

## Samuel Beckett: w gnoju czy w śmietniku?

### I. Zaduszki z Beckettem

Co ostało się dzisiaj – dwadzieścia lat po śmierci – z twórczości Samuela Becketta? Na ile irlandzki prozaik i dramaturg jest w stanie porozumiewać się ze współczesnymi czytelnikami lub widzami teatralnymi? Czy porusza ich równie mocno jak w latach 50. oraz 60. XX wieku, a więc kiedy był u szczytu sławy, spuentowanej w 1969 roku nagrodą Nobla? Pytanie istotne, ponieważ od czasu Nobla do chwili obecnej minęło 40 lat, więcej niż okres pokolenia. W tym czasie zmieniło się niemal wszystko. Dokonało się polityczne przemeblowanie świata, gwałtownie postąpiła cywilizacja, przekształciła się przede wszystkim mapa i atmosfera kulturalna. Przeobraził się także język literatury. Upodobania i oczekiwania czytelników przesunęły się gdzie indziej. Kontekst odbioru uległ więc znaczącemu – jeśli nie radykalnemu – przekształceniu. Żywotne dawniej problemy straciły na znaczeniu lub zostały po prostu zapomniane. Pojawiły się natomiast nowe, wcześniej nieznanne, niezauważone i niepodejmowane.

Czy Beckett odnajduje się w nowych czasach? Czy też przemija stopniowo wraz z epoką, która go stworzyła? Rozstrzygnięcie wcale nie jest jednoznaczne, dlatego że czas przemian kulturowych i literackich nie pokrywa się z czasem kalendarzowym i historycznym. Nie jest też proste, ponieważ dzieło pisarza rzadko zlewa się w pełni z wyobrażeniami, które stworzyła o nim macierzysta epoka i upowszechniła krytyka. Trudność interpretacji zdaje się tkwić tutaj właśnie w tym, iż nie sposób oddzielić twórczości Becketta od wizerunku, który stworzyli towarzyszący jej interpretatorzy. W przeszłości – a proces ten zresztą nie został ostatecznie zamknięty – wynosiła ona niejednokrotnie Becketta na piedestał i czyniła z niego postać wręcz kultową. Działała zresztą w tym wypadku także w dobrze pojętym własnym interesie. Nobilitacja autora *Czekając na Godota* dodawała splendoru jej samej.

Kreowano tedy Irlandczyka na postać niezwykłą, jedyną i niepowtarzalną, wyłamującą się z norm konwencjonalnej literackości i sposobu życia bohemy artystycznej. Upływ czasu odślaniał jednakże w ujęciach tego typu sporą dawkę promocyjnej przesady. Spojrzenie z historycznego dystansu – zwłaszcza w konfrontacji z autorami współczesnymi Beckettowi, a było ich bez liku – pokazuje, iż twórczość Irlandczyka charakteryzowała się wieloma cechami typowymi dla jego czasów. Rzucając się w oczy jej związki zwłaszcza z modernizmem i awangardą, które były za życia Becketta zjawiskami powszechnymi, a na dodatek już nie najświeższymi. Ambitny pisarz po prostu nie mógł wówczas nie być awangardystą. Uczestniczyła ona także w sprzecznościach, niekonsekwencjach czy iluzjach wspomnianych formacji.

Dramaturgia Becketta, która w latach 50. przyniosła mu międzynarodową sławę, rozkwitła z kolei na dobrze przygotowanej glebie. Realizowała bowiem dość wiernie zasady

teatru absurdu i teatru okrucieństwa, które nie były przecież wynalazkiem Irlandczyka i które od lat 20. – niekoniernie w już w gotowych, programowych i skodyfikowanych kształtach – stawały się krok po kroku, jak pokazują chociażby sztuki Witkacego, mową powszednią ambitnego artystycznie teatru, zdolną zaspokajać ówczesne potrzeby nowatorstwa i wyrażać rozmaite indywidualności i temperamenty autorskie. Nie były odkryciem Becketta również motywy egzystencjalne, które zrosły się z jego twórczością. Także w nowatorstwie prozy Beckett nie zdołał prześcignąć starszego od siebie Jamesa Joyce’a, współziomka i mistrza, a sporne jest to, czy mu dorównywał.

Oryginalnym rysem produkcji pisarza była natomiast bezsprzecznie angielsko-francuska dwujęzyczność. I to jej, jak można sądzić, Beckett zawdzięczał swoją literacką pozycję i popularność. Tylko nieliczni autorzy mogli w tej dziedzinie mierzyć się i konkurować z Beckettem. Nie posiadali tego dwujęzycznego atutu ani znani i wpływowi w latach 1940–1960 francuscy egzystencjaliści, Albert Camus i Jean-Paul Sartre, ani cieszący się wówczas pełnią popularności pisarze anglojęzyczni James Joyce czy Ernest Hemingway, ani inny, równie wybitny przedstawiciel teatru absurdu, nieco młodszy zresztą od Becketta, Eugène Ionesco. Nawet kokietujący niekiedy francuszczyzną Tomasz Mann nie wyszedł poza macierzysty język niemiecki. Ten atut dwujęzyczności zapewniał natomiast Beckettowi oddziaływanie o światowym zasięgu.

Wplatając w swą twórczość, zwłaszcza wcześniejszą, motywy autobiograficzne, Beckett postępował w rzeczywistości analogicznie do wielu współczesnych mu pisarzy i artystów, zafascynowanych romantyczno-modernistycznym mitem sztuki spokrewnionej z życiem oraz życiem pojmowanym na sposób sztuki. Podporządkowywał się tutaj w istocie rzeczy sugestywnemu, akceptowanemu przez publiczność wzorcowi artystycznemu i kulturowemu. Analogicznie zahaczał się o będące w kursie za jego życia tendencje literackie i artystyczne. Kojarzył ze sobą i zamieniał w stop narracyjny lub dramatyczny – poza wspomnianą aksjologią modernizmu i awangardy oraz wrażliwością na absurd – sztukę parodiowania, groteskę i makabreskę, tragikomedie, czarny humor, *dark comedy*, nihilizm, krytykę języka powiązaną z lingwistycznym eksperymentatorstwem, a także motywy egzystencjalne. Potrafił przetwarzać na własny użytek styl Jamesa Joyce’a, Franza Kafki i Antonina Artauda. Wnosił jednocześnie do praktykowanych w jego czasach rozwiązań własne, oryginalne akcenty i tym samym skutecznie bronił się przed wtórnością lub konwencjonalizacją.

Próby ucieczki od wpływu nie zawsze kończyły się sukcesem i zależność od epoki dawała o sobie znać na różne sposoby. Modny za życia pisarza egzystencjalizm, nawiasem mówiąc, przyczynił się bodajże decydująco do uformowania mrocznej i pesymistycznej sylwetki Samuela Becketta, reprodukowanej w niezliczonych omówieniach, krytycznych opisach i mediach. Oto jedna ze współczesnych migawek:

„Na zewnątrz schludny, zadbany, wręcz elegancki, nosił w sobie duszę kłozarda, zapomnianego kaleki, wyrzutka, opuszczonego przez wszystkich starca. Gdyby miało się wskazać jakąś postać biblijną, którą rozumiał najlepiej i która była mu najbliższa, z pewnością byłby nią Hiob”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. Libera, Wstęp [w:] S. Beckett, *Dramaty*. Wybór, tłum. i oprac. A. Libera, Wrocław 1999, s. XXI.

Mimo uznania najlepszych intencji autora tego obrazka, zasłużonego tłumacza utworów Becketta, komentatora i popularyzatora jego twórczości, zestawienie irlandzkiego noblisty, beneficjenta milionowej nagrody i niemałych tantiem, z biblijnym Hiobem grzeszy niejako przesadą. Usprawiedliwieniem podobnej charakterystyki może być tylko to, że podobny styl stał się w części beckettologii niemalże kanoniczny. Dopatrywano się tedy w biografii Becketta zgodnie z powyższym wzorem piętna nieszczęśliwego dzieciństwa (jakby rzeczywiście istniał jakiś realny, przyczynowy związek między dzieciństwem a sztuką pisarską), nadzwyczajnej pasji twórczej (któryż artysta jej nie posiadał?), heroicznej dzielności, egzystencjalnego *martyrium* i innych, niezliczonych cnót hagiograficznych.

