

Odniesienia intertekstualne do religii, filozofii i literatury w dramatopisarstwie Samuela Becketta

Termin „intertekstualność” został wprowadzony do krytyki literackiej przez Julię Kristevę, która, najogólniej rzecz biorąc, określiła go jako przeniesienie elementów z jednego systemu znaków do drugiego. W swojej definicji użyła zamiennie określeń intertekstualność i transpozycja¹. Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* stwierdza, że „w gruncie rzeczy każda inscenizacja tekstu dramatycznego ustanawia stosunki intertekstualne między wypowiedzią literacką i sceniczną”². Egil Törnkvist z kolei interesuje się transpozycją dramatu w dwóch aspektach intertekstualnych – relacji zachodzących między tekstem a jego realizacją teatralną, telewizyjną i filmową oraz problematyką, związaną z tłumaczeniem dramatów³.

Obydwa aspekty intertekstualności wymienione przez Törnkvista są wyraźnie zauważalne w twórczości Samuela Becketta. Tworzył on po angielsku i francusku i sam tłumaczył swoje utwory z jednego języka na drugi, często wprowadzając zmiany w stosunku do wersji pierwotnej. Dobrze znany jest również fakt, iż Beckett współuczestniczył w realizacjach scenicznych, tworząc słynne notatniki (*Theatre Notebooks*), których kilka zostało wydanych drukiem dzięki staraniom Jamesa Knowlsona i Stanleya Gontarskiego.

W niniejszym artykule zamierzam zająć się obecnymi w utworach Becketta zapożyczeniami tematycznymi z filozofii, religii i literatury. Przed przystąpieniem do ich analizy warto poświęcić nieco czasu jego dwóm esejom, gdyż wyjaśniają one pewne filozoficzne i artystyczne założenia jego twórczości, jak również związki intertekstualne z omawianymi filozofami i pisarzami.

Pierwsza ze wspomnianych prac to rozprawa krytyczna, dotycząca utworu Jamesa Joyce’a *Finnegan’s Wake*, zatytułowana *Dante... Bruno.. Vico. Joyce*. Według Becketta, to, co łączy Joyce’a z Dantem, to nowatorski stosunek do języka i zainteresowanie magią liczb. Natomiast myśli Bruna i Vica, które, zdaniem Becketta, znajdują swoje odbicie w twórczości Joyce’a, dotyczą idei jednorodności przeciwieństw, cyklicznego, spiralnego charakteru rozwoju dziejów oraz integralnego związku formy i treści. Większość z omawianych zagadnień można dostrzec w twórczości Becketta. I tak, na przykład, struktura *Czekając na Godota* opiera się na liczbach 2 i 3, w *Ostatniej taśmie* jedną z par jednorodnych przeciwieństw jest zestawienie światła i ciemności, nawiązujące ponadto, do czego przyznał się zresztą sam Beckett w swoich notatkach reżyserskich,

¹ J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, tłum. T. Gora, A. Jardine i L. S. Roudiez, Oxford 1980, s. 111.

² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław, Warszawa, Kraków 1996, s. 208.

³ E. Törnkvist, *Transposing Drama. Studies in Representation*, London 1991.

do doktryny manichejskiej⁴. O tym, że forma i treść stanowią nierozdzielalną jedność w twórczości Becketta, nie ma potrzeby nikogo przekonywać. W tym kontekście warto wspomnieć artykuł Antoniego Libery, wybitnego znawcy Becketta, tłumacza jego utworów oraz przyjaciela, poświęcony trudnościom, jakie napotkał w trakcie tłumaczenia *Partii solowej*, a zwłaszcza zdania „*Birth was the death of him*”. W swojej pracy autor podkreśla znaczenie układu ust postaci w odniesieniu do treści wypowiedzanej kwestii oraz trzy warunki, które musi spełniać tłumaczenie tego konkretnego zdania. W rezultacie ostateczny przekład brzmi: „Urodził się i to go zgubiło”. Libera kontynuuje: „Ma ono [rozwiązanie] jeszcze tę zaletę, że kojarzy się ze słynną maksymą Calderona, sformułowaną w sztuce *Życie jest snem*, maksymą cytowaną i rozstawioną później przez Schopenhauera w jego *Świecie jako woli i przedstawieniu*, która brzmi: »Bo największą winą człowieka jest, że się narodził«, a która stanowi językową wariację na temat idei grzechu pierworodnego”⁵.

Libera wymienia nazwiska Calderona i Schopenhauera, a więc wskazuje na dwa kolejne odniesienia intertekstualne w twórczości Becketta. Komentując wypowiedź Alana Schneidera, dotyczącą sugestii, iż „ukrytym tematem [sztuki *Co gdzie*] jest zagadnienie „niemożności zrozumienia egzystencji ludzkiej”, James Knowlson stwierdza: „Tak, więc, jeżeli ktokolwiek jest odpowiedzialny za popełnienie nienazwanego /nienazwanego/nieokreślonego przestępstwa, przestępstwo to wydaje się być calderonowskim »pierwotnym grzechem narodzin«, o którym Beckett wspomina na początku swojej kariery w eseju *Proust*”⁶.

W roku 1930, w liście do Thomasa McGreevy, Beckett napisał:

„Czytam właśnie Schopenhauera. Wszyscy się z tego śmieją. [...] Ale właściwie nie czytam filozofii ani nie dbam o to, czy ma on rację czy też nie, ani o to, czy jest dobrym czy też bezwartościowym metafizykiem. Intelktualne usprawiedliwienie nieszczęścia – najwspanialsze, jakiego do tej pory dokonano – warte jest poświęcenia uwagi przez kogoś, kto interesuje się Leopardim i Proustem, a nie Carduccim i Barrèsem”⁷.

W 1937 roku, podczas ostatniego pobytu Becketta w Irlandii, jego główne zainteresowania dotyczyły trzech zagadnień: interpretacji malarstwa Jacka Yeatsa, zagłębiania się w filozofię Schopenhauera oraz studiowania życia Samuela Johnsona. James Knowlson zauważa dalej: „wszystkie z nich wywodzą się z osobistych obsesji Becketta: obsesji związanej z odizolowaniem człowieka od natury i człowieka od człowieka, ze zredukowaniem roli ludzkiej woli i z samotnością, chorobą i śmiercią”⁸.

⁴ S. Beckett [w:] *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Krapp's Last Tape*, J. Knowlson (ed.), London 1992, s. 137. Knowlson szczegółowo omawia tę doktrynę we wstępie na stronie XXI i w przypisach edytorskich na stronie 267.

⁵ A. Libera, *Jak przełożyć »wyrażenie bezpośrednie«? Wokół jednego zdania Samuela Becketta*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, z. 4 (36), s. 29.

⁶ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett...*, op. cit., s. 604. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa – J.U.

⁷ *The Letters of Samuel Beckett 1929–1940*, pod red. M.D. Fahsenfelda i L.M. Overbecka, Cambridge 2009, s. 32–33.

⁸ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett...*, op. cit., s. 250.

Jak się wydaje, mimo że Beckett stosunkowo rzadko (z wyjątkiem sentencji Calderona, która jest *leitmotivem* całej jego twórczości) bezpośrednio cytuje czy też wspomina omówionych powyżej twórców czy filozofów, ich poglądy i sposób postrzegania świata wywarły niewątpliwie wpływ na wizję egzystencji ludzkiej, przedstawioną w jego utworach.

