

BECKETT



Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu

Dyrektor i kierownik
artystyczny Izabella CYWIŃSKA
Zastępca dyrektora Waclaw WILANOWSKI
Kierownik literacki Milan KWIATKOWSKI
Sekretarz literacki Hanna Marta KARASIŃSKA

*Program wydany z okazji
74-tej rocznicy urodzin
Samuela Becketta*

*This programme is dedicated
to Samuel Beckett
on his 74th Birthday*

*Ce programme parait à l'occasion
de 74-e anniversaire
de Samuel Beckett*

Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu

Sezon 1979/1980

Premiery: 12 kwietnia 1980 r.

SAMUEL BECKETT

Ostatnia taśma Krappa

Krapp's Last Tape

Przekład — Jacek Gąsiorowski
Krapp — Janusz Michałowski
Reżyseria — Jacek Gąsiorowski
Scenografia — Jerzy Kowarski

SAMUEL BECKETT

Tamtym razem

That Time

Przekład — Piotr Kamiński
 — Antoni Libera
Słuchacz — Janusz Michałowski
Reżyseria — Antoni Libera
Scenografia — Jerzy Kowarski
Akustyka — Paweł Walczak

SAMUEL BECKETT

Nie ja

Not I

Przekład — Małgorzata Semil
Usta — Sława Kwaśniewska
Słuchacz — Janusz Michałowski
Reżyseria — Antoni Libera
Scenografia — Jerzy Kowarski

SAMUEL BECKETT

Ostatnia taśma Krappa

Przełożył: Jacek GĄSIOROWSKI

Późny wieczór w przyszłości.

Pokój Krappa.

Z przodu, na lewo od środka, niewielki stół, z jedną szufladą po lewej ręce Krappa.

Z tyłu, po prawej, niewidoczne, przysłonięte kurtyną wejście do niewielkiego schowka.

Przy stole, twarzą do widowni, siedzi zmęczony stary człowiek: KRAPP.

Czarne wyrudziałe, wąskie, zbyt krókie dla niego spodnie. Czarna wyrudziła kamizelka bez rękawów, z czterema pojemnymi kieszeniami. Ciężki srebrny zegarek na łańcuszku. Brudna biała koszula, bez kołnierzyka, rozpięta pod szyją. Zdumiewająca para brudnych białych półbutów, bardzo wąskich i spiczastych, numer co najmniej dziesiąty.

Biała twarz. Rozczochrane siwe włosy. Nieogolony.

Krótkowidz (ale nie nosi okularów). Niedosłyszy.

Chrapliwy głos o szczególnej intonacji.

Porusza się z wysiłkiem.

Pusty stół i otaczająca go przestrzeń oświetlone ostrym białym światłem. Pozostała część sceny w ciemności.

Przez chwilę Krapp pozostaje nieruchomy, patrzy przed siebie, wstrząsa nim dreszcz, spogląda na zegarek, wstaje i przechodzi z lewej strony stołu. Zatrzymuje się, otwiera szufladę, szuka w niej czegoś ręką, wyjmuje dużego banana, podchodzi do proscenium, zatrzymuje się, głaszcze banana, obiera go, rzuca skórkę pod nogi, wkłada koniec banana do ust i nieruchomieje patrząc tępo przed siebie. W końcu odgryza koniuszek, obraca się i zaczyna chodzić tam i z powrotem wzdłuż brzegu sceny, w zasięgu światła, to zna-

czy nie więcej niż cztery lub pięć kroków w każdą stronę, w zamyśleniu przeżuwając banana. Następnie na skórce, ślizga się, prawie pada, odzyskuje równowagę, zatrzymuje się, przygląda się skórcie, w końcu podnosi ją i odrzuca w głąb sceny na lewo. Znowu zaczyna chodzić, kończy banana, zamyśla się, wraca do szuflady, wyjmuje drugiego banana, podchodzi do proscenium, zatrzymuje się, głaszcze banana, obiera go, chce upuścić skórkę, powstrzymuje się i odrzuca ją w ślad za pierwszą, wkłada koniec banana do ust i nieruchomieje patrząc tępo przed siebie. W końcu wpada na pomysł, rzuca banana w głąb sceny na lewo i z całą szybkością, na jaką go stać, odchodzi w głąb sceny po prawej w ciemność, na wpół odchyła zasłonę oddzielającą słabo oświetlony schowek, znika wewnątrz, pojawia się niosąc buchalteryjną księgę, kładzie ją na stole, wraca do schowka, pojawia się znów z metalowymi pudełkami zawierającymi nagrane taśmy, kładzie je na stole, wraca do schowka, pojawia się niosąc magnetofon, stawia go na stole podłącza go do przewodu leżącego luzem na ziemi, z przodu na lewo od stołu, siada, wyciera usta, wyciera ręce o kamizelkę, klaszcze i zaciera ręce.

KRAPP: (Ożywiony) Ach! (Pochyla się nad księgą, przewraca kartki, znajduje notatkę, o którą mu chodzi, czyta) Pudełko... trzy... szpula... pięć. (Podnosi głowę i patrzy przed siebie. Rozkoszując się) Szpula! (Pauza) Szpuuula! (Uśmiech zadowolenia. Pauza. Pochyla się nad stołem i przyglądając się z bliska pudełkom zaczyna w nich przebierać) Pudełko... trzy... trzy... cztery... dwa... (Zaskoczony) dziewięć! na Boga!... siedem... a to szelma! (Podnosi jedno z pudełek, przygląda mu się) Pudełko trzy. (Kładzie je na stole, otwiera i przygląda się znajdującym się wewnątrz szpulom) Szpula... (Zagłada do książki)... pięć... (Przygląda się szpulom) pięć... pięć... a to łajdaczka! (Wyjmuje szpulę, przygląda się jej) Szpula pięć. (Kładzie ją na stole, zamyka pudełko trzy, odkłada je razem z innymi, podnosi szpulę) Pudełko trzy, szpula pięć. (Pochyla się nad aparatem, unosi głowę. Z rozkoszą) Szpula! (Uśmiech zadowolenia. Pochyla się, zakłada taśmę na magnetofon, zaciera ręce) Ach! (Zagłada do książki, odczytuje notatkę na dole strony) Nareszcie matka spoczywa w pokoju... Hm... Czarna piłeczka... (Unosi głowę, patrzy bez wyrazu w pustkę przed sobą. Zaintrygowany) Czarna piłeczka?... (Zagłada znów do książki, czyta) Ciemnowłosa niańka... (Unosi głowę, zamyśla się, zagłada znów do książki, czyta) Lekka poprawa stanu kiszek... hm... pamiętna... co? (Przygląda się dokładniej) Równonoc, pamiętna równonoc. (Unosi głowę, patrzy w pustkę przed sobą. Zaintrygowany), Pamiętna równonoc?... (Pauza. Wzrusza ramionami, zagłada znów do książki, czyta) Pożegnanie z — (Przewraca stronę) — miłością. (Unosi głowę, zamyśla się, pochyla się nad aparatem, chce go włączyć, powstrzymuje się wpół gestu, odwraca się pcowoli,



Patrick Magee jako Krapp (Londyn, Royal Court Theatre 1958)

żeby spojrzeć przez lewe ramię w ciemność w głębi sceny po lewej, długie spojrzenie, następnie powoli odwraca się znów do przodu, włącza i usadawia się w pozycji do słuchania, to znaczy pochyla się naprzód, łokcie opiera na stole, dłonią przychyła ucho w kierunku aparatu, twarz zwrócona do przodu.)

TASMA: (Głos mocny, nieco pompatyczny, bez wątpienia głos Krappa sprzed wielu lat) Dzisiaj trzydzieści dziewięć, zdrowy jak — (Sadowiac się wygodniej strąca ze stołu jedno z pudełek, przeklina, wylacza, gwałtownie zrzuca pudełka i księgę na ziemię, cofa taśmę do początku, włącza, przyjmuje poprzednią postawę) Dzisiaj trzydzieści dziewięć, zdrowy jak byk, jeśli nie liczyć mojej starej słabości, a intelektualnie, mam w tej chwili wszelkie powody przypuszczać, że... (Waha się)... na szczycie fali — albo w pobliżu. Tę okropną rocznicę, podobnie jak w ostatnich latach, obchodziłem spokojnie, w winiarni. Żywego ducha. Siedziałem przy kominku z zamkniętymi oczami, oddzielając plewy od ziarna. Zrobiłem kilka notatek na odwrocie koperty. Cieszę się, że jestem znów w swojej norze, w swoich starych szmatach. Zjadłem właśnie, wspominam o tym z przykrością, trzy banany i z trudem powstrzymałem się od czwartego. Fatalne dla człowieka w takim stanie jak ja. (Gwałtownie) Skończyć z tym! (Pauza) Nowe oświetlenie nad moim stołem jest dużym udogodnieniem. Z tą całą ciemnością dookoła czuję się mniej samotny. (Pauza) W pewnym sensie. (Pauza) Lubię wstać i pochodzić tam trochę, a potem wrócić tu, do... (Waha się)... siebie. (Pauza) Krapp.

(Pauza)

Ziarno, ciekaw jestem, co chciałem przez to powiedzieć, chciałem (Waha się)... przypuszczam, że chodziło o rzeczy, które pozostaną coś warte, kiedy cały pył już — kiedy cały mój pył już osiadzie. Zamykam oczy i próbuję je sobie wyobrazić.

(Pauza. Krapp na moment zamyka oczy)

Niezwykła cisza dziś wieczór, nastawiam uszu i nie słyszę tchnienia. O tej porze zawsze śpiewa stara panna McGlome. Ale dziś wieczór nie. Powiada, że to piosenki z czasów, kiedy była dziewczynką. Trudno wyobrazić ją sobie jako dziewczynkę. Choć to wspinała kobieta. Z Connaught, jak mi się zdaje (Pauza) Czy będę śpiewał w jej wieku, jeżeli w ogóle będę w jej wieku? (Pauza) Nie. (Pauza) Czy śpiewałem, gdy byłem chłopcem? (Pauza) Nie. (Pauza) Czy kiedykolwiek śpiewałem? (Pauza) Nie.

(Pauza)

Słuchałem przed chwilą starego roku, przypadkowe fragmenty. Nie sprawdzałem w księdze, ale musiało to być przynajmniej dziesięć albo dwanaście lat temu. Zdaje mi się, że żyłem jeszcze wtedy, przynajmniej od czasu do czasu, z Bianką na Kedar Street. Ładnie

z tego wyszedłem, do diabła, tak! Beznadziejna historia. (Pauza) Niewiele o niej poza hołdem dla oczu. Niezwykle ciepłe. Nagle zobaczyłem je znowu. (Pauza) Niezrównane! (Pauza) No cóż... (Pauza) Ponure ekshumacje, ale często wydają mi się — (Krapp wylacza, zamyśla się, włącza) — pomocne przed rozpoczęciem nowego... (Waha się)... powrotu w przeszłość. Trudno uwierzyć, że kiedykolwiek byłem tym młodym gnojkiem. Ten głos! O Boże! Te aspiracje! (Krótki śmiech, któremu wtóruje Krapp) I te postanowienia! (Krótki śmiech, któremu wtóruje Krapp) Zwłaszcza, żeby mniej pić. (Krótki śmiech samego Krappa) Statystyka. Tysiąc siedemset godzin z ostatnich ośmiu tysięcy z czymś przemarnował w samych tylko lokalach z wyszynkiem. Ponad 20⁰%, a jeśli nie liczyć snu, nawet 40⁰% czasu. (Pauza) Plany... (Waha się)... mniej absorbującego życia płciowego. Ostatnia choroba ojca. Słabnąca pogoń za szczęściem. Fiasko środków przeczyszczających. Drwi z tego, co nazywa swoją młodością i dziękuje Bogu, że się skończyła (Pauza) Pobrzmiewa to fałszem. (Pauza) Cienie opus... magnum. A na koniec — (Krótki śmiech) skowyt do Opatrzności. (Dłuższy śmiech, któremu wtóruje Krapp) Co pozostaje z tej całej nędzy? Dziewczyna w wytartym zielonym płaszczu na kolejowym peronie? Nie? (Pauza)

Kiedy spoglądam —

(Krapp wylacza, zamyśla się, spogląda na zegarek, wstaje, idzie za kulisy do schowka. Odgłosy nalewania i picia. Krótki wybuch beczącego śpiewu)

KRAPP: (Śpiewa)

Noc już nadchodzi

Znowu minął dzień

Skrada się —

(Atak kaszlu. Wraca do światła, siada, ociera usta, włącza, usadawia się w pozycji do słuchania)

TASMA: — w tył na miniony rok, z odcieniem tego co, mam nadzieję, będzie może moim starczym spojrzeniem, jest tam oczywiście dom nad kanałem, gdzie umierała matka, późną jesienią, po długim viduitas — (Krapp podrywa się) — i ta (Krapp wylacza, cofa trochę taśmę, przysuwa ucho bliżej do aparatu, włącza) — umierała matka, późną jesienią, po długim viduitas, i ta — (Krapp wylacza, unosi głowę, patrzy tępo przed siebie. Jego wargi bezgłośnie sylabizują słowo „viduitas”. Wstaje, idzie za kulisy do schowka, wraca z ogromnym słownikiem, kładzie go na stole, siada i szuka słowa)

KRAPP: (Czytając ze słownika) Stan — albo sytuacja — w której się jest — albo pozostaje — wdową — lub wdowcem. (Unosi głowę. Zaintrygowany) Jest — albo pozostaje?... (Pauza. Zagląda

ponownie do słownika. Czyta) Żałobna czerń wdowieństwa... Również o zwierzęciu, zwłaszcza o ptaku... vidua albo zięba... czarne upierzenie samca... (Unosi głowę. Z upodobaniem) Wdowi ptak!

(Pauza. Zamyka słownik, włącza, usadawia się w pozycji do słuchania)

TASMA: — ławka przy śluzie, skąd mogłem widzieć jej okno. Tam siadywałem, w zacinającym wietrze, pragnąc, żeby odeszła. (Pauza) Prawie nikogo, zaledwie ci, co zwykle, niańki, dzieci, starcy, psy, znałem już ich całkiem dobrze — to znaczy tylko z widzenia, oczywiście! Przypominam sobie szczególnie pewną ciemnowłosą piękność, całą w wykrochmalonej bieli, biust niezrównany, pchała przed sobą czarny kryty wózek, jak karawan. Za każdym razem, kiedy spoglądałem w jej stronę, wlepiła we mnie oczy. Ale gdy odważyłem się do niej przemówić — nie będąc przedstawionym — zagroziła, że wezwie policjanta. Jak gdybym czyhał na jej cnotę! (Smiech. Pauza) Jaką ona miała twarz! I oczy! Jak... (Waha się)... chryzolit! (Pauza) No cóż... (Pauza) Byłem tam, kiedy — (Krapp wyciąga, zamysła się, znowu włącza) — opadła zasłona, jedna z tych brudnych brązowych rolet, akurat rzuciłem piłeczkę białemu pieskowi, tak się złożyło. Przypadkiem uniosłem głowę i już tam była. Po wszystkim, nareszcie skończone. Siedziałem jeszcze przez kilka chwil z piłką w dłoni, a pies skowytał i prosił mnie łapą. (Pauza) Chwile. Jej chwile, moje chwile (Pauza) Chwile psa. (Pauza) W końcu podałem mu, a on wziął ją delikatnie do pyska, delikatnie. Mała, stara, czarna, twarda piłeczka z lanej gumy. (Pauza) Będę czuł ją w dłoni po dzień mojej śmierci. (Pauza) Mogłem ją zatrzymać. (Pauza) Ale dałem ją psu.

(Pauza)

No cóż...

(Pauza)

Duchowo rok bardzo mroczny i ubogi aż do pamiętnej marcowej nocy, w wyjąłym wietrze na końcu mola, nigdy jej nie zapomnę, kiedy nagle wszystko stało się dla mnie jasne. Wreszcie olśnienie. Chyba to właśnie powinienem przede wszystkim zarejestrować dziś wieczór, w przewidywaniu dnia, kiedy moja praca będzie skończona, a ja nie zachowam być może żadnego wspomnienia ani złego ani dobrego o cudzie, który... (Waha się)... o ogniu, który ją rozniecił. Ujrzałem wtedy nagle, że wiara, którą kierowałem się przez całe życie, a mianowicie — (Krapp niecierpliwie wyciąga, posuwa taśmę naprzód, włącza ponownie) — wielkie granitowe skały, piana rozpryskująca się w świetle latarni morskiej i wiatromierz wirujący jak śmigło, stało się dla mnie w końcu jasne, że ciemność, którą zawsze z takim trudem zwalczałem, w rzeczywistości jest moim naj... (Krapp klnie, wyciąga, przesuwając taśmę

naprzód, ponownie włącza) — skojarzenie nierozzerwalne aż do końca mych dni, burzy i nocy, ze światłem zrozumienia i ogniem — (Krapp klnie głośnie, wyciąga, posuwa taśmę naprzód, ponownie włącza) — moja twarz między jej piersiami i moja ręka na niej. Leżeliśmy tak bez ruchu. Ale pod nami wszystko się poruszało, i poruszało nas, delikatnie w górę i w dół i z jednego boku na drugi.

(Pauza)

Minęła północ. Nigdy nie słyszałem podobnej ciszy. Jakby ziemia była niezamieszkała.

(Pauza)

Na tym kończę —

(Krapp wyciąga, cofa taśmę, włącza ponownie) — łodzią w górę jeziora, wykopaliliśmy się przy brzegu, następnie wypchnęliśmy łódź na wodę i pozwoliliśmy jej dryfować. Leżała na deskach pokrywających dno trzymając ręce pod głową, z zamkniętymi oczami. Pałace słońce, lekki wiaterek, woda przyjemnie pluskała. Na jej udzie zauważyłem zadrapanie i zapytałem, skąd się wzięło. Zbierając agrest, odpowiedziała. Raz jeszcze powiedziałem, że wydaje mi się to beznadziejne i że nie ma sensu kontynuować, a ona zgodziła się nie otwierając oczu. (Pauza) Poprosiłem ją, żeby spojrzała na mnie i po kilku chwilach — (Pauza) — po kilku chwilach zrobiła to, ale oczy miała jak szparki, z powodu słonecznego blasku. Pochyliłem się nad nią, żeby zakrył je cień i wtedy się otworzyły (Pauza. Cicho) Wpuściły mnie. (Pauza) Wniosło nas między trzciny i łódź utknęła. Jak one się ugięły wzdychając pod naporem dziobu. (Pauza) Położyłem się na niej, moja twarz między jej piersiami i moja ręka na niej, Leżeliśmy tak bez ruchu. Ale pod nami wszystko się poruszało i poruszało nas, delikatnie, w górę i w dół i z jednego boku na drugi.

(Pauza)

Minęła północ. Nigdy nie słyszałem —

(Krapp wyciąga, zamysła się, wstrząsa nim dreszcz, spogląda na zegarek, wstaje i idzie za kulicy do schowka. Odgłosy nalewania i picia. Wraca z mikrofonem, lekko się zataczając, kładzie go na stole, zdejmując szpulki z magnetofonu, kładzie je na słowniku, wyjmując nowe szpulki z szuflady, zakłada je na magnetofon, podłącza mikrofon, siada, wyjmując z kieszeni kopertę z notatkami, zagląda do nich, kładzie kopertę na słowniku, poprawia mikrofon, koncentruje się — włącza, nagrywa)

KRAPP: Właśnie wysłuchałem tego nieszczęsnego krety, za jakiego się uważałem trzydzieści lat temu, trudno uwierzyć, że mogło być ze mną aż tak źle. Ten głos! O Boże! Dzięki Bogu z tym już przynajmniej skończone. (Pauza) Jakże ona miała oczy! (Zamy-

śla się, uświadamia sobie, że nagrywa ciszę, wyłącza, zamyśla się. Wreszcie) Wszystko tu, wszystko, całe to — (Uświadamia sobie, że nic się nie nagrywa, włącza) Wszystko tu, wszystko na tej starej zafajdanej gałce, całe światło i ciemność i głód i naigrwanie się... (Waha się)... wieków! (Krzyczy) Tak! (Pauza) Niech się nagrywa! O Boże! Niech wreszcie przestanie myśleć o odrabianiu lekcji! O Boże! (Pauza. Zmęczony) No cóż, może miał rację. (Pauza) Może miał rację. (Zamyśla się. Uświadamia sobie, wyłącza. Zagląda do notatek na kopercie) Ba! (Gniecie ją i wyrzuca. Zamyśla się. Włącza) Nic do powiedzenia, nawet jęku. Czym jest dziś jeden rok? Zgaga w mózgu i stolec jak kamień. (Pauza) Zasmakowałem w słowie szpula. (Z rozkoszą) Szpuuula! Najszczęśliwsza chwila z ostatnich pięciuset tysięcy. (Pauza) Siedemnaście egzemplarzy sprzedanych, z czego jedenaście po cenach hurtowych bibliotekom miejskim za oceanem. Stają się znany. (Pauza) Funt, sześć szylingów i kilka pensów, osiem, o ile się nie mylę. Raz albo dwa razy wychodziłem, zanim lato ochłodziło. Siedziałem trzęsąc się w parku, pogrążony w zadumie, marząc, żeby już się skończyło. Żywego ducha. (Pauza) Ostatnie urojenia. (Gwałtownie) Poskromić je! (Pauza) Zniszczyłem sobie oczy czytając znowu Effi, stronę dziennie i znowu łzy. Effi... (Pauza) Mógłbym być z nią szczęśliwy, tam nad Bałtykiem, pośród sosen i wydm. (Pauza) Mógłbym? (Pauza) A ona? (Pauza) Ba! (Pauza) Ze dwa razy przyszła tu Fanny. Kościste widmo starej kurwy. Niewiele mogłem zrobić, ale chyba lepsze to niż kopniak w krocze. Ostatnim razem nie było źle. Jak ty dajesz radę, w twoim wieku? spytała. Powiedziałem, że oszczędzałem się dla niej przez całe życie. (Pauza) Wybrałem się raz na nieszpory, jak w czasach, kiedy nosiłem jeszcze krótkie spodenki. (Pauza. Śpiewa)

Noc już nadchodzi

Znowu minął dzień

Skrada się —

(kaszle, potem ledwo słyszalnie)

po niebie

Wieczoru cień.

(Łapiąc oddech) Zasnąłem i spadłem z ławki. (Pauza) Kilka razy w nocy zadawałem sobie pytanie, czy nie należałoby może ostatnim wysiłkiem — (Pauza) No dość już, kończ tę butelkę i idź spać. Jutro możesz dokończyć tego pieprzenia. Albo zostaw to tak jak jest. (Pauza) Zostaw to tak jak jest. (Pauza) Połóż się w ciemności oparty wysoko o poduszki — i błąkaj się. Bądź znów w wigilijny wieczór w dolinie, aby zbierać ostrokrzew, ten z czerwonymi jagodami. (Pauza) Bądź znów w niedzielny poranek w Croghan, z suką we mgle, zatrzymaj się i posłuchaj dzwonów. (Pauza) I tak

dalej. (Pauza) Bądź znów, bądź znów. (Pauza) Cała stara nędza. (Pauza) Raz ci nie wystarczyło. (Pauza) Połóż się na niej.

(Długa pauza. Nagle pochyla się nad aparatem, wyłącza, zrywa szpulki, wyrzuca je, zakłada poprzednie, cofa taśmę aż do fragmentu, którego chce posłuchać, chce włączyć, zatrzymuje się w pół gestu, żeby spojrzeć w głąb sceny na lewo jak poprzednio, znowu odwraca się do przodu, włącza, patrzy przed siebie)

TASMA: — agrest, odpowiedziała. Raz jeszcze powiedziałem, że wydaje mi się to beznadziejne i że nie ma sensu kontynuować, a ona zgodziła się nie otwierając oczu. (Pauza) Poprosiłem ją, żeby spojrzała na mnie i po kilku chwilach — (Pauza) — po kilku chwilach zrobiła to, ale oczy miała jak szparki, z powodu słonecznego blasku. Pochyliłem się nad nią, żeby zakrył je cień i wtedy się otworzyły. (Pauza. Cicho) Wpuściły mnie. (Pauza) Wniosło nas między trzciny i łódź utknęła. Jak one się ugięły zdychając pod naporem dziobu. (Pauza) Położyłem się na niej, moja twarz między jej piersiami i moja ręka na niej. Leżeliśmy tak bez ruchu. Ale pod nami wszystko się poruszało i poruszało nas, delikatnie, w górę i w dół i z jednego boku na drugi.

(Pauza. Wargi Krappa poruszają się bezdźwięcznie)

Minęła północ. Nigdy nie słyszałem podobnej ciszy. Jakby ziemia była niezamieszkała.

(Pauza)

Na tym kończę tę taśmę. Pudełko — (Pauza) — trzy, szpula — (Pauza) pięć. (Pauza) Być może moje najlepsze lata już minęły. Kiedy istniała jeszcze szansa na szczęście. Ale nie chciałbym, żeby wróciły. Teraz, kiedy mam w sobie ten ogień, już nie. Nie, nie chciałbym, żeby wróciły.

(Krapp nieruchomo patrzy przed siebie. Taśma kręci się w ciszy).

„Ostatnia taśma Krappa”
— ewolucja sztuki 1958-75.

8 kwietnia 1975 w teatrze Petite Orsay w Paryżu wystawiono *Ostatnią taśmę Krappa* z Pierrem Chabertem w roli tytułowej. Premiera ta kończy prawie 20-letni okres, w którym Beckett wielokrotnie ściśle współpracował przy wystawianiu tej sztuki bądź w roli doradcy reżysera, bądź samemu ją reżyserując.

W grudniu 1957 Beckett po raz pierwszy usłyszał irlandzkiego aktora Patricka Magee czytającego urywki powieści *Molloy*. Niezwykły głos Magee’ego wyrażający nastrój głębokiego znużenia światem, smutku i żalu poruszył go i wywarł na nim wielkie wrażenie. W dwa miesiące później Beckett rozpoczął pisanie monologu dramatycznego dla postaci, która została opisana w pierwszym szkicu jako sterany życiem człowiek, obdarzony dychawicznym starczym głosem o charakterystycznym akcentem. Przez pewien czas Beckett istotnie traktował tę sztukę tylko jako „monolog Magee’go”. Stworzywszy kilka dalszych wersji obdarzył bohatera — starego gasnącego człowieka, szorstko brzmiącym imieniem Krapp wywołującym nieprzyjemne skojarzenia z ekskrementami**. To znaczące imię miało skierować uwagę na sprawy ciała — odrażającego, a ciągle niezaspokojonego, ciała, z którym Krapp na próżno próbował dojść do ładu przez całe swoje życie.

W artykule tym nie zamierzam jednak analizować poszczególnych kompozycji *Ostatniej taśmy Krappa* na podstawie różnych wersji manuskryptów i maszynopisów przechowywanych w bibliotekach uniwersytetów w Reading i w Austin (Texas). Zadaniem tej pracy jest prześledzenie kierunku rozwoju sztuki od chwili jej pierwszego wystawienia w Londynie (w Royal Court Theatre w 1958) do ostatniej paryskiej wersji z 1975. Wykorzystując informacje o większości omawianych tu wystawień będę używał notesu przygotowanego przez Becketta do przedstawienia dla Schiller Theater w Berlinie w 1969, które sam reżyserował. Będę się również odwoływał do kopii tekstu z przypisami i poprawkami autora, przekazanymi właśnie uniwersytetowi w Reading. W trakcie pracy nad swoją sztuką Beckett poddawał ją ponownej ocenie, korygował

*) James Knowlson — wykładowca literatury francuskiej na uniwersytecie w Reading w Wielkiej Brytanii, autor wielu prac o dziełach Becketta, współzałożyciel i pierwszy redaktor naczelny „*Journal of Beckett Studies*”, opiekun archiwum Beckettowskiego w Reading.

***) „Krapp” — kojarzy się ze słowem „scrap”, które oznacza: — odpady, pozostałości, resztki (przyp. tłum.)



Projekt kostiumu Krappa do pierwszej inscenizacji *Ostatniej taśmy Krappa* (Royal Court Theatre 1958)

i wnosił pewne poprawki. Dlatego późniejsze wersje różniły się zdecydowanie od pierwszej (Londyn, październik 1958, w roli Krappa — Patrick Magee) szczególnie pod względem scenografii i niewerbalnych działań Krappa.

Po raz pierwszy Beckett wprowadził zmiany w inscenizacji berlińskiej (Schiller Theater 1969, w roli Krappa — Martin Held). Znalazły się one wraz z uwagami Volkera Canarisa w tekście *Das Letzte Band Regiebuch der Berliner Inszenierung* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970). Obśzerniejszy od tego wydania jest notatnik Becketta dotyczący ostatnich inscenizacji, który okazuje się bardzo pomocny w ustalaniu przyczyn niektórych zmian, jak również rzuca światło na pomijane zazwyczaj aspekty sztuki. Kolejne inscenizacje w Londynie i w Paryżu — wznowienie w Royal Court w styczniu 1973 w reżyserii Anthony Page'a (w roli Krappa — Albert Finney) oraz kwietniowe przedstawienie w Petite Orsay w 1975 — wprowadziły dalsze zmiany zasugerowane bądź zaakceptowane przez autora. Generalnie jednak obie inscenizacje nie odbiegały od wersji niemieckiej. Dlatego należałoby rozpocząć od zestawienia i omówienia głównych różnic między inscenizacją w Schiller Theater z 1969 a pierwotną wersją w Royal Court z 1958.

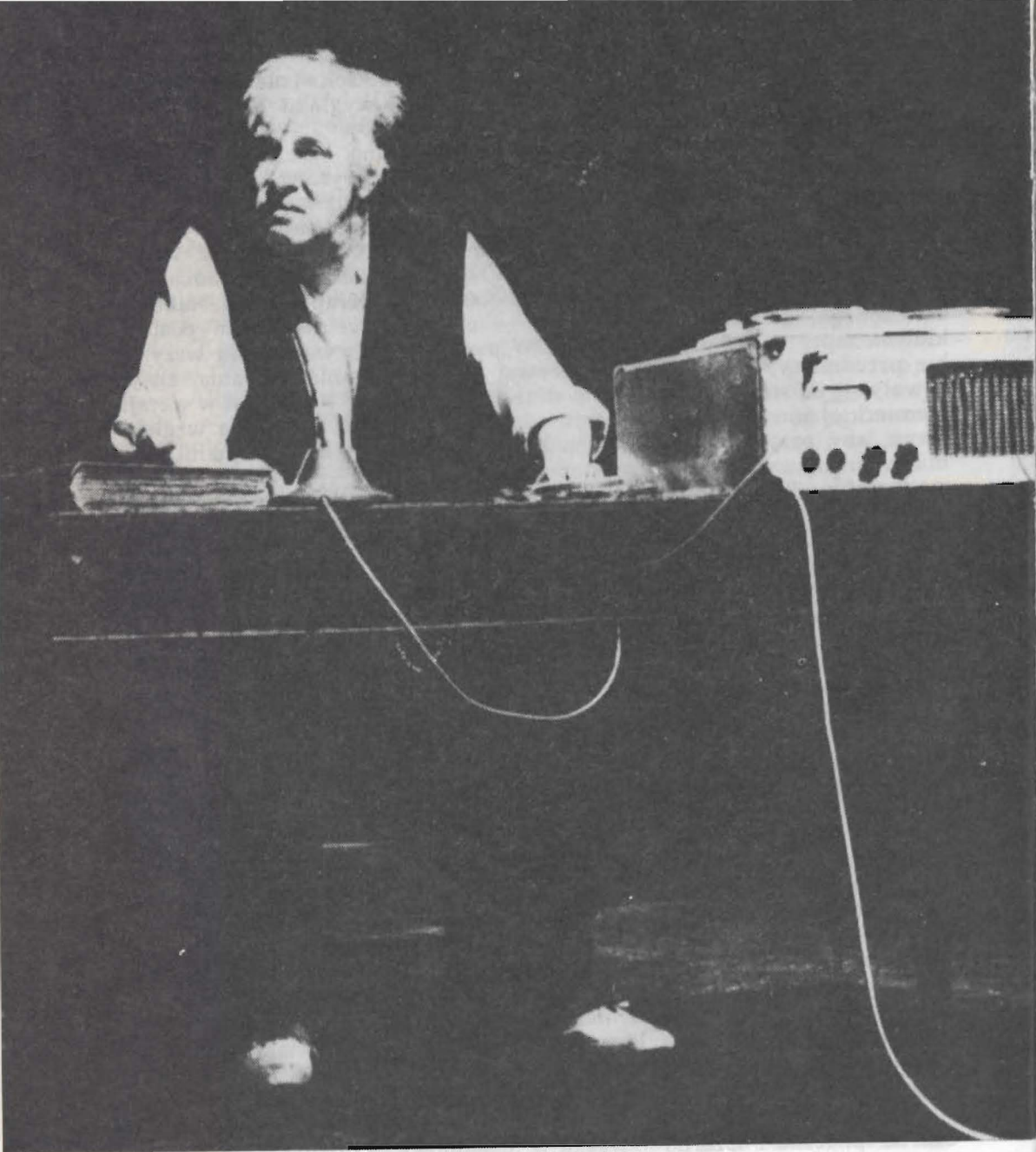
Po pierwsze, w wersji niemieckiej, w celu uzyskania większej przejrzystości i prostoty konstrukcji został obcięty początek sztuki. Cięcia i zmiany wprowadzone przez Becketta miały na celu zarysowanie większego kontrastu pomiędzy wszechogarniającą ciszą i bezruchem z jednej strony, a dźwiękiem i aktywnością z drugiej. Beckett napisał w notatniku inscenizacyjnym, że wyciął „wszystko, co opóźnia przejście z bezruchu do ruchu, i co w tym przeszkadza”. W konsekwencji wiele działań Krappa zostało usuniętych z początku akcji scenicznej. Nie było zamykania i otwierania szuflad na początku sztuki, ani potem przed nagraniem. Dwie zamknięte szuflady stołu zamieniono na otwartą tylną, usytuowaną wygodniej, z lewej strony Krappa. Krapp nie grzebał również w kieszeni w poszukiwaniu koperty z nagryzłonymi notatkami do wykorzystania w trakcie nagrania. Co więcej, kiedy po raz pierwszy powlókł się do swojej kryjówki w tyle sceny, usunięto dźwięk odkorkowywanej butelki; pozostawiając tym samym tylko dwa sygnały dźwiękowe wyjaśniające nałóg Krappa. Z drugiej strony pozostawiono moment, kiedy spogląda na zegarek, by uchwycić dokładną chwilę swoich urodzin, aby potem pograżyć się w to, co stało się rytualnym nagraniem urodzinowym. W inscenizacji berlińskiej, a także w późniejszych wersjach pozostawiono błazeńską scenkę ze skórka banana, ale w zmienionej formie. Zgodnie z cyrkową konwencją Krapp poślizgnął się na skórcie banana, lecz potem podniósł ją i rzucił w ciemność, w lewą kulisę. Po raz drugi, zanim upuścił skórkę, odegrał całą scenkę na niby. Wydaje się, że Beckett zmienił działanie Krappa, który kopiąc skórkę w kierunku widowni wprowadził element będący zgrzytem w sztuce; w drugim przypadku akcja sceniczna była zamknięta przestrzenią sceny i kulis. Pominięto dalej dość naiwny podtekst seksualny, wyrażony umieszczeniem przez Krappa drugiego banana w kieszeni kamizelki, tak, aby wystawał koniec.