Tonację tę, nawiasem mówiąc, przenoszono również z prywatnej duszy Becketta na jego postawę filozoficzną i znamiona twórczości:

„Beckett nie był zwykłym »pisarzem« (choćby najpoważniejszym i odkrywczym), czyli artystą dostarczającym, w taki czy inny sposób, duchowej strawy i intelektualnej rozrywki szerszej lub węższej publiczności. Był on rodzajem myśliciela – poety całkowicie oddanego zagadce i antynomiom istnienia oraz próbom ich artykulacji, a przeto zupełnie nie liczącego się z rynkiem, z gustami i wymogami odbiorców, a nawet z barierami percepcji.

Osobowość Becketta wyrasta z dwóch zasadniczych predyspozycji duchowych. Pierwszą z nich jest rodzaj egzystencjalnego zranienia, szczególnie wrażliwość na cierpienie i nie dający się uśmierzyc niepokój metafizyczny. Drugą – ciekawość i pasja poznawcza, analityczny umysł i wola dochodzenia istoty rzeczy”.

I dalej w tym samym podniosłym duchu i górnolotnym stylu:

„Beckett był człowiekiem, dla którego istnienie, w samej jego zasadzie, stanowiło źródło niewymownej udręki. Znalazienie się na tym świecie w ludzkiej postaci wzbudzało zdumienie i lęk, było czymś niepojętym, a co najważniejsze, nie dawało się w swej niesamowitości oswoić. (...) W człowieku tym nie było fundamentalnej zgody na życie, a już tym bardziej – potocznej afirmacji życia. Przeciwnie, był w nim nieustanny bunt przeciwko »byciu-podmiotem-w-przedmiocie«, »byciu-w-czasie«, »byciu-tu«, i sprzeciw wobec zasady bytu, na mocy której jest on w stanie wyłonić z siebie również istotę ludzką – tę »patologię nicości“<sup>2</sup>.

Jeśli istota ludzka – a więc także Beckett – miałyby być „patologią nicości” (pomijam niezborność sugestii że nicość jest patologią, a więc posiada własności, czyli naprawdę nie jest nicością), to jaki sens miałyby zastanawianie się nad dziełami tej patologii? Czy nie reprezentowałyby one wówczas jedynie „patologii do potęgi”, zasługującej na pełną wzgardę? Powyższa prezentacja pisarza byłaby być może do strawienia w epoce egzaltacji i zafascynowania egzystencjalizmem, a więc w Polsce pod koniec lat 50. i na początku lat 60. XX wieku, ale dzisiaj ów konterfekt irlandzkiego autora razi naiwnością. Nie przekonuje jego wizytówka jako pisarza „innego niż zwykli pisarze”, „całkowicie oddanego zagadce i antynomiom istnienia”. Ta ostatnia fraza zamienia Becketta, bądź co bądź znakomitego prozaika i artystę teatru, w egzystencjalistycznego rezonera.

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. XX, XVIII.

Zamiast *katharsis* powodowanej współczuciem dla „niewymownej udreki” Becketta z powodu „istnienia” i podziwem dla jego „nieustannego buntu przeciwko „byciu-podmiotem-w-przedmiocie”” przytoczone charakterystyki wywołują niezamierzone efekty komiczne. Naśladują bowiem nieświadomie styl reklamy, która „zwykłemu” towarowi przeciwstawia „niezwykły”, demonstrujący same cudowne zalety. Trudno jednak na serio akceptować sugestię, mówiącą o „niezwykłości” i „Hiobowej kondycji” pisarza noblisty, który bądź co bądź całkiem nieźle prosperował przez dobre kilkadziesiąt lat na niwie literatury i scenach europejskiego teatru.

Wizerunki tego typu, co ważniejsze, z pewnością oddziaływały i nadal oddziałują na kierunki czytelniczego odbioru i krytycznej recepcji twórczości Becketta. Utrwaliły jej percepcję w ponurej, tragizującej tonacji egzystencjalnej, emanującej rzekomą niedołąką autora. Tymczasem Beckett występował w istocie rzeczy jako twórca świetnie dopasowany epoki. Z powodzeniem eksploatował wiodące w niej konwencje. W awangardowo-modernistycznym kotle bezbłędnie wytawiał co smaczniejsze kąski i artystycznie je konsumował. Inaczej niż przedstawia rzecz mitotwórcza i adorująca krytyka, jak najbardziej „liczył się z rynkiem, z gustami i wymogami odbiorców, a nawet z barierami percepcji”. Potrafił po mistrzowsku manipulować uwagą czytelnika i percepcją widza teatralnego, poruszać, drażnić i podsycać ich emocje, operować strategiami szoku i zaskoczenia. Dysponował nieprzeciętnym zmysłem aktualności i wyczuciem chwili. Świadczyło o tym już samo zajęcie się teatrem, gdzie wzgląd na bieżącą reakcję widowni jest dla autora podstawą i warunkiem sukcesu.

## II. Pod znakiem absurdu

Niektórzy krytycy traktują produkcję Becketta jako nieporównywalną z nikim i niczym, powstałą poza konkretnym miejscem i czasem, poza wpływami i pokrewieństwami. Wyjmuje się go raz po raz z kontekstu historycznego, izoluje w macierzystej epoce, poddaje immanentnej obróbce, zamienia w twór niepodobny do kogokolwiek i czegokolwiek. Tymczasem tak jak samorództwo nie występuje w przyrodzie, nie zdarza się ono w literaturze, sztuce i kulturze. Powstaje więc pytanie, gdzie usytuować Becketta. „Metafizyczny niepokój” i „egzystencjalne zranienie” niczego tu nie tłumaczą. Trudność polega na tym, że Beckett dramaturg korzystał z rozmaitych inspiracji. Można jednak przyjąć, że kluczowym kontekstem-dominantą był dla niego współczesny mu teatr absurdu.

Teatr ten był ruchem teoretycznym i praktycznym, rozpoznawalnym i popularnym w dekadach 1940–1960. Mimo indywidualizacji i zróżnicowania, charakteryzował się cechami zbieżnymi. O jego odrębności decydowała głównie innowacyjna, polemiczna wobec tradycji i rzeczywistości praktyka artystyczna. Uczestniczyli w nim Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, Harold Pinter, Tom Stoppard, Friedrich Dürrenmatt, Fernando Arrabal czy Edward Albee. Wpisywali się w niego inni autorzy, w tym polscy – by wspomnieć Tadeusza Kantora, Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka. Czołową postacią stał się w nim Beckett, autor *Czekając na Godota* (1953) oraz *Końcówki* (1957). Nie był on jednak inicjatorem czy odkrywcą tego teatru

po 1945 roku. Wyprowadzili go, jeśli pominąć zachowawczą w kształcie dramaturgię Alberta Camusa i Jean-Paul Sartre'a, Genet i Ionesco.

Nazwa „absurd” nie była bynajmniej firmowym znakiem kierunku. Martin Esslin wprowadził ją do obiegu dopiero w latach 60. XX wieku. Tym niemniej wydaje się ona zasadna i trafna, bardziej przekonująca od nazw „nowy teatr”, „antyteatr”, „teatr okrucieństwa” itd. Oddaje założenia omawianego teatru oraz osadza go w historii. Doznanie absurdu nawiedzało bowiem myśl europejską już od starożytności. Nowoczesne treści związane z tą kategorią skryształizowały się jednakże w pierwszej połowie XIX wieku, by stopniowo przybierać na sile. Zaznaczyły się *expressis verbis* w egzystencjalnej refleksji Kierkegaarda. Dały znać o sobie w literaturze i sztuce. Charakteryzowały literaturę czarnego romantyzmu, frenezji, gotycyzmu, groteski. Do literackich – bardziej w prozie niż w dramacie – wyrazieli tego nurtu należeli Hoffmann i Poe. Kłopot zawiera się jednak w tym, że słowo „absurd” samo w sobie niewiele wyjaśnia. Istnieje bowiem mnóstwo wzajemnie różniących się koncepcji, odmian i odcieni absurdu.

