

Antoni LIBERA

SAMUEL BECKETT PISARZ, CZŁOWIEK, DZIEŁO

Gdyby chcieć wskazać na jakąś postać biblijną, którą zdawał się rozumieć najlepiej i która mu była najbliższa, z całą pewnością byłby nią Hiob.

Gdy podejmowałem się napisać niniejszy artykuł, Samuel Beckett, pisarz, którego od lat tłumaczę na język polski, komentuję i wystawiam w teatrze, należał do żyjących, i chociaż stan jego zdrowia nie był najlepszy, a twórcza kondycja mocno nadwątłona, jego los, jego los-dzieło wciąż pozostawały otwarte: mogły być i rzeczywiście były wciąż jeszcze czymś dopełniane. Dzisiaj, gdy piszę te słowa, autor słynnego *Godota* już nie żyje: po krótkiej chorobie zmarł w Paryżu 22 grudnia 1989 roku. Ów los, los-dzieło należą więc już do zamkniętych, tym bardziej, że nie pozostawił po sobie żadnych rzeczy niezrealizowanych bądź niedokończonych. Z właściwą mu konsekwencją i samodyscypliną, wszystko co był sobie zaplanował, co sobie założył, co postawił sobie za zadanie, doprowadził do końca. A zatem los ten, a wraz z nim dzieło, zamknięte są nie tylko w tym sensie, że nie będą już dalej dopełniane, lecz również w tym, że zostały – niejako spełnione – świadomie, z rozmysłem.

Inaczej się pisze o twórczości pisarza za jego życia, nawet jeśli nie jest on już zbyt aktywny a jego dorobek dostatecznie pełny i wyrazisty, a inaczej po jego śmierci, zwłaszcza niedługo po niej. Śmierć, szczególnie niedawna, skłania do podsumowań, do spojrzenia o charakterze bardziej syntetyzującym niż analitycznym, do prób uchwycenia i określenia najgłębszej istoty twórczości. Takim właśnie refleksjom chciałbym się oddać w niniejszym szkicu. A zatem będę się starał dochodzić jakiejś najogólniejszej prawdy o dziele Becketta: o czym ono w istocie jest? na czym polega jego swoistość? jaka jest jego przewodnia myśl? Zanim jednak przejdę do tego, niech mi wolno będzie przywołać trochę danych rzeczowych.

Beckett, urodzony 13 kwietnia (w Wielki Piątek) 1906 roku w Foxrock pod Dublinem, większość swego życia, bo blisko sześćdziesiąt lat spędził we Francji (mieszkał w Paryżu) i był jednym z nielicznych pisarzy dwujęzycznych: z równą swobodą pisał w rodzimym języku agnielskim, jak w przybranym francuskim. Jego dorobek literacki jest imponujący: 35 utworów dramatycznych, 7 powieści, ponad 50 opowiadań i poetyckich tekstów prozą,

dziesiątki wierszy, kilkadziesiąt esejów – wszystko to lub prawie wszystko ułożone przezeń w obu wspomnianych wyżej językach; a do tego jeszcze liczne tłumaczenia – z francuskiego i hiszpańskiego na angielski – oraz szczegółowe plany inscenizacyjne (scenopisy, egzemplarze reżyserskie) większości własnych sztuk.

Jeszcze bardziej imponująco przedstawia się literatura krytyczna, jaka wokół tej twórczości narosła, oraz w ogóle rezonans, jaki wywołała na świecie, zwłaszcza jeśli się zważy, iż tzw. sukces i towarzyszący mu rozgłos przypadł w udziale pisarzowi stosunkowo późno, bo dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, a więc niewiele ponad trzydzieści lat temu. Otóż w ciągu tego czasu napisano o Beckettcie i jego dziele kilkaset książek, kilkanaście tysięcy rozpraw i artykułów; jego sztuki w kilkudziesięciu językach grano na całym świecie setki razy; z inspiracji jego utworów powstały liczne dzieła plastyczne i kompozycje; samo jego nazwisko wreszcie odmieniano niezliczoną ilość razy na łamach prasy w rozlicznych kompendiach, podręcznikach i leksykonach. W Wielkiej Brytanii obliczono, że o żadnym z pisarzy współczesnych (a nawet w ogóle artystów) nie napisano za jego życia tyle, co o nim właśnie. Zresztą nie tylko napisano: któremu poświęcono by tyle uwagi i którego tak by honorowano. W przeszłości, według tych samych opiniodawców, podobny los spotkał podobno jedynie Napoleona i Wagnera.

Od ponad piętnastu lat na Uniwersytecie w Reading w Wielkiej Brytanii istnieje Archiwum Beckettowskie gromadzące manuskrypty pisarza i wszelkie materiały związane z jego twórczością; od ponad dziesięciu lat ukazuje się „Journal of Beckett Studies”, periodyk naukowy poświęcony wyłącznie studiowaniu jego pisarstwa; również od ponad dziesięciu lat istnieje – z siedzibą w Stanach Zjednoczonych – Towarzystwo Beckettowskie, które wydaje z kolei pisemko „Beckett Circle” informujące o najważniejszych wydarzeniach – publikacjach, inscenizacjach, sympozjach – związanych z tą twórczością. Dalej: od 1966 roku, tj. od sześćdziesiątej rocznicy urodzin Becketta, wydano około dziesięciu tzw. publikacji rocznicowych, czyli „książek-hołdów” przygotowywanych na kolejne okrągłe rocznice jego urodzin; niezależnie od tego ukazało się kilkadziesiąt monograficznych wydań pism literackich lub teatralnych, całkowicie poświęconych temu autorowi. Rok temu wreszcie założono w Wielkiej Brytanii Fundację Beckettowską, a w Stanach Centrum Video gromadzące taśmy z zarejestrowanymi przedstawieniami jego sztuk. Tę listę dokonań można by kontynuować...

Jednocześnie należy dodać, iż Beckett był pisarzem, który nie dość, że w najmniejszym stopniu nie zabiegał o rozgłos i towarzyszące mu splendory (zwłaszcza w takiej skali), lecz przeciwnie, konsekwentnie bronił się zawsze przed wszelkimi formami celebrowania swojej osoby i dzieła. Przez całe życie nie funkcjonował społecznie jako pisarz. Żadnych wywiadów, żadnych wieczorów autorskich, żadnego udzielania się i właściwego głośnym nazwiskom „gwiazdorstwa”. Na gwarnych i barwnych sympozjach lub festiwalach

poświęconych jego twórczości nigdy nie bywał, a gdy odbywały się one w Paryżu, gdzie mieszkał, wyjeżdżał na ten czas z miasta. Nie bywał nawet na premierach swoich sztuk (wysyłał na nie żonę lub przyjaciół by zdali mu później relację), a jeśli reżyserował sam, w dniu premiery opuszczał miasto, w którym realizował był sztukę. W jego autorskich inscenizacjach aktorzy po przedstawieniu nigdy się nie kłaniali. Najprzód prosił ich o to, z czasem sami uznali to za właściwe. Gdy w 1969 roku wystawiono jego kandydaturę do Nagrody Nobla, wyjechał w ogóle z Francji; skrył się w Tunezji w obawie przed szarżą dziennikarzy. A gdy nagroda została mu przyznana i dowiedział się o tym, jego reakcja wyraziła się w słowach „Quelle catastrophe!”. Po odbiór jej, do Sztokholmu, nie pojechał. Poprosił o to swojego wydawcę.

Nawet w kontaktach z przyjaciółmi i ludźmi, z którymi się stykał, nigdy nie był „artystą”. Przeciwnie, odznaczał się wyjątkową skromnością i prostotą zachowania. Co więcej, sugerował raczej niepowagę swego zajęcia i trudu niż ich tytanizm lub przynajmniej wyjątkowość, co mają często w zwyczaju robić ludzie pióra. Pomniejszał swoją rolę, jak mógł. Odmawiał sztuce znaczenia, nie uważał, by służyła ona komukolwiek (poza piszącym), a zwłaszcza by kogokolwiek oświecała czy zbawiała. Nie dość, że nie wspinał się na koturn, a więc nie traktował siebie z tak typową dla wielu artystów powagą – jako mędrca, wieszczą, guru, dominującego nad innymi (maluczkimi) i zsyłającego im z wyżyn swego wtajemniczenia przystępne okruciny swej na wpół boskiej wiedzy, lecz, przeciwnie, widział raczej siebie jako kogoś zbędnego, niepożytecznego, w najlepszym razie – nie zawadzającego; kogoś dla kogo jedyną racją istnienia jest... „zabawa słowami”. Jego postawa była zawsze defensywna. Raczej się bronił, usprawiedliwiał, przeproszał, niż narzucał, gromił i pouczał. Na pytanie „Dlaczego pan pisze?”, rozesłane kilka lat temu przez francuski tygodnik „Liberation” do około stu najbardziej znaczących pisarzy współczesnych na świecie, pytanie, na które wszyscy ankietowani odpowiedzieli krótszą lub dłuższą apologią literatury jako narzędzia prawdy, walki, sumienia, rozrywki itp., on jeden odpowiedział tonem usprawiedliwienia: „Bo niczego innego nie umiem”. Przy okazji zrobił to – w jakże charakterystyczny dla niego sposób – najkrócej jak można: równoważnikiem zdania, składającym się z czterech krótkich wyrazów, przyjmujących na dobitek (jakby i tego było jeszcze za dużo) postać trzech sylab: „Bon qu’ à ça”, co dosłownie znaczy „Dobry tylko w tym”.

Beckett stronił od literackiego rynku nie tylko w tym sensie, że całkowicie odrzucił rolę, jaką – przynajmniej we współczesnym świecie – odgrywa pisarz. Jego bezkompromisowość w tym zakresie polegała głównie na tym, że zawsze, bez względu na reakcję publiczności i krytyki, pisał tak, jak chciał, nawet wówczas, gdy nie znajdował chętnych na opublikowanie swych utworów. Postawa taka jest dość rzadka nawet u artystów już ustabilizowa-

nych, o ustalonej renomie, a więc takich, którzy mają już swą publiczność lub przynajmniej krąg wyznawców pośród krytyków. Albowiem ceną sukcesu bywa na ogół bardziej lub mniej świadome uwzględnianie aktualnych lub stałych upodobań odbiorców. Tymczasem kompletne nieliczenie się nie tylko z publicznością, ale i z wydawcami, od których w końcu zależy, czy dzieło w ogóle ujrzy światło dzienne, czy pozostanie w mroku autorskiej szuflady, jest czymś unikalnym. A tak właśnie przez lata było z Beckettem. Jego wczesne utwory ukazywały się w miniaturowych nakładach (od 300 do 1500 egzemplarzy), za które otrzymał jakieś symboliczne honoraria lub, najczęściej, nie otrzymywał ich w ogóle. Natomiast dzieła powstałe w okresie dojrzałości, a więc wiele z tych, które obecnie tworzą rdzeń jego twórczości i stanowią źródło obecnej sławy, przez długi czas nie mogły nawet znaleźć wydawcy, kilkanaście razy spotykały się z odmową różnych domów wydawniczych. Kiedy zaś przyszło w końcu uznanie i rozgłos (pisarz miał wówczas około pięćdziesięciu lat), w niczym nie zmieniły one jego pisarskiej postawy. Można nawet powiedzieć, iż paradoksalnie zaostrzyły one jego wymagania wobec czytelników, że stały się czymś w rodzaju wyzwania: jego późna twórczość, zwłaszcza ta powstała po Noblu, robi takie wrażenie – przynajmniej na pierwszy rzut oka – jakby była wystawianiem publiczności na coraz to ostrzejsze próby wytrzymałości – czytelniczej, percepcyjnej (w teatrze), intelektualnej (sam akt rozumienia plus akceptacja danego sensu). Oczywiście, nie jest ona niczym takim w zamierzeniu. Beckett zawsze pisał tak, jak nakazywał mu to wewnętrzny głos, a nie by kogokolwiek prowokować czy drażnić. Niemniej, jest to znamienne: im większe uznanie, im celebra wokół osoby i dzieła pokaźniejsza, tym głos pisarza bardziej ściszony, tym większy ascetyzm środków wyrazu, tym mniejsza komunikatywność i atrakcyjność dla zmysłów.