Można przypuszczać, że komiczne wstawki są umieszczone na początku sztuki, podobnie jak w *Końcówce*, celem stworzenia widzowi możliwości wielopłaszczyznowego odbioru sztuki. Ukazanie Krappa, przynajmniej na wstępie, w roli kłowna ma na celu przytłumienie nastroju sentymentalizmu, który mógłby łatwo stać się efektem zestawienia „steranego życiem człowieka” z jego wcześniejszym, pewnym siebie „ja”. Dlatego w dobo-

rze wyważonym przedstawieniu nie powinna być zachwiana równowaga pomiędzy komicznymi i wzruszającymi cechami wyglądu Krappa i sytuacji, w jakiej się znajduje.

Zachowanie proporcji jest jednak sprawą trudną. W czasie reżyserowania sztuki, Beckett bardzo uważał, aby nie przerysować komicznych elementów powierzchowności i zachowania Krappa. Już w pierwszym wystawieniu, w Royal Court, Beckett stonował, a później całkowicie wyeliminował taką zewnętrzną cechę Krappa, jak czerwony pijacki nos. W inscenizacji w Schiller Theater z 1969 po sekwencji ze skórką banana następuje kilka dodatkowych gestów, ukazujących Krappa jako słabego, zmęczonego, niezdarnego człowieka — a więc przeciwieństwo postaci kłowna zaprezentowanej uprzednio. W pierwotnym wystawieniu wszystkie przedmioty, których Krapp używał do wysłuchania nagrania, znajdowały się na stole w momencie podniesienia kurtyny. Natomiast w wersji niemieckiej musiał on trzykrotnie udać się do swojego schowka w głębi sceny, aby przynieść księgę buchalteryjną, stos puszek z taśmami (zamiast kartonowych pudełek występujących w tekście) — i w końcu — sam magnetofon. Ta kolejność, jak wyjaśnił Beckett w notatniku z przedstawienia, została przyjęta z trzech powodów: element najważniejszy (magnetofon) znalazł się na końcu, można zauważyć wzrastające zmęczenie Krappa w miarę zwiększania się wagi i rozmiarów przedmiotów, uniknięto w końcu jakiegokolwiek ingerowania w działania Krappa przy włączaniu magnetofonu.

W tekście sztuki wyeliminowano częściowo sentymentalizm poprzez zastosowanie magnetofonu jako środka ekspresji, który umożliwił Krappowi stworzenie pogardliwej i trzeźwej oceny swojego „ja” z przeszłości: „Właśnie wysłuchałem tego nieszczęsnego kretyna, jakim byłem trzydzieści lat temu, trudno uwierzyć, że mogło być ze mną aż tak źle”. Temu celowi służy również obecność soczystego, często makabrycznego humoru, który charakteryzuje obecną sytuację Krappa: „Ze dwa razy przyszła tu Fanny. Kościste widmo starej kurwy! Niewiele mogłem zrobić, ale chyba lepsze to, niż kopniak w krocze”. W istocie dokonując oceny własnej przeszłości Krapp łączy w swoisty sposób tęsnotę z nienawiścią. Patrick Magee, z aprobatą Becketta, podkreślił w swoim Krappie gorycz niemożności poddania się, która daje mu coś z godności buntownika. „Powiedziałem, że oszczędzałem się dla niej przez całe życie”. „Cała ta stara nędza. Raz ci nie wystarczyło” — słowa te jawią się jako przywidłe oskarżenia odległej, lecz wciąż niepokojącej przeszłości i pustej, nieszczęsnej teraźniejszości. Drugą zmianą dokonaną przez Becketta w inscenizacji w Schiller Theater było subtelne zasugerowanie powiązania między ciemnością otaczającą świetlny krąg Krappa a śmiercią. Związek ten występuje w tekście: Krapp czyta umieszczone obok siebie hasła z księgi buchalteryjnej dotyczące wcześniejszych wydarzeń w jego życiu: „Hm... Czarna piłeczka... Czarna piłeczka?... Ciemnowłosa nianka...” Z tytułu (*Ostatnia taśma Krappa*) jasno wynika, że śmierć czyha gdzieś w pobliżu. Przeświadczenie to, w ciągu ostatnich lat, zbyt dobitnie, jak na Becketta, pobrzmiwało w chrapliwym głosie Krappa usiłującego zaśpiewać wieczorny hymn Sabine Bearing Gould Now the day is over (*Noc już nadchodzi*). Dlatego we wznowieniu w Royal Court w 1973 i w inscenizacji własnej w Petite Orsay w 1975 Beckett zrezygnował z hymnu uznając go za zbyt dosłowny. W zamian, w inscenizacjach tych oraz we wcześniejszej w Schiller Theater, w której hymn był jeszcze zachowany, Krapp rzuca dwa niepewne spojrzenia przez lewe ramię w otaczającą ciemność.



Martin Held jako Krapp (Berlin, Schiller Theater 1969)

W czasie prób w Berlinie Beckett wyjaśnił Martinowi Heldowi: „Tam jest diabeł. Tuż za nim stoi śmierć. On podświadomie jej szuka”. W egzemplarzu sztuki, poprawionym dla wznowienia w Royal Court w 1973, w notatce na marginesie określono ten ruch jako „Hain”; aluzję odczytano jako nawiązanie do wiersza Matthiаса Claudiusa napisanego do muzyki Schuberta, w którym śmierć mówi: „Bądź odważny, nie jestem straszna, zaśniesz łagodnie w moich ramionach”. Może się wydawać, że trudno wyrazić obawę przed śmiercią jednym spojrzeniem. Dlatego też we wznowieniu w Royal Court spojrzenie zostało pominięte, mimo że uwzględniono je w czasie prób.

Trzecia i, moim zdaniem, najistotniejsza z teatralnego punktu widzenia zmiana została wprowadzona do wszystkich wersji, którymi zajmował się Beckett od inscenizacji berlińskiej z 1969. Zamiast kurtyny opadającej na scenę, na której Krapp bez ruchu patrzy przed siebie, podczas gdy taśma obraca się w milczeniu, w inscenizacji berlińskiej, paryskiej z 1975 i londyńskiej z 1973 Beckett pozwolił zgasnąć światłu na scenie, za kulisami pozostawiając tylko małe światełko — „oko” magnetofonu. Ta zmiana, „będąca przypadkiem, który spadł z nieba” — jak napisał Beckett, akcentuje myśl przewodnią i stwarza efekt, który jest podstawą tej sztuki, jak i wielu innych dzieł Becketta. Słowa nagrane przez Krappa tak wiele lat temu stanowią obecnie jedyną dostępną mu formę kontaktu z samym sobą w pustej, samotnej, prawie całkowicie jałowej egzystencji, której w dziwny sposób i gorąco pragnął, i jakby się bał. „Minęła północ. Nigdy nie słyszałem podobnej ciszy. Jakby ziemia była niezamieszkała”. Oglądając *Ostatnią taśmę Krappa* i przeżywając jej końcowe sceny myślimy nie tylko o określonym smutku jednego życia, pełnego niespełnionych aspiracji i rozwianych ideałów, ale również o efemerycznej istocie całego ludzkiego bytu, irracjonalności doświadczeń przeszłości, które człowiek na próżno stara się pochwytać pamięcią lub uwięzić na stronie druku czy taśmie magnetofonowej. A jednak, paradoksalnie, czy raczej ironicznie, słabe migotanie światła utrzymało się do końca sztuki — *voyant blanc du magnetophone dans l'obscurité*.

Krapp jest nawiedzany wspomnieniem dziewczyny w łódce pontonowej: reżyserując tę sztukę Beckett wprowadził w zachowanie starego człowieka wiele elementów podkreślających tę obsesję. Jeden z nich stał się najbardziej wzruszającym momentem sztuki. Gdy magnetofon odtwarzał zdarzenie z dziewczyną na jeziorze, Krapp pochylił nisko głowę, tak że spoczęła na stole tuż przy magnetofonie. Kiedy jednak głos młodszego „ja” wypowiadał słowa: „Położyłem się na niej, moja twarz między jej piersiami i moja ręka na niej” starcza powykrzywiana dłoń Krappa powtarza patetycznie gesty, które wykonywała około trzydziestu lat temu.

W inscenizacjach własnych Becketta reakcją Krappa na swą pewność siebie i wygórowane ambicje z dawnych lat, wyrażane trzydziestoletnim głosem, są nie tylko przekleństwa odnotowane w didaskaliach, ale również inne dźwięki obrazujące zniecierpliwienie, irytację i gniew. Jednak dla kontrastu, relacji o wydarzeniu z dziewczyną na jeziorze słucha jakby sparaliżowany, w całkowitej ciszy i skupieniu. Jest zahipnotyzowany siłą i intensywnością tego wspomnienia. Ta różnorodność reakcji służy licznym, często pokrewnym celom. Zniecierpliwienie, wyraźna niechęć do głosu z taśmy podkreśliły dystans dzielący Krappa od jego dawniejszego „ja”. Dźwięki, które wydawał, stały się częścią całej gamy spojrzeń, okrzyków, uśmiechów i gestów charakteryzujących stosunek samotnika do świata rzeczy. Tak na przykład Krapp wyraża swój stosunek do opowia-

dania z taśmy stosunkiem do magnetofonu, który jednocześnie jest jego jedynym towarzyszem.

Kontrast pomiędzy odgłosami wydawanymi przez Krappa a wszechogarniającą ciszą towarzyszącą mu w chwilach uniesień i marzeń przepelzionych rozpaczą staje się tym ważniejszy, że wyraża głęboko kontrast dramatyczny pomiędzy dźwiękiem i ruchem z jednej strony, a ciszą i bezruchem z drugiej. Ta sprawa szczególnie pochłaniała Becketta w trakcie jego własnych inscenizacji. „Czas” — napisał w egzemplarzu sztuki zapożyczonym w swoje adnotacje — „jest prawie równo podzielony na słuchanie (cisza, bezruch) i niesłuchanie (hałas, ruch)”.

Dla Becketta-reżysera najważniejsze stały się sprawy kontrastu i harmonii. W częściach notatnika z przedstawienia w Schiller Theater zatytułowanych „*immobilité écoute*” i „*jeux écoute*” wyodrębnił skrupulatnie sytuacje kontrastowe występujące w grze Krappa pomiędzy słuchaniem i nie-słuchaniem, ruchem i bezruchem, marzeniem i gorączkowym działaniem. Opracował również szczegółowo sposoby wyrażenia tych przeciwieństw; należą do nich między innymi otwieranie i zamykanie oczu, skłanianie głowy. Powtórzenia jako środek artystyczny stosował i jako reżyser i jako pisarz, czego dowodem są inne jego inscenizacje w Schiller Theater (*Radosne dni*, *Końcówka*, *Czekając na Godota*). W dwu inscenizacjach *Ostatniej taśmy Krappa*, w Schiller Theater i w Teatre d'Orsay, wiele poszczególnych gestów i spojrzeń wybrano i powtórzono w odmiennych kontekstach. W Schiller Theater, kiedy Krapp zamknął słownik, znalazłszy słowo *viduitas*, spojrzął tak samo jak wtedy, kiedy odczytał z książki buchalteryjnej hasło „Pożegnanie z miłością”. Powtórzenia służą często efektem komicznym: położywszy bowiem słownik „do góry nogami”, Krapp skorygował swój błąd, zanim otworzył książkę. Zastosowana metoda nawiązuje najwyraźniej do sceny ze skórką banana. Wiele ruchów Krappa powtarzano tak często, że stały się nieodłączną częścią jego osobowości. Kiedy na przykład wstawał od stołu i obchodził go dookoła, pomagał sobie zawsze rękami; niosąc przedmioty ze schowka przyciskał je mocno do piersi. W wywiadzie z Ronaldem Haymonem, Martin Held wspominał, że podczas prób *Krappa* zaczął naśladować sposób wygięcia dłoni charakterystyczny dla Becketta, przyswoił sobie również jego powłóczysty sposób chodzenia, który stał się jedną z cech powierzchowności Krappa.

Beckett docenił wagę powtórzeń w tworzeniu komicznych i dramatycznych momentów tej tak krótkiej i zwartej sztuki. Podkreślił również, że przestylizowanie mogłoby doprowadzić do sposobu gry nie odpowiadającego *Ostatniej taśmie Krappa*. Dlatego w inscenizacji w Schiller Theater spojrzenia, pomruki, przekleństwa i inne odgłosy irytacji i zniecierpliwienia Krappa zostały dokładnie zróżnicowane i wyważone, tak aby uniknąć pułapek. Dla przykładu: pauzy w tekście różniły się znacznie długością i ściśle łączyły się z odpowiedziami Krappa zarejestrowanymi na taśmie. W uwagach inscenizacyjnych Beckett napisał, że jedna pauza powinna być tak długa, aby Krapp mógł rzucić szybkie spojrzenie na magnetofon jakby mówił „co cię powstrzymuje?”. Dodatkowa pauza wprowadzona przez Becketta ma wyrażać bezpośredni, prawie osobisty związek Krappa z magnetofonem: „w dłuższej pauzie ucho bliżej do magnetofonu, aż usłyszysz końcowe nie”. Nawet w samym nagraniu Beckett starał się wprowadzić wyraźne zróżnicowanie w brzmieniu głosu. Pewny siebie ton głosu załamuje się, gdy mowa o samotności, świetle i ciemności oraz o kobiecie. Zmianę tonu wraz z wystąpieniem tych tematów wyjaśnił

Beckett używając terminologii muzycznej jako przejście z wyższej tonacji do niższej.

Powtórzenia i powtórzenia-warianty, tak charakterystyczne dla inscenizacji Becketta, są nie tylko środkiem strukturalnym służącym do budowy sytuacji komediowych. Wiążą się z podstawowymi wątkami tej sztuki w takim samym stopniu, jak powtarzane zdania i gesty trampów w *Czekając na Godota*. Powtórzenia stanowią istotę warstwy tematycznej *Ostatniej taśmy Krappa*. W siedemdziesiątym roku życia Krapp powtórza ceremonię, którą odprawiał przez ostatnich czterdzieści pięć lat; składa się na nią wysłuchanie starej taśmy i nagranie nowej. Jak często w teatrze Becketta centralna intryga dramatu jest zarazem prosta i śmiała. Stosując urządzenie mechaniczne, jakim jest magnetofon, i dając Krappowi moc ciągłego odtwarzania swojej przeszłości Beckett wyraził zestawiał wielkość form ludzkiego „ja” ukazując upadek, straty, niepowodzenia, rozczarowanie i brak ciągłości pomiędzy poszczególnymi formami własnego „ja”. Ponadto widz stał się czynnikiem aktywnym, słuchającym, obserwującym i zdolnym ogarnąć wielkość otchłani dzielącej Krappa od dawnych „ja” i ocenić siłę jego obsesji własną przeszłością, którą dawniej odrzucił uważając za niegodną siebie. Bowiem „bank pamięci” z taśmy pozwala Krappowi na ciągle wysłuchiwanie wspomnień o znaczących chwilach w jego życiu. Powraca jednak uporczywie nie do momentu ośnienia, lecz do sceny z dziewczyną w łodzi pontonowej oznaczonej w księdze hasłem — „Pożegnanie z miłością”. Ciągłe przywoływanie tej sceny, w której Krapp próbuje odrzucić niechcianą część swojego życia, ukazuje znacznie głębsze rozdarcie wewnętrzne pomiędzy Krappem dawnym i obecnym. Zasługuje ona na szersze omówienie.

Związki Krappa z kobietami są bardzo wyraźne — w dzieciństwie z matką, potem z Bianką, z „dziewczyną w znoszonym zielonym płaszczu na peronie stacji kolejowej”, z dziewczyną „o oczach jak chryzolit”, w podszóstym wieku — z Fanny „tym kościstym widmem starej kurwy”, a wreszcie z kobietą wyobraźni — z Effi, bohaterką dziewiętnastowiecznej powieści Fontane'a *Effi Briest*. Wszystkie jednak „romanse” Krappa są połączeniem żalu, ulgi i niezaspokojonego pragnienia. Nawet chwilowe ukojenie, którego zaznał z dziewczyną w pontonie, nastąpiło po stwierdzeniu: „wydaje mi się to beznadziejne i nie ma sensu ciągnąć tego dalej”.

Biel i czerń, jako jedne z głównych środków obrazowania występujących w sztuce, sugerują, że niemożność i niechęć Krappa do zaznania szczęścia z kobietą wynikają z jego ogólnych założeń życiowych, które ukierunkowują większość jego codziennych poczynań. Krapp łączy kobietę z mroczną stroną egzystencji. Uważa, iż oddziałując na ciemną, zmysłową stronę natury mężczyzny odrywa go od spraw myśli i ducha. Odrzucenie miłości przez Krappa nie jest więc przypadkowe. Słowa sonetu Sir Philips Sydneya uderzająco pasują do sytuacji Krappa: „Zostaw mnie, o miłości, która zostawiasz tylko pył, moja myśl dąży ku rzeczom wyższym”. W przypadku Krappa miłość ziemską nie została odrzucona na rzecz wznioślejszej miłości boskiej, w myśl tradycji zapoczątkowanej przez Petrarke. Odrzucenie miłości służy ascetycznym poszukiwaniom, które odrzucają świat jako formę niższą, cofają się przed pierwiastkiem materialnym utożsamionym z cielesnością koncentrując na tym, co duchowe. Krapp jest najwyraźniej zwolennikiem tradycji gnostycznej, a nawet w pewnym sensie manichejskiej. Głosi ona zaniechanie małżeństwa i stosunków seksualnych (tak aby nie powtarzać błędu Stwórcy), rozdzwięk między bogiem i światem, światem i człowiekiem, duchem i cia-

łem. Wizję kosmosu, świata i człowieka zbudowano na zasadzie współwystępowania dwóch przeciwstawnych sił światła i ciemności, z których ciemność ustawicznie zagraża światłu.

W tekście sztuki spotykamy liczne wzmianki o dążeniu Krappa do odzielenia światła od ciemności, tak aby wynieść się ponad ciemną stronę natury i wyzwolić światło (zgodnie z myślą gnostyczną) uwieszone w powłoce materii. Nowe światło nad stołem uważa Krapp za wielkie udoskonalenie, ponieważ stwarza wyraźniejszy podział między światłem a ciemnością. W rezultacie Krapp może wejść w ciemność, zanim powróci do kręgu świetlnego, z którym chciałby utożsamić swoje najgłębsze „ja”, ono jednak szyderczo cofa się do skojarzeń wywołanych własnym imieniem. „Lubię wstać i pochodzić tam (tj. w ciemności) trochę, a potem wrócić tu, do... (waha się) siebie. (Pauza) Krapp”.

Kryjówka Krappa jest jednak otoczeniem stworzonym sztucznie, w świecie boskim istniejącym na zewnątrz nie występuje bowiem tak wyraźny podział na strefę światła i ciemności. Rozdzielenie ich jest bardzo trudne, bolesne i doprowadza do alienacji. Świat jawi się Krappowi jako zadziwiające połączenie światła i ciemności. Nawet kobiety, z którymi coś łączyło Krappa, są sportretowane w niepokojący sposób — w jasnych i ciemnych barwach. Biana — jest biała jak wskazuje jej imię, jednak mieszka na Kedar Street („kedar” — po hebrajsku: czarny). Natomiast pielęgniarka, którą z oddali podziwia, jest ciemną piękną wspaniałym biuście; popycha czarny wózek wyglądający „jak karawan” i kojarzący się z narodzinami i śmiercią. Jednak strój pielęgniarki jest „cały biały i wykrochmalony”. Kobieta wyobraźni Krappa znajduje się w zasięgu światła Północy, którym wypełniona jest powieść Fontane'a. Beckett zestawia imię uduchowionej Effi z imieniem dziwki Fanny. Nieuchwytność natury imienia Effi mocno kontrastuje z dosadnością imienia Fanny.*)

Jest oczywiste, że dla Krappa głównym celem życia jest rozwiązanie podstawowego dla natury ludzkiej dualizmu. Próbuje rozdzielić lub połączyć dwie przeciwstawne siły — światło i ciemność. Z fragmentarycznej relacji wynika, że przeżył wyobrażenie chwili, w której światło i ciemność połączyły się. Widzimy zmagania Krappa z ciemnością i złudne olśnienie, którego doznał na chwilę i które pragnął zatrzymać „w wyjąłym wietrze (...) Wielkie granitowe skały, piana rozpryskująca się w świetle latarni morskiej i wiatromierz wirujący jak śmigło”. „Burza i noc” przedstawione jako tajemnicze, dzikie, nieopanowane i niespokojne żywioły mogą być połączone ze światłem tylko wtedy, kiedy potraktujemy je jako element irracjonalny przeciwstawiony racjonalnemu. Beckett w ten właśnie sposób interpretował olśnienie Krappa; w notatniku inscenizacyjnym wyjaśnił bowiem: „Krapp głosi fizyczną (etyczną) niemożność pogodzenia światła (element duchowy) z ciemnością (element zmysłowy), przeczuwa tylko możliwość ich połączenia intelektualnego jako elementu racjonalnego z irracjonalnym. Odchodzi od faktu anty-rozumu obcego rozumowi, a zwraca się ku myśli anty-rozumu jako części składowej rozumu”. Dwa walczące elementy określane jako zmysłowy i duchowy są niezależne, a nawet sprzeczne, jednak istnieje możliwość połączenia ich w sferze intelektu, Beckett stwierdził, że choć z etycznego punktu widzenia Krapp jest w porządku, ponosi on jednak winę za pogwałcenie praw intelektu,

*) Fanny — bardzo wulgarne, w jęz. ang. oznacza: dziwka, dupa. Effie — łączy się ze słowem ineffable — niewysłowny, niewyraźny. W wypowiedzi Becketta występuje gra słów „eff the ineffable” — wyrazić niewyraźne (przyp. tłum.)



Hume Cronyn jako Krapp (Nowy Jork, Lincoln Center Theater, 1972)

ponieważ (jest to przekonanie Gnostyków) obowiązkiem intelektu jest oddzielać światło od ciemności a nie łączyć.

Kwestia dotycząca oddzielenia lub połączenia światła i ciemności stwarza ukrytą osnowę epizodu z dziewczyną w łodzi pontonowej, który nie bez powodu następuje natychmiast po zarejestrowanej na taśmie wizji olśnienia. Początkowo, kiedy Krapp przewija taśmę za bardzo do przodu, wydaje się, że osiągnięta harmonia jest wynikiem tylko związku fizycznego. Jednak po cofnięciu taśmy sens opowiadania zostaje zasadniczo zmieniony:

„...Łodzią w górę jeziora, wykopaliliśmy się przy brzegu, następnie wypchnęliśmy łódź na wodę i pozwoliliśmy jej dryfować. Leżała na deskach pokrywających dno trzymając ręce pod głową, z zamkniętymi oczami. Pałące słońce, lekki wiaterek, woda przyjemnie pluskała. Na jej udzie zauważyłem zadrapanie i zapytałem, skąd się wzięło. Zbierając agrest, odpowiedziała. Raz jeszcze powiedziałem, że wydaje mi się to beznadziejne i że nie ma sensu ciągnąć tego dalej, a ona zgodziła się, nie otwierając oczu. (Pauza) Poprosiłem ją, żeby spojrzała na mnie i po kilku chwilach — (Pauza) po kilku chwilach zrobiła to, ale oczy miała jak szparki, z powodu słonecznego blasku. Pochyliłem się nad nią, żeby zakrył je cień i wtedy się otworzyły. (Pauza. Cicho) Wpuściły mnie! (Pauza) Wniosło nas między trzciny i łódź utknęła. Jak one się ugięły wzdychając pod naporem dziobu. (Pauza) Położyłem się na niej, moja twarz między jej piersiami i moja ręka na niej. Leżeliśmy tak bez ruchu. Tylko pod nami wszystko się poruszało i poruszało nas, delikatnie w górę i w dół, z jednego boku na drugi.”

W tym bezsprzecznie lirycznym fragmencie dziewczyna nie może otworzyć oczu z powodu blasku słońca. Otwiera je dopiero wtedy, kiedy mężczyzna stworzył dla niej cień. Inaczej niż w swojej kryjówce, Krapp stworzył wydzielony obszar, w tym przypadku strefę cienia, i w ten sposób umożliwił osiągnięcie czasowego zjednoczenia. Mogłoby się wydawać, że skoro raz udało mu się utożsamić kobietę z ciemnością i elementem irracjonalnym, to będzie w stanie zaakceptować kontakt z kobietą, skoro i tak postanowił się z nią rozstać w obawie przed fizycznym uwikłaniem.

Bianka, ciemna pielęgniarzka i dziewczyna z pontonu mają oczy, które fascynowały Krappa w poszczególnych chwilach życia. O oczach Bianki mówi, że są „niezwykle ciepłe”, „niezrównane”. Ciemnowłosa nianka ma oczy „jak chryzolit” — porównanie to przywodzi na myśl słowa Otella („Nie oddałbym jej, nawet gdyby nieba dały mi świat tak niepodzielnie doskonały jak chryzolit”). Zafascynowanie oczami kobiet przywodzi na myśl koncepcję oka w poezji metafizycznej. Przypomina zachwyty narratora Prousta nad tajemnicą dostrzeżoną w oczach Albertyny. Beckett dąży do wzbogacenia i rozbudowania tego obrazu ukazując oczy nie tylko jako zwierciadło duszy, ale i lustro odbijające i łączące wszelkie sprzeczności rozdwójonego kosmosu. „Wszystko, tu, wszystko na tej starej zafajdanej gałce, światło i ciemność i głód, i naigrywanie się.. (Waha się) wieków”.

Krapp zakończył nagranie w nastroju pełnym optymizmu odkrywając w sobie ogień wewnętrzny. Teraz szczęście, które i tak uznał za nieosiągalne dla siebie, stało się czymś całkowicie pozbawionym znaczenia. W sztuce ogień i światło znamionowały rozum i pierwiastek duchowy. Wstuchuje się w te natchnione słowa pod koniec sztuki zmęczony życiem i pozbawiony złudzeń; nie opuściło go fizyczne pożądanie, które tak usil-

nie starał się w sobie stłumić, a żar zrozumienia skurczył się, zmalował do kilku migoczących płomyków. Końcowa konfrontacja młodego i starego Krappa wywołuje więcej niż smutek nad nieuniknionym upadkiem, który jest ludzkim przeznaczeniem. Krapp bowiem obrazuje człowieka rozdartego tego zwalczającymi się sprzecznościami, które zrujnowały jego życie.

Opozycja światło-ciemność została zobrazowana w *Ostatniej taśmie Krappa* z jednej strony przez światło, ogień, wiatr i przejrzystą wodę, a z drugiej poprzez ciemność, żar, mgłę i opary. Większość znaków wyrażających symbolikę światła i ciemności nie występuje pojedynczo, ale w znacznych zestawieniach. Nawet śmierć matki Krappa jest momentem integracji, przenikania się elementów kontrastowych — zmysłowego i duchowego. Beckett podkreślił, że podarowanie czarnej kulki białemu psu również wyraża podporządkowanie elementu zmysłowego duchowemu.

Wyraźne połączenie symboliki światła i ciemności występuje w dekoracji, rekwizytach i kostiumie Krappa. W inscenizacji w Schiller Theater Beckett postanowił podkreślić dualistyczną naturę sztuki tymi właśnie środkami. Poza elementami czerni i bieli w kostiumie Krappa opisanymi w didaskaliach, Beckett ustawił inne rekwizyty i oświetlenie tak, aby podkreślić kontrast lub wzajemne przenikanie. Na przykład w inscenizacji berlińskiej schówek Krappa w głębi sceny oświetlony był białym światłem i oddzielonym od sceny kurtyną. Światło główne zawieszono nisko nad stołem Krappa miało lekko kolorowy odcień. Pierwotnym zamiarem Becketta było stworzenie „kręgu światła” pochodzącego bezpośrednio z tego źródła, jednak uwaga dodana w kilka lat później wyjaśnia, że światło „przymiono w końcu w Berlinie, ponieważ nie można było uzyskać z tego źródła światła zimnego”. Inne rekwizyty odzwierciedlały centralną opozycję biel-czerń, światło-ciemność: koperta, puszki, a nawet stół. Księga buchalteryjna, którą posługiwał się Krapp, była duża, zniszczona i czarna, natomiast słownik oprawiony był w jasną skórzaną okładkę.

Reżyserując sztukę po raz pierwszy w Schiller Theater w 1969 Beckett postanowił uwydatnić gnostyczne, a nawet manichejskie cechy sztuki. Później jednak doszedł do wniosku, że zbyt wyraźny kontrast w dekoracji i kostiumie za bardzo uwypuklił elementy manichejskie. Dlatego w inscenizacji w Royal Court z 1973 zamiast czarnej kamizelki i pomiętej białej koszuli figurujących w tekście, Krapp ubrany jest w ciemny szlafrok, wykorzystany również w inscenizacji paryskiej z 1975. Ten mniej jednoznaczny stosunek do sztuki pociąga za sobą inne mniejsze zmiany zastosowane we wznowieniach w Royal Court i Petite Orsay.

Różne inscenizacje, w których Beckett uczestniczył, wskazują, że wszystkie jego przemyślenia idą w kierunku takiej interpretacji sztuki, w której każdy element inscenizacji będzie miał swoje dramatyczne i tematyczne uzasadnienie. Nie potrzeba zapoznawać się ze wszystkimi przemyśleniami Becketta, aby przekonać się, że głównym jego celem jest odkrycie tego, co najlepiej służy teatrowi. Czasem tę właśnie sztukę traktowano ze zdumiewającą swobodą. Poczynając od telewizyjnej wersji, w której zastosowano technikę retrospekcji filmowej, kończąc na inscenizacji londyńskiej, gdzie taśma dźwiękowa została zastąpiona telerecordingiem, a zwykły magnetofon wieloma monitorami. Brak powodzenia tych udziałowych inscenizacji nie jest zaskakujący, reżyser bowiem zapomina często, swoim zresztą kosztem, że tym, co w teatrze wychodzi na dobre, jest, w przypadku sztuk Becketta, dochowanie wierności jego

wizji. Beckett-reżyser, którego poznajemy studiując notatki reżyserskie, borykał się z tym samym problemem. Jego działania pełne są czasem wahań; zasadniczo kończą się jednak dochowaniem wierności własnej wizji, rzucając równocześnie nowe światło na jej charakter.

Przedruk z **Journal of Beckett Studies** (zima 1976).

Przełożyła Krystyna Iłakowicz



KRAPP

Krapp. Rys. Jocelyn Herbert (Royal Court Theatre 1973)



Rick Cluchey jako Krapp (Berlin, Akademie der Künste, 1977)

RICK CLUCHEY

Moje lata z Beckettem

W sztukach Becketta zacząłem grać, gdy odsiadywałem wyrok dożywotniego więzienia w San Quentin w Kalifornii. Choć z wieloma współwięźniami łączyły mnie podobne zainteresowania już od 1958 roku, musieliśmy jednak długo czekać na pozwolenie założenia eksperymentalnego zespołu teatralnego. Wreszcie w 1961, zaraz po narodzeniu się naszego teatru, przystąpiliśmy do pracy nad trylogią Becketta.

Najpierw zajęliśmy się *Godotem*, potem przyszła kolej na *Końcówkę* i *Ostatnią taśmę Krappa*. W sumie, w ciągu trzech lat, cykl sztuk Becketta był wystawiony aż siedem razy. Były one wszystkie grane i reżyserowane przez więźniów dla więziennej publiczności. Każdego weekendu w naszym teatrzyku w San Quentin zbierali się amerykańscy więźniowie. Tak być musiało. Bo skoro — jak to kiedyś powiedział sam Beckett — jego sztuki są układami zamkniętymi, podobnie rzecz się ma z więzieniami. Sam zaś wiem najlepiej, że San Quentin jest układem zamkniętym, bardzo szczelnie zamkniętym.