Kierkegaard powiązał absurd z refleksją egzystencjalną, nieufną wobec rozumu postawą epistemologiczną, irracjonalną religijnością oraz krytyką nowoczesnej cywilizacji i rzeczywistości społecznej. Nastawienia takie zyskiwały na znaczeniu w drugiej połowie XIX wieku wraz z kryzysem realizmu i naturalizmu, dekadentyzmem, symbolizmem i rodzącym się ekspresjonizmem. Mimo iż wydaje się to nieprawdopodobne, na przełomie XIX i XX wieku kontynuacją absurdalnej wizji rzeczywistości u Kierkegaarda stawała się „nonsensowna” twórczość literacka Christiana Morgensterna oraz *Ubu roi* Alfreda Jarry'ego na niwie teatralnej.

Beckett chłonił absurdyzm wraz z całą pierwszą połową XX wieku. Celowali w nim za jego młodości dadaści i surrealiści. Powieści *Proces* i *Zamek* Franza Kafki nadały mu niejako klasyczny, paraboliczny kształt. W owym czasie nurt ten utwierdzał, pod wrażeniem okropności I wojny światowej, negatywny i pesymistyczny pogląd na życie. Puentował sprzeczności modernizmu, pustkę transcendencji, rozkład humanizmu, przypadkowość losu, chaos rzeczywistości społecznej, niepewność jutra i świadomość „bytu ku śmierci”. Inspirował do kwestionowania i odrzucenia przekazywanych przez tradycję ideałów i wartości. Był kładką do anarchizmu i nihilizmu. Motywował agresywny ateizm demonstrowany w zatrzymanym przez cenzurę słuchowisku Antonina Artauda *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947).

Tenże Artaud był, jak wiele wskazuje, bezpośrednim tącznikiem między absurdyzmem epoki i dramaturgią Becketta. Grecko-francuski pisarz, poeta i aktor przedstawił swoje koncepcje w książce *Teatr i jego sobowtór* (*Le théâtre et son double*, 1938). Skryształizował je w idei teatru okrucieństwa. Zakładał w nim maksymalną kondensację elementów scenicznych oraz gwałtowne oddziaływanie na widza i publiczność teatralną. Dopuszczał drastyczne środki ekspresji aktorskiej, jaskrawe światło, dźwięk, scenografię. Łączył artystyczny rygor ze światopoglądową anarchią. Teatr miał według Artauda za zadanie kwestionować fałszywe percepcje rzeczywistości i przeciwstawiać im nagą, brutalną prawdę sztuki. Rezygnował z usypiającej tyranii słowa i werbalizmu. Zastępował je gestami,

fizycznymi nośnikami treści. W teatrze okrucieństwa nie liczyła się moralność powszednia, lecz tylko samej sztuki. Ta pierwsza – zwłaszcza akty jej profanacji – służyła w najlepszym razie spotęgowaniu ekspresji.

Beckett przejął z teatru okrucieństwa wiele idei i chwytów, ale stosował je, jak można sądzić, w sposób i mniej jaskrawy, i bardziej eklektyczny, przemieszany z innymi inspiracjami. Podzielał pogląd przejęty przez Artauda od Nietzschego, że sztuka ucieleśnia i intensyfikuje brutalności życia po to, aby wzbudzić dreszcz przeżycia<sup>3</sup>. Odrzucał przestarzałe wzory „sztuki dobrze zrobionej”. Odsłaniał bezsens i pustkę egzystencji, ale w sferze techniki preferował wystudiowany, niemalże matematyczny ład. Podobnie jak Artaud, wciągał widza w tok sztuki, wytrącał z inercji, drażnił i prowokował oraz zmuszał do reagowania. Taki przymus w stosunku do widza wytrącał go z iluzji, samozadowolenia i normalności oraz dawał niekiedy, jak w teatrze okrucieństwa, efekt szokowy. Burzył komfort estetyczny widza i stawiał go twarzą w twarz z drastycznością teatralnie zobrazowanej egzystencji.

Dziedzictwo teatru okrucieństwa przejawiało się więc u Becketta w atakowaniu widza, niepokojeniu go, wprawianiu w stan irytującego dyskomfortu, a zarazem w rezygnacji z dostarczania mu przyjemności, spowijania mgłą iluzji i utwierdzania w samozadowoleniu. Było to jednocześnie „okrucieństwo” wymaginowane, realizowane za sprawą i w granicach konwencji teatralnej, oparte na milczącym przyzwoleniu widza, które godził się doświadczać w teatrze spektaklu w podobny sposób, jak poza teatrem doświadczał rzeczywistości prawdziwej. W nastawieniu tego typu kryły się jednakże uderzające sprzeczności, które na dłuższą metę osłabiały efekty sztuki. Bariery nie do pokonania były: nieunikniona umowność, incydentalność, reżyserska ingerencja, sztuczność i społeczna, izolacja przedstawienia ograniczona pudełkiem sceny i budynkiem teatru.

Do szeroko rozumianej praktyki teatru absurdu Beckett wniósł troskę o jakość i nowoczesność sztuki dramatycznej. Dostosowywał jej treść i formę do logiki artystycznej wpływającej z programowej, absurdalnej wizji świata. Przemawiał do widowni lapidarnym językiem oraz bardziej zwięzłą, zwartą, skondensowaną formą przedstawień. Odcinał się tym od patetycznej retoryki egzystencjalistycznych, rezonerskich dramatów Sartre'a. Powściągliwością i dramatycznym minimalizmem tworzył alternatywę dla teatru elokwencji oraz popisowej, moralizującej retoryki egzystencjalizmu.

To prawda, sztuki Becketta przenosiły znanie absurdalności – o ile tylko przywoływały świat „poza scenę” – na cały obszar ludzkiego istnienia, na międzyludzką rzeczywistość i otaczający człowieka świat. Akcentowały brak czy to immanentnego sensu, czy to sensu gwarantowanego przez absolut i transcendencję. Ten brak wyrażał się literacko i teatralnie między innymi w marionetkowości postaci, poddanych, jak w *Procesie* czy *Zamku* Kafki, działaniu anonimowych i nierozpoznawalnych sił oraz w niedorzecznej przypadkowości i niemożliwym do zrozumienia i opanowania chaosie powszednich wydarzeń. W tym właśnie kierunku teatr absurdu – a wraz z nim autor *Ostatniej taśmy* i *Szczęśliwych dni* – przesuwiał klasyczne kategorie serio, ironii, farsy, tragizmu czy komizmu.

<sup>3</sup> L. Jamieson, *Antonin Artaud: From Theory to Practice*, Greenwich Exchange 2007, s. 21–22.

Tak więc postacie w sztukach Becketta tkwiły często w rozpaczliwych i beznadziejnych sytuacjach, a ich zachowania, reakcje i działania przypominały mechaniczne, powtarzalne i bezsensowne poruszenia manekinów. W *Końcówce* obrazy tego rodzaju motywowało dodatkowo naturalistycznie i groteskowo ujęte kalectwo Hamma, Nagga i Nell. Dialogi nawiązywały do mowy drastycznie zniżonej i uproszczonej, często celowo eliptycznej i zdeformowanej, operującej kliszami, stereotypami i komunałami. Repliki przytaczane według konwencji *non sequitur* rozmijały się ze sobą oraz przekazywały truizmy, nonsensy i kalambury. Istotą akcji – o ile można tu w ogóle o niej mówić – stawała się albo rytualna powtarzalność albo przeciwnie – gorączkowa, lecz nonsensowna żywość i rzutkość postaci. Podtekstami dramatów stawały się karykatury lub parodie „sztuk dobrze zrobionych”, realistycznych, mieszczańskich. Wszystkie te znamiona teatru absurdu łatwo odnaleźć nie tylko w dramatach, lecz także twórcach narracyjnych Becketta. I w tym sensie był on prawowitym „dzieckiem swojego czasu”.

Perspektywa absurdu, którą wprowadzały sztuki Becketta, kwestionowała optymistyczny pogląd o istnieniu w kosmosie, rzeczywistości społecznej, egzystencji jednostek i cywilizacji wewnętrznego ładu i zadanej im celowości. Przeciwnie, akcentowała ich notoryczny brak. Przeczyła tedy odwiecznym marzeniom o pojednaniu rozumu, etyki, kultury, sztuki i praktyki. Kontestowała nie tylko wzorce tradycji i kultury, lecz także zasady kapitalistycznej oraz technokratycznej cywilizacji. Demaskowała jej negatywne skutki antropologiczne, kamuflowane oficjalną, uszczęśliwiającą, harmonijną wizją postępu i dobrobytu. Wydobywała sprzeczność z deklarowanymi publicznie zasadami prawa, demokracji czy równości. Ujawniała skłócenie sztuki z ideologiami upiększającymi stosunki międzyludzkie oraz panujący porządek społeczny.

