyzny zwanego w sztuce M, jest jedynie jego rolą — czyli M. Oderwanie się od siebie i zobaczenie swej drogi w planie

⁸ A. Libera *Przypisy i objaśnienia Tłumacza*, w: S. Beckett *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988, s. 751.

sceny–świata to próba zdystansowania się wobec pozoru i bezsensu istnienia. Ujęcie filmowe wzmacnia efekt izolacji, sugeruje oddalanie się obrazu podczas oglądania go oczami M oraz, co równoznaczne, oczami teatralnego widza.

Trzeci stopień uzyskiwania dystansu wobec rzeczywistości polega na coraz to większym geometryzowaniu przestrzeni przy równoczesnym oglądaniu jej od zewnątrz. W *Trio widm* ujęcie całości, zwłaszcza filmowe pokazywanie podłogi i ścian jako figur geometrycznych (prostokątów), dokonuje się niejako od góry. Podłogę, ściany, drzwi oglądamy w rzucie prostopadłym na płaszczyznę.

Żaden przedmiot nie daje cienia, pełne światło oświetla całość sceny. Postać znajduje się w zamkniętym pokoju. Jest widziana w taki sposób, w jaki eksperymentator aranżuje sytuację doświadczalną. Nasilenie głosu, zmiany ostrości widzenia powodują zmianę tła.

Rzeczywistość pojawiająca się w *Trio widm* jest opowiadana przez głos G, który sprawia wrażenie nagranego na taśmę. Rzec by można: oddzielił się od człowieka. Głos powołuje do istnienia laboratoryjną wręcz sytuację. Oprowadza nas po przestrzeni w ten sposób, jak gdyby chciał ujawnić jej nierzeczywistość. Elementy świata mają postać prostokątnych rzutów na płaszczyznę. Głos G steruje percepcją widza — uczy go patrzeć. Poprzez zabieg redukcji sprowadza zjawiska do ich istoty. Redukcja postępuje jeszcze dalej; między obraz a nazwę przedmiotu wciska się słowo — „Proch”.⁹ Zjawiająca się postać mężczyzny P zostaje także określona poprzez redukcję cech ludzkich — jedyny ślad życia. Głos informuje: „Teraz wyda mu się, że słyszy ją, jak nadchodzi”¹⁰. G przypomina wszytkowiedzącego narratora, który co prawda wie wszystko, ale pozostaje tylko schematycznym tworem językowym.

Filmowe plany zmieniają się; z ogólnego planu A przechodzimy w część trzeciej spektaklu do planu bliskiego z C. Głos G informuje: „Powtórzmy”. Akcja zostaje powtórzona: mężczyzna powtórnie podchodzi do okna, zbliża się do lustra, zmierza ku drzwiom. Jest jednak różnica — nie prowadzi go już w przestrzeni głos G, lecz towarzyszy mu muzyka Beethovena. Muzyka jest asemantyczna, jak dźwięk deszczu, jak skrzypnięcie drzwi.

Tytuł *Trio widm* jest przewrotny. Widmowość to niesamoistność świata, ale zarazem może oznaczać, iż „instancja”, która powołuje ów świat do

⁹ Czyżby miało być tak, jak chcą buddyści, że o realności pomieszczenia stanowi pusta przestrzeń ograniczona dachem i ścianami, a nie sam dach i ściany?

¹⁰ S. Beckett *Trio widm*, w: S. Beckett *Dziela dramatyczne*, s. 580. Wszystkie cytaty pochodzą ze sztuk zawartych w tym wydaniu.

istnienia, także nie mieści się w granicach realności. Podstawowe pytanie zadawane sobie przez interpretatora dramatu musi brzmieć: kim jest ten, który nas opowiada? Nadto jeszcze tytuł uzyskuje sens nadawany mu poprzez muzykę. *Trio widm* budzi skojarzenia z *Sonatą widm* Augusta Strindberga. Becketta zbliża do autora *Gry snów* głównie technika rozbijania dramatów na wizyjne sekwencje, które wyrażają rozpad obrazu świata i osobowości bohatera dramatycznego — za pozorną niespójnością sztuk kryje się ich precyzyjna budowa (Strindberg, podobnie jak Beckett, okazuje się niezrównanym poetą sceny)¹¹.