Jeśli prawdą jest, co piszą krytycy, że bohaterowie Becketta przypominają ludzi spotykanych przez niego w młodości w Dublinie, ludzi z ulic, ustępów, rowów, śmietników i domów obłąkanych, to mógłbym tu tylko dodać, że mieszkańcy więzień są chyba najlepiej przygotowani do odtwarzania tych ról. Tu bowiem mieszkają prawdziwi bohaterowie Becketta: wyrzutki społeczeństwa i wariaci, uliczni poeci, a przede wszystkim „krwawiące mięso” tego systemu, prawdziwi mieszkańcy współczesnej ziemi jałowej. Gdy więc na całym świecie sztuki Becketta zdumiewały i fascynowały publiczność, i zaskakiwały krytykę, dla nas, mieszkańców San Quentin, były one zupełnie oczywiste. O tak, my rozumieliśmy, co to znaczy czekać i czekać na nic. Nasze życie się z dziełami Becketta mogło dziwić krytyków, ale nigdy naszą publiczność. (...)

Dużo wtedy myślałem o człowieku, który stworzył te sztuki, tak bardzo mnie przecież dotyczące. Kalendarz doprowadzał mnie do szału, tak samo zresztą jak i naczelnik więzienia i cały stan Kalifornia. Zastanawiałem się więc jak tarczą postaciami Becketta — Watterem, Murphym, Molloy'em, Nienazywalnym. W ich towarzystwie czułem się bezpiecznie. Może dlatego, że byli tak podobni do ludzi z San Quentin: przypominali o samotności, upadku i niepewności. „Czy to możliwe, że straciliśmy wolność? Trzeba się nad tym zastanowić”. A skoro już o tym mowa, to moją wolność zwrócił mi właśnie Beckett, a nie naczelnik więzienia — wolność myśli, nie mówiąc już nawet o wolności fizycznej.

W połowie 1963 postanowiłem wystawić *Ostatnią taśmę Krappa* na nowo. Ponieważ reżyserowałem ją już poprzednio, więc tym razem rów-



Samuel Beckett i Rick Cluchey podczas próby

niez postanowiłem zagrać Krappa. Miała to już być trzecia premiera tej sztuki w ciągu dwóch lat. Nigdy jednak San Quentin nie przyjęło jej tak dobrze. Jak każdy więzień naszej widowni, tak i Krapp był człowiekiem sfrustrowanym. Podobnie jak wszyscy ci zgorzkniali nieszczęśnicy, Krapp odrzucił brzemię swojej trudnej przeszłości jako zbyt ciężkie. „Wszystkie te martwe głosy” — te słowa z *Godota* najlepiej określają sytuację, w jakiej znalazł się Krapp. Tak samo jak więźniowie, stara się on ocalić czas, czas utracony, swoją przeszłość. Krapp stara się sobie przypomnieć dziewczynę z łódki. Stąd już tylko o krok do marzeń i rzeczywistości naszej więziennej publiczności. Symbole były oczywiste: banany, dziewczyna na łódce, stracony czas, światło i ciemność, potrzeba przeżycia jeszcze raz tego, co już minęło. Tak jak oglądający go więźniowie, Krapp z San Quentin znalazł się w pułapce.

Rick Cluchey urodził się w 1933, w Chicago, w biednej rodzinie katolickiej. Był najstarszym z ośmiorga rodzeństwa. Mając 22 lata żył już poza domem, zażywał narkotyki. W 1955, w Los Angeles wziął udział w napadzie rabunkowym i zamordowaniu właściciela hotelu. Cluchey nie miał jeszcze wówczas przeszłości kryminalnej, ale prawo nie dawało sędziemu wyboru. Musiał skazać go na dożywocie bez możliwości apelacji. W 1957, do więzienia w San Quentin, gdzie młody przestępca odbywał karę, przybył San Francisco Actors Workshop z przedstawieniem *Czekając na Godota* Becketta. Przedstawienie to było punktem zwrotnym w życiu Clucheya. Zorganizował w więzieniu zespół teatralny San Quentin Drama Workshop, z którym wystawił 35 sztuk. W tym trzy utwory Becketta. Dzięki wysiłkom sędziego, który tak niechętnie go wówczas skazał, uzyskał zawieszenie kary i w 1966 opuścił San Quentin. Na wolności zaczął z grupą byłych więźniów pracę nad wystawieniem własnej sztuki pt. *Klatka* napisanej jeszcze za kratami.

Klatka napisana pod wpływem doświadczeń więziennych, a od strony literackiej zdradzająca wpływ Becketta w pełni przyczyniła się do otwarcia amerykańskiej dyskusji na temat reform zakładów poprawczych. Cluchey objechał z nią wszystkie stany Ameryki i kilka stolic Europy. Nawiązał korespondencję z Beckettem, która wkrótce przerodziła się w osobistą przyjaźń. W 1977, między innymi dzięki poparciu Becketta, Cluchey otrzymał stypendium Deutscher Akademischer Austauschdienst na roczny pobyt w Berlinie Zachodnim. Właściciel, który przybył, żeby sztukę wyreżyserować, zrzekł się wszelkich honorariów i tantiem. Owocem tej współpracy było ciekawe i oryginalne przedstawienie w ramach tego stypendium zajął się pracą nad *Ostatnią taśmą Krappa* wieniem.

Prawdę mówiąc wcale nie liczyłem, że spotkam kiedykolwiek Becketta. I tak znałem tego człowieka, a przynajmniej czułem, że go znam. Kiedy zostałem wreszcie warunkowo zwolniony z więzienia, postanowiłem pojechać do Europy. Wtedy właśnie, w Paryżu, poznałem Becketta. Był to początek długiej i trwałej przyjaźni, dzięki której miałem już wkrótce poznać Becketta-reżysera. Droga z San Quentin do Paryża była długa i ciężka, trudno chyba jednak o wspanialszą nagrodę.

W grudniu 1974 chcąc uczcić autora *Godota* Zespół Teatralny z San Quentin dał w Amerykańskim Centrum Kulturalnym w Paryżu specjalne przedstawienie *Końcówki*, po którym zostałem zaproszony jako reżyser do Berlina. Tam to właśnie w styczniu, w lutym i pierwszym tygodniu marca 1975 — mogłem pracować razem z Beckettem nad jego własnym spektaklem *Godota*. Beckett jako reżyser budzi najwyższy podziw. Jest on przede wszystkim panem samego siebie, panuje nad całą sceną, ma przemyślany każdy krok i doskonale wie, gdzie podąża. Trzeba go zobaczyć pracującego z aktorami, aby zrozumieć, z jaką łatwością roz-

wiązuje trudności nieodmiennie towarzyszące wszystkim inscenizacjom jego sztuk.

Legendy teatralne przestrzegające pisarzy przed reżyserowaniem własnych utworów, w wypadku Becketta okazują się nieprawdziwe. Rzadko jednak można spotkać autora potrafiącego wydobyć ze swoich sztuk cały ładunek dramatyczny. W rękach innych reżyserów stają się one nieporządne, płaskie, zbyt realistyczne, pozbawione poezji. Jest to, być może, spowodowane niezrozumieniem specyfiki jego formy. Jednakże sztuki te, dawniej tak krytykowane i kontrowersyjne, stały się jakby bardziej komunikatywne i przyswajalne. Być może musieliśmy dorosnąć do Becketta? (...)

Po ukończeniu pracy w Schiller Theater pojechałem znowu do Paryża, gdzie Beckett razem z młodym francuskim aktorem Chabertem mieli pracować nad rolą Krappa. Po kilku dniach w Paryżu szczęście przestało mi jednak sprzyjać i zmuszony byłem powrócić do Stanów. Przysięgłem sobie jednak wtedy zagrać tę rolę jeszcze raz.

Okazja przyszła wraz z zaproszeniem na spędzenie roku w Berlinie. Kilka miesięcy później, gdy spotkałem się z Beckettem w Stuttgarcie, zgodził się reżyserować spektakl, w którym grałbym Krappa. Ponieważ próby miały się rozpocząć pod koniec sierpnia, wróciłem więc do Berlina i zacząłem oczekiwać na przyjazd Becketta.

Przed wszystkim postanowiłem zapomnieć wszystko, co widziałem o *Ostatniej taśmie Krappa*. Przysięgałem sobie nie myśleć już o tym, co łączyło mnie kiedykolwiek z tą sztuką. Straciwszy w ten sposób swoje oblicze, robiłbym tylko to, czego żądałby Beckett. Żadnych eksperymentów czy sztuczek. Chciałem stać się nosicielem jego intencji, kartką, na której mógłby rysować, kamieniem, w którym mógłby rzeźbić. Reguły były proste.

Podczas naszej pierwszej próby w jego pokoju w Akademii der Künste przystąpiliśmy do pracy nad fragmentami, które następnego dnia miały być nagrane na taśmę. Przez kilka godzin męczyliśmy się nad brzmieniem głosu. Najpierw czytał Beckett, potem ja. Stopniowo zaczęliśmy czytać razem. Brzmienie i tempo, odmierzanie przerw między wyrazami, dźwięk tych wyrazów, pauzy, cisza, aż wreszcie wszystko zaczęło nabierać kształtu.

Następnego dnia w studio przerobiliśmy cały tekst na nowo. Beckett czytał rolę razem ze mną. Tu i tam poprawiał, zmieniał trochę tekst. Nie niecierpliwił się wcale, gdy gubiłem zależności tonalne i przestrzene. Wreszcie, dość już późno, zasiadłem przed mikrofonem w zamkniętym studio. Beckett został na zewnątrz i przysłuchiwał się teraz nagraniu. Przy pomocy przycisku kontrolnego mógł mi przerywać i robić uwagi. Trwało to przez dwie godziny. Gdy zrobiliśmy przerwę na obiad, nie mieliśmy jeszcze ani kawałka taśmy nadającej się do użycia. Ponieważ następnego dnia studio było zajęte, pracowaliśmy dalej w jego pokoju w Akademii. Powoli zacząłem chwycić rytm. Beckett tak długo powtarzał strukturę melodyczną sztuki, słowo po słowie, dźwięk po dźwięku, takt po takcie aż wyłoniła się całość rytmiczna. Zrozumiałem wtedy, że struktura dzieł dramatycznych Becketta jest metryczna, że jest to koda akcentowanej i nieakcentowanej prozy, rytmiczny strumień poezji.

Jeżeli czas jest wewnętrznym głosem teatru Becketta, rytm jest brzmieniem tego głosu. Głosu pełnego metafraz i życia, magicznie współbrzmiających na scenie. Drugi i ostatni dzień w studio był sukcesem. Beckett był zadowolony i oświadczył, że taśma jest więcej niż zadowolająca,

ale jeżeli starczy czasu, chciałby jeszcze wrócić do studia, by nagrać ją całkiem od nowa. Ogółem na fragmenty taśmowe poświęciliśmy cztery dni.

Teraz przyszła kolej na pracę nad prawdziwą rolą: przy stole ze starymi puszkami, słownikiem, księgą buchalteryjną i oczywiście magnetofonem. Beckett dokładnie mi zademonstrował jak mam się obchodzić z tymi przedmiotami; pokazywał każdy gest, pozę, ruch; pozycję, w której Krapp słucha taśmy, pozycję, w której rozmyśla, pozycję w scenie początkowej, gdy stara się przypomnieć sobie datę. Podkreślał stale, że wszystko musi być zrozumiałe, utrzymane w odpowiednim rytmie. Zaczęliśmy od pozycji przy stole wyrzucając wszystko, co zbędne, redukując każdy gest, ruch do niezbędnego minimum, a dźwięk do ściśle muzycznej formy. Moje niepowodzenia nie zdawały się go ani męczyć, ani irytować. Podziwiałem jego cierpliwość i precyzję, dzięki której trafiał zawsze we właściwą nutę. Z biegiem czasu moje obawy związane z tym, że miałem grać 69-letniego człowieka zaczęły zniknąć. Jako reżyser Beckett jest rzeźbiarzem nadającym kształt swemu dziełu od samego początku. Stałem się zatem wcieleniem jego wizji na scenie.

Jeżeli chodzi o stronę wizualną sztuki, rola Krappa zmuszała mnie niekiedy do zupełnego bezruchu, aby się wtopił w czarno-białe tło. Dopiero wtedy najdrobniejsze zmiany stawały się zauważalne. Tylko to połączenie bezruchu z kontrastującymi, przenikliwymi dźwiękami może pozwolić Krappowi na cofnięcie się pamięcią wstecz. Jego wewnętrzne albo przeszłe życie jest zagubione w morzu nagranych taśm przypominających o dualizmie tego życia.

Reżyserując Beckett posuwa się sekunda po sekundzie, krok po kroku. Nie ma tu nadmiaru słów czy gestów. Każdy ruch jest niezwykle precyzyjnie przekazany aktorowi. Każdy gest jest niezbędny, a każda sekunda wyliczona. Beckett buduje swoje przedstawienie piętrząc powtórzenia i cisze. W końcowym okresie prób zdałem sobie sprawę jak pełna i bogata stała się ta sztuka w jego reżyserii.

Jeżeli Beckett mógł stworzyć tak funkcjonalne przedstawienie, oznaczało to, że od tej pory nie mogło już być ucieczki przed tą piekielną matematyką. Trzeba ją wydrzeć z aktorów podczas każdego przedstawienia; bez żadnych kompromisów czy ułatwień. Od tej chwili będę opiekunem, strażnikiem starych łachów Krappa, oddanym mu powiernikiem. Krapp nie ma jednak imienia, jak będę się więc do niego zwracał?

Przełożyła Elżbieta JASIŃSKA

Take montage

- A Thirty-nine today — as a
- B bell — mother lay
- C a-dying — and the
- D bench — and the fire
- E my face — never knew
- F such silence — here I end
- G upher lake — picking
- H gooseberries — across her with
- I this reel — want them back

1 copy of A
 " " " C
 2 " " E
 1 " " F
 1 " " H

Sequence: A A B C C D E F G H E H E F I

Costume

(2 hockets, one breast left side, one side right side)

Dark dressing-gown/over white shirt (no collar, unbuttoned at neck), black trousers, no socks, grimy white slippers, grimy white nightcap or none, unkempt grey hair.

Props

Ledger, big quarto, light grey
 Tins, at least 6 (logically 8), old fashioned biscuit-tins with paper removed, silver coloured, tied with black ribbon.
 Dictionary, huge tome, black.
 Bananas, 2, small as possible.
 Big old-fashioned watch in side pocket of gown.
 Scrap of paper (memorandum for recording) protruding from breast pocket of gown.
 Table, about 1m 30 by 0m 65. Black wood. Just room for recorder (left), ~~tin~~ tins (middle), ledger/dictionary (right). One drawer, unlocked, on left side, containing bananas and virgin reel, running freely for clean bang.
 Narrow frontal panel to conceal loud-speaker.
 Tape-recorder, dark, battered look.
 Stool rather than chair.
 Suspension lamp hanging low over table. Black conical shade.
 Heavy black curtain before den, heavy metal rings and rod for clatter when drawn.

Envelope

Bare at curtain up

Lighting

Cold strong white light concentrated on table & adjacent area. Spot for listening face. Bring up faint light on foreground for banana business, lose when business over. At curtain up faint light in den masked by curtain and after first visit to den (for ledger) present throughout play. Faded out at end with general lighting.

Opening

Fade up on K sitting dead still at table staring (trying to remember what year). Finally takes watch from side pocket, consults short-sightedly, puts it back, resumes still pose. Finally looks towards drawer, ~~gets~~ gets up, opens drawer, extracts banana 1, closes drawer with bang, moves to foreground, peels etc. after slip on heel chucks it back-stage beyond table into dark. Having finished banana stands still a moment, finally looks towards drawer, goes

Reżyserskie notatki Becketta do „Ostatniej taśmy Krappa”

Montaż taśmy

- A Dzisiaj trzydzieści dziewięć — zdrowy jak
 - B byk — gdzie umierała matka
 - C umierała matka — i ta
 - D ławka — i ogniem
 - E moja twarz — nigdy nie słyszałem
 - F podobnej ciszy — na tym kończę
 - G łodzią w górę — zbierając
 - H agrest — na niej, moja
 - I tę taśmę — żeby wróciły
- Kolejność: A — ABC — CD — EF — GHE — HEFI

1 kopia A
 1 kopia C
 2 kopia E
 1 kopia F
 1 kopia H

Kostium

Ciemny szlafrok (2 kieszenie, jedna na piersi po lewej, druga boczna po prawej stronie) na białej koszuli (bez kołnierzyka, rozpiętej pod szyją), czarne spodnie, bez skarpetek, przybrudzone białe kapcie, może być przybrudzony czepek nocny, włosy szpakowate, zaniedbane.

Rekwizyty

Rejestr: duży, formatu ćwiartkowego, jasnoszary.
 Puszki: przynajmniej 6 (logicznie 8 albo 9), staroświeckie puszki po biszkoptach odarte z papieru, srebrnawe, przewiązane czarną tasiemką.
 Słownik: wielki tom, czarny.
 Banany: 2, o ile możliwe małe.
 Duży staroświecki zegarek w bocznej kieszeni szlafroka. Kawałek papieru — koperta (notatki do nagrania) trzymana w szlafroku w kieszeni na piersi.
 Stół: około 1.30 m na 0.65 m; gdy kurtyna idzie w górę — pusty, drewno czarne. Miejsca wystarcza akurat na magnetofon (po lewej), puszki (po środku), rejestr — słownik (po prawej). Jedna szuflada, zawierająca banany i czystą taśmę, zasuwająca się z łatwością i z głośnym trzaskiem — po lewej stronie, nie zamknięta.
 Z przodu wąska listwa zasłaniająca głośnik.
 Magnetofon: ciemny, zniszczony.
 Raczej stółek, niż krzesło.
 Lampa wisząca nisko nad stołem. Ciemny stożkowy cień.
 Ciężka, czarna zasłona odgradzająca komórkę, ciężkie metalowe kółka i pręt brzęczące przy odsuwaniu.

Oświetlenie

Silne, zimne, białe światło padające na stół i jego najbliższe otoczenie. Oświetlona słuchająca twarz. Podczas sceny z bananem słabe światło pada na proscenium, później znika. Gdy kurtyna idzie w górę, w komórkę zasłoniętej kotarą słabe światło, po pierwszej wizycie w komórkę (po rejestr) świeci się już do końca sztuki. Wreszcie gaśnie wraz z całym oświetleniem.

Początek

Światło rozjaśnia się na Krappie, który siedzi nieruchomo przy stole wpatrując się w przestrzeń (starając się sobie przypomnieć rok). Wresz-

To drawer, extracts banana 2 as before, moves back to
forestage. I.e. does not sit between bananas.
Peels banana 2 (gag with skin), puts end in mouth for
first bite, freezes as he suddenly remembers year, chucks banana
backstage into dark (i.e. not in pocket), hebbens to den,
draws curtain with clatter, enters, reappears (immediately
with ledger (no drink), dumps it down on table, returns
for tin, ditto, returns for recorder, ditto, plugs it into
lead trailing on floor, sits, etc.

Hain

Having finished reading from ledger he stands and stoops
over recorder to adjust reels. This action interrupted by
sense of presence behind him in shadows. He turns slowly
(left), still stooped, long look, comes back slowly front,
completes action, sits, assumes listening position,
switches on, etc. Same interruption exactly towards
end of play as he adjusts reels for take passage

Drinks

as in text exact first (cut). Sound simplified,
simple bottle against glass = gash of satisfaction.
One glass first time, two second time.

Song

Cut

Towards end of listening to lake passage 2 (hh 16, 17)
head goes slowly down to rest on table. End of passage
with head on table. Switches off in this position. Hold
5", then slowly up to opening nose.

Microphone

On return from drink 2 brings microphone. Action
as follows:

1. Standing, puts down microphone on table
2. " , removes reels from recorder - lays them gently on dictionary.
3. " , takes virgin reel from drawer & loads it on recorder.
4. " , plugs in microphone
5. Sits.
6. Takes haker from pocket & consults. muttering.
7. Lays haker on table, adjust position of microphone,
clears throat & begins recording.

End

For final listening instead of normal listening position
that of opening. Dead still thus till curtain.

cie z bocznej kieszeni wyjmuje zegarek, ruchem krótkowidza przybliża
go do oczu, wkłada z powrotem do kieszeni, dalej siedzi nieruchomo.
Wreszcie spogląda na szufladę, wstaje, otwiera szufladę, wyjmuje ba-
nanana 1, zamyka szufladę z traskiem, idzie w stronę proscenium, obie-
ra itd. Zdjętą skórkę rzuca w głąb sceny, za stół, w ciemność. Skończyw-
szy banana, stoi przez chwilę nieruchomo, wreszcie spogląda w stronę
szuflady, podchodzi do niej, jak poprzednio wyjmuje banana 2, idzie
w stronę proscenium, tzn. między bananami nie siada. Obiera banana 2
(gag ze skórką), wkłada do ust, aby go ugryźć, zamiera, gdyż przypomina
sobie rok, rzuca banana w głąb sceny, w ciemność, tzn. nie do kieszeni,
kieruje się do komórki, z hałasem odsuwa zasłonę, wchodzi i natychmiast
wylania się z powrotem z rejestrem (nie pije), rzuca go na stół, wraca po
puszki, jak poprzednio, włącza go do przewodu na podłodze, siada itd.

Hain *

Sprawdziwszy wszystko w rejestrze, wstaje i pochyla się nad magne-
tofonem, aby nastawić taśmę. W trakcie tej czynności odczuwa czyjąś
obecność w mroku, za plecami. Odwraca się wolno (w lewo), ciągle po-
chylony, rzuca przeciągłe spojrzenie, wraca do pozycji początkowej, koń-
czy czynność, siada w pozycji do słuchania, włącza itd. Podobna sytuacja
pod sam koniec sztuki, gdy nastawia taśmę na fragment o jeziorze.

Picie

Tak jak w tekście z wyjątkiem pierwszego razu (pominięty). Dźwięk
uproszczony, tylko butelka uderzająca o szklankę i westchnienie ulgi.
Za pierwszym razem jedna szklanka, za drugim dwie.

Spiew

Pominięty

Pod koniec przesłuchiwanie fragmentu 2 dotyczącego jeziora głowa
powoli opada na stół. Zakończenie tego fragmentu z głową na stole.
W tej pozycji wylacza. Pozostaje tak 5 sek., po czym wolno wraca do po-
zycji z początku sztuki.

Mikrofon

Mikrofon przynosi ze sobą wracając po picciu 2. Następują czynności:

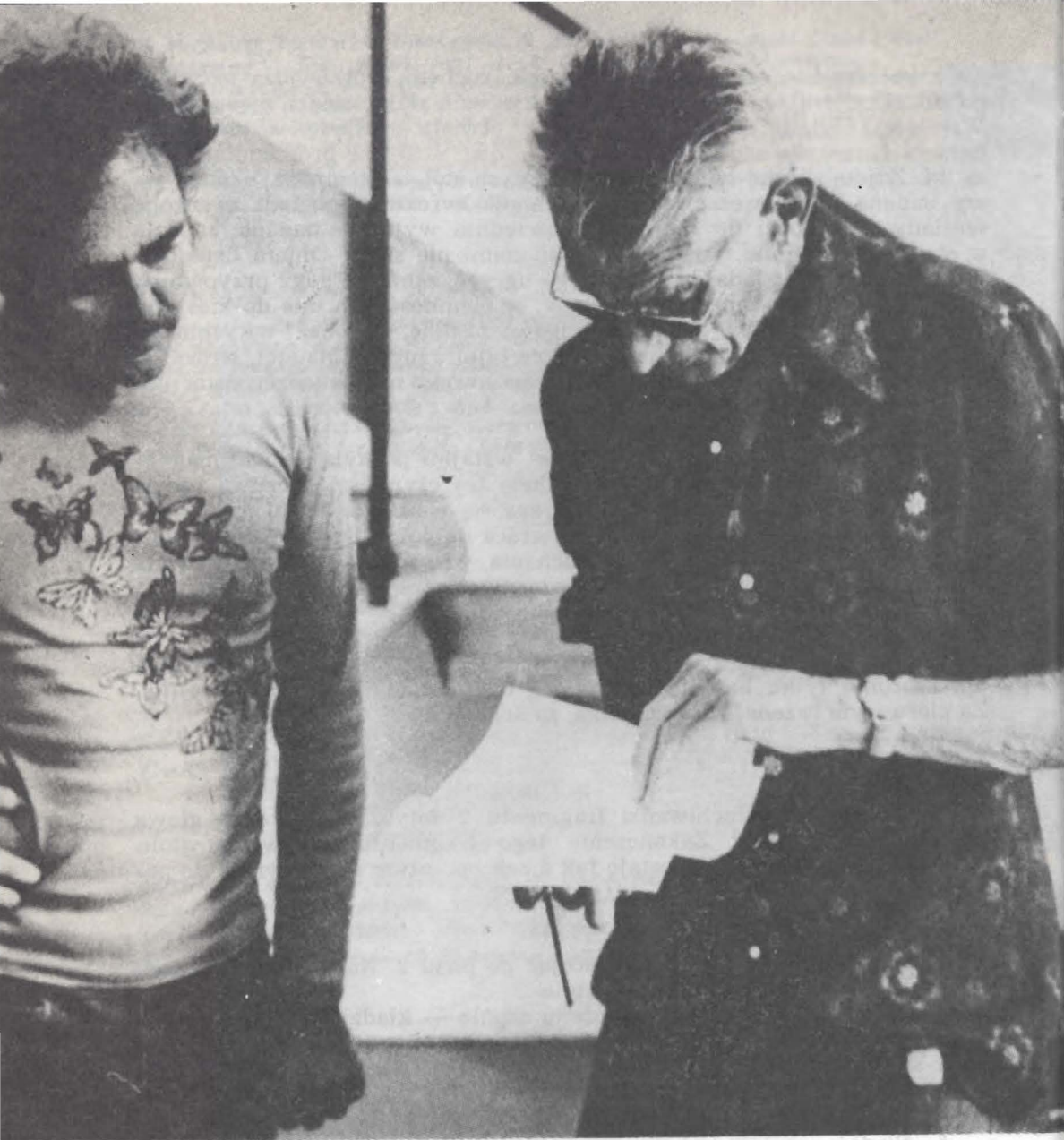
1. Stojąc kładzie mikrofon na stole.
2. Stojąc zdejmując z magnetofonu szpule — kładzie je delikatnie na
słowniku.
3. Stojąc wyjmuje z szuflady czystą taśmę, zakłada ją na magne-
fon.
4. Stojąc podłącza mikrofon.
5. Siada.
6. Wyjmuje z kieszeni kawałek papieru, sprawdza coś mrucząc.
7. Kładzie papier na stole, poprawia ustawienie mikrofonu, odchrzą-
kuje, zaczyna nagrywać.

Koniec

Podczas końcowego słuchania zamiast zwykłej pozycji, w której słu-
cha — pozycja z początku sztuki. W ten sposób bez ruchu aż do opad-
nięcia kurtyny.

Przełożyła Elżbieta JASIŃSKA

*) Patrz szkic J. Knowlsona str. 18



Samuel Beckett i Rick Cluchey podczas próby

SAMUEL BECKETT

Tamtym razem

Przełożyli: Piotr KAMIŃSKI i Antoni LIBERA

Kurtyna. Scena w ciemności. Twarz Słuchacza, około trzech metrów nad poziomem sceny i dokładnie pośrodku, rozjaśnia się.

Twarz stara, biała; włosy długie, białe, błyszczące i rozpostarte we wszystkie strony.

Głosy A B C, jego własne, dochodzą do niego z obu stron i z góry. W ogólnym potoku przepływają w kółko bez przerwy, z wyjątkiem miejsc, w których wyznaczona jest cisza. Patrz UWAGA.

7 sekund ciszy. Oczy Słuchacza otwarte. Słysząc jego oddech, wolny, miarowy.

A. tamtym razem wróciłeś tamtym ostatnim razem żeby sprawdzić czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż jeszcze tam są kiedy to było (oczy zamykają się) szary dzień pojechałeś jedenaściką do końca a stamtąd jeszcze dalej nie żadnych tramwajów wszystko dawno minęło tamtym razem wróciłeś żeby sprawdzić czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż jeszcze tam są tamtym ostatnim razem śladu tramwaju tylko stare szyny kiedy to było

C. wszedłeś wtedy z deszczu zawsze zimną wtedy zawsze padało tamtym razem do Galerii Portretu wprost z ulicy z chłodu i deszczu wślizgnąłeś się kiedy nikt nie patrzył i dalej przez sale drząc z zimna i ociekając wodą aż znalazłeś marmurową ławkę i usiadłeś aby odpocząć i wyschnąć i dalej w diabły stamtąd kiedy to było

B. razem na kamieniu w słońcu na kamieniu na skraju małego zagajnika a wokół jak tylko okiem sięgnąć żółknąca pszenica raz

po raz wyznając sobie miłość zaledwie szeptem nie dotykając się ani nic w tym rodzaju ty na jednym końcu kamienia ona na drugim podłużny niski kamień jak kamień młyński żadnych spojrzeń po prostu razem na kamieniu w słońcu z małym zagajnikiem za plecami wpatrując się w pszenicę albo z zamkniętymi oczami wszystko nieruchomo ani znaku życia wokół żywej duszy i cisza

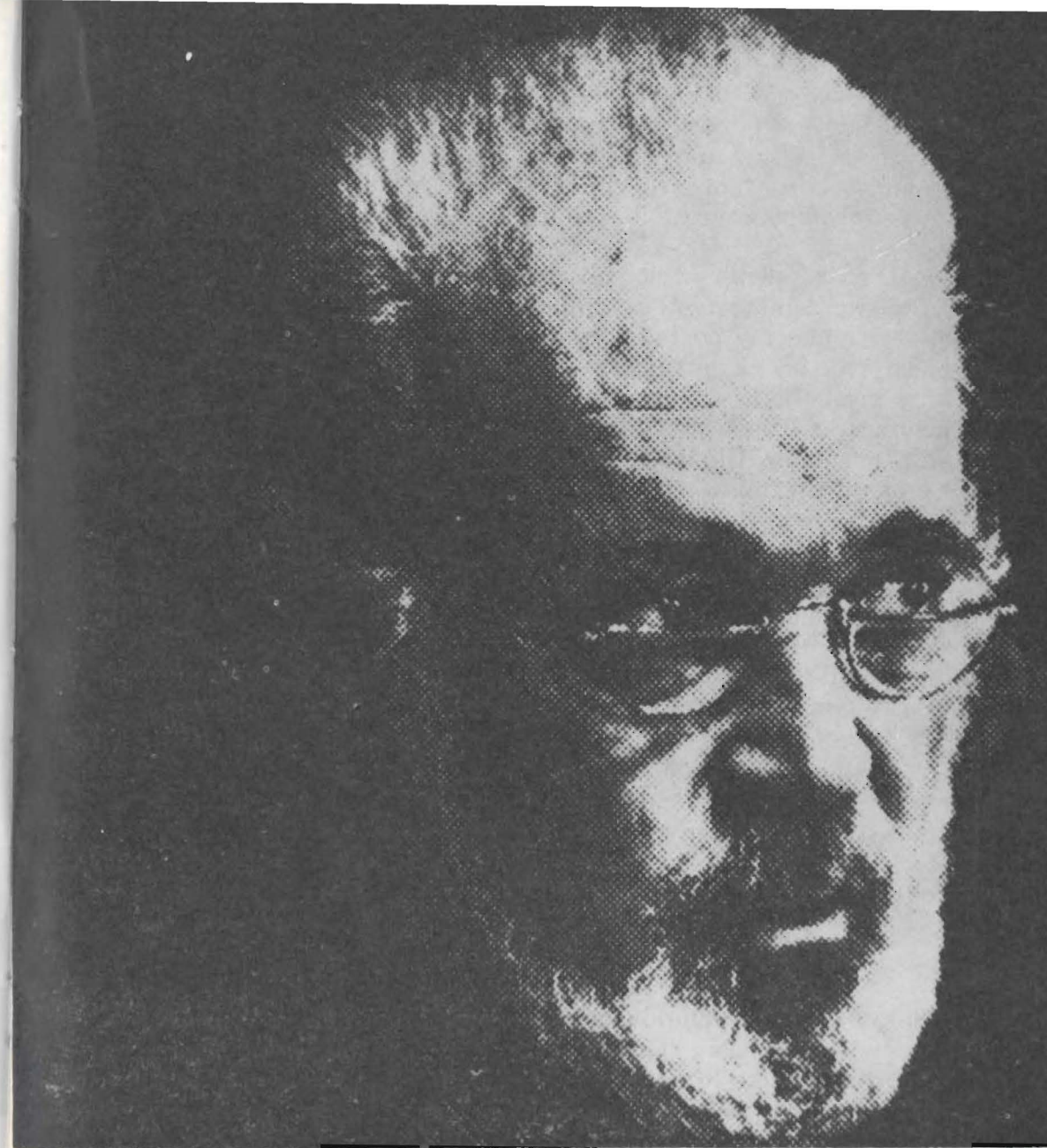
A. prosto z promu w górę ze śpiworem ku głównej ulicy nie zatrzymując się nie zbacząc nie przeklinając dawnych obrazów dawnych imion z przystani prosto w górę ku głównej ulicy a tam nic żadnych przewodów tylko stare szyny zupełnie zardzewiałe kiedy to było czy twoja matka ach na miłość Boską wszystko dawno minęło tamtym razem wróciłeś tamtym ostatnim razem żeby sprawdzić czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż jeszcze tam są czyj to dworek

C. czy twoja matka ach na miłość Boską wszystko dawno minęło wszystko pył z nich wszystkich ty jeden ostatni skulony na ławce w starym zielonym płaszczu obejmując się własnymi ramionami bo czymi otulając się nimi żeby się ogrzać i osuszyć i dalej w diabły stamtąd do następnego wtedy żywej duszy tylko ty i dziwny woźny snujący się sennie w filcowych pantoflach cisza jak makiem zasiał tylko raz po raz szuranie filcu to sunące tuż obok to cichnące gdzieś dalej

