

Pierwsza praca, jaką Samuel Beckett opublikował w swoim życiu, jest pracą krytyczną. Jest to szkic, w którym przyszły autor *Godota* starał się wykazać, że w powstającym właśnie dziele Joyce'a *Finnegans Wake*, nazywanym w owym czasie *Work in Progress* (*Dzieło w toku*), znalazły swój odźwięk i zastosowanie pewne idee i koncepcje trzech dawnych myślicieli i twórców: Dantego, Giordana Bruna i Giambattisty Vico. Nie określając, na ile Joyce świadomie czerpał z tych źródeł, a na ile dane treści czy motywy przeniknęły do jego dzieła mimowolnie lub zgola niezależnie tam wystąpiły, ujawniał zbieżności i pokazywał, co i w jaki sposób jest tam obecne. Czynił to przedstawiając na przemian i przytaczając stosowne fragmenty prac i poglądów wymienionych autorów oraz odpowiadające im cytaty z *Finnegans Wake*.

Według Becketta to, co łączy Joyce'a z Dantem, to ich twórczy, rewolucyjny stosunek do używanych współcześnie języków i szczególny szacunek dla języka liczb. Tak jak Dante nie chcąc pisać *Boskiej Komedii* po łacinie, języku stosowanym dotychczas wyłącznie w literaturze pięknej, a jednocześnie nie mogąc zdecydować się na wybór któregoś z licznych dialektów swego kraju, gdyż każdy z nich był w jakiś sposób ułomny albo nie dość sprawny, stworzył nie istniejącą dotąd, syntetyczną włoszczyznę, będącą

nową jakością, tak i Joyce zerwał w *Finnegans Wake* z tradycyjną angielszczyzną i zbudował na jej podstawie oraz przy pomocy dzieł innych języków, żywych i umarłych, nową zupełnie mowę, która zdaje się wypełniać ideę uniwersalności (ma być zrozumiała i czytelna dla całej ludzkości zawsze i wszędzie), przez co nie może być już zrozumiała i czytelna dla każdego z osobna. Poza tym Dante przypisując szczególne znaczenie „trójce” (symbol Trójcy) i „dziesiątce” (znamię doskonałości) zbudował swe dzieło w kulcie dla tych liczb, czyniąc z nich i ich wielokrotności podstawowe wymiary tyleż kreowanego świata, co samej struktury poematu: są trzy królestwa, każde z nich obejmuje 9 (3 razy 3) kręgów, pięter lub nieb i każde urasta do członów 10 – przez dodanie siedzib pośrednich (przedpiekła, raju ziemskiego i Empireum); utwór składa się – odpowiednio – z trzech części, każda część z 33 pieśni, a całość z pieśni 100 (10 razy 10), bo do 99 dochodzi jeszcze pierwsza, wprowadzająca, ponadto rzecz napisana jest tercyną. Joyce, dopatrując się z kolei jakiegoś szczególnego waloru w „czwórce” (cztery pory roku, cztery ewangelie, cztery prowincje Irlandii) i w „dwunastce” (dwanaście tablic, dwunastu apostołów, dwanaście miesięcy), tym dwóm liczbom kazał rządzić w stworzonym przez siebie świecie i dziele.

Myśl Giordana Bruna odciska się

w *Finnegans Wake* pośrednio, poprzez koncepcje Giambattisty Vico, gdzie została ona zawarta i przetworzona, a które, zdaniem Becketta, stanowią najpoważniejsze źródło inspiracji Joyce'a. Chodzi tu głównie o ideę jednorodności przeciwności. Streszcza się ona w zasadzie, że każde minimum odpowiada nie tylko jakimukolwiek innemu minimum (np. najcieńsza cięciwa najcieńszemu łukowi), a każde maksimum jakimukolwiek innemu maksimum, lecz że i każde minimum jakimś maksimum (np. minimalne gorąco równa się maksymalnemu zimnu albo maksymalne zepsucie jest identyczne z minimalną żywotnością). Z tych właśnie rozważań wywiódł Vico swą naukę i filozofię.