Portret Becketta nie byłby pełny, gdyby ograniczyć się jedynie do opisu jego bezkompromisowości jako artysty, a nie wspomnieć słowem o jego postawie jako człowieka, o jego relacjach z ludźmi, o pewnych aspektach jego charakteru. Zwłaszcza, że legenda, jaką owiana jest jego postać, ma swoje źródło nie tylko w wyjątkowości jego dzieła, lecz również, i to w nie mniejszym stopniu, w tym, jak niezwykłą był osobowością.

Należy tutaj zacząć od tego, że Beckett, choć pochodził z rodziny raczej zamożnej i nie zaznał w dzieciństwie i wczesnej młodości kłopotów natury materialnej, przeciwnie, wzrastał w dostatku, otrzymał bardzo staranne wychowanie, a przy tym otoczony był miłością i ciepłem („dzieciństwo miałem szczęśliwe” – stwierdził kiedyś), to jednak posiadał szczególny rodzaj wiedzy o ludzkiej nędzy, był na nią tak wyczulony, jakby była mu ona doskonale znana z autopsji: a więc miał o niej nie jakieś teoretyczne, abstrakcyjne pojęcie, lecz bardzo konkretne, zmysłowe, fizyczne. Można powiedzieć, iż doświadczenie ubóstwa, samotności, przegranej i beznadziei dane mu było niejako *à priori*. Czuł się spokrewniony ze „skrzywdzonymi i poniżonymi”,

był przyrodnim bratem wszelkich nędzarzy. Na zewnątrz solidny, zadbany, wręcz elegancki, nosił w sobie duszę kloszarda, zapomnianego kaleki, wyrzutka, opuszczonego przez wszystkich starca. Gdyby chcieć wskazać na jakąś postać biblijną, którą zdawał się rozumieć najlepiej i która mu była najbliższa, z całą pewnością byłby nią Hiob.

To szczególne współ-odczuwanie z biedakiem znajdowało swój wyraz nie tylko w twórczości, ale i w życiu. W 1937 roku Beckett został dość niebezpiecznie zraniony przez ulicznego włóczęgę. Nóż przebił mu płuco parę centymetrów od serca. Po dojściu do zdrowia, pierwszą rzeczą, którą pisarz uczynił, było odnalezienie napastnika w więzieniu, by tam dowiedzieć się o nim czegoś bliżej, zapytać, dlaczego to zrobił, a wobec bezradnej odpowiedzi „nie wiem” ofiarować mu przynajmniej paczkę papierosów. Słynna jest również jego decyzja natychmiastowego wyjazdu z neutralnej, bezpiecznej Irlandii, gdzie zastał go wybuch wojny, do zaatakowanej przez Hitlera Francji, by włączyć się tam w Ruch Oporu i cudem tylko uniknąć aresztowania przez Gestapo. Lecz jeszcze bardziej znamienna jest jego późniejsza samoocena, gdy za swoje zasługi otrzymał francuski Krzyż Wojenny (metrykę odznaczenia podpisał sam generał de Gaulle): „walczyłem przeciw Niemcom nie za naród francuski, lecz dlatego, że uczynili oni piekłem życie wielu moich przyjaciół, zwłaszcza Żydów”. W czasach powojennych Beckett wielokrotnie angażował się w różne akcje wspierające słabszych, prześladowanych lub potrzebujących pomocy. Popierał wyzwolenie Algierii, protestował przeciwko uwięzieniu hiszpańskiego dramaturga Fernanda Arrabala za rzekome szkalowanie i grożenie reżimowi Franco; odmawiał zgody na wystawianie swoich sztuk w Południowej Afryce czyniąc jedynie wyjątek dla teatru, w którym panowało równouprawnienie i gdzie mogli grać aktorzy czarnoskórzy. Podpisał też wiele petycji w obronie różnych osobistości i małych grup ludzi. Upominał się o prawo wyjazdu Żydów z Rosji Sowieckiej, protestował przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce, wspomagał moralnie Vaclava Havla, kiedy ten siedział w więzieniu, dedykując mu jedną z ostatnich swoich sztuk. Całkiem niedawno zdążył się jeszcze włączyć w akcję mającą na celu obronę i ochronę Salmana Rushdiego, gdy reżym Chomeiniego wydał nań wyrok śmierci.

Wszystkie wspomniane wyżej gesty miały pewien wydźwięk publiczny. Najchętniej jednak pisarz pomagał różnym ludziom nie nadając temu rozgłosu, przeciwnie, zatajając raczej swoją rolę. Tutaj lista dobroczynnych aktów jest o wiele dłuższa. Wysyłał, na przykład, incognito paczki żywnościowe ofiarom hitlerowskich obozów, a później głodującym dzieciom w Ameryce Południowej oraz prześladowanym lub więzionym dysydentom w Europie Wschodniej. Pomagał Adamowi Tarnowi, pierwszemu redaktorowi polskiego miesięcznika „Dialog”, gdy ten po antysemickiej hecy w 1968 roku wyemigrował do Kanady. Najczęściej jednak dawał po prostu pieniądze.

Warto w tym miejscu zatrzymać się na chwilę nad jego stosunkiem do dóbr materialnych. Jak już wspomniałem, Beckett znał doskonale kilka języków (poza rodzimym angielskim: francuski, włoski, hiszpański i niemiecki) i gdyby chciał, z całą pewnością mógłby z tego kapitału czerpać zyski. Nie czynił tego jednak. Przez lata wolał żyć w biedzie (doprawdy na granicy ubóstwa), ale za to całkowicie oddawać się swojej twórczości, która, powtarzam, długo nie przynosiła żadnych korzyści materialnych. Natomiast gdy doszedł wreszcie do majątku, i to dosyć dużego, w niczym nie zmienił swego stylu życia. Pozostał człowiekiem bardzo skromnym, ze skłonnością do ascezyzmu. Jedynymi rzeczami, które sobie kupił, było mieszkanie w Paryżu i mały, najtańszy samochód – Citroena-błaszankę – w którym ledwo się mieścił. Miał wtedy 56 lat. To mieszkanie urządzone było zresztą jak cela mniacha. Nagie białe ściany, stół do pracy, proste, gładko zasłane łóżko. Książki i wszystkie swojej papiery trzymał w skrzyniach. I jeszcze jedno: okna jego pokoju wychodziły na podwórko więzienne paryskiego Prison de la Santé. Okoliczność ta była do pewnego stopnia przypadkiem (ostatecznie Beckett nie wybrał tego mieszkania ze względu na ten właśnie widok), niemniej – jak wiele przypadków w życiu tego człowieka – nie był on pozbawiony pewnego znaczenia, a jeśli nawet pierwotnie nie miał takiego znaczenia, to pisarz mu je nadał. Nie przeszedł on mianowicie nad osobliwym sąsiedztwem do porządku dziennego. Niewesoły los nieszczęśników za murem nie dawał mu spokoju. I – żeby choć w minimalny sposób ulżyć im w nudzie i bezczynności odsiadывania wyroku – zaczął się z nimi komunikować: przy pomocy lusterka, jakichś znaków, całego tego, jakże ubogiego, arsenału więziennych środków łączności.

O tym, jak bardzo czuł sytuację odosobnienia, zamknięcia, wydziedziczenia świadczy wiele przypadków zainteresowania się jego twórczością właśnie w więzieniu. Jedna szczególnie historia godna jest tutaj odnotowania. Dotyczy ona pewnego Amerykanina nazwiskiem Rick Cluchey, który w 1955 roku, mając 22 lata, wziął udział w napadzie rabunkowym, podczas którego zginął właściciel hotelu. Choć Cluchey nie miał jeszcze wówczas przeszłości kryminalnej, prawo nie pozostawiało sędziemu wyboru: musiał skazać go na dożywocie bez możliwości apelacji. Młody przestępca pochodził z biednej, wielodzietnej rodziny i do czasu znalezienia się w więzieniu nie miał właściwie żadnych związków z kulturą i sztuką, a zwłaszcza ze współczesną literaturą awangardową. Odsiadując wyrok – zaczął czytać. I jakimś zbiegiem okoliczności natknął się na odnoszącą właśnie swój pierwszy sukces sztukę *Czekając na Godota*. Był to przełomowy punkt w jego życiu. Po wielomiesięcznych staraniach uzyskał pozwolenie na założenie więziennego teatrzyku, w którym wraz z kilkoma kompanami wystawił dramat. Spektakl okazał się wyjątkowo ciekawy i poruszający, do tego stopnia, iż władze penitencjarne zezwoliły na publiczny pokaz – dla psychologów i specjalistów od resocjalizacji z całych Stanów Zjednoczonych. Clucheyemu

pozwolono działać dalej i ten wystawił z kolei *Końcówkę* i *Ostatnią taśmę*. Echa owego artystyczno-więziennego eksperymentu dotarły do Becketta. Niezwłocznie wszczął on starania o przynajmniej warunkowe zwolnienie Clucheya. Wysiłki te początkowo spełzły na niczym. Albowiem kolejny publiczny pokaz, jaki już z poparciem pisarza zorganizowano, zakończył się ucieczką wszystkich bez mała wykonawców. Wszystkich – oprócz Clucheya. Po pewnym czasie zostało to docenione: po jedenastu latach więzienia umorzono mu resztę kary. Cluchey wyszedł na wolność, pojechał do Paryża, spotkał się z Beckettem i poprosił go, by zrealizował z nim *Ostatnią taśmę*. Pisarz zgodził się, rezygnując z własnego honorarium. Inscenizacja ta objechała następnie cały świat, a Cluchey mając autora sztuki za swego duchowego i faktycznego wybawiciela, nadał swemu pierworodnemu synowi na imię... Beckett.

Historia ta jaskrawo kontrastuje z innym epizodem z życia pisarza, kiedy to odrzucił on propozycję zrobienia filmu według *Czekając na Godota*. W odmowie tej nie byłoby ostatecznie nic nadzwyczajnego, gdyby propozycja wypłynęła z nieodpowiedniej wytwórni i zawierała niemożliwe do zaakceptowania warunki. Wszelako przyszła ona z Hollywood; człowiekiem, który ją przedstawiał, był słynny amerykański gwiazdor Steve McQueen (miał być zarazem producentem i odtwórcą jednej z ról); wreszcie kontrakt – za samo użycie tekstu sztuki – opiewał na sumę miliona dolarów. Beckett nie chciał jednak o tym słyszeć. „To się nie nadaje do filmu. To jest sztuka dramatyczna” – brzmiała jego odpowiedź. I nic nie potrafiło jej zmienić: ani zapewnienie osobistego nadzoru nad realizacją filmu, ani obietnice podwyższenia i tak gigantycznego już honorarium.