B. wszystko nieruchomo tylko liście i kłosa wy też nieruchomo na kamieniu oszołomieni w ciszy bez słów tylko raz po raz zaledwie szeptem wyznania miłości to jedynie mogło wycisnąć łzy zanim wyschły zupełnie ta myśl gdy rozbłysła wśród innych przywołała ten obraz

A. Dowley czy to był Dworek Dowleya szczątki wieży wciąż na swym miejscu cała reszta gruzy i pokrzywy gdzieś spał samotny bezdomny czy w tamtej nadbrzeżnej gospodzie gdzie byłeś wtedy nie gdzie ona była wtedy z tobą wtedy jeszcze z tobą tę jedną noc w każdym razie jakiegoś dnia rano z promu a nazajutrz z powrotem żeby sprawdzić czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko i gdzie nigdy nikt nie przychodził wciąż jeszcze tam są gdzie wymykałeś się kiedy nikt nie patrzył i chowałeś się cały dzień na kamieniu wśród pokrzyw z książką z obrazkami

C. wreszcie podniosłeś głowę a przed twymi oczami gdy się otworzyły wielki olejny obraz czarny ze starości i brudu ktoś sławny w swoim czasie jakiś sławny mężczyzna czy kobieta czy na-



Patrick Magee podczas próby *Tamtym razem* (Londyn, Royal Court Theatre 1976)

wet dziecko coś jakby młody księżę albo księżniczka jakiś młody księżę krwi albo księżniczka czarny ze starości za szkłem gdy wpatrywałeś się tam uważnie próbując stopniowo się w tym połapać niespodziewanie zjawiła się twarz więc odwróciłeś się na ławce żeby zobaczyć kto to jest kto za tobą stoi

B. na kamieniu w słońcu wpatrując się w pszenicę lub w niebo albo z zamkniętymi oczami nic tylko żółknąca pszenica i niebieskie niebo raz po raz wyznając sobie miłość zaledwie szeptem niechybnie łzy zanim wyschły zupełnie wtedy nagle spośród wszelkich myśli jakie mogłeś mieć z wszelkich obrazów jakie mogły powracać z dzieciństwa albo z łona matki to gorsze niż wszystko albo ten stary Chińczyk urodzony na długo przed Chrystusem z długimi siwymi włosami

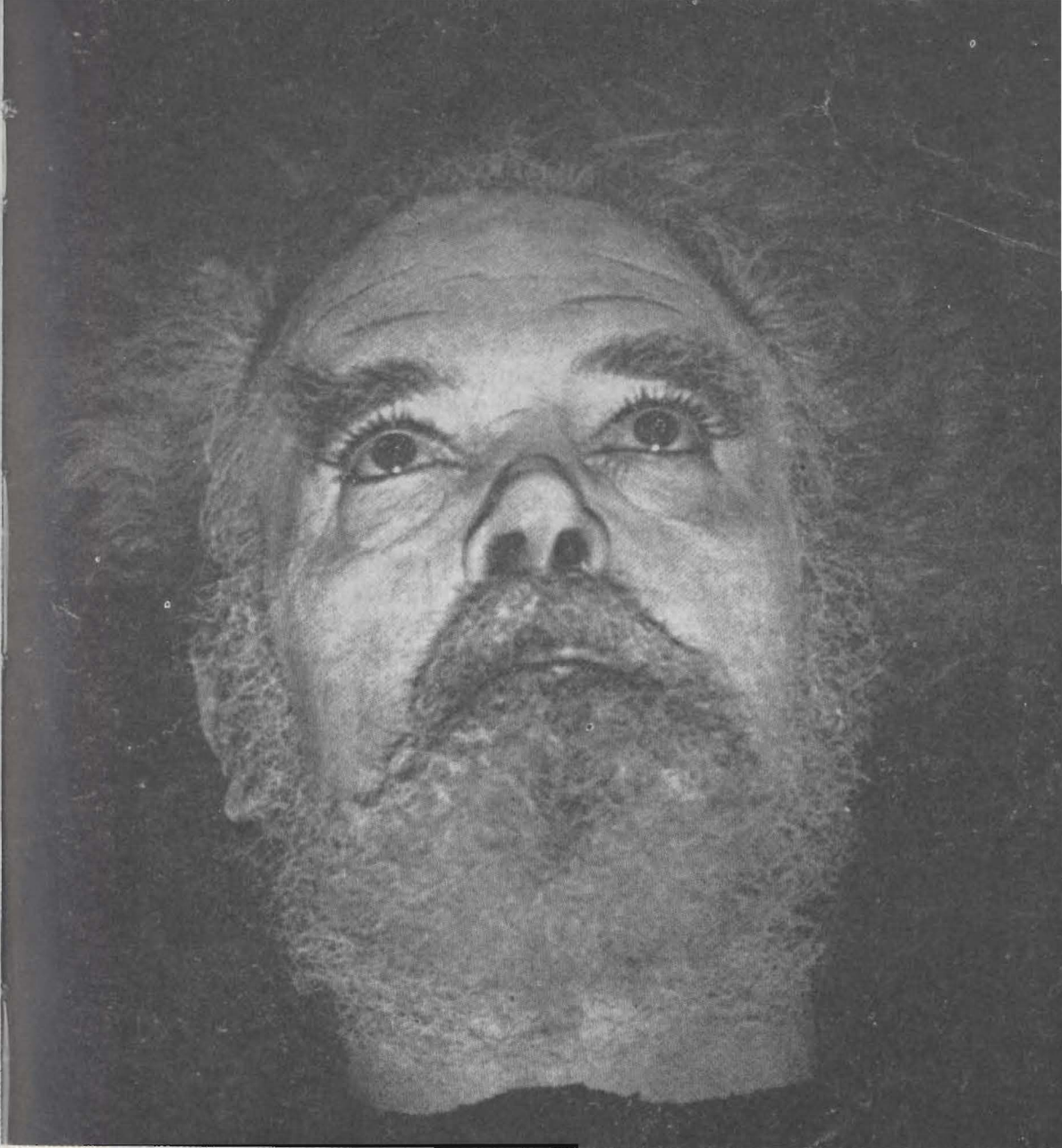
C. potem nigdy już taki sam nigdy już zupełnie taki sam choć tamto wcale nie było czymś nowym jak nie to to tamto zwykle wydarzenie coś po czym nigdy już nie mogłeś być taki sam wlokąc się jakoś rok po roku pogrążony w swym dożywotnim śmietniku mrużąc do siebie bo do kogóż innego nigdy już nie będziesz taki sam po tym nigdy już nie byłeś taki sam po tamtym

A. albo mówiłeś do siebie bo do kogóż innego głośne zmyślane rozmowy oto twoje dzieciństwo dziesięć jedenaście lat na kamieniu wśród gigantycznych pokrzyw udając raz jeden głos raz drugi aż chrypleś i wszystkie brzmiały tak samo niekiedy aż do późnej nocy w mroku albo w świetle księżyca a oni wszyscy szukali cię po ścieżkach

B. albo w oknie w ciemności nasłuchując sowy w głowie ani jednej myśli aż trudno uwierzyć aż coraz trudniej uwierzyć że kiedykolwiek wyznałeś komuś miłość albo ktoś tobie wreszcie jedna z tych rzeczy które roiłeś sobie aby się bronić przed pustką po prostu jedna z tych starych historii żeby pustka nie wdarła się w ciebie żeby nie pochłonęła cię żeby ten całun

(10 sekund ciszy. Słychać oddech. Po trzech sekundach oczy otwierają się)

C. nigdy już taki sam lecz taki sam jak co na miłość Boską czy kiedykolwiek w życiu powiedziałeś do siebie ja no powiedz *(oczy zamykają się)* czy kiedykolwiek w życiu mogłeś powiedzieć do siebie ja punkt zwrotny to było dla ciebie wielkie słowo zanim wyschły zupełnie wciąż były punkty zwrotne i wciąż był tylko jeden



Patrick Magee jako Słuchacz w *Tamtym razem* (Londyn Royal Court Theatre 1976)

pierwszy i ostatni tamtym razem kiedy cię wyciągnęli skreconego oślizłego robaka wytarli i wyprostowali a potem już żadnego żadnego spojrzenia wstecz to było tamtym razem czy innym

B. mrucząc tamtym razem razem na kamieniu w słońcu albo tamtym razem razem nad kanałem albo tamtym razem razem na piasku tamtym razem tamtym razem od tego miejsca wymyślając to najlepiej jak umiałeś zawsze razem gdzieś w słońcu nad kanałem patrząc w dół rzeki spływającej w stronę zachodzącego słońca i na szczątki wraku nadpływające z tyłu i dryfujące dalej albo na zdechłego szczura zapłatanego w zielsko który robił wrażenie jakby płynął ku wam a płynął dalej aż ginął wam z oczu

A. tamtym razem wróciłeś żeby sprawdzić czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż jeszcze tam są tamtym ostatnim razem prostu z promu w górę ku głównej ulicy żeby złapać jedenastkę nie zatrzymując się nie zbaczając z jednym tylko w głowie nie przeklinając dawnych obrazów dawnych imion ze spuszczoną głową w górę aż na szczyt gdzie przystanąwszy ze spiworem czekałeś aż prawda wyszła wreszcie na jaw

C. kiedy zacząłeś nie wiedzieć kim jesteś i skąd się wzięłeś próbować jakby to było dla odmiany nie wiedzieć kim jesteś i skąd się wzięłeś najmniejszego pojęcia kto mówi to co mówisz w czyjej czasce zostałeś naprędce zamknięty czyj jęk wydał cię takiego na świat to było tamtym razem czy innym wtedy sam na sam z portretami zmarłych czarnymi ze starości i brudu i z datami na ramach na wypadek gdybyś pomylił wieki nie wierząc że ty to ty wreszcie wyrzucili cię na deszcz kiedy zamykali

B. nie widząc twarzy ani niczego innego nigdy ku niej ani ona ku tobie zawsze równolegle jak na osi nigdy nie zwróceniu ku sobie po prostu dwie plamki na krawędzi pola nie dotykając się ani nic w tym rodzaju zawsze w jakiejś odległości od siebie choćby o włos żadnych uścisków nic cielesnego po prostu cienie nic więcej gdyby nie te wyznania

A. że nie ma już żadnych tramwaj więc co dalej wykluczone by pytać ani słowa do żywych już do końca życia więc w końcu pieszo w górę do stacji zgięty wpół a tam gdy doszedłeś w ten sposób wszystko pozamykane i zabite deskami końcowa stacja Wielkiej Południowej i Wschodniej wszystko pozamykane a kolumnada dorycka w gruzach więc co dalej

C. deszcze i dawne włóczęgi próbując wyobrazić sobie w miarę jak szedłeś w tamten sposób jakby to było dla odmiany nigdy nie być jakby to było nigdy nie być dawne włóczęgi próbując otumaniać się tym chwiejąc się na nogach i mrucząc przez całą dzielnicę aż słowa wyschły i głowa wyschła i nogi wyschły albo coś się poddało kimkolwiek było

B. nieruchomo jak głaz zawsze nieruchomo jak głaz jak tamtym razem na kamieniu albo tamtym razem na piasku wyciągnięci równolegle na piasku w słońcu patrząc w górę w błękit albo z zamkniętymi oczami błękit ciemność błękit ciemność nieruchomo obok siebie obraz wyłania się i znów tam jesteście gdziekolwiek to było

A. poddałeś się poddałeś i usiadłeś na schodkach w bladym porannym słońcu nie na tamtych schodkach nie było słońca więc gdzie indziej poddałeś się i usiadłeś gdzieś tam w bladym słońcu na schodku pod drzwiami no powiedz pod którymiś drzwiami żeby poczekać na nocny prom i dalej w diabły stamtąd nie warto zstawać na noc nie przeklinając dawnych obrazów dawnych imion przechodnie którzy zwalniali żeby ci się przyjrzeć krótkie spojrzenie i już ich nie ma idą dalej przechodzą po drugiej stronie

B. nieruchomo jak głaz obok siebie w słońcu potem wszystko znika i rozwiewa się najmniejszego nawet drgnienia jak dwie kule na dwóch końcach sztangi tylko powieki i raz po raz usta z wyznaniem wokół też wszystko nieruchomo we wszystkie strony gdziekolwiek to było bezruch i cisza tylko liście nieśmiało w małym zagajniku za plecami albo kłosa albo łąka albo trzciny jeśli się akurat nadarzyły zupełne bezludzie śladu człowieka ani zwierzęcia zupełne pustkowie i cisza

C. zawsze zimą wtedy zawsze padało zawsze wślizgując się gdzieś tak aby nikt nie patrzył wprost z ulicy z chłodu i deszczu w starym zielonym płaszczu nie do zdarcia który zostawił ci ojciec zawsze tam gdzie wejście było bezpłatne na przykład do Biblioteki Publicznej to była jedna z tych wspaniałych rzeczy bezpłatna kultura z dala od domu albo na Poczcie inne takie miejsce innym razem

A. skulony pod drzwiami w starym zielonym płaszczu w bladym porannym słońcu z niepotrzebnym spiworem na kolanach nie mając pojęcia gdzie jesteś tracąc powoli pojęcie gdzie jesteś i kiedy i po co okolica równie dobrze mogła być niezamieszкана jak

tamtym razem na kamieniu dziecko na kamieniu gdzie nigdy nikt nie przychodził

(10 sekund ciszy. Słysząc oddech. Po 3 sekundach oczy otwierają się)

B. albo sam wśród tych samych wśród tych samych obrazów rojąc je sobie w tamten sposób żeby ciągnęło się dalej żeby się bronić tam na kamieniu (oczy zamykają się) na jednym końcu kamienia sam z pszenicą i niebem albo nad kanałem sam z widmami holowników z utopionym szczurem albo ptakiem albo czymkolwiek co płynęło w stronę zachodzącego słońca aż ginęło ci z oczu wszystko zupełnie nieruchomo tylko woda i zachodzące słońce aż zacho- dziło i znikające i wszystko znikające

A. nigdy nikogo tylko dziecko na kamieniu wśród gigantycznych pokrzyw światło sącziło się przez szczelinę w wykruszonym murze ślęczące nad książką aż do późnej nocy niekiedy w świetle księżycy a oni wszyscy szukali go po ścieżkach albo prowadzące zmyślone rozmowy dwojąc się i trojąc mówiące do siebie by w ten sposób być razem tam gdzie nigdy nikt nie przychodził

C. zawsze zimą zimą bez końca rok po roku jakby nie mogła się skończyć jakby stary rok nie mógł się skończyć jakby czas stanął w miejscu tamtym razem na Poczcie wszyscy zabiegani święteczna krzątająca wprost z ulicy kiedy nikt nie patrzył z chłodu i deszczu pchnął drzwi tak jak wszyscy i prosto do stołu nie zatrzymując się nie zbaczając gdzie wszystkie te formularze i pióra na łańcuszkach i usiadłeś na pierwszym lepszym miejscu i zacząłeś dla odmiany rozglądać się wokół zanim zmogła cię drzemka

B. albo tamtym razem sam na piasku leżąc na wznak i żadnych wyznań które zakłócałyby spokój kiedy to było wcześniej czy później przed jej przyjściem czy już po odejściu a może jedno i drugie może przed i po więc na nowo z tym dawnym obrazem gdziekolwiek to było gdziekolwiek to mogło być przedtem tak samo jak wtedy wtedy tak samo jak później ze szczurem albo pszenicą z żółknącymi kłosami albo tamtym razem na piasku gdy przelatując szybko tamtym razem wróciłeś trochę później dużo później

A. jedenaście dwanaście lat wśród ruin na płaskim kamieniu wśród pokrzyw w mroku albo w świetle księżycy mruczając raz jednym głosem raz drugim oto twoje dzieciństwo aż wreszcie na schodku w bladym słońcu znów usłyszałeś tamten swój głos nie

przeklinając przechodniów którzy zwalniali by spojrzeć na ten skandal skulony tam w słońcu bez wyraźnego powodu ściskając swój śpiwór i bredząc coś na głos z zamkniętymi oczami z siwymi włosami które wystawały spod kapelusza i siedziałeś tak daleko w bladym słońcu nie zważając już na nic

C. może bałeś się że cię wyrzucą przecież żadnego wyraźnego powodu aby tam siedzieć nie mówiąc już o odrażającym wyglądzie więc jedno spojrzenie wokół na tych twoich przeklętych bliźnich raz przynajmniej dziękując Bogu że będąc takim jakim byłeś z tym wszystkim nie byłeś jednak taki jak oni aż zaświtało ci że choć zazwyczaj budziłeś odrazę tym razem jakby cię tam w ogóle nie było pod ostrzałem spojrzeń prześlizgujących się po tobie albo przesywających cię jak powietrze to było tamtym razem czy innym w innym miejscu innym razem

B. przelatując szybko zawsze tak samo to samo błękitne niebo wszystko zawsze tak samo tyle że raz z nią a raz bez niej po prawej stronie zawsze po prawej na krawędzi pola i w tym pełnym spokoju raz po raz jej ledwo słyszalny szept że cię kocha aż trudno uwierzyć że ty że nawet ty wymyśliłeś ten kawałek wreszcie nadeszła chwila kiedy

A. przypominając sobie to wszystko na schodku pod drzwiami przypominając sobie stopniowo samego siebie po raz milionowy zapominając gdzie jesteś i po co Dworek Dowleya i oni wszyscy ruiny gdzie jako dziecko do których pojechałeś żeby sprawdzić czy wciąż jeszcze tam są i żeby znów się tam czołwać aż do późnej nocy aż do pory powrotu aż do chwili kiedy

C. Biblioteka to było jeszcze co innego inne miejsce innym razem tamtym razem wślizgnąłeś się wprost z ulicy z chłodu i deszczu kiedy nikt nie patrzył co się wtedy stało nigdy już nie byłeś potem taki sam nigdy już taki sam to miało coś wspólnego z pyłem z czymś co pył powiedział przy wielkim okrągłym stole siedziałeś między starymi ślęcząc nad księgą w zupełnej ciszy.

B. tamtym razem kiedy próbowałeś ale nie dawałeś już rady wtedy w oknie w ciemności kiedy sowa w końcu odfrunęła by pohukiwać na kogo innego albo do swej dziupli z myszą w dziobie i zapadła cisza godzina po godzinie godzina po godzinie i żadnego odgłosu kiedy próbowałeś i próbowałeś ale nie dawałeś już rady zbrakło słów żeby się przed nią bronić wtedy poddałeś się poddałeś tam w oknie w ciemności albo w świetle księżycy poddałeś się na

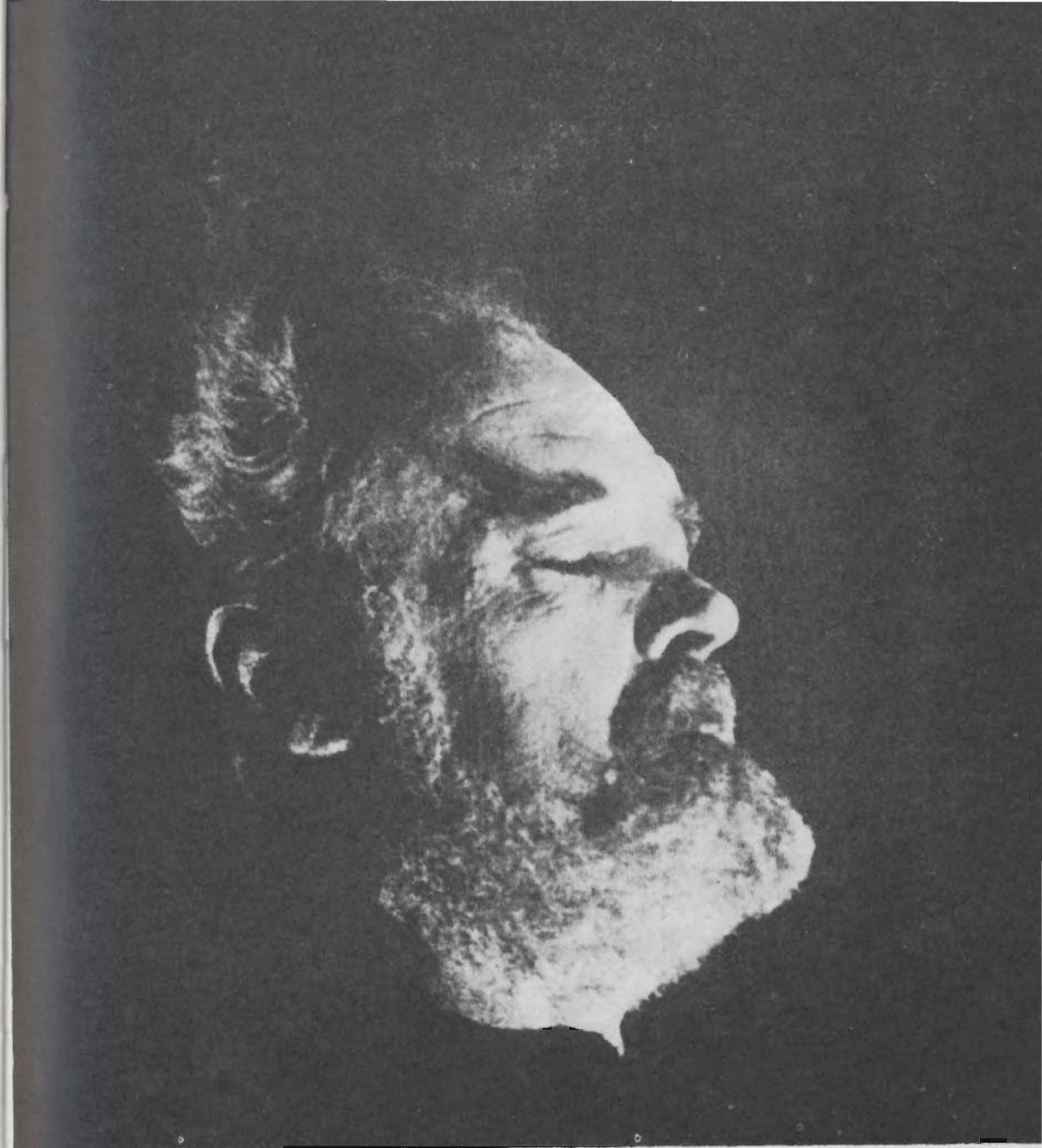
dobrze i wdarła się w ciebie i wcale nie gorzej i zamknął się nad tobą ten całun otaczający się zewsząd i falujący nad tobą i trochę albo wcale nie gorzej trochę albo wcale

A. z powrotem w dół ku przystani ze śpiworem stary zielony płaszcz który zostawił ci ojciec wlokąc za sobą po ziemi z siwymi włosami które wystawały spod kapelusza aż wreszcie nadeszła ta chwila kiedy w dół nie zatrzymując się nie zbaczając nie przeklinając dawnych obrazów dawnych imion w głowie ani jednej myśli tylko dostać się z powrotem na pokład i dalej w diabły stamtąd i nigdy już nie powrócić a może to było innym razem może to wszystko było innym razem lecz czy w ogóle był jakiś inny raz w każdym razie tamtym razem dalej w diabły stamtąd i nigdy już nie powrócić

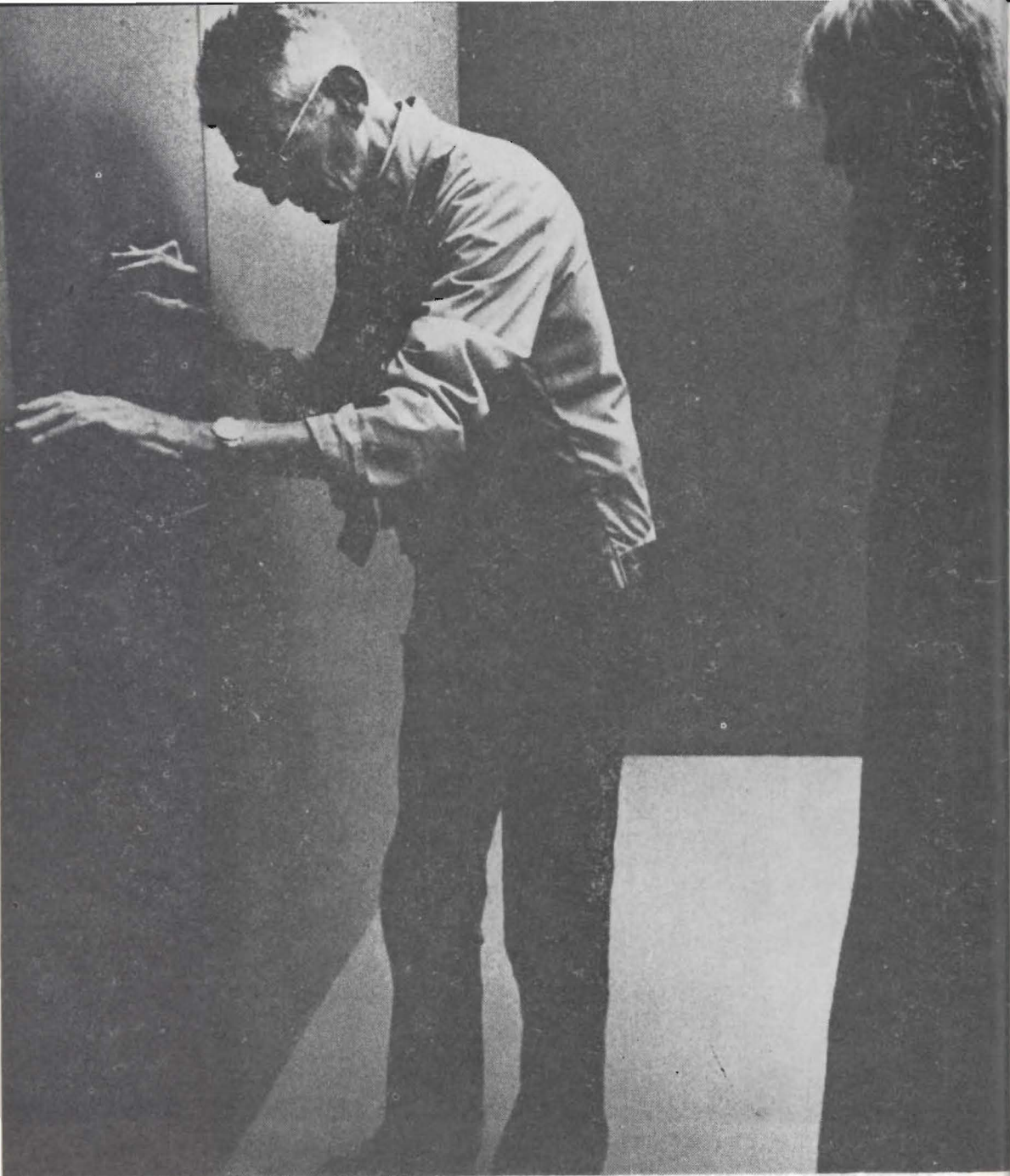
C. zupełna cisza tylko ten starczy oddech i szelest przewracanych kartek i wtedy nagle ten pył wszystko nagle pokryte pyłem kiedy otworzyłeś oczy od podłogi do sufitu nic tylko pył i zupełna cisza tylko co też on powiedział byli i minęli jakoś tak coś w tym rodzaju byli i minęli byli i minęli nikogo byli i minęli tak od razu minęli tak od razu

(10 sekund ciszy. Słyszać oddech. Po 3 sekundach oczy otwierają się. Po 5 sekundach uśmiech, najlepiej bezzębny. Wytrzymać 5 sekund aż do wyciemnienia i kurtyny)

UWAGA: Wypowiedzi tego samego głosu ABC następują po sobie jedna po drugiej nie naruszając płynności — poza dwoma 10-sekundowymi przerwami. Przejście z jednego głosu do drugiego, choć niezbyt wyraźne, powinno być jednak uchwytnie. Jeśli trzy źródła i kontekst nie wystarczą, można się uciec do chwytów technicznych (np. trzy różne wysokości głosu).



Patrick Magee jako Słuchacz w *Tamtym razem* (Londyn 1976)



WALTER D. ASMUS

*„Tamtym razem” w autorskiej inscenizacji
Samuela Becketta w Schiller Theater
w Berlinie Zachodnim*

Dziennik prób

Wtorek, 31.08.76

Beckett określa przede wszystkim funkcję trzech głośników. Ich zadaniem jest stworzenie wyraźnych przejść między poszczególnymi relacjami opowiadanych przez ten sam głos, ale dobiegającymi z różnych punktów w czasie. Głosy przechodzą bez większych przerw jeden w drugi, odróżnia je tylko to, że padają z różnych stron — z lewej, prawej i ze środka platformy umieszczonej na wysokości około 2,5 m, na której siedzi człowiek. B opowiada historię młodości, C historię starego człowieka, A historię człowieka w wieku średnim. Słuchacz słyszy dzisiaj głosy z oddali — mówi Beckett.

Klaus Herm czyta. Beckett mówi z nim równocześnie z pamięci, poruszając tylko ustami; od czasu do czasu przerywa poprawiając. Herm stara się na podstawie tekstu stworzyć własną wizję, robi przerwy, wczytuje się w tekst.

Beckett przerywa po pierwszej sekwencji A. Mówi, że trzeba to powiedzieć dosyć szybko. Ponieważ Herm fizycznie nie jest w stanie mówić bez przerw, ma robić pauzy tam, gdzie chce; zostaną później wycięte przez dźwiękowca. Pod koniec części pierwszej głos cichnie od słów „aby pustka nie wdarła się”, a ze słowem „całun” światło na 10 sekund rozjaśnia się, potem zmieniono na 15; następnie przygasa w tym samym tempie, w jakim się zapalało, i znowu zapada pierwotny półmrok. Część druga rozpoczyna się cicho „tak jak zatrzymuje się samochód, maszyna...” Sztuka składa się z trzech części, w których monologi A B i C pojawiają się każdy po cztery razy w różnej kolejności. Poszczególne sekwencje monologów oznaczone tu A1, A2, A3 itd., B1, B2, B3 itd., C1, C2, C3 itd.

Środa, 1.09.76

Na początku próby Beckett i Herm czytają na zmianę cytaty ze sztuki; sprawia im to wyraźną przyjemność. Słowa-klucze, jak np. „kiedy to było”, „po tym”, akcentowane są i rozciągane z zadowoleniem. Początek każdej kwestii mówią wolniej początek dwunastej najwolniej ze wszystkich. Dokonano nagrania części I.

Czwartek, 2.09.76

Pauzy w tekście nie są jeszcze powycinane. Nowy początek za bardzo kontrastuje z poprzedzającym słowem, jest zbyt głośny i mocny. Głośniki umieszcza się jak najdalej od siebie w maksymalnej odległości około 5,5 m. W studio dźwiękowym zrobiono następne nagranie z wyciętymi pauzami. Beckett mówi, że przejścia między A B i C muszą następować po sobie gładko, jak w muzyce z tonacji a moll do C dur. Nieprzerwany ciąg mowy, bez początku i końca, prawie bez akcentów.

Piątek, 3.09.76

Historia B jest najbardziej zabarwiona uczuciowo, historia C jest zimna i cyniczna. Ciągłe istnieje problem wypowiedzenia tekstu jednym ciągiem. Herm wolałby robić więcej przerw, które później mogą zostać wycięte. Beckett mówi tekst sam: płasko, oddychając niewidocznie, mrużąc sennie, bez zatrzymania. Dążąc do wypowiedzenia tekstu jednym ciągiem pomagają sobie gestami... Gdyby można to zrobić bez cięć, utrzymując ciągle równe tempo, byłoby najlepiej...

Beckett zauważa, że sekwencja C7 jest bardzo trudna dla widza: Chciał w to zrobić stare kanony — powiada kładąc nacisk na „to”. To jest rzecz o depersonalizacji, o widzeniu siebie jako przedmiotu. W A7 „przechodnie którzy zwalniali...” — to z Biblii.

Herm: Tak, z Ewangelii Św. Łukasza.

Beckett: Sprawdzałem, ale nie znalazłem. Acha, Łukasz...

Sobota, 4.09.76

Herm stara się czytać z małymi przerwami na zaczerpnięcie oddechu. To jednak nie okazuje się praktyczne. Jest ich zbyt wiele, co stwarza efekt *staccato*, a nie pożądanego *legato*.

Część II B5. Beckett nalega na zrobienie małej pauzy po „mrużąc” (...), „tamtych razem” (...)

B6. Beckett akcentuje paralelizm w układzie poszczególnych części tej wypowiedzi, w której każda nośna fraza rozpoczyna się akcentowanymi słowami „nigdy”, „zawsze”, „nigdy”, „nie”, „zawsze”, „nie”. Punktem kulminacyjnym jest słowo „wyznania”, które powinno być wypowiedziane z uczuciem.

W C7 poszczególne części wypowiedzi oddzielone są małymi pauzami „aż słowa wyschły i głowa wyschła i nogi wyschły”...

B8. Dalsze krótkie frazy „bezruch i cisza tylko liście nieśmiało w małym zagajniku za plecami albo kłosa albo łąki albo trzciny...”

Nagranie ujawnia rytmiczność tekstu.

Czwartek, 9.09.76

Nagranie części II nie jest wystarczająco dobre. Początek po pauzie brzmi ciągle za mocno i głośno. Stworzone w ten sposób nieuzasadnione akcenty burzą jednostajność tekstu. Zastosowano nową metodę. Herm czyta do pewnego momentu, robi przerwę i czyta tekst dalej, zaczynając o kilka słów wcześniej, przed uprzednim zatrzymaniem. Ten sposób czytania okazuje się bardzo praktyczny: wypowiedź osiąga pożądaną ciągłość.

Beckett przypomina Hermowi o *ritardando* w końcu Części I, II, i III. Poza tym ważna jest końcowa nuta dramatyczna „więc co dalej”.