Najdalej posuniętą geometryzację przestrzeni wprowadził Beckett w *Kwadracie*. Redukcja obrazu świata do cech istotnych, uzupełnienie planu współtworzonego geometrycznym ruchem sprawia, że świat zaczyna znaczyć inaczej. Obraz świata przestaje być obrazem dosłownym, znikają elementy nieważne. Pozostają jedynie, niczym w malarstwie czystym, napięcia kierunkowe. To, co istotne, to droga poznania, która przejawia się w dwóch sprzecznych ruchach: „błogosławionym” i „przeklętym”. Idąc ku śmierci człowiek zmierza ku innemu życiu.¹²

Obraz to znak sposobu postrzegania świata. Rzeczywistość zobaczona okiem kamery ujawnia, konkurującą z teatralną, malarską dyspozycję tych tekstów.

Pojęcie obrazu wiąże Becketta z tradycją (np. świat, który ma odniesienie do *Ślepców* Bruegela)¹³, ale i z awangardą (*Kwadrat* zdaje się przypominać prace Kandinsky’ego)¹⁴. Obszar wartości kultury śródziemnomorskiej, wyznaczony aluzjami do wędrówek Dantego, styka się z przestrzenią oddziaływania buddyźmu Zen, tak mocno uwidocznioną w japońskim malarstwie tuszem. Przedmioty pojawiają się w sztukach Becketta właśnie tak, jak w japońskim malarstwie — są zawieszane w pustej, białej przestrzeni, kreślone delikatną kreską wykonaną czarnym tuszem. Pustka ta jednak należy do obrazu.

Świat przedmiotów u Becketta nie odsyła do niczego, nie prowokuje odczytań ani symbolicznych, ani alegorycznych, po prostu jest i niczego nie oznacza poza nim samym. Nie mają sensu rozprawy o trzech listkach na drzewie w *Czekając na Godota*. Ale mimo wszystko listki na drzewie prowokują do przypisywania im znaczeń.¹⁵ Mamy prawo podejrzewać, iż przekazują informacje zaszyfrowane. Zrozumieć szyfr zawarty w ukła-

¹¹ L. Sokół *August Strindberg — klasyk nowoczesnego dramatu*, w: A. Strindberg *Dramaty*, Warszawa 1976, s. 487.

¹² A. Libera *Przypisy i objaśnienia...*, s. 753.

¹³ J. Błoński *Samuel Beckett*, s. 22.

¹⁴ B. Schmid *Samuel Beckett's Play. Quad: An Abstract Synthesis of the Theater*. „Canadian-American Slavic Studies” 22, Nos. 1–4 (1988), s. 263–287.

¹⁵ J. Błoński *Samuel Beckett*, s. 31.

dzie liści na prawie nagim drzewie znaczy zrozumieć wszystko — prawa człowieka, jego związki z naturą i kosmosem. Kosmiczny porządek odzwierciedla jego najmniejsza część. To swoiste poczucie jedności w wielości odnosi się i do listków Becketta. Zrozumieć dlaczego są — to pojąć naturę i sens wszystkiego, co nas otacza.

Następcy Edypa

Droga człowieka wyznaczona jest w sztukach Becketta przez swoiste rozumienie losu. Patronem mógłby być Edyp, który oślepia się, bo nie może znieść siebie w roli wykonawcy swego przeznaczenia, ale też i po to, by w ciemności zobaczyć więcej i inaczej; być może, by zrozumieć naturę fatum. Odtąd w mroku będzie kroczył ku poznaniu. Los bohaterów Becketta zaczyna się w miejscu, w którym dokonana się katastrofa Edypa.

Postacie są okaleczone, stare, nierzadko ślepe. Pozostaje im tylko medytacja prowadząca do redukcji własnej tożsamości. Stopniowemu ograniczeniu związków ze światem towarzyszy wyzbywanie się przyzwyczajęń do fizycznych uwarunkowań ludzkiej egzystencji. Postacie wydają się same sobie obce. Osobowe „ja” człowieka usuwa się, by ustąpić miejsca dla tego, co złączy nas w jeden wymiar z kosmosem i da wrażenie pełni poznania. Znamienny — zwłaszcza interpretowany w tym kontekście — jest tytuł sztuki Becketta *Nie-ja*.

W niektórych utworach pisarza rozpad rozumiany był także dosłownie: to atrofia ciała, kalectwo, deformacja, odczłowieczenie, a w skrajnym przypadku zastąpienie postaci np. samymi ustami. Rozpadowi ciała towarzyszy zanikanie głosu. „Sam mi mówiteś... Jak dochodzimy do kresu... Strzępy słów...” (*Ej, Joe*, s. 570).