Nieco dłuższy od eseju poświęconego Joyce'owi jest, zamówiony przez londyńskiego wydawcę i opublikowany w 1931 roku, *Proust*. W tej rozprawie krytycznej, napisanej pod wpływem przemyśleń związanych z filozofią Schopenhauera, Beckett skoncentrował się w równym stopniu na swoich własnych poglądach dotyczących zagadnienia egzystencji ludzkiej i znaczenia czasu, jak i na twórczości francuskiego pisarza. Zgodnie ze swoją naturą, człowiek skazany jest na istnienie w czasie, który postrzegany jest jako fundamentalna przyczyna tragiczności bytu ludzkiego. Z jednej strony, czas nieustannie zmienia człowieka (zarówno wewnątrz, jak i zewnątrz), z drugiej natomiast, bardzo powoli przynosi zmianę sytuacji, w której człowiek się znajduje. Beckett pisze: „Nie ma ucieczki od godzin i dni. Ani od ‘jutra’ ani od ‘wczoraj.’ Nie ma ucieczki od ‘wczoraj,’ bo zostaliśmy przez nie zniekształceni, albo samiśmy je zniekształcili [...]. ‘Wczoraj’ nie jest kamieniem milowym, który się minęło, ale kamieniem dziennym na wydeptanej drodze lat, jest nieodwracalnie naszą częścią, czymś, co tkwi w nas ciężko i niebezpiecznie. Po ‘wczoraj’ nie jesteśmy zaledwie bardziej znużeni, jesteśmy po prostu inni”⁹. *Ostatnia taśma*, przez skontrastowanie widocznego na scenie sześćdziesięciodziewięcioletniego Krappa, dokonującego kolejnego urodzinowego nagrania i jego refleksji na swój temat utwalonych na taśmie w przeszłości (w wieku 39 lat i wcześniej), w symboliczny sposób ukazuje to, co w jego osobowości jest trwałe, a co zmienne. Opinię na ten temat wyraża *verbatim* Winnie w *Szczęśliwych dniach*, kiedy mówi „Kiedyś... teraz... bardzo trudno to pojąć. (Pauza.) Że jestem tą, co zawsze – a jednocześnie tak inną (Pauza)”¹⁰. W innym miejscu stwierdza: „Kiedyś myślałam, że między jednym ułamkiem sekundy a drugim nie ma najmniejszej różnicy”¹¹. W trzynastym wydaniu, opublikowanym przez Evergreen Original (*copyright* 1961), po pauzie, kontynuuje: „Zwykłam była mówić... (pauza)... Mówię, że zwykłam była mówić, Winnie, jesteś niezmienna, nigdy nie ma różnicy między jednym ułamkiem sekundy a drugim”¹². Owa wiecznie umykająca tożsamość stanowi źródło Cierpienia. Aby go uniknąć, człowiek odwołuje się do Przyzwyczajenia, które, obok Pamięci, jest jednym z dwóch atrybutów „raka Czasu”.

„Przyzwyczajenie jest to pewien kompromis zawarty między jednostką a jej otoczeniem lub też między jednostką a jej dziwactwami. To gwarancja nudnej nietykalności, piorunochron jej istnienia [...]. Oddychanie jest przyzwyczajeniem. Życie jest przyzwyczajeniem. A raczej pewnym ciągiem przyzwyczajień, skoro jednostka jest ciągiem jednostek. Świat będąc projekcją świadomości jednostki (pewnym uprzedmiotowieniem woli jednostki, jakby powiedział Schopenhauer),

⁹ S. Beckett, *Proust*, tłum. A. Libera i E. Jasińska, „Dialog” 1983 nr 4, s. 78.

¹⁰ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 290.

¹¹ *Ibidem*, s. 297.

¹² „I used to say... (pause)... I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next”, S. Beckett, *Happy Days*, New York 1961, s. 59–60.

sprawia, że pakt musi być stale odnawiany, litera żelaznego listu wciąż aktualizowana. Świat nie został stworzony raz na zawsze, stwarzany jest codziennie. Przyzwyczajenie zatem to termin ogólnie określający niezliczoną ilość układów, jakie niezliczona ilość podmiotów składających się na jednostkę zawiera z niezliczoną ilością współzależnych przedmiotów. Okresy przejściowe między jednym przyzwyczajeniem a drugim [...] stanowią w życiu jednostki strefy zagrożenia, niebezpieczne, ryzykowne, uciążliwe, tajemnicze i płodne; nudę życia zastępuje wtedy na chwilę ból istnienia [...]. Podstawowy obowiązek przyzwyczajenia [...] polega na ciągłym dostosowywaniu na nowo naszej organicznej wrażliwości do warunków danego świata. Niedopełnienie tego obowiązku, czy to przez zaniedbanie, czy z nieudolności, oznacza cierpienie; wypełnienie go jak należy – oznacza nudę. Wahadło porusza się między tymi właśnie dwoma pojęciami: Cierpieniem, które otwiera okno na rzeczywistość i stanowi podstawowy warunek przeżycia artystycznego, a Nudą z całym zastępem jej higienicznych ministrów w cylindrach, Nudą, którą uznać trzeba za najznajmniej, bo najtrwalsze ludzkie zło”¹⁵.

Życie jest bezustannym przechodzeniem od monotonnej nudy, osiągniętej dzięki przyzwyczajeniu, do cierpienia, które wynika z konfrontacji z otaczającą nas rzeczywistością. Większość postaci Becketta, preferując nudę, a nie cierpienie, nagminnie korzysta z przyzwyczajenia i specyficznego rodzaju pamięci, którą – za Proustem – Beckett określa mianem „pamięci podległej woli”:

„Jest ona jednolitą pamięcią inteligencji i można spodziewać się po niej, że dla zaspokojenia potrzeb naszej kontroli zawsze odtworzy te wrażenia z przeszłości, które powstawały świadomie i ze zrozumieniem. Nie interesuje jej tajemniczy żywioł nieuwagi, który zabarwia nasze najpowszedniejsze przeżycia. Jej przeszłość jest jednobarwna. Obrazy, które wybiera, są tak dowolne jak obrazy wyobraźni i równie dalekie od rzeczywistości”¹⁴.

Terminy zastosowane przez Becketta do analizy pisarstwa Prousta są wyjątkowo przydatne w trakcie omawiania twórczości wielkiego dramaturga. Jego postaci, zagubione w czasie i przestrzeni, starając się uniknąć cierpienia, stosują różne rodzaje wybiegów podpowiadanych im przez przyzwyczajenie: zajmują się nieistotnymi czynnościami, w których ważne są gesty, a nie ich cel, opowiadają niezliczone ilości historii, które, mimo że sami nie chcą się do tego przyznać, są na ogół trawestacją ich własnej przeszłości, wreszcie wspominają przeszłość, dekonstruując ją przy pomocy pamięci podległej woli. Jednocześnie, podobnie jak u Prousta, „Śmiertelny mikrokosmos nie może wybaczyć makrokosmosowi jego względnej nieśmiertelności”¹⁵. I wreszcie, postaci zarówno Becketta, jak i Prousta to postaci tragiczne. W tym kontekście Beckett cytuje zdanie francuskiego pisarza: „Gdyby nie było czegoś takiego jak Przyzwyczajenie, Życie musiałoby wprawiać w zachwyt – wszystkich, którym w każdej chwili grozi śmierć, czyli całą Ludzkość” i stwierdza: „Bohater tragiczny to obraz pokuty za grzech pierworodny, jego i wszystkich jego soci *malorum*, za pierworodny grzech narodzenia się”¹⁶.

¹⁵ S. Beckett, *Proust*, op. cit., s. 79–80, 82.

¹⁴ Ibidem, s. 83.

¹⁵ Ibidem, s. 80.

¹⁶ Ibidem, s. 80 i 93.