Środa, 15.09.76

Herm czyta część III. Beckett uważa, że jest zbyt pokawałkowana i za mało potoczysta. Demonstruje to. W zakończeniach kwestii B, A i C brakuje zdaniem Becketta uczucia. Nie powinny być sentymentalne, ale odnosi wrażenie, że Herm zbyt zajęty jest stroną techniczną, oddechem itp. Jest w tym za mało uczucia. Może dobrym ćwiczeniem byłoby przeczytanie tekstu z nadmiarem uczucia. Potem można nadmiar zredukować.

Czwartek, 16.09.76

Beckett robi uwagę o ciszy, która następuje po każdej z trzech części: w tych momentach człowiek wraca do terażniejszości. Kiedy słuchał głosu, był w przeszłości... W czasie słuchania wszystko jest zamknięte. W chwili ciszy jest zdumiony, że znajduje się w terażniejszości — wszystko jest otwarte. Nie jest powiedziane, czy głos zatrzymuje się na skutek otwarcia oczu, czy oczy otwierają się na skutek zatrzymania się głosu.

Nagranie z poprzedniego dnia wydaje się zbyt płaskie i pozbawione napięcia.

Herm proponuje nagrać na nowo. Beckett zgadza się, ale jest dziwnie zdenerwowany. W końcu mówi pół żartem, że nie może już dłużej znieść tekstu... jest nim przesiąknięty do cna... Nagrywamy bez niego.

Wtorek, 21.09.76

Przy słuchaniu nagrania Beckett jest nim najwidoczniej znudzony. Stwierdza, że tekst jest za długi. Mówi, że to jego błąd z powodu zbyt wielkiego nacisku na potoczystość wypowiedzi. Stała się zbyt monotonna. Jakby brzmiało nagranie tekstu wypowiedzianego całkiem normalnie, z oddechami?

Herm robi próbę mikrofonową, brzmi niezłe.

Środa, 22.09.76

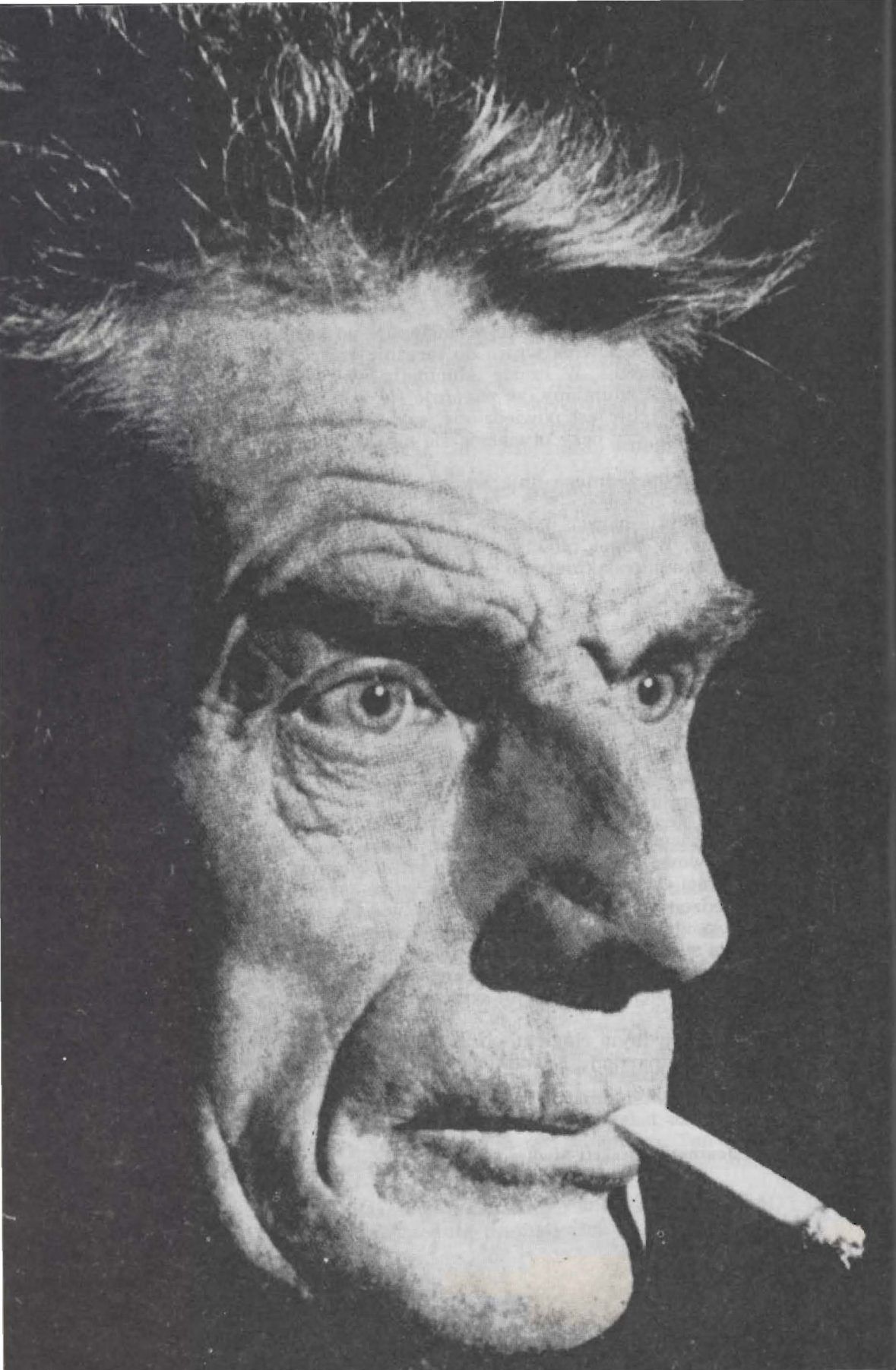
Nagranie z wczytywaniem się w sens. Jest nieznośnie długie. Beckett kręci się nerwowo. Nagrane trwa 30 minut, o 8 minut dłużej niż zazwyczaj. Tekst traci napięcie i tym samym właściwe znaczenie.

Wypowiedzenie „jednym ciągiem” jest więc właściwą metodą. Nowe nagranie z powycinanymi pauzami jest bardzo dobre. Nabiera tempa, które zmusza słuchacza do koncentracji i wciąga w tok opowiadania przejmującymi chwilami ciszy, w której siwowłosa głowa widoczna na czarnym tle zaczyna się kołysać, a jej szeroko otwarte oczy potęgują nastrój grozy.

Tekst płynie jednym ciągiem, obrazy przesuwają się nie tworząc zbyt rozwlekłego toku narracji. Kawalkowanie i zmiany dały znakomity efekt.

Przełożyła Krystyna IŁŁAKOWICZ

Przedruk z *Journal of Beckett Studies* 2 (lato 1977)



SAMUEL BECKETT

NIE JA

Przełożył Antoni LIBERA

Scena w ciemności, tylko USTA słabo oświetlone, z bliska i od dołu, w głębi na prawo w stosunku do widowni, około trzech metrów nad poziomem sceny, reszty twarzy nie widać. Niewidoczny także mikrofon.

Na proscenium na lewo, na niewidocznym podium o wysokości około półtora metra, stoi SŁUCHACZ. Jest to wysoka postać o nieokreślonej płci, ogólnie słabo oświetlona, od stóp do głów spcwita w luźną, czarną galabiję z kapturem. Poza czterema nieznacznymi gestami we wskazanych miejscach (patrz UWAGA) cały czas stoi zupełnie nieruchomo. SŁUCHACZ, zwrócony w stronę UST ukośnie w poprzek sceny, tylko swą postawą wskazuje, że wpatruje się w nie z napięciem.

Kiedy na widowni gasną powoli światła, zza kurtyny dobywa się niezrozumiały głos. Gdy światła gasną zupełnie, głos słychać nadal przez 10 sekund. Kiedy kurtyna idzie w górę, mówiony jest dowolny fragment tekstu (dopuszczalna improwizacja), a gdy podniesie się całkowicie i zapanuje odpowiednie skupienie, następuje właściwy początek, czyli:

USTA: ... na świat... na ten świat... ten świat... taki mały drobiazg... przedwcześnie... w zapadłej — ... co?... dziewczynka? ... tak... mała dziewczynka... na ten... na ten świat... przedwcześnie... w zapadłej dziurze... zwanej... zwanej... nieważne... rodzice nieznan... żadnego śladu... on zwiął... ulotnił się... ledwie zapiął rozporek... ona tak samo... w osiem miesięcy później... co do dnia... więc cienia miłości... nawet tego... jaką otacza się zwykle... w domu rodzinnym... niemowlę... cienia... cienia miłości... ani takiej ani innej... żadnej... ani wtedy ani potem... więc typowy przypadek... nic nad-

zwyczajnego... dopiero dużo później... gdzieś pod sześćdziesiątkę... gdy pewnego dnia — ... co? ... siedemdziesiątkę? ... Matko Boska! ... pod siedemdziesiątkę... na łące... gdy pewnego dnia łąziła po łące... niby szukając pierwiosnków... żeby uwić z nich wianek... przystając co kilka kroków... i gapiąc się w pustkę... potem znów idąc kawałek... i znów przystając... i w pustkę... i dalej tak... snując się w kółko... nagle... z wolna... wszystko zgasło... całe to światło... kwietniowego poranka... i znalazła się naraz — ... co? ... kto? ... nie! ... ona! ... (*pauza i gest po raz pierwszy*) ... znalazła się naraz w ciemności... i jeśli nie zupełnie... utraciła czucie... jeśli nie zupełnie... to dlatego że ciągle słyszała... tak zwane... brzęczenie... w uszach... i zjawiał się i znikał... zjawiał się i znikał... promień światła... takiego jak rzuca księżyc... sunący... ponad chmurami... lecz była tak zdrętwiała... tak była odrętwiała... że nie wiedziała... w jakiej jest pozycji... niebawem! ... w jakiej jest pozycji!... czy stoi... czy siedzi... tylko mózg — ... co? ... czy klęczy? ... tak... czy stoi... czy siedzi... czy klęczy... tylko mózg — ...co?... czy tak... leży?... czy stoi... czy siedzi... czy klęczy... czy leży... tylko mózg niezmiennie... niezmiennie... w pewnym sensie... bo zaraz pomyślała... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... gdyż tak jak inne porzucone dzieci... nauczono ją wierzyć... w miłosiernego... (*krótki śmiech*) ... Boga... (*dłuższy śmiech*) ... więc pierwsze co pomyślała... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... że to kara... że spadła na nią kara... za jej grzechy... z których kilka... na dowód... jakby dowody były potrzebne... zaraz przemknęło jej przez myśl... jeden po drugim... potem odrzuciła tę myśl... och nie tak zaraz... jako brednię... odrzuciła tę myśl... gdy nagle zdała sobie sprawę... gdy z wolna zdała sobie sprawę... że przecież nie cierpi... niebawem!... nie cierpi!... do tego stopnia... że nie mogła sobie przypomnieć... tak od razu... kiedy cierpiała mniej... poza tym oczywiście gdy *uważano* że cierpi... ha!... kiedy *myślano* że cierpi... tak samo jak wtedy... tych kilka razy w jej życiu... gdy najwyraźniej miało jej być przyjemnie... a tak naprawdę... wcale nie było... w najmniejszym stopniu... więc w takim razie... ta idea kary... za jakiś tam grzech... lub za wszystkie razem... albo w ogóle za nic... taka kara dla kary... rozumiała to świetnie... ta idea kary... która jako pierwsza zaświtała jej w głowie... gdyż tak jak inne porzucone dzieci... nauczono ją wierzyć... w miłosiernego... (*krótki śmiech*)... Boga... (*dłuższy śmiech*)... więc ta pierwsza myśl... potem odrzucona... jako brednia... może jednak nie była... taką brednią... i wszystkie te... tym podobne... jałowe rozważania... aż pomyślała co innego... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... zupełna brednia w gruncie rzeczy lecz — ... co?... brzęczenie?... tak... cały czas to... tak zwane... brzęczenie... w uszach... choć oczywiście tak naprawdę... wcale nie

w uszach... w czasce... głuchy ryk w czasce... i cały czas ten promień... jakby księżycowy... lecz chyba nie księżycowy... nie... na pewno nie... zawsze z tego samego miejsca... raz jasnego... raz zasnutego... lecz zawsze z tego samego... że księżyc w żaden sposób nie mógłby... nie... żaden księżyc... tylko wciąż ta sama wola... by dręczyć... choć przecież w gruncie rzeczy... bezboleśnie... bez najmniejszego bólu... na razie... ha!... na razie... więc pomyślała co innego... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... zupełna brednia w gruncie rzeczy... lecz w pewnym sensie... jakże dla niej typowa... że może byłoby dobrze... gdyby co jakiś czas... jęczała... nie umiała się więc... jak w prawdziwych... boleściach... po prostu nie mogła... nie mogła się przemóc... jakaś wada w naturze... była niezdolna do kłamstwa... zresztą może to system... chyba raczej system... taki rozstrojony... że nic do niej nie docierało... lub że nie mogła reagować... jak gdyby była nieprzytomna... nie mogła wydać z siebie głosu... żadnego głosu... w ogóle żadnego... na przykład krzyku o pomoc... i gdy po prostu chciało jej się... krzyczeć... (*krzyczy*)... a potem nasłuchiwać... (*cisza*)... i znowu krzyczeć... (*znów krzyczy*)... i znów nasłuchiwać... (*cisza*)... nie... nawet tego... cicho jak w grobie... a ona zupełnie — ... co?... brzęczenie?... tak... cicho jak w grobie tylko to... tak zwane... brzęczenie... a ona zupełnie skostniała... takie miała wrażenie... tylko powieki... tak... chyba one... raz po raz... odcinały światło... odruch naturalny... jak to się mówi... nic zupełnie nie czując... tylko te powieki... lecz kto je odczuwa?... nawet w normalnym stanie... gdy otwierają się... i zamykają... gdy otwierają się... i zamykają... i całą tę wilgoć... tylko mózg niezmiennie... niezmiennie przytomny... och aż za nadto!... nawet i wtedy... w pełni władz... do tego stopnia... że nawet i w to nie wierzył... bo gdyby w ten kwietniowy... takie snuł rozważania... w ten kwietniowy poranek... kiedy dojrzała gdzieś w dali... niewielki dzwoneczek... i pobiegła ku niemu... nie odrywając oczu... aby jej nie umknął... więc gdyby wszystko nie zgasło... całe to światło... w żadnej... w żadnej mierze... nie przez nią... i dalej tym podobne... jałowe rozstrząsania... a wszystko zupełnie martwe... cicho zupełnie jak w grobie... gdy nagle... z wolna... zdała sobie spra — ... co?... brzęczenie?... tak... wszystko zupełnie martwe to brzęczenie... gdy nagle zdała sobie sprawę... że — ... co?... kto?... nie!... ona!... (*pauza i gest po raz drugi*)... zdała sobie sprawę... że dochodzą ją słowa... niebawem!... słowa!... głosu... kiedy się rozległ... nie poznała... od razu... musiała wreszcie uznać... że to jest... jej własny... nikogo innego... pewnych samogłosek... nigdy nie słyszała... u kogoś innego... tylko w swoich ustach... wtedy właśnie ludzie... gdy się to zdarzało... zresztą bardzo rzadko... dwa trzy razy w roku... nieodmiennie zimą nie wiadomo dlaczego...

wtedy właśnie ludzie gapili się na nią... nic nie rozumiejąc... a teraz ten potok... nieprzerwany potok... przecież nigdy dotąd... przeciwnie... w zasadzie zupełnie niema... przez całe życie... jakim cudem przeżyła!... nawet robiąc zakupy... nawet na zakupach... w domu towarowym... wręczała tylko kartkę... ze spisem... i torbę... starą czarną torbę... po czym czekała... stojąc... tyle ile trzeba... w ścisłości... nieruchomo... i gapiąc się w pustkę... z niedomkniętymi jak zwykle ustami... aż wreszcie wracała do niej... torba... do jej rąk... wtedy płaciła i szła... nie mówiąc nawet dziękuję... jakim cudem przeżyła!... a teraz ten potok... z którego prawie nic... nawet połowy... nawet ćwierci... żadnego pojęcia... co mówi... niebywałe!... żadnego pojęcia co mówi!... więc w końcu zaczęła się łudzić... zaczęła łudzić siebie... że to po prostu nie jej... po prostu nie jej głos... i pewnie by to wyszło... skoro tak tego chciała... pewnie prawie by wyszło... po wielu wielu próbach... kiedy nagle poczuła... kiedy z wolna poczuła... że wargi jej się ruszają... niebywałe!... wargi jej się ruszają!... choć przecież nigdy dotąd... zresztą nie tylko wargi... policzki... szczęki... cała twarz... wszystkie te — ... co?... język?... tak... język w ustach... wszystkie te skurcze bez których... nie sposób w ogóle mówić... lecz których przecież normalnie... wcale się nie odczuwa... tak bardzo się wtedy uważa... na to co właśnie się mówi... po prostu całe istnienie... przywiązane do słów... więc nie dość że musiała... że musiała ustąpić... i uznać że to jej własny... że to jej własny głos... to jeszcze przyszło jej na myśl... coś gorszego... przyszło jej na myśl... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... jeśli coś jeszcze gorszego... w ogóle może być... że odzyskuje czucie... niebywałe!... odzyskuje czucie!... na początku u góry... a potem coraz niżej... aż w końcu wszędzie... cała... lecz skądże... nic takiego... jedynie same usta... sama tylko twarz... na razie... ha!... na razie... a potem pomyślała... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... że to nie może tak trwać... całe to... cały ten... nieprzerwany potok... wyteżanie słuchu... żeby uchwycić coś z tego... i te jej myśli... żeby uchwycić coś z nich... wszystko to — ... co?... brzęczenie?... tak... cały czas to... tak zwane... brzęczenie... wszystko to razem... niebywałe!... całe ciało jak martwe... tylko twarz... usta... wargi... policzki... szczęki... ani chwili — ... co? ... język?... tak... usta... wargi... policzki... szczęki... język... ani chwili wytchnienia... usta w ogniu... potok słów... w uszach... w zasadzie w uszach... z którego prawie nic... nawet połowy... nawet ćwierci... żadnego pojęcia... co mówi... niebywałe!... żadnego pojęcia co mówi!... i nie można przerwać... nie sposób tego przerwać... tak jak jeszcze przed chwilą... przed chwilą!... nie mogła wydać z siebie głosu... żadnego głosu... tak teraz nie można przerwać... niebywałe!... nie można przerwać potoku słów...

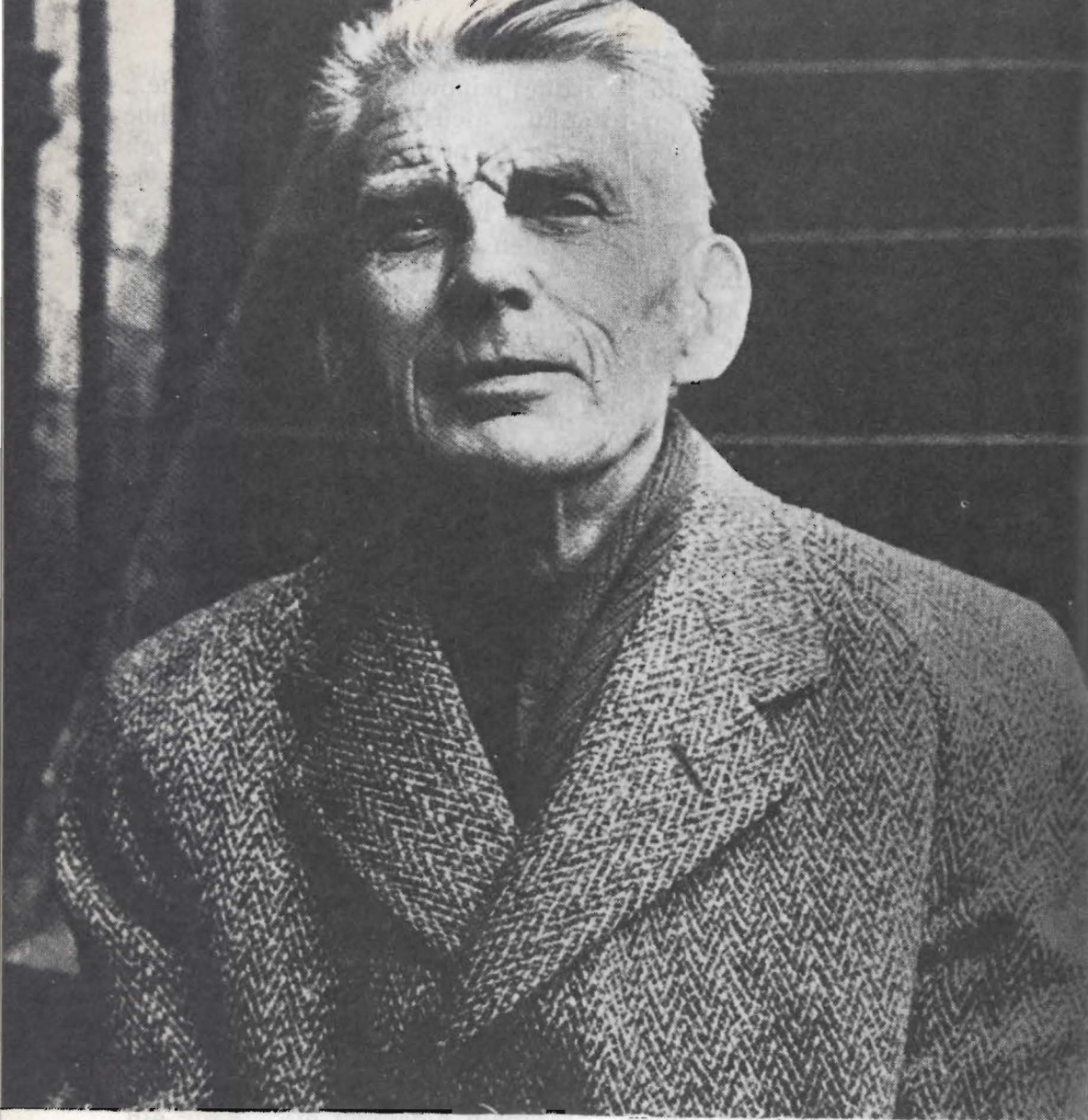
a w całym mózgu błaganie... gdzieś tam w mózgu błaganie... żeby usta przestały... dały chwilę wytchnienia... przynajmniej jedną chwilę... a one nic... jakby nie słyszały... albo nie mogły... nie mogły przestać na chwilę... jakby oszalały... wszystko to razem... wyteżanie słuchu... i chwytnie wątku... i mózg... po swojemu szalony... próbujący w tym znaleźć jakikolwiek sens... albo zatrzymać to... albo wybiegający w przeszłość... wywlekający przeszłość... krótkie migawki z przeszłości... głównie z samotnych włóczęg... całe życie samotne włóczęgi... dzień po dniu... przystając co kilka kroków... i gapiąc się w pustkę... potem znów idąc kawałek... i znów przystając... i w pustkę... i dalej tak... snując się w kółko... dzień po dniu... albo tamto kiedy płakała... ten jedyny raz który pamięta... od kiedy była dzieckiem... jako dziecko musiała chyba płakać... zresztą może nie... może nie jest to aż tak konieczne... w życiu... tylko ten jeden krzyk na początku... żeby się rozkręcić... żeby złapać oddech... a potem już nie... dopiero jako... starucha... siedziała wtedy na trawie... i patrzyła na rękę... na odkrytą dłoń... gdzie to było?... na pustej łące... jednego wieczoru... gdy wracała do domu... do domu!... prawie nocą... siedziała na pagórku... i patrzyła na rękę... którą trzymała na łonie... na odkrytą dłoń... i nagle spostrzegła... że jest mokra... że dłoń jest mokra... prawdopodobnie łzy... prawdopodobnie jej... dookoła nikogo... i zupełna cisza... tylko te łzy... siedziała i patrzyła jak schną... nie trwało to dłużej niż chwilę... lub to czepianie się czegoś... mózg... miotający się po swojemu... czepia się czegoś... i już dalej... gdzie indziej... czego innego... też nie do zniesienia... jak głos... chyba jeszcze gorszy... też zupełnie bez sensu... wszystko to razem... nie do — ... co?... brzęczenie?... tak... cały czas to brzęczenie... jak głuchy ryk kaskady... i ten promień... co miga... zjawia się i znika... padając to tu to tam... jakby go rzucał księżyc... chociaż nie... tylko wciąż to samo... na to też uważać... choćby kątem oka... wszystko to razem... nie do wytrzymania... Bóg jest miłością... będzie jej odpuszczone... z powrotem na łąkę... kwietniowy poranek... twarz zanurzona w trawie... nikogo... tylko skowronki... i wciąż to... czepianie się czegoś... i wyteżanie słuchu... żeby uchwycić jakieś słowo... znaleźć w tym wszystkim... jakikolwiek sens... całe ciało jak martwe... tylko usta... jakby oszalały... i nie można przerwać... nie sposób tego przerwać... tego co zmuszona... tego co musiała — ... co?... kto?... nie!... ona!... (*pauza i gest po raz trzeci*)... tego co musiała — ... co?... brzęczenie?... tak... cały czas to brzęczenie... głuchy ryk... w czasce... i ten promień... co wdziera się... to tutaj to tam... bezboleśnie... na razie... ha!... na razie... więc potem pomyślała... och nie tak zaraz... nagle olśnienie... że może to jest coś co musiała... co musiała... po-

wiedzieć... może po prostu to?... coś co musiała... powiedzieć... taki mały drobiazg... przedwcześnie... w zapadłej dziurze... cienia miłości... nawet tego... w zasadzie zupełnie niema... przez całe życie... jakim cudem przeżyła!... tamta sprawa w sądzie... co może powiedzieć na swoją obronę... czy się przyznaje do winy?... niech oskarżona wstanie... niech oskarżona mówi... a ona stała bez ruchu... zagapiona w pustkę... z nieodkrytymi jak zwykle ustami... czekając aż wyprowadzą ją stamtąd... szczęśliwa że czyjaś ręka ... spoczywa jej na ramieniu... a teraz coś... co musiała.. powiedzieć... może po prostu to?... coś co powiedziałyby... jak było... jak — ... co? ... jak było dotąd?... tak... coś co powiedziałyby... jak było dotąd... jak żyła... dzień po dniu... winna czy niewinna... dzień po dniu... aż do sześćdziesiątki... coś o czym — ... co?... siedemdziesiątki?... Matko Boska!... do siedemdziesiątki... coś o czym nic by nie wiedziała... o czym nie wiedziałyby nawet... gdyby to usłyszała... wtedy ulaskawienie... Bóg jest miłością... bezgraniczna dobroć... codziennie rano od nowa... z powrotem na łąkę... kwietniowy poranek... twarz zanurzona w trawie... nikogo... tylko skowronki... tam zaczynać na nowo... stąd ciągnąć od nowa... jeszcze trochę — ... co?... nie to?... to nie ma nic do rzeczy?... nie ma nic do powiedzenia?... w porządku... nie ma nic do powiedzenia... więc spróbować co innego... pomyśleć co innego... jakąś inną myśl... och nie tak zaraz... nagłe olśnienie — ... co?... to też nie?... w porządku... więc jeszcze co innego... i dalej tak... aż trafi się w końcu coś odpowiedniego... coś co by wystarczyło na dłużej... matematyka... wtedy ulaskawienie... z powrotem — ... co?... to też nie?... to też nie ma nic do rzeczy?... nie ma żadnej myśli?... w porządku... nie ma nic do powiedzenia... nie ma żadnej myśli... nie ma — ... co?... kto?... nie!... ona!... (pauza i gest po raz czwarty)... taki mały drobiazg... przedwcześnie na świat... w zapadłej dziurze... cienia miłości... nawet tego... niema przez całe życie... w zasadzie zupełnie niema... nigdy nie mówiła na głos... nawet do siebie... a jednak czasami... w nagłym porywie... dwa trzy razy w roku... nieodmiennie zimą... nie wiadomo dlaczego... długie wieczory... godziny w ciemności... i nagle poryw... by mówić... wtedy pędem do pierwszego lepszego... najbliższego ustępu... i tam wyrzucać z siebie... nieprzerwany potok... bez ładu i składu... samogłoski w większości całkiem zniekształcone... nie do zrozumienia... aż dostrzegała w końcu... czyjeś spojrzenie na sobie... i umierała ze wstydu... i uciekała do siebie... dwa trzy razy w roku... nieodmiennie zimą nie wiadomo dlaczego... długie godziny to ciemności... a teraz... teraz to... coraz szybciej... słowa... mózg... w popłochu... czepiający się czegokolwiek... czepia się czegoś... i już dalej... gdzie indziej... czego innego... i cały czas to błaganie... gdzieś tam w niej to błaga-

nie... żeby wszystko ustało... i żadnej odpowiedzi... niedosłyszane... za słabe... i dalej tak... bez ustanku... nieustannie próbując... choć nie wie co próbuje... choć nie wie co próbować... całe ciało jak martwe... tylko usta... jakby oszalały... i dalej tak... bez ustanku — ... co?... brzęczenie?... tak... cały czas to brzęczenie... jak głuchy ryk kaskady... w czaszce... i ten promień... co wciska się... bezboleśnie... na razie... ha!... na razie... wszystko to... bez ustanku... choć nie wie — ... co?... kto?... nie!... ona!... ONA!... (pauza bez gestu)... co próbuje... choć nie wie co próbować... nieważne... bez ustanku... (kurtyna zaczyna opadać)... aż trafi się w końcu coś odpowiedniego... wtedy z powrotem... Bóg jest miłością... bezgraniczna dobroć... codziennie rano od nowa... z powrotem na łąkę... kwietniowy poranek... twarz zanurzona w kwiatach... nikogo... tylko skowronki... tam zaczynać na nowo... stąd ciągnąć —

Kurtyna opada zupełnie. Światło na widowni zgaszone. Głos za kurtyną mówi jeszcze niezrozumiale przez 10 sekund. Milknie, gdy na widowni zapala się światło.

UWAGA: gest polega na uniesieniu ramion w obie strony i opuszczeniu ich z powrotem. Jest to gest przestrogi i bezradnego współczucia. Z każdym powtórzeniem jest coraz słabszy, przy trzecim ledwo dostrzegalny. Trwa akurat tyle, ile pauza potrzebna USTOM na odzyskanie równowagi po gwałtownej odmowie porzucenia trzeciej osoby.



JAMES KNOWLSON

Rozważania nad „*Nie ja*”

Rozważania nad *Nie ja* należy rozpocząć od zwrócenia uwagi na intensywność i obezwładniający charakter tej sztuki jako przeżycia teatralnego. Wszelkie bowiem wątki występujące w tym morderczym monologu, nawiązujące do pewnych motywów *Nienazywalnego*, są podporządkowane śmiałej wizji plastycznej i strumieniowi dźwięków, które w zamierzeniu Becketta miały „działać na zmysły publiczności, a nie na jej intelekt”. Rzeczywiście, uwaga jest skupiona, a w dobrym przedstawieniu wręcz trzymana przez kilka niezwykle silnych elementów plastycznych, wyobrażonych i umiejscowionych przez autora w bardzo szczegółowo określonych warunkach przestrzennych i, charakterystycznych dla sztuki, żywości, zaskoczenia, kontraście dramatycznym, rytmie i równowadze.

Jedną z najbardziej uderzających cech *Nie ja* jest oczywiście siła jej elementów plastycznych. Dziwne zestawienie wysokiej, stojącej, przyobleczonej w galabiję postaci Słuchacza z oświetlonymi Ustami łączy dwa silnie ze sobą skontrastowane pod względem wielkości, kształtu i ruchu obrazy. Gdy bowiem Usta sprawiają wrażenie jakby nie zatrzymywały się nawet dla zaczerpnięcia tchu. Słuchacz, poza czterema momentami, kiedy unosi i opuszcza ramiona, pozostaje do końca milczący i nieruchomy. Teletycznie, ruchy wykonane przez postać Słuchacza powinny rozładować napięcie wywołane potokiem słów płynącym z Ust. W praktyce trudności związane z odpowiednim oświetleniem tej sylwetki sprawiają, iż to rozproszenie uwagi na dwa elementy staje się w pewnej mierze słabością dramaturgiczną.

Ponieważ do rozważań nad wizją plastyczną sztuki wkradło się wiele błędów i nieporozumień, warto więc jeszcze raz szczególnie wnikliwie przyrzeć się tej kwestii. Oto znane nam fakty. W liście datowanym z 30.4.1974 Beckett pisał: „obraz *Nie ja* częściowo zasugerowany przez *Ścięcie św. Jana* Caravaggia w Katedrze w Valletcie”. Na to jednakże (jeżeli relacja Jessici Tandy i Hume Cronyna jest ścisła) nakłada się ujrzany najprawdopodobniej w Tunisie obraz spowitego w galabiję „wyteżonego słuchacza”. W lutym i marcu 1972 Beckett spędził miesiąc w Maroku i wrócił do Paryża 13 marca, a więc zaledwie na tydzień przed przystąpieniem do pracy nad *Nie ja* (20 marca). Valettę na Malcie odwiedził jakieś trzy miesiące wcześniej. Inspiracja ta była zatem o wiele świeższa niż wizyta w Tunisie, która miała miejsce w okresie przyznania mu Nagrody Nobla w październiku 1969.

Pozostaje jeszcze zatem kwestia momentu, w którym te dwa oderwane obrazy stały się elementami sztuki, a także ich stosunku do siebie i do

ukończonego dzieła. Zauważono już, że „we wczesnym stadium (w manuskrypcie) sztuki uwaga autora nie skupiała się ani na obrazie mówiących warg, ani też na enigmatycznym, milczącym słuchaczu, ale na potoku słów”. Uwagę tę potwierdzają dwa pierwsze maszynopisy nie zawierające wskazówek scenicznych, które by uwzględniały te obrazy, a także fakt, że w rękopisie dopisano je znacznie później. Jednakże skoncentrowanie się Becketta na samym tylko tekście można tłumaczyć tym choćby, iż mając obraz obu elementów plastycznych jeszcze przed przystąpieniem do pisania, tekst był jedyną luką, którą trzeba było wypełnić. Ponadto dopisywanie wskazówek scenicznych jako marginalnego dodatku zdarza się na ogół w sytuacji, gdy ma się pewność i jasność koncepcji i sformułowania.

Wreszcie, gdy wszystkie te uwagi zostały już dopisane, pozostaje jeszcze pewna niejasność związana ze stroną plastyczną *Nie ja*, a mianowicie wysokość, na której Usta powinny być umieszczone w stosunku do sceny i do wzrostu Słuchacza. Początkowo Usta mają się znajdować „na dogodnej wysokości”, później, w tym samym maszynopisie (drugim), ta ręcznie dopisana wskazówka jest wykreślona i poprawiona na „na nienaturalnej wysokości”, aż wreszcie, po jeszcze jednej zmianie, zostaje: „około trzech metrów nad poziomem sceny”. USTA pisane są drukowanymi literami od samego początku, oświetlenie jest takie samo jak w tekście drukowanym, nawet „niewidoczny mikrofon” jest już tu uwzględniony. Ponadto, bez względu na trudności, które w trakcie wystawiania sztuki wpłynęły w związku z postacią Słuchacza, w rękopisie jest ona przedstawiona z najwyższą jasnością i pewnością.

Wszystkie te informacje nie sprawiają jednak, by ustalenie związku pomiędzy sztuką a jej źródłami było łatwiejsze niż zazwyczaj. Istnienie rękopisu zatytułowanego „Kilcool”, pochodzącego z 1963, z oświetloną w ciemności głową kobiety, wystarczy, aby móc przypuszczać, iż obraz bardzo zbliżony do Ust istniał już w wyobraźni Becketta od wielu lat. Główną inspiracją tego dzieła, tak plastyczną, jak i werbalną, podawaną zresztą jako główne źródło przez samego autora, wydaje się powieść *Nienazywalne*. Bo przecież w następującym fragmencie tego dzieła kryje się chyba coś więcej niż tylko zaabsorbowanie zaimkami:

„Dwa otwory i ja w środku, trochę przyduszony. Albo też tylko jeden, wejście i wyjście, gdzie słowa roją się i rozpychają, niczym mrówki, spieszące się, nic nie wnoszące, nic nie wynoszące, za lekkie, aby zostawić ślad. Już nigdy nie powiem ja, już nigdy, to zbyt groteskowe, wstawię w to miejsce to, ilekroć to usłyszę, trzecią osobę, jeśli o tym pomyślę”.

Relacja Ust zdaje się bowiem płynąć z wniknięcia w kilka momentów życia, które, podobnie jak życie opisane w *Nienazywalnym*, składa się z „trzech rzeczy, niemożności mówienia, niemożności milczenia i samotności”. Można chyba zatem przyjąć, że obraz Caravaggia i wyczekująca postać marokańska przykuły uwagę Becketta z jednej strony ze względu na swój zniewalający charakter, a z drugiej przez istotny, w obu wypadkach element ludzkiej głowy, która wkrótce przemieniła się w usta.

Wszystko, co dotyczy roli Słuchacza, jest niejasne — jego pleć, ubiór, przyczyna jego zainteresowania monologiem Ust. Nawet znaczenie ruchu ramion, tak dobitnie wyjaśnione w uwagach autora jako „gest bezradnego współczucia”, na scenie staje się o wiele bardziej enigmatyczny. Kiedy Alan Schneider — amerykański reżyser Becketta — spytał go, czy Słuchacz miał przedstawić śmierć czy też anioła stróża, autor wzruszył

tylko ramionami, uniósł ręce do góry, po czym je opuścił niczym nie wyjaśniając tej zagadki. Wielu krytykom Słuchacz kojarzył się z zakapturzoną postacią spowiadającego mnicha lub też „potężną, milczącą postacią druida”. Przywołał też na myśl otulone płaszczami postacie Dantego i Wergiliusza z ilustracji Botticellego do *Piekle* Dantego, obserwujących męczarnie potępionych i akwafortę Goyi *Disparade di Miedo*. Nie ulega kwestii, że jeśli chodzi o stopień zaangażowania i niemą bazylisność gestów Słuchacza, jest on uosobieniem takich funkcji publiczności jak patrzeć i słuchać, będąc zarazem obserwatorem czy też świadkiem czyjejs obecności i cierpienia, które od tak dawna były nierozdzielnie związane ze światem scenicznym Becketta. Po usunięciu, z przyczyn technicznych, postaci Słuchacza z francuskiej inscenizacji z 1975, rola ta, po wznowieniu sztuki w Paryżu, również w reżyserii Becketta, w kwietniu 1978, wyraźnie zyskała na sile. Pod koniec spektaklu Słuchacz w geście rosnącej bezradności i rozpacz, jakby nie mogąc już dłużej znieść potoku dźwięków, zakrywał głowę rękoma.

Najbardziej zaskakującym obrazem dramatycznym sztuki jest zredukowanie obecności kobiety do oświetlonych Ust. Jego siła leży jednak przede wszystkim w gorączkowym, udręczonym charakterze relacji. Spokojniejszy, bardziej opanowany i zdystansowany tekst nie wywołałby takiego wrażenia, jak to niecodzienne połączenie obrazu i dźwięku.

Ta równowaga, zbudowana z różnych elementów wizualnych i akustycznych, może być jednak łatwo zburzona przez reżysera lub aktorów. Nawet rozmiary widowni, na której sztuka jest wystawiana, mogą mieć decydujący wpływ na jej sukces lub niepowodzenie. W wypadku teatru zbyt wielkiego (jak choćby duża sala Theatre d'Orsay w Paryżu) Usta stają się zaledwie odległym wylaniającym się z ciemności punkcikiem światła, a ludzki wymiar, niezbędnym dla nadania tekstowi życia i głębi, ginie bez reszty. Z drugiej jednak strony, jeżeli teatr jest za mały, postać Słuchacza staje się zbyt natrętna, Usta natomiast zbyt anatomiczne. Pomimo ogromnego ładunku siły dramatycznej, *Nie ja* jest sztuką niezwykle delikatną.

Wyznanie Ust jest napisane jakby *staccato*, urywaną prozą, z luźno powiązanymi zdaniem. Żadne z nich nie ma ani początku, ani końca, chociaż w lekturze sens poszczególnych części, a też całości jest całkowicie zrozumiałe. Tekst wydaje się o wiele bardziej obłąkany niż jest nim w istocie. Jednakże to wrażenie werbalnego chaosu jest tu również znaczące jak forma scalająca te kłębiące się strzępki doznań. Tak bowiem jak rozbicie, odosobnienie i oderwanie były atrybutami życia opowiedzianego przez Usta, tak składnia tej relacji odzwierciedla raczej rozerwanie niż zespolenie i sugeruje zamęt, a nie zrozumienie.

Rozbita składnia nie jest jednak przejawem zawodzącej pamięci narratora, ani też, jak w wielu surrealistycznych „strumieniach świadomości” odbiciem jego świadomości. W rzeczywistości zdaje się ona płynąć z jakiegoś nieokreślonego źródła — być może innego głosu podpowiadającego, przerywającego i poprawiającego wypowiedź Ust. W *Nienazywalnym* narrator stwierdza, że taki głos:

„wydobywa się ze mnie, napełnia mnie, rozsadza moje ściany, nie jest mój, nie mogę go zatrzymać, nie mogę mu przeszkodzić w rozdzielaniu mnie, w dręczeniu mnie, w atakowaniu mnie. Nie jest mój, ja nie mam głosu, a muszę mówić, to wszystko co wiem, muszę się tak kręcić w kółko, muszę o tym mówić tym głosem, który nie jest mój, lecz który

może być moim, bo poza mną nie ma nikogo, bo inni, do których mógłby należeć, jeśli w ogóle są, nigdy się do mnie nie zbliżyli..."

Głos słyszany przez nas w *Nie ja* oderwany już od „ja”, stopniowo zlepia najprzeróżniejsze skrawki informacji docierające do niego z owego tajemniczego źródła w dziwne elementy sytuacji, w której „ona” się znalazła. Jednocześnie ten sam głos wyjawia brak jakiegokolwiek prawdziwej egzystencji, której miejsce zajmuje swoista parodia życia. Beckett miał jakoby powiedzieć: „Gdy pisałem *Nie ja*, słyszałem jak „ona” to mówi. Naprawdę to słyszałem”. Usta zatem, podobnie jak pisarz, stają się jednocześnie odbiorcą i nadawcą. Jako nadawca są jednak zredukowane wyłącznie do organu nadającego, do otworu wypluwającego wyrazy, których źródło nie jest im znane. Mózg został odłączony od „mechanizmu ciała” razem z organami mowy i nie może już ani zainicjować, ani kontrolować, ani też zatrzymać gorączkowego potoku słów.

Sugerowano, że tekst mówiony może płynąć, albo też być podpowiadany przez Słuchacza, podczas gdy Usta „upewniają się tylko, czy dobrze zrozumiały”. Słuchacz może też być cieniem lub alter ego Ust. Ten sam krytyk sugeruje również, zresztą dość przykonywująco, że unikanie przez Usta pierwszej osoby liczby pojedynczej jest symptomem zaburzenia psychicznego, powodującego utratę indywidualnej świadomości. Analiza jungowska, gdy rozpatrywać ją w oderwaniu, zdaje się wyjaśniać wszystko. W tym jednak wypadku nie jest w stanie wyjaśnić kilku najistotniejszych aspektów dramatu. Na przykład zdecydowane odrzucanie przez Usta „ja” wypada chyba raczej uznać za bolesny i głęboko ludzki stosunek do rozpacz i samotności jałowego życia, które zmuszone są szczegółowo opowiedzieć, niż za jego zwykłe relacjonowanie. Ponadto, z punktu widzenia dramaturgii, tekst całą swoją siłą zawdzięcza zaskakującemu, zakrawającemu wręcz na błąd w tej sytuacji używaniu trzeciej osoby — chwytowi zastosowanemu przez Usta, aby móc z pewnym dystansem ustosunkować się do życia i do centralnego wydarzenia sztuki. Tymczasem publiczność zaczyna sobie stopniowo zdawać sprawę, że ten przedziwny amalgamat jest wynikiem połączenia się tej „przemieszczanej” narracji i rzeczywistości teatralnej. Istnieje niebezpieczeństwo, że nazbyt dosłowne stosowanie koncepcji i terminologii Junga mogłoby zniszczyć tak tu przecież istotną niejasność dramaturgiczną dotyczącą relacji zachodzącej pomiędzy Ustami a Słuchaczem. A przecież wydaje się, że to właśnie w owej enigmatyczności pochodzenia słów wypowiedzianych przez Usta leży istota tej sztuki.

Mówiąc o obrazie Ust, krytyk teatralny *Times'a* napisał, że „wyrwane z kontekstu mogłoby one być jakimkolwiek otworem ciała”. Stwierdzenie to nie mogło chyba wywołać niezadowolenia Becketta, gdyż oglądając zrealizowaną przez BBC telewizyjną wersję *Nie ja* uświadomił sobie, że Usta przypominają wielką, rozwartą vaginę. W tekście niepoahamowany potok słów jest przez Usta celowo kojarzony z odchodami: „do najbliższego ustępu... i tam wyrzucić z siebie... nieprzerwany potok... bez ładu i składu... samogłoski w większości całkiem zniekształcone”; tak jak w *Jak jest* słowo zostało zrównane z pierdnięciem. Ten rodzaj słownej biegunki przydarzył się już kilkakrotnie kobiecie, której historia jest tu relacjonowana. Łączyło się to zazwyczaj z zimą i ciemnością. Ale niepoahamowana potrzeba wyrzucenia z siebie słów stała się też częścią niezwyklego wydarzenia — gdy oto pewnego dnia znalazła się naraz w ciemności — wokół którego obraca się cała sztuka. A zatem ten potok słów, słyszany przez Słuchacza i publiczność, będący ważnym elementem

MOUTH:
(contd)

on ... God is love ... she'll be purged ... back in
the field ... morning sun ... April ... sink face
down in the grass ... nothing but the larks ... so
on ... grabbing at the straw ... straining to hear
... the odd word ... make some sense of it ...
whole body like gone ... just the mouth ... like
maddened ... and can't stop ... no stopping it ...
something she - ... something she had to/... what?
... who? ... ~~what?~~ ... no ... no! ... SHE! ...
(pause and movement 3) ... something she had to
... what? ... the buzzing? ... yes ... all the
time the buzzing ... dull roar ... in the skull ...
and the beam ... ferreting around ... painless ...
so far ... ha! ... so far ... than thinking ...
another thought ... oh long after ... sudden flash
... perhaps something she had to ... had to ... tell ...
could that be it? ... something she had to/tell ...
tiny little thing ... before its time .../no love ...
spared that ... speechless all her days ... practic-
ally speechless ... how she survived! ... that time
in court ... what had she to say for herself ...
guilty or not guilty ... stand up/ woman ... speak
up/ woman ... stood there staring into space ...
mouth half open as usual ... waiting to be led away
... glad of the hand on her arm ... now this ...
something she had to tell ... could that be it? ...
something that would tell ... how it was ... how
she - ... what? ... had been? ... yes ... some-
thing that would tell how it had been ... how she/ /had
lived ... lived on and on ... guilty or not .../to be
sixty ... something she - ... what? ... seventy?
... good God! ... on and on to be seventy ... some-
thing she didn't know herself ... wouldn't know if
she heard ... then forgiven ... God is love ...
tender mercies ... new every morning ... back in
the field ... April morning ... face in the grass ...
nothing but the larks ... pick it up there ... get on
with it from there ... another few - ... what? ...
not that? ... nothing to do with that? ... nothing
she could tell? ... all right ... nothing she could
tell ... try something else ... think of something
else ... oh long after/ ... sudden flash ... not that
either ... all right ... something else again ... so
on ... hit on it in the end ... think everything keep
on long enough ... then/back in the - ... what? ...
not that either? ... nothing to do with that/ nothing
she could think? ... all right ... nothing she could
tell ... nothing she could think ... nothing she - ...
what? ... who? ... ~~what?~~ ... no ... SHE!
... (pause and movement 4) ... tiny little thing ...

tego przeżycia, jest zarazem pewną próbą zbadania, opisanie, a nawet wytłumaczenia różnych aspektów tego wydarzenia. Nasuwa się tu znowu podobieństwo do pisarza analizującego przeżycie, którego istotą jest sam akt pisania.

Na pierwszy rzut oka forma *Nie ja* rozpatrywana jako całość wydaje się potwierdzać prawdę zawartą w uwadze Becketta skierwanej do Harolda Pintera: „Byłem kiedyś w szpitalu. Na sąsiednim oddziale leżał człowiek umierający na raka gardła. W ciszy bezustannie słyszałem jego krzyk. Oto jedyna forma dla mojego dzieła”. Rzeczywiście w *Nie ja* Beckettowi bardziej niż kiedykolwiek udało się odtworzyć rozdzierający krzyk ludzkiego cierpienia. W swojej recenzji ze sztuki Michael Billington trafnie porównał obraz Ust do *Krzyczących kardynałów* Francisa Bacona. Jednakże pomimo chaosu słownego, z którego wyłania się czytelny tekst i w który potem ponownie się wtapia, daleko jest mu do chaosu, o jaki podejrzewają go niektórzy krytycy. W rzeczywistości forma sztuki jest spoista, niezwykle oryginalna i teatralnie zniewalająca.

Pozornie sfabularyzowana narracja stopniowo, w trakcie odbierania jej, przybiera coraz bardziej realne kształty. Relacja, którą narzucają nam Usta przypomina zrazu biografię samotnej, niekochanej kobiety. Prędko jednak w ogromnym skrócie przeskakuje od kołyski do grobu: „więc typowy przypadek... nic nadzwyczajnego... dopiero dużo później... gdzieś pod sześćdziesiątkę... gdy pewnego dnia... co?... siedemdziesiątkę?... Matko Boska!... pod siedemdziesiątkę...”. Równie szybko narracja biograficzna zmienia się w rozdrobniony opis obecnych doznań, kiedy to kobieta „znalazła się naraz w ciemności”. Od tej chwili „sceny z życia” przeplatają się z relacją o różnych aspektach tego doświadczenia, przedstawiając chwytające za serce przykłady wcześniejszej niemoty kobiety, jej wyobcowania, rozpacz i porównując w ten sposób jej obecne położenie z poprzednim. Jest coś o stokroć bardziej żalnego, głęboko ludzkiego i niepokojącego w sytuacji, gdzie drobiazgowe wspomnienia z domu towarowego, z sądu, czy z Crokers' Acres (blisko toru wyścigowego w Leopardstown, w Irlandii) — zbiegają się z analizą dziwnej otchłani, w której „ona” teraz się znajduje. Liczne przerwy i chwilowe pauzy zatrzymujące potok słów, poprzedzone bez wyjątku słowem „co?” (prawie trzydzieści razy), potwierdzają ciągle przeskakiwanie z jednej płaszczyzny czasu na drugą, jak też z zainteresowania samym przeżyciem do wywołanego przezeń kryzysu tożsamości. Ciągłe pauzy przyczyniają się też w dużej mierze do rosnącego w tekście chaosu, rozdrażnienia i rozpacz, gdzie potrzeba wyrażenia się jest zrównoważona niezrozumieniem, dlatego ma być ona właśnie tak odczuwana, i niepewnością, co powiedzieć, aby doprowadzić wreszcie rzecz do końca. W miarę jak różne elementy sytuacji, w której „ona” się znalazła, wyczerpują się — brzęczenie, promień światła, przelotna aktywność umysłu, wreszcie strumień słów razem z towarzyszącymi mu ruchami warg, policzków, szczęk i języka — podmiot narracji i Usta-narrator stapiają się w jedno. W ten sposób to, co zaczęło się niczym zwykłą, szybko przebiegająca narracja, przekształca się w zniewalającą, a jednak głęboko niepokojące odkrycie, że Usta i „ona” nie mogą już być dłużej rozdzielane; że relacjonowane doznania są w istocie tymi, które się właśnie obserwuje. W konsekwencji widz styka się bezpośrednio z ogromem udręki Ust, której źródło jest dwojakie. Z jednej strony Usta muszą stawić czoła okropnościom życia, które, jak się wydaje, zostało pozbawione wszystkiego — miłości, zrozumienia, znaczenia — i zdają sobie sprawę z tego, że nie są w stanie tego uczynić. Z drugiej zaś strony muszą

nadal szukać (być może w nieskończoność) czegoś, co nadałoby sens tej jałowej egzystencji, albo przynajmniej położyło wszystkiemu kres. Tekst Ust jakby się w kółko odnawia. Gdy w istniejącej sytuacji nie znajdują już niczego, co mogłoby rozwiązać ten dylemat, zostają na nowo wciągnięte w narrację. Powracają wtedy do tych samych elementów, które nigdy nie dadzą ani początku ani końca. Ciągłe zaferowanie ścisłością użytych słów, wynikającymi z tego zastrzeżeniami, odwołaniami i poprawkami prowadzi na ogół z powrotem do tych samych niesatysfakcjonujących słów. Fragment tekstu usłyszanego przez widownię nie jest zatem częścią linearnie rozwijającej się struktury. Jest kolistym wirum dźwięków, mogącym się prawdopodobnie powtarzać w nieskończoność. „Myślę, że wiem, co to jest” — pisał narrator w *Nienazywalnym*. „Ma to nie dopuścić do zakończenia monologu, tego daremnego monologu, który nie mnie jest przypisany i ani o sylabę nie przybliżył mnie do ciszy”.

W tej wirującej masie dźwięków Usta kilka razy znajdują oparcie w strzępkach wspomnień, które przy końcu sztuki brzmią już jak najprawdziwsza litania samotności. Tak jak Winnie w *Radosnych dniach*, Usta szukają pocieszenia w znajomych im zdaniach, które jednak nie mogą im przynieść żadnej stałej ulgi. Niektóre z tych zdań zachowały się z pozabawionego miłości dzieciństwa. Inne kojarzą im się z jej przeżyciem jako starej już kobiety, gdy na łące zgasło nagle światło i sielanka przekształciła się w niepokojący koszmar. „Bóg jest miłością... bezgraniczna dobroć... codziennie rano od nowa... z powrotem na łąkę... kwietniowy poranek... twarz zanurzona w trawie... nikogo... tylko skowronki”. Zdania „Bóg jest miłością” i „codziennie rano od nowa” znane z wielu hymnów protestanckich, zostały zaczerpnięte z pierwszego listu apostołskiego św. Jana, 4.VIII („Kto nie miłuje, nie zna Boga, gdyż Bóg jest miłością”) i Lamentacji Jeremiasza, 3.XXIII („Codziennie rano od nowa” [Jego miłosierdzie]).

Z jednej strony zdania te są przywołane w próżnym wysiłku, aby powiedzieć „jak było dotąd... jak żyła”, z drugiej, gdy wszystko inne zawodzi — aby zapełnić pustkę. Ale ich rzeczywiste znaczenie wykracza już poza ich bezpośrednią funkcję. Dodając do tego schematycznego tekstu nutę nostalgii i liryzmu, ta „mechaniczna chrześcijańska pobożność” przeplatająca się, zdaniem Irvina Wardle, z „chrapliwym diabelskim śmiechem” na samą myśl o istnieniu miłosiernego Boga, jest gorzkim i ironicznym kontrastem z samotnością, rozterką i niepokojem życia opowiedzianego przez Usta. Kwiecień — ten najokrutniejszy miesiąc T. S. Eliota ironicznie sugerujący wiosnę, światło i urodzaj jest też miesiącem męki. W *Nie ja* Usta cały czas przedstawiają opowiadane przez siebie życie i wyjaśniają swój obecny czyścicowy stan w kategorii cyklu: grzech, wina, oczyszczenie, wywodzącym się z obciążonego poczuciem winy chrześcijańskiego wychowania. Jednak bez skruchy, naprawy, a przede wszystkim zbawienia ten chrześcijański porządek będzie niepełny. A za cóż miałyby ona wyrażać skruchę? Co miałyby naprawiać? Pozostaje jeszcze możliwość, że spadła na nią niesprawiedliwa kara za pierwotny grzech narodzenia. Jest to zarazem pogląd wyzawany przez Becketta przynajmniej od czasów Prousta, a więc od 1931.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że Usta muszą nadal szukać myśli i słów, które przyniosłyby im ulgę albo przynajmniej kres temu dziwnemu rodzajowi czyśćca. Wątek ten pojawił się już oczywiście w trylogii powieściowej, zwłaszcza w *Nienazywalnym*, gdzie poszukiwaną wartością była nieprzerwana cisza:

„Chciałbym zamilknąć. Nie tak jak teraz, lepiej słuchać, spokojnie, wyciesko, bez ukrytych powodów. Wtedy dopiero warto byłoby żyć, wtedy dopiero byłoby życie...”

W *Nie ja* nieprzerwana cisza, owa cisza „jak w grobie” i spokój wydają się odległe i nieosiągalne jak nigdy jeszcze..

Pierwsze przedstawienia *Nie ja* w Nowym Jorku, Londynie i Paryżu zostały przyjęte przez krytykę entuzjastycznie. Krytycy byli rzecz jasna pod wrażeniem mistrzowskiego wykonania tej arcytrudnej roli przez Jessicę Tandy, Billie Whitelaw i Madelaine Renaud. Przede wszystkim zaskoczyła ich jednak śmiałość i uderzająca prostota plastycznej strony sztuki, jak również obezwładniający charakter potoku dźwięków. Inne cechy *Nie ja* równie istotne dla jej wymowy dramatycznej, pozostały nieodróżnione.

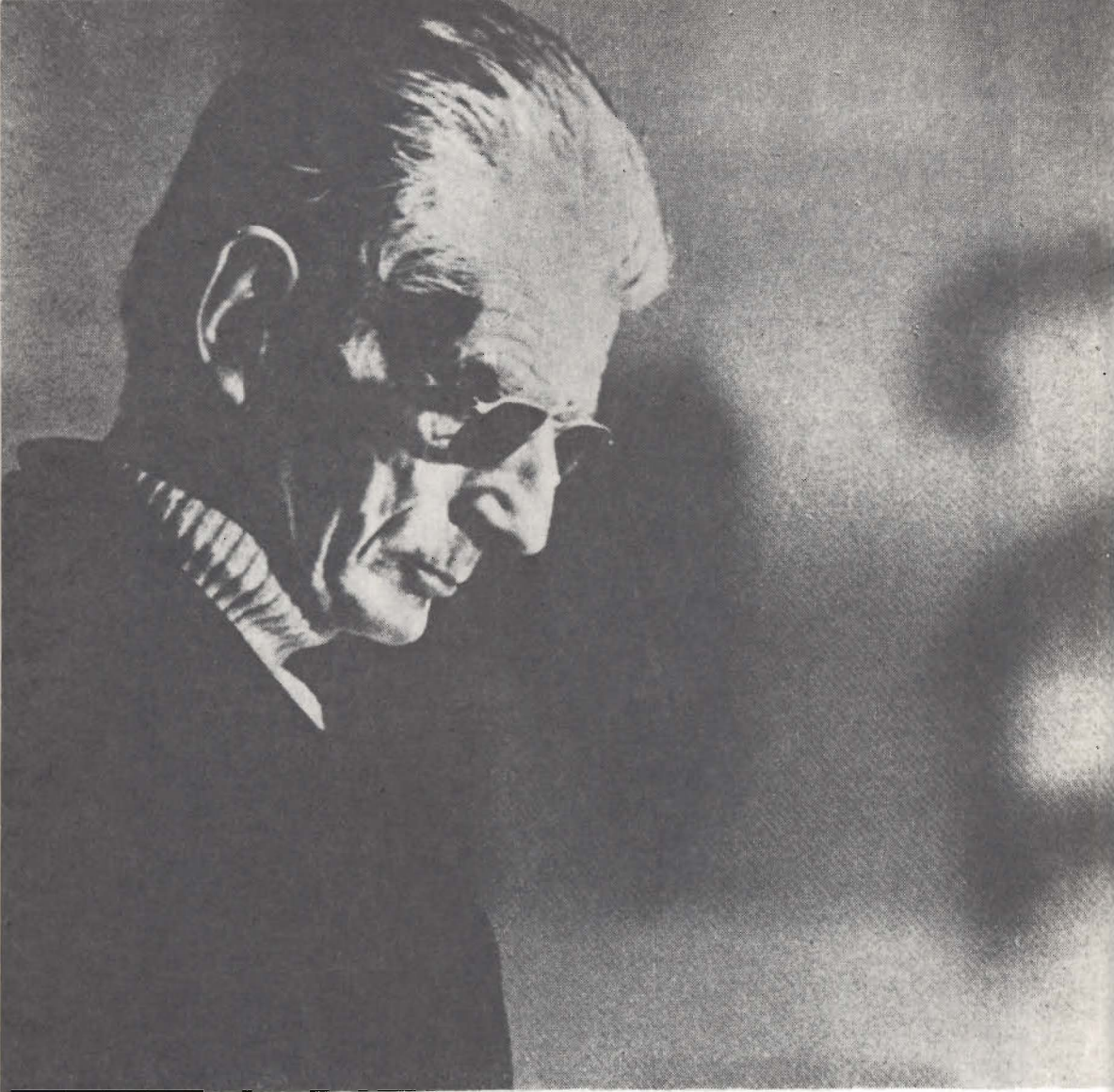
Sytuacje komediowe w *Nie ja* są nieliczne, ograniczają się w zasadzie do osierocenia małej dziewczynki na początku sztuki: „on zwał... ulotnił się... ledwie zapiął rozporek... ona tak samo... w osiem miesięcy później... co do dnia”. Z drugiej jednak strony mówienie o dominacji patosu byłoby nieścistością. Uwaga publiczności skupia się bowiem na szczegółach tekstu Ust dzięki zasadniczej tu, graniczącej z groteską i tłumiącej patos formie sprzeczności. W *Radosnych dniach* monolog Winnie został, przynajmniej częściowo, uratowany przed sentymentalizmem dzięki powiązaniu jej uporczywych wysiłków, aby pojąć i pogodzić się z dziwnymi warunkami jej upośledzonego położenia, z dość prymitywnym i pretensjonalnym sposobem rozumowania. Usta, będące w jeszcze niezwyklej sytuacji, stosują, można by rzec, dość specyficzną logikę i zamierzoną precyzję językową. Te wysiłki, aby zrozumieć i określić dziwnie ograniczone położenie kobiety muszą się, rzecz jasna, nieuchronnie zakończyć fiaskiem i podobnie jak Winnie, Usta są świadome tej kłęski komentując swe „roztrząsania” i „rozważania” jako „jałowe”. W *Radosnych dniach* chwytające za serce swoim człowieczeństwem wysiłki Winnie miały w pierwszej części sztuki pewne znamiona komizmu. W *Nie ja* sytuacja dramatyczna jest tak drastycznie zredukowana, a tempo i napięcie tak wielkie, że można by ją uznać za trzeci akt *Radosnych dni*. Humor byłby tu całkowicie nie na miejscu. W kilku jednakże momentach sprzeczność między tą przerażającą sytuacją, a wysiłkiem Ust, aby wyrazić to słowami graniczy z komedią: „nie wiedziała w jakiej jest pozycji... niebywałe!...w jakiej jest pozycji!...czy stoi...czy siedzi...tylko mózg — ...co? ...czy klęczy?...tak...czy stoi...czy siedzi... czy klęczy... tylko mózg — ...co? ... czy leży?...tak...czy stoi...czy siedzi...czy klęczy...czy leży”. Jednakże w takich sytuacjach widok rzekomo racjonalnego umysłu szamocącego się, by ustalić swoje położenie i nie dać się wciągnąć w wir niewytłumaczalnych doznań, wywołuje raczej mieszaninę fascynacji i przerażenia niż śmiech. Ponieważ zaś czasu wystarcza zaledwie na odebranie ogólnego nastroju niepokoju i rozpacz, nie może być więc mowy o rozróżnieniu poszczególnych elementów składających się na tę absurdalną sytuację i rejestrowanie występujących pomiędzy nimi luk. Później, wraz z odkryciem, że „dochodzą ją słowa”, a zwłaszcza, gdy „pomyślała coś gorszego”, że „powraca jej czucie”, tekst staje się bardziej jeszcze gorętkowy, a ton bardziej bolesny i zdesperowany.

Wbrew powszechnemu przekonaniu Beckett jest nie tylko w pełni świadomy nowych elementów wnoszonych do sztuki przez publiczność, ale też z niezwyklej zręcznością potrafi nimi manipulować dając w miejsce konwencjonalnej akcji i rysunku charakterów nowe żywe źródło za-

interesowania i napięcia dramatycznego. Najogólniej rolę publiczności najlepiej można określić bliźniaczymi cechami intelektualnej ciekawości i wyrażania opinii. W pierwszej chwili może się wydawać, że *Nie ja* łącząc zaskakujące elementy plastyczne, niezdecydowany, a jednak głęboki tekst i zupełnie niezwykle sytuację dramatyczną jest po prostu zagadką stworzoną przez Becketta dla racjonalnego umysłu. W rzeczywistości idzie on jednak jeszcze dalej tworząc zgodność pomiędzy obserwującą widownią a elementami sztuki. Była tu już mowa o paraleli pomiędzy obserwującą postacią Słuchacza, a jednym z aspektów roli widza. Jednakże znajdujący się niejako na zewnątrz sztuki umysł widza starający się zrozumieć i wytłumaczyć, co się dzieje, również znajduje swoje odbicie w dramacie w postaci racjonalnego umysłu Ust, usiłującego zrozumieć, co się z nim dzieje.

Prawdziwa oryginalność *Nie ja* leży chyba jednak w sposobie, w jaki widz zostaje stopniowo wciągnięty w sytuację dramatyczną. Jak było to już powiedziane, jego bezpośrednie zetknięcie się z udręką Ust dokonuje się poprzez odkrycie, iż to, co obserwuje, jest w istocie tym samym przeżyciem, o którym się słyszy. Czy ma to zatem oznaczać, jak sugerował jeden z krytyków, że w miarę rozwoju sztuki rośnie bezpośrednio, zmysłowe zaangażowanie widza? Że *Nie ja* pozwala odczuć boleśnie ograniczoną widza słyszenia i mówienia? Rozpatrywanie wrażenia wywieranego przez tę sztukę w kategorii zmysłów jest na pewno kuszące. Jest bowiem niewątpliwie prawdą, że oglądanie *Nie ja* wymaga bezpośredniego zaangażowania zmysłu wzroku i słuchu. Również sytuacja widza, który stara się usłyszeć i skupić na tym minimalnym obrazie, jak też zrozumieć, co się „jej” przydarzyło i co się z „nią” dzieje nadal, teraz, przypomina sytuację Ust. Jednakże pomimo aktywnego współuczestnictwa w dramacie, widz nigdy nie traci poczucia swojej odrębności ani też samodzielności sądu. W rzeczywistości sąd ten ma zrównoważyć napięcia i rozdzielające przeżycia obserwowane i opowiadane. Nie mogą one być jednak całkowicie identyfikowane z doznaniem, o których słyszymy. Usta krzyczą. Rejestrujemy ten krzyk, ale one, rzecz jasna, nie. Promień światła, jak mówią Usta, „wciska się bezboleśnie”, ale reflektor nie. Usta mówią o ruszającej się twarzy, otwierających i zamykających się powiekach, o płynących łzach, ale my tego nie widzimy. Zbieżność ta nie jest więc całkowita. Krappowi i Winnie zaczynało już brakować słów. Istotą dramatu Ust jest to, iż słowa te powracają. Ponieważ zaś Usta nie mogą przestać mówić, za wszelką cenę muszą oddzielać narrację od samych siebie. Gdyby się bowiem w pełni złączyły musiałyby — słowami z *Tekstów po nic* — określić się jako „zgubione i zrezygnowane”. Na razie są one uwięzione w cyklicznej strukturze, powtarzając być może bez końca te same zdania, mając przynajmniej złudzenie, że jest może jakieś odległe prawdopodobieństwo wydostania się z tej sytuacji: „aż trafi się wreszcie coś odpowiedniego...coś co by wystarczyło na dłużej”. Są to kluczowe słowa, gdy Usta zbliżają się do końca słyszanego przez nas fragmentu swej wypowiedzi.

Przełożyła Elżbieta JASIŃSKA



ANTONI LIBERA

O czym jest dla mnie „Nie ja”

Aby spróbować odpowiedzieć na takie pytanie, należy najpierw dobrze zrozumieć sam tekst, a w danym wypadku oznacza to po pierwsze dokładnie odtworzyć historię, którą w chaotyczny sposób opowiadają USTA, a po drugie zastanowić się nad trybem, w jakim jest ona opowiedziana.

USTA opowiadają historię kobiety, która nie знаła swoich rodziców (była dzieckiem przedwcześnie przyszłym na świat i porzuconym), nie zaznała ciepła rodzinnego domu ani żadnej innej miłości, i przez całe życie, aż do starości („do siedemdziesiątki”) była prawie niema. Niemota jej miała jednak swoisty charakter. Kobieta bowiem mogła i umiała mówić: od czasu do czasu („dwa trzy razy w roku... nieodmiennie zimą nie wiadomo dlaczego”) doznawała nagłej potrzeby mówienia i zaspakajała ją wyrzucając z siebie strumień słów bądź na oczach innych („wtedy właśnie ludzie gapili się na nią”) bądź w odosobnieniu („w pierwszym lepszym ustępie”). Te osobliwe seanse kończyły się zazwyczaj, gdy kobieta spostrzegała czyjeś spojrzenie na sobie („wtedy umierała ze wstydu... i uciekała do siebie”). Trudno powiedzieć, jaka była przyczyna tego wstydu: czy fakt, że mówiła do siebie, czy to, że jej mowa nie przypominała ludzkiej („samogłoski w większości całkiem zniekształcone”), co było prawdopodobnie wynikiem zawziętego milczenia (nie używania narzędzi mowy), czy wreszcie to, że mówiła w ogóle, co w jej szczególnym przypadku mogło budzić takie właśnie uczucie. W każdym razie zjawisko mówienia, tyleż w postaci negatywnej (niemożność wydobywania z siebie głosu), jak i w formie pozytywnej (potok słów), był w jej życiu źródłem stałego niepokoju, udręki i przerażenia.

Aż wreszcie któregoś dnia, gdy zbliżała się do siedemdziesiątki, stało się coś bardzo dziwnego i niesamowitego. Kobieta przemówiła i to przemówiła tak, że nie mogła się już odtąd zatrzymać. Tak jak przez całe życie — poza nielicznymi i niespodziewanymi momentami — nie była w stanie wydobyć z siebie głosu („żadnego głosu... w ogóle żadnego”), tak odtąd nie mogła przerwać potoku słów, który zaczął wydobywać się z jej ust. Tej niezwyklej przemianie towarzyszyły równie niezwykle okoliczności. Słowa, które je opisują, brzmią: „nagle wszystko zgasło... całe to wczesne światło... kwietniowego poranka...”. Kobieta „znalazła się naraz w ciemności”, a co więcej zupełnie skostniała — przestała cokolwiek czuć i to do tego stopnia, że nie wiedziała, w jakiej jest pozycji („czy stoi... czy siedzi... czy klęczy... czy leży...”). Jedynymi wrażeniami, jakie odbierała, było tajemnicze brzęczenie, które dochodziło jej uszu, lecz które

właściwie słyszała w czasie, i równie tajemniczy promień światła, który „zjawiał się i zikał... jakby go rzucał księżyc.. sunący ponad chmurami”, lecz który na pewno z księżycy nie pochodził („nie... żaden księżyc...”).

Od tej chwili następuje zmuśny proces odnajdywania się w tej nowej sytuacji. Proces składający się z kolejnych myśli i odkryć. Kobieta, którą w dzieciństwie nauczone wierzyć w miłosiernego Boga (nie wiadomo, kto ją nauczył?) zaczyna podejrzewać (to pierwsze, co przychodzi jej do głowy), że oto spada na nią kara za jej grzechy. Potem, gdy zdaje sobie sprawę, że przecież nowa sytuacja nie przyprawia jej o cierpienie, którego nie znalazła wcześniej, przeciwnie, że czuje się teraz jak nigdy („nie cierpi... do tego stopnia... że nie mogła sobie przypomnieć... kiedy cierpiała mniej”), odrzuca tę myśl jako brednię. A po jakimś czasie wpada znowu na pomysł, że może byłoby dobrze, gdyby zaczęła jęczeć co jakiś czas, zakładając, że dla kogoś, kto patrzy z zewnątrz (dla drugiego człowieka, dla Boga) liczy się tylko to, co jest wyrażone. Ten upozorowany ból miałby więc budzić litość, a przez to oddalić karę. Jednakże nie potrafiła udawać, „była niezdolna do kłamstwa”. Przecież „nie mogła wydać z siebie głosu... żadnego głosu”.

Nagle uświadomiła sobie, że dochodzą ją słowa. Głosu, kiedy się rozległ, nie poznała od razu. Musiała jednak w końcu uznać, że to jest jej własny („pewnych samogłosek nigdy nie słyszała... u kogo innego”). Ponieważ jednak zdarzało się jej mówić do tej pory niezwykle rzadko, a z obecnego nie przerwano potoku słów nie rozumiała prawie nic („żadnego pojęcia co mówi”), zaczęła się łudzić, że — mimo wszystko — nie jest to jej głos. I pewnie by się to udało (uwierzyłaby w to) po wielu wielu próbach, gdyby w jakimś momencie nie poczuła, że poruszają się jej wargi. Więc nie dość, że musiała ustąpić i uznać, że to jej własny głos, to jeszcze przyszło jej na myśl, że odzyskuje utracone czucie, na początku u góry (usta, twarz), a potem coraz niżej („aż wreszcie wszędzie... cała”). To okazało się jednak nieprawdą. Odzyskane czucie ograniczyło się tylko do twarzy.

Po jakimś czasie pomyślała, że sytuacja ta jest na dłuższą metę nie do wytrzymania i trzeba ją przerwać. Wówczas jednak okazało się, że jest to niemożliwe. Że usta raz puszczono w ruch nie dają się już zatrzymać. Że usta... „jakby oszalały”. Wreszcie, wciąż poszukując przyczyny, która spowodowała to wszystko, kobieta dochodzi do wniosku, że może w ów kwietniowy poranek musiała po prostu coś powiedzieć. Po całym przemilczanym życiu musiała wreszcie powiedzieć coś takiego, co wyraziłoby jej dotychczasowe życie, co powiedziałoby, czym to życie było i co w nim było i jakie ono było. Co więcej kobieta zaczyna dopatrywać się w tym formy oczyszczenia: jeżeli wyrazi siebie, jeśli wypowie nieznaną prawdę o sobie, będzie „ułaskawiona”. Słowa, od których zaczyna się monolog, mówią o przedwczesnych narodzinach, porzuceniu przez rodziców i braku miłości. Wolno przypuszczać, że są to w ogóle pierwsze słowa, jakie wypowiedziała, kiedy przemówiła w kwietniowy poranek. Byłyby więc one ową pierwszą, spontaniczną próbą prawdy o swoim życiu.

Obecnie, po przepowiedzeniu sobie całej historii „upadku w mowę” i dojrzwania w tym doświadczeniu, kobieta powraca do tamtych słów i — tym razem jakby już świadomie — rozpoczyna monolog od początku. Obecnie jest ona rozdarta między dwiema równie silnymi potrzebami: między potrzebą ciszy i spokoju („cały czas... gdzieś tam w niej to błaganie... żeby usta przestały... dały chwilę wytchnienia”) a potrzebą wy-

powiedzenia nieznannej prawdy o sobie. Gdy odbiera nieustające „brzęczenie własnych ust, nie może tego znieść. Gdy nie wie, co mówić dalej, gdy nic nowego nie przychodzi jej na myśl, wpada w popłoch, że mogłaby przestać mówić, i z jakąś dramatyczną determinacją chwytą się czegośkolwiek, choćby i było to już wielokrotnie wypowiedziane. Wraca więc w takich momentach albo bezpośrednio do słów, które były prawdopodobnie w ogóle pierwszymi, jakie wypowiedziała, zanim jeszcze zaczęła je słyszeć („na świat... na ten świat... taki mały drobiazg”) albo pośrednio do wspomnienia pamiętnej sytuacji na łące, kiedy nastąpiła w niej wiadoma przemiana („z powrotem na łąkę... kwietniowy poranek... tam zaczynać na nowo... stąd ciągnąć od nowa”). Kobieta liczy, że gdy będzie tak w kółko zaczynać swą historię od początku, odnajdzie stopniowo to, co powinna powiedzieć, aby się „oczyszczyć”, i ułoży wreszcie z tego pełną opowieść, będącą ceną zbawienia. Nie wiadomo, czym ma być ta opowieść, co ma ona zawierać. Nie wiadomo też, czy daje się ją ułożyć i zyskać poczucie, że to właśnie ona. Wygląda raczej na to, że układa się ją całe życie i nigdy nie ma się pewności, że dotarło się do sedna sprawy, czyli do tego, co przyniosłoby wyzwolenie.

Tak wygląda w przybliżeniu i w porządku chronologicznym historia kobiety, o której opowiadają USTA. Obecnie należy zwrócić uwagę na sposób, w jaki ta historia jest opowiedziana. Pierwsza sprawa, jaka się tu nasuwa, to pytanie o właściwości, w jakie wyposażone są w danej sytuacji USTA.

USTA, jak wiemy, mówią w trzeciej osobie liczby pojedynczej i opowiadają w tym trybie przytoczoną powyżej historię. Od czasu do czasu jednak tok ich mowy zostaje nagle przerywany, po czym zawsze i nieodmiennie pada z ich strony najpierw pytanie „co?” (jakby coś gdzieś powiedziano, a USTA tego nie dosłyszały), następnie jakieś słowo albo wyrażenie opatrzone znakiem zapytania, np. „dziewczynka?”, „pod siedemdziesiątkę?” „to nie ma nic do rzeczy?” (jakby to, co gdzieś powiedziano, dotarło nareszcie do UST i oto teraz upewniają się one, czy dobrze zrozumiały), a w końcu albo różne formy potwierdzenia, np. „tak”, „Matko Boska”, „w porządku”, i powtórzenie danego słowa lub wyrażenia w trybie oznajmującym (jakby USTA zgodziły się z zasygnalizowaną poprawką czy wtrąceniem i oto ją uwzględniły) albo — w jednym jedynym wypadku — zaprzeczenie: „nie!”, i podkreślenie, że forma użyta przed przzerwaniem była właściwa: „ona!”. Cały ten mechanizm wskazuje na dwie rzeczy. Po pierwsze na to, że za USTAMI kryje się jeszcze ktoś, kto śledzi ich wypowiedź i niekiedy usiłuje na nią wpłynąć. Po drugie zaś na to, że USTA posiadają nie tylko podstawową zdolność mówienia, ale że wyposażone są również w narzędzia odbioru, jakby rodzaj słuchu, a nawet w swoisty intelekt czy instykt, który pozwala im na podejmowanie określonych decyzji: zaakceptować lub odrzucić daną interwencję. USTA są więc w *Nie ja* czymś w rodzaju samodzielnej i niezależnej istoty. Taki status UST podkreślony jest dodatkowo, czy może przede wszystkim, przez wyodrębnienie ich z twarzy snopem światła.

Czy jednak USTA rzeczywiście są niezależnym „organizmem”, a jeśli tak, to na ile? Innymi słowy, w jakim stosunku pozostają one do historii, którą opowiadają? Przekazują ją tylko, czy może same ją tworzą?

Sądząc po tym, co jest mówione, a także po mechanizmie reagowania UST na interwencje niesłyszalnego głosu, nie wydaje się, aby były one autorem wypowiedzi. Z innych przesłanek wynika jednak, że nie są one również mechanicznym nadawcą (przekazicielem). Jak zatem jest?

Mam wrażenie, że sytuacja wygląda tak: tym, co wytwarza historię, co samo jest historią, jest niewidzialna i niesłyszalna świadomość kobiety. Świadomość ta, żyjąc i trwając, pragnie się jakoś wyrazić, ujawnić, uzewnętrznić, wyzwolić z samej siebie. Niestety nie posiada ona żadnego głosu. Nie ma żadnych możliwości wypowiedzi. Skazana jest tylko na „słyszanie” samej siebie. Wreszcie, po prawie całym życiu w dręczącym „zakneblowaniu”, wynajduje (przypadkowo? mimowolnie?) pewien sposób: uruchamia struny głosowe i usta, i przez ten otwór chce wydalić z siebie cały nagromadzony w milczeniu brud własnego doświadczenia. Jednakże powołany do życia aparat artykulacyjny po pierwsze okazuje się nieprzystawalny (nie oddaje tego, co dla świadomości jest najważniejsze), a po drugie natychmiast się wyobcowuje. I oto kobieta z dręczącej niemożności wyrażenia swego istnienia wpada nagle w równie nieznośną niewolę fałszywej możliwości. Tak jak dotąd cierpiała dławiące milczenie, tak teraz cierpi potok mowy, której nie rozumie, nad którą nie panuje i która nadal jej nie wyraża.

A zatem USTA to taka „istota”, która słysząc treści świadomości przekłada je na swój język i dopiero w takiej postaci przekazuje na zewnątrz. Czym się charakteryzuje ten język?

Charakteryzuje się on tym, że nie potrafi w żaden sposób oddać zjawiska czystej podmiotowości, że nie znane mu jest pojęcie „ja”. Proszę zwrócić uwagę, że USTA nie tylko odmawiają zmiany osoby z trzeciej na pierwszą, ale nawet nie są w stanie powtórzyć podszeptu — jest to jedyny wypadek! — który się tego domaga; np. „i znalazła się naraz —... co?... kto?... nie!... ona!”. Nie trudno odtworzyć co podpowiadał tutaj niesłyszalny głos. Można by to tak zapisać:

USTA: i znalazła się naraz...

GŁOS: znalazłam się!

USTA: co?

GŁOS: ja się znalazłam!

USTA: kto?

GŁOS: JA!

USTA: nie! ona!

Podkreślam: w odróżnieniu od wszystkich pozostałych interwencji głosu, kiedy to USTA zawsze powtarzają w trybie pytajnym podrzucone słowo, tylko w tym jednym wypadku tego nie robią, zdobywając się jedynie na zastąpienie zaimka bezosobowego na osobowy.

A zatem USTA mogą wypowiedzieć wszystko, co tkwi w świadomości kobiety, poza tą jedną fundamentalną sprawą, jaką jest jej poczucie tożsamości. Jest to rodzaj zniekształcenia, które obraca w niwecz całe przedsięwzięcie.

Do zagadnienia formy monologu, czy też — jak to określiłem — sposobu, w jaki opowiedziana jest historia, należy jeszcze sprawa usytuowania go w czasie. Monolog zawiera w tym zakresie kilka przesłanek.

Po pierwsze stwierdzenie, że kobieta, odkąd przemówiła, nie przestała już mówić („tak jak jeszcze przed chwilą... nie mogła wydać z siebie głosu... tak teraz nie można przerwać”). Z tego wynika, że monolog sam jest tym, o czym mówi, że jest jego częścią. Okoliczność tę podkreśla dodatkowo chwyt inscenizacyjny zawarty w didaskaliach: USTA mają mówić przed podniesieniem i po opuszczeniu kurtyny. Stwarza to sugestię, że tam, gdzie (za kurtyną), USTA cały czas mówią, a to, co oglądamy i słyszymy, to tylko udostępniony nam przez chwilę bieżący wrywek. Powstaje tu nieuchronnie pytanie, który to jest wrywek i czy wrywek

wrywkowi jest równy? Innymi słowy, czy USTA w kółko powtarzają tę samą historię, którą oto poznajemy, i w taki sam sposób, czy też raz opowiadają ją tak, a innym razem inaczej, albo że teraz opowiedziały tę, przedtem opowiadały inną, a za jakiś czas opowiedzą jeszcze coś innego?

Z monologu wynika, że kobieta, kiedy zaczęła mówić, nie tylko nie słyszała tego, co mówi, ale nawet nie zdawała sobie sprawy, że w ogóle to robi. Wobec tego to, co mówiła na samym początku, w żaden sposób nie mogło dotyczyć samego faktu mówienia, słyszenia i rozumienia bądź nie rozumienia słów. Tymczasem monolog w dużej mierze, kto wie, czy nie w zasadniczej, poświęcony jest zdarzeniu na łące (chwili przemiany) i temu wszystkiemu, co nastąpiło (następowało) później. Na dobrą sprawę osią fabularną monologu nie jest, jak można by sądzić z końcowych konkluzji kobiety, historia jej blisko siedemdziesięcioletniego życia, lecz zaledwie krótka i stosunkowo niedawna historia jej dojrzewania w mówieniu (kolejne stadia odnajdywania się w tej sytuacji i kolejne próby jej zrozumienia). A zatem udostępniony nam wycinek odpowiada temu momentowi w życiu kobiety, gdy po jakimś już czasie mówienia i po kilku odrzuconych próbach wyjaśnienia przyczyn i istoty tego zjawiska, doszła ona do przekonania, że mowa jest po to, aby wyrazić istnienie, a wyrażenie istnienia to warunek oczyszczenia, i oto dalej gorączkowo poszukuje sposobu, aby wypełnić to zadanie.

Dochodzimy tu do bardzo istotnej kwestii. Jak pogodzić bieżące rozumienie mowy przez kobietę i jej wolę zastosowania się do tego pojęcia — z faktem, że monolog mówi przede wszystkim o tym, co się z nią działo od chwili, kiedy przemówiła? Co to oznacza, że o jej dawnym, milczącym życiu powiedziane jest stosunkowo niewiele, dosłownie kilka drobniaków: przedwczesne urodzenie, brak miłości, scena w sklepie, scena placzu, scena w sądzie, a zasadniczą treść monologu stanowi opowieść o losach mówienia? Może to oznaczać dwie rzeczy. Po pierwsze to, że sprawa mówienia, a zwłaszcza dramatyczna chwila przemiany na łące, stała się w życiu kobiety tak ważna, że natychmiast znalazła się wśród doświadczeń uznanych za najistotniejsze, i — co więcej — przesłoniła wszelkie pozostałe. Wynikałoby z tego, że odnalezienie i wyrażenie istoty mówienia, prowadzące do zapanowania nad nim i podporządkowania go sobie, byłoby równoznaczne z wyrażeniem całej istoty życia, a przeto z właściwym oczyszczeniem. Po drugie może to oznaczać, że mówienie zamiast wyrażać nieme istnienie, czemu ma służyć, zwraca się ku sobie i zaczyna się sobą głównie zajmować. Wskazywałoby to na samozwrotną naturę mowy, która nie robi niczego innego, jak tylko zapada się w samą siebie.

Obecnie, po prześledzeniu treści i formy monologu, można powrócić do postawionego w tytule pytania o generalny sens utworu. O co chodzi w *Nie ja?* Co jest tematem czy ideą tej sztuki?

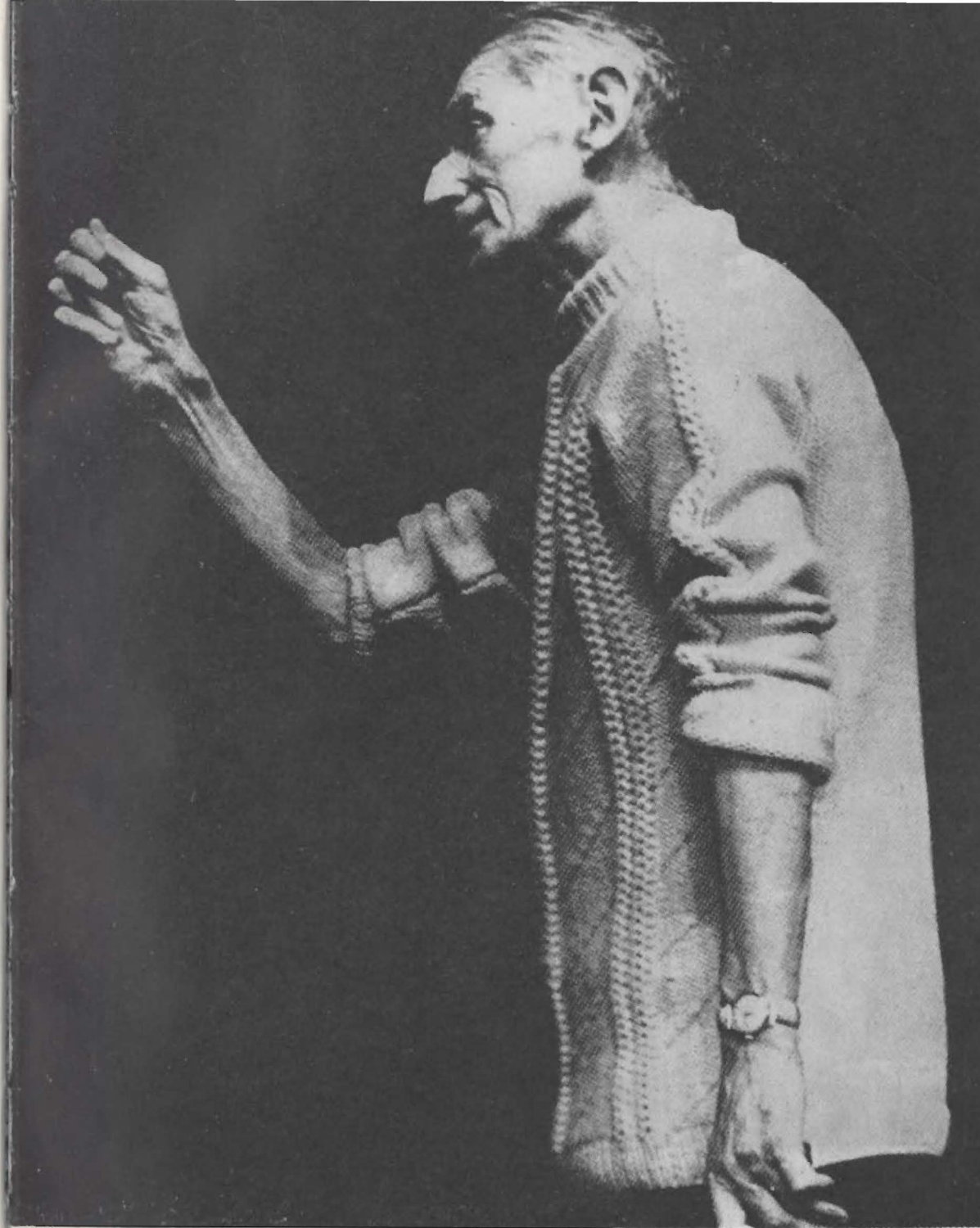
Jest rzeczą jasną, że ten karkołomny opis szczególnego, indywidualnego przypadku nie wyczerpuje się w swym dosłownym znaczeniu. Zrezygnując z takiego dosłownego znaczenia byłoby pozbawione sensu. Nie wydaje się bowiem, aby w rzeczywistości istniały takie przypadki, do jakich zaliczałyby się kobieta z *Nie ja*. Mam wrażenie, że wśród licznych odmian niemoty i związanych z nią powikłań psychicznych nie znajdzie się wypadku, aby ktoś, kto — po pierwsze — nie mówiąc całe życie przemówił nagle pod siedemdziesiątkę, po drugie, by przemówiwszy, nie rozumiał własnych słów, a po trzecie, by nie mógł odtąd w żaden sposób przerwać tej

czynności. Wszystkie te zjawiska tworzą jakiś przypadek ekstra-patologiczny, a przez to sugerują że mamy tu do czynienia z przesłaniem parabolicznym, nie zaś naturalistycznym. Co się za nim kryje?

Przedwcześnie urodzona i porzucona przez rodziców kobieta symbolizuje według mnie istotę ludzką, która od jakiegoś czasu zamieszkuje ziemię. Beckett podkreśla w ten sposób, że człowiek jest rodzajem „wczesniaka” i kimś pozostawionym swojemu losowi. Podobnie jak kobieta, nie zaznał on miłości domowego ogniska, nikt się o niego nie troszczył i nikt nie nauczył go mówić. Nauczono go tylko wierzyć w miłosiernego Boga (instykt wiary silniejszy od instyktu mowy). Mówić — nauczyć się musiał sam. Z początku w ogóle nie przychodziło mu to do głowy. Nie było mu to potrzebne. Z czasem jednak — w miarę jak się rozwijał i obrastał w doświadczenie — potrzeba zaświadczenia o swym istnieniu, a znaczy to: zrozumienia go poprzez wyrażenie, stawała się coraz bardziej natrętna. Wreszcie, nie mogąc już wytrzymać naporu skomplikowanych i sprzecznych treści świadomości, jakby mimowolnie i niespodziewanie dla samego siebie uruchomił struny głosowe, język i usta. Stworzył mowę. Narzędzie wyrazu. Był to dla niego wielki przewrót. Tak jak kobieta na łące, tak i on zmienił się nie do poznania. Dotychczas ruchliwy i otwarty na świat (metafora zbierania pierwiosnków i samotnych włóczęg), utknął w jednym miejscu, wsłuchany we własny głos. To jego własne, mimowolne dzieło, tak go unieruchomiło i oderwało od świata. To mowa, która zaczęła mu szumieć w głowie, zasłoniła postrzegane dotąd pełne światło i odebrała dawne czucie. To nie wszystko. Wkrótce bowiem okazało się, że mowa polegająca na dźwiękach, nie tylko swoiście go uwięziła i zaczęła dręczyć, ale wcale przy tym nie spełniła zadania, jakiemu miała służyć. Nie wyraziła go i nadal nie wyraża. **Mowa oparta na słowach i brzemieniach, mowa wytwarzana przez struny głosowe i usta, tak się ma do prawdy świadomości, jak trzecia osoba do pierwszej.** Akustyczny język, jaki człowiek wytworzył, i wszystkie jego pochodne (znaki, pismo), nie jest w stanie udźwignąć podstawowego i najgłębszego doświadczenia człowieka — poczucia wewnętrznej tożsamości, nieuchwytnego jądra podmiotowości. Dlatego też człowiek mówiący znów stał się człowiekiem poszukującym narzędzia wyrazu. Takiego narzędzia, które wyraziłoby go nareszcie prawdziwie a zarazem wyzwoliło z tyranii mowy.

Podstawową potrzebą człowieka — zdaje się wywodzić Beckett — jest potrzeba oczyszczenia. Towarzyszy temu przekonanie, że oczyszczenie przyniesie spokój i wybawienie z udręki. Jednakże człowiek nie bardzo wie, na czym to ma polegać. Wobec tego zaczyna próbować. I to, co wynajduje, to mowa. Niestety jest to próba daremna. Mowa nie mogąc wyrazić, nie oczyszcza. Cóż zatem oczyści człowieka? Cóż zdoła go wyrazić? Wydaje się, że aby wyrażenie stało się synonimem oczyszczenia, musiałoby ono polegać nie na jakiegokolwiek, choćby i bezpośredniej projekcji czy ekspresji ludzkiej świadomości, lecz na jej radykalnej przemianie. Musiałoby to być coś takiego, co wyzwalałoby ją ze złudnej tożsamości cząstki i pozwoliło nawiązać bezpośredni kontakt z całością bytu. Jak dotąd niczego takiego — poza śmiercią — człowiek jeszcze nie wynalazł.

Antoni LIBERA



Samuel Beckett podczas próby



Samuel Beckett i Billie Whitelaw podczas próby

DEIRDE BAIR

Pierwsze inscenizacje „Nie ja”

Zainteresowanie *Nie ja* było ogromne od samego początku, od chwili, gdy Beckett oznajmił tylko, że coś takiego napisał. O światową prapremierę współubiegały się londyński teatr Royal Court Company i główny inscenizator sztuk Becketta w Stanach Zjednoczonych — Alan Schneider. Beckett wolał, by pierwsze przedstawienie odbyło się w Anglii, bo chciał uczestniczyć w próbach, a o wyjeździe do Stanów w jego wypadku nie było nawet mowy. W końcu uzgodniono, że realizacje będą przygotowywane jednocześnie, tyle że prapremiera amerykańska odbędzie się w kilka dni po angielskiej. Schneider i szef działu repertuaru w teatrze przy Lincoln Center, Jules Irving, zaplanowali na listopad dwuczęściowy festiwal beckettowski. Na jeden spektakl miało się złożyć *Nie ja* i *Ostatnia taśma* Krappa, a na drugi, grany w ciągu następnych wieczorów, *Radosne dni* i *Akt bez słów I*. We wszystkich czterech sztukach mieli grać Hume Cronyn i Jessica Tandy — aktorzy, którzy w ogóle stworzyli ideę tego festiwalu. Słuchacza w *Nie ja* miał odtworzyć znany gwiazdor Henderson Forsythe.

W Royal Court wyniknęły jednak bliżej nieokreślone komplikacje i gdy wreszcie ustalono i ułożono harmonogram prac, okazało się, że prób nie da się właściwie rozpocząć aż do chwili premiery amerykańskiej.

Schneider, kontynuując tradycję rozmów z Beckettem o inscenizacji przed rozpoczęciem prób, przyleciał do niego, do Paryża, w sierpniu. Wraz z nim przylecieli też Barney Rosset, wydawca, który nosił się z zamiarem opublikowania tekstu, oraz Jessica Tandy — nieco speszona myślą, że ma zagrać rolę w sztuce Becketta. Beckett spotkał się z nimi w restauracji na obiedzie. Gdy tylko usiedli, wydobyl z kieszeni pięć kartek maszynopisu, pisanych z pojedynczym odstępem, i zaczął im je kolejno podawać. Oni zaś w takim porządku je czytali. Gdy dobrnęli do końca, wrażenia i odczucia mieli pozytywne. Niemniej czuli się nieco skonsternowani, bo nikt nie potrafił odebrać intelektualnego ładunku sztuki. Beckettowi ten stan rzeczy zdawał się odpowiadać, a gdy wszyscy zgodnie stwierdzili, że po prostu nic nie rozumieją, był wyraźnie zadowolony. Mimo niezrozumienia, wszyscy jednak mieli wielką ochotę, by pracować nad tą sztuką, i bardzo się na tę robotę szykowali. Gdy wychodzili, Tandy zwróciła się do Becketta z pytaniem: „Co się jej właściwie przydarzyło na tej łące? Czy została zgwałcona?”. Pytanie to zaszokowało Becketta: „Skąd to pani przyszło do głowy?!“ — powiedział. „Nie, nic podobnego, absolutnie nic takiego!“.

Beckett zapytał Tandy, czy ma jeszcze jakieś pytania. Ponieważ była

dość zmęczona lotem, a także nieco oszołomiona pierwszą lekturą *Nie ja*, nie mogła się dostatecznie skoncentrować, aby zacząć mówić o wszystkich problemach, które ją nurtowały, i zapytała tylko o jedno: chodziło jej o to, w jaki sposób Winnie siedząc w kopcu zakopana po szyję i całkiem unieruchomiona może swój tekst mówić z tak wielką pasją. Tandy chciała uzmysłwić Beckettowi, że w nienaturalnej pozycji z wyciągniętą głową, jakiej wymaga kopiec, jest niezwykle trudno oddać pewne nastroje i modulacje głosu. Beckett był szorstki: to wyłącznie kwestia techniki. Nie zastanawiał się nad tym. Powiedział, by Tandy znalazła jakiś sposób na wykonanie tego tak, jak jest to przez niego pomyślane, nie zasugerował jednak, na czym by ów sposób miał polegać.

W trzydzieści sześć godzin po przybyciu do Paryża trójka odleciała z powrotem do Nowego Jorku. Wkrótce potem rozpoczęły się próby. Cronyn obawiał się, że jeśli Tandy będzie mówiła *Nie ja* tak szybko, jak Beckett sobie tego życzył, publiczność nic ze sztuki nie zrozumie. Wysłał w związku z tym telegram do Becketta. Ten jednak odpowiedział: „Nie zależy mi specjalnie, aby to było rozumiane. Liczę raczej na niezbędny odbiór emocjonalny, niż intelektualny”.

Beckett podkreślając, że na scenie nie może być widać żadnego innego ruchu poza ruchem ust, sugerował Schneiderowi, aby Tandy została przywiązana do kotary. Aktorze nie wolno poruszać ani głową, ani rękami; nie wolno jej wykonywać żadnych gestów, do których prowokowałby ją tekst, a których w tekście nie ma. Tandy ustawiono w ten sposób, że widoczne były tylko usta, a głos wzmacniały niewidoczne mikrofony. Była cała na czarno: czarne rękawiczki, czarny kapelusz. Czuła się jak staroangielski kat. Na początku poczerniono jej twarz, później jednak okazało się, że zasłona z materiału stwarza lepszą iluzję czerni. Została umieszczona w czymś w rodzaju czarnego pudła, gdzie siedział też człowiek, który własnoręcznie obsługiwał punktówkę ześrodkowaną na jej ustach, na wypadek, gdyby poruszyła się choćby o ułamek cala. Tył głowy obejmowało jej coś, co nazywała „żelazną obręczą”. Utrzymywało to głowę nieruchomo w jednym miejscu. Z początku miała również pasek na czole, nie mogła jednak w nim mówić, więc poprosiła Schneidera, aby go usunąć. Tandy mówiła tekst na stojąco, trzymając się dwóch żelaznych drążków po bokach dla zachowania równowagi. W pudle, u góry, tkwiło pięć dużych kart z wydrukowanym w powiększeniu tekstem podświetlanym przez małą wewnętrzną lampkę. Tandy nauczyła się go jednak w końcu na pamięć. Podczas spotkania w Paryżu Beckett sam udzielił pewnej wskazówki: powiedział, by Tandy traktowała usta wyłącznie „jako środek przekazu, bez intelektu”. Sztuka miała dotknąć najgłębszych pokładów wrażliwości widzów, Tandy miała ją jednak wykonywać tak, jak przykazał jej Beckett — jak pamięciowe ćwiczenie.

