

Piotr Dobrowolski

Szary pył słów : projekt performatywnego odbioru w twórczości Samuela Becketta

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (5), 65-81

2011

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.

Piotr Dobrowolski

SZARY PYŁ SŁÓW. PROJEKT PERFORMATYWNEGO ODBIORU W TWÓRCZOŚCI SAMUELA BECKETTA

*And now this... Squeezed down to this... Till the whisper...
You know... When you can't hear the words...¹*

S. Beckett, *Eh Joe*

Samuel Beckett to urodzony w Irlandii pisarz, który w czasie II wojny światowej podjął decyzję opuszczenia tego kraju i zamieszkał we Francji. Znakomita większość pierwszych wersji jego utworów literackich powstających po roku 1945 pisana była po francusku (później sam autor często tłumaczył je na angielski). Świadoma rezygnacja z języka rodzimego na korzyść przybranego – w połączeniu ze znajomością kilku innych języków europejskich (autor *Czekając na Godota* – prócz angielskiego i francuskiego – operował biegle także m.in. niemieckim i włoskim) – doprowadziła go do przełamania schematów operowania mową w ramach zastanego systemu symbolicznego. Nie bez znaczenia musiała być tu także bezpośrednia znajomość z Jamesem Joyceem i podziw dla jego pracy nad *Finnegans Wake*. Glosolalia jako element poetyki nie pojawia się jednak u Becketta w żadnym z jego tekstów.

Sposób wykorzystywania materiału językowego w utworach Becketta zachęca czytelnika do podjęcia działań zmierzających do uzupełnień i dopowiedzeń w miejscach, które drażnią i prowokują, np. rwanym tokiem prezentacji. Odbiorca jego utworów

¹ Cytowany tu fragment sztuki telewizyjnej Samuela Becketta *Ej, Joe* w przekładzie Antoniego Libery trzeba przywoływać w nieco szerszym kontekście: „Nie mogłeś się nasłuchać... Teraz... Przygasł nieco... Zdarł się... Jak myślisz, kiedy zupełnie ścichnie?... Wiesz... Gdy nie będzie słyhać już słów... Tylko jakieś strzępy od czasu do czasu...” – S. Beckett. *Ej, Joe*, [w:] tegoż: *Dziela dramatyczne*. Przeł. A Libera. Warszawa 1988, s. 570.

często skłania się także do dekonstrukcji zastanych sensów i burzenia oferowanych mu znaczeń. Celem tych zabiegów, skrupulatnie wpisanych przez autora w jego dzieło², jest próba odzyskania dostępu do materii pierwszej, która poddawać się będzie ponownemu kształtowaniu. Leksyka i składnia przestają funkcjonować na zasadzie schematów, w sposób przewidywalny wypełnianych przez typowe elementy, a stają się podobne do plastycznej, podatnej na formowanie substancji. Pisarz może ją modelować, ale nie nadaje jej skończonych kształtów, które jednoznacznie określałyby zakres możliwości znaczeniowych. Pozostawia margines możliwości działania dla swoich czytelników, którzy prowokowani są do tworzenia własnych wersji, wypowiedzeń, uzupełnień. Wspomniany margines, jak często dzieje się w sztuce, momentami rozrasta się, przejmując dominującą funkcję znaczeniową.

Jedynie czytelnicy dzieł Becketta odpowiadają za tworzenie odniesień reprezentujących w jego utworach świat, który znają. To oni także, w wewnętrznej przestrzeni literackiego symulakrum, powołują znaczenia, które interpretować można później jako fikcję literacką. Autor nie reguluje potencjalnych odniesień i nie ogranicza ich w projektowanym domknięciu, w jego projekcie brak bowiem sygnałów reprezentacji³. Proponowane przez niego obrazy prowokują czytelników do podjęcia niejednoznacznej, bo nieokreślonej kierunkowo, aktywności interpretacyjnej. Oddany im do dyspozycji materiał inicjuje wejście do gry, którą każdy toczyć musi indywidualnie. Nie są to „dzieła w ruchu”, których stałe, dane elementy można łączyć w większe całości czy układy. To teksty, o których otwartości – wyraźnej pomimo przywiązywania sporego znaczenia do rygorystycznej formy wyjściowej – decyduje aktywność odbiorcy, wypełniającego pustkę, aktywnie przełamującego milczenie i radzącego sobie z nieobecnością. A musi on radzić sobie sam – nie ma wytyczonych szlaków, które gwarantowałyby powodzenie⁴.

SAMOTNOŚĆ POSTACI, SAMOTNOŚĆ CZYTELNIKÓW

„Skrajne opuszczenie”⁵ to stan, w którym na pierwszy rzut oka znajdują się niemal wszyscy bohaterowie utworów Becketta. Najwyraźniej widać to w przykładach czerpanych z prozy, gdzie funkcje narratorów pełnią jednostki skrajnie wyalienowane, wycofane, czę-

² Pojęcie *dzieła* odnosi się tu do całościowego i skończonego repertuaru dokonań twórczych Samuela Becketta.

³ Brak ten u Becketta dotyczy obu wersji, w jakich realizowana jest praktyka reprezentacji omawiana przez M. P. Markowskiego w jego tekście *O reprezentacji*: zarówno „wierności, adekwatności, odpowiedniości czy prawdziwości reprezentacji”, jak i „odsyłania do wytwarzania efektów prawdziwości” przez odgrywanie czy też, jak twierdzi cytowany w tym kontekście W. Iser, przez inscenizację. M. P. Markowski: *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia o problemy*. Pod red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 289–290.

⁴ „(...) o powodzeniu jako takim można mówić tylko wtedy, gdy zostaje do końca zrealizowane i jasno demonstruje własne prawo, podczas kiedy wcześniej, w trakcie trwania procesu, ewidentnej normy nie było i trzeba ją było stopniowo odkrywać w działaniu” – L. Pareyson: *Estetyka. Teoria formatywności*. Przeł. K. Kasia, Kraków 2009, s. 72–73.

⁵ Dokonania twórcze Becketta docenione zostały przez komisję noblowską, która w 1969 r. uhonorowała go prestiżową nagrodą. Sekretarz Akademii Szwedzkiej odczytał uzasadnienie, w którym mowa, że Beckett „w nowych dla dramatu i prozy formach ukazuje wzniosłość człowieka w jego skrajnym opuszczeniu”. Cytat za: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/247,biografia.html> [dostępu 5 listopada 2011 r.].

sto nawet wrogo nastawione do świata. Również „teksty dla teatru”⁶ ukazują samotność „ostatnich ludzi” i ich przebliski świadomości. Victor, główny bohater (a raczej antybohater) nieopublikowanej za życia autora, pierwszej jego sztuki scenicznej pt. *Eleutheria*, potrafi jeszcze tematyzować problem własnej samotności. Mówi o potrzebie, która nim kierowała: „Zawsze chciałem być wolny. Nie wiem dlaczego. Nie wiem nawet, co to znaczy być wolnym... Najpierw byłem więźniem innych. Więc opuściłem ich. Potem byłem swoim więźniem. To było gorsze. Opuściłem więc siebie”⁷.

Osoby pojawiające się w *Końcówce*, *Wtedy gdy*, a nawet w *Szczęśliwych dniach*, mają jeszcze szansę doświadczyć fizycznej obecności partnerów dialogu. Na scenie pojawiają się inne, aktywne – w miarę swoich ograniczonych możliwości – postacie. Nie zmienia to jednak faktu, że w czekaniu, aż „wszystko to [będzie] już skończone”⁸, kiedy wreszcie „skończy się to wszystko”, wszyscy tu pozostają samotni, bo odchodzi się zawsze solo. Za wyjątek uznać można Vladimira i Estragona z *Czekając na Godota*, którzy są jak dwie strony jednej monety – pozornie przeciwstawni, a jednak doskonale się uzupełniający i istniejący wyłącznie razem⁹.

May w *Krokach*, przemierzająca nieprzerwanie tę samą trasę: „... siedem, osiem, dziewięć, zwrot”¹⁰, chociaż początkowo zdaje się rozmawiać ze swoją matką, podobna jest raczej mężczyźnie z Partii solowej, który w samotności prowadzi dialog wewnętrzny¹¹. Bujany fotel, na którym siedzi kobieta w *Kołysance*, warunkuje jej kontakt ze światem zewnętrznym, stając się wyznacznikiem perspektywy ograniczonej do pamięci, powtórzenia i czekania. Inaczej rzecz ma się z Krappem, który w *Ostatniej taśmie* słucha swojego głosu sprzed lat, a nawet wdaje się z nim w polemikę, odcięty od całej możliwej reszty świata poprzez zarysowany na scenie krąg światła. Wszyscy oni wydają się samotni. Ale czy ich samotność jest rodzajem „skrajnego opuszczenia”? Czy jest to samotność całkowita?

Wpisana w teksty Becketta odpowiedź na to pytanie jest negatywna: żaden z jego bohaterów nie jest w pełni samotny. Podobnie – każdy z jego czytelników. Bezpośrednich dowodów na przezwyciężenie samotności, znajdujących zastosowanie także w interpretacji innych utworów, dostarcza obecność postaci Słuchającego w *Nie ja*, rozdzielenie ról pomiędzy Słuchającego i Czytającego w *Impromptu Ohio*, a nawet urządzenie odtwarzające dźwięk w *Ostatniej taśmie*. Kluczem do zrozumienia całej tej koncepcji i odczytania lite-

⁶ Beckett sam stosował taką nazwę dla swoich utworów, które miały zostać wystawione na scenie. Określanie ich jako „dramaty” uznać można za rodzaj nadużycia, chyba że kategorię tę traktuje się jako pragmatyczną, a nie rodzajową. Źródłowe odniesienie do wypowiedzi Becketta zob. M. Fehsenfeld: *Beckett's late works. An appraisal*. „Modern Drama”, vol. XXV, nr 3, s. 356.

⁷ S. Beckett: *Eleutheria*. Przeł. B. Wright. London 1996, s. 147.

⁸ Tenże: *Ostatnia taśma*, [w:] tegoż: *Dramaty. Wybór*. Przeł. A. Libera. Wrocław 1999, s. 193.

⁹ ESTRAGON: Wieszamy się natychmiast! VLADIMIR: Na gałęzi? (*Podchodzą do drzewa i przyglądają mu się*) Nie miałbym do niej zaufania. (...) ESTRAGON: No więc tak. (*Zbiera myśli*) Gałąź... gałąź... (*Ze złością*) No nie rozumiesz tego? VLADIMIR: Bez ciebie ani rusz. ESTRAGON (*z wysiłkiem*): Gogo lekki – gałąź nie złamana – Gogo trup. Didi ciężki – gałąź złamana – Didi sam. A jak... *Szuka odpowiedniego sformułowania* VLADIMIR: Rzeczywiście, nie pomyślałem o tym”. S. Beckett, *Czekając na Godota*, [w:] tegoż: *Dramaty...*, s. 16–17.

¹⁰ S. Beckett: *Kroki*, [w:] tegoż: *Dramaty...*, s. 313.

¹¹ Zob. P. Dobrowolski: *Dialog wewnętrzny w monologach scenicznych Samuela Becketta*, [w:] *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr?*. Pod red. M. Borowskiego, M. Sugiery. Kraków 2008.

rackiej wizji Becketta wydaje się utwór prozatorski *Towarzystwo*. Czy dobiegający w ciemności głos wystarczyć może do uznania, że ten, który go słyszy, jest „w towarzystwie”?

Pierwszy wers tej krótkiej prozy mówi: „Jakiś głos dochodzi do kogoś w ciemności. Wyobrazić sobie”¹². Tu narracja zostaje zawieszona, samotna linijka tekstu oddzielona jest od kolejnych podwójną interlinią, podobnie jak każdy kolejny z następujących później akapitów, które stopniowo dopowiadają tę zarysowaną na wstępie sytuację, ale niczego nie wyjaśniają. Czytelnik pozostawiony jest sam sobie. Może utożsamić się z podmiotem, „leżącym w ciemności na wznak”¹³ i – po dwudziestu kilku stronach tekstu, widząc kres tej narracji – przeczytać:

Aż słyszysz w końcu, jak słowa zbliżają się do kresu. Jak każde z tych pustych słów zbliża się do ostatniego. (...) I jesteś jak zawsze.

Sam.¹⁴

Ktoś leży w ciemności, pozbawiony szans na potwierdzenie statusu i formy własnego istnienia. Zmysł wzroku staje się w tej sytuacji bezużyteczny. Kiedy zamyka i otwiera oczy, przekonać może się jedynie, jak zmienia się ciemność. W tym stanie słowa i ich znaczenie zyskują dodatkową wymowę. O ich wartości świadczą kolejne wersy *Towarzystwa*. Nie jest sam, choć towarzyszy mu jedynie głos, słyszany we wszechogarniającym mroku. „Jakiś głos dochodzi do kogoś w ciemności. Wyobrazić sobie. (...) Z tego, co mówi głos potwierdzić może niewiele”¹⁵. A jednak znaczenie słów ma mieć szczególną wartość. Bez niego głos „byłby jedynie pewnego rodzaju hałasem, który zdręcza kogoś, kto potrzebuje ciszy”¹⁶. Pomimo tych (wskazanych przez Becketta wprost) założeń pojawia się także wyraźna sugestia, co jest tu naprawdę istotne. To wskazanie wagi wyobraźni, uruchomionej jako reakcja na słyszane dźwięki.

Wyrażenie „wyobrazić sobie”, które Antoni Libera proponuje jako tłumaczenie pojawiającego się w angielskiej wersji tekstu Becketta „imagine”, swoją bezosobową formą polecenia umożliwia otwarcie dla – projektowanych przez autora – śladów znaczeń. Autorska narracja projektuje wprawdzie wyraźne rozróżnienie wypowiedzi narratora dotyczących leżącego, głosu i wypowiedzianych przez niego słów, ale kluczowe „imagine” zdaje się poleceniem, które nie ma konkretnego adresata. Czy może być nim zatem każdy z czytelników tego tekstu? „A voice comes to one in the dark. Imagine”. Wyobraźnia, uruchamiana w akcie czytania, zyskuje wartość performatywną. Czytelnik prowokowany jest do reakcji: „Sam głos to jeszcze za mało, aby być w towarzystwie. Potrzebna jest reakcja ze strony słuchającego. Choćby to była nawet ta dręcząca wątpliwość (...)”¹⁷. Reakcja może ocalić go w samotności. Nie jest sam. Tekst brzmi w jego uszach, umyśle, świadomości.

Język nie jest dla Becketta świadectwem metafizycznych odniesień, instancji sprawczej, która gwarantuje istnienie sensu. Nie funkcjonuje jako lacanowskie Symboliczne, zamiast

¹² S. Beckett: *Towarzystwo*, [w:] tegoż: *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa 2010, s. 371.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 396.

¹⁵ Tamże, s. 371.

¹⁶ Tamże, s. 372.

¹⁷ Tamże, s. 372.

tego zwracając się do własnego wnętrza i stając się emanacją nieobecnego Realnego¹⁸. Operując językiem na skraju przepaści jego możliwości, Beckett zaprasza do zabawy, w której tle znajduje się diagnoza kresu artystycznej komunikacji. To prowokacja śmiertelnym humorem. Urywane narracje, zanikające znaczenia, zagubienie sensów w niekończących się ciągach powtórzeń zmuszają odbiorcę tej literatury do aktywności, która przynosi ocalenie jego światu i nadzieję na odrodzenie sensu. Beckett otwiera przed swoim czytelnikiem możliwości re-formowania słów w poszukiwaniu odzyskanych znaczeń. Przypomina to mechanizm rodzenia się kategorii wzniosłości w ujęciu prezentowanym przez J. F. Lyotarda, czytającego Kanta: „Na skraju zerwania nieskończoność czy absolut Idei może dać się poznać w tym, co Kant nazywa przedstawieniem negatywnym, czy nawet nieprzedstawieniem”¹⁹.

ŚLAD, ODBIÓR PERFORMATYWNY

Dzieło Becketta postrzegać można dzisiaj jako spójną propozycję innowacji, przełamujących zastaną tradycję narracyjną i dramatyczną²⁰. W ramach poetyckiego operowania leksyką wykraczał poza zakres reprezentacji, traktując słowa jak ślady²¹, a nie znaki wewnątrztekstowego świata. Repertuar stosowanych przez siebie środków wzbogacał, w oryginalny sposób wykorzystując możliwości składni i interpunkcji. Jako autor stał się mistrzem przekazywania nastroju, niezwykle efekty osiągając między innymi dzięki wykorzystaniu milczenia jako elementu stanowiącego integralną część przekazu literackiego. Potrafił odnaleźć formę dla tego, co niewyraźalne, co przeczuwane i budzące obawę, odczuwane i często obecne, ale wciąż nienazywalne²².

Milczenie – nie zawsze tożsame z ciszą – nie jest jedynie elementem projektu wykonawczego tekstów dramatycznych Becketta. Można je także postrzegać jako część procesu lektury, pojawiającą się zarówno w prozie, poezji, jak i „tekstach dla teatru”. Milczenie

¹⁸ Realne jako nieobecne, „to, co przemawia własną nieobecnością” to pojęcie doskonale wyjaśnione przez Hala Fostera w jego pracy *Powrót Realnego*. Zob. H. Foster: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010, zwł. rozdz. 5, *Powrót realnego*, s. 153–197.

¹⁹ J. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda*. „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 181.

²⁰ Antoni Libera, komentując decyzję Becketta, aby tworzyć po francusku, tłumaczy ją potrzebą czystości przekazu: „...uwolnić się od pokusy wirtuozerii językowej, odejść od ‘stylu’ i przybliżyć się do tego, co najistotniejsze – do idei”. A. Libera: *Wstęp*, [w:] S. Beckett: *Dramaty...*, s. XII. Niezależnie od tego, jak komentatorzy twórczości Becketta tłumaczą tę jego decyzję, jej skutki miały niewątpliwie wpływ na jego warsztat i poetykę.

²¹ Pojęcie śladu w znaczeniu stosowanym przez Jacquesa Derrida najpełniej wyjaśnione zostało w jego artykule *Freud i scena pisma*, zob. J. Derrida: *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

²² Obserwacja ta pozwala na zastosowanie w odniesieniu do Becketta diagnozy Zygmunta Baumana dotyczącej sztuki ponowoczesnej: „Działanie artysty ponowoczesnego polega na bohaterskim wysiłku ugłoszenia tego, co bezgłośnie, uczynienia namacalnym tego, co niewidzialne – ale też na tym, by (pośrednio, przez odmowę uznania społecznie uprawomocnionych znaczeń i kanonów ich wyrażania) wykazać, że nie tylko jeden głos czy kształt jest możliwy, a więc, by zapraszać do udziału w nigdy niekończącym się procesie sensotwórstwa” – Z. Bauman: *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, [w:] tegoż: *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa 2000, s. 168. W tym kontekście nie dziwi tytuł napisanej w roku 1953 powieści Becketta, ostatniej (obok *Molloya*, przełożonego przez A. Liberę, i *Malone umiera* w przekładzie M. Kędzierskiego), dotychczas nieprzełożonej na polski części jego prozatorskiej trylogii: *Unnamable (Nienazywalne)*.

to element, który – pomimo nieobecności słów – niesie silny ładunek znaczeniowy. Jest on dopełniany przez czytelnika podejmującego aktywny udział w procesie produkcji znaczeń. Teksty Becketta zawierają propozycję performatywnego czytania. Termin „performatywność” nie jest tu użyty w odniesieniu do produkcji gestów, jak ma to miejsce na przykład w procesie teatralnej interpretacji tekstu dramatycznego, ale znaczeń, które wpływają na repertuar bytów tworzonych w aktach interpretacyjnych, decydując o ich obecności i jakości. W grę wchodzi zatem performatywność, która określana jest przez Erikę Fischer-Lichte jako „autopoiesis pętli feedbacku”²³.

Beckett to pisarz wewnętrznego niepokoju. Prowadzi dialog ze swoim czytelnikiem, poruszając struny jego emocji i wywołując domysły. Wzbudza oczekiwania dotyczące tego, co nieprzewidywalne, ale spodziewane, jak koniec każdego bytu. Jednak oczekiwania tych nie zaspokaja. Stawia pytania, nawet jeśli nie zaznacza ich interpunkcją. Jak w wierszu, w którym jako leitmotiv powtarzają się słowa z tytułu: No właśnie co:

oblęd –
oblęd by w ogóle –
by w ogóle –
no właśnie co –
[...]
oblęd by w ogóle chcieć się ludzi że ledwo się widzi gdzie tam daleko w dali jakby
we mgle co –
co –
no właśnie –
no właśnie – co²⁴

No właśnie – co? Pyta siebie każdy po przeczytaniu całości tego wiersza. Co – to nie powinno przekroczyć granicy niewypowiedzenia, nieokreślonego słowami domysłu, przecucia. przecucia. Podobnie jak słowa, które kolejno szepczą sobie na ucho Vi, Flo i Ru na scenie i w tekście *Przychodzić i odchodzić*. Ich postacie okryte są długimi płaszczami, twarze giną w cieniu szerokich rond podobnych kapeluszy, wychodząc ze światła, opuszczają świat przedstawiony, rozplywając się w ciemności. A najważniejsza część ich dialogów pozostaje nieuchwytna – zarówno dla widza, jak i dla czytelnika:

FLO Ru.
RU Tak.
FLO Jakie wrażenie robi na tobie Vi?
RU Nie widzę większych zmian. (Flo przesiada się na środkowe miejsce, szepce coś do uch Ru. Przerazona) Och! (Spoglądają na siebie. Flo kładzie palec na ustach.)²⁵

²³ To przeniesienie terminu wypracowanego na polu widowiskowym w przestrzeń aktywności interpretacyjnej czytelnika literatury nie jest nadużyciem wobec przyjęcia do wiadomości zwrotu performatywnego w literaturoznawstwie. Zob. E. Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010, s. 78: „[...] estetyczny proces przedstawienia przebiega jako ciągle samostwarzanie, jako autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku”. [...] Trudno więc w tym przypadku mówić o twórcach i odbiorcach. W znacznie większym stopniu chodzi tu o współtwórców [...]”.

²⁴ S. Beckett: *No właśnie co*, [w:] tegoż: *No właśnie co...*

²⁵ Tenże: *Przychodzić i odchodzić*, [w:] tegoż: *Dzieła dramatyczne...*, s. 327.

Odbiorca tekstów Becketta znajduje się w sytuacji Słuchającego, który jest milczącą postacią Impromptu Ohio. Czytający opisuje sytuację, której świadkiem jest czytelnik albo teatralny widz. Jest on pozostawiony sam sobie po wybrzmieniu ostatnich słów:

Więc gdy smutna opowieść opowiedziana została po raz ostatni, dalej obaj siedzieli jak obrócenie w kamień. Przez jedno okno nie wpadało światło poranka. Z ulicy nie dochodził żaden dźwięk przebudzenia. Czyżby aż tak byli pogrążeni w kto wie jakich myślach, że nie reagowali już wcale? Na światło dnia. Na dźwięk przebudzenia. W kto wie jakich myślach. Myślach? Nie, nie myślach. Otchłaniach świadomości. Pogrążeni w kto wie jakich otchłaniach świadomości. Nieświadomości. Gdzie światło już nie dochodzi. Ani dźwięk. Więc dalej tak siedzieli jak obrócenie w kamień. Gdy smutna opowieść opowiedziana została po raz ostatni.

Pauza

Nic już nie zostało do opowiedzenia.

Pauza. C zaczyna zamykać książkę.

Stuknięcie. Książka zamknięta do połowy.

Nic już nie zostało do opowiedzenia.

Pauza. C zamyka książkę.

Stuknięcie.

*Cisza*²⁶

Kiedy „nic już nie zostało do opowiedzenia” w przestrzeni teatru wybrzmiewa cisza. Przedstawienie jednak się nie kończy. Widzowie wychodzą z teatru, pamiętając widziane obrazy, obracając w myślach usłyszane słowa. Czytelnicy tekstu Becketta zostają „zarażeni” jego językiem, ich myśli szukają obrazu adekwatnego do prezentowanych wypowiedzi, wizji, nastrojów. Powtarzają słowa, poszukując ich sensu. Wracają do tego, co słyszeli – lub przeczytali – aby to lepiej zrozumieć. Czasami możliwe wskazówki wypowiediane są wprost. Dostarcza ich na przykład jednoaktówka *Partia solowa*. Jej słowa wracają, stając się wewnętrzną pieśnią czytelnika, choć wypowiada je Mówiący, postać literacka: „Młąc w trzepoczących wargach ledwo słyszalne słowa. Plotąc o czymś innym. Próbując pleść o czymś innym. Aż dochodzi do niego, że nie ma niczego innego. I nigdy nie było. Że było zawsze jedno. Tylko jedno. Umarli i odeszli”²⁷.

Autor, który bardziej niż ktokolwiek przed nim wydaje się świadomy potencjału ludzkiej mowy, traktuje ją jak materię pierwotną, zbiór otwartych możliwości. To odwieczny surowiec, który zmienia formy istnienia, wcielenia, kształty – a więc i sensy. Nośnik świadomości, która staje się własnym śladem. Język, pozostając w wiecznym obiegu, zataczając błędne koła i powracając w kolejnych deskrypcjach teraźniejszości, zachowuje jedynie wspomnienie tego, co minione, a czego obraz coraz bardziej się zaciera. Ten język jest śladem, nie znakiem; wspomnieniem – nie obecnością. Przypomina o tym, co stanowi istotę i sens śmierci: rozkład szczątek dawnego życia tworzy materię dla przyszłości. „Życie rodzi się z rozkładu życia”²⁸. Beckett potrafi doprowadzić do

²⁶ Tenże: *Impromptu Ohio*, [w:] tegoż: *Dramaty...*, s. 329–330.

²⁷ Tenże: *Partia solowa*, [w:] tegoż: *Dzieła dramatyczne...*, s. 382.

²⁸ „Życie rodzi się z rozkładu życia, będąc dłużnikiem śmierci, która robi mu miejsce” – P. Dobrowolski: *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*. Poznań 2011, s. 137.

rozkładu materię, ciało i pamięć, odrodzenie pozostawiając w gestii czytelnika. W nim samym nie było tyle optymizmu:

Pamięć to rzecz zabójcza. Nie trzeba więc myśleć o niektórych rzeczach, o tych, co leżą na sercu, chociaż właściwie to trzeba, bo jeśli się nie myśli, to ryzykuje się, że będą się przypominać po trochu. To znaczy, trzeba o nich myśleć codziennie, kilka razy, przez chwilę, dobrą chwilę, aż znikną na zawsze pod grubą warstwą błota. To bezapelacyjne²⁹.

Głównym tematem pisarstwa Becketta jest kres rzeczy, zamieranie, koniec. Zjawiska te prezentowane są w jego twórczości w perspektywie, w której centrum znajduje się ludzka mowa. W wielu przypadkach nie prowadzi ona do formułowania ukierunkowanych komunikatów, których kontekst jest znany. To raczej wszechobecny dźwięk, zataczający kręgi, cichnący i powracający jako wspomnienie samego siebie. A także powracający jako ślad jakichś rzeczy(wistości). Praktyka pisarska Becketta – który nie opowiada, nie portretuje i nie dopowiada – nie poddaje się łatwym określeniom. Jest w niej zarówno sugestia, jak i prowokacja. Ta literatura zmusza do myślenia. Tym bardziej, że pytania, które sugeruje, mają charakter otwarty. Tematyzowany jest przy tym problem tożsamości, pamięci i świadomości. Tekst przedstawia go, a nie rozważa; prezentuje w odniesieniu do fenomenu mowy. A ludzki język – podobnie jak tożsamość, pamięć i świadomość – cichnie, zamiera, wybrzmiewa i gaśnie. Wcześniej brzmi: mocno, dobitnie i dostojnie; by z czasem osłabnąc, zmienić się w szeptanie, mruczenie czy mamrotanie.

Zadanie rekonstrukcji pozostawione jest czytelnikowi, który powinien „wyobrazić coś sobie”. Literatura Becketta dekonstruuje nie tylko poszczególne wypowiedzi i akty mówienia, ale cały korpus języka. Zadanie rekonstrukcji mowy pozostawione zostało każdemu z jego odbiorców. Muszą oni dokonać aktu performatywnego – powołać do istnienia świat, w którym słowo mieć będzie znaczenie. To działanie, którego charakter odwraca koncepcję przypisaną performatywom przez Johna L. Austina. Słowo nie jest tu źródłem aktu sprawczego. Ono domaga się, prowokuje i wymaga aktu stworzenia świata, w którym będzie mogło odzyskać znaczenie.

Zarówno proza, jak i „teksty dla teatru” autora *Końcówki* ukazują rozkład bez wiary w zmartwychwstanie. W tym pisarstwie nie ma nadziei. Jedyne szansa i możliwość na odrodzenie pozostawiona została po stronie czytelnika. Ta literatura bez akcji – często niereprezentująca i nieprzedstawiająca – wymaga zaangażowania czytelnika, który z szarego pyłu słów ulepi własne sensy. Dlatego Beckett nie pozostawia swoich odbiorców obojętnymi. Albo się go kocha, albo nienawidzi. To pisarz, który – bardziej niż ktokolwiek inny – zmusza czytelnika do budowy świata od podstaw. Cała jego estetyka ma charakter performatywny – odbiorca tej literatury zmuszony jest do działania i rekonstrukcji języka, który dekonstruuje Beckett.

²⁹ S. Beckett: *Wypędzony*, [w:] tenże: *No właśnie co...*, s. 285.

PRZEZ PERFORMANCE DO LITERATURY (I Z POWROTEM)

Późna, operująca skrótem literatura Becketta to fenomenalny przykład teatru mowy. Nie jest to teatr rapsodyczny ani narracyjny, relacjonujący czy teatr verbatim. To teatr szczytków historii, z powracającym pytaniem o możliwość jej przekazania. Zdając sobie sprawę – zapewne lepiej niż wielu przed nim – jakie możliwości daje komunikacja, która dotychczas tworzyła literaturę (jako narracja i inne formy opowiadania, a także opisowo postrzegana dramatyczność) Beckett odszedł od tych form podawczych. Język, którym próbuje coś wyrazić, utknął w mule: „The tongue gets clogged with mud that can happen too only one remedy then pull it in and suck it and swallow the mud or spit it out... and question is it nourishing”³⁰.

Słowa, które autor *Towarzystwa* zapisywał, utrwał i łączył, mogą być czytane, wypowiedziane na teatralnej scenie i przez każdego obracane w jego świadomości i na języku. Mogą także być polykane lub wypluwane jako nieokreślony dźwięk. Metafory Becketta z *How It Is* projektują niecodzienną i zadziwiającą wizję mułu, który wypełnia usta postaci. Wizja ta może być potraktowana jako metaforyczne przedstawienie wszystkich możliwych słów, które cisną się na usta. Całego potencjału ludzkiej mowy, który nigdy nie zostaje w pełni wykorzystany. Dźwięk zlewających się, nierozróżnialnych wypowiedzi jest niczym muł, który można wypluwać, podejmując próby „zająkliwego mówienia”³¹, albo przetykać, zachowując dla siebie, by „przeżuwać... to wszystko”³².

W teatrze słowa zwykle są wypowiedzane. Ich dźwięk wibruje w powietrzu, dociera do uszu słuchacza, jest percypowany i interpretowany, wpływa na jego świadomość, modulując obraz świata przedstawionego. Te spośród słów – i to zarówno w literaturze, jak i w teatrze – które nie zostaną wyplute, ale pochwycone i zatrzymane, nie powołują sensów, obrazów, ani wizji – a jednak wpływają na świadomość odbiorcy, inspirując jego wyobraźnię. Każda otwarta, minimalna forma dźwiękowa może stanowić zarzewie słowa i sensu. Im prostszy jest przeżuwany i przetykany pokarm, tym lepiej. Wrażenia, pozwalające dopełnić prezentowany obraz, są silniejsze, kiedy wypełniają czyste formy.

Muł to substancja podstawowa – bez kształtu, bez formy, ale zachowująca wspomnienie wszystkich form, których śmierć i rozkład powołują istnienie materii. Muł to mieszanina ziemi, popiołu albo pyłu z wodą. Szlam, niesiony nurtem rzeki i osadzający się w jej zakolach, zatokach, rozlewiskach. Substancja zawierająca cząstki dawnych bytów, świadectwa przeszłości. Ciemnoszary muł metonimicznie reprezentuje życie, którego oddech usłyszeć już mogą tylko najbardziej wyczulone uszy. Także słowa, kiedy tracą swoje pierwotne znaczenia, zmieniają się w muł. Stają się bezsilnymi dźwiękami,

³⁰ S. Beckett: *How It Is*. New York 1964, s. 28. Podaję przekład filologiczny cytowanego fragmentu: „Język ugrzązł u mule zdarzyć się może też tylko jedno remedium więc wciągnąć to i ssać to i przelknąć muł lub wypluć go... i pytać czy to pożywne”.

³¹ „Twoje miejsce nasłuchu nie będzie moim, ale oślepiająca zagadka świata egzystencji polega na tym, że niepewtarzalne egzystencje są w nim obecne w liczbie mnogiej i że bez przerwy łączą się ze sobą poprzez owe niepewne antenki zmysłów, poprzez owe mrówcze próby zająkliwego mówienia” – J. Lyotard: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*. Warszawa 1998, s. 122.

³² S. Beckett: *Kroki*, [w:] tegoż: *Dramaty...*, s. 315, 320.

które zaprzeczają modernistycznej wierze w możliwość istnienia i powoływania języka, będącego w stanie wprowadzać nowość.

Koniec sztuki, koniec literatury i szary pył słów pojawiają się w tej samej chwili. Beckett schyla się po ten popiół – ostateczny produkt rozkładu – i bierze go na język. Smakuje go, ssie, obraca w ustach i przetyka. Potem wypływa na papier albo w powietrze, w przestrzeni pozwalając brzmieć dźwiękom. Przekonani do niego odbiorcy – widzowie, czytelnicy, słuchacze – milcząc w zachwycie, zostają skonfrontowani z pyłem słów³³, które odzyskują moc dzięki im samym. Dzieje się to podczas performatywnego odbioru – odbioru, który jest równocześnie aktem tworzenia: „Wyobraź sobie głos...”.

Język jest dla Becketta substancją nieuformowaną, którą oddaje swojemu czytelnikowi. On tchnie w nią życie, nadaje jej wymiary, stwarza z niej i dla niej nową rzeczywistość. Zanurzenie się w tej substancji przypomina efekt znany z przykładów doświadczania sztuki performance. Ciekawego materiału interpretacyjnego dostarczają w tym kontekście działania performatywne nowojorskiego artysty Vita Acconciego. Ten poeta, artysta i performer (najbardziej znany chyba dzięki swojemu performance *Seedbed*, Sonnabend Gallery, Nowy Jork 1971) manifestował podobne podejście do słów, wypowiadając je w sposób, który prowadził do rozmycia i zatracenia formy.

Oglądający video performance Acconciego *Open Book* (1974) widzą szeroko rozwarte usta artysty, które wypełniają cały ekran. Wysiłając się, żeby usta pozostały cały czas otwarte, artysta próbuje powiedzieć coś swoim odbiorcom. Intonuje to głosem, którego niemal nie sposób zrozumieć. Dopiero kiedy widz pozna sens słów, usłyszy je: „I’m not closed, I’m open. Come in...” („nie jestem zamknięty, jestem otwarty, wejdź...”). Zachęta, żeby wstąpić w rozwarte usta, zostaje rozwinięta w zapewnienie i gwarancję wolności. „You can do anything with me. Come in. I won’t stop you. I can’t close you off. I won’t close you in, I won’t trap you. It’s not a trap.” („Możesz zrobić ze mną wszystko. Wejdź. Nie zatrzymam cię. Nie zamknę cię. Nie zostaniesz przeze mnie uwięziony. Nie złapię cię w pułapkę. To nie jest pułapka”). Jakby pod presją zawartego właśnie kontraktu z odbiorcą Acconci walczy, by dotrzymać obietnicy, a jego usta pozostały otwarte. Muł niemal niezrozumiałych słów zasysa widza. Kiedy usta nagle – może przypadkowo – zamykają się, performer natychmiast błaga o przebaczenie: „To była pomyłka. Już się nie zamknę. I nie zamknę cię w sobie. Ja przecież jestem otwarty na wszystko...”. Spójrzmy na to: usta. Mówią, jakby w swoim imieniu. Za siebie. Znaczenie słów nie jest tak ważne, jak sam akt wypowiedzania.

Czy da się taki teatr (performance) przełożyć na tekst? Odwróćmy kolejność typową dla teatru dramatycznego i spróbujmy to video performance wyobrazić sobie jako dzieło literackie. Efektem mógłby być monolog podobny do *Nie ja* Becketta, który również projektuje wizję ograniczoną do samych tylko Ust (Słuchacz, pojawiający się w tekście, szybko został uznany przez Becktta za „błąd twórczej wyobraźni”³⁴ i pomijany w więk-

³³ Pył ten może też, w skrajnych przypadkach – jak w przypisywanej Haroldowi Pinterowi wypowiedzi – zostać określony dobitniej – jako „gówno”. Chodzi tu o komentarz dotyczący twórczości Becketta: „Im bardziej każe mi wtykać własny nos w gówno, tym bardziej jestem mu wdzięczny”.

³⁴ Cytat z listu Samuela Becketta do Jamesa Knowlsona: *SB to JK*, 19 Jan. 1975, [w:] J. Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York 1996, s. 617.

szości interpretacji). Didaskalia opisują mechanizm rodzenia się słów, wyłaniających się z bełkotu:

Gdy na widowni światła zaczynają wygasać, zza kurtyny zaczyna dochodzić głos Ust, które mówią coś niezrozumiale. W ten sposób mówią one jeszcze przez dziesięć sekund po całkowitym wygaśnięciu światła. Gdy kurtyna idzie w górę, Usta, wciąż niezrozumiale, mówią wybrany fragment tekstu naprowadzający na początek, gdy zaś podniesie się całkowicie i zapanuje odpowiednie skupienie, zaczynają właściwie od:
USTA: ...na świat... na ten świat... ten świat...³⁵

Narzędziem powoływania scenicznej wizji, wystarczającym za cały teatr, jest tu sam tekst (istniejący co prawda w kontekście scenicznym). Samuel Beckett uczynił szary pył słów – pył zdekonstruowanego języka – mocnym medium. Jego utwory to nie narracje ani dramaty. Beckett powtarza słowa: obraca je, mruczy, bełkocze, przekręca, łączy i wyłącza. To oferta dla czytelnika. Może podjąć się konstrukcji znaczeń. Może zostać zaangażowany i porwany przez poezję języka Becketta do liminalnego³⁶ stanu „pomiędzy” – światami, własną historią, podświadomością i świadomością. Kiedy na scenie pisma pojawia się rola dla czytelnika, musi on uruchomić swoją inwencję wykonawczą. Tendencja do negowania pisarskiego tworzywa, charakterystyczna dla Becketta, nie daje możliwości poprowadzenia wielu nici łączących jego świat przedstawiony ze światem codziennym czytelnika. Wszystko to pozwala na przeciwstawienie go tradycyjnej prezentacji dramatycznej, w której puzzle zdań złożone ze słów kończy pojedyncza kropka.

SZARY PYŁ SŁÓW

Postacie u Becketta słyszą: ciszę, szepty, głosy, brzęczenie, szuranie nogami, muzykę i wiele innych dźwięków. Wszystkie spośród nich, brzmiące razem, łączą się i kumulują w dziwny, nierozpoznawalny szum. Można go formować ponownie wyodrębniając słowa. Zanim to się stanie, trudno stwierdzić, czy wyraża cokolwiek, co dałoby się przełożyć na któryś ze znanych człowiekowi języków. Ton jest jedynie blaknącym wspomnieniem tego, co zostało niemal zapomniane. Po dokonanej katastrofie³⁷ Wieża Babel została zniszczona. Po słowach pozostały jedynie popioły. Ale popiół, który pokrywa ruiny niegdysiejszego świata, jest jałowy. I pozostaje takim, przynajmniej tak długo, jak długo nie zaangażuje wyobraźni estetycznej świadka – odbiorcy. „Ziemia nie odrodzi się już wiosną”, a „rzeki i morza nie zapełnią się znów rybami”. Popiół potrzebuje wody, by zamienić się w muł (stąd „muł w ustach”, o którym wspomina – interpretujący twórczość Becketta – H. P. Ab-

³⁵ S. Beckett: *Nie ja*, [w:] tegoż: *Dramaty...*, s. 277–278.

³⁶ Liminalność to pojęcie odnoszące się do pozostawania „między jednym a drugim”, wypracowane przez antropologa Victora Turnera, które w odniesieniu do performatywnych aktów kreacji i zaangażowania widza stosuje Erika Fisher-Lichte. Zob. E. Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności...*, s. 104 i 280–281, E. Fischer-Lichte: *Rzeczywistość i fikcja we współczesnym teatrze*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. „Didaskalia” 2005, nr 70, s. 66–71, V. Turner: *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. Przeł. M. i J. Dziekanowie. Warszawa 2005, s. 27–96.

³⁷ Theodor W. Adorno jako pierwszy chyba zauważył, że świat Becketta to świat po katastrofie. Por. T. Adorno: *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, [w:] tenże: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Wybór i wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990.

bot³⁸). Popiół, który wzięty zostanie na język, pozwala, aby ludzka mowa tchnęła w niego życie. Powtórnie. Każdy ze słuchających znajduje własną „smutną historię”, która może zostać „opowiedziana”. I zostaje opowiedziana w aktach kolejnych powtórzeń.

Czy pierwotny, wyjściowy głos może mieć charakter podobny wszystkim minionym głosom, połączonym w jedno? Kiedy wypowiedzi zostają nałożone, niełatwo odróżnić, o czym mówi każda z nich. Chór trzech głosów, które równocześnie relacjonują przeszłość w *Komedii*, daje pojęcie o tym, jak mogłoby wyglądać takie nałożenie. W przestrzeni sceny, która nie jest ograniczona do punktu, możliwa jest ucieczka i niesłyszenie wszystkich głosów w tym samym momencie. Reprezentują one świadomość postaci Becketta, która została sprowadzona/ograniczona do materii powtarzalnych monologów. Język narzuca własne tempo podawania tekstu. Znaczenia mieszają się, pozostawiając wyraźny rytm. Odbiorcy muszą śledzić szlak, którym podążają słowa, którym płyną, biegną, są wystrzeliwane (niczym z karabinu maszynowego) albo toczą się powoli, nieobecne, odległe. To tekst powołuje wykonanie, w dzieło Becketta wpisana jest muzyczność. Tekst jest teatrem, wymaga performatywnego odbioru. Nie musi być rozumiany za pierwszym razem. Można go przełknąć lub wypluć.

Niekiedy postaci Becketta mogą usłyszeć dźwięki, które zawierają wszystkie możliwe słowa. Niczym ślepiec we *Fragmencie dramatycznym I*, utworze, w którym zmysły i ich niepełnosprawności wzajemnie współzawodniczą. Człowiek słyszy więcej, niż jest w stanie zrozumieć. A jest niewidomy, B nie ma nogi i nie może wstać z fotela na kółkach.

A: Mogę tak stać godzinami nasłuchując wszelkich odgłosów.

Nasłuchują

B: Jakich odgłosów?

A: Nie wiem już, co to jest.

Nasłuchują

B: A ja je widzę. (Pauza.) Widzę je...³⁹

Czy to, co w tym wypadku może widzieć B, jest podobne do tego, co słyszy A? Ślepiec słyszy więcej. Nie widząc ściany, przed którą stoi, nie może zobaczyć „mene tekel. Nagich ciał”⁴⁰ – of the lost ones⁴¹. Co zatem słyszy A, kiedy używa zmysłu, który jeszcze mu pozostał? Kroki? Zamierające oddechy? Szepty, których szelest łączy i miesza w szum wszystkie potencjalne słowa? To możliwe. Co może zrobić z tym wszystkim słuchający? Pozornie wszystko. W praktyce jednak – najczęściej – rekonstruuje z nich własną przeszłość.

Kiedy nadciąga koniec, a czas nie istnieje już w znanej nam formie, dźwięk jest ostatnim łącznikiem z tym, co minione. Może brzmieć jak przewijana do tyłu, to znów do przodu, taśma magnetofonowa. Może być brzęczący, „kapiący” albo rozbrzmiewać niczym pukanie kłykciami dłoni o stół. Może przybierać dowolne formy, ponieważ to dźwięk, który pojawia się wewnątrz czyjejś głowy, kiedy słucha się ciszy. Wszystkie słowa

³⁸ H. Porter Abbott: *Beckett writing Beckett. The author in the autograph*. London 1996, s. 104.

³⁹ S. Beckett. *Fragment dramatyczny I*, [w:] tegoż: *Utwory dramatyczne...*, s. 217.

⁴⁰ Słowa Hamma z *Końcówki*. S. Beckett: *Końcówka...*, s. 121.

⁴¹ *The lost ones* to oryginalny tytuł krótkiej prozy Becketta znanej w Polsce jako *Wyludniacz*.

i głosy gromadzone są w „niemożliwy stos”⁴², usypywany „od czasów ciemniaczka”⁴³. To kapanie⁴⁴ staje się wewnętrznym metronomem, który odmierza czas nieskończoności, zanim wszystko „wreszcie się skończy” („to już koniec, dobrnęliśmy do końca. [Pauza] Teraz się już kończy”⁴⁵). Rytm jest tu jakby rodzajem mechanicznego bujanego fotela, na którym kołysze się, by „wykołysać się stąd” siedząca postać. „Tu i tam”, „w górze i na dole”⁴⁶. Kapanie słyszy się w ciszy, przerywanej pojedynczymi dźwiękami. Powoływany rytm porywa zrekonstruowane i wyciągane z zakamarków świadomości słowa i pozwala im się nieść. Kiedy płyną, same stają się przeszłością, powtarzając w ten sposób ślad doświadczenia, wcielony w czyjś umysł.

PRZESZŁOŚĆ I LITERATURA BEZ JĘZYKA

Czy możliwe jest istnienie literatury, która nie odwołuje się do przeszłości? A idąc nieco dalej tym tropem, możemy zapytać: czy możliwe jest tworzenie literatury (dla której znaczenie wydaje się podstawowym warunkiem istnienia) bez użycia słów? Wszystkie z tekstów, włączając w to *Teksty po nic*⁴⁷ Becketta, zrodzone są ze słów. Chociaż znane są powszechnie różne próby przekraczania przez literaturę tego wymogu (wiersze dadaistów, przypadkowa, asemantyczna typografia, książki z pustymi kartami i wiele innych) – większość spośród nich, utwalona poprzez praktykę, stała się powtarzalna i nieprzewidywalna w tym samym czasie. Gdzie pójdziemy, idąc dalej w tym kierunku? – można zapytać, pamiętając o wysiłku minimalistów, pragnących robić więcej i więcej przy użyciu coraz mniejszej ilości środków⁴⁸.

Tendencja do minimalizowania, zauważana w tekstach Becketta od dłuższego czasu,⁴⁹ upoważnia do zadania pytania o najbardziej minimalistyczny z możliwych języków literackich. Czy pisarstwo może naśladować zasadę znaną z muzyki, która obywa się bez dźwięków jak 4'33" Johna Cage'a, który nie bał się ciszy, lecz ją kochał⁵⁰? Zgodnie z jego opinią cisza nie jest już nieobecnością dźwięku, a przestrzenią składającą się przede wszystkim z milczenia. Przywołując własne doświadczenie z przebywania w doskonale dźwiękoszczelnym pomieszczeniu, Cage twierdził, że to właśnie cisza prowokuje dźwięki. I to nie tylko występując w charakterze tła, podłoża, warunku wstępnego, na którym mogą one zaistnieć, ale jako niezbędny składnik relacji i wzajemnego przenikania.

Teksty Becketta dowodzą, że – jeżeli tylko istnieje jakieś ucho, które usłyszeć może ciszę – można przewidywać pojawienie się i dźwięków. Najczęściej będą one miały formę

⁴² S. Beckett: *Końcówka...*, s. 115.

⁴³ Tamże, s. 147.

⁴⁴ „Coś kapie, kapie mi w głowie (...). Kap, kap, zawsze w to samo miejsce”, tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Por. S. Beckett: *Kołysanka*, [w:] tegoż: *Utwory dramatyczne...*, s. 385–392.

⁴⁷ *Texts for Nothing* tłumaczone były przez A. Libere jako *Teksty na nic*. „Teatr” 1990, nr 8.

⁴⁸ Hasło „less is more” jako sposób opisu twórczego podejścia do materii i formy, jaką ona przybiera, stało się mottem architekta-minimalisty Ludwiga Mies van der Rohe.

⁴⁹ Zob. np. E. Brater: *Beyond Minimalism. Beckett's late style in the theater*. New York 1987.

⁵⁰ „We need not fear the silences, we may love them” – J. Cage: *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press 1961, s. 109–110.

słów. Urywki relacji w *Słowach i muzyce* zdają sprawozdanie dotyczące „twarzy w popiele”, kiedy „All dark no beginning / No giving no words / No sense no need...”⁵¹. W tym samym czasie niewidzialne usta wciąż podają tekst. Oddech wiszący ponad śmieciami⁵² zawiera w sobie ślad wszystkich słów, które kiedykolwiek zostały wypowiedziane. Cisza wyzwala ich pojawienie się. *Nie ja*:

...cicho... cicho jak w grobie... gdy nagle... stopniowo... zdała sobie – ... co? brzęczenie?... tak... cicho jak w grobie, gdyby nie to... to jakby brzęczenie... gdy nagle zdała sobie sprawę... że – (...) zdała sobie sprawę... że dochodzą ją słowa... niebywałe!... słowa!... głosu... początkowo... długo... nie poznawała...⁵³

Zanim podniesie się kurtyna w dźwięku, który wydają Usta, nie udaje się rozróżnić słów. Nikt ich nie słyszy. Sytuacja zmienia się w czasie trwania spektaklu. I tylko na czas jego trwania – około kilkunastu minut. Podniesienie kurtyny otwiera, a jej opuszczenie ogranicza spektakl, ale wcale go nie kończy. Kiedy opada, słowa stają się znów nierozpoznawalnymi dźwiękami. Publiczność pozostawiona zostaje w stanie refleksji, który wydaje się podobny do tego opisanego przez Usta na scenie:

...co?... brzęczenie?... tak... cały czas... to... jakby brzęczenie... w uszach... choć oczywiście tak naprawdę... wcale nie w uszach... w czasie... stłumiony szum w czasie...⁵⁴

Spektakle tworzone w oparciu o teksty Becketta nigdy się nie kończą. Jego teatr nie wykorzystuje dramatyczności postrzeganej jako konflikt, który powinien zostać rozwiązany. Poza kilkoma znakami bezruchu, zatrzymania, śmierci, nie ma wielu śladów akcji, która rozwija się i dokądś zmierza. Koniec ma nadejść niebawem. Kiedy opada kurtyna, publiczność rozchodzi się, widownia pustoszeje. Ale powtarzające się linie tekstu wciąż brzęczą pod czaszkami widzów. Można je usłyszeć, kiedy wracamy – ze świata Becketta – do „tego świata...”.

Niemal nieprzerwanie otwierające się Usta walczą, by wytrwać w zamknięciu, kiedy należy słuchać. „...krzycheć... (Krzyczy)..., a potem nasłuchiwać... (Cisza)... i znowu krzycheć... (Krzyczy jeszcze raz)..., i znów nasłuchiwać... (Cisza)...”⁵⁵. Nie są w stanie pozostać zawarte przez dłuższą chwilę. *Dico ergo sum* – „mówię, więc jestem” jest podstawową zasadą, której należy przestrzegać.

Publiczność Becketta nigdy nie opuszcza teatru ze świadomością, że nad każdym „i” postawiono po pięć kropek⁵⁶. Fragmentaryczne, zdekomponowane ciała na scenie słyszą dźwięki i tłumaczą je na słowa. Wyłaniają się one z piszczenia, krztuszenia, brzęczenia, mrużenia. Choć koniec jest bliski, jednak wciąż – tak długo, jak długo ktoś może słyszeć mowę – dzieli nas od niego pewien dystans. Część z tych słów może

⁵¹ S. Beckett: *Words and music*, [w:] tegoż: *The complete dramatic works*. London 1990, s. 291. W tłumaczeniu A. Libery: „Poprzez nieczystości / W całkowity mrok... / (...) Gdzie nie ma już słów / I sensu i potrzeb” – S. Beckett: *Słowa i muzyka*, [w:] tegoż: *Dzieła dramatyczne...*, s. 528.

⁵² Zob. S. Beckett: *Oddech*, [w:] tegoż: *Dzieła dramatyczne...*, s. 333–336.

⁵³ Tenże: *Nie ja*, [w:] tegoż: *Dramaty...*, s. 283.

⁵⁴ Tamże, s. 281.

⁵⁵ Tamże, s. 283.

⁵⁶ S. Beckett: *Katastrofa*, [w:] tegoż: *Dzieła...*, s. 337.

zostać zamieniona w „jakieś strzępy”⁵⁷. Pojawia się nawet obietnica dalszej destrukcji: do popiołu, szarego pyłu: „Gdy nie będzie słycać już słów”.

Kiedy obietnica się wypełni, wszystkie przedmioty znikną, literatura przestanie posiadać zdolność tworzenia światów możliwych. Kształty i kolory rozpląną się, jakby całe światło było „jasnym mrokiem”⁵⁸. Wszystko będzie „trupie”⁵⁹ – „zamierające”⁶⁰. „Nic... nic... i nic...”⁶¹. Nicość jest wszystkim, co widać, zmysły zostały oszukane. Otwarta, bezrefleksyjna głębia pozostawia w domyśle wszystkie możliwości. Każdy słuchacz, widz i czytelnik skupia się na samym sobie: „Tu właśnie, w mule, widzę siebie samego”⁶² – pył, popiół, piasek i muł pokrywają wszystkie rzeczy, ludzi, idee. Światy i słowa. I znaczenia. „Wszystko jest... wszystko jest... wszystko jest jakie? (...) Jakie jest wszystko?” – pyta Hamm, prowokując Clova, by odbił piłeczkę. „Jakie jest wszystko? Tak w jednym słowie?”. Clov znajdzie odpowiedni wyraz. Ważniejsza jednak od jego brzmienia jest sugestia, która zakłada, że uda się zawrzeć wszystko w jednym z elementów słownika.

Teatr, który stworzył Beckett, odwraca założenie Johna Cage’a, który proponował muzykę bez dźwięku. Muzyk wyznaczył drogę, którą można iść po końcu narracji, po końcu linearnie widzianej sztuki, jako opowieści. Droga ta wiedzie ku teatrowi: „Ta sztuka bardziej niż muzyka odzwierciedla naturę. Mamy oczy, podobnie jak uszy i w naszym interesie leży zdolność korzystania z nich”⁶³. Podążając za Beckettem, można pójść jeszcze dalej, ponieważ proponuje on ocalenie teatru przez literaturę. Ludzka mowa staje się w tym projekcie substancją podstawową, pierwotną materią. Cisza przełamana zostaje przez powtarzające się dźwięki. Mówione słowa nie są odgłosami wyróżnionymi ze świadomości mówiącego. Nie ma potrzeby, by wypełnić kartezjański warunek istnienia. Ontologicznego statusu dowieść mogą usta i uszy, nawet oczy nie są konieczne. „Czy jestem o tyle tylko, o ile jestem widziany?” – pyta M w zakończeniu *Komedii*, tekstu, który ma zostać powtórzony, jakby nigdy się nie kończył. Wszyscy jesteśmy o tyle tylko, o ile jesteśmy słyszani, należałoby raczej powiedzieć w pełniejszej zgodzie z wersami Becketta.

Co pozostałoby w świecie teatru Becketta, gdyby słowa, które słyszą jego postacie, pozbawione były znaczeń. „Czy uda się właściwie powiedzieć cokolwiek za pomocą słów? Czy uda się powiedzieć cokolwiek tak, żeby to ugruntować?” – pyta Harold Pinter. „Gramy słowami, a słowa grają nami. Nie możemy ani powiedzieć tego, co wiemy, ani wiedzieć, co mówimy. Kiedy przestajemy myśleć, nie ufamy słowom”⁶⁴. Beckett neguje kategorię narracji, ale w podobny sposób podważa również teatralność. Pozbywa się tradycyjnej dramatyczności jako spięcia przeciwieństw i skupia się na monologach podawanych

⁵⁷ Tenże: *Ej, Joe*, [w:] tegoż: *Dziela...*, s. 570.

⁵⁸ Tenże: *Końcówka...*, s. 135.

⁵⁹ Tamże, s. 121.

⁶⁰ Tamże, s. 133.

⁶¹ Tamże, s. 166.

⁶² „There in the mud I see me” – cyt. z obrazu II słuchowiska S. Becketta, *The Whole Thing's Coming Out of the Dark*.

⁶³ „Towards theatre. That art more than music resembles nature. We have eyes as well as ears, and it is our business while we are alive to use them”. J. Cage: dz. cyt., s. 12.

⁶⁴ H. Pinter: *Words and silence. 'The Birthday Party' and Other Plays*, [w:] J. R. Brown, *Theatre Language. A study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*. Allen Lane, The Penguin Press, s. 15.

przez pokawałkowane, zdekonstruowane, bezcielesne – ciała/nieciała. Tożsamość zostaje zawieszona na powtarzalnych wspomnieniach albo tylko na fragmentach, wyrwykach, skrawkach osobistych opowieści. Usta, które często powtarzają „nie” i podobne oznaki negacji, łakną nadciągających „końców”, które mają nadejść u kresu długiego dnia. Pragną ich tak zawzięcie, że zanegowana zostaje nawet możliwość istnienia podmiotowego „ja”. Usta, odcieleśnione, oderwane od ciała, niezależne, wciąż się poruszają. Czasem bezgłośnie. A słowa i tak docierają do uszu na scenie i przed sceną. Nawet kiedy bełkotliwie powtarzane tracą znaczenie, wciąż biegną, bo przecież:

Only the words break the silence, all other sounds have ceased. If I were silent I'd hear nothing. But if I were silent the other sounds would start again, those to which wish the words have make me deaf or which have really ceased. But I am silent, it sometimes happens, no, never, not one second⁶⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Abbott P. H.: *Beckett writing Beckett. The author in the autograph*. London 1996.
- Adorno T. W.: *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Oprac. K. Sauerland. Warszawa 1990.
- Bauman Z.: *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000.
- Beckett S.: *Dramaty. Wybór*. Przeł. A. Libera. Wrocław 1999.
- Beckett S.: *Dzieła dramatyczne*. Przeł. A. Libera. Warszawa 1988.
- Beckett S.: *Eleutheria*. Przeł. B. Wright. London 1996.
- Beckett S.: *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa 2010.
- Beckett S.: *Teksty na nic*. Przeł. A. Libera. „Teatr” nr 8, 1990.
- Beckett S.: *Texts for Nothing*, [w:] tegoż, *The Complete Short Prose 1929–1989*. New York 1997.
- Beckett S.: *Words and music*, [w:] tegoż, *The complete dramatic works*. London 1990.
- Cage J.: *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press 1961.
- Derrida J.: *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa 2004.
- Dobrowolski P.: *Dialog wewnętrzny w monologach scenicznych Samuela Becketta*, [w:] *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr?*. Pod red. M. Borowskiego i M. Sugierey. Kraków 2008.
- Dobrowolski P.: *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*. Poznań 2011.
- Enoch B.: *Beyond Minimalism. Beckett's late style in the theater*. New York 1987.
- Fehsenfeld M.: *Beckett's late works. An appraisal*. „Modern Drama”, vol. XXV (1982), nr 3.

⁶⁵ S. Beckett: *Texts for Nothing*, [w:] tegoż: *The Complete Short Prose 1929–1989*. New York 1997, s. 137. Przekład filologiczny: „Tylko słowa przelamują ciszę, wszystkie inne dźwięki ustały. Gdybym był cicho, nie słyszałbym nic. Ale gdybym był cicho, inne dźwięki zabrzmiałyby znów, te, na których życzenie słowa uczyniły mnie głuchym albo które naprawdę ustały. Ale ja jestem cicho, czasem to się zdarza, nie, nigdy, ani przez sekundę”.

- Fischer-Lichte E.: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010.
- Fischer-Lichte E.: *Rzeczywistość i fikcja we współczesnym teatrze*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. „Didaskalia” 2005, nr 70.
- Foster H.: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010.
- Knowlson J.: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York 1996.
- Liotard J. F.: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*. Warszawa 1998.
- Liotard J. F.: *Wzniosłość i awangarda*. „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Markowski M. P.: *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia o problemy*. Pod red. M. P. Markowskiego i R. Nycza. Kraków 2006.
- Pareyson L.: *Estetyka. Teoria formatywności*. Przeł. K. Kasia. Kraków 2009.
- Pinter H.: *Words and silence. 'The Birthday Party' and Other Plays*, [w:] J. R. Brown, *Theatre Language. A study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, London 1972.
- Turner V.: *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. Przeł. M. i J. Dziekanowie. Warszawa 2005.