Tak czy owak, druga połowa XX wieku nobilitowała artystyczne ekspresje absurdu jako nurt „awangardowy” oraz „nowatorski”, mimo że sam w sobie wcale nie był on, historycznie rzecz biorąc, ani całkiem nowy czy nowatorski, ani także nazbyt awangardowy, a w każdym razie – nie bardziej awangardowy niż wiele innych, paralelnych kierunków „negatywistycznych” w literaturze i sztuce. Beckett jako „absurdysta” obejmował zatem poletko absurdu w znacznym stopniu przygotowane przez poprzedników, w tym przez egzystencjalistów: Camusa, który w eseju *Mit Syzyfa* (1942) spopularyzował pojęcie absurdu, oraz Sartre’a, który udramatyzował absurd w sztuce *Przy drzwiach zamkniętych* (*Huis clos*, 1944). Zastługą lat 50. było zatem nie tyle wykreowanie od podstaw lub zaskakujące odkrycie tego nurtu, ile raczej jego rozpropagowanie, upowszechnienie i zróżnicowanie. Absurdyzm przesunął się w ten sposób z peryferii do samego centrum „wielkiej literatury” i „wielkiej sztuki”. Zaznał kanonizacji. Poświadczają to popularność oraz błyskotliwe kariery literackie i teatralne wspomnianych wcześniej piewców absurdu. Dokumentowały nobile dla Camusa, Sartre’a, Becketta czy Pintera. Dwuznaczność awansu polegała jednakże na tym, że wraz z apogeum teatru absurdu pojawiły się symptomy jego załamania w postaci rozmycia, naśladownictwa, wtórności i epigonizmu.

Adorno słusznie zwrócił uwagę na to, że nie ma powodu, aby w sztukach Becketta doszukiwać się ilustracji do „wielkiej filozofii”, a tym bardziej, dodajmy, do filozofii

Martina Heideggera czy egzystencjalizmu. Dramatyczna forma przedstawienia – sama logika artystyczna jego konstrukcji – wchłania w nich ideę oraz zmienia jej kształt, funkcję i wymowę. Absurdalność u Becketta, dowodził Adorno, nie jest tedy egzystencją zamienioną w ideę, a następnie przełożoną na literackie obrazy lub teatralne sceny<sup>4</sup>. Aurze absurdalności sztuki poddają się – zwłaszcza arcydzieła Becketta: *Czekając na Godota* i *Końcówka* – niejako mimowolnie, omijając rafa rezonerstwa i doktrynerstwa. Toteż absurd traci znamiona twardej doktryny gubiącej związek z konkretnością egzystencji. Zawodne wydają się zatem interpretacje, które wyciskają ze sztuk Becketta moralizatorski miąższ i delektują się przypisanym autorowi *Końcówki* patosem rzeczy ostatecznych, klóścącym się zresztą z autentyczną myślą o egzystencji i jej przekonującym, dramatycznym wyrazem.

Absurd zamieniony w sztukę rozstaje się u Becketta z jednobarwnym, ponurym i tragizującym absurdem filozoficzno-krytycznym. Podlega warunkom estetyki i imperatywom teatralnej gry. Właściwością Beckettowskiego teatru absurdu staje się szczególnie to, że odwraca on tradycyjne role tragizmu i komizmu oraz, jak to zresztą praktykowali już z powodzeniem Szekspir i romantycy, przestaje tragizm i komizm traktować rozłącznie, jako żywy, które wykluczają się estetycznie. Tragizm nasącza się treściami komicznymi, staje się śmieszny, komizm z kolei obfituje w poruszające akcenty tragiczne. Taki charakter przybiera niejednokrotnie wspomniana *Końcówka* Becketta, którą otwiera powtórzony czterokrotnie, zagadkowy chichot Clova i w której padają znamienne słowa „nic nie jest tak śmieszne jak nieszczęście”. Mimo pompy filozoficznej, którą otacza sztuka Becketta polska krytyka, ambiwalentna – miejscami zuchwała – gra tragizmem i komizmem należy do ich najbardziej znaczących właściwości.

Dramaty absurdystów narodziły się z kryzysu teatru realistycznego i sztuki mimetycznej w ogóle. Nie dziwi zatem to, że preferują one sztuczność i że teatralizowanie rzeczywistości stało się w nich normą. Tylko w niewielkim stopniu liczone się z tym, że Beckett jest pisarzem uczonym, metaliterackim i w tym rozumieniu „sztucznym” oraz że operuje parodią i groteską w znacznie większym zakresie, niż dotąd sądzono. Tę parodię i groteskę brano częstokroć mylnie za tragizm, pesymizm i nihilizm. Tymczasem owa literatura nadbudowywana nad istniejącą literaturą w istotny sposób przeciwdziała zarówno mimetycznej, jak tragizującej i moralizującej recepcji sztuk Becketta.

Korzystając z różnych źródeł, sztuki historycznie wyrastają w pierwszym rzędzie z połączenia i przetopienia rozmaitych tradycji modernistycznego estetyzmu z naturalizmem i ekspresjonizmem. Normą nadrzędną w tym stopie jest prymat przedstawiającego (formy, kształtu, efektu estetycznego) nad przedstawianym. Wzbogacając go ponadto agresywna (czy ofensywna) postawa wobec odbiorcy oraz zabieganie o aplauz widowni bez względu na drastyczne środki i chwyt, którymi się go uzyskuje.

---

<sup>4</sup> T.W. Adorno, M.T. Jones, *Trying to Understand Endgame*, „New German Critique” [Critical Theory and Modernity], wiosna/lato 1982, nr 26, s. 119. Zob. także *Versuch, das Endspiel zu verstehen* [w:] T.W. Adorno, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1961.



Nie znaczy to jednak, że dramaturgia Beckettowska tworzy układ w pełni harmonijny i spójny. Dwuznaczność sztuk Irlandczyka wychodzi na jaw w dysonansowych zderzeniach negatywnych treści absurdalno-egzystencjalnych i formy przekazu z właściwym im społecznym przeznaczeniem i obiegiem. Stanowiły one w swej teatralnej cyrkulacji społecznej środek kształtowania przeżyć publiczności elitarnej, kulturalnie wyrobionej, dobrze sytuowanej, eleganckiej, sytej i zadowolonej. Apelowaty do widowni drogich i snobistycznych teatrów paryskich, berlińskich czy londyńskich. Zmierzały *de facto* bardziej do olśnienia czy zadziwienia świata niż do jego poruszenia, egzystencjalnego oświecenia, krytyki lub moralnego zdemaskowania.

Dysonanse te wydobywa się rzadko. Chętnie zamienia się natomiast Becketta w mentora i terapeutę ludzkości. Dariusz Piotr Klimczak w książce *Śmiertelnicy. Teatr absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis* – ten pretensjonalny tytuł mówi sam za siebie – pisze następująco o irlandzkim pisarzu:

„Twórczość Samuela Becketta znamionuje chorobę kondycji ludzkiej, która nie przezwyciężyła lęku, to swoiste panaceum na »byt i bycie«, wsączające się w każdą tkankę, w każdą komórkę. Aplikowane w odpowiednich dawkach może się stać: albo lekarstwem, albo trucizną. Dla beztroskiego przedstawiciela epoki postmodernizmu, »człowieka przechodnia«, »człowieka zabawy«, »człowieka zmacdonaldyzowanego«, konsumującego i żyjącego w »świecie-hipermarkecie«, teatr Becketta jest dobrą terapią szokową. Powinien wstrząsnąć jego miłą, bezrefleksyjnym jestestwem, uderzyć po twarzy, zmusić do dystansu wobec nieustannego »przeżywania«, powiedzieć jasno i wyraźnie: »Dość! Przystań żuć swoje papki!«<sup>5</sup> .