Rzecz miała być grana na scenie *en rond*. Stworzyło to największą trudność w całej inscenizacji. Powstał mianowicie problem wwiezienia Tandy na scenę. Beckett wyraźnie zaznaczał w swych uwagach, że aktorka, zanim się znajdzie na miejscu, ma gadać coś niewyraźnie, jakiś dowolny fragment albo nawet coś zaimprovizowanego, potem automatycznie przejść do właściwego tekstu, a pod koniec znów popaść w bełkot, który ma być słyszany nawet po zgaszeniu punktówki oświetlającej usta. Wtaczanie pudła na scenę i wytaczanie go z powrotem było dla Tandy czymś rozpraszającym i sprawiało, że czuła się dotkliwie odseparowana. Musiała przezwyciężyć poczucie strasznej klaustrofobii i nauczyć się idealnie wyliczać sobie czas. Przez pierwszych kilka razy nie była w stanie

ani dyszeć ani mówić, mogła tylko szeptać. Nie potrafiła też osiągnąć pożądanego tempa mowy. Całe ciało miała pokryte zimnym potem. Była zlakniona jakiejś rady albo słów pocieszenia od autora.

Tandy, pod najważniejszym kierunkiem Schneidera, pracowała cierpliwie i pilnie. Cronyn, aktor-mózgowiec, podchodzący do swoich ról z wnikliwością inżyniera studiującego plany, nie potrafił swobodnie wejść w rolę, zanim nie poznał dokładnie wszelkich motywów każdego działania oraz intencji autora i uwag reżysera. Autor, który nie ujawniał swych intencji, był dla niego „niebywale samolubny i arogancki”.

Szczególnie lodowate stosunki zapanowały między Beckettem a Cronynem podczas prób *Ostatniej taśmy Krappa*. W didaskaliach Beckett napisał, że Krapp „klnie”. A nieco dalej, że „klnie głośniej”. Nie określił jednak dokładnie tych przekleństw. Cronyn zaproponował Schneiderowi coś takiego: „cholera, psiakrew... co za brednie!”. Schneider zgodził się. Rozpoczęto serię pokazów zamkniętych. Dawano je przez cztery tygodnie. Potem, przez kolejnych osiem, sztuki miały być już grane normalnie. Na ostatnim pokazie zamkniętym obecny był Harold Pinter. Zaskoczony, jak to nazwał, improwizacją Cronyna, wysłał do Becketta telegram. Ten zaś, zaniepokojony niezbyt przychylną opinią Pintera, natychmiast zwrócił się do Schneidera z prośbą o skreślenie tych słów. To z kolei rozzłościło Cronyna, który chwycił za pióro i napisał do Becketta dość opryskliwy list. „Wiemy, czego pan nie chce” — pisał tam między innymi. „Ale nie wiemy, czego pan CHCE. Co mamy mówić w tym miejscu?”.

Beckett odpowiedział natychmiast — krótką kartką, w której oświadczył, że gdyby miał cokolwiek do przekazania aktorom, zrobiłby to za pośrednictwem reżysera, pana Schneidra. Cronyn oparł ją w ramki i jako talizman przynoszący szczęście wręczył Schneiderowi w dniu premiery.

Wszystkie cztery sztuki zostały przyjęte przez krytykę w zasadzie pozytywnie. Kreacje Tandy i Cronyna uznano za jedne z najlepszych w ich błyskotliwych karierach. Beckett nie był jednak przekonany. W liście do autorki niniejszej biografii napisał (17.10.1972): „Alan pisał o próbach. Niezbyt zachęcające — szczególnie ona. Za bardzo się wysiła.” A do George’a Reavy’ego (13.10.1972): „Z wszystkich relacji wynika, że *Krapp* jest zupełnie chybiony. Jedynie *Nie ja* chyba niezłe”. Swój sąd złagodził dopiero, gdy nadeszły pierwsze recenzje, oraz głosy Schneidera i innych, którzy chwalili przedstawienia: „Dziękuję za wrażenia z *Nie ja*” — pisał 14.12.1972 w liście do autorki. „Dodają one otuchy mojej wierze, że mimo wszystko jest to teatr. Natomiast co do Cronyna — po tym, co słyszałem — nie sądzę, abym się do niego przekonał”.

W październiku 1972, w liście do autorki, napisał: „Próby w Londynie w grudniu. Okaże się wówczas, czy jest to teatr, czy nie”. (...)

Z Billie Whitelaw pracował już w 1964 przygotowując angielską premierę *Komedii* w Royal Court. Whitelaw jest drobna i krucha, rozporządza jednak głosem o wielkiej skali możliwości, w jednej chwili przechodzącym z najgłębszej zadumy do najdzikszej furii. Beckett powiedział, że gdy pisał *Nie ja*, słyszał ten jej głos, podobnie jak głos Patricka Magee, kiedy pisał niektóre role męskie. Od roku 1964 wiedział, że napisze kiedyś sztukę dla Whitelaw i bardzo ubolewał, że okoliczności nie pozwoliły jej, aby zagrała *Nie ja* jako pierwsza na świecie.

Problemy powstały zaraz na samym początku. Beckett przybył na pierwszą próbę do Royal Court z dokładnym planem inscenizacji. Tekst

znał drobiazgowo na pamięć, wiedział w każdym szczególe jak należy go interpretować, miał wreszcie ściśle obmyślane rozwiązania wszelkich kwestii technicznych. Tym wszystkim zraził sobie natychmiast cały zespół pracujący przy realizacji tego spektaklu. Formalnie funkcję reżysera pełnił Anthony Page. Stało się jednak jasne, że faktycznie będzie ją pełnił Beckett.

Dla Whitelaw sytuacja ta była źródłem niekończących się konfliktów, które o mało jej nie załamały w trakcie prób. Z jednej strony miała Page'a reżysera, z którym niejednokrotnie już pracowała, któremu ufała i wierzyła, że przyczyni się do jej kolejnego sukcesu. Z drugiej — Becketta, autora, który wciąż korygował, niestrudzenie analizował każdy szczegół, w kółko prosił, by daną kwestię powtórzyła „jeszcze tylko raz”, i w długich wywodach obalał wszystko, co powiedział Page. Konflikt ów znalazł swe odbicie w roboczym egzemplarzu Whitelaw: zanim nauczyła się tekstu na pamięć i odłożyła go na bok, nanosiła tam wszystkie uwagi; żeby się zaś jej nie pomyliło, które pochodzą od Page'a, a które od Becketta, używała różnokolorowych flamastrów. Wskutek tego egzemplarz stał się w końcu jedną wielką tęczą różnobarwnych zakreśleń i znaków.

Dla Whitelaw najważniejszą rzeczą było jak najszybciej nauczyć się tekstu na pamięć. Nie mogła go mieć przed sobą, tak jak próbowała to robić Tandy, ponieważ nie potrafiła zsynchronizować wzroku i mowy. Próbowała też mówić z miniaturową słuchawką w uchu, ale to jeszcze bardziej ją dekoncentrowało i rozpraszało, tak więc szybko porzuciła ten projekt. Wreszcie przełamała się i zaczęła systematycznie uczyć się go na pamięć. Beckett spędzał z nią długie godziny. Siedzieli w salonie jej słonecznego osiemnastowiecznego domu w Camden Town, on — zatopiony w skórzanym fotelu, ona — na dywanie u jego stóp, cierpliwie powtarzając kwestię za kwestią swym północnym akcentem. Beckett usłyszawszy ten akcent, ustąpił ze swego pierwotnego planu, aby Whitelaw naśladowała akcent irlandzki.

Kiedy Beckett wracał do hotelu, Whitelaw zasiadała z rodziną do telewizora i nastawiała transmisje z zawodów sportowych, aby móc ćwiczyć prędkość wypowiedzi. Gdy na ekranie pojawiały się cyferki odmierzające czas zawodników, Billie odczytywała je na głos tak szybko jak biegly i z największą możliwie precyzją. Bolały ją szczęki. W ten jednak sposób osiągnęła panowanie nad mięśniami i taką czystość wypowiedzi, że później, w teatrze, i to w najdalszych rzędach widowni, można ją było nie tylko słyszeć, ale i rozumieć.

Beckett dążąc do absolutnej perfekcji prowadził próby z niezmienną, bezlitosną intensywnością aż do samej premiery 16 stycznia. Whitelaw próbowała całymi dniami, a w nocy opiekowała się ciężko chorym synkiem. Fakt ten starała się zataić przed Beckettem, zdawała sobie bowiem sprawę, że gdyby się o tym dowiedział, byłoby mu trudno współpracować z nią dalej, bo ciążyłaby mu świadomość, że skoro ma tego rodzaju zmartwienie domowe, nie może być w pełni skoncentrowana na sztuce.

Napięcie doszło do zenitu, gdy któregoś dnia Beckett, wciąż nieusatisfakcjonowany wykonywaniem przez Billie jednej krótkiej frazy, poprosił ją — po dziesiątkach prób — aby powtórzyła ją jeszcze raz. Billie wpadła w histerię, zaczęła płakać, krzyczeć i dygotać. Członkowie zespołu starali się ją uspokoić. Beckett stał z boku, blady i przerażony. Potem przyszedł do niej do garderoby z kieliszkiem brandy i gładząc ją delikatnie po ręce powtarzał cicho jak litanię jedno i to samo zdanie: „Boże, Billie, co ja ci zrobiłem... Boże, Billie, co ja ci zrobiłem”.

Jak przystało na profesjonalistkę, Whitelaw opanowała się w ciągu paru minut. A gdy siedziała już spokojnie wachając brandy w kieliszku, Beckett znów przybrał ton czysto zawodowy i zapytał: „Czujesz się już lepiej? Czy możemy jechać dalej?” Do incydentu tego nigdy potem nie powrócili. Whitelaw nie powiedziała Beckettowi o dziecku, on zaś nie zapytał jej o przyczyny tego chwilowego załamania. Po prostu przyjął to jako coś, co było i minęło. Chciał jak najszybciej powrócić do pracy.

Gdy weszli w próby kostiumowe, powstał kolejny problem: Beckett chciał, aby Whitelaw była przywiązana do kotary (tak jak miała być Tandy), Whitelaw jednak spostrzegła, że wysiłek, jaki ją kosztuje opanowywanie energii i napięcia, które gromadziły się w górnych częściach jej ciała, zwłaszcza w ramionach i rękach, powoduje, iż zanadto wychyla się twarzą do przodu. Nalegała, aby Beckett pozwolił się jej czegoś trzymać. Zaproponował wreszcie, aby usiadła w fotelu. Nie zdało to jednak egzaminu, bo Whitelaw była mała, a fotel olbrzymi i trzymanie rąk na daleko odsuniętych poręczach tylko rozbijało jej koncentrację. Wreszcie ktoś wpadł na pomysł, aby do poręczy przymocować żelazny pręt. To było to. Whitelaw mówiła tekst przywiązana do oparcia wysokiego fotela, trzymając się prętu przed sobą. Ścisłała go tak mocno, że zdarła sobie skórę na dłoniach.

Publiczność kupowała bilety na *Nie ja*, bo grano to razem z *Ostatnią taśmą Krappa* w wykonaniu Alberta Finneya. Z Finneyem mało miał Beckett do czynienia: szybko zorientowawszy się, że aktor ten nie będzie słuchał jego uwag, zostawił go w zupełności Page'owi. Nie chciał mierzyć się z kimś, w kim wyczuł nadmiernie rozwiniętą ambicję. W tej sytuacji wolał się raczej wycofać. Mówiąc o całości określił scenografię Jocelyn Herbert jako „wspaniałą, jak zawsze”, Whitelaw jako „wprost olśniewającą”, a Finneya jako „beznadziejną pomyłkę”.

Nie ja było dla publiczności absolutnym szokiem. Bilety kupowano głównie na Finneya (który spotkał się z niebyt przychylnym przyjęciem), a wychodzono z teatru pod przejmującym wrażeniem *Nie ja*. Ów niesamowity wstrząs, jaki przeżyła publiczność premierowa, stworzył wokół przedstawienia taką aurę, że przez cały cykl spektakli na sali były komplety. (...)

Premiera odbyła się 16 stycznia 1973. Becketta nie było jednak wśród publiczności, ani nawet w teatrze. W Londynie został wyłącznie na prośbę Whitelaw, której bardzo zależało, aby zobaczyć się z nim jeszcze po przedstawieniu. Przyszedł więc na małe, kameralne przyjęcie, jakie dla zespołu urządziła u siebie Jocelyn Herbert.

18 stycznia odleciał do Paryża, stamtąd na dwa tygodnie do Ussy, a potem „po słońce”, do Maroka.

Przełożyli Antoni LIBERA i Sylwia PERYT

Fragment książki D. Bair, *Samuel Beckett, A Biography*



Jacek Gąsiorowski i Janusz Michałowski podczas próby „Ostatniej taśmy Krappa” w Teatrze Nowym w Poznaniu

„Jedyny reżyser, którego się nie boję”

Z *Billie Whitelaw rozmawia James Knowlson**

JK: W ciągu ostatnich kilku lat Billie Whitelaw występowała w wielu sztukach Becketta, które sam reżyserował lub przy których realizacji asystował. W *Nie ja* wstrząsająco zagrała Usta, w *Krokach* z równą ekspresją postać May, która nieugięcie przemierza scenę. Te dwie kreacje pozostaną na długo w pamięci tych, którzy je widzieli.

Billie, wydaje mi się, że jako aktorka po raz pierwszy zetknęłaś się z dziełem Becketta w National Theatre przy inscenizacji *Komedii* w Old Vic w 1964, w reżyserii George'a Devine'a. Co najlepiej pamiętasz z tej inscenizacji. To już tak dawno temu.

BW: Rzeczywiście dawno. I muszę się ze wstydem przyznać, że jeszcze wtedy Becketta nie znałam. Wszystko, co wiedziałam, to tyle, że był twórcą jakichś dziwnych utworów, z którymi nie miałam nic wspólnego. Przysłany mi tekst *Komedii* bardzo mnie poruszył, chociaż go nie rozumiałam; nie rozumiałam również, dlaczego się wzruszyłam. Wcale nie bałam się zagrać w tej sztuce. Pamiętam Becketta w płaszczu, bardzo spokojnego, bardzo skupionego i George'a Devine'a, równie spokojnego i skupionego. Oczywiście Devine i Beckett byli w bardzo bliskim kontakcie; tworzyli jedność... Przychodzą mi na myśl różne wspomnienia, obrazy. Kłótnie z Sir Laurencem Olivierem i Kenem Tynanem, które wybuchły w czasie prób. Mówili: „nie możesz lecieć tak szybko”, ale wszyscy i tak zachowywali się bardzo spokojnie, ponieważ ani George Devine ani Beckett nie mieli zamiaru zwolnić tempa.

JK: Zastanawiam się czy mogłabyś przypomnieć sobie szczegóły prób, gdybym zacytował coś z notatek George'a Devine'a zrobionych przed ich rozpoczęciem? „Na początku ćwiczenie pojedynczo, tak aby uchwycić sens z samego światła, a nie ze słów”. Czy rzeczywiście to robiłaś?

BW: Popołudniami Beckett zabierał nas zazwyczaj pojedynczo do garderoby... Jedną z pierwszych uwag po około dwudziestominutowym, czy półgodzinnym rozplywaniu się nad tekstem było: „Billie, czy możesz zrobić te wielokropki?” Miałam wiele podobnych uwag.

JK: Powiedz coś o świetle, które budzi do życia.

*) Rozmowa nagrana dla University London Audio-Visual Centre dn. 1.2.77.

BW: Myślę że *Komedia* to w zasadzie kwartet, a nie trio. Światło gra tu bardzo istotną rolę, przerażającą rolę. W czasie prób w roli światła występował inspicjent; wskazywał na nas palcem dając znak. Przed każdym przedstawieniem siadaliśmy we trójkę, a on wskazywał na nas palcem.

JK: George Devine mówi o świetle jak o rodzaju wiertła dentystycznego. Czy odnosiłaś podobne wrażenie?

BW: Powiedziałałabym nawet więcej; to było narzędzie tortur... Pamiętam, mój lekarz, któremu powiedziałam, że nie mogę spać, przyszedł zobaczyć, co robimy. Powiedział, że jeśli będę to robiła co wieczór, całkowicie zwariuję.

JK: Wyjątkowo męcząca fizycznie rola w *Komedii* (gra w niewygodnej pozycji, w rażącym świetle) przygotowała cię, jak sądzę, do niezwykłego przeżycia jakim był udział w *Nie ja* w 1973.

BW: Przede wszystkim myślę, że udało mi się wczuć w tempo, z jakim tekst *Nie ja* powinien być wypowiedziany. Miałam namiastkę fizycznego bólu i trudności spowodowanych bardzo szybkim mówieniem; napięcie całego ciała musi gdzieś znaleźć swoje ujście, jeśli głowa ma pozostać nieruchoma. Tekst *Nie ja* znalazłam w skrzynce na listy. Otworzyłam książkę, przeczytałam i wybuchnęłam płaczem, potokami łez. Wywarła na mnie olbrzymie wrażenie. Wiedziałam, że *Nie ja* musi być wypowiedziane bardzo szybko. Było niesamowicie poruszające. Kiedy zjawiał się Beckett, siedzieliśmy godzinami nad tekstem. Szczęśliwie miałam dobrą intuicję. Wiedziałam, że chodziło o tempo.

JK: Czy osiągnęłaś je stopniowo? Powiedziałaś kiedyś, że czułaś się jak lekkoatleta olimpijski przed najważniejszym biegiem.

BW: Tak. Ja jako aktorka musiałam — podobnie jak lekkoatleta — przewycięzać swoje słabości, to było bolesne. Nie miałam na przykład czasu na oddech; rozsadzało mi piersi, stało się to bardzo bolesne; mówiąc z taką szybkością, próbując brać krótkie oddechy, dostawałam zawrotów głowy; padałam w czasie prób; czułam się tak jak gdyby sparaliżowało mi szczękę, nie chciała się ani otworzyć ani zamknąć. Wiem teraz jak czuje się lekkoatleta, kiedy mięśnie odmawiają mu posłuszeństwa. Wszystkie te przeszkody trzeba było złamać i pokonać.

JK: Co was z Beckettem najbardziej interesowało? Rytm, akcenty, krzyki, dyszenie itd, czy też to, o czym jest sztuka?

BW: To jest pytanie, którego nigdy ani sobie, ani jemu nie zadałam.

JK: Istniało kilka problemów natury technicznej w nadaniu ostatecznego kształtu sztuce. Jakiego rodzaju środki techniczne stosowałaś, jaką miałaś charakterystykę w *Royal Court*?

BW: Charakterystyka? Cóż, przyciemniłam twarz, okolice ust pomalowałam na białą, przyczerniłam niektóre zęby, wtedy włożyłam czarny kaptur ukazujący tylko czarne usta.

JK: Te przerysowane usta przywiodły krytykom na myśl wiele współczesnych obrazów na przykład „Krzyżących kardynałów” Francisca Bacona.

BW: Tak, ale ja nie wiedziałam nic. Nie mam pojęcia jak wyglądało *Nie ja*. Wiem, że Jack — oświetleniowiec — miał wielkie problemy z umieszczeniem światła reflektorów dokładnie na moich ustach. W opasce na oczach i w kapturze na głowie czułam się jak w ciemnym lesie.

JK: Była to jedna z trudności tej roli — zostałaś pozbawiona wszystkich środków właściwych normalnemu teatrowi.

BW: Przez kilka próbnych przedstawień, kiedy grałam już z zasłonię-

tymi oczami, umieszczona w połowie sceny, miałam uczucie, że zostałam pozbawiona zmysłów. Po raz pierwszy rozleciałam się na kawałki: nie czułam swojego ciała, nie mogłam określić, gdzie się znajduję. Mówiąc tak prędko doznawałam zawrotów głowy, jak astronauta wpadający w przestrzeń kosmiczną, spadałam, spadałam...

JK: Czy możemy przejść teraz do *Kroków* wystawionych w 1976 i napisanych przez Becketta specjalnie dla ciebie. Było to, przypuszczam, rezultatem wspólnej pracy z tobą nad *Nie ja*. A jest to jednak zupełnie inna rola i stawia przed tobą wiele innych wymagań, nie tylko wokalnych. Jak wiesz, byłem świadkiem wielu prób i zauważyłem, że jedną z najistotniejszych spraw dla Becketta była wzajemna zależność między matką i córką. Czy zasugerował ci uwypuklenie pewnych cech, które były wspólne dla matki i córki?

BW: Tak. Dążył do uzyskania podobieństwa, na przykład w tonie głosu córki i matki, którą grała Rose Hill. Uważnie słuchałem jak za każdym razem mówi i mówiłam tak samo.

JK: Tym, co najbardziej mnie frapuje w *Krokach*, jest zredukowanie ruchu do minimum i uczynienie z niego najmocniejszego środka wyrazu. Redukcję ruchu zapoczątkował Beckett w *Radosnych dniach*. Praca nad ruchem była najistotniejsza w czasie twoich prób z Beckettem, aby — tak pisze w swoich notatach — „mniej oznaczało więcej”.

BW: Tak właśnie było. A ponieważ zrezygnowano z szerokich ekstrawaganckich ruchów, liczył się każdy, najmniejszy gest. Spędzaliśmy godziny na chodzeniu, godzinami doszukiwaliśmy się związku między ramieniem i ręką, opuszczałem rękę od gardła w dół, ustalaliśmy jak daleko ręka powinna iść do łokcia. Robiliśmy to wszystko bardzo dokładnie.

JK: Dla każdego słowa musiałaś mieć absolutną ciszę na sali, każdy ruch nabierał znaczenia. Beckett osiąga minimalną ilością środków aktorskich niesamowity efekt. Do uzyskania go w teatrze tradycyjnym potrzeba wielkich gestów i znacznie więcej ruchu.

BW: Ale to, co robi Beckett, pomijając jego własną olbrzymią koncentrację, wymaga wielkiej koncentracji od aktora.

JK: Uważam *Kroki* za bardzo poruszające. Wydaje mi się, że ukazują strategię, rozpaczą, pustkę po dziewczynie „której właściwie nie było”. Czy odczuwałaś coś podobnego?

BW: Mój stosunek do sztuki był bardzo osobisty. Córka mojej siostry, dwudziestodwuletnia dziewczyna, popełniła samobójstwo na krótko przed rozpoczęciem prób *Kroków* — to bardzo istotne w moim odczuwaniu sztuki. Moja siostrzenica popełniła samobójstwo w swoje dwudzieste drugie urodziny, była „załamana i rozdarta”. Dla mnie sztuka stała się wyrazem mojego żalu. I myślę, że była hołdem dla niej. Pamiętam, jak przed premierą napisałem: „dzisiejszy wieczór dedykuję tobie, Lindo Lou!” Wszystko, co napisał Beckett, zgadzało się z tym, co czułam, może również z tym, co czuła moja siostra. Mogłam wyrazić choć cząstkę olbrzymiego żalu, który odczuwała i może wciąż odczuwa siostra. Jakże wspomniałbym odzwierciedleniem uczucia straty, żalu i współczucia stały się *Kroki*.

JK: Pamiętam jak Beckett powiedział do Rose Hill: „Nie robimy tej sztuki ani realistycznie, ani psychologicznie, tylko muzycznie”. Temu zagadnieniu musiałaś, przypuszczam, poświęcić sporo uwagi i w czasie prób.

BW: Kiedy robiłam *Nie ja* czułam się, jak już wspomniałam, jak lekkoatleta pokonujący bariery, ale również jak instrument muzyczny, odtworzający nuty... W *Krokach* czułam się jak wstrząsające, muzyczne ma-

larstwo Edwarda Muncha. I rzeczywiście, kiedy Beckett reżyserował *Kroki*, używał mnie nie tylko do odtwarzania nut — wyjmował też pędzel i malował. W drugiej kieszeni zawsze jednak miał gumkę. Kiedy namaluje linię, natychmiast wyciąga wielką gumkę do ołówka i ściera tak długo aż pozostanie tylko słabo widoczny ślad.

JK: Pracowałaś z wieloma reżyserami teatralnymi, filmowymi i telewizyjnymi. Jak scharakteryzowałabyś Becketta jako reżysera?

BW: Pełen współczucia; miłości ku innym istotom ludzkim; uczucia, że chce, abyś to właściwie rozumiał. Nie pozwoli ci wyjść i zagrać jałowo — to napawa optymizmem. I chociaż jest bardzo dokładny, drobiazgowy i wymagający, jest jedynym reżyserem, którego się nie boję i z którym czuję się w teatrze bezpieczna. Chciałabym, aby był w teatrze w czasie premiery, ale wiem, że nigdy nie ogląda swoich sztuk jako widz.

JK: Wielkie przywiązanie do szczegółu. Zauważyłem w notatnikach reżyserskich, jak wszystko jest określone w najdrobniejszych szczegółach: w *Radosnych dniach* każdy pół-ruch kobiety jest zaplanowany, każdy ruch ręki w *Krokach*, każda zmiana tonu głosu w *Nie ja*.

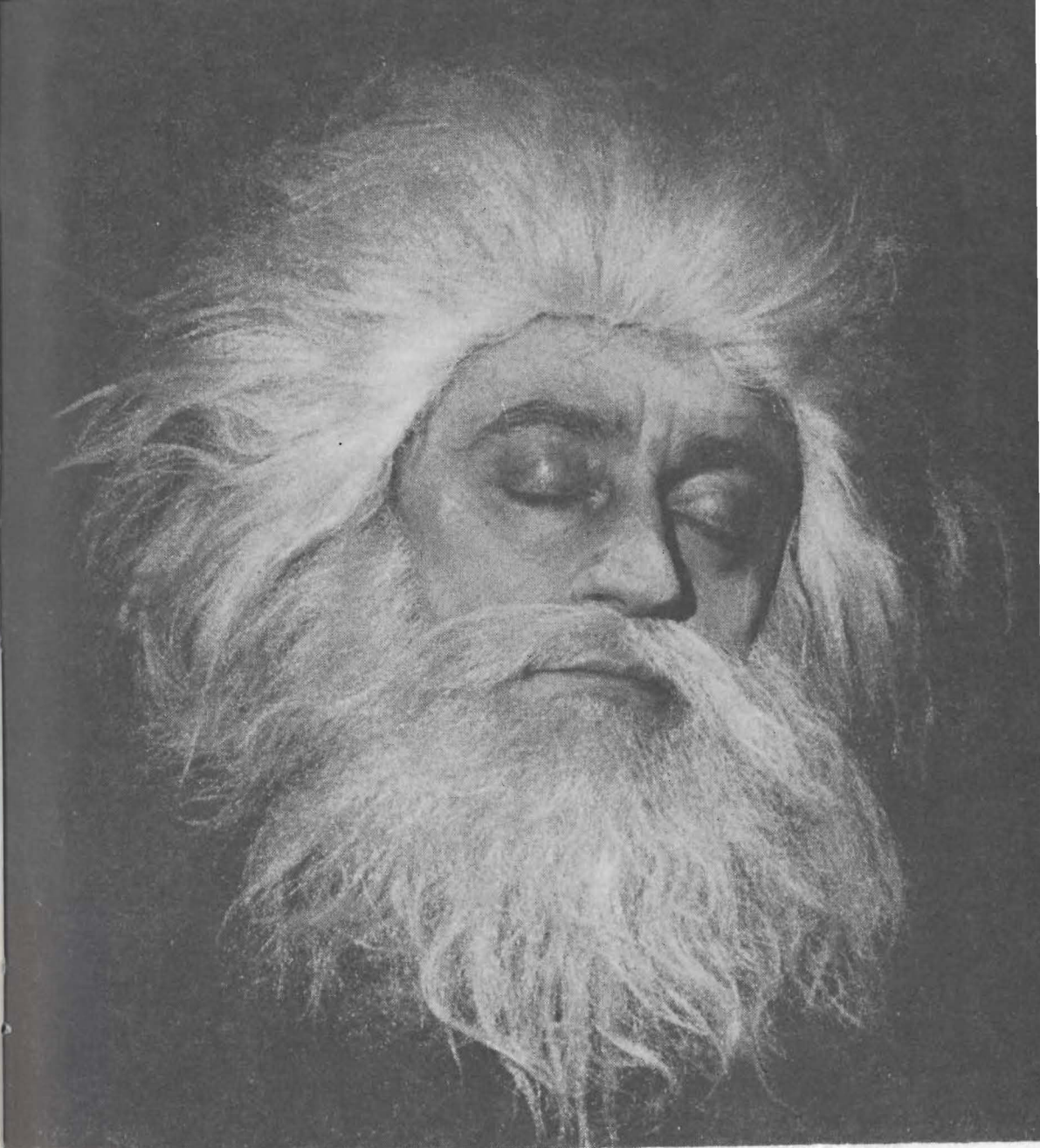
BW: I wygląda to tak jak gdyby całkowicie kępowało aktora, ale to nieprawda. Aktor ma pełną swobodę eksperymentowania, ponieważ w całym tym drobiazgowym planie znajduje się miejsce na współczucie i zrozumienie. Sądzę, że wielu aktorów myśli, iż Beckett wiąże aktora, nie pozwala mu się ruszać i każe słuchać tylko siebie. Oczywiście słuchasz go, ale w tych ramach jest również miejsce dla ciebie. Pracując z nim czuję się absolutnie wolna.

JK: Czy spotkanie z Beckettem dało ci coś, co mogłabyś wykorzystać w dalszej pracy?

BW: Poznałam pewien szczególny stopień koncentracji. Dlatego pracując nad czymś innym, mam wrażenie, że robię to zbyt powierzchownie. Z Beckettem jest to niemożliwe. Praca z tym człowiekiem to wielki przywilej i szczęście, ale najważniejsza w niej jest atmosfera miłości i wzajemnego zrozumienia. To najbardziej twórcza rzecz na świecie.

Przełożyła Krystyna IŁŁAKOWICZ

Przedruk z *Journal of Beckett Studies* 3.



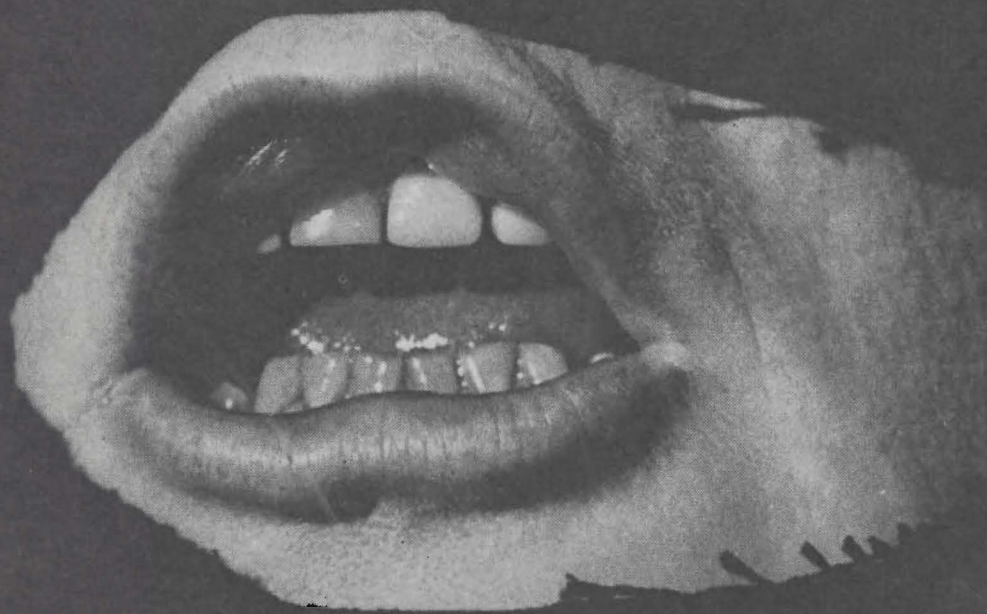
Janusz Michałowski jako słuchacz w „Tamtym razem” podczas próby w Teatrze Nowym w Poznaniu



Sława Kwaśniewska podczas próby „Nie ja” w Teatrze Nowym w Poznaniu



Sława Kwaśniewska i Antoni Libera podczas próby „Nie ja” w Teatrze Nowym w Poznaniu



Kierownik widowni	— Ljubica MROCZKOWSKA
Kierownik techniczny	— Andrzej ROGULSKI
Perukarnia	— Czesława DOROSZKIEWICZ
Pracownia krawiecka damska	— Joanna WŁODARCZYK
Pracownia krawiecka męska	— Tomasz SIERCHULA
Pracownia tapicersko-dekoracyjna	— Jerzy SKRZYPCZAK
Modelator	— Leszek ZIELIŃSKI
Brygadier sceny	— Michał ANTOSZEWSKI
Główny elektryk	— Lech KIELAN
Akustyk	— Paweł WALCZAK
Rekwizytor	— Elżbieta WĄGROWSKA
Kierownik Biura Obsługi Widzów	— Bogumiła DZIERŻAK
Redakcja programu	— Antoni LIBERA
Redaktor techniczny	— Janusz SKOCZYŃSKI

Wydawca:
Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu

kwiecień 1980

Poznańskie Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka 824/80 — 800 — T-12/719