Szkice Becketta dotyczące twórczości Joyce'a i Prousta są ważne nie tylko dlatego, iż stanowią istotne omówienie prac tych dwóch pisarzy, lecz także, a może przede wszystkim, dlatego iż przedstawiają one *credo* artystyczne samego Becketta oraz jego główne przemyślenia natury filozoficznej i artystycznej, które znajdują swoje odzwierciedlenie w jego bogatej twórczości. Prawie wszystkie postaci Becketta w taki czy inny sposób pokutują za „pierworodny grzech narodzin”, lepiej lub gorzej znoszą cierpienie nierozdzielnie związane z egzystencją i starają się wypełnić czas oczekiwania (na Godota, lekarstwo, dzwonek, koniec dnia czy nawet koniec życia) różnego rodzaju zajęciami, które stały się ich przyzwyczajeniami, pomagającymi im przetrwać. Pierwsze słowa, które padają w *Czekając na Godota*, wypowiedziane są przez Estragona: „Nic się nie da zrobić”. Odnoszą się one do jego bezowocnych wysiłków dotyczących zdjęcia buta. Komentarz Vladimira nadaje im jednak wymiar filozoficzny: „Zaczynam się skłaniać ku temu. Długo zwalczałem w sobie tę myśl mówiąc sobie: Spokojnie, Vladimir, spokojnie, wszystkiego jeszcze nie spróbowałeś. I walczyłem dalej”¹⁷. Zdanie wypowiedziane przez Estragona powtarzane jest wielokrotnie w trakcie sztuki i staje się swojego rodzaju refrenem, wyrażającym beznadziejność ich sytuacji, w której skazani są na niekończące się czekanie na Godota. Gdy się czeka, czas wydaje się stać w miejscu, czas fizyczny, odmierzany przy pomocy zegara przestaje być ważny i zostaje zastąpiony przez czas psychiczny, czyli subiektywne odczucie czasu. W chwilach, gdy postacie nic nie mówią i nie robią, zdają sobie sprawę z tego, że są nieszczęśliwe. Dlatego też stosują różnego rodzaju przyzwyczajenia, które pozwalają im zapomnieć: prowadzą bezsensowne rozmowy, zakładają i zdejmują buty oraz kapelusze, udają Pozza i Lucky'ego, kłócą się i godzą. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że rozważanie przez nich możliwości skrócenia mąk oczekiwania jest odmianą przyzwyczajenia, pomagającego im zapomnieć o cierpieniu związanym nierozdzielnie z ich egzystencją. W obydwu aktach myśl o samobójstwie przychodzi im do głowy w momencie, gdy przyzwyczajenie przestaje działać, i poprzedzona jest ciszą.

W akcie drugim, gdy niewidomy Pozzo i niemy Lucky upadają i, nie będąc w stanie się podnieść, wołają o pomoc, Vladimir i Estragon prowadzą ze sobą długi dialog przerywany trzema monologami Vladimira:

„Nie traćmy czasu na próżne gadanie. (*Pauza. Z siłą*) Zróbmy coś, gdy nadarza się okazja! Nie co dzień jesteśmy potrzebni. Choć prawdę mówiąc, potrzebni to wcale nie jesteśmy akurat my. Inni nadaliby się tak samo, o ile nawet nie lepiej. To cośmy usłyszeli, było skierowane do całej ludzkości. Ale w tym miejscu i w danym momencie, cała ludzkość to my, czy nam się to podoba, czy nie. Korzystajmy więc z tego, póki nie jest za późno. Raz przynajmniej bądźmy godną reprezentacją gatunku, do którego mamy nieszczęście należeć. Co o tym powiesz? (*Estragon nic nie mówi.*) Istotnie, już sam fakt, że rozważamy wszystkie za i przeciw z założonymi rękami, przynosi zaszczyt naszemu plemieniu. Tygrys rzuca się na pomoc swoim pobratymcom bez najmniejszego zastanowienia. Albo ucieka chyłkiem w najgłębsze zarośla. Ale nie w tym rzecz. Rzecz w tym, co tutaj robimy. I oto mamy szansę dowiedzieć się tego. Tak, w tym niezmiernym chaosie jedno jest jasne: czekamy aż przyjdzie Godot”¹⁸.

¹⁷ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 29.

¹⁸ *Ibidem*, s. 114.

Wypowiedź ta jest ważna z paru powodów. Zdanie „cała ludzkość to my” wprowadza uniwersalizację przedstawionej sytuacji oraz postaci i z tego też względu dramat *Czekając na Godota* może być postrzegany jako współczesny moralitet. Uniwersalizacja znaczeń daje się zauważyć również w innych fragmentach utworu, na przykład wtedy, gdy Estragon stwierdza, że lepiej byłoby zabić Pozza „jak biliony innych”¹⁹ lub kiedy po pierwszym cytowanym fragmencie ma miejsce dalszy ciąg dialogu:

„Vladimir... Jesteśmy, gdzieśmy się umówili, kropka. Nie jesteśmy świętymi, a jednak jesteśmy, gdzieśmy się umówili. Ilu ludzi może się czymś takim poszczycić?

Estragon: Miliardy”²⁰.

Uniwersalizacja znaczeń jest również widoczna w specyficznych imionach nadanych postaciom. Nie tylko wiążą się one z różnymi językami i kulturami, lecz także zawierają pewne konkretne konotacje. Libera pisze:

„wszystkie imiona postaci znaczące. ‘Estragon’ – ziele pobudzające apetyt. ‘Vladimir’ w obszarze języków słowiańskich oznacza ‘panującego nad światem’ (‘vladi-mir’ = ‘władca świata’). ‘Lucky,’ z jednej strony, jako zdrobnienie ang. imion ‘Luke’ albo ‘Lucian’ (Łukasz, Lucjan), tkwi etymologicznie w łacińskim słowie ‘lux’ (‘światło’); z drugiej, jako niezależne słowo w języku ang. oznacza ‘szczęśliwca’ lub ‘szczęściarza.’ ‘Pozzo’ po włosku = ‘szambo’, ‘dół kloaczny’”²¹.

Jeśli dokładnie przyjrzeć się temu fragmentowi, łatwo zauważyć, że w omawianym dramacie rzadko kiedy czyni idą w parze z wypowiedzianymi słowami. Po zdaniu „Nie traćmy czasu na próżne gadanie” mija sporo czasu, zanim Estragon i Vladimir ostatecznie decydują się pomóc Pozzowi i Lucky’emu. Podobną sytuację można zauważyć na końcu aktu I i II, kiedy po słowie „Chodźmy”, wypowiedzianym wpierw przez Vladimira, a potem przez Estragona, umieszczone są didaskalia: (*Nie ruszają się*)²².

I wreszcie, wprawdzie nie w tłumaczeniu na język polski, ale w wersji anglojęzycznej, fragment ten zawiera odniesienie do bodajże najbardziej znanego dramatu – *Hamleta* Williama Szekspira. Zdania przetłumaczone przez Liberę jako „Ale nie w tym rzecz. Rzecz w tym, co tutaj robimy” po angielsku brzmią: „But that is not the question. What are we doing here, *that is the question*”²³. W tłumaczeniu Libery odniesienie do słynnego monologu Szekspirowskiego „być albo nie być” zostało pominięte, gdyż, najprawdopodobniej, nie ma go w oryginalne, a dramaturg wprowadził je dopiero w tłumaczeniu na język angielski. Libera pisze, że większość jego przekładów było „z reguły dokonywanych na podstawie pierwotnej wersji językowej i inkrustowanych jedynie rozwiązaniami wzorowanymi na wersji wtórnej”²⁴. Mimo że wydanie *Dzieł dramatycznych* Becketta zaopatrzone jest w wyjątkowo interesujące i wnikliwie uwagi tłumacza, Libera nie sygnalizuje tej różnicy w dwóch wersjach językowych. A wydaje się, że warto zwrócić uwagę na obecność odniesienia do wypowiedzi *Hamleta*.

¹⁹ Ibidem, s. 92.

²⁰ Ibidem, s. 114.

²¹ A. Libera, *Objaśnienia tłumacza* [w:] S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 609–610.

²² S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 85 i 132.

²³ Idem, *Waiting for Godot*, London 1969, s. 80.

²⁴ A. Libera, *Objaśnienia tłumacza*, op. cit., 715.

W swoim monologu książę duński zastanawia się nad sensem egzystencji ludzkiej i rozważa możliwość popełnienia samobójstwa. Pierwsze z tych zagadnień poruszane jest również w wypowiedzi Vladimira. Dla niego nie istnieje jednak alternatywa przedstawiona przez Hamleta: można albo dalej żyć i cierpieć, albo też zabić się. Jedyłą możliwością jest czekanie na przyjsie Godota. Życie jest więc jednoznaczne z czekaniem. Wallace Fowlie pisze, że fraza „J'attends Godot” stała się w języku francuskim idiomem, który oznacza, że to, co się dzieje teraz, będzie się dziać przez niesprecyzowany, ale długi okres w przyszłości. Ponadto stwierdza: „J'attends Godot» jest w istocie ekwiwalentem stwierdzenia »Oto jest to, co oznacza trwanie przy życiu«²⁵. Wielu krytyków uważa, iż sposób przedstawienia czekania w tym dramacie czyni je ekwiwalentem życia²⁶. Można założyć, że nadejsie Godota będzie kresem czekania, ale również życia. Jedyą sposobem na osiągnięcie końca czekania będzie nadejsie Godota, który w symboliczny sposób może reprezentować śmierć. Należy oczywiście podkreślić, iż nie jest to jedyna interpretacja postaci Godota, a ich wielość i zarazem niemożność wybrania jedynie jednej z nich stanowi, między innymi, o niepowtarzalnym charakterze i wymowie tego utworu²⁷.