Czy istotnie zawzięte „uderzyć po twarzy” jest tą nauką, która wypływa ze sztuk Becketta? Czy naprawdę był on moralistą, który jak nikt inny nadaje się dzisiaj do walcowania i następnie zacierania śladów postmodernizmu? Co w zamian irlandzki pisarz miałby do zaproponowania? Czy sugerowane *misterium mortis* jest jakkolwiek alternatywą dla współczesnego człowieka, obojętne, jak go nazwiemy: przechodniem, *homo ludens* czy konsumentem? Puste, pseudoheideggerowskie frazesy o „bycie i byciu”, które „wsączają się w każdą tkankę” nie uwzględniają ani historycznej złożoności epoki Becketta, ani zmian cywilizacyjnych, które zdezaktualizowały – oby na zawsze! – sposoby umoralniania metodą „uderzania po twarzy”. Ilustrują one niewątpliwie impas, w jakim znalazła się w Polsce beckettologia zwrócona ku przeszłości, ku tym dniom, kiedy pisarz irlandzki cieszył się pełnią stawy. Te dni jednak już przeminęły, pojawiły się inne literackie i teatralne bożyszcza. Trzeba więc szukać dla autora znakomitej *Końcówki* takich *modus vivendi* i miejsca, które zbliżą go do współczesności, a nie oddalą od niej bądź zupełnie z niej wygnają.

### III. Skazany na język i komizm

Nie sposób odczytać Becketta, nie pytając o zasady języka, którym się posługuje w prozie narracyjnej i dramatach. Otóż język ten, jak wiele wskazuje, wyrasta z tradycji

<sup>5</sup> D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*, Kraków 2006, s. 15.

apofatyzm, a więc z przekonania, że słowa nie są w stanie docierać do istniejącej poza nimi rzeczywistości pozastłownej i dawać jej wiarygodne świadectwa lub ekwiwalenty. W tym sensie Beckett akceptuje język ułamkowy, domyślny, do pewnych granic zamknięty i asemantyczny. Domniemanie, że poza tym językiem nie ma niczego więcej oprócz negatywności i pustki (czyli że nic się za nim nie kryje), stale przewija się w jego wypowiedziach. Pojawia się już nawet w pierwszym opowiadaniu *Assumption* (1929).

Można by zresztą uznać produkcję Becketta za swego rodzaju krytykę języka, jakkolwiek stanowi ona ciągle krytykę języka za sprawą języka i w języku. Utopijność i samozaprzeczenie wpisują się tutaj w sam rdzeń krytyki, tkwiącej w błędnym kole modernistycznych oraz egzystencjalistycznych aporii. Poglądowi, że język przedstawia lub komunikuje „coś” poza nim samym, irlandzki pisarz przeciwstawia stanowisko, iż język prezentuje – o ile w ogóle prezentuje – ontologiczne nic, a więc że uobecnia i komunikuje sam siebie, i służy samemu sobie. Stanowisku temu towarzyszyły w efekcie próby kreowania nowych języków, do czego teatr – jako twór wieloznakowy, operujący mową, muzyką, plastyką (scenografią), fotografią, cytatami rzeczy i tworów organicznych – nadawał się w stopniu najwyższym.

Beckett, podobnie jak bliski mu pod pewnymi względami James Joyce, wpisywał się tym sposobem w tradycję myśli i literatury nieufnej wobec języka, usiłującej pokonać stawiane przez nie bariery<sup>6</sup>. Nastawienie takie miałyby przejawiać się w przekornym czy polemicznym konstatowaniu próżni tam, gdzie stwierdza się fizyczną obecność zjawisk oraz w odsłanianiu obecności tam, gdzie znajduje się na pozór tylko próżnię. Metoda ta nieustannie testowałaby więc ustalone granice przedstawienia i wyrażalności. Polegałaby zatem – i tego Beckett przestrzegał – na nieprzerwanym eksperymentowaniu językiem.

Postawa ta mogła wynikać w pewnej mierze z uwarunkowań środowiskowych. Dirk Van Hulle dowodził w artykule „*Nichtsnichtsunichts*”: *Beckett's and Joyce's Transtextual Undoings*, iż Beckett świadomie dążył do podkreślenia swego opozycyjnego stanowiska wobec Joyce'a. Im więcej Joyce wiedział, wyznawał, tym więcej mógł czynić. Jako artysta autor *Ulisses*a zmierzał do wszechwiedzy i wszechmocy, podczas gdy Beckett delectował się przekornie dekadencją niemocą i ignorancją. Zamiast krzewienia bujności mowy, świadomie ją ograniczał. Praktykę uzasadniał zresztą teoretycznie, odwołując się do lingwistycznego sceptycyzmu popularnego za jego życia Fritza Mauthnera. Ten ostatni utrzymywał, że język jest powiązany z myśleniem i składa się z metafor, podczas gdy słowa wiążą się z pamięcią i nie nadają się tym samym do komunikowania się, albowiem każdy człowiek ma inną pamięć. Toteż, pisał Hulle, Joyce uganiał się za słowami, Beckett zaś starał się odkryć tajemnicze królestwo bezsłowa<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> S. Wynands stwierdza na tej podstawie związku Becketta z myśleniem religijnym: „I intend to take Beckett seriously as a thinker of religion and the spiritual life”. S. Wynands, *Iconic Spaces: The Dark Theology of Samuel Beckett's Drama*, Indiana 2007, s. 18.

<sup>7</sup> „Joyce was looking for words, Beckett tried to find the unword” – D. van Hulle, *Nichtsnichtsunichts: Beckett's and Joyce's Transtextual Undoings* [w:] *Beckett, Joyce and the art of the negative*, pod red. C. Jaurretche, Amsterdam 2005, s. 54.

Sugestie Mauthnera inspirowały styl Becketta: oszczędny („minimalistyczny”), eliptyczny, domyślny, pełen przemilczeń i ukrytego napięcia. „Iskrzenie” między słowem a milczeniem stanowiło o jego niezwykłości. Zagadkowe pauzy, elipsy, niedopowiedzenia, wyciszenia i przemilczenia u Becketta intrygowały czytelników i prowokowały sprzeczne interpretacje. Dociekano z uporem, co one znaczą, jakie myśli przekazują, jaką filozofię komunikują, podczas gdy zdaniem innych badaczy znaczyły one to, co znaczyły, czyli po prostu znaczyły brak znaczenia. W tym sensie Beckett przekraczał próg języka, gdyż używał go do zakomunikowania pustki. Inni absurdyści, jak Harold Pinter czy Tom Stoppard, kontynuowali, a nawet przekraczali tę jego poetykę milczenia i pustki.

Jakie były jej efekty? Beckett bez wątpienia uwolnił nowoczesne dramaturpiarstwo od ograniczeń oraz serwitutów realizmu i naturalizmu, szerzej, mimetyzmu. Zaniechał drobiazgowej prezentacji postaci oraz motywowania ich słów, gestów i zachowań scenicznych. Poszatkowany dialog częstokroć zresztą więcej zaciemniał niż wyjaśniał. Zamiast salonowych konwersacji, irlandzki dramaturpiarz uniezwykłał sytuacje trywialne i z gruntu banalne. Redukował akcję. Unikał techniki zawiązywania, kulminacji i rozwiązywania konfliktów na rzecz wprowadzania w losy postaci beztładnej przypadkowości. Z rozwiązaniami tymi korespondowała zauważalna nieufność do języka, wyrażana przemilczeniami, półsłówkami i elipsami, dającymi efekt dezintegracji tegoż języka. Jedną replikę często nie motywowała już drugiej. Działała tutaj wspomniana już wcześniej technika *non sequitur*: zasada mechanicznego kojarzenia replik, w której następują one wprawdzie po sobie, ale jedna z nich nie uzasadnia już drugiej i nie poczuwa się do obowiązku reagowania na nią. Pokazuje to króciutki fragment *Końcówki*:

„Hamm: Why don't you kill me? (Dlaczego mnie nie zabijesz?)

Clov: I don't know the combination to the cupboard. (Nie umiem dostać się do szafki)

(Pause)

Hamm: Go and get two bicycle tires. (Przynieś kota od roweru)”<sup>8</sup>.

Rezygnacji z mimetyzmu i górnotolnej retoryki dramatycznej towarzyszyły w sztukach Becketta i absurdystów rozmaite gry sytuacyjne i performatywne. Usprawiedliwiała je aura tragikomedii i gatunków komicznych, jak *commedia dell'arte*, farsa czy wodewile. Opadające spodnie Estragona w *Czekając na Godota* wskazywały na aluzje i chwyt farsowe. Sięgano także do komicznej sztuki filmowej, by wspomnieć nawiązania do Charlie Chaplina, grupy *The Keystone Cops* z początków filmu niemego lub Bustera Keatona. Postacie, sytuacje i dialogi komiczne pojawiały się zwykle z domieszką „ostrych” jakości estetycznych, zahaczających o ironiczno-tragizujące dysonanse. Komizm odstąpił bowiem mimowolnie kolizje i niezborną egzystencję lub rzeczywistość pretendującą do powagi, serio i solenności. Mistrzem Becketta i absurdystów był w tej dziedzinie Szekspir. Na patronat Szekspira wskazywały tytuły niektórych sztuk powstających w kręgu teatru absurdu: *Makbet* Ionesco oraz *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* Toma Stopparda. Szeroki wachlarz przywołań tradycji dramatycznej i teatralnej uwypuklał

<sup>8</sup> S. Beckett, *Końcówka* [w:] idem, *Dramaty. Wybór*, op. cit., s. 118.

na swój sposób ów „uczony”, metaliteracki i metateatralny charakter teatru absurdu oraz niejako z góry dezawuował jego bezpośredni, naiwnie tragizujący lub egzystencjalny odbiór. Uzmystawiał też ubocznie czy mimochodem jednostronność, światopoglądową ogranicozoność i artystowską alienację teatru absurdu.

Tonacja tragiczna lub tragizująca – osadzona dramaturgicznie w konflikcie lub kolizji „wielkich wartości” – kolidowała zasadniczo z tonacją absurdalną, negującą w swych radykalnych postaciach istnienie jakichkolwiek wartości, nie tylko tych wielkich. Ta ostatnia zbliżała się w swej wymowie do nihilizmu. Na tym też polegała (i polega) bezzasadność czy wręcz niedorzeczność „wzniosłych”, patetycznych i tragizujących – formułowanych w języku Heideggera lub Sartre’a – interpretacji Becketta w polskiej krytyce. Demonstrując one zupełne niezrozumienie aksjologicznych następstw absurdalnej wizji świata, kwestionującej tradycyjne struktury sensu oraz założenia i zasady sankcjonującej ją estetyki. Ta ostatnia czyni bowiem egzystencjalny patos, moralizatorstwo i wzniosłość rzeczami równie niedowarzonymi i bezsensownymi, jak niedorzeczna jest dworska tragedia klasycystyczna ujęta z perspektywy ludowego humoru.

Trudno się zatem zgodzić z tezą, że sztukom Becketta brakuje komiki, łatwiej zaakceptować pogląd, iż komika ta, jak zresztą u innych przedstawicieli teatru absurdu, ma swoisty charakter i różni się pod wieloma względami od komizmu komedii, którym przyświecały (czy przyświecają) cele komercyjne, popularyzatorskie, dydaktyczne lub rozrywkowe. Komika absurdalna, jak pokazuje to chociażby *Końcówka* Becketta, wyzbywała się poczucia wyższości w stosunku do ośmieszonej na pozór ofiary. Burzyła mur między śmiejącymi się i ośmieszanymi. Kreśliła bowiem obraz świata, w którym wszyscy są na swój sposób ofiarami. Nie utwierdzała tym samym moralnego komfortu widowni za sprawą negatywnych przykładów w stylu komedii klasycystycznej – *Skąpca* czy *Świętoszka* Moliera. Nie delektowała się ani potępianiem ofiary, ani wyrażaniem dyskretnej sympatii do niej. Kreowała świat zintegrowany, o zatartych podziałach i granicach między wysokimi i niskimi w hierarchii społecznej, dręczącymi i dręczonymi, aktorami i widzami.

Postacie dramatyczne Becketta bywają raczej nosicielami humoru i śmiechu – zwykle zredukowanego, dwuznacznego, „złamanego”, sarkastycznego lub czarnego – niż jego obiektami ze strony czytelnika lub widza. Mimo to można by nazwać komizm, humor i śmiech Becketta aktami zaczepnymi, ponieważ wybijają one odbiorcę z usypiającej lub znieczulającej rutyny oraz wytrącają go z wygodnej roli neutralnego spektatora i recenzenta. Pozbawiają go relaksującego komfortu i przekonania, że śmiech dotyczy tylko innych, a nie jego samego. Ten śmiech zwrotny – śmiech, chciałoby się rzec, przejęty z *Rewizora* Gogola, zarazem groteskowy i refleksyjny – wydaje się należeć do stałego repertuaru Becketta. Obejmuje on całość ludzkiej kondycji, a nie jedynie jej oderwane i izolowane epizody. W tym sensie jest to także śmiech z podwójnym żądłem: rozweselającym i raniącym.

Komika Beckettowska operuje chętnie jawnym lub ukrytym kontrastem między schowaną w podtekście i domyslną „normalnością” a deformacjami i dewiacjami eksponowanymi na scenie. Należy ona również bez wątpienia, jeśli nie w całości, to w części,

do modernistycznej tradycji „śmiechu okrutnego” (*cruel comic tradition*)<sup>9</sup>. Zastępuje jednakże sadyzm moralizatorski funkcjami estetycznymi i postawą demaskatorską. Praktykuje śmiech nie tyle niszczący, ile odkrywający, demaskatorski. Wydobywa na jaw to, co postaci chciałyby stłumić lub ukryć. W pewnym sensie jest to także śmiech narcystyczny, wyalienowany i odczłowieczający, który błyskotliwe efekty poznania i popisy sztuki aktorskiej przedkłada nad współczucie, cierpienie, ból, gesty solidarności.

Warto na koniec wspomnieć komizm językowy u Becketta, który największe możliwości znajdował w prozie. Wskazywały na niego wprost same tytuły niektórych utworów: poematu *Whoroscope* (1930), zbioru opowiadań *More Pricks than Kicks* (1934) lub powieści *Murphy* (1938), będący kalamburówką aluzją do greckiej nazwy formy (*morphe*). Na komizm tego rodzaju wskazywały żartobliwe parafrazy typu: „In the beginning was the pun”. *Fallor ergo sum*, kalambury, gry słów, mieszanie języków, postępowanie się żargonem, ironiczne zwroty, dowcipne paradoksy („Past the worst of the best. It lapsed into consciousness”) itp.

Śmiech przenikał zatem w strukturę sztuk Becketta i rozładowywał ich atmosferę. Ruby Cohn sugerowała wprawdzie, że w *Końcówce* śmiech Becketta jest maską rozpacz, a nie jej rozładowaniem, ale przecież żadne patetyczne słowo „rozpacz” nie wskazywało tam na obecność rozpacz. Śmiech wydaje się w przywołanej sztuce raczej efektem marionetkowości postaci dramatycznych (Nagga, Nell, Hamma i Clova), automatyzmu sytuacji oraz izolacji, żywo zresztą przypominającej dramat Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych*. Staje się on po prostu ekspresją minimalistycznej groteski, która działa u Becketta nie rozrutnym bogactwem form, kontestowanym przecież przez niego, ale ich powściągliwym i oszczędnym użyciem. Śmiech u widza wywołuje tutaj nie tyle stosowanie chwytu *non sequitur* – pokazywanie na scenie dezintegracji replik i zachowań postaci, słowem, ich ułomności – ile raczej refleksja, jak dalece oczekiwanie koherencji i płynnego „dalszego ciągu” byłoby w przywołanej sztuce niestosowne i bezprzedmiotowe.

Tragikomedie Becketta kreują więc skomplikowany teatr autorefleksyjny. Przenoszą skrycie akcję właściwą ze sceny do wnętrza czytelnika i widza. Zawiązują rodzaj wspólnoty między postaciami sztuk a widownią. Jeśli wprowadzają do zachowań postaci elementy frustracji, to frustrację tę podziela także widownia. Inaczej niż w tradycyjnych komediach, śmiech prowokowany przez pauzy, przemilczenia, przesadę, dysonansowe zgrzyty nie rodzi się w nich z pustki, lecz ją ustanawia i tworzy.