Pojawiają się też istoty przypominające byty roślinne (nieruchoma Winni zakopana do połowy w kopczyku ziemi) albo zwierzęta (np. Lucky ze sznurem na szyi traktowany jako koń pociągowy). W *Ej, Joe* wykorzystany zostaje motyw spróchniałego serca („A może to już serce?... Kruszy się w kawałeczki, kiedy leżysz w ciemności... Spróchniało w końcu...” (*Ej, Joe*, s. 569) lub warg, które wchłaniają kamienie „Wargi na k a m i e n i u... Zabierając cię z sobą, Joe...” (*Ej, Joe*, s. 574). Można by powiedzieć, że postacie wtapiają się w materię.

W realizacjach sztuk telewizyjnych pojawia się przeważnie jako ostatnia sekwencja — filmowe zbliżenie twarzy. Wydaje się, że te twarze u końca drogi pokazują wyraźnie piękno spokoju i godności. Tak jest w *Ej, Joe*, w *Trio widm*, tak też w ekranizowanej wersji *Ostatniej taśmy Krappa*.

Pamięć świata i poezja

Poezja staje się elementem łączącym dwa doznania świata tego jeszcze pamiętanego, danego poprzez zmysły (który chciało by się zatrzymać, utrwalić, opisać), ale także i tego, który podsuwają metafory (który chce się stworzyć, kreować, przeczuć i przeżyć jako prawdziwy). Zacierający się w pamięci obraz świata fizycznego współistnieje z wizją, współgra z poetycką konstrukcją.

W ciemności i słowach poezji świat fizyczny przestaje istnieć. Pojawia się nowy, wyobrażony. Człowiek jednoczy się ze światem zwierzęcia i rośliny, a rzeczy nabierają cech życia. Wszystko staje się jednością. Postacie u Becketta ciągle wspominają. Wspomnienia niczego nie budują. Są energiami rozpadu, odejmowania, destrukcji. Krapp przesłuchuje swoje taśmy, ale wydarzenia wydają mu się tak obce, jak on sam w chwili zapisywania. Joe „zduśza wewnątrz” głos ojca. „Zabijając w głowie umarłych” to redukować wspomnienia, pozbywać się pamięci. Wrażenie jedności świata możliwe jest w poezji i we śnie. „Absurd stanowi poważne wyzwanie retoryczne” — pisze Stephen M. Halloran. Poprzez język uwidacznia się daremność ludzkiego wysiłku, by objąć rzeczywistość racjonalnymi systemami myślowymi, ale też rysuje się możliwość drogi ku nowemu postrzeganiu rzeczywistości. Wyzwalając słowa z konwencjonalnych reguł gramatyki czy składni, stosując metaforykę i inne zabiegi poetyckie, pisarz prezentuje i powołuje rzeczywistość — jak mówi Halloran — bardziej rzeczywistą.¹⁶ Podobnie Aldous Huxley. Autor *Filozofii wieczystej* twierdzi, że nonsensy, paradoksy, *reductio ad absurdum*, sylogizmy, komiczne wyolbrzymienia służą do osiągnięcia celu, którym jest przejście od rozumu ku intuicyjnemu intelektowi zdolnemu do wglądu w istotę bytu.¹⁷ W dramaturgii Becketta absurd nie funkcjonuje wyłącznie jako kategoria opisu świata — posiada moc narzędzia, techniki, która wyznacza drogę ku poznaniu. Na uwagę zasługują w tym kontekście rozważania Paula Ricoeura o metaforze:

strategia dyskursu, dzięki której wyrażenie metaforyczne osiąga skutek, posługuje się absurdem. [...] Interpretacja metaforyczna zakłada interpretację dosłowną, która sama się unicestwia dzięki sprzeczności znaczeniowej. [...] Tak więc metafora pojawia się jako rodzaj reakcji na niespójność wyrażenia metaforycznego interpretowanego dosłownie. Możemy za Jeanem Cohenem nazwać tę niespójność „zuchwalstwem semantycznym” lub też użyć bardziej rzeczowych określeń, jak „sprzeczność” czy „absurdalność”.¹⁸

¹⁶ M. Halloran *Język i absurd*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4, s. 330.

¹⁷ A. Huxley *Filozofia wieczysta*, Warszawa 1989, s. 59.

¹⁸ P. Ricoeur *Metafora — tekst — interpretacja*, Warszawa 1989, s. 130, 131.

Poezja okazuje się językiem, który pozwala przedrzeć się przez lustra słów — i zobaczyć, co jest po drugiej stronie; a może poznać naturę samych luster?