Filozofia ta zajmowała się ludzką historią i próbowała stworzyć ogólną teorię rozwoju człowieka i społeczeństwa. W jej świetle historia nie jest dziełem przypadku ani konieczności, lecz wytworem samych ludzi. Tworzenie to jednak nie jest całkowicie dowolne, podlega bowiem pewnym danym lub narzuconym z góry prawom. Historia stanowi zatem wynik takiej konieczności, która nie jest przeznaczeniem, i takiej wolności, która nie jest przypadkiem. Vico nadał owej sile – ironicznie – miano Boskiej Opatrzności. Ta Boska Opatrzność przejawia się w ten sposób, że ludzkość rozwija się w trójfazowych cyklach po linii spiralnej. Ludzkość i wszel-

kie narody przeszły i wciąż przechodzą przez trzy fazy rozwojowe: przez wiek bogów, wiek bohaterów i wiek ludzi. Po zamknięciu się cyklu, wszystko zaczyna się od nowa, tyle że na szerszym bądź wyższym pierścieniu spirali.

Według Becketta Joyce w widoczny sposób posłużył się tym modelem w *Finnegans Wake*, czyniąc zeń nie tylko strukturalny szkielet całości, lecz traktując go również jako temat licznych, szczegółowych wariacji. Pierwsza część *Finnegans Wake* ma odpowiadać epoce bogów (instytucja Religii) albo abstrakcyjnym Narodzinom. Część druga – epoce bohaterów (instytucja Małżeństwa) albo abstrakcyjnej Dojrzałości. Część trzecia – epoce ludzi (instytucja Pogrzebania) albo abstrakcyjnemu Zepsuciu. Wreszcie część czwarta – rozpoczynająca cykl od początku na wyższym piętrze – ma odpowiadać przejściu z epoki ludzi do nowej epoki bogów (epoki żywej Opatrzności) albo abstrakcyjnemu Tworzeniu.

W analizach Vico szczególne znaczenie miała teza o poetyckim charakterze ludów pierwotnych. W tej dyspozycji człowieka – dyspozycji „tworzenia rzeczy według własnych wyobrażeń” – widział myśliciel najgłębsze źródło i motor przyszłej ewolucji. Ludzkość wkroczyła na drogę rozwoju, bo potrafiła wytworzyć wyimaginowane światy, które posiadały moc faktycznej rzeczywistości. Takimi światami były

pierwsze mity i religie. Takim światem był sam język i jego pochodna – pismo. One to stanowiły probierz przyszłej cywilizacji.* To, co jest szczególnie dla owych pierwszych „tworów poetyckich”, to fakt, że nie istnieje w nich granica między znakiem a rzeczą, że pojęcia są zarazem własnymi desygnatami. Jowisz nie był żadnym symbolem. Był straszliwie rzeczywisty. Z tych rozważań wysnuł Vico swoją poetykę. Ponieważ mijające epoki historyczne wciąż trwają w pewien sposób, bo każda z nich to tylko przejaw dominacji jednego z trzech równorzędnych pierwiastków człowieka (boskiego, bohaterskiego, ludzkiego), poezja zawsze winna pełnić taką rolę, jaką pełniła na samym początku, a zatem wciąż od nowa wszystko nazywać, wciąż tworzyć nowe światy, i to takie światy, które na danym etapie rozwoju posiadałyby moc rzeczywistości, czyli oddziaływałyby na ludzi tak, jak oddziaływały na barbarzyńców pierwsze religie i mity.

Beckett w swym szkicu przekonuje, że Joyce i z tej nauki Vico skorzystał w *Finnegans Wake*. Prezentując odpowiednie fragmenty pokazuje, jakie znalazła tu zastosowanie. Głównie chodzi o to, że „forma jest u Joyce’a treścią, a treść

formą” (zatarcie granicy między znakiem a rzeczą), że „pisarstwo Joyce’a nie jest o czymś, lecz samo jest tym czymś”. „Tam, gdzie treścią jest sen, słowa idą spać. Tam, gdzie treścią jest taniec, słowa tańczą”. Zalecana przez Vico „przedmiotowość” poezji polega w *Finnegans Wake* na tym, że „pełnia odbioru zależy tu w równym stopniu od odbioru wizualnego jak słuchowego”, że należy tu odbierać „zarówno jedność przestrzenną, jak i czasową”, że w odniesieniu do tej prozy „słowo czytać jest niewspółmierne”, że pisarstwo to „zawiera w sobie kwintesencję języka, malarstwa i gestu i oczywistą klarowność mowy nieartykułowanej i barbarzyńską skrótowość hieroglifów”, że „słowa nie są tu ukladnymi wygibasami dwudziestowiecznej farby drukarskiej, lecz żyją: łokciami torują sobie drogę na karty książki, jarzą się, płoną, gasną i zanikają”. Ponadto Joyce – zgodnie z tezami Vico o bezpośrednim (dosłownym) charakterze pradawnych mitów – nie buduje swego dzieła jako założonej alegorii, nie dąży do abstrakcji bądź metafizycznego uogólnienia. Przedstawia tylko zapis tego, co szczególne: dziewczyna na polnej drodze, dwie praczki nad brzegiem rzeki itp. Według Becketta jest to

