KRYSTYNA MODRZEJEWSKA
Uniwersytet Opolski

Poetyka rzeczy w teatrze Samuela Becketta

Rekwizyt teatralny stanowi rodzaj przedmiotów scenicznych, których używa lub którymi manipuluje aktor podczas gry. Według Tadeusza Kowzana rekwizyty stanowią samodzielny system znaków, choć związane są ściśle z kostiumem i dekoracją[1]. W teatrze naturalistycznym, pragnącym w najdrobniejszych szczegółach przedstawić postacie i środowisko, rekwizyty miały szczególne znaczenie. Dzisiaj tracą swoją funkcję charakteryzującą i wykorzystywane są w funkcji symbolu czy metafory, odnoszących się często do pojęć abstrakcyjnych. W teatrze absurdu, w szczególności Eugène'a Ionesco, metaforyczne przedmioty ze świata zewnętrznego opanowują scenę, niszcząc życie bohaterów. W takiej sytuacji spełniają funkcje dramatyczne podobne do pełnoprawnych postaci scenicznych. U Becketta prawdziwa estetyka materialności idzie w parze z semiotyczną koncepcją teatru. Prawdziwa historia człowieka ukrywa się w fizyczności przedmiotów. Przedmiot niesie znaczenia, przedstawia się jako znak, o określonej symbolice, pozwala narzucić sens i interpretację sztuki.

Przyjrzyjmy się przedmiotom w trzech sztukach Samuela Becketta (1906–1989): *Czekając na Godota* (1951), *Końcówka* (1957), *Szczęśliwe dni* (1963)[2]. Przedmioty — metafory wartościowania egzystencji ludzkiej w teatrze Becketta — można podzielić w zależności od ich siły oddziaływania na postać teatralną lub wyobrażenia o świecie. Możliwe jest wyróżnienie trzech kategorii. Do pierwszej należą rzeczy wyzwalające aktywność postaci, mobilizujące, do drugiej symetryczne rzeczy zniewalające postać, obciążające ją, a trzecią wypełniać będą rzeczy wartościujące człowieka i świat.

W świecie stagnacji Beckettowskiego dramatu to przedmioty odgrywają rolę wyzwalacza ludzkiego działania, *spiritus movens*. Parasolka, którą Winnie, unieruchomiona, zanurzona w kopcu do pasa, składa i rozkłada, oraz czarna torba, z której wyjmuje różne przedmioty, pozwalają głównej bohaterce *Szczęśliwych*

[1] T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 363.

[2] Cytaty z wydania: S. Beckett, *Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995; oznaczone w tekście: *Czekając na Godota* (C, numer strony), *Końcówka* (K, numer strony), *Szczęśliwe dni* (S, numer strony).

Colloquia Anthropologica et Communicativa 9, 2016
© for this edition by CNS

dni zabić czas, który pozostał jej do końca życia. Dni szybko mijają, sygnalizowane coraz częstszymi dzwonkami oznajmiającymi sen. Ale zostało ich jeszcze bardzo wiele i nie wiadomo, jak je wypełnić na tym odludziu, gdzie jedynym towarzyszem jest małżonek, niechętnie reagujący na jej zaproszenie do rozmowy. Winnie celebruje otwieranie parasolki:

(*Spogląda na parasolkę*) Mogę już chyba — (*Bierze parasolkę*) — tak, na pewno mogę rozpiąć to teraz (*Zaczyna otwierać parasolkę. Borykając się z trudnościami mechanicznymi podczas otwierania parasolki*) Zwleka się — zwleka — z rozpięciem — w obawie, że się rozepnie — za wcześnie — a dzień mija — przemija — i nie rozpięło się — w ogóle (S, 223).

Za chwilę rozwinie refleksję na temat swojego losu, swojej sytuacji:

No cóż, tak mało jest do powiedzenia, tak mało jest do zrobienia, i w niektóre dni chwyta taki lęk: że dobiegnie się kresu, gdy do dzwonka na sen pozostanie jeszcze wiele godzin, nic już nie zostanie do powiedzenia, nic już nie zostanie do zrobienia. I mijają te dni, te niektóre dni, mijają i przemijają, aż do dzwonka, nic albo prawie nic nie zostało powiedziane, i nic albo prawie nic nie zostało zrobione. […] To jest właśnie niebezpieczeństwo. […] Na które należy uważać (S, 223).

Widzimy wyraźnie, że największym zmartwieniem bohaterki jest wypełnienie czasu. Jej skąpe możliwości ruchowe — unieruchomiona w kopcu — ograniczają ją dosłownie. Brak nowych doświadczeń, bodźców zewnętrznych napawa strachem przed trwaniem w jakiejś nieokreślonej agonii. Stąd jej ograniczona aktywność sprowadza się do niezmordowanego grzebania w torbie, by wyjmować z niej, a potem wkładać kolejne przedmioty, przedmioty śmieszne, dziwne.

Jej pierwsza wypowiedź w dramacie jest modlitwą, którą kończy zachęta skierowana do siebie samej: „zaczynaj (*Pauza*) Zacznij ten dzień, Winnie" (S, 201). I tu didaskalia informują, że Winnie grzebie w torbie, wyjmuje szczoteczkę do zębów, znowu grzebie w torbie, wyjmuje prawie wyciśniętą do końca tubkę pasty do zębów: „*odkręca tubkę, zakrętkę kładzie na ziemi, wyciska z trudem odrobinę pasty na szczoteczkę, w jednej ręce trzyma tubkę, drugą czyści zęby*" (S, 201). Autor bardzo szczegółowo opisuje te czynności, by pokazać, jak są ważne, bo wypełniają czas, który w dramacie ma bardzo duże znaczenie. W sytuacji postaci, które skazane na pełną izolację od świata zewnętrznego, skazane wzajemnie na swoją obecność, mają zadanie jedyne, ważne, egzystencjalne: wypełnić/zabić czas, jaki im pozostał do końca życia. Metafora uwięzienia w kopcu jest bardzo nośna. Zsunięcie się Winnie i zanurzenie po szyję w ziemi w drugim akcie dramatu pokazuje upływ czasu i nieuchronny koniec życia. Jednakże cały problem Beckettowskiego dramatu zawarty jest właśnie w stanie postaci — już nie życiu, a jeszcze nie śmierci. Życie jest maksymalnie ograniczone, dlatego przedmioty odgrywają w nim tak dużą rolę.

Zwróćmy uwagę, jakie przedmioty Winnie wyciąga z torby. Małe lusterko, w którym ogląda zęby, potem szczoteczkę do zębów, na której czyta napis. Kładzie szczoteczkę na ziemi. Grzebie w torbie, wielokrotnie grzebie w torbie. Wyj-

© for this edition by CNS

muje okulary z etui. Kładzie etui na ziemi, rozkłada okulary, wkłada okulary, szuka szczoteczki, podnosi szczoteczkę, przygląda się rączce szczoteczki, czyta, wyciąga chusteczkę, rozkłada chusteczkę, szuka okularów, przeciera szkła, przeciera szkła jeszcze przez chwilę, wołając Williego: „Hop! Hop!" (S, 203). Cała strona zawiera powtarzające się informacje o tym, że Winnie podnosi szczoteczkę, przygląda się rączce szczoteczki, wyjmuje chusteczkę zza stanika, rozkłada chusteczkę potrząsając nią, zaczyna przecierać rączkę szczoteczki, przeciera, przeciera mechanicznie, przeciera. Autor trzykrotnie informuje, że Winnie przeciera i komentuje: „absolutnie niezawodna, czysta… żywa… […] Stary grat" (S, 204). Nie wiadomo, czy to stwierdzenie odnosi się do szczoteczki do zębów, czy też oznacza więcej, bo za chwilę powie: „Stare oczy" (S, 204). Rozgląda się wokół siebie i spostrzega parasolkę, o czym informują didaskalia: „*przypatruje jej się dłuższą chwilę, podnosi ją i ciągnąc za uchwyt wysuwa z pokrowca zaskakująco długi trzonek. Trzymając uchwyt parasolki w prawej ręce obraca się przez prawe ramię za siebie i pochyla nad Willie'em [...] Kłuje Willie'ego czubkiem parasolki. [...] Kłuje go ponownie. Parasolka wyślizguje się jej z ręki i spada na kopiec. Niewidoczna ręka Willie'ego natychmiast ją zwraca*" (S, 204–205).

Szkło powiększające pozwala Winnie obserwować mrówkę. Potem bierze lusterko, rozbija je (S, 126). Wyjmuje z torby bliżej nieokreślone drobiazgi. Wyjmuje pozytywkę, nakręca ją. Widzowie usłyszą melodię *Usta milczą*, *dusza śpiewa* z *Wesołej wdówki*. Wyjmie z torby także „*ozdobny toczek z pogniecionym piórkiem*" (S, 207). Rozprostowuje toczek, wygładza piórka, podnosi toczek, by włożyć go na głowę.

Kapelusz jest wszechobecny w sztuce *Czekając na Godota*. Vladimir wielokrotnie zdejmuje kapelusz, zagląda do środka, maca tam ręką, potrząsa nim, wkłada z powrotem (C, 7–8). Powie dwa zdania i „*Znów zdejmuje kapelusz i zagląda do środka. Dziwnie uderza w denko kapelusza, jakby chciał coś z niego wytrząsnąć, znów zagląda do środka, wkłada z powrotem*" (C, 8). Wielokrotnie w pierwszym akcie Vladimir będzie zaglądał do kapelusza, zdejmował go i zakładał z powrotem na głowę. Vladimir uradował się na widok kapelusza Lucky'ego, z zachwytem stwierdzając: „piękny kapelusz musiał kiedy być" (C, 81).

Manipulacje z kapeluszami szczegółowo opisują didaskalia:

Estragon bierze kapelusz Vladimira. Vladimir dwoma rękami poprawia sobie na głowie kapelusz Lucky'ego. Estragon wkłada sobie na głowę kapelusz Vladimira, swój podając Vladimirowi. Vladimir bierze kapelusz Estragona. Estragon dwoma rękami poprawia sobie na głowie kapelusz Vladimira. Vladimir wkłada sobie na głowę kapelusz Estragona, kapelusz Lucky'ego podając Estragonowi. Estragon bierze kapelusz Lucky'ego. Vladimir dwoma rękami poprawia sobie na głowie kapelusz Estragona. Estragon… (C, 81).

Cała strona informacji autora na temat przymierzania naprzemiennie kapeluszy kończy się rzuceniem przez Vladimira kapelusza na ziemię. Zapyta się on jeszcze Estragona, czy mu w nim do twarzy, czy dobrze w nim wygląda. Obracając kokieteryjnie głowę to w prawo, to w lewo, „ruszając się jak model" (C, 82).

© for this edition by CNS

Usłyszy, że wygląda okropnie, co nie przeszkadza mu zapytać, czy „nie gorzej niż zwykle" (C, 82).

To długie przymierzanie kapeluszy wypełnia czas, osłabia napięcie dramatyczne i buduje atmosferę, w której powtarzane gesty powodują narastanie zniecierpliwienia widza. Ono także charakteryzuje postaci, które marnotrawią czas na działaniu nieprzynoszącym żadnych korzyści.

Jednakże kapelusz w tym dramacie posiada moc magiczną. Jego włożenie na głowę uruchamia myślenie Lucky'ego, potwierdzone wygłoszonym przez niego długim naukowym tekstem. Z wypowiedzi Pozza wynika, że Lucky nie „potrafi myśleć bez kapelusza" (C, 46). Kiedy Vladimir ściąga Lucky'emu kapelusz, ten „milknie i pada" (C, 50). Vladimir ogląda uważnie kapelusz, Pozzo wyrywa kapelusz z rąk Vladimira, rzuca go na ziemię i depcze.

Rewolwer wyjęty z torby wprowadza zagrożenie. Winnie trzyma go przez chwilę, po czym szybko całuje i wkłada z powrotem do torby. Nie wiemy, jaką substancję połknęła. Autor mówi o resztce czerwonego płynu, zanim wyjęła rewolwer po raz kolejny. Tym razem jest wyraźnie rozczarowana:

> Och, znowu! (*Otwiera oczy, rękę z rewolwerem przesuwa przed siebie i przygląda mu się. Waży go w dłoni.*) Sam jego ciężar, zdawałoby się, powinien go ściągać na dół, do […] ostatnich naboi. […] Willie, pamiętasz jeszcze Brownie'ego? […] Pamiętasz, jak zanudzałeś mnie w kółko, bym ci go zabrała? „Winnie, zabierz mi go, zabierz, nim skończę z tą swoją męką!" (*Odwraca się do widowni. Drwiąco*) Twoją męką! (*Do rewolweru*) No to niewątpliwie pociecha, że jesteś pod ręką, ale na razie mam cię dosyć […] Pozostawię cię na wierzchu, o, to jest pomysł! […] Począwszy od dziś, tutaj będzie twe miejsce (S, 221).

Na końcu sztuki Willie wdrapuje się na kopiec, by sięgnąć po rewolwer umieszczony tam od początku drugiego aktu. Nie dowiemy się, czy po to, by zabić siebie, czy małżonkę.

Celebracja, rytuały, sakralizacja rzeczy, czynności wykonywanych dzięki rzeczom, rzeczom bezużytecznym, ale to one właśnie umożliwiają przeżycie dnia. Inaczej trudno sobie wyobrazić, co stałoby się z postaciami. Coraz mniej aktywne, trwałyby zapewne w letargu.

W *Końcówce* Clov wypowiada się na temat rzeczy: „Lubię porządek. To moje marzenie, świat, gdzie wszystko byłoby ciche i nieruchome, a każda rzecz na swoim ostatecznym miejscu, przykryta ostatecznym kurzem" (K, 152). W sztuce tej wśród rekwizytów pojawi się czarny, pluszowy pies o trzech łapach, o którego Hamm będzie się upominał, spierając się o jego kolor, płeć (K, 140, 152). Będą rozmawiali o tym, że jest nieprawdziwy, w związku z tym nie mógł się oddalić.

Przejdźmy do drugiej kategorii — do rzeczy zniewalających, obciążających, unicestwiających: butów, sznura, walizy, kubłów na śmieci.

Buty pojawiają się w sztuce *Czekając na Godota* w pierwszym obrazie, tak oto opisanym w didaskaliach:

© for this edition by CNS

Estragon siedząc na niskim kamieniu usiłuje zdjąć sobie but. Ściąga go obiema rękami postękując. Wyczerpany daje za wygraną, zdyszany odpoczywa chwilę, zaczyna próbować na nowo (C, 5).

Jego pierwsza wypowiedź: „Nic nie da się zrobić" (C, 5), komentuje tę sytuację.

Buty wielokrotnie pojawiają się w rozmowach postaci, wyzwalając obraz niespójności w postrzeganiu świata i rzeczy. W drugim akcie Estragon, przyglądając się butom z bliska, stwierdza, że to nie są jego buty, bo jego były czarne, a te są brązowe. Nie jest pewien, czy były czarne, czy szare, a te nie są brązowe, ale zielonkawe (C, 76). Estragon potrzebuje pomocy Vladimira przy zakładaniu buta. Vladimir, widząc, że but pasuje, proponuje zasznurowanie go. Gwałtowny protest Estragona jest trudny do zrozumienia, zwłaszcza że przyznał, iż buty go nie uwierają, są nawet „jakby trochę za duże" (C, 78). Vladimir komentuje sytuację optymistyczną wizją: „Może któregoś dnia dorobisz się skarpetek" (C, 78).

Manipulowanie butami jest także symbolem niemocy postaci, zwłaszcza Estragona. Od początku buty stanowią dla niego problem. Ściąga but z trudem, zagląda do środka, „*maca tam ręką, odwraca but podeszwą do góry, potrząsa nim, spogląda na ziemię, czy nic nie wypadło, nic nie znajduje, znów wkłada rękę do środka, patrzy przed siebie nieprzytomnie*" (C, 8).

Buty pokazują także dominację Vladimira, który radzi Estragonowi, by je włożyć, ale przestrzega go, by codziennie je zdejmował. Buty symbolizują niemoc człowieka, zmaganie się z nędzą egzystencji. Niewygodne buty są metaforą kondycji człowieczej, kondycji, której nie da się polepszyć, bo zapewnienie minimalnych środków do godnego życia jest niewykonalne.

W sztuce tej o wiele bardziej przygnębiająca jest obecność innego przedmiotu. To sznur na szyi Lucky'ego. Pozzo ciągnie ten sznur, prowadząc go na targ Zbawiciela, by tam go sprzedać. Lucky taszczy walizę wypełnioną piachem. Traktowany okrutnie przez Pozza, jako „podknutek" (błazen), poniżany, wyzywany, a także kopany i bity, symbolizuje ofiarę patologicznej relacji międzyludzkiej, gdzie wola dominacji przybiera wyraz barbarzyństwa. Jest to tym bardziej dotkliwe i bolesne, że Pozzo jest świadomy, iż mógłby się znaleźć na miejscu Lucky'ego. Pozzo ma bat, którym pogania Lucky'ego: „Bat! (*Lucky stawia bagaże, szuka bata, znajduje go, podaje mu bat, podnosi bagaże*) Sznur! (*Lucky stawia bagaże, koniec sznura wkłada w rękę Pozza, podnosi bagaże*)" (C, 102).

Sznur, metafora przemocy w relacji Pozzo i Lucky'ego, pojawia się w tej sztuce, symbolizując niemoc człowieka. Vladimir i Estragon, kiedy Pan Godot nie przyszedł, chcieli popełnić samobójstwo, powiesić się. Okazało się, że zamiar jest niewykonalny z powodu zbyt krótkiego paska Estragona. Po tym Estragon rozwiązuje sznurek podtrzymujący spodnie. Sprawdzają, czy sznurek wytrzyma. Sznurek pęka. Obiecują sobie, że jutro, kiedy tu przyjdą, przyniosą dobry sznur.

W sztuce *Końcówka* od początku na scenie stoją kubły na śmieci. W nich Hamm umieścił swoich rodziców — Nagga i Nell. Ta metafora jesieni życia, jak-

© for this edition by CNS

że bezwzględna i okrutna, pokazuje, jak dalece można się posunąć w odczłowieczeniu, uwidocznionym w traktowaniu starych ludzi. Unicestwienie, uśmiercenie rodziców jest celem Hamm, kiedy każe trwale zamknąć pokrywy kubłów. Cała sztuka *Końcówka* przeraża swoją wymową. Akcja dzieje się w jakimś nieokreślonym czasie, po końcu świata, nieokreślonej apokalipsie, w bunkrze. Tu zarówno przedmioty, jak i relacje podmiot—przedmiot pokazane są w nowym, wyjątkowym wymiarze. Z jednej strony na scenie stoją dwa kubły na śmieci. Kiedy uniesione zostaną pokrywy, z przerażeniem ujrzymy głowę Nell w koronkowym czepku i głowę Nagga, rodziców Hamma. Te kubły na śmieci z lokatorami, to polecenie Hamma: „trzeba przykręcić pokrywy" (K, 129), podobnie jak wcześniejszy jego okrzyk: „Królestwo za śmieciarza" (K, 129), to najbardziej okrutna metafora kondycji człowieczej, jesieni życia, relacji dzieci—rodzice, w której zamiast szacunku i godnego życia pojawia się pozbawienie godności człowieka, by nie powiedzieć — zastraszenie, głodzenie, poniżenie, pozbawienie godności człowieczej.

Sam Hamm, umieszczony na środku sceny w fotelu na kółkach, przykryty jest prześcieradłem. Kiedy Clov zdejmie z niego prześcieradło, ujrzymy Hamma „*w szlafroku, w filcowej mycce na głowie, z wielką chustą poplamioną krwią na twarzy, z gwizdkiem wiszącym u szyi, z pledem na kolanach, w grubych skarpetach na nogach*" (K, 114). Taki obraz człowieka napawa melancholią, skrajnym pesymizmem, a nawet przerażeniem. Trudno wyobrazić sobie większe ograniczenie człowieka, jego pełne uzależnienie od drugiej osoby, jego zniewalające położenie, w którym nie ma żadnych szans na poprawę. Zakrwawiona chusta oraz gwizdek wzmacniają nastrój grozy i przygnębienia, dominujący w sztuce.

Przyjrzyjmy się przedmiotom wartościującym, a przede wszystkim spodniom szytym na miarę i sznurowi pereł.

Monolog na temat porównania jakości świata i jakości spodni w wypowiedzi krawca, to ulubiona anegdota Becketta, którą umieścił w *Końcówce*. Nagg opowiada Nell o Angliku, który na gwałt potrzebował na Nowy Rok sztuczkowych spodni (K, 128). Krawiec obiecał mu je uszyć za cztery dni. Jednak nie potrafił się wywiązać z obietnicy i wielokrotnie odsyłał klienta z przysłowiowym kwitkiem, argumentując: „tył nie wyszedł", po tygodniu okazuje się, że „krok spaskudził", po dziesięciu dniach wyznaje: „spieprzyłem rozporek", a kiedy „nadchodzi kwietna Wielkanoc, […] sknocił dziurki od guzików" (K, 128). Zniecierpliwiony klient wyrzuca mu: „To już nieprzyzwoite, to przekracza wszelkie granice! Bóg, proszę pana, w sześć dni stworzył świat. Tak, mój panie, ni mniej, ni więcej, ś w i a t! A pan, a pan przez trzy miesiące nie może wygrzebać się z moimi spodniami" (*Głosem krawca, pełnym zgorszenia*) „Ależ Milordzie! Milordzie! Niech pan spojrzy — (*Gest pełen wzgardy, z niesmakiem*) — na ten świat… i niech pan spojrzy (*Gest pełen upodobania, z dumą*) — na te spodnie!" (K, 128).

W *Szczęśliwych dniach* naszyjnik z pereł określa status Winnie. Skąpe portretowanie postaci przez Becketta nakazuje doceniać w tym skrótowym i cel-

© for this edition by CNS

nym opisie każdy element wyróżniający. Sznur pereł w naszej kulturze zawsze potwierdzał przynależność co najmniej do zamożnej burżuazji oraz szczególną dystynkcję[3]. Zważywszy na ironiczną postawę Becketta, sznur pereł ma charakter metaforyczny.

Ironię Becketta potwierdza zaskakująca obecność budzika. Jego semantyka jest specyficzna, zwłaszcza w świecie Beckettowskiego dramatu, w którym pojęcie czasu i określanie go irytuje wszystkie postaci. Nie ma więc logicznego uzasadnienia dla obecności budzika, mobilizującego człowieka do aktywności o określonej porze. Na pytanie Pozza o godzinę, Estragon, spoglądając w niebo, odpowiada: „Jakaś…" (C, 97), a Vladimir dodaje: „siódma… ósma…". Po czym Estragon precyzuje: „To zależy od pory roku" (C, 97).

W innym miejscu sztuki pytanie o czas irytuje Pozza: „Przestanie mnie pan wreszcie zadręczać tym przeklętym czasem? To obłędne! Kiedy! Kiedy! Któregoś dnia, nie wystarcza to panu? Któregoś dnia, takiego jak inne" (C, 102). Ale to on szuka zegarka: „Autentyczna cebula, panowie, z sekundnikiem. (*Prawie łkając*) Dziadziuś mi ją dał" (C, 52). Sprawdzają, czy ma ją w kamizelce, zbliżają się, żeby posłuchać tykania, ale słyszą tylko bicie serca Pozza.

Przedmioty w świecie Beckettowskiego dramatu są objawiające, wyzwalające, zamykające, zniewalające, stanowią metaforę życia-więzienia, ogromnego, niewyobrażalnego obciążenia, metaforę życia człowieka w pełni zniewolonego. Ta estetyka materialności prowadzi do nowej koncepcji teatralności, rozumianej już nie jako reprezentacja, ale jako prezentacja i uobecnienie. „Zmienia się stawka gry estetycznej: nie chodzi już o pokazanie rzeczywistości, ale o jej uobecnienie, zderzenie autonomicznych elementów — znaków, hieroglifów, które decydują o specyfice teatru"[4]. Sam Beckett, wypowiadając się na temat malarstwa, potwierdza: „Bo nie o to chodzi, by pojąć, lecz ująć! Ująć w jedynym polu widzenia, które daje się czasami po prostu zobaczyć i które pozwala chwilami zapomnieć o wszystkim, co nie jest pozorem: w polu wewnętrznym"[5]. Mówiąc o malarstwie braci Abrahama i Gerardiusa van Velde, Beckett podkreśla, że obaj „odmówili uciekania się do wykrętów"[6]. Dla malarza przedstawienie zmiany jest rzeczą niewykonalną: „Czy oprócz zmiany istnieje jeszcze coś, co dałoby się przedstawić? Jednemu pozostaje rzecz, która ulega zmianie, drugiemu rzecz, która powoduje zmianę."[7]

Pustka, nieznośna obecność, udręka bezradności człowieka, nieprzezwyciężalne ubóstwo dominują w estetyce teatralnej Becketta. Jest on prześladowany

[3] P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 2005, s. 323–327, 584, 606–612.

[4] J.P. Sarrazac, *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchentement*, Belfort 2000, cyt. za: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.P. Sarrazac, Kraków 2007, s. 89.

[5] S. Beckett, *Wierność przegranej*, Kraków 1999, s. 99.

[6] *Ibidem*, s. 103.

[7] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

niemocą ekspresji, zdolności do wyrażania rzeczy, „wykonalności. Wiele do wyrażenia, mało do wyrażenia, zdolność wyrażenia wielu rzeczy, zdolność wyrażenia niewielu rzeczy — wszystko to łączy się w trosce, aby wyrazić jak najwięcej albo jak najwierniej, albo jak najpiękniej, najlepiej jak tylko można”[8]. „Wierność przegranej”[9], opisująca jego postawę artystyczną, potwierdza jego odwagę oraz niemożność a zarazem konieczność wyrażenia choćby samego siebie.

W dramacie Beckettowskie obrazy naznaczone są rzeczą. Vladimir manipuluje kapeluszem jak prawdziwy prestidigitator. Estragon niezmordowanie wkłada za małe buty lub usiłuje je zdjąć, z wielkim trudem. Hamm tyranizuje pluszowego psa. Nigdy wcześniej przedmioty nie odgrywały w teatrze tak dużej roli. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że w teatrze absurdu przedmioty poddane są pewnej sakralizacji. W tym przygnębiającym świecie, gdzie dominuje samotność, przedmioty stają się czymś konkretnym, namacalnym, mającym określone właściwości, czego nie można powiedzieć o żadnym innym elemencie Beckettowskiego świata, w którym nic nie jest pewne, stałe, wszystko istnieje w jakimś niejasnym zawieszeniu i to zarówno w *Końcówce*, jak i *Czekaniu na Godota* czy *Szczęśliwych dniach* (jakże przewrotnie nazwanych). Potworna pustka i samotność, nieokreślona agonia, namiastka życia, między życiem a śmiercią sprawiają, że przedmioty zajmują uwagę postaci, jakby były one w stanie uchronić człowieka przed niepokojem i pustką. Człowiek skazany na niebyt, na bezczynność, człowiek, któremu pozostało jeszcze wiele dni do przeżycia, który musi wypełnić czas, zabić go, naraz chwyta się tych przedmiotów, konkretnych, bo zajmowanie się nimi pozwala skrócić, wypełnić, zabić czas oczekiwania. Nie ma Boga, niebo jest puste, a człowiek bezsilny, wypalony, jałowy, bez inwencji. W świecie niemocy Beckettowskiego dramatu człowiek (jednostka) koncentruje całą swoją uwagę na przedmiotach. To one stanowią treść aktywności, zastępują brak relacji z drugim człowiekiem. Bez tych licznych przedmiotów trudno sobie wyobrazić grę, spektakl, życie człowieka.

[8] *Ibidem*, s. 119.
[9] *Ibidem*, s. 122.

© for this edition by CNS