I jeszcze jedna historia z tej materii. Beckett nie przywiązywał wagi do wartości, jakiej z biegiem czasu nabierały jego rękopisy. Choć wielokrotnie oferowano mu za nie wysokie sumy, nie korzystał z tych propozycji. Większość swoich papierów przekazał gratis uniwersytetowi w Reading w Wielkiej Brytanii. Dziś ocenia się, że zgromadzone tam zbiory warte są parę milionów funtów. Wszelako z jednym z rękopisów Beckett za nic nie chciał się rozstać. Był to rękopis *Czekając na Godota* – jego najslawniejszej sztuki (napisanej prawie bez skreśleń, jednym tchem, w niespełna cztery miesiące, między 9 października 1948 a 29 stycznia 1949), choć właśnie za ten manuskrypt oferowano największe sumy. Autor miał do tego niewielkiego zeszytu (albowiem był to właśnie zeszyt) stosunek szczególny. Sztuka ta odmieniła jego życie: dzięki niej stał się znany, wyszedł z biedy. Otóż w jakimś momencie ktoś – zresztą z dalszej – rodziny pisarza, mieszkający w Stanach Zjednoczonych, zachorował na raka. Przypadek był w zasadzie beznadziejny, jednakże jak to często bywa w takich sytuacjach wierzono, iż pewna bardzo skomplikowana, eksperymentalna operacja może uratować życie tego człowieka. Beckett nie miał chwili wahania, by opłacić wszelkie, bardzo wysokie koszty zabiegu i leczenia, na przeszkodzie stanęły wszakże ja-

kieś przepisy finansowe, nie pozwalające mu przekazać z Francji tak wielkiej gotówki. I wkrótce okazało się, iż jedynym sposobem zdobycia potrzebnych pieniędzy jest wystawienie na aukcję rękopisu *Godota*. Pisarz znów nie zawahał się, by niezwłocznie to uczynić, i gdyby nie interwencja francuskiego Ministerstwa Kultury zainicjowana przez oddanych Beckettowi ludzi, interwencja egzekwująca w ostatniej chwili specjalne zezwolenie na wysłanie pieniędzy, rękopis *Godota* powędrowałby za ocean i zostałby sprzedany.

Do kresu swej ziemskiej wędrówki dotarł tak, jak żył. W ascezie, wyrzeczeniu, do końca zachowując absolutną niezależność. Choć otoczony był licznymi przyjaciółmi i dysponował środkami pozwalającymi mu na zapewnienie sobie wygody i opieki we własnym domu, nie skorzystał z tego. Odrzucał myśl, by miał sobą – swoją słabością i chorobą – kogokolwiek obciążać. Przeniósł się do domu opieki dla ludzi starych i samotnych i tam dożywał swych dni. W swej skromności i niechęci do wszelkiego rozgłosu posunął się tak daleko, iż w ostatniej woli zastrzegł sobie, by fakt jego odejścia z tego świata podano do wiadomości publicznej dopiero po pogrzebie. Tak się też stało: świat o stracie dowiedział się w godzinę po zakończeniu uroczystości żałobnych, w których uczestniczyło dosłownie kilka osób.

Takim był artystą i człowiekiem. Przejdźmy teraz do jego dzieła. Choć Beckett, jak zdążyłem to już zasugerować, zawsze wychodzi w swym piśmiectwie od konkretności, od doświadczeń wymiarnych i najprostszych, w punkcie dojścia uzyskuje efekt uogólnienia, i to uogólnienia nader nośnego i pojemnego, które odnosi się do różnych piętér i aspektów ludzkiego losu. Do kluczowych „drobin-przeżyć”, które leżą u podstaw całej jego twórczości, należą takie zjawiska i sytuacje, jak bezradność wobec pustego czasu, wiara w zbawczą moc słowa, potrzeba towarzystwa i wynikające stąd: samotna włóczęga bez celu i mówienie do samego siebie, tak jakby to było mówienie do kogoś.

Nie będę tutaj analizował, w jaki sposób, jakimi środkami artystycznymi, narracyjnymi, poetyckimi, językowymi, Beckett przetwarza te podstawowe pierwiastki w nadrzędną, spójną wizję ludzkiego kosmosu, lecz przejdę od razu do niej samej: spróbuję opisać ostateczny efekt, czyli jej filozoficzną esencję.

Dzieło Becketta, w największym skrócie, podejmuje trzy podstawowe pytania: kim jest istota ludzka? czym są jej dzieje od chwili stworzenia? co się z nią stało w ciągu ostatnich stuleci? Jak widać, są to pytania o najwyższym stopniu doniosłości i uniwersalności. I to jest pierwsza charakterystyczna cecha tej twórczości – że podejmuje ona kwestie takiej wagi i w takiej skali ogólności. Mało kto z pisarzy, a nawet filozofów XX wieku odważył się wejść na tę niebezpieczną ścieżkę. Epokę naszą cechuje raczej sceptycyzm i przyczynkowość, stronienie do ujęć syntetycznych, za to rozdrobnienie się w problemach cząstkowych i połowicznych. Na tym tle Beckett jest pisarzem, który powraca do głębokich korzeni i źródeł europejskiej kultury

i myśli, pragnąc w maksymalistyczny (a więc anachroniczny z punktu widzenia XX wieku) sposób uporać się z zagadką bytu.

Mówiąc o głębokich korzeniach i źródłach mam na myśli takie zjawiska filozoficzne jak wczesna filozofia grecka (zwłaszcza szkoła eleacka), teoria jednorodności przeciwieństw Giordana Bruna, teoria języka i cyklicznego rozwoju ludzkości Giambattisty Vico, racjonalizm Kartezjusza, okazjonalizm Malebranche'a i Guelinosa, i wreszcie – etyka współczucia i estetyka kontemplacji Schopenhauera.

