

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA

Uniwersytet Opolski
Uniwersytet Ostrawski

Doświadczanie końca świata w teatrze Samuela Becketta

Samuel Beckett (1906–1989) należy do najważniejszych uczestników modernistycznej debaty o możliwościach istnienia, statusie i kształcie przedmiotu, jednostkowej świadomości, która próbuje odnaleźć własne miejsce w świecie radykalnej alienacji, w rzeczywistości, w której sztuka stała się ostatnim sposobem na odzyskanie utraconego czasu i doświadczenia. Napięcia, jakie rodzą się w wyniku starcia świadomości i świata, tworzą historię zmagania się nowoczesnego podmiotu z tym, co negatywne: śmiercią, nicością, nieobecnością sensu i pozorem życia¹. Utwory Becketta, układające się w spójny projekt literatury jako formy myślenia, poddają się Steinerowskiej definicji arcydzieła o nieskończonej liczbie odczytań.

Przyjrzyjmy się formie i treści Beckettowskiego dramatu. Obie bowiem obwieszczają koniec — koniec tragedii, koniec teatru, koniec świata.

Forma, a w niej wszystkie elementy: akcja czy zdarzenie dramatyczne, postaci, czas, przestrzeń, język, zostały zredukowane. W dramacie *Czekając na Godota* (1951) akcja tożsama jest z czekaniem. Nic się nie dzieje i nie będzie nic się działo. Dzisiaj bowiem pan Godot nie przyjdzie. Jutro pewnie też nie. *Końcówka* (1957) „Improwizowane tworzenie za pomocą słów jest główną... jedyną akcją”, jak pisze Antoni Libera w nowo wydanym zbiorze utworów Becketta². Nie tyle ważne jest, o czym w nich mowa, ile to, by pokazać sam akt mówienia, tworzenia, by pokazać, że tworzenie fikcji na żywo jest ważniejszym wydarzeniem, być może najważniejszym. *Końcówka* *Endgame* w oryginale należy do języka szachowego. Oznacza ostatnią część rozgrywki, koniec partii, koniec gry. Dwa pierwsze zdania sztuki, wypowiedziane przez Clova o kończeniu się czegoś i powstawaniu „niemożliwego stosu”, wprowadzają i określają pierwszy z dwóch głównych tematów sztuki. Tematem tym jest czas i jego osobliwości w ludzkim doświadczeniu. Czas dla egzystencji uobecnia się w dwojaki sposób

¹ J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett — podmiot — negatywność*, Kraków 2010.

² A. Libera, *Od tłumacza*, [w:] S. Beckett, *No właśnie co*, Warszawa 2010, s. 6.

— teraz i przeszłość. Kres czasu, kres doświadczenia czasu jest zawsze i wyłącznie hipotezą, wywiedzioną na podstawie poznania zmysłowego, które jest złudne i nieprawomocne. Paradoksy ludzkiego doświadczenia czasu odbijają się w materii języka i logiki — początku i końcu. Paradoksalnie wymykające się doświadczenie czasu jest fundamentalną sprawą człowieka. Beckett wykorzystuje pojęcie gry: zabawy prowadzonej według pewnych reguł, gry jako udawania, odtwarzania pewnych ról, gry jako wykonywania pewnego utworu muzycznego. Gra stanowi dla niego także model podziału czasu. Pierwsza kwestia Hamma — „mój ruch: ...ja teraz. Gram” — podobnie jak pierwsza kwestia Clova, ma kilka planów znaczeniowych. Wyraża paradoks „wiecznego końca”, faza końcowa czegoś, co już trwa, wskazuje na przedstawienie zdarzenia idealnego *in statu nascendi*, tak samo jak wszystko, co „zaczęło się, więc się kończy”. Oprócz wielu znaczeń stanowi też językowy model egzystencji w punkcie zero, to jest gdy staje się sobą. Hamm ziewa, a ziewanie jest symbolem nudy.

Ostatnia taśma (1959) — zgorzkniały i zdziwaczały starzec, opuszczony przez wszystkich, żyje pamięcią i wyobraźnią. Dziennik pokładowy życia, rodzaj mówionego dziennika, w którym Krapp, począwszy od 25 roku, w kolejne rocznice swoich urodzin, podsumowuje miniony rok, dokonuje samooceny i samookreślenia, potem nagrywa na taśmę swoje przemyślenia i uwagi w formie swobodnego, improwizowanego monologu. Bohater idzie najpierw do lokalu, gdzie popijając wino, kontempluje samotnie miniony czas i ocenia swoje postępowanie oraz dokonania, robiąc notatki na odwrocie koperty. Pod wieczór wraca do domu, przesłuchuje taśmy nagrane w poprzednich latach, by dokonać konfrontacji między tym, co mówił kiedyś, a tym, co myśli obecnie. Nagrywa nową taśmę. Najpierw ustosunkowuje się do tego, czego właśnie wysłuchał, kim był w przeszłości, a następnie kreśli swój aktualny wizerunek, na co składa się opis faktów uznanych za ważne, a także aktualnych sądów, pragnień i postanowień. Nie ma ruchu scenicznego, nie ma innych postaci, jest tylko stary Krapp i jego głos. Podobnie statyczna jest Winnie, bohaterka sztuki *Szczęśliwe dni* (1963). Zakopana w ziemi do pasa w pierwszym akcie, by zsunąć się w dół, do wysokości głowy, w drugim; w pierwszym akcie wyjmuje liczne przedmioty z torby, wyraża różne luźne uwagi związane z nimi, wkłada z powrotem do torby. Tak przedstawiona postać uniemożliwia rozwój akcji w tradycyjnym rozumieniu. Jej monolog jest najważniejszą siłą w tej sztuce, a w nim pytanie małżonka, czy ją słyszy.

Statyczność w teatrze, znana już czasach Diderota czy Maeterlincka, zdolna przełamać, podważyć czy osłabić konstrukcję akcji, w teatrze Becketta stanowi alternatywę dla dramatycznej progresji, tradycyjnie budowanej na dynamice zmieniających się relacji międzyludzkich. Oczekiwanie faworyzuje pojawienie się nowych konstrukcji czasu dramatycznego. W teatrze, w którym sytuacja zastępuje akcję, dynamika dramatyczna ma swoje źródło w napięciu między nieruchomością fizyczną postaci i ruchem ich psychiki, co zamienia czy przemienia

międzyludzkie działania w ruch psychiki³. To dążenie ku statyce pojawia się już w pierwszej sztuce Samuela Becketta *Czekając na Godota*.

Akcja raz po raz zamiera w oczekiwaniu biernym. Także w *Końcówce* pojawia się podobne czekanie na bliżej nieokreślony koniec, „koniec świata”, koniec rozgrywki. Mając nadzieję na nadejście końca i zarazem wątpiąc w ten zadeklarowany już w pierwszej replice koniec — „Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy” postacie w *Końcówce* skazują się na bezruch. Clov usiłuje odejść bez powodzenia od czasu swoich narodzin, ale nieruchomy pozostaje do końca sztuki, stanowiąc element konkretnego obrazu teatru we władzy statyczności.

Postać teatralna zawsze stanowi jedynie wypadkową wszystkich replik zebranych pod jednym imieniem lub nazwiskiem, które konstytuują ją jako taką. Wypowiadająca kwestie postać przeszła jednak tak radykalną „odchudzającą kuraację”, że jej sylwetka stała się niemal niewidoczna. Nie można więc oczekiwać, że będzie ona posługiwać się językiem z jednego źródła. Pojawienie się jakiegokolwiek idiolektu prowadzi do impasu i pogłębia pęknięcie między tym, co się mówi, a tym, kto mówi. Pozbawione stabilnej i całościowej struktury, wyzwolone z dawnych zobowiązań do prowadzenia narracji, współczesne postacie ujawniają ludzkie cechy tylko wtedy, gdy sprawdzają, czy potrafią jeszcze mówić, gdy stawiają sobie jakieś wąsko zakrojone zadania lub spisują niekończące się inwentarze, by nie zatonać w powodzi niepamięci⁴.

Milczenie w tradycyjnym teatrze to zwykła przerwa w wymianie replik, przeciwieństwo dyskursu uważanego za naturalny sposób wyrażania poglądów i emocji w teatrze. Podporządkowane dialogowi nie domagało się innej definicji niż negatywna. Ale właśnie ten służebny wobec słowa status okazał się szansą dla milczenia w dramacie nowoczesnym i najnowszym. Milczenie okazuje się siłą nie tylko zdolną zatrzymać gładkie funkcjonowanie mechanizmu dialogu, ale też zdekonstruować tradycyjną formę dramatyczną. Na przestrzeni ostatnich stu lat znaczenie milczenia na scenie teatralnej wzrosło na tyle, że otwarcie zakwestionowało ono status słowa utrzymywanego w ryzach przez normy klasycyzmu francuskiego. Podstawowy zwrot w nowoczesnej dramaturgii wiąże się zatem z miejscem milczenia w teatrze. Opisany przez Szondiego kryzys dramatu nowoczesnego pozwolił wyciągnąć ostateczne konsekwencje z odwrócenia tej hierarchii między słowem a milczeniem, którą ustanowił teatr klasyczny. Milczenie w teatrze Sarraute, w sztuce *Cisza*, pozostaje przedmiotem wszelkich rozmów. Beckett, wychodząc od formy dialogowej, potrafił narzucić milczenie jako siłą zdolną stworzyć nową estetykę. Jego dialog, jakby podziurawiony przez mnożące się w didaskaliach dyspozycje „pauza”, tyle samo znaczenia przydaje milczeniu co słowu. Milczenie niezbędne jest, by słowo dojrzało.

³ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 152–155.

⁴ *Ibidem*, s. 129.

Kryzys formy dramatycznej, opisany i zanalizowany przez Szondię, obejmuje wszystkie elementy podstawowe dramatu, a więc zarówno dialog, jak i fabułę oraz postać. Jeśli chodzi o specyfikę kryzysu dialogu, to można go określić jako zakwestionowanie relacji między postaciami oraz — w konsekwencji — kolejnych etapów konfliktu dramatycznego aż do katastrofy i rozwiązania.

Od tej pory „bycie-tu” postaci, problematyczne związki ze światem — społeczeństwem, uniwersum — zaczynają być ważniejsze od relacji międzyludzkich. Postać przedstawia się nam samotna, w izolacji, a w każdym razie oddzielona od innych postaci. Pod znakiem zapytania stawia się koncepcja dialogu Hegla, który twierdził, że tylko w dialogu jednostki mogą, wypowiadając się, ujawnić sobie wzajemnie swoje charaktery i cele, tylko w dialogu mogą wszczynać z sobą walkę, posuwając akcję naprzód. W dramacie Becketta widzimy to zjawisko bardzo wyraźnie. Obrazuje je zarówno pierwszeństwo monologu przed dialogiem, jak i samotne solilokwia Hamma czy Krappa.

W dramacie nowoczesnym i najnowszym relacje między postaciami stają się znacznie mniej jednoznaczne i mniej jasne niż te, które każda postać, każde miejsce emisji słów nawiązuje z widzami. Od tej pory postać nie tylko odpowiada, kieruje replikę do swego partnera, ale zwraca się do *a priori* niewidzialnego i nieistniejącego Innego, którym jest widz. To widz prowadzi dialog, a nie postać sceniczna. Trudno opisać teksty dla teatru, w których żywioł epicki, liryczny i dyskursywny nie respektuje już zgodnie z ustaleniami Arystotelesa i Hegla właściwej dramatowi dialektycznej zasady spójności, lecz zyskuje względną autonomię i współistnieje z żywiołem dramatycznym.

Hermetyczny świat Beckettowskiego dramatu determinuje kondycję człowieka w sposób zasadniczy. *Końcówka* (1956) Samuela Becketta rozgrywa się w czasie nieokreślonym, w przestrzeni świadczącej o kataklizmie, który zmienił nie do poznania powierzchnię Ziemi, pozostawiając jedynie bunkry. Autor w didaskaliach informuje, że obraz jest pełen napięcia, a na scenie znajdują się:

dwa kubły na śmieci, przykryte starym prześcieradłem.

Pośrodku, w fotelu na małych kółkach, przykryty starym prześcieradłem, siedzi Hamm [...] w szlafroku, w filcowej mycce na głowie, z wielką chustą poplamioną krwią na twarzy, z gwizdkiem wiszącym u szyi, z pędem na kolanach, w grubych skarpetach na nogach⁵.

Mroczne, pełne pesymizmu i rezygnacji wypowiedzi postaci dotyczą nieokreślonego końca, końca świata, końca cywilizacji człowieka, końca losu człowieka. Nie wiadomo, gdyż Clov mówi, że:

Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy. (*Pauza*) Ziarno do ziarnka, po jednym, aż nagle, któregoś dnia, jest stos, mały stos, niemożliwy stos (K, 114–115).

⁵ S. Beckett, *Końcówka*, [w:] *idem, Dramaty. Wybór*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995, s. 113–114. Cytaty z tego wydania oznaczone (K, numer strony).

Hamm nie ma odwagi zdecydować o końcu, nachodzą go wątpliwości. Nie wiadomo jednak, czy nie ma odwagi targnąć się na własne życie, czy też inny koniec ma na myśli:

Dość, czas już to skończyć, i tu w schronieniu... (*Pauza*) A jednak waham się, waham się... skończyć. Otóż to, czas już to skończyć, a jednak wciąż jeszcze waham się... (K, 116).

Obaj mężczyźni są zgodni, że mają dosyć, że życie ich nie ma sensu, że nigdy nie miało sensu, nie było interesujące, nie było w nim niespodzianek:

HAMM: Nie masz już dość?

CLOV: Mam! (*Pauza*) Czego?

HAMM: No... tego... wszystkiego.

CLOV: Zawsze miałem dość. (*Pauza*) Ty nie?

HAMM: (*posępnie*): A więc nie ma powodu, by się to zmieniło.

CLOV: To może się skończyć. (*Pauza*) Przez całe życie te same pytania, te same odpowiedzi (K, 117).

Jedynie sen, marzenie senne pozwalają na ucieczkę od tej przygnębiającej rzeczywistości. To dlatego Hamm karci Nagga i Nell, swoich rodziców umieszczonych w kubkach na śmieci, za rozmowę. Przeszkadzają mu zasnąć, przenieść się w świat marzenia:

Jakbym zasnął, może bym sobie poswawolił. Pochodziłbym po lesie. Zobaczyłbym...niebo, ziemię (K, 125).

W nagłym porywie Hamm chciałby wyjechać na południe, nad morze, na trawie zbudowanej przez Clova: „a prądy uniosą nas daleko, daleko ku innym ssa-kom!” (K, 137). Niezadowolony z reakcji Clova, który nie podziela jego entuzjazmu, deklaruje, że sam popłynie. Przepowiada mu ponurą przyszłość:

Któregoś dnia oślepniesz. Jak ja. Będziesz siedział gdzieś, punkcik zagubiony w pustce, w ciemności, na zawsze. Jak ja. [...] Tak, któregoś dnia poznasz, co to jest, będziesz jak ja, z tym, że ty nikogo już nie będziesz miał, bo nie zlitowałeś się nigdy nad nikim i nikogo już nie będzie, kto by się zlitował (K, 137–138).

Hamm dostrzega:

Zamierające światło! Niestychane! Równie dobrze umrze ono tutaj, to twoje światło. Popatrz na mnie chwilę i powiedz mi, co tam nowego z tym twoim światłem (K, 121).

Pewne zachowania ujawniają wrażliwość postaci posiadających wysokie poczucie własnej godności. Clov obraził się na Hamma za sposób, w jaki się do niego odezwał. Oczekuje przeprosin, kolejnych przeprosin. Otrzymuje więcej, Hamm interesuje się, czy jego działanie przyniosło efekty, czy posiane ziarna wzeszły (K, 122). Hamm pyta o pogodę, jakby to miało jakiegokolwiek znaczenie w jego sytuacji pełnej nieruchomości. Pogoda jest ta sama co zawsze, odpowiada Clov, szaro, „jasny mrok” (K, 135). Podobnie jak dzień, taki sam jak inne,

co Hamm skwituje pośpiesznie. „Dopóki trwa. [...] Całe życie te same idiotyzmy” (K, 144), dopowie Clov. Przekonani są o tym, że tu, gdzie oni żyją, jest „zapadła dziura”, ale „za górami jest zielono”. Clov myśli, że wszyscy chcą, by odszedł. Usłyszy jednak, że nie może odejść, bo jego nieobecność może ich tylko wykończyć. W ich rozmowach pojawia się przeszłość. Hamm wspomina urodę Matki Pegg, która ładna kiedyś była jak aniołek. I wcale się nie boczyła! Clov ripostuje, że oni kiedyś też byli ładni: „rzadko się zdarza, żeby ktoś nie był ładny — kiedyś” (K, 142).

Niewinne z pozoru pytanie Hamma o znaczenie wyrazu „wczoraj” wzbudza agresję Clova, prowokując go do ostrej wypowiedzi:

To znaczy tego parszywego, pieprzonego dnia, który poprzedził ten parszywy, pieprzony dzień. Używam słów, jakich mnie nauczyłeś. Jeżeli już nic nie znaczą, naucz mnie innych. Albo pozwól mi milczeć (K, 143).

Hamm kontynuuje w tej samej tonacji. Stwierdza, że Clov śmierdzi jak wszystko, śmierdzi trupem (K, 145). Te przygnębiające wywody doprowadzą Hamma do dramatycznego pytania skierowanego do Nagga, ojca: „Łajdaku! Po coś mnie zrobił?” (K, 147). Nagg, ciągle w kubie na śmieci, odpowiada mu: „Nie wiedziałem [...] Że to będziesz ty”.

Kondycja człowieka w *Końcówce* nie ma sobie równych z powodu bardzo przygnębiającej tonacji obrazu. Człowiek nie ma wyjścia, musi trwać. Ma resztki godności, która nie pozwala mu na obrażanie go przez innych. Zależny, całkowicie zależny od innych, okaleczony, bezsilny, bezbronny, tkwi w tym świecie. Stara się, w miarę swoich ograniczonych możliwości, uczynić tę egzystencję lepszą, nabrać dystansu, jak to czyni Nagg, opowiadając Nell historię o krawcu, który nie potrafił uszyć na czas sztuczkowych spodni. Zawiedziony klient usiłował go zawstydić, przywołując przykład stworzenia świata przez Boga, które zajęło mu sześć dni. Niezrażony krawiec, głosem pełnym zgorznienia, ze wzdrgnięciem i niesmakiem, obruszył się na takie porównanie, uznając, że świat stworzony przez Boga w tak krótkim czasie urodą swą nie dostaje urodzie uszytych przez niego spodni (K, 127–128).

Opowieść ta jest ważna także dlatego, że opowiadanie utrzymuje przy życiu zarówno opowiadającego, jak i słuchaczy, oraz nadaje życiu pewien rytm. Hamm snuje swoją opowieść nie zawsze równie interesująco, ale kontynuuje mimo mniejszego entuzjazmu słuchaczy (K, 153).

W ostatniej scenie Clov, ubrany w strój wyjściowy, przechodzi metamorfozę. Nieruchomy wypowiada swoje kwestie monotonna, jakby nie był już człowiekiem z krwi i kości. Jego patetyczny monolog wskazuje na transformację. Stanowi on symbol, ikonę ludzkości:

Powiedziano mi: „To właśnie jest miłość, to, to, możesz mi wierzyć, widzisz, jakie to... [...]” jakie to łatwe”. Powiedziano mi: „To właśnie jest przyjaźń, to, to zapewniam cię, możesz już nie szukać”. Powiedziano mi: „To już tu, zatrzymaj się, podnieś głowę i patrz na całe to piękno. Na ten

porządek!” Powiedziano mi: „No nie jesteś przecież zwierzem, pomyśl trochę o tym, a zobaczysz, jak wszystko stanie się jasne. I proste!” (K, 170).

Życie człowieka znuzony Hamm porównuje do gry:

Gram [...] Stara, dawno przegrana końcówka, skończyć z tym, nie przegrywać już dłużej [...] Skoro gra się to tak... [...] ...grajmy to tak (K, 171–173).

Trudno o bardziej przygnębiający obraz człowieka i jego kondycji. Nie można umrzeć, nie można żyć, trzeba trwać.

W teatrze Becketta człowiek został zredukowany, postarzony, okaleczony, człowiek coraz bardziej odzierany z kolejnych autokreacji w końcu ograniczony zostanie do jednej potrzeby, potrzeby komunikacji.

George Steiner w swojej monografii poświęconej śmierci tragedii przywołuje argumentację Shelleya opisującą związek między poziomem życia w społeczeństwie i poziomem teatru, w którym perfekcja w życiu społecznym przekładała się naturalnie na perfekcję w teatrze i odwrotnie⁶. Rozwija tę argumentację, przywołując epokę wielkości teatru greckiego, hiszpańskiego, elżbietańskiego i francuskiego, które współistniały z okresami wielkiej energii narodowej. Nie trzeba daleko wyprowadzać wniosku na temat dzisiejszej kondycji teatru i świata, w którym teatr ten funkcjonuje i który opisuje. Dodajmy do tej pesymistycznej refleksji końcowej konkluzję Becketta w eseju o Prouście:

Pragnienia doznawane „wczoraj” właściwie są wczorajszymi „ja”, nie dzisiejszemu. To, co chętnie nazywamy osiągnięciem, rozczarowuje nas w swojej marności. Lecz cóż jest osiągnięcie? Tożsamość podmiotu z przedmiotem pożądania. Nim jednak coś takiego zajdzie, podmiot po drodze umiera, i to chyba nie raz⁷.

⁶ G. Steiner, *La mort de la tragédie*, przeł. R. Celli, Paris 1993, s. 108.

⁷ S. Beckett, *Proust*, [w:] *idem, Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, przeł. A. Libera, M. Nowosielski, Kraków 1999, s. 78.