#### **IV. W egzystencjalistycznym gnoju czy postmodernistycznym śmietniku?**

Współczesnym tłem dla recepcji Becketta stał się sceptyczny i nieufny kontekst postmodernistyczny. Mimo iż podkreśla się niekiedy pokrewieństwo postmodernizmu z egzystencjalizmem – uznaje się wówczas postmodernizm za prawowitego dziedzica

---

<sup>9</sup> R. Cohn, *The Comedy of Samuel Beckett: „Something old, Something New...”*, „Yale French Studies”, No. 23, Humor (1959), s. 11–17. Cohn dopatruje się u Becketta zgodnie z kanonem egzystencjalistycznym śmiechu historycznego i tragicznego.

egzystencjalizmu wiodącego prym w latach 1940–1960 – to rzucają się jednakże w oczy także znamienne różnice.

Postmoderniści zdezwauowali mianowicie metafizyczny i moralizatorski dyskurs egzystencjalistów. Abstrakcyjna, ogólna metafizyka urzeczowienia, alienacji, czasu, bycia i nicości stała się celem ataku postmodernistów. Porzucili lub odsunęli oni na daleki plan egzystencjalistyczną, nastrojową retorykę smutku, samotności, rozczarowania, pesymizmu, rozpacz i otchłani. Podobny los spotkał heroiczne i *quasi*-pozytywne kategorie subiektywności, wyboru, ryzyka, odpowiedzialności i wolności. Ideał egzystencji według zwróconego ku przyszłości projektu został zastąpiony przez postmodernizm hedonistyczną afirmacją egzystencji wegetatywnej, doraźnej, realizowanej tu i teraz, w teraźniejszości, bez zobowiązań wobec przeszłości i przyszłości. Miejsce Camusowskiego „człowieka zbuntowanego” zajął, pogodzony z końcem ery Gutenberga i nowym światem symulaków, człowiek konsumujący, z gruntu niechętny utopiom, eksperymentom socjalnym i rewolucjom, zainteresowany raczej technologiczną ekspansją i bezpiecznym pomnażaniem stanu posiadania. Patetyczne (i narcystyczne) zawołanie egzystencjalistów „piekło to inni” postmoderniści zamienili na postulat konkretnej, międzyludzkiej solidarności. Rezonerski, obliwający i wykluczający styl egzystencjalistów został wyparty przez luźny, niezobowiązujący i przyzwalający, pastiszowo-ironiczny oraz sylwiczny styl postmodernizmu.

Przemiany te oddziaływały, rzecz jasna, także na pozycję i sposób interpretacji literatury egzystencjalistycznej oraz powiązanego z nią teatru absurdu, a więc także na odbiór Becketta. Wyłoniły w tej dziedzinie rozbieżne tendencje.

Jedna z nich wyraziła się w bezpośredniej, aksjologicznej negacji dorobku tych nurtów, zwłaszcza w odrzuceniu wysokiego patosu egzystencjalnego, jako zupełnie nieprzystającego do wystudzonego emocjonalnie, pragmatycznie i konsumpcyjnie usposobionego XXI wieku. Negacja pociągła za sobą dezaktualizację języka, form ekspresji i światobrazu tworzonego oraz propagowanego przez absurdyzm i egzystencjalizm. Zamieniała powoli ruch egzystencjalny, teatr absurdu i pisarstwo Becketta w obiekty na poły muzealne, podległe wprawdzie wnikliwym akademickim analizom i rozważaniom, ale w zasadzie już do cna artystycznie wyeksploatowane, aksjologicznie dogorywające.

Inna forma recepcji wyraziła się natomiast w usilnym dążeniu do rewitalizacji oddalającej się w czasie formacji absurdalno-egzystencjalistycznej. Formą takiej rewitalizacji stało się między innymi odkrywanie u Becketta i podobnych mu autorów idei i rozwiązań artystycznych afirmowanych współcześnie, a więc także odkrywanie śladów postmodernizmu. Przemalowanie egzystencjalisty lub absurdysty na postmodernistę było zresztą możliwe z powodu wewnętrznego, historycznego pokrewieństwa wspomnianych formacji, wyrażającego się we wspólnym dla nich antyesencjalizmie, nieufności do rozumu i nauki, sceptycyzmie poznawczym, orientacji antropologicznej, niechętnym stosunku do ideologii i ruchów zbiorowych.

Jeszcze inną reakcją na nieubłagane starzenie się i zapadanie w czas przeszły absurdyzmu i egzystencjalizmu, aktywnych przecież dobre już kilkadziesiąt lat temu, stał się

antykwarizm. Zagorzali antykwarysty, miłośnicy absurdu i egzystencjalizmu, uznają język i światobraz tych kierunków za niewygasłą świętość, którą należy nieustannie odnawiać, popularyzować i czcić, ponieważ niczego lepszego – a mianowicie trafniej oddającego kondycję człowieka i świata – dotąd jeszcze nie wymyślono i, co więcej, już raczej nie się wymyśli. Każda krytyka wspomnianych formacji bywa z tego względu traktowana przez antykwarystów, fanów Becketta i innych absurdystów jak profanacja i niewybaczalne bluźnierstwo, więc, również jako przypadek egzystencjalnej ślepoty.

Tymczasem prężny i żywotny kontekst postmodernistyczny stopniowo wypiera i zastępuje przychylny ongiś Irlandczykowi, celebrujący go kontekst egzystencjalistyczny. Dezaktualizuje także przestarzałe języki interpretacji, z obowiązkową rozpaczą i „patologią nicości”, niemiłosiernie zresztą już wyeksploatowane. Te starzejące się języki interpretacji zamieniają się, jak wyraził się cytowany wcześniej Adorno, w „kulturowe śmiecie” (*culture-trash*). Sam Beckett, nawiasem mówiąc, przywoływał w dramatach owe „śmiecie” w formie konwersacyjnej papki, na równie ze szczątkami szkolnej edukacji. Naśladował w ten sposób anglosaską tradycję, spopularyzowaną w powieściach Joyce’a czy poematach Eliota. Inną rzeczą jest jednakże używać owego *culture-trash* w roli artystycznego tworzywa, inną zaś podnosić je do rangi współczesnego dyskursu krytycznego, celebrującego z namaszczeniem *misterium mortis* lub definicję człowieka jako odrażającej „patologii nicości”.

Nakreślona sytuacja nasuwa pytanie, jak ma się pisarstwo Becketta do tego nowego kontekstu: na ile sprzyja on Beckettowi, akceptuje go i wchłania; na ile, przeciwnie, odrzuca go, traktując jako twórczość zużytą, dostosowaną do innych czasów, natomiast dla czasów nowszych i najnowszych nazbyt koturnową, niezrozumiałą lub aksjologicznie nie do przyjęcia.

Odpowiedź, rzecz jasna, zależy w znacznym stopniu od wczytania się w Becketta i od tego, jak historycznie usytuujemy jego pisarstwo. To prawda, Beckett należał biograficznie do generacji, która doświadczyła koszmaru pierwszej i drugiej wojny światowej; kształtował go ówczesny kontekst kulturowy; wpisywał się on *nolens volens* w jego twórczość. Ale prawdą jest także to, że pisarstwo Irlandczyka zachowało rysy indywidualne. Pozostało do pewnego stopnia autonomiczne, otwarte na różnorodne interpretacje. Badacze Becketta wskazują tutaj na bogactwo impulsów i inspiracji, z których korzystał. Książki i pisanie były dla niego przecież strawą powszednią, a komunikowanie się z czytelnikami zadaniem pierwszoplanowym. Te właściwości chroniły go przed wpisaniem w jedną tylko epokę i umożliwiały *in spe* długie trwanie. W tym rozumieniu dzisiejsze, postmodernistyczne lektury jego utworów wcale nie zaskakują.

Niektórzy krytycy i badacze postrzegają tedy w irlandzkim pisarzu „ostatniego modernistę”<sup>10</sup>, inni z kolei – pierwszego postmodernistę. Beckett – pisał Brian Finney w szkicu *Samuel Beckett's Postmodern Fictions* – dzieli z Borgesem zasługę zainaugurowania

---

<sup>10</sup> Na modernizm postawił akcent Anthony Cronin w biografii Becketta, *Samuel Beckett: the last modernist*, London 1996.

w literaturze postmodernizmu<sup>11</sup>. Jeśli za Jean-François Lyotardem kojarzyć postmodernizm z odwrotem od narracji narodowych, poniechaniem marzeń o wyzwoleniu i uszczęśliwieniu ludzkości lub dążeniem do przemieszania i do unifikacji wszystkich dziedzin wiedzy, to Beckett, zdaniem przywołanego krytyka, podążał właśnie dokładnie tymi tropami. Unikał starannie całościowych teorii. Praktykował sztukę, która chętnie odcinała się od stosowanych powszechnie reguł po to, aby formułować doraźnie rozwiązania własne i cieszyć się ich przemijalną jednorazowością. Tak przynajmniej sprawy miały się z utworami narracyjnymi. Finney pisał:

„Každy z utworów [Becketta] wynajduje dla siebie reguły na nowo i na poczekaniu. Tematem każdego utworu jest on sam, a [jego] narracja wyłania świat przedstawiony z materii języka. Przed, między i po zamieci słów, która wypełnia utwór, zalega milczenie. Jak jednak wyrazić to milczenie za pośrednictwem [słownego] brzmienia? Dylemat ten absorbuje Becketta od samego początku kariery pisarskiej. Inaczej niż pigmenty i nuty, słowa znaczą bowiem same z siebie, nie poddają się kontroli pisarza. »Czy istnieje jakiś powód, pytał Beckett przyjaciela w 1937 roku, dlaczego ta straszna materialność powierzchni słowa nie daje się usunąć...?«. Będąc pisarzem awangardowym, Beckett od zarania kariery irytował się tymi znaczeniami, które koniecznie towarzyszą słowom a którymi on sam chciałby posługiwać się tylko abstrakcyjnie. Jak bowiem w świecie ogołoconym ze znaczeń pisarz, który jest artystą słowa, jest w mocy wyrazić brak znaczenia za pomocą słów, które właśnie w sposób nie do uniknięcia komunikują znaczenia? Jak można produkować to, co sam nazwał kiedyś »literaturą bezsłowa«? Przez całe długie życie pisarskie Beckett wojował ze słowami, co owocowało zresztą błyskotliwymi innowacjami formy i języka. Doprowadzał swoje eksperymenty do końca, nigdy jednak nie był w pełni zadowolony z coraz bardziej minimalizowanych i redukowanych opowieści, które znamionowały drugą połowę jego pisarskiego życia. Nic zresztą nie satysfakcjonowało go nazbyt długo. Słowa, główny [jego] wróg, nie przestawały nadal znaczyć mimo zadawanych im cięć. Narracje Becketta stały się w efekcie sukcesywnym zapisem walki, aby podporządkować sobie język i aby milczenie rzeczywistości stało się naprawdę obecne i słyszalne»<sup>12</sup>.

Czy jednak istotnie ten obszerny wywód Briana Finneya naprawdę dowodzi postmodernizmu Becketta? Czy „kupa gnoju”, w której czołga się bohater prozy *Comment c'est (How it is)*, pisanej w 1960 roku, jest argumentem za postmodernizmem pisarza, czy raczej uosabia egzystencjalizm, modelowany według biblijnej historii Hioba, w tonacji *Bojaźni i drżenia* Kierkegaarda? Na ile zatem teza o „postmodernizmie Becketta” okazuje się mechanicznym przeniesieniem aktualnych i modnych krytycznych schematów na prozę pisarza? Czy Finney nie operuje tu w rzeczywistości gotową matrycą, którą na dobrą sprawę można by zastosować do każdego dowolnego autora?

---

<sup>11</sup> B. Finney, *Samuel Beckett's Postmodern Fictions* [w:] *The Columbia History of the British Novel*, pod red. J. Richettiego, New York 1994, s. 842–866. Zob. także <http://www.csulb.edu/~bhfinney/beckett.html> oraz B. Finney, *Since „How it is”: A Study of Samuel Beckett's Later Fiction*, Covent Garden Press 1972; U.K. Heise, *Erzahlzeit and Postmodern Narrative: Text as Duration in Beckett's „How It Is”, „Style”* (DeKalb) 1992, nr 26 (2), s. 245–269; Samuel Beckett, *Comment c'est et L'image*, pod red. E.M. O'Reilly'ego, Routledge 2001.

<sup>12</sup> Ibidem.



Wywód amerykańskiego krytyka skłania jednakże do postawienia bardziej zasadniczych pytań, które jemu samemu, jak się zdaje, zupełnie umykają z pola widzenia. Dlaczego, jak powiedziałby w tym miejscu Gombrowicz, mamy zachwycać się pisarzem, który nie potrafi w rzeczywistości dostrzec i usłyszeć niczego oprócz milczenia? Czy istotnie jest to wielki wysiłek i wielka zasługa? Czy taka postawa – aprobowana przez rzesze bezkrytycznych krytyków – naprawdę wnosi cokolwiek do rozumienia nas samych i świata oraz zasługuje na respekt? I czy istotnie kupa gnoju (*muckheap*) jest tym obrazem egzystencji, który należy pokornie akceptować, bez gestu sprzeciwu<sup>15</sup>? Jakie prawo mają wreszcie ci, którzy w takim gnoju się budzą, odnajdują lub tarzają, aby przenosić własną kondycję – niedolę lub może przyjemność – na innych? Nikomu, rzecz jasna, niepodobna odmówić prawa postrzegania w sobie samym „patologii nicości” i babrania się w gnoju, ale generalizowanie podobnych odczuć i definicji wydaje się nadużyciem.

Egzystencjalizm Becketta jest niewątpliwie wieloznaczny. Istotnie, wiele obrazów kreślonych przez irlandzkiego pisarza antycypuje aurę i fazę postmodernistyczną, a w każdym razie sytuuje się na stykach czy na granicach obu formacji. Nie zaliczyłbym jednak do nich bohatera babrającego się w gnoju, gdyż obraz ten nazbyt mocno tkwi w moralizującej retoryce egzystencjalizmu, perorującej na sposób biblijny o „marnościach nad marnościami”, w które obfituje życie. Poszukałbym takich postmodernistycznych obrazów natomiast na przykład w *Końcówce*. Nasuwają je już same tragikomiczne założenia tej sztuki, przedstawiającej rzeczywistość kaleką, groteskowo zdeformowaną. Symbolicznym zwiastunem postmodernizmu byłyby w niej dwa kubły na śmieci, które stanowią „mieszkanie” Nell i Nagga, dwojga pozbawionych nóg rodziców Hamma. Te kubły na śmieci zapowiadają bez wątpienia popularną, śmietnikową metaforę postmodernizmu. Rację bytu miałoby więc twierdzenie, że pisarstwo Samuela Becketta prooczono anonsuje postmodernistyczną wizję świata jako śmietnika i w śmietniku tym – owej wymarzonej rzeczywistości „beztłowej” – odnajduje ono swoje przeznaczenie, spełnienie i najwyższy sens, który wszakże polega w tym wypadku na pełnym, bezwzględnym i nieodwracalnym zatopieniu się w bezsensie.

## Summary

### Samuel Beckett: in a muckheap or in a dustbin?

The article addresses the issue of interpreting Samuel Beckett's works 20 years after his death (1989) and 40 years after his Nobel Prize (1969). Beckett's writing is shown in the context of the most popular literary trends of his time: existentialism, avant-garde, the Theatre of the Absurd, and, last but not least, postmodernism. The author takes

---

<sup>15</sup> Oto istotny fragment interpretacji Finneya: „Beckett is offering us a savage image of what he sees as the hell of life on earth. He makes a number of oblique references to Dante's *Inferno*. (...) The »muckheap« or »sewer« through which his protagonist crawls is Beckett's fiercest visual representation of the reality of human existence, the postmodern hell that confines us each to his or her own consciousness”. Ibidem.

issue with the prevailing Polish interpretations of the Irish writer, which gravitate toward adoration and away from criticism. Some of the interpretative discourses are becoming obsolete and will soon be replaced by new ones, such as postmodern criticism. Beckett's writing is not quite postmodern, but it certainly anticipates the postmodern vision of the world as a big dustbin or a sea of absurdity.



Andrzej Nowakowski, cykl *Sprzeczności* (2)