



Teatr
MAŁY



SAMUEL BECKETT
RADOSNE DNI

(Happy days)

Przekład: MARY i ADAM TARNOWIE

Winnie — BOHDANA MAJDA
Willie — TADEUSZ MINC
JERZY PRAŻMOWSKI

Scenografia
MAREK DOBROWOLSKI

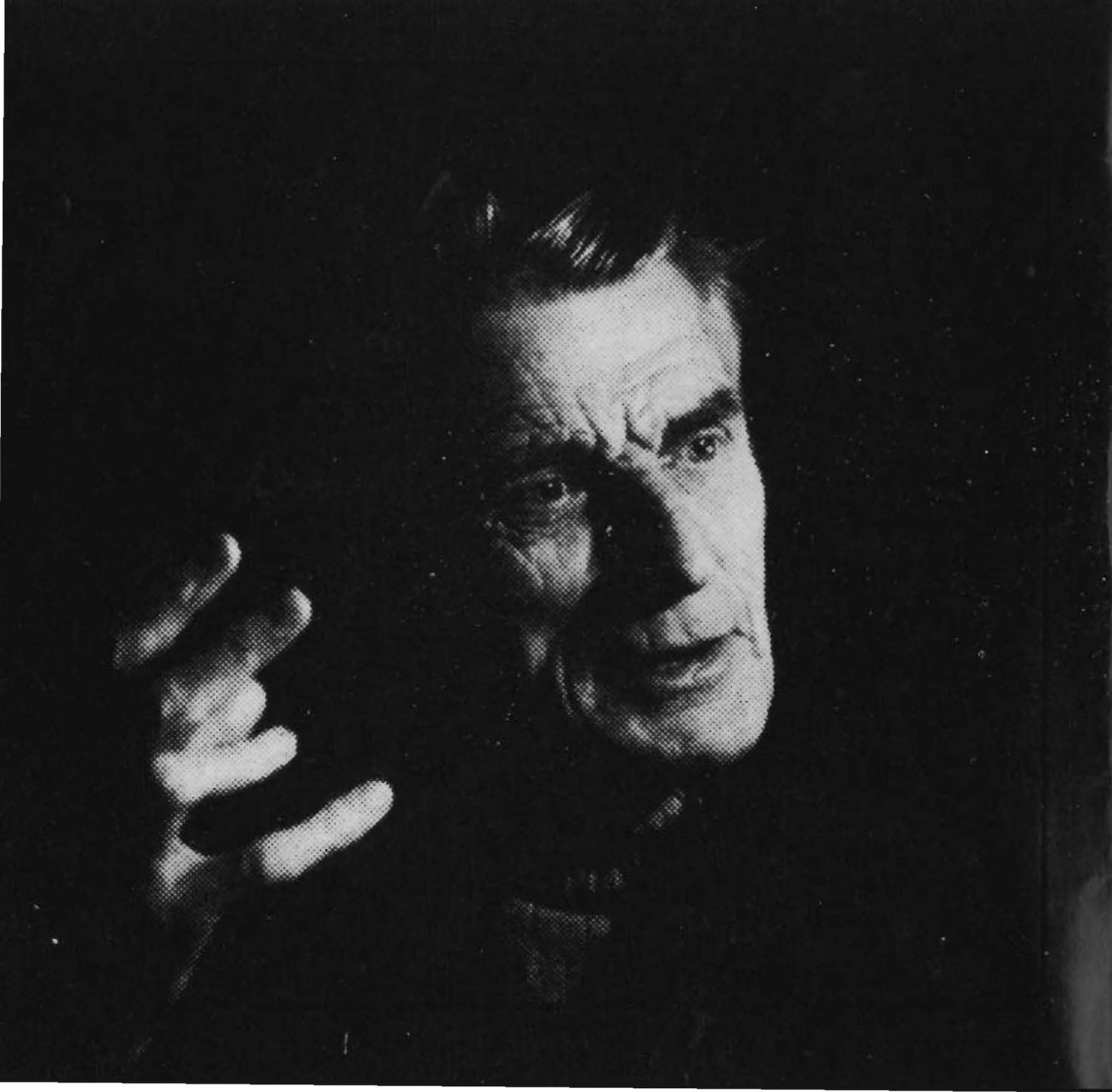
Reżyseria
TADEUSZ MINC

Asystent reżysera
BOGDAN CZAJKOWSKI

Reżyseria dźwięku — STANISŁAW PAWLUK
przy współpracy Polskich Nagrań oraz Zakładów Radiowych im. Marcina Kasprzaka

TEATR MAŁY
SCENA TEATRU NARODOWEGO

Premiera 16 lutego 1979 r.



SAMUEL BECKETT

Samuel Beckett urodził się w 1906 roku w Dublinie. Studiował w Trinity College, gdzie w roku 1927 otrzymał tytuł Bachelor of Arts. Był przez dwa lata lektorem języka angielskiego w École Normale Supérieure, prowadził także wykłady na Sorbonie. W 1930 został asystentem w Trinity College, gdzie uczył języka francuskiego, w rok później otrzymał tytuł Master of Arts i opublikował pracę *Proust*. Nigdy potem nie wrócił już do pracy naukowej. W 1937 roku przeniósł się na stałe do Paryża.

W roku 1938 ukazuje się pierwsza jego znacząca powieść *Murphy*, którą z pomocą Alfreda Pérona przetłumaczył na francuski. Wybuch wojny zaskoczył go w Irlandii, wrócił do Paryża, współpracował z grupą Ruchu Oporu jako jej sekretarz i „skrzynka na listy”. W 1942 r. po obławie, z której udało mu się wydostać, wraz z żoną uciekł do Roussillon w regionie Vaucluse. Tu pisze po angielsku powieść *Watt*. Następne powieści to: *Molly* (1951), *Malone umiera* (1951), *Nienazywalne* (1953), *Jak to jest* (1961). Sławę przyniosła mu napisana w 1948 roku sztuka *Czekając na Godota* (1952). Następne sztuki to: *Końców-*

ka (1957), *Ostatnia taśma Krappa* (1959), *Radosne dni* (1961), *Komedia* (1963), *Słuchaj, Joe* (1965). Jest autorem słuchowisk radiowych *Którzy upadają* (1957), *Popioły* (1959), *Słowa i muzyka* (1962 — autorem muzyki był brat Becketta, John). W 1961 r. otrzymuje wraz z Borgesem Międzynarodową Nagrodę Wydawców. W 1964 r. pisze scenariusz *Filmu*, realizuje go Alan Schneider w Nowym Jorku. Główną rolę gra Buster Keaton. *Film* otrzymuje w 1965 roku nagrodę Młodej Krytyki na festiwalu w Wenecji. W 1966 pisze po francusku *Dosyć i Dzyń*, rozpoczyna pracę nad *Wyludniaczem*, którą kończy w 1970 r. W 1969 roku pisarz otrzymuje nagrodę Nobla. Dalsze jego utwory to m.in. *Oddech, Bez, Nie ja* (1973).

W Polsce utwory Becketta ukazywały się w miesięcznikach *Dialog* i *Twórczość*. Tom jego dramatów ukazał się w wydawnictwie PIW.

O jego twórczości powie wybitny krytyk Martin Esslin: „Beckett podobnie jak Kafka, nie pisze po to, by czytelników zabawić. Wątpliwe, czy w ogóle myśli o nich w trakcie pisania. Beckett pisze, bo musi, bo odczuwa konieczność prowadzenia poszukiwań własnego „ja”, a przez to — głębi istnienia oraz natury człowieka i jego egzystencji.”



Krzysztof Wolicki

ZAWSZE ZA WCZEŚNIE NA PIEŚŃ

W pierwszym akcie Winnie jest na środku sceny zakopana po pas, w drugim — po szyję. Przedtem bywały już u Becketta postaci sceniczne włoczone w asenizacyjne kubły, potem zdarzają się i takie, którym zaledwie głowy wystawać będą z urn. Zapewne jednak właśnie w *Radosnych dniach* ten zabieg cielesnej redukcji postaci jest najmniej oczywisty czy najbardziej wieloznaczny; w każdym razie, właśnie w *Radosnych dniach*, przyjętych najpierw dość niechętnie przez międzynarodową krytykę, redukcję cielesną postaci uznano za mało zasadne teatralnie kopiowanie przez Becketta własnych pomysłów, rodzaj snobistycznej manieri. Otóż Beckett jest istotnie pisarzem bardzo wiernym sobie, bardzo konsekwentnym; rzadko miewa tak zwane nowe pomysły, a nigdy ich chyba nie wynajduje w pocie czoła. Dla wyznawców awangardyzmu, to znaczy zwolenników każdej awangardy, byleby tylko była awangardą, jest to zawsze poważny mankament. Na początku lat sześćdziesiątych, w apogeum tzw. małej stabilizacji, kiedy pewną pustką problemową wypełniano chętnie błyskotkami, niepomyślność Becketta była brakiem tym poważniejszym; żadnego porównania z ulubieńcem ówczesnej krytyki, Ionesco, który właśnie pisał coraz gorzej, ale za każdym razem inaczej...

Wszelako można się też w ówczesnych recenzjach doczytać głębszych i ciekawszych motywów niechęci do *Radosnych dni* z Beckettowską „manierą” redukcji.

Oto np. *Times* pisał (25 IX 1961) po londyńskiej premierze: jest to „obrazek puła-

pek nieszczęśliwego pożycia małżeńskiego”, w którym „pogrzebaną żywcem Winnie zaniedbuje mąż”.

Jeśli po nieuchronnym wstępnym okresie nieporozumień „maniera” Becketta została przedtem zaakceptowana przez sceny europejskie, to jednak warunkiem akceptacji był odpowiedni status postaci. Można nawet sformułować skrótem: pozwalano Beckettowi redukować cielesność postaci właśnie o tyle, o ile zredukował ich status; przez status postaci rozumiem tutaj bogactwo znaczeń, jakie mocą swych definicji scenicznych mają one dla widza, jest to więc istotnie ich status w społeczności ról scenicznych. Pogodzone się zatem z redukcjami u postaci „nieokreślonych” (w rozumieniu charakterystyczności), jakichś Błaznów, Everymanów, Każdych. Miłośnicy awangardy przeznaczyli je z góry na pożarcie Eksperymentowi — i miało to natychmiastowy związek ze szczególną karierą, jaką wśród kategorii krytycznych robi wtedy tragigroteska. Mniejsza tutaj o jej teorie, jedne pomysłowsze od drugich; we wszystkich, nieodmiennie, tragigroteska oznacza zestawienie momentów smętku i rozweselenia w taki sposób, że oba pozostają w zestawieniu samoistne, bez wzajemnego wpływu. Tragigroteska, innymi słowy, nie daje nic istotnie nowego w porównaniu z klasycznymi gatunkami, nie ma własnej nowej barwy, jest tylko mozaiką z odłamków. Kariera tej kategorii krytycznej wiąże się z pewnym *détachement* wobec wartości niegdyś i do niedawna uznawanych, a z takim naciskiem propagowanych przez teatr egzystencjalistów. Doczytać się tragigroteski na scenie oznacza zając wobec przedstawianego postawę niezobowiązującą: początkowy grymas nienawykłej jeszcze widowni, półśmieszy z nawpółprzeżeniem, wnet wygładza się w zobojętnienie, w maskę konesera teatru. Nigdy nie ma w teatrze tylu chłodno patrzących koneserów jak wtedy, gdy wystawiają tam coś ochrzczonego tragigroteską. Otóż właśnie na pożarcie tragigrotesce rzuca się najchętniej postaci nieokreślone, pozbawione statusu, Każdych w pochlebczym żargonie krytyki, których perypetiami można się nie przejmować. Tę z adność przypisano też z miejsca pierwszym postaciom Becketta, owym Didi i Gogo; podkreślano, a jakże, iż reprezentują oni przeznaczenie całej Ludzkości, lecz z tym właśnie jest jak z miłością, najmniej przejmują się bliźnimi ci, którzy umiłowali gorąco cały gatunek.

Nie zamierzam tu oczywiście podejmować spóźnionej polemiki w obronie późniejszego noblisty Becketta i jego postaci scenicznych; nie chcę też sugerować, że zabrakło wówczas rzetelnych znawców i entuzjastów jego sztuki dramatycznej. Mowa tu jest tylko o pewnym nurcie krytyki i związanym z nim sposobie percepcji, który zdecydował o niechętnym stosunku do *Radosnych dni*. Bowiem Winnie i jej mąż, poddani redukcji i okaleczeniu w tej sztuce na pewno nie są Każdymi, nie są pozbawieni statusu swej charakterystyczności psychologicznej i socjalnej. Tym razem na scenie Becketta zakopywano żywcem w ziemnym kopcu już nie postaci wykoncypowane, jak sądzono, dla potrzeb eksperymentu, lecz nieprzyjemnie do czegoś, do kogoś podobne. I stąd właśnie takie jak zacytowana opinie, że chodzi o tylekroć już wątkowane na scenach małżeńskie dole-niedole, redukcje zaś i zakopywania są tylko nowomodną symboliką, pozwalającą koneserom łatwiej trawić stare, obyczajowe treści. Byłby więc Beckett Zapolską po nowemu; że zaś rzecz zaczęła się w Anglii, powiedzmy raczej — kimś spośród neonaturalistycznych dramaturgów, od Osborne'a do Pintera (w następnym pokoleniu linia ta miała się zresztą rozwinąć). W ten sposób sprobmatyzowana sztuka oddalała się od widzowi, zabieg redukcji okazywał się nienajszczęśliwszą, zbyt patetyczną metaforą.

Tej perspektywy nie przezwyciężyła już nawet najsłynniejsza paryska inscenizacja z Madeleine Renaud i Louis Barrault. Podjęta niewątpliwie w obronie *Radosnych dni* inscenizacja ta dźwigała po prostu spektakl wwyż siłą aktorstwa pani Renaud, jednej z *monstres sacrés* francuskiego teatru. Myślowo, inscenizatorzy nie sięgnęli ponad londyńczyków. Uzyskali tyle, że dzięki intensywności aktorstwa patetyczna symbolika znalazła usprawiedliwienie, małżeńska historia toczyła się teraz nad krawędzią otwartego grobu, Winnie — Renaud walczyła ze śmiercią w imię miłości. Dama Kameliowa jest bez wątpienia jedną z najtrwalszych figur francuskiego teatru.

Cóż jednak zawiera w końcu ta dziwna sztuka Becketta, zataczająca się po scenach europejskich pomiędzy późnoromantycznym melodramatem i neonaturalistyczną tragicgroteską, nielubiana i fascynująca?

W *Końcówce* pograżenie starych rodziców w kubłach asenizacyjnych tłumaczy się dobrze bezwzględnością Hamma, niepodzielnego władcy starej wieży i przypomina, że starość jest nie tylko zniedołężnieniem, lecz także niepotrzebnością, że ze świata nie odchodzi się raz jeden, lecz schodzi stopniowo i że, nim nastąpi śmierć, życie bywa nieustannym obumieraniem z łaski tych, którzy nas spychają ze starego terytorium, ze sceny. W późniejszej *Komedii* trzy postaci, zredukowane do samych tylko głów wystających z wielkich urn, są w zaświatach, w piekle (parodia *Drzwi zamkniętych* Sartre'a), znajdują się więc w sytuacji, w której wszystko się już stało i nic nie może być naprawione, a zatem zbędne jest cokolwiek poza głową, organem pamięci, mowy i męki. Podobnie szukać możemy zasadności redukcji w *Radosnych dniach*. Powiada przecież Winnie: *Jaki mamy wybór? Jaki mamy wy... (...) Tak mało rzeczy mogą robić* (pauza). *Robię wszystko.* (pauza) *Wszystko, co mogę.* (pauza). Jest to zatem możliwie najbardziej banalna i najbardziej powszechna właściwość życia ustabilizowanego i osiadłego: wyczerpywanie możliwości alternatywnych, osiąganie sytuacji bezpiecznych, w których nie może się już ponoć stać nic niespodziewanego, gdy w istocie nie podobna już tylko nic niespodziewanego z działać. Czy stopniowa utrata efektorów, narządów oddziaływania na otoczenie, ich atrofia w ziemnym kopcu nie jest trafnym sposobem wyrażenia tego właśnie sensu? W takiej egzegezie można się posuwać dalej, wymyślając, konkretyzując i uplastyczniając sytuacje życiowe, które odpowiadać mogą tym scenicznym redukcjom jako ich empiryczne modele. Wówczas kubły asenizacyjne z *Końcówki* okażą się, być może, całkiem dostatnimi „pokojami państwa starszych”, gdzie w szanujących się rodzinach dokarmia się — lecz nie przekarmia, bo to niezdrowo — rodziców zbyt już niechlujnych, by można ich było posadzić przy wspólnym stole. (Ale, równie dobrze, widz o innym pochodzeniu społecznym i innym zasobie doświadczeń może tu sobie wyobrazić chlewik za stodołą). Głowy z *Komedii* są najwycyżajniej ludźmi w śledztwie, poddawanymi jakimkolwiek dochodzeniu sensu czynów nieodwołalnie spełnionych. Winnie zaś i Willie z *Radosnych dni* pędzą swe zwykłe małżeńskie dni, podobne jak kropla dżdzu i równie rozleniwiające.

Wspólną cechą wszystkich takich interpretacji jest więc odszukiwanie w doświad-

czeniuach widowni pewnych konkretnych sytuacji życiowych, dla których sceniczne redukcje są dobrym sygnałem wywoławczym. Wynika z tego natychmiast i wbrew uzusom uprzednio wspomnianej krytyki, że redukcje uprawiane przez Becketta na cieleności jego postaci nie są wcale natrętną, powracającą ze sztuki na sztukę metaforą śmierci. Postaci Becketta nie ze śmiercią walczą, lecz o nadanie sensu życiu, które wprawdzie śmiercią nieuchronnie się kończy i które zatem może być też nazwane umieraniem — ale może również mieć jakiś sens własny, od tego nieuchronnego końca niezależny. Aby jednak ten ewentualnie przysługujący życiu sens odszukać, trzeba najpierw wyrzec się wszystkich pospolitych sposobów usensowniania go, ich przesłanki są podejrzane.

Winnie: ...gdyby nie to, że wszystko wydaje się dziwne. (pauza) *Bardzo dziwne.* (pauza) *Wszystko zawsze jednakowe.* (pauza) *I coraz dziwniejsze (...)* *Dawniej... teraz... jak trudno to ogarnąć* (pauza), *Że jestem tą, którą byłam zawsze... i tak inną niż byłam.* (pauza) *Jestem tą, powiadam: tą, potem inną.* (pauza) *Raz jedną, raz drugą.* (pauza) *Tak mało jest rzeczy, o których można mówić, mówię o wszystkim.* (pauza) *O czym mogę.* (pauza) *i nie ma w tym prawdy — w niczym.*

Zasadniczą, podejrzaną dla Becketta przesłanką potocznych operacji usensowniania życia jest właśnie określenie: „moje życie”. Bowiern mogę wprawdzie oznaczyć uprzedmiotowiony ciąg zdarzeń, o którym powiemy „oto życie”. Ale nie mamy wówczas prawa twierdzić, że jest to *moje* życie: w tej zdarzeniowej perspektywie nie ma w ogóle mnie tożsamego z sobą, istnieją tylko wyznaczone zdarzeniami skrzepy, kolejne dyskretne stany, które nazywamy sobą samym wyłącznie na mocy najzupełniej powierzchniowych sygnałów tożsamości przedmiotów i składniowej zborności tekstów. Odwrotnie, w każdej obranej chwili tożsamość, z mego własnego punktu widzenia, jest niewątpliwa, ale to, co nazywam wówczas „moim życiem”, jest tylko źle skoordynowanym zbiorem wspomnień i projekcji, tęsknot i oczekiwań, żalów i lęków, funkcją zdumiewających fakultetów pamięci i wyobraźni, których świadectwo ma wagę snu zaledwie.

Demaskacja potocznych operacji usensowniania dokonuje się we wszystkich sztukach Becketta. Ale bodajże tylko w *Radosnych dniach* podjął był Beckett próbę przeprowadzenia tego procesu nie na postaci, lecz z jej pomocą. W *Czekając na Godota*, w *Końcówce* postaci wykonują niejako autorskie zamówienie na dowód bezcelowości wspomnianego pozorowania sensu — i są po zakończeniu tego „numeru” w cyrku z dowodami zmęczone, wyprane z sił, wyżęte i niepotrzebne lub przynajmniej obojętne widowni. Natomiast Winnie ze swym Williem w *Radosnych dniach*, mimo że pod koniec najbardziej zredukowana i zniszczona, pozostaje i trwa w świadomości widza. Rzecz nie na tym, oczywiście, polega, iżby Winnie była konkretniejsza czy bardziej charakterystyczna — jest ona tylko bardziej ucharakteryzowana. Winnie natomiast dzięki znamiennej dla niej upartej odwadze jest postacią kumulującą się, której świadomość wzrasta w miarę powtarzania się nieodmiennych, regulowanych dzwonkiem nocy i dni („mówiąc jak za dawnych czasów”). Kiedy, jak w przytoczonym cytacie, powiada, że w tym, co mówi *nie ma prawdy* — to znaczy, iż właśnie prawdę posiadała. Pojmujemy zatem, że w przypadku tej jednej właśnie postaci redukcja nie była tylko metodą scenicznego przewodu, sposobem wiązania i sterowania uwagą widza, lecz nade wszystko ceną prawdy, którą Winnie zdobywa w toku okrutnego eksperymentu.

Czy jednak umie nam ją przekazać?

Samuel Beckett nigdy już potem nie powierzył żadnej swej postaci scenicznej roli tak odpowiedzialnej, żadnej nie uznał za partnera. Przeciwnie, późniejsze figury jego dramaturgii są raczej postaciami niedopełnionymi, zaczątkami i nawet zaczątkami projektów (*Nie ja, Wtedy, Kroki*), co ewentualnie można też pojmować jako cofanie się w głąb prawdziwego jądra tych postaci (jeżeli wierzyć w jego istnienie, mimo wszystko) i dopuszczanie do widza jedynie fragmentarycznych, źle skoordynowanych sygnałów o niejasnym znaczeniu. Jeśli więc przyjąć, że sens spektaklu krystalizuje się tam, gdzie obiektywnie dane obrazy i głosy sceny krzyżują się z pamięcią i wyobraźnią widowni, to w późnych utworach Becketta miejsce skrzyżowania jest nawet cofnięte w głąb sceny i w głąb tekstu, a od widza oczekuje się przebycia całej drogi. Jeszcze inaczej mówiąc, spektakl Beckettowski obnaża się ze wszystkich funkcji wy-

powiedzi artystycznej poza jedną, najpierwotniejszą i najbardziej zagadkową: funkcją faktyczną, wedle nazwania Jakobsona, a więc funkcją wywoławczą, pochwyceniem uwagi widza, zarzuceniem sieci czy przynętą.

Niepodobna powiedzieć, czy i ewentualnie w jakiej mierze oddziało na tę późniejszą ewolucję dramaturgii Becketta doświadczenie *Radosnych dni*. Można jednak przypuszczać, że jeśli nawet nie sama Winnie, to nieporozumienia wokół tej postaci rozczarowały w jakiś sposób twórcę — lub ostrzegły. Nie w potocznym sensie nieporozumień z recenzentami, bo Beckett nigdy się z nimi nie liczył, i nawet nie w sensie powodzenia u widzów, bo i takiej wrażliwości u niego nie zauważono. Kiedy się jednak pamięta, jak drobiazgowo są didaskalia w tekstach Becketta, jak szczegółowo reżyseruje on swe sztuki na papierze i jak często sam podejmuje się ich inscenizacji, wówczas nietrudno pojąć, że z pozoru obojętny na odbiór jest to pisarz niezwykle dbały o to, co jego utwory mówią widzom.

Czy zatem Winnie umie przekazać nam swą prawdę zdobywaną tak odważnie i takim kosztem? Aby istotnie wyjaśnić sens tego pytania, trzeba najpierw zdecydować, do czego właściwie potrzebuje Beckett pomocy swej postaci. Myślę, że do wyzwolenia się od pewnego partykularyzmu filozofii, skądinąd ogromnie uniwersalistycznej: egzystencjalizmu. Beckett przejął problemy tej filozofii i dylematy jej teatru, wśród nich i taki: perspektywa egzystencjalizmu, w filozofii i w teatrze, była nieuchronnie partykularną perspektywą paryskiego intelektualisty i nigdy nie znalaziono dobrego iunctim pomiędzy postulatem samokonstytuowania się każdego człowieka do wolności a przeświadczeniem, że modelem dla tego wynajdywania siebie ma być właśnie autor egzystencjalnego tekstu. Stąd, jak sądzę, Winnie, zwyczajna, pospolita i drobnomieszczańska: gdyby jej prawda okazała się prawdą autora, partykularyzm egzystencjalizmu byłby przewyżniony.

Wokół tego zadania Winnie toczy się ważna dla autora gra, stąd w *Radosnych dniach* owa pieśń, na którą zawsze jest za wcześnie: najpierw Beckett zezwala, by domysły widowni nadawały tej pieśni, oczywiście „łabędziej”, wszystkie możliwe godne kształty z kultury wysokiej, ewokuje więc równie dobrze Rilkego apollińską pieśń, która „heiligt und feiert”, uświęca i święci, jak Salomonową pieśń nad pieś-

niami żarliwej wiary i miłości — by na koniec kazać swym postaciom odśpiewać duet z *Wesołej wdówki*.

Oto więc finał, w którym Winnie przekazuje nam swoją gorzką zdobycz.

I cóż?

Jeżeli uwierzyliśmy w tragigroteskę, nasze fakultety odbioru są w tym momencie całkowicie sparaliżowane: żalona i śmieszna niepowaga kontekstu kulturowego operetkowej arii staje się barierą, która nie dopuszcza do nas znaczenia sceny, mimo rozpaczliwego wysiłku postaci.

Jeżeli uwierzyliśmy w melodramat, zalewa nas łatwa litość nad tym śpiewaniem pogrążonych już-nawet-nie-kadłubków; staje się zupełnie nieważne, o co właściwie chodzi, jest nam po prostu tak strasznie żal, że zaraz sami się rozplączemy. Może się zdarzyć, że pomiędzy tymi dwoma manowcami odbioru utrafimy, prowadzeni przez aktorów, na drogę, która, jak sądzę, majaczyła autorowi. Znakiem takiego utrafienia będzie, gdy w operetkowym walcu-duecie śpiewanym *tu i teraz* przez te właśnie postaci usłyszymy i doznamy rzetelnej poezji, która nie musi się wstydzić żadnej pieśni nad pieśniami, gdyż sama jest też takim śpiewem. Albowiem to człowiek stwarza pieśń i ona jest jego prawdą. I tylko śpiewak sprawia, że pieśń uświęca i święci.

Może się zatem zdarzyć, że wbrew tragigroteskom i melodramatom usłyszymy ze sceny taką pieśń i doznamy tej z takim trudem niesionej ku nam prawdy postaci. Zapewne jednak nie zdarza się to zbyt często: efekt jest wszak całkowicie zależny od widza i tym razem już nie od jego uwagi i ciekawości, do których apeluje się funkcją faktyczną. Pieśni Winnie nie usłyszy ten, kto sam nie dobywał głosu. Nie od drogi, jaką widz zechce przebyć, ale od jego jakości jest to zależne.

Być może, samotnik z Paryża zląkł się takiej zależności. Śpiewająca Winnie pozostała w jego twórczości jednorazowym aktem niesamowystarczalności.

Krzysztof Wolicki



LUDZIE

Szli tędy ludzie biedni, prości —
Bez przeznaczenia, bez przyszłości.
Widziałem ich, słyszałem ich!

Szli niepotrzebni, nieprzytomni —
Kto ich zobaczy — ten zapomni.
Widziałem ich, słyszałem ich!

Szli ubogiego brzegiem cienia —
I nikt nie stwierdził ich istnienia.
Widziałem ich, słyszałem ich!

Śpiewali skargę byle jaką
I umierali jako tako...
Widziałem ich, słyszałem ich!

Już ich nie widzę i nie słyszę —
Lubię trwającą po nich ciszę.
Widziałem ją, słyszałem ją!

BOLESŁAW LEŚMIAN

Jan Błóński

BECKETT – TEATR

Teraz już można zapytać, na czym polega u Becketta akcja. Czy to szkolne pytanie nie jest śmieszne? Myślę, że nie, ponieważ w teatrze działanie musi mieć zawsze zasadę. W teatrze Becketta akcja jest zawsze redukcją, ponieważ rozwój zasada się na utracie. (...) Postacie — stopniowo, ostrożnie — wyczerpują możliwości istnienia, które zostały im przydzielone. Rozporządzają niejako kapitałem bytu, który pomalutku „wydają”. Jest to przede wszystkim kapitał ciała (bo przecież zużywamy się cieleśnie od narodzenia). Tracą więc zdolność odbierania wrażeń (ślepotą) i zdolność ruchu (porażenie). (...)

Beckett świadomie stawia na „nadszycność” wypowiedzi. Wprowadza na tropy, które nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, ale po prostu niedostateczne. Jego obrazy czy formuły mają nieraz oczywiste znaczenie symboliczne. Ale to znaczenie nie jest nigdy pełne, nie dość go jest, aby uporządkować całość dzieła. Sens niedostateczny sygnalizuje tak niepełność wszelkiego sensu, a więc to, na czym Beckettowi najbardziej zależy. (...) W *Radosnych dniach* Willie czyta kilkakrotnie ogłoszenie o „zdolnym młodzieńcu pilnie poszukiwanym”. Czyżby miał on przynieść pomoc, wybawienie? Czy też Willie pokpiwa z własnej starości, porównuje się z młodzieńcem, którym był kiedyś? Tak u Becketta stale. Chce on pobudzić ciekawość, pamięć, wyobraźnię czytelnika po to, aby go rozczarować. Postępuje tak, aby sens symboliczny

tworzył się i rozsypany — bez końca. Bo człowiek z konieczności narzuca znaczenie rzeczom i zdarzeniom, które po prostu są!

Jest niezwykle patos w tej woli znaczenia i woli wyrazu. Człowiek Becketta stale opowiada sobie „historie”. (...) Winnie wraca myślą do Mildred i Ialki... do siebie w dzieciństwie? Po co to wszystko?

Namiętność mowy jest czymś w rodzaju natręstwa liczenia. Mówiąc wypełniamy kartki w systemie języka. W regułach gramatycznych tkwią możliwości, które stopniowo wyczerpujemy — jak wyczerpujemy „kapitał” ciała. Podobnie jak Ionesco (skłonniejszy wszakże do śmiechu), Beckett przyznaje mowie pierwszeństwo przed mówiącym, systemowi — przed jednostką.

Mówienie zapełnia zatem pustkę bzdurnymi przypuszczeniami, koniekturami, spekulacjami, które nie tyle o rzeczywistości powiadają, ile o funkcjonowaniu ludzkiego umysłu. (...)

Tak odsłania się dwuznaczność wszelkiej mowy. Póki mówię, istnieję. Ale przecież istnieję ku śmierci! Słowo, które podtrzymuje istnienie, nie może więc również nie zmierzać do rozpadu. Jest pociechą jedyną, ale żalną. Mówić to nadawać znaczenie, umykać czasowi, ocalać jednostkowość. Ale to ocalenie spełnia się w gromadzeniu przedmiotów, gromadzeniu słów, budowaniu systemów, które niczemu nie odpowiadają. Szukamy logiki zdarzeń, racji cierpienia, nadziei zbawienia. I zarazem musimy tę logikę, rację, nadzieję burzyć. (...) Winnie nie przestaje powtarzać, że spędziła szczęśliwy dzień. Człowiek wypowiada się przez fetysze rzeczy i skorupy słów. Jednak rzeczom sam nadał znaczenie, kiedy zaś mówi, odkrywa, że „jest mówiony”, podporządkowany systemowi języka. „Cóż pan chce, to są słowa — powiedział kiedyś Beckett o swej twórczości. — Nic innego nie mamy.” Literatura zbawia kłamiąc. To trzeba zapamiętać.

A jednak... a jednak trzeba mówić. Człowiek musi działać, musi się wypowiadać. Watt dowiedział się, że nie osiągnął nic, że jest niczym. Dowiadując się „nic”, dowiadujemy się jednak czegoś. Doświadczenie utraty i porażki nie jest całkiem jałowe. Pozytywny wniosek negatywnego doświadczenia uruchomił akcję, która w granicy musi zmierzać do nieruchomości. Ale zarazem wyzwolił słowo. Słowo postaci, które

nie przestają mówić, choć nie mają o czym... i wiedzą, że tak jest. Słowo pisarza, który tworzy wiedząc, że tworzy na próżno. Tak ukształtować się może wiedza o utracie redukcji, a dzięki tej wiedzy postawa, która tej wiedzy przystoi. Ta postawa musi się znaleźć poza śmiechem i płaczem, komizmem i tragicznością.

W teatrze Becketta czas zmierza do bezczasu, ciało do rozkładu, działanie do nieruchomości, mówienie do milczenia — słowem, istnienie do nieistnienia. Powiedzieć o człowieku najważniejsze to wypowiedzieć jego stosunek do śmierci. Wokół tej — i nie tylko tej — oczywistości pracuje wyobraźnia pisarza. Jest to więc — na pierwszy rzut oka — teatr pracowicie i jednolicie tragiczny.

Co jest jednak u Becketta tragiczne? Czy zdarzenia? Na pewno nie. Zdarzenia nie niosą żadnej wartości, której zagłada byłaby przyczyną trwogi i wezwaniem do oczyszczenia. Co więcej, zdarzenia nie są nigdy szczególne, osobliwe: wszystko, o czym mówi pisarz, przytrafić się musi — w tej czy podobnej postaci — wszystkim od początku do końca świata. Teatr Becketta obywają się bez jakiegokolwiek nadzwyczajności... „Tragedia — pisał przed czterdziestu laty i nie ma zapewne krytyka, który by sławnego zdania nie przytoczył — nie opiera się o odpowiedzialność człowieka. Tragedia opowiada o ekspiacji. Ale nie o byle jakiej ekspiacji, spowodowanej naruszeniem nędznego kodeksu, ułożonego przez lokajów dla szaleńców. Bohater tragiczny musi odcierpieć grzech pierworodny, grzech pierworodny własny i swoich *socii malorum* (towarzyszy nieszczęścia): grzech narodzin.”

Tym samym Beckett wraca do prastarego pojęcia tragedii. (...) Tragedia nie jest sposobem umierania, ale sposobem istnienia człowieka. Objawia się w najzwyczajszej codzienności, otula ciało jak powietrze. Jej znakiem jest tubka pasty, pluszowy piesek, cokolwiek.

Takiego przeświadczenia nie uważa się nawet za oryginalne. Sprowadzony do formuł, światopogląd pisarza nie uderza bynajmniej niezwykłością. Także sam Beckett nie podaje się za myśliciela czy nauczyciela. „Za każdym razem, kiedy ludzie chcą, aby słowa wyrażały coś innego niż słowa — powiada — szeregują się one tak, aby sobie nawzajem przeczyć. I zapewne to właśnie nadaje urok życiu”. Dzieło Becketta — zauważa słusznie Janvier — „nie pragnie wpływu ani potęgi. Oświadcza ra-

czej, że jest samotne i nieszczęśliwe, osobne i właściwie zadowolone. Jest tylko głosem, który mówi po to, aby siebie samego usłyszeć.” Słowo nie potrzebuje alibii pożytku, wsparcia moralności albo gwarancji filozofii. Jest to ekspresją człowieka i urokiem rzuconym na bliźniego. I chociaż sobie na pewno nie wystarcza, nie widzi do kogo by się i do czego mogło jeszcze odwołać.

„Wszystko jest winą, nie wiadomo dlaczego, nie wiadomo czego, nie wiadomo wobec kogo” — mówi Beckett. Ale też trudno zaprzeczyć, że to, czym jesteśmy, zostało nam dane. Człowiek jest na pewno „wrzucony w byt”, nie sobie samemu samego siebie zawdzięcza. Stąd odniesienie do Stwórcy czy stwórcy, Boga czy kosmosu. Funkcjonuje On (on) w świecie Becketta jako ten, jako to, co kazało nam istnieć. (...)

HAMM

Co się właściwie dzieje?

CLOV

Coś posuwa się swoim trybem.

To zdanie powraca kilkakrotnie. Ale co się właściwie posuwa? Życie, śmierć, los? Nie ma odpowiedzi. Posuwa się na pewno przedstawienie, które jest obrazem i życia, i śmierci, i losu...

Pisarz mówi zatem, że człowiek stworzony jest do „więcej”, do „inaczej”. Jego postępowaniem rządzi wiara w coś, co odczuwa jako dane, niezależnie od siebie. Póki wierzysz, żyjesz. Póki mówisz, póki opowiadasz sobie historie, jesteś. Zapewne, twoja wiara jest daremna. Twoje historie są zastępnikami sensu, celu, porządku. Jeśli jednak masz istnieć, są konieczne. Właśnie dlatego twoje istnienie jest umiarem... Takie pojęcie o człowieku byłoby na pewno nie do pomyślenia w literaturze antycznej czy chińskiej. Zakłada ono bowiem nieprzystawalność jednostki i natury, człowieka i porządku świata. A także przekonanie, że najgłębszą sprężyną ludzkich działań jest — objawiana w tysiącnych formach — irracjonalna chęć przekroczenia doświadczalnego świata.

Bohaterowie Becketta oscylują między sceptyczną nadzieją (Vladimir, Clov, Henryk, Winnie) a sarkazmem i bluźnierstwem (Joe, Krapp, pan Rooney, Hamm). Poza obie- ma postawami rysuje się — zwłaszcza u Winnie — stoicka rezygnacja. Ale to wszy- stko nie byłoby możliwe bez tłącej skrycie intuicji. Tej mianowicie, że istnieje mo- żliwość pomyślenia świata radykalnie, jakościowo innego. Można to wyrazić na przy- kładzie. Ponieważ nie ma wyjścia cylinder Wyludniacza jest piekłem. Ale gdyby nie było nawet idei wyjścia, nie moglibyśmy zrozumieć, że to piekło właśnie. Inaczej: Boga najpewniej nie ma, ale gdyby nie było idei Boga, człowiek nie byłby tym, kim jest. Zaś w teatrze Becketta zabrakłoby najbardziej fundamentalnych kategorii. O braku, winie, grzechu mówią i postaci, i pisarz. Mówi również — szerzej po- jęta — forma widowiska... Nie ma tu żadnej apologetyki, żadnej pozytywnej wiary. Powiedziałbym nawet, że wręcz przeciwnie. Jest wszakże antropologia, której religijne źródła nie mogą ulegać wątpliwości.

„Nie ma nic zabawniejszego niż nieszczęście” — mówi Nell w *Końcówce*. Toteż żywioł humoru jest u Becketta wszechobecny. (...) Postać Winnie jest *par excellence* komediowa. Winnie zajmuje się samą błahością. Cieszy się swoim trwaniem. Bawi się szczotką do zębów, grzebie w torbie, kobiecym skarbczyku. Raduje się przedmio- tami (my także zbieramy meble, książki, maszyny, aby je przeciwstawić upływowi czasu). I przede wszystkim gada. Gada bez przerwy, bez litości dla męża i publicz- ności. Jej pogoda ma w sobie coś wzruszającego i idiotycznego równocześnie. Jest śmieszna — najbardziej tradycyjnym z humorów: o tyle mniej widzi i wie niż pu- bliczność. Przypomina człowieka, który otrzepuje kurz w dniu końca świata.

Czyżby więc Winnie nie chciała zobaczyć prawdy? Jej radość brzmi jak szyderstwo. Radosne dni! Ale teraz ogarnia nas niepokój. Czy bowiem istnieją inne? I cóż wła- ściwie Winnie może (możemy my) zrobić na świecie? Co jej pozostało — prócz mówienia? Jest przecież zagrzebana w piasku, żalonną parasolką chroni się od pa- lącego żaru (słońce, *sol invictus*, to życie, którego nikt i nic nie pokona). Dzień bu- dź ją ostrym dzwonkiem budzika. Kopca przybywa jak lat, jak doświadczeń. Sięga już Winnie po pas, po szyję. I ona przecież wie, że tak jest! Nie ukrywa niczego przed sobą. Skupia się — największym wysiłkiem — na terażniejszości. Tak więc

Winnie — właśnie skromna, niemądra — przechodzi nieznacznie na stronę tragedii. Jej właśnie nie można już niczego zarzucić. Ani niezdarności i niechlujstwa, ani buntu. Jest najbardziej niesprawiedliwie pokarana ze wszystkich postaci Becketta. I nawet z tego nie czyni sobie chluby. Przeciwnie, uważa, że wszystko jest tak, jak musi być. Bogowie sprawili, że Edyp zabił ojca i poślubił matkę. A przecież, znikając w świętym gaju, Edyp zwraca się o pomoc do bogów! Czy to właśnie nie jest po- stawa najgłębiej tragiczna? Czy podobnej — na skromniuteńką miarę — nie można się dopatrzeć u Winnie?

Zapewne, Beckett nie byłby Beckettem, gdyby doprowadził sztukę do jednoznacz- ności. Można Winnie uznać za idiotkę. Czepia się byle czego, aby zabarwić sobie ostatnie chwile złudzeniem. Ale można zobaczyć także hart i powagę. Nie ma ona — w gruncie rzeczy — złudzeń do własnych złudzeń. A jednak mąż, świat, ludzie do końca zachowują dla niej wartość, chociaż pojmuje chyba, że sami w sobie nie posiadają żadnej wartości. Tym samym Winnie umożliwia refleksję nad moralnością Becketta. (...) Owszem, Winnie wie, że umiera. Ale nie przestaje się cieszyć. Ra- duje się słońcem, które zabija, grzebieniem, torebką, obecnością męża, który czasem wypęła ze swej jamy, aby obdarzyć ją spojrzeniem. Winnie jest uosobioną wdzięcz- nością! A przecież doprawdy nie ma za co być wdzięczna... Doświadczona została nie mniej, ale więcej niż inne postacie Becketta.

Winnie nie czeka na żadnego Godota. Nie wymyśla także Bogu, jak Hamm. Nie żąda wiele od męża: zadowala się oblesnym zdjęciem, inseratem z gazety. Byłoby był, byleby mówił. Każda chwila jest zwycięstwem. Odczytanie napisu na szczo- teczce do zębów — sukcesem. Pokonanie pamięci, która zgubiła szkolne lektury — uczestnictwem w kulturze. Żalonym? Ależ tak. Jednak Winnie uważa, że trzeba dziękować za — mało. „Czyż można lepiej wielbić Wszzechmocnego, niż śmiejąc się razem z nim z jego dowcipów, zwłaszcza tych słabszych?” A więc właśnie trzeź- wa Winnie jest wcieleniem akceptacji... i dlatego coś się jej mimo wszystko udaje, chociaż małość sukcesu ośmiesza go wobec publiczności. Postępuje tak, jakby chciała wyczerpać rozpacz, zapomnienie, sarkazm, zmęczyć zbędne i płonne uczucia. Jakby jej cierpliwe i cierpkie słowa chciały dać losowi przytomne przyzwolenie. Jak-

by chciała tak osiągnąć najwyższy spokój: miłość konieczności, antyczne *amor fati*...

Kto wie, czy to nie postawa najbliższa samemu Beckettowi. W końcu pisarz nie jest nikim lepszym od Winnie. Mówi także same błahostki. Hamlet i Godot warczą się tyle co pył w wietrze wieczności. Ale co pisarz może zrobić — prócz mówienia? Zapytany, kogo podziwia, Beckett odpowiada: Racine'a. Zdumiewające skojarzenie. Lepi dzieło z czczości, bełkotu, szyderstwa... i chce osiągnąć przezroczywą doskonałość *Andromaki*? Czyżby z pogromu złudzeń ocalało piękno — retoryczne piękno kształtnej wypowiedzi? Możliwe, bo przecież człowiek sam wyznacza sobie wartości. Ale pamiętajmy także, że pojęcie „piękna” nabiera u Becketta szczególnego znaczenia moralnego. Słowo będzie czyste i piękne wtedy, kiedy wchłonie w siebie wiedzę własnej zbędności. Kiedy nie będzie mu można zarzucić ani obłudy, ani łatwowierności. Może więc słowo, które nie niesie żadnego pozoru, żadnego złudzenia, zrodzi w nas nowego człowieka, zadomowionego nie tyle w umieraniu, ile w istnieniu, którego innym obliczem jest właśnie śmierć? Słaba pociecha, powiecie. I ja tak myślę. Ale Beckett nie dostrzega innej i wypowiada to z wielką jasnością i skromnością.

Jak pięknie wypowiada. Nie umiem nie przytoczyć kilku zdań.

„Gdzie pójdę, gdybym mógł iść, kim byłbym, gdybym mógł być, co powiem, gdybym miał głos, kto tak mówi, mieniając się mną? Odpowiedz prosto, niech ktoś odpowie prosto. Tak, to jest to samo nieznanne co zawsze, jedyne, dla którego istnieję, w niszy mojego nieistnienia, naszego nieistnienia, oto odpowiedź prosta.”

Albo:

„Tak, byłem moim ojcem i byłem moim synem, stawiałem sobie pytania i odpowiadałem na nie, jak umiałem, kazałem sobie opowiadać, wieczór po wieczorze, tę samą historię, którą znałem na pamięć, nie mogąc w nią uwierzyć (...) Tak właśnie przetrwałem, do teraz. I jeszcze dziś wieczór wydaje mi się, że to jakoś pójdzie, jestem w moich objęciach, trzymam się w swych ramionach, nie bardzo czule, ale wiernie, wiernie. Zaśnijmy, jak pod tamtą

daleką lampą, objęci, bośmy wiele mówili, wiele słuchali, wiele cierpieli, wiele udawali.”

I wreszcie:

„Mnie teraz przystoi odejście, walka i powrót może, starcowi, który jest mną, dziś wieczór, starszemu, niż kiedykolwiek był mój ojciec, starszemu niż kiedykolwiek będę ja. Zostałem oto przyparty plecami do przeszłości.”

JAN BŁOŃSKI

fragm. *Posłowie „Beckett — teatr”*,

PIW 1973

Program ilustrują zdjęcia z prób *Radosnych dni*. Ich autorem jest CEZARY MAREK
LANGDA

Wydawca
TEATR NARODOWY

Redakcja
EWA RYMKIEWICZ

Projekt okładki
i opracowanie graficzne
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Cena zł 10.—

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 3716. Nakł. 10.000. S-61

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora
BOGDAN MICHALSKI