Kolejne dwa monologi Vladimira umieszczone w tej scenie zawierają określenia użyte przez Becketta w eseju poświęconym twórczości Prousta i odnoszą się do przyzwyczajania i nudy. *Notabene* w tłumaczeniu *Prousta Libera* i *Jasińska* używają słowa przyzwyczajanie, podczas gdy w tłumaczeniu dramatu *Libera* stosuje słowo nawyk. Beckett natomiast w obydwu przypadkach używa słowa *habit*:

„Pewne jest, że w tych warunkach czas się dłuży i zmusza nas, byśmy zapełniali go sobie zajęciami, które... jakby to powiedzieć... które z początku wydają się sensowne, póki nie stają się nawykiem. Powiesz mi, że chroni to nasz rozum przed obłędem. Z pewnością. Ale zastanawiam się, czy i tak nie błądzą oni już w przepastnych głębinach, gdzie nieprzerwanie trwa noc. Rozumiesz o co mi chodzi?“²⁸.

„Czekamy. Nudzimy się. (Podnosi rękę.) nie, nie mów, że nie, nudzimy się śmiertelnie, temu się nie da zaprzeczyć. Dobrze. Nadarza się rozrywka, a my co? Marnujemy ją. Do dzieła, chodź! (Idzie w stronę Pozza, zatrzymuje się w pół kroku.) Za chwilę wszystko zniknie i znów zostaniemy w tej próżni“²⁹.

Pod koniec dramatu Vladimir wygłasza swój ostatni monolog, który, w przeciwieństwie do poprzednich, nie został wpleciony w dialog postaci:

„Spałem, gdy inni cierpieli? Teraz też śpię? Jutro, gdy się zbudzę lub wyda mi się, że się zbudziłem, co powiem o tym dniu? Że z moim przyjacielem, Estragonem, tu, w tym miejscu, aż zapadła

²⁵ W. Fowlie, *Dionysus In Paris. A Guide to Contemporary French Theater*, New York 1967, s. 210.

²⁶ S. Cavell, *Ending the Waiting Game. A Reading of Endgame* [w:] S. Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York 1969, s. 150; M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1972, s. 49; A.P. Hinchliffe, *British Theatre 1950-1970*, Oxford 1974, s. 119; F.J. Hoffman, *Samuel Beckett. The Language of Self*, Carbondale 1962, s. 150; J.-J. Mayoux, *The Theatre of Samuel Beckett*, „Perspective” 1959, vol. 11, No. 3, s. 151.

²⁷ Zagadnienie tożsamości Godota omawiam w artykule – J. Dudkiewicz, *The Identity of Godot – An Unsolved Puzzle?* [w:] *Studies in English and American Literature*, pod red. M. Edelson, I. Janickiej-Swidarskiej, J. Nałęcz-Wojtczak, P. Sturgessa, A. Styczyńskiej, Warszawa 1984, s. 45–48.

²⁸ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 114.

²⁹ *Ibidem*, s. 115.

noc, czekałem na Godota? Że Pozzo przeszedł z tragarzem i że rozmawiał z nami? Zapewne. Ale co będzie prawdą w tym wszystkim? (*Estragon nie uporawszy się z butami, znów zasypia. Vladimir patrzy na niego.*) On nic nie będzie wiedział. Powie, że oberwał i żeby mu dać marchewkę. (*Pauza.*) Okrakiem na grobie i trudny poród. Grabarz z głębi dołu zakłada opieszale kleszcze. Jest czas, żeby się zestarzeć. Powietrze pełne jest naszych krzyków. (*Nasłuchuje.*) Ale przyzwyczajenie wspaniale tłumi. (*Znów patrzy na Estragona.*) Na mnie też patrzy ktoś mówiąc sobie: Śpi, nic nie wie, niech dalej śpi. (*Pauza.*) Nie mogę już! (*Pauza.*) O czym to ja mówiłem?”³⁰.

W tym monologu, podobnie jak i w całej twórczości Becketta, jego poszczególnych utworach, zdaniach, frazach a nawet pojedynczych słowach, wiele rzeczy zasługuje na uwagę. Po pierwsze, w omawianym tekście występują określenia lub ich opisy, które Beckett wprowadził w swoim traktacie o Prouście – cierpienie jako kara za wieczny grzech narodzin, pamięć zależna od woli i przyzwyczajenie. Ukazał również, jak umiejętnie stosowanie tych pojęć pomaga człowiekowi przetrwać. Zdanie „Nie mogę już!” wypowiedziane jest w momencie, w którym Vladimir w pełni zdaje sobie sprawę z beznadziejności swojego położenia, natomiast zamykające monolog pytanie – „O czym to ja mówiłem?” oznacza jego powrót pod zbawcze skrzydła nawyku i wykorzystanie pamięci zależnej od woli, która pomaga zapomnieć o tym, co bolesne i tragiczne.

Po drugie, zdanie „Ale przyzwyczajenie wspaniale tłumi” w wersji angielskiej zawiera kalambur – jest nim słowo „deadener”³¹. Z jednej strony oznacza ono tłumik, a z drugiej, jeżeli weźmie się pod uwagę jego rdzeń, wiąże się z pojęciem śmierci i można by je przetłumaczyć jako „uśmiercać”, chociaż taki neologizm bardzo źle brzmi. Chodzi o to, że przyzwyczajenie działa w zbawienny sposób, tłumiąc ból istnienia. Jednocześnie jednak nie pozwala ono człowiekowi dostrzegać jego egzystencji tak, jaką w istocie jest, i w ten sposób w pewnym stopniu go uśmierca. Innymi słowy, pozytywną cechą nawyku jest to, że człowiek nie zdaje sobie sprawy z tego, czym właściwie jest jego życie.

Po trzecie, monolog ten zawiera parafrazę zdania wcześniej wypowiedzianego przez Pozza:

„(rozwsieczony nagle) Przystanie mnie pan wreszcie zamęczać tym przeklętym czasem? To obłądne! Kiedy! Kiedy! Któregoś dnia, nie wystarcza to panu? Któregoś dnia, takiego jak inne, oniemiał, któregoś dnia staniemy się głusi, któregoś dnia urodziliśmy się, któregoś dnia umrzemy, tego samego dnia, w tej samej chwili, nie wystarcza to panu? (*Spokojniej*). One rodzą okrakiem na grobie, światło świeci przez chwilę, a potem znów noc, znów noc”³².

W wypowiedziach zarówno Pozza, jak i Vladimira narodziny prowadzą do śmierci. W pierwszej z nich nacisk położony jest jednak na krótkotrwałość ludzkiej egzystencji w zestawieniu z nieskończonością makrokosmosu. Vladimir koncentruje się natomiast na cierpieniu nierozzerwalnie związanym z egzystencją ludzką – „Jest czas, żeby się zestarzeć. Powietrze pełne jest naszych krzyków”.

³⁰ Ibidem, s. 127.

³¹ S. Beckett, *Waiting for Godot*, op cit., s. 91.

³² Idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 126.

Pogląd, iż narodziny nieuchronnie prowadzą do śmierci, zaczerpnięty od Prousta, jest swoistym leitmotywem twórczości Becketta. Warto w tym kontekście zacytować w całości *Breath* (1970), utwór, który trwa zaledwie 35 sekund i jest niewątpliwie najkrótszą kiedykolwiek napisaną sztuką:

„1. Ciemność.

2. Słabe światło na scenę pokrytą różnorakimi śmieciem. Około pięciu sekund.

3. Cichy krótki krzyk, po czym zaraz odgłos wdechu równocześnie z wolnym natężaniem światła; maksimum osiągają jednocześnie po około dziesięciu sekundach. Cisza. Około pięciu sekund.

4. Odgłos wydechu równocześnie z wolnym wygaszaniem światła; minimum (światło w punkcie 2) osiągają jednocześnie po około dziesięciu sekundach; wtedy zaraz krzyk, taki jak poprzednio. Cisza. Około pięciu sekund.

5. Ciemność”⁵³.

Postępując się niestłuchanie skondensowaną formą, Beckett przedstawił w *Oddechu* swoją wizję kwintesencji kondycji ludzkiej. Postrzegane z makroperspektywy czasu kosmicznego życie ludzkie jest zaledwie niewiele znaczącym momentem. Dwa identyczne krzyki (narodzin i śmierci) są punktami granicznymi życia człowieka, które, zgodnie z wizją Becketta, zostaje zredukowane do zaledwie jednego wdechu i wydechu. To, co je poprzedza i po nich następuje, to ciemność, nicność, próżnia Jeana Paula Sartre’a. Należy podkreślić, iż ciemność wspomniana jest jedynie w późniejszej, francuskiej wersji utworu. Obydwie wersje podkreślają jednak, iż maksymalne natężenie światła, w skali od 0 (ciemność) do 10 (pełna jasność), ma się wahać od 3 na początku i końcu do 6 pod koniec wdechu. Oślepiające światło, będące elementem tortury w dwóch pantomimach (*Akt bez słów I*, *Akt bez słów II*), ustępuje miejsca szarości, charakterystycznemu kolorytowi świata postaci Becketta, zawieszonych między świtem (narodzinami) i zmierzchem (śmiercią). Życie ludzkie, zgodnie z wizją autora, to zaledwie krótka tragikomedia, niewiele znaczący moment w historii nieznanego granic czasowo-przestrzennych makrokosmosu. Ponadto egzystencja ludzka jest byciem ku śmierci (*Sein zum Tode* w filozofii egzystencjalnej Martina Heideggera)⁵⁴: człowiek rodzi się po to, aby umrzeć, a jego istnienie, ze względu na „pierworodny grzech narodzin”, jest pełne pokuty i cierpienia.

Ostatni monolog Vladimira zasługuje na uwagę jeszcze z jednego powodu, odnosi się on bowiem do filozofii Berkeleya, który głosił tezę, iż *esse est percipi*, to znaczy: egzystencja jest zależna od bycia postrzeganym. Gdy Beckett przebywał w Trinity College, jego nauczycielem był dr Arthur Luce, filozof, który specjalizował się w poglądach Descartes’a oraz biskupa Berkeleya i wywarł duży wpływ na poglądy i twórczość Becketta⁵⁵.

⁵³ Ibidem, s. 335.

⁵⁴ Również dwa inne terminy wprowadzone przez Heideggera – *Geworfenheit* i *Dasein* są pożyteczne przy analizie twórczości Becketta. Pisząc o *Czekając na Godota*, J. Knowlson stwierdza: „I bez względu na to, jakie źródła ma dialog w realnym życiu, najprawdopodobniej zawdzięcza on o wiele więcej formom i rytmom zaczerpniętym z music hallu (szermierka słowna, recytowane monologi i piosenki) i źródłom filozoficznym (które obejmują między innymi Descartes’a, Geulincxa, Kanta, Schopenhauera i Heideggera) niż jakimkolwiek konwersacjom zaczerpniętym z życia”. J. Knowlson, *op. cit.*, s. 343. Krytyk ten wykazuje więc inne relacje intertekstualne tego dramatu z filozofią i specyficzną formą przedstawienia teatralnego.

⁵⁵ J. Calder, *The Philosophy of Samuel Beckett*, London 2001, s. 4.

Doktryna Berkeleya, będąca dowodem na istnienie Boga, została potraktowana przez Becketta w sposób nieco parodystyczny. Z jednej strony postaci Noblisty na ogół występują w parach, gdyż potrzebują, aby towarzysz potwierdził ich istnienie, i na przykład Vladimir i Estragon często mówią o rozstaniu, jednak trudno przypuszczać, iż ono kiedykolwiek nastąpi. W przypadku Winnie ze *Szczęśliwych dni* bycie postrzeganym oznacza nie tylko bycie widzianym, lecz także słyszonym, o czym mówi ona parokrotnie: „O gdybym potrafiła tylko być sama to znaczy gadać sobie nie zważając, czy słucha mnie kto, czy nie”, „Już samo to, że jesteś w pobliżu i nie mogę wykluczyć, że mnie akurat słuchasz, już samo to jest dla mnie... mm... najprawdziwszym rajem” i „Nawet nie wiesz, jak się cieszę, że jesteś, jak zawsze, i że nie śpisz być może, a może nawet słuchasz tego, co mówię, choćby od czasu do czasu, nie wiesz, jaki to szczęśliwy dzień... będzie dla mnie kiedyś”³⁶. W swoich wypowiedziach dotyczących bycia słuchaną Winnie odnosi się do konkretnego odbiorcy wypowiedzi – Willie’ego. Jej uwagi odnoszące się do bycia widzianą, podobnie jak wypowiedź Vladimira, nie precyzują osoby patrzącej: „Dziwne uczucie: jakby ktoś na mnie patrzył. Jakby czyjeś oko spoglądało na mnie i widziało mnie; najpierw wyraźnie, potem niewyraźnie, a potem w ogóle; i znowu niewyraźnie i znowu wyraźnie, i dalej tak w kółko, to jasno, to mgliście, to wcale” i „Wciąż jeszcze ktoś na mnie patrzy”³⁷. Kim jest ten ktoś, kto, zdaniem Vladimira i Winnie, na nich patrzy? Czyżby był to Bóg, który, zgodnie z teorią Berkeleya, zapewnia trwałość istnienia i sprawia, że nawet wtedy, kiedy żaden człowiek nie patrzy, nie przestajemy istnieć?

Takiej interpretacji wydaje się zaprzeczać *Film*, jedyny utwór Becketta przeznaczony dla kina, napisany dla Bustera Keatona. Film Becketta, zgodnie z tym, co pisze Jonathan Bignell:

„jest w pewnym sensie ponownym napisaniem tekstu, który należy do kogoś innego, a mianowicie *Traktatu o zasadach poznania ludzkiego* George’a Berkeleya. Tekst ten nie jest w wyraźny sposób cytowany w obrazowości filmowej. Jednakowoż, ten przykład intertekstualności komplikuje zagadnienie roli Becketta jako autora filmu, sugerując, że unikatowy podpis Becketta, który możemy dostrzec w filmie, jest częściowo wynikiem powtórnego napisania tekstu, którego autorem jest ktoś inny”³⁸.

Film, jak stwierdza Alan Schneider, który go wspólnie z Beckettem reżyserował, mówi o „postrzegającym oku, o postrzeganym i postrzegającym – dwóch aspektach tego samego człowieka. Postrzegający pragnie jak szalony postrzegać, a postrzegany desperacko stara się ukryć. Potem, w końcu, jeden z nich wygrywa”³⁹. Postrzegany to – w polskim tłumaczeniu – O, Buster Keaton, próbujący umknąć przed ścigającym go K (kamera lub, w wersji angielskiej, oko). W końcowych sekwencjach filmu okazuje się jednak, że nie ma wyjścia z przedstawionej sytuacji, ponieważ postrzegający

³⁶ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 267, 275 i 277.

³⁷ Ibidem, s. 281–282 i 289. Libera podaje inne przykłady odniesień intertekstualnych Becketta do Berkeleya (A. Libera, *Objaśnienia tłumacza*, op. cit., s. 662, przypis 116).

³⁸ J. Bignell, *Questions of Authorship: Samuel Beckett and Film* [w:] *Writing and Cinema*, pod red. J. Bignell, Edinburgh 1999, s. 34.

³⁹ A. Schneider, Beckett, „The New Yorker” 8 sierpnia 1964, s. 22–23.

i postrzegany to ta sama osoba. Gwarancją egzystencji człowieka nie jest, jak twierdził Berkeley, istnienie Boga, ale istnienie jego samego. Ponadto, co ważniejsze, człowiek nie ma szansy uciec przed samym sobą albo, ujmijmy to w inny sposób, umrzeć wtedy, gdy tego pragnie.

Interesujący wydaje się fakt, dostrzeżony przez Bignella, który stwierdziwszy, że Beckett przedstawia teorię Berkeleya, usuwając z niej Boga, pisze dalej:

„Obrazy Boga pojawiają się w filmie, ale jest On potrójnie uprzedmiotowiony. Jest On przedstawiony przy pomocy prymitywnej rzeźbionej maski mającej brodę i przyglądające się oczy oraz fotografii wiszącej na ścianie w pokoju O, które, z kolei, obserwowane są przez kamerę. Sugeruje to, że Jego obraz może być uchwycony przez ten sam fotograficzny proces uwięzienia, którego ofiarą padł O, i, w związku z tym, zaprzecza istnieniu różnicy i autorytetu Jego punktu widzenia. O jest obserwowany nie tylko przez kamerę, lecz także posiada kopertę pełną fotografii. Od momentu wynalezienia fotografie zawsze miały status dowodu przeszłości, wiernego zapisu istnienia w świecie. Zawierają w sobie mechaniczne zapamiętanie przeżytej tożsamości jednostki. W ten oto sposób fotografia staje się wsparciem i gwarancją subiektywności, jaką dla Berkeleya był Bóg. Technika fotograficzna poświadczala autentyczność istnienia indywidualnego podmiotu, a fotografie wydawały się nie mieć stylu lub śladu konkretnego autora, ponieważ były traktowane jako bezpośrednia transkrypcja rzeczywistości. Wydawały się czystym momentem percepcji transcendentnego innego, podobnym do percepcji Boga w rozważaniach Berkeleya. Mimo że O głaszcze swoje fotografie, gdy ogląda je w *Filmie*, sugerując w precyzyjny sposób nostalgiczne konstruowanie historii i tożsamości, fotografie te zachowują ślady, które poświadczają tożsamość, tak więc O drze je na kawałki”⁴⁰.

Wątki i motywy religijne można dostrzec prawie we wszystkich utworach Becketta, lecz nie wszędzie odgrywają one jednakową rolę. Dramatem, który wydaje się zawierać najwięcej odniesień intertekstualnych do Biblii, jest *Czekając na Godota*. Już na początku sztuki ma miejsce następujący dialog:

„Vladimir: ... Jeden z łotrów został zbawiony. (Pauza.) Przyzwoity procent. (Pauza.) Gogo.

Estragon: Co?

Vladimir: Może byśmy zaczęli żałować?

Estragon: Żałować? Czego?

Vladimir: No... (Zastanawia się.) Warto się wdawać w szczegóły?

Estragon: Żeśmy się urodzili?”⁴¹.

Fragment ten zasługuje na uwagę z paru powodów. Po pierwsze, jest odniesieniem do biblijnej historii dwóch łotrów, która zawiera w sobie obietnicę uzyskania przebaczenia i, co za tym idzie, zbawienia. Ponadto, w wersji angielskiej użyte jest słowo *repented*⁴², które odnosi się do wyrażania skruchy za grzechy. Nie mogąc sobie przypomnieć żadnego grzechu, Estragon sugeruje z pozoru dziwną odpowiedź. Jeżeli jednak przypomnimy sobie rozważania Becketta na temat Prousta, przestaje się ona wydawać dziwna

⁴⁰ J. Bignell, op. cit., s. 35–36.

⁴¹ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 32

⁴² Idem, *Waiting for Godot*, op. cit., 11.

Monolog ten, który jest parodią współczesnego języka naukowego, w swojej pierwszej części prezentuje Boga, ale przedstawienie to daleko odbiega od tradycyjnego postrzegania Stwórcy. Warto tu podkreślić, iż Bóg opisany przez Lucky'ego „kocha nas z paroma wyjątkami nie wiadomo dlaczego”, co można potraktować jako nawiązanie do historii dwóch złoczyńców – preferencje Boga trudno jest uzasadnić. W angielskiej wersji sztuki monolog ten zaczyna się od słów „Given the existence”⁴⁷, co można przetłumaczyć jako „zakładając istnienie Boga”. W tłumaczeniu Libery Bóg, jakkolwiek jest przedstawiony, istnieje, podczas gdy w wersji angielskiej sama jego egzystencja podana jest w wątpliwość.

Kolejne dwa fragmenty, które zawierają religijne odniesienia intertekstualne, to sceny kończące akt I i II, przedstawiające przybycie chłopców, posłańców, którzy przychodzą, aby powiadomić trampów, że Godot tego dnia się z nimi nie spotka. W pierwszym akcie ma miejsce następujący dialog:

„Vladimir: Pracujesz u pana Godota?

Chłopiec: Tak, proszę pana.

Vladimir: I co robisz?

Chłopiec: Doglądam kosztów, proszę pana.

Vladimir: Dobry jest dla ciebie?

Chłopiec: Tak, proszę pana.

Vladimir: Nie bije cię?

Chłopiec: Nie, proszę pana, mnie nie.

Vladimir: To kogo bije?

Chłopiec: Biję mojego brata, proszę pana.

Vladimir: A więc masz brata?

Chłopiec: Tak, proszę pana.

Vladimir: A co on robi?

Chłopiec: Dogląda owiec, proszę pana.

Vladimir: A dlaczego ciebie nie bije?

Chłopiec: Nie wiem, proszę pana”⁴⁸.

Dialog ten łączy się w logiczny sposób zarówno z historią dwóch złodziei, jak i obrazem Boga, przedstawionym w monologu Lucky'ego – Godot, podobnie jak Bóg Lucky'ego, mimo braku istotnych powodów, w różny sposób traktuje ludzi. Warto zauważyć, iż jeden z chłopców dogląda kóz, a drugi owiec, co przywodzi na myśl Księgę *Ezechiela* (34: 17) oraz *Ewangelię* Mateusza (25: 32-33). Drugie spotkanie z chłopcem ewokuje obraz Godota, który jest podobny do ogólnie przyjętych wyobrażeń Boga, co wywołuje przerażenie Vladimira:

„Vladimir: (łagodnie) Pan Godot ma brodę?

Chłopiec: Tak, proszę pana.

⁴⁷ S. Beckett, *Waiting for Godot*, op. cit., 42.

⁴⁸ Idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 81.

Vladimir: Jasną czy... (waha się) ciemną?

Chłopiec (wahając się): Zdaje się, że siwą, proszę pana.

Cisza.

Vladimir: Chryste, zmiłuj się nad nami!⁴⁹.

Sam Beckett odrzucił jednak taką interpretację, mówiąc: „Chrześcijaństwo jest mitologią, którą dobrze znam, tak więc używam jej. Ale nie w tym wypadku”. Wyraził również opinię: „Gdyby Godot był Bogiem, nazwałbym go tak”⁵⁰. Libera również odrzuca możliwość interpretowania Godota jako Boga, pisząc, że Godot „to złożenie ang. słowa »God« (Bóg) z franc. przyrostkiem »ot«, pełniącym funkcję zdrobniającą (pol. »ek«, »uś« itp.). To dwujęzyczne złożenie ma zatem znaczenie, jakie w języku polskim mają takie słowa jak »bożek«, »boguś« itp. Znaczenie to jednak uchwytnie jest tylko dla lingwisty, a więc dla ucha abstrakcyjnego. Dla ucha francuskiego »Godot« to »Godek« lub »Goduś« (przejrzysty przyrostek, nieczytelny rdzeń), dla angielskiego – »Bógot« (przejrzysty rdzeń, nieczytelny przyrostek)”⁵¹. W pełni zgadzając się z tezą, że Godot to nie Bóg, trudno jednak zaakceptować dowód przeprowadzony przez Liberę, który w następnym przypisie znajduje źródło imion Didi i Gogo odpowiednio w języku francuskim i angielskim.

Stosunek postaci Beckettowskich do religii i Boga jest ambiwalentny. Z jednej strony wiele z nich się modli (na przykład Winnie w *Szczęśliwych dniach*, Krapp w *Ostatniej taśmie* czy A w *Akcje bez słów II*). Z drugiej strony jednak, zachowują do niego krytyczny dystans, tak jak Winnie, która mówi „Bo jak można lepiej wielbić Wszchemogącego niż chichocząc wraz z nim z jego żarcików, zwłaszcza z tych słabszych?” lub Hamm, który, mając na myśli Boga, stwierdza: „Drań! Nie istnieje!”⁵². Sam Beckett, mimo religijności swojej matki, odszedł od wiary, czemu dawał wielokrotnie wyraz. W roku 1935, w liście do swojego przyjaciela, Thomasa McGreevy’ego, pisał o sobie jako człowieku, który „nigdy nie miał najmniejszych zdolności czy dyspozycji do spraw nadprzyrodzonych”. Później, w roku 1961, wyraził podobny pogląd w wywiadzie z Tomem Driverem: „Nie mam religijnych odczuć. Kiedyś odczuwałem emocje religijne. To było w czasie mojej pierwszej komunii. Nigdy więcej”. Ponadto, kiedy Charles Juliet zapytał go, czy był on w stanie wyzwolić się spod wpływu religii, odpowiedział: „niewątpliwie tak, jeśli chodzi o moje zachowanie... Ale jeśli chodzi o resztę...”⁵³. Mary Bryden pisze dalej:

„To, co jest widoczne w wielokropkach, to pytanie, czy kompletne uwolnienie się od bagażu religijnego jest oceniane pozytywnie czy nie. Na poziomie literatury Beckett w dalszym ciągu reagował na piękno Biblii króla Jakuba, której wersety często można odkryć pod tekstem

⁴⁹ Ibidem, s. 129.

⁵⁰ S. Beckett, 17 listopad 1971, cytowany za: D. Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, New York 1978, s. 386 i S. Beckett do H. Hobsona, cyt. za: D. Bair, op. cit., s. 382.

⁵¹ A. Libera, *Objaśnienia tłumacza*, op. cit., s. 609.

⁵² S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 275 i 171.

⁵³ Wszystkie trzy cytaty za: M. Bryden, op. cit., s. 1.

Beckettowskim albo też są one przekształcane lub wypaczone tak, aby pasowały do celów autora. To, co jest również widoczne w twórczości Becketta, to znajomość wiary i praktyki chrześcijańskiej i duża znajomość teologicznych i duchowych pisarzy. Wczesne notatniki udowadniają jego znajomość dzieł św. Augustyna, Thomasa à Kempis, św. Jana od Krzyża i innych⁵⁴.

W swoim artykule pod tytułem *Obrazowość religijna w dramatach Samuela Becketta* Hersh Zeifman napisał, że sztuki Irlandczyka:

„nie tylko nie przynoszą ukojenia religijnego... ale są wręcz *kyrie eleison* cierpienia i rozpacz, w którym bolesne krzyki duchowej pustki występują przemienne z gorzko oburzonym i często oburzającym oskarżeniem stopnia boskiej wrogości. Zamiast dostarczać wsparcia dla chrześcijańskiej interpretacji, obecność obrazowości biblijnej w sztukach służy raczej podważeniu takiej interpretacji poprzez ironiczny kontrapunkt. Religijne odnośniki Becketta sugerują, że człowiek jest ofiarą bezlitosnego metafizycznego podstęp⁵⁵”.

Szczęśliwe dni, podobnie jak i inne dramaty Becketta, zawierają dużą ilość odnośników intertekstualnych, z których najważniejsze dotyczą literatury i filozofii. Jak wskazuje Libera, już sam tytuł ma charakter intertekstualny, gdyż w wersji angielskiej nawiązuje do religijnego wiersza angielskiego poety Henry'ego Vaughana (1622–1695) *The Retreat (Ustronie)*, w którym wypowiedziane jest zdanie „Happy those early days”. Z kolei w wersji francuskiej – „Oh, les beaux jours” – są parafrazą słynnego wykrzyknika z *Colloque sentimental (Rozmowy sentymentalnej)* Paula Verlaine'a. Libera pisze dalej: „Wybór słów tytułowych w przekładzie polskim podyktowany jest między innymi tym, że występują one w wierszu Mickiewicza *Euthanasia* [podkr. A.L.]

Gdyś wiek przeminął, wstrzymaj się u ścieku,
Ostatnim powróć na przeszłość obliczem;
Zlicz dni szczęśliwe, a wyznasz, człowieku,
Czymkolwiek byłeś, że lepiej być niczem (w. 33-36)⁵⁶.

Oprócz odniesienia intertekstualnego, zawartego w tytule dramatu *Winnie* cytuje fragmenty wielu utworów literackich. W trakcie korespondencji z Alanem Schneiderem, który reżyserował sztukę w Nowym Jorku, Beckett udzielił mu sporo wskazówek dotyczących przygotowywanego spektaklu. Między innymi wyliczył i sprecyzował zapożyczenia intertekstualne. Są to fragmenty następujących utworów: *Hamlet*, *Raj Utracony* Johna Milтона, *Romeo i Julia*, *Cymbeline*, *On a Distant Prospect of Eton College* Thomasa Graya, wiersze Omara Khayyama i Roberta Browninga, powtórnie *Hamlet* i *Raj Utracony*, *Ode to a Nightingale* Keatsa, *Wieczór trzech króli*, *Song* Charlesa Wolfe'a oraz wiersz Herricka *To the Virgins to Make Much of Time*⁵⁷. Libera dodaje do listy Becketta jeszcze inne zapożyczenia pochodzące od Yeatsa z wiersza *Down by the Salley Gardens*, parafrazę słów wypowiedzianych do Samuela Johnsona

⁵⁴ Ibidem, s. 2.

⁵⁵ H. Zeifman, *Religious Imagery In the Plays of Samuel Beckett* [w:] *Samuel Beckett. A Collection of Criticism*, pod red. R. Cohn, New York 1975, s. 93.

⁵⁶ A. Libera, *Objaśnienia tłumacza*, op. cit., s. 651.

⁵⁷ *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, pod red. M. Harmona, Cambridge, Massachusetts, London 1998, s. 96–98.

przez jego kolegę, Olivera Edwardsa, Eklezjastę (1, 9-10), Wędrowni Czajld Harolda George'a Byrona oraz *Hawk's Well* Yeatsa⁵⁸. Ze względów językowych nie będę omawiać tych zapożyczeń. Trudności z odpowiednim przetłumaczeniem tych fragmentów miał również Libera, który czasami nie korzystał z istniejących, znanych i docenianych tłumaczeń i dokonywał własnego przekładu, który lepiej współgrał z tekstem Becketta.

Kolejne zapożyczenie intertekstualne w *Szczęśliwych dniach* ma charakter wizualny i jest nim kopiec, w którym w akcie pierwszym Winnie tkwi po pas, a w drugim – po szyję. Motyw rosnącego kopca został wprowadzony przez Becketta w formie werbalnej w *The Unnamable* i *Końcówce*. W powieści bohater narzeka, że czas nie chce mijać i piętrzy się wokół niego, ziarno na ziarnku⁵⁹. W kwestii otwierającej *Końcówkę* Clov mówi: „Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba już się kończy (Pauza.) Ziarno do ziarnka, po jednym, aż nagle, któregoś dnia, jest stos, niemożliwy stos”⁶⁰. Aluzje do „niemożliwego stosu” występują w paru miejscach *Końcówki*. W swoim pierwszym wystąpieniu Hamm stwierdza: „Dość, czas już to skończyć”⁶¹, a potem, pod koniec sztuki, ponownie wraca do tego tematu, mówiąc: „Chwila za chwilą, cyk, cyk, jak ziarna prosa... (szuka w pamięci) tego starego Greka, a na to, by życie się z tego złożyło, życie się całe czeka. (Pauza. Dalej chce mówić, rezygnuje jednak. Pauza.) Och, mieć to już za sobą, mieć za sobą!”⁶². Brak precyzji, charakteryzującej odniesienie do „starego Greka”, jest charakterystyczny dla Becketta, który stwierdził kiedyś, że kluczowym słowem w jego dramatach jest „być może”⁶³, ale aluzja do ziaren bezustannie zwiększającego się stosu jest zrozumiała w dostateczny sposób, aby pojąć, że postaci są uwikłane w sytuację, której dominantę stanowi czas. Niektórzy z krytyków twierdzą, że źródłem metafory stał się paradoks Zenona z Elei, zgodnie z którym nieskończona ilość ziaren prosa nigdy nie osiągnie całości⁶⁴. Hugh Kenner uważa, że Sextus Empiricus użył tego stwierdzenia, aby udowodnić, że „proste słowa, jak 'stos' są pozbawione znaczenia, ponieważ, kiedy dodaje się do siebie pojedyncze ziarna prosa, kiedy utworzą one stos?”⁶⁵.

⁵⁸ A. Libera, *Objaśnienia tłumacza*, op. cit., przypis 78. i 79. na s. 659, 89. na s. 660, 117. na s. 662–663 oraz 146. na s. 605.

⁵⁹ S. Beckett, *Trilogy*, London, 1976, s. 358–359: „The question May be asked, off the record, why time doesn't pass, from you, why it piles up all about you, instant on instant, on all sides, deeper and deeper, thicker and thicker, your time, other's time, the time of the ancient dead and the dead yet unborn, why it buries you grain by grain neither dead, nor alive, with no memory of anything, no hope of anything, no knowledge of anything, no history and no prospects, buried under the seconds, saying an old thing, your mouth full of sand, oh I know it's immaterial, time is one thing, I another, but the question may be asked, why time doesn't pass, en passant, to pass the time, I think that's all, for the moment, I see nothing else, I see whatever, for the time being”.

⁶⁰ Idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 136.

⁶¹ Ibidem, s. 137.

⁶² Ibidem, s. 180.

⁶³ Cyt. za: T.F. Driver, *Beckett by the Madelaine*, „Columbia University Forum” 1961, vol. 4, nr 3, s. 23.

⁶⁴ R. Chambers, *An Approach to Endgame* [w:] *Twentieth Century Interpretations of Endgame*, pod red. B.G. Chevigny, New York, 1969, s. 76, R. Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, 1973, s. 144, R. Hayman, *Theatre and Anti-theatre, New Movements Since Beckett*, New York 1979, s. 37, D.H. Hesla *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis 1973, s. 244, J. Pilling, *Samuel Beckett*, London 1976, s. 125, M. Robinson, *The Long Sonata of the Dead, A Study of Samuel Beckett*, London 1969, s. 262, S.J. Rosen, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*, New Jersey 1976, s. 176, E. Webb, *The Plays of Samuel Beckett*, Seattle 1972, s. 58.

⁶⁵ H. Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, New York 1973, s. 73.

Z kolei Deirdre Bair i Marek Kędziński twierdzą, że źródłem zapożyczenia jest Ebulides z Miletu⁶⁶. Sam Beckett w czasie pobytu w Berlinie mówił o „ziarnach Zenona, logicznym żarciu”⁶⁷, innym razem powiedział natomiast, że źródłem nie był Zenon⁶⁸. W korespondencji z Alanem Schneiderem zaś napisał:

„Nie mogę znaleźć swoich notatek na temat presokratejczyków. Argumenty dotyczące Stosu i Łysej Głowy (który włos powoduje łysinę) były używane przez wszystkich sofistów i myślę, że były różnie przypisywane jednemu lub drugiemu z nich. Zaprzeczają oni realności masy w ten sam sposób i przy pomocy tego samego błędnego przekonania, jakie stoi za argumentacją dotyczącą Strzały, Achillesa i Żółwia, wymyślonej wiek wcześniej przez Zenona z Elei i dotyczącego realności ruchu. Czołowym sofistą, przeciwko któremu Platon napisał Dialog, był Protagoras i najprawdopodobniej on jest tym »starym Grekiem«, którego imienia Hamm nie pamięta. Jedynym celem tego obrazu w całej sztuce jest zasugerowanie niemożności logicznej, to znaczy erystycznej ‘rzeczy’ kiedykolwiek dotarcia do końca. ‘Koniec zawarty jest w początku, ale jednak kontynuujemy’. Innymi słowy katastrofy. Skończony w momencie poczęcia, mimo to w każdej kolejnej chwili trwa, ergo nie może się skończyć. Nie wspominaj o tym aktorom!”⁶⁹.

Konkretna tożsamość „starego Greka” jest mniej istotna niż to, że obraz ten powtarza się w warstwie werbalnej *Końcówki* oraz wizualnej *Szczęśliwych dni* i stanowi ważny element w procesie kreowania tematyki kończenia, które przedstawione jest jako stopniowa degradacja, prowadząca do pożądanego, lecz nieosiągalnego końca (śmierci?).

Analiza zapożyczeń intertekstualnych w twórczości Samuela Becketta to obszar poszukiwań badawczych jeszcze stosunkowo niezbadany. Można także wspomnieć tutaj o zapożyczeniach z zakresu muzyki i sztuk plastycznych – na przykład w *Którzy upadają* (tytuł *notabene* zaczerpnięty z *Psalmu Dawida* [145, 14]), słychać kwartet smyczkowy Szuberta, a w *Popiołach* walc As-dur nr 5 Szopena, natomiast postać niemego słuchacza w *Nie ja* może sugerować związki intertekstualne ze znanym obrazem Caravaggia⁷⁰. Znakomity biograf Becketta, James Knowlson spostrzega podobieństwa między konkretnymi obrazami, które stały się inspiracją wizji scenicznych w dramatach reżyserowanych przez Becketta. Są to płótna Antonella Messiny *Dziewica Zwiastowania*, o którym Beckett pisał w swoim pamiętniku w 1936 roku, oraz Albrechta Dürera, którego reprodukcja wisiła w pokoju dramaturga. Obrazy te znalazły swoje odbicie w układzie rąk Billie Whitelaw w *Krokach* i pomocnych dłońach pojawiających się w *Nacht und Träume*⁷¹.

⁶⁶ D. Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, New York, London 1978, s. 465 i M. Kędziński, *Beckett, gra, koniec*, „Dialog” 1981, nr 7, s. 123.

⁶⁷ *The Faber Companion to Samuel Beckett*, pod red. C.J. Ackerley’a i S.E. Gontarskiego, London 2004, s. 661.

⁶⁸ J. Fletcher, J. Spurling, *Beckett. A Study of His Plays*, New York 1972, s. 73.

⁶⁹ M. Harmon, op. cit., s. 23.

⁷⁰ J. Fletcher, op. cit., s. 521–522.

⁷¹ J. Knowlson, op. cit., s. 238, 552 i 600. Niedawno ukazały się dwa opracowania dotyczące związków Becketta z muzyką i sztukami pięknymi: *Samuel Beckett and Music*, pod red. M. Bryden, Oxford 1998 oraz *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, pod red. L. Oppenheima, New York and London 1999.

Różnorodne zapożyczenia intertekstualne w dziełach Becketta wskazują na ogromne znaczenie szeroko rozumianego dorobku kultury europejskiej w jego twórczości oraz na postmodernistyczny charakter jego pisarstwa. Jednocześnie stawiają one wysokie wymagania odbiorcy (czytelnikowi czy widzowi), który skłaniany jest do odszukiwania ukrytych odniesień i znaczeń. Chociaż twórczości Becketta poświęcono dużo uwagi i napisano na jej temat wiele, często znakomitych, prac badawczych, powyższe stwierdzenia prowadzą do wniosku, że dużo pozostaje jeszcze do zanalizowania i zbadania.

Summary

The Intertextual References in Samuel Beckett's Dramas

The paper discusses intertextual references in Samuel Beckett's dramas, concentrating on the borrowings taken from religion, literature and philosophy, and only mentioning the links with fine arts and painting. The works of Beckett discussed include two essays – *Dante. . . Bruno. Vico. . . Joyce and Proust* as Beckett's analysis of the works of these writers and philosophers sheds a lot of light on his own writings. The works under scrutiny are *Waiting for Godot* (religious and literary references), *Breath* (Calderone, Schopenhauer, Sartre, Heidegger), *Film* (bishop Berkeley's idea of *esse est percipi*), *Happy Days* (numerous literary quotations and the idea of "the impossible heap" taken from "that old Greek" and elaborated also in *The Unnameable* and *Endgame*).



Andrzej Nowakowski, cykl *Sprzeczności* (5)