Zbudowana na tych fundamentach wizja Becketta składa się jakby z trzech warstw: ontologicznej, antropologicznej i historycznej. Warstwa ontologiczna to opis czy próba portretu samego bytu. W ujęciu Becketta, świat jako całość jest pewną substancją duchową, która szuka dla siebie odpowiedniej formy. Świat „nie wie”, co to ma być za forma, „czuje” tylko, że ta, którą w danej chwili posiada, jest niedostateczna, niewystarczająca, i dlatego dąży do wynalezienia innej. Tu właśnie widoczna jest zbieżność z Schopenhauerem: świat, przepojony immanentną wolą stawania się, wciąż i na różne sposoby wyobraża się sobie, a następnie porzuca te wyobrażenia, czyli wyzwala się z nich. Jest to jakby permanentny stan autokreacji, wiecznego poszukiwania nieosiągalnego absolutu.

Do oddania tej idei dobrze służy metafora Łoża Prokrusta. Świat w stosunku do formy, której dla siebie poszukuje, tak się ma jak owi nieszczęśnicy schwytani przez Prokrusta do jego słynnego łoża. Czyli jest albo za wielki, albo za mały.

Z takiej wizji bytu Beckett wywodzi wizję człowieka. To jest właśnie warstwa antropologiczna. Otóż człowiek w tym kontekście jest jedną z form, które świat w tym nigdy nie nasyconym poszukiwaniu pożądanej harmonii wyłania z siebie i wciela się w nie. Jest on jedną z takich form ważną, może najważniejszą, w każdym razie najważniejszą z punktu widzenia człowieka, formą daleką jednak od doskonałości. Dowodem na to jest fakt, iż świat powoławszy ją do życia, natychmiast się z niej wycofuje: człowiek w życiu nie robi niczego innego, jak tylko od pierwszej chwili wydobywa się z życia, ucieka z niego. I to zarówno w skali jednostki, jak gatunku.

Nasza ewolucja, według Becketta, nie jest niczym innym jak tylko stopniowym procesem wydobywania się z danej nam formy, tak samo jak my stanowimy efekt „ucieczki” z formy naszych poprzedników gatunkowych, powiedzmy, człowieka neandertalskiego. Wydaje się to paradoksalne, a jednak tak jest. Przecież neandertalczyk wcale nie chciał zostać człowiekiem, przeciwnie, całym swoim istnieniem, każdym aktem reprodukcji dążył do podtrzymania *swojego* gatunku, czyli własnej formy; wszystkim, co robił, dążył do zachowania i umocnienia swojego neandertalskiego świata. Tymczasem, jakby na przekór samemu sobie, nie robił niczego innego, jak tylko „wychodził” z siebie, „opuszczał” siebie... ku człowiekowi. Tak samo z nami. Budując kulturę, cywilizację mamy przed oczami własne dobro

– dobro człowieka. Opanowując świat i przyrodę, doskonaląc się wewnętrznie mamy na celu własne szczęście – szczęście ludzkości. Tymczasem wszystkie te działania zmierzają tylko do tego, abyśmy przestali być sobą; wszystko to jest jedynie narzędziem nieuchwytnej autoprzemiany.

Takie ujęcie dziejów i rozwoju człowieka stanowi niewątpliwe echo słynnej tezy Giambattisty Vico głoszącej, iż wszelkie ludzkie działania służą do urzeczywistniania innych celów niż te, które były ich motywem. Jednocześnie ujęcie to nawiązuje do idei oczyszczenia i chce być jego interpretacją. Podmiotem oczyszczenia miałby tu być już nie tylko człowiek jako jednostka, a nawet gatunek, lecz sam świat, który się z grzechu człowieka (a raczej z grzechu, jakim człowiek jest) oczyszcza.

„Warstwa historyczna” dzieła Becketta sprowadza się do diagnozy, w jakim punkcie czy momencie swego rozwoju czy regresu ludzkość znajduje się obecnie. Pisarz próbuje tu odpowiedzieć na pytanie, co się z człowiekiem – diagnoza dotyczy zwłaszcza człowieka Zachodu – stało w ciągu ostatnich stuleci.

Można by to nazwać przekroczeniem progu dojrzałości. Ludzkość przestała się z siebie wycofywać – rosnąc, i zaczęła proces wycofywania się z siebie – przekwitając. Z dziecka czy młodzieńca przeobraziła się w postać dorosłą. Okazało się to dla niej strasliwym szokiem. Bo nagle straciła wszelkie punkty odniesienia. Straciła busolę i poczucie bezpieczeństwa. Straciła łączność z istotami boskimi. W dodatku nie w pełni zdaje sobie z tego sprawę. Z jednej strony wydaje się jej, że wciąż jeszcze ją utrzymuje, z drugiej, że nie jest to strata, albowiem to, co uważała dotychczas za taką więź, obecnie uważa za złudę.

Jest wiersz Zbigniewa Herberta – *Rozważania o ojcu* – gdzie problem ten ujęty jest i naświetlony bardzo podobnie. Narrator tego wiersza – jakaś figura człowieka historycznego – opowiada, że w dzieciństwie (czyli w starożytności, w epoce Boga Jahwe) myślał, iż kiedyś, w przyszłości, usiądzie po prawicy ojca i razem będą rozdzielać światło od ciemności. Tymczasem stało się inaczej. Potęga ojca upadła. I teraz on sam, narodzony po raz wtóry dzięki Zbawicielowi, dochodząc do wieku ojca zaczyna – przez siebie, przez własne doświadczenie dojrzałości – pojmować, kim był w istocie. A mianowicie – funkcją swej niewiedzy i bezradności.

W jednym z późnych tekstów Becketta pojawia się taki obraz: „oślepiająca ziemia, pociemniały strop nieba”. To jest właśnie alegoria owej przemiany. Dawniej ciemna była ziemia, a jasne niebo. Teraz jest odwrotnie. Ceną dojrzałości i samoubóstwienia jest samotność pustki, mrok. Im człowiek wiedział mniej, im bardziej był ograniczony i naiwny, tym większe miał, paradoksalnie, poczucie swej siły i wielkości. Ziemia była dla niego centrum świata, a on sam – koroną stworzenia. Obecnie, im więcej wie o sobie i otaczającym świecie, im więcej praktycznie może, tym robi się

mniejszy i mniej ważny. Ziemia jest już tylko jakimś zagubionym zakątkiem wszechświata, a on sam – istotą być może całkiem marginesową.

Krótko mówiąc: to, co stało się z ludzkością w ciągu ostatnich stuleci, odczuwane przez nią samą nieraz jako zawrotny awans, wywyższenie, wejście w wiek dojrzały, jest w istocie poważną degradacją, upadkiem, przewrotnym cofnięciem się lub w najlepszym wypadku zboczeniem z właściwej drogi. Figurą symbolizującą ludzkość na obecnym etapie jest dla Becketta postać kloszarda, kaleki, samotnego, zagubionego w pustce włóczęgi. Niegdyś był półbogiem, bohaterem, rycerzem lub królem, patriarchą, założycielem rodu, prorokiem i kaznodzieją, dzisiaj jest wyrzutkiem, bezdomnym żebrakiem, upośledzonym i zapomnianym przez wszystkich nędzarzem. W ironicznym skrócie wyrażone to jest wprost w monologu Lucky'ego z *Czekając na Godota*: „Człowiek mimo postępu w zaopatrzeniu i likwidacji odpadów... mimo rozwoju kultury fizycznej... mimo penicyliny i surogatów... marnieje i usycha... usycha i kurczy się... a powietrze jest takie samo”.

W późnej prozie (*Towarzystwo*) kwestia ta wyrażona jest z kolei w następujący sposób: człowiek w ciągu swej historii pobytu na Ziemi cały czas posuwał się ruchem okrężnym w prawo ku górze. Jest to ten sam typ podejścia, jakim Dante z Wergiliuszem posuwali się wchodząc na górę czyśćcową. (W średniowiecznej ikonografii, a zresztą nie tylko w niej, ruch zgodny z ruchem wskazówek zegara jest ruchem błogosławionym.) Zarazem jest to echo teorii Vico o spiralnym rozwoju ludzkości. W trakcie posuwania się tą drogą beckettowski bohater-Człowiek kilkakrotnie ulegał pokusie skreślenia w lewo (kierunek przeklęty: w lewo, w dół Dante z Wergiliuszem schodzili do piekła), ale zawsze udawało mu się w końcu powrócić do właściwego kierunku. W ten sposób zatoczył on koło: wrócił do punktu wyjścia, tyle że na wyższym piętrze spirali. Dalsza wędrówka, rozpoczęta, co znamienne, zimą, od samego początku naznaczona jest piętnem błędu: człowiek, wyszedłszy z domu wieczorem i stwierdziwszy, że ziemia pokryta jest śniegiem (nie widać drogi), zamknął oczy uznając, iż w takich warunkach na nic mu się one nie dadzą i odwołał się do wewnętrznego zmysłu lokacyjnego. Ten, niestety, zawiódł go: zamiast w prawo, człowiek zatoczył wielką parabolę w lewo. Dlatego też utknął w śniegu, a dalsze jego losy rozgrywają się w zupełnej ciemności.

O jaki moment w dziejach ludzkości chodzi Beckettowi? Kiedy, według niego, ludzkość obrała fałszywy, „piekielny” kierunek?

Pisarz w tekstach nie odpowiada na to jasno. Idąc jednak tropem pewnych aluzji i zawoalowanych sugestii można przypuszczać, iż – generalnie – chodzi mu o wiek XVIII, o chwilę dziejową, gdy zbyt jednoznacznie zaczął zwyciężać Rozum, czy ściślej: gdy zbyt bezkrytycznie zaczęto go traktować i tworzyć zeń nowe bóstwo. Pod tym względem, tj. w tej diagnozie, jest Beckett bliski Miłoszowi, który również uważa, że w smętną krainę Ulro zaczął człowiek wkraczać w wieku Oświecenia.

Jest jeszcze inny metaforyczny skrót, w którym można przedstawić ideową kwintesencję całej twórczości Becketta. Oto on: bezkresna pustka i ciemność; gdzieś pośród niej skulona ludzka sylwetka; cierpiąca z powodu samotności i mroku; pocieszająca się mówieniem do siebie, dźwięki wydobywające się z jej ust, czyli słowa, tworzą wokół jej głowy aureolę nikłego światła; w tym właśnie świetle w ogóle ją widać.

Ta ludzka sylwetka to, oczywiście, znów nie ludzka jednostka, lecz cała ludzkość; owo światło zaś, w którym „fosforyzują” zorganizowane w słowa dźwięki, owa świetlna kula otaczająca głowę to przestrzeń swoście ludzka, czyli cywilizacja, kultura.

Z punktu widzenia różnych dogmatów, Beckett jest piewcą zwątpienia. Podważa różne usankcjonowane prawdy. Przekonuje, że są iluzjami. O jednym wszakże nie wątpił nigdy: o kreacyjnej i zbawczej mocy Słowa. Kimkolwiek człowiek jest, zdaje się on mówić, i cokolwiek można powiedzieć o jego losie i przeznaczeniu, jedno jest pewne: jako taki, poczęty jest z języka i, jak na razie, na języku się kończy. Jego Domem, jego swoistością jest Słowo. To ono uczyniło go tym, kim jest; ono jest narzędziem jego względnej samoprzemiany i ono stanowi jedyny oręż w walce z otaczającą go pustką.

Kult Becketta dla Słowa, dla Mowy jest tak wielki, że z biegiem czasu na podobieństwo tego właśnie zjawiska, tj. mówienia, począł on kreślić obraz kosmosu. Istnieją przesłanki, na podstawie których można powiedzieć, iż u Becketta mówi nie tylko Człowiek, lecz wszystko, co jest. Mówi i jest zarazem mówione. Jeśli u Schopenhauera ośnową bytu jest Wola, to u Becketta taką ośnową jest Mowa. Praprzyczyną, siłą sprawczą, entelechią kosmosu jest Głos. Głos, który mówi. Który wymawia świat, człowieka, wszystko. Który niejako na bieżąco opowiada dzieje wszystkiego.

Idea ta kojarzy się z *Hymnem o Słowie* św. Jana. Szczególnie w lekcji przekładu Romana Brandstaettera, który znalazł argumenty filologiczne, by tłumaczyć ten tekst w czasie teraźniejszym. Pozwolę sobie tutaj przytoczyć początek:

„Przed wszystkim jest Słowo, a słowo jest u Boga, a Bóg jest Słowem... Przez Nie wszystko jest, a bez Niego nic nie jest, co jest. W Nim jest życie, a życie jest światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci, a ciemność nie może jej słumić. Ono jest prawdziwą światłością...”
(Podkreślenia – A.L.)

Hymn ten, zwłaszcza w takiej interpretacji, idealnie nadaje się na motto całej twórczości Becketta.

W jednym z jego późnych utworów scenicznych, w *Partii solowej* z 1979 roku, zależność między Słowem a Stanieniem się, a zarazem między Słowem a Światłem ukazana jest w sposób niejako bezpośredni: poprzez świadome wykorzystanie pewnych właściwości artykulacyjnych angielskiego słowa „*birth*” (narodziny). Aktor wypowiada naprzód zdanie opisujące w skrócie

czynności narzędzi mowy bohatera warunkujące wypowiedzenie tego słowa: „Rozszczepia wargi [głoska *b*] i wysuwa język do przodu [głoska *th*]”, po czym z pietyzmem, jakby pokazowo (jak na lekcji fonetyki) wypowiada to słowo, ukazując na zwolnionym tempie mechanizm jego powstawania. Widać wtedy, że mechanizm ów przypomina w jakiś sposób sam akt narodzin. A zatem, to fizyczna baza tego słowa również jest znakiem, i to znakiem jakby naturalnym (nie umownym, jakim jest dźwięk), bo polegającym na analogii wyglądu.

Przypadek słowa „*birth*” jest zjawiskiem, w którym abstrakcyjne misterium przemiany Słowa w Rzecz, tudzież uzależnienie Rzeczy od Słowa ukazuje się niejako bezpośrednio, w którym przedstawia się ono jako coś konkretnego – uchwytnego zmysłami. Można powiedzieć, iż fenomen słowa „*birth*”, w którym osobliwie splata się znaczenie z przedmiotem, umowny sygnał dźwiękowy z tym, do czego się on odnosi, jest jakby naturalnym modelem bądź pierwowzorem mitycznej „słowności” ciała, modelem idei, iż świat jest właśnie wypowiedzeniem, że wszelka rzeczywistość jest formą i funkcją mówienia, że wszelki byt to urzeczywistniający się Logos. Nie dość na tym. Beckett, w chwilę później, uwzględnia jeszcze ten aspekt mitu, jakim jest związek między Słowem a Światłem. Czyni to poprzez użycie tego samego czasownika „*to part*” (rozdzielać, rozszczepiać, rozgraniczać) w odniesieniu zarówno do rozchylających się warg, jak i do rozpraszania ciemności: „*Parts lips*” (Rozszczepia wargi) – „*Parts the dark*” (Rozszczepia ciemność) – „*Dark parts*” (Ciemność rozszczepia się). W ten sposób stawia on jakby znak wynikania, a nawet równości między otwarciem ust dla wypowiedzenia słowa, a rozproszeniem ciemności. Wypowiedzenie Słowa-Życia równoznaczne jest z rozproszeniem ciemności.

Podsumujmy te rozważania. Beckettowską wizję człowieka w świecie sprowadziłbym do następującego streszczenia:

Istotą Człowieka jest nieprzezwyciężalne poczucie samotności, skądkolwiek się ono bierze i cokolwiek się za nim kryje. Poczucie samotności jest nieznośne i domaga się uśmierzenia. Uśmierzenie możliwe jest dzięki mowie. Mowa prowadzi do rozdwojenia jaźni, to zaś do powstania idei Drugiej Istoty i do uwiarygodnienia jej poprzez zachowania stwarzające wrażenie, iż istnieje ona naprawdę. Zachowania te, choć oparte na fikcji, same fikcją nie są. Są rzeczywistością przekształcającą Człowieka. Przekształcanie to jednak nie jest procesem nieskończonym, lecz ma raczej charakter kolisty: po pewnym czasie, wyczerpawszy moc iluzji, Człowiek wraca do punktu wyjścia, czyli do doświadczenia samotności, i wtedy wszystko zaczyna się od nowa. Kolistość samoprzemiany Człowieka przejawia się zarówno w obrębie poszczególnych etapów jednego cyklu, jak i w obrębie cyklu całego. Cały cykl to ogólny czas dany Człowiekowi, poszczególne etapy cyklu to ery, epoki, pokolenia, pojedyncze ludzkie żywoty. W punkcie zerowym koła rozgrywa się misterium rozczarowania i nadziei, zwątpienia i wiary.

A zatem Człowiek – niczym rozprzestrzeniający się a następnie kurczący do punktu wszechświat – to otacza się chmurą iluzji i nadziei, która zasłania pustkę i tłumi doświadczenie samotności, to znów stoi w bezkresie sam – z cierniem nieznośnego wyobcowania w sercu. Chmura, będąc ułudą, jest rzeczywistością, samotność w bezkresie, nie będąc ułudą, jest nicością. Prawda zaś to jedno i drugie, a więc i złudna rzeczywistość, i realna nicość – tak jak prawdą jest życie i prawdą jest śmierć, choć wydawałoby się, że obie prawdy nie dadzą się z sobą pogodzić, że wzajemnie się wykluczają; według słów Becketta „prawdą jest, że się płynie, i prawdą jest, że się tonie”.

A jaki w tym wszystkim sens nadrzędny? W każdym razie niepojęty dla Człowieka.