Poezja w formie bezpośredniego cytatu pojawia się u Becketta w sztuce *...jak obłoki...* Świat wyłania się z mroku. Mężczyzna siedzi na niewidocznym stołku, pochylony nad niewidocznym stołem. Człowiek modli się i błaga, by ukazała mu się twarz kobiety, która wypowiada niezrozumiałe, dziwne słowa. Punktowe światło reflektora teatralnego wyznacza jasny krąg, ale twarz kobiety wyłania się spoza niego. Rzekłbyś: z nicości. Istnieją punkty w przestrzeni, lecz ona sama wydaje się jedynie przestrzenią hipotetyczną, wyobrażoną przez odbiorcę. Niezmienny rytm modlitwy i liczenia, coraz intensywniejsze myślenie wyzwalają obraz. Pojawia się twarz kobiety — natęża się głos M:

...jak obłoki na niebie... gdy już szaro wokół... lub jak ptaka krzyk senny... w gęstniejącym mroku... [...jak obłoki..., s. 594].

Rozpoznajemy fragment wiersza *Wieża* Williama B. Yeatsa, który „w swych poszukiwaniach «wytwornej, umownej i symbolicznej» formy dramatu zetknął się w roku 1915 ze sztuką no”¹⁹. Pojawienie się poetyckiego fragmentu w tekście sztuki teatralnej Becketta przypomina zarówno sztukę no²⁰, jak i haiku — trzywersowe wyznaczenie poetyckie, które stanowiło często odpowiedź mistrza Zen, udzielaną adeptowi. Haiku w istocie nie dawały żadnej sensownej odpowiedzi, skłaniały do medytacji, odsyłały do sposobu przeżywania świata, który jest pierwotny i czysty wobec wszelkich wyobrażeń kształtowanych drogą umysłu i potocznego poznania.

Poezja jest szansą i środkiem wiodącym do ukrytej struktury kosmosu człowieka. Zrozumieć obłoki i sens krzyku ptaka w gęstniejącym mroku — to osiągnąć moment iluminacji, wiedzieć wszystko.

Wrażenie poznania przynosi często sens.

Nacht und Träume Becketta sytuuje się w tradycji dramatu subiektywnego, ale pozostaje wobec tej konwencji całkowicie oryginalny. Pisarza fascynuje nie tyle możliwość oddzielenia się od siebie samego i spojrzenia na swój własny obraz we śnie, ile proces pozbywania się tożsamości, roztopiania się w czymś o innej naturze.

Nacht und Träume należy czytać w kontekście fragmentów ostatniej prozy zatytułowanej *Podrygi*. Na chwilę przed śmiercią?, w procesie medytacji?, w głębokim osamotnieniu? może się wydawać, że wszystko, co zostało przeżyte, jest nieważne, jak rola, którą przyszło nam odegrać,

¹⁹ M. Berthold *No*, w: *Historia teatru*, Warszawa 1980, s. 90.

²⁰ Por. M. Kędzierski *Końcówka*, w: J. Błoński, M. Kędzierski *Samuel Beckett*, s. 60.

jak maska zbyt długo noszona na twarzy, jak zapomniane sny. Ciągłe chodzimy między jakimiś ścianami, słyszymy bicie jakiegoś zegara, żyjemy w pewnym czasie, poruszamy się w danej przestrzeni. Ściany, bicie zegara, światło sączące się z okna — to jedyne punkty odniesienia do konkretnej chwili i realnego miejsca. Gdy one znikają, zakwestionowaniu podlega ich tożsamość.

Bo nic nie wskazywało że nie w tym samym. Żadnego odniesienia. Jak ściana. Jak stół. W tym samym miejscu gdzie kiedyś chodził od ściany do ściany w każdym jakby w tym samym. Lub w innym. Bo nic nie wskazywało że nie w innym. Gdzie jeszcze nigdy.²¹

A zatem przychodzimy i odchodzimy. Bo może stale pojawiaemy się w innym czasie, innej przestrzeni. Jak w sztuce *Co gdzie*.

Przedstawia ona obraz życia, w którym wyczerpały się wszystkie formy istnienia — raz zjawiamy się w roli kata, innym razem przejmujemy rolę ofiary. Kiedyś stawialiśmy pytanie, teraz musimy udzielać odpowiedzi temu, kto nas pyta. Wymowa antytotalitarna utworu łączy się z jego sensami metafizycznymi.

Punktem odniesienia dla naszej tożsamości jest własne ciało.

Swego czasu unosił czasem głowę na tyle by spojrzeć na ręce. Na to co było z nich widać. Na jedną leżącą na drugiej która leżała na stole. Po wszystkich trudach spoczywające w spokoju. Unosił na chwilę eks-głowę by spojrzeć na swoje eks-ręce. Po czym kładł ją na nie z powrotem by i ona spoczęła w spokoju. Po wszystkich trudach [*Podrygi*].

Ten sam motyw śnionych rąk P (prawej) i L (lewej) pojawił się w *Nacht und Träume*. Sen umożliwia atomizację ciała — jego elementy wydają się obce, mogą odrywać się od postaci. To także rodzaj kruszenia się, rozpadu, albo — stopniowy proces oddalania się od tego, co jest złudą i pozorem w istnieniu podmiotu. „B jeszcze bardziej podnosi głowę, by spojrzeć w niewidoczną twarz” (*Nacht und Träume*, s. 604). Ale przecież B jest śniony przez A. Może śnione ręce P i L oznaczają kontakt między A i B? Pragnienie, które rodzi się w B, to ujrzenie niewidoczną twarz — czyją? Może to chęć ujrzenia swojej prawdziwej twarzy? B chce dowiedzieć się, kim jest naprawdę. „I tak cierpliwie czekać na ostateczny kres czasu i męki i siebie i tego drugiego siebie samego” (*Podrygi*).

Beckettowi nie wystarcza pokazywanie — jak czyni to Strindberg — rozdawania, rozszczepiania, dublowania bohaterów²² ani wprowadzanie — co znamienne dla Gombrowicza — wielopoziomowości „subiektu”²³.

Beckett „oddala” ciało, sprawia, że staje się ono obce i coraz bardziej

²¹ S. Beckett *Podrygi*, „Tygodnik Powszechny” 1990 nr 2.

²² A. Strindberg *Dramaty*, s. 365.

²³ J. Błoński *Gombrowicz jako tregediopisarz*, „Dialog” 1990 nr 2, s. 104.

obojętne. W opisie tego stanu zawodzą słowa, ich sens zastępuje muzyka. Między „ja” i „nie-ja” zwiększa się dystans. W procesie rozdziału zawiera się akt oczyszczenia.

Cóż zatem oczyści człowieka? Cóż zdoła go wyrazić? [...] Musiałyby to być coś takiego, co wyzwalałoby ją (świadomość) ze złudnej tożsamości cząstki i pozwoliło nawiązać bezpośredni kontakt z całością bytu. Jak dotąd niczego takiego — poza śmiercią — człowiek nie wynalazł.²⁴

W teatrze Becketta zabrakło miejsca na śmierć.

Teatralna „gra przeciw śmierci” jest — przede wszystkim krytyką kultury, w której ulega zatarciu sfera *sacrum* i *profanum* i znikło poczucie czasu symbolicznego z jego charakterystycznymi jednostkami.²⁵

— pisze Elżbieta Kalemba-Kasprzak.

Śmierć okazuje się zatem „niemożliwa w tej zbawczej i równającej funkcji, która umacnia ludzi w poczuciu jedyne go ładu, jak to ma miejsce w teatrze Calderona”²⁶. W kontekście reguł kultury, śmierć w teatrze Becketta można opisać jako niemożliwą; w planie metafizyki — trzeba by uznać, że jest wręcz nieważna.

Bohaterowie Becketta pragną przezwyciężyć doznanie absurdu i odczytać sens świata. Oznacza to dla nich ustawiczne przygotowanie własnej śmierci, by nie była zaskoczeniem, przypadkiem, lecz świadomym przeżyciem, niemal aktem wyboru, który poprzedzi chwila iluminacji. Gdy umierają dla świata, zyskują niewyraźną w słowach pełnię poznania. Akt powtórnego, fizycznego odejścia wydaje się już im nieważny. Można go nawet siłą woli odroczyć, przesunąć trochę w czasie...

Beckett należy do epoki, która stoi na skraju racjonalizmu i metafizyki. Ta dramatyczna zmiana w myśleniu, rezultat kryzysu wartości, sytuuje jego twórczość między zamieraniem (postaci, literatury, dramatu) a poszukiwaniem kultury, która wytwarza znaki puste, nie daje poczucia pewności i orientacji w świecie.

Anna Krajewska

²⁴ A. Libera *O czym jest dla mnie „Nie-ja”*, Program wydany z okazji 74-tej rocznicy urodzin Samuela Becketta. Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu, kwiecień 1980, s. 76.

²⁵ E. Kalemba-Kasprzak *Gra skazanych*, „Teksty” 1979 nr 3, s. 170.

²⁶ Tamże, s. 168.