Vico i Bruno, i to „w sposób jeszcze bardziej konkretny, niż wynikałoby to z tej pobieżnej analizy”.

Nie kwestionuję trafności tych spostrzeżeń i twierdzeń. Wierzę, bo stwierdzić nie potrafię, że Joyce istotnie znajdował się pod wpływem wymienionych przez Becketta idei i że idee te znalazły swój oddźwięk i wyraz w *Finnegans Wake*. Nie wiem jednak, na ile są one dominujące (kluczowe), a na ile równorzędne w stosunku do innych, które przecież niewątpliwie też wycisnęły swe piętno w ostatnim utworze Joyce’a. Najnowsze badania nad *Finnegans Wake* mówią na przykład, że dzieło to jest przede wszystkim odbiciem czy parafrazą egipskiej *Księgi Zmarłych* (Maciej Słomczyński). Chodzi mi o to, że doszukiwanie się zbieżności i pokrewieństw z takimi a nie innymi ideami, że wyróżnienie takich właśnie nazwisk jak Dante, Bruno i Vico, a wreszcie taki sposób postawienia całej kwestii, świadczy bardziej o samym Beckettzie niż wyjaśnia istotę prozy Joyce’a. Z punktu widzenia joyceologii szkic Becketta jest interesującym, choć drobnym przyczynkiem, z punktu widzenia jego własnej twórczości, która zrodziła się w owej chwili i powstaje do dziś przez równo pięćdziesiąt lat, jest on czymś w rodzaju artystycznego credo, swoistym programem literackim, prezentacją poglądów na temat istoty i roli poezji oraz przeznaczenia poety. Proza Joyce’a w ujęciu Becketta bardziej wydaje

się dziełem, o jakim młody sekretarz marzył sam, jakie sam pragnąłby stworzyć, niż takim, jakim jest ono naprawdę.

Zrekonstruujmy te marzenia. U ich podłoża tkwią głębokie przekonanie o nieuchronnie poetyckiej naturze ludzkości. Przekonaniu takiemu genialną formułę nadał swego czasu Fryderyk Hölderlin, pisząc w jednym ze swych wierszy: „Pełen zasług, nie mniej poetycko mieszka człowiek na tej Ziemi”. Przekonanie takie oznacza, że to, co jest dla istnienia człowieka najbardziej swoiste, co określa jego najgłębszą istotę, to jego zdolność nazywania i stanowienia rzeczy, których pozornie nie ma (których nie widać, nie słychać i nie sposób dotknąć), a które są prawdziwsze niż namacalna rzeczywistość faktów. Tymi „rzeczami” są istoty boskie, czyli to wszystko, co jest trwałe i ma znamiona całości i co stanowi fundament bytów przemijających i cząstkowych. Poezja w takim rozumieniu oznacza stwarzanie warunków do zdomawiania się człowieka na ziemi, oznacza wykuwanie swojskie ludzkiej przestrzeni życiowej, oznacza rozświetlanie mroku, jakim z punktu widzenia człowieka jest otaczający go byt. A zatem prawdziwym czy też w ogóle poetą jest ten, kto nazywa wszystko tym, czym to jest, kto stwarzając domniemane obrazy świata rozjaśnia na chwilę ciemność, by ludzkość mogła w tym błysku zrobić jakiś krok.

* Warto tu na marginesie zaznaczyć, że bardzo zbliżone poglądy żywił w ponad 200 lat później Martin Heidegger. Szczególnie jaskrawy wyraz dał im w szkicu „Hölderlin a istota poezji” (przekład polski *Twórczość* nr 5, 1976).

Owe „domniemane obrazy” – żeby faktycznie spełniły swą rolę – muszą posiadać moc rzeczy. Choć wzniesione w materii słowa winny promieniować siłą rzeczywistości. Tak jak świat mitologii greckiej, jak wizje Proroków Starego Testamentu, jak zaświaty Dantego. Ważne jest przy tym, czy wręcz niezbędne, by obrazowy przedmiot, jak i sam obraz miały wyraźną strukturę liczbową, aby ich budowa i kontury były wymierne w sensie arytmetycznym. Albowiem język liczb wydaje się czymś, co lepiej i trwalej wyraża tajemnicę bytu aniżeli język słów.

Wreszcie tworzone dzieło powinno mieć charakter ogólny i całościowy, tzn. odpowiadać na wszelkie kwestie, które uznawane są za podstawowe. Lista takich kwestii od kilku tysięcy pozostaje niezmienna. Są to pytania o prapoczątek, tyleż człowieka, co samego świata, oraz o ich istotę, kształt i przeznaczenie. Pieśń poety ma więc być spójnym modelem Całości, ze szczególnym uwzględnieniem miejsca i roli, jakie zajmuje i pełni w niej człowiek.

Dziś, gdy dzieło Becketta jest prawie dokonane, można stwierdzić, że cała jego twórcza droga nie była niczym innym, jak niestrudżonym wypełnianiem owego karkołomnego zamysłu, sformułowanego i podjętego w młodości. Praca ta przypomina żmudną i ryzykowną

wspinaczkę albo wydobywanie się z zawilego, ciemnego labiryntu. Pisarz, jakby wiodła go nigdy nie nasycona wola urzeczywistnienia swego ideału sztuki lub niezachwiana wiara, że u kresu wędrówki czeka go pożądane światło, porzucał kolejno różne drogi, które uznawał za złudne lub połowiczne, a na których bywał już solidnie zadowolony, i wielokrotnie rozpoczynał wszystko od nowa, z nowego miejsca, w inny sposób.

Na początku pisał po angielsku. Wiersze i opowiadania. Tych ostatnich powstało dziesięć i złożyły się na tomik *More Pricks than Kicks**. Ich bohaterem jest Belacqua (imię zaczerpnięte z *Boskiej Komedii*: tak nazywał się florencki lutnik, znany z apatycznego i opieszałego sposobu bycia; Dante spotyka go w przedsionku Czyśćca, gdy siedzi on w cieniu skały w pozycji pokonanego; postać Belacqua, a zwłaszcza owa poza, w jakiej niezmiennie trwa, wielokrotnie i w rozmaity sposób będzie odtąd powracać na karty twórczości Becketta). Opowiadania o Belacquie dzieją się współcześnie w Dublinie i są groteskowym obrazem życia irlandzkich intelektualistów, żyjących z dnia na dzień, wiecznie klepiących biedę i wciąż przesiadujących w piwiarniach i barach. Trudno powiedzieć, by teksty te realizowały w jakiś sposób przyjęte

niedawno założenia artystyczne. Niemniej zawierają już one w sobie pewne elementy i natręstwa, z których w przyszłości ulepiona zostanie właściwa wizja. Chodzi głównie o motyw trudności czy wręcz niemożności poruszania się („stopy miał zupełnie zrujnowane, odciski, palce u nóg stałe wygięte ku górze”) oraz o słynną obsesję pamięci życia w łonie matki („chciałbym znów leżeć na plecach w wiecznej ciemności łożyska”). Te dwa motywy, odpowiednio oczyszczone i przetworzone, urosną w przyszłości do rangi wielkich symboli.

W następnej kolejności powstały dwie powieści. Pierwsza z nich, *Murphy* (1938), stanowi pewną kontynuację opowiadań. W gruncie rzeczy ma ona charakter realistyczno-psychologiczny (choć osobliwy to realizm i psychologia) dając portret tytułowego bohatera, zagubionego w Londynie i szukającego schronienia przed światem i ludźmi. Postać Murphy’ego (można w niej dopatrzyć się młodzieńczego autoportretu Becketta) to postać człowieka, który ucieka przed życiem, odcina się odeń wszelkimi sposobami i pogrąża w nirwanie, w jakiej odnajduje nareszcie uspokojenie i coś, co można by nazwać głębszym sensem. W swej panicznej ucieczce przed światem Murphy skrywa się w końcu w zakładzie psychiatrycznym. Pracując tam jako pielęgniarz stwierdza, że to, co zwykło się uważać za miejsce wygnania, jest w is-

tocie swoistym sanktuarium, a przebywających tam pacjentów nie należy uważać za ludzi wyrzuconych poza system dobrodziejstw, lecz za tych, „którzy zbiegli przed kolosalnym fiaskiem”.

Druga powieść, *Watt*, pisana w latach 1943–45 koło Avignonu we Francji, gdzie Beckett jako członek Ruchu Oporu musiał się ukrywać, jest dość istotnym krokiem naprzód. Pisarz przeszedł w niej po raz pierwszy od poetyki konwencjonalnej, jaką stosował dotychczas, do parabolicznej czy alegorycznej, a więc do takiej, która w przyszłości okaże się najbardziej dlań typowa i najskuteczniej wyrażająca to, co ma do powiedzenia. Świat opisany w *Watt’cie* nie jest jeszcze „czysto” Beckettowski. Przypomina trochę rzeczywistość Kafki. Majątek pana Knotta, u którego Watt, patetyczny włóczęga w nieokreślonym wieku, znajduje w tajemniczy sposób pracę służącego, a następnie, równie tajemniczo, ją traci, podlega bardzo drobiazgowym, a zarazem żelaznym prawom. Watt niestrudzenie próbuje je rozszyfrować i odtworzyć mechanizm systemu, w jaki został włączony. Oczywiście nic z tego nie wychodzi. A ściślej – to, do czego dochodzi, przedstawia mu się nie jako logiczny ład, lecz jako dowolność i chaos. Światem, w jaki dostał się Watt, zawiaduje samowola i absurd. Relacja zachodząca między dwoma głównymi bohaterami, między dysponentem majątku i władzy

* Nieprzetłumaczalna gra słów zaczerpniętych z *Dziejów Apostolskich* (9.5.).

a wynajętym pracownikiem (Pan – Sługa) – to metaforycznie odwzorowany stosunek między istotą boską i ludzką. Charakter tej zależności określa m.in. gra słów, jaka ukryta jest w brzmieniu imion. Imię Watt pod względem fonetycznym dokładnie odpowiada angielskiemu zaimkowi *what* (co), natomiast imię Knott – w analogiczny sposób – angielskiej partykule przeczącej *not* (nie) albo staremu słowu *naught* (nic). Efekt, jaki to daje, jest taki, że Watt-Człowiek całym sobą, całym swym imieniem-istnieniem pyta: „co?”, a Knott-Pan całym sobą odpowiada przecząco: „nie”.

Beckett po raz pierwszy przyjechał do Francji w 1926 roku. Od tego czasu bywał tam bardzo często i coraz dłużej, aż wreszcie stolica tego kraju stała się główną jego siedzibą. Gdy wybuch wojny zaskoczył go w 1939 roku w Irlandii, natychmiast wrócił do Paryża. Powiedział później: „Wolałem Francję w stanie wojny niż Irlandię w stanie pokoju”. Ów wieloletni kontakt z Francją i językiem francuskim nie pozostał bez wpływu na życie twórcze Becketta. Już w roku 1930 podjął się wraz ze swym przyjaciół, Alfredem Péronem, przekładu na francuski *Anny Livii Plurabelle* – najbardziej znanego fragmentu *Finnegans Wake*, a w 1937 sam podjął próbę pisania w tym języku. Na razie jednak były to tylko krótkie wiersze. Zasadnicza

przemiana nastąpiła dopiero po wojnie, właśnie po skończeniu powieści *Watt*.

O dotychczasowym dorobku Becketta (do roku 1945), o jego zasadniczych dokonaniach artystycznych w tym okresie można powiedzieć, że były one poszukiwaniem własnej indywidualności i gromadzeniem materiału. Pierwsze opowiadania i powieść *Murphy* wyłaniały charakterystyczne dla pisarza motywy i obsesje, ujawniały podstawowe elementy Beckettowskiego świata, powieść *Watt* stanowiła przymiarkę formalną, była próbą odnalezienia własnej poetyki. Obecnie należało przystąpić do syntezy. Ale tu właśnie stało coś na przeszkodzie. Tym czymś – rzecz niebywała – okazał się rodzimy język angielski. Język ten – powiedział później Beckett – nazbyt kuśił uprawianiem czystej wirtuozerii, a przez to oddalał od tego, co najważniejsze, czyli od idei. Wobec tego porzucił go i zaczął pisać po francusku, w którym – jak się wyraził – „łatwiej jest pisać bez stylu”. Pierwszymi utworami, jakie powstały w tej nowej sytuacji, były cztery niewielkie nowele. Trzy z nich – *Koniec*, *Narkotyki* i *Wygnań* – opublikował zaraz po napisaniu. Czwartą – *Pierwszą miłość* – ogłosił drukiem dopiero w roku 1970. Wkrótce po nowelach powstała powiastka *Mercier i Camier*, również opublikowana dopiero

w 1970. Tych pięć utworów można określić jako rodzaj próby generalnej przed napisaniem pierwszych opowiadań i w *Murphy* Beckett tropił siebie i zbierał materiał, jeżeli w *Wattcie* ćwiczył poetykę, to w nowelach po francusku i w powiastce *Mercier i Camier* sprawdzał i doskonalił własne możliwości w zakresie posługiwania się językiem przybranym. Nowele stanowią wstęp do wielkiej trylogii, jaka wkrótce powstanie, *Mercier i Camier* jest pierwotnym szkicem przyszłego *Godota*.

Lata 1948–1950 to najbujniejszy okres w życiu twórczym Becketta. Powstały wówczas trzy wielkie powieści – *Molloy*, *Malone umiera* i *Nienazywalne* – składające się właśnie na słynną trylogię, następnie trzynaście krótkich *Tekstów po nic*, będących jej swoistym epilogiem, a wreszcie *Czekając na Godota* – sztuka, która w kilka lat później uczyniła nazwisko Becketta głośnym i otworzyła mu drogę do światowej sławy.

Gdyby się chciało w najkrótszy sposób określić istotę i tematykę trylogii, można by powiedzieć, że powieści te są poszukiwaniem i o poszukiwaniu granicy ludzkiej tożsamości, że są one próbą uchwycenia i opisania zjawiska umykającej czy oddalającej się jak horyzont podmiotowości. We wczesnych opowiadaniach i w *Murphy*,

w *Wattcie* i w nowelach francuskich bohaterowie Becketta uciekają przed światem, stronią od jego zmienności i zgiełku, zaszywiają się w cichych i bezludnych kryjówkach, by tam bez przeszkód zapuszczać się w krainy własnej wyobraźni; w trylogii ów proces redukcji wrażeń posunięty jest jeszcze dalej: Beckett coraz mniej uwagi poświęca rzeczywistości zewnętrznej, czyli jej wyglądom i okolicznościom oddalania się od niej, coraz bardziej natomiast koncentruje się na samej rzeczywistości wewnętrznej, czyli na rozlicznych obrazach i rojeniach, jakie zaczynają kwitnąć w wyizolowanym ze świata umyśle. Opisy peregrynacji bohaterów zostają stopniowo wypierane przez opisy peregrynacji ich myśli. Światem przedstawionym przestaje być świat zdarzeń, staje się nim świat wyobraźni. W *Molloy'u* są jeszcze postacie i poruszają się. W *Malone umiera* – jeden, tytułowy bohater, który leży w łóżku. W *Nienazywalnym* – bohater-narrator nie daje się już zidentyfikować, sprowadza się do samego głosu, który mówi i rozważa kwestię swej tożsamości.

Zaraz po skończeniu *Nienazywalnego* Beckett zabrał się do pisania kolejnej prozy. Zamierzał w niej posunąć się jeszcze dalej w drażnieniu i badaniu jądra świadomości, pragnął przekroczyć jakiś kolejny próg. Próba ta jednak nie powiodła się tak, jak to sobie zakładał. Po blisko

dwóch latach wyteżonej pracy (1950–1952), kiedy to na różne sposoby i wciąż bez zadowalającego efektu forsował założony cel, przerwał kontynuowanie wysiłku. W rezultacie pozostał stos notatek, szkiców i wersji. Po jakimś czasie Beckett przejrzał je, oczyścił i w takiej postaci postanowił wydać – z jednej strony, by zachować fragmenty, które uznawał za samodzielne i do których przywiązywał szczególną wagę, z drugiej, by dać świadectwo i obraz pewnego fiaska. W ten właśnie sposób powstały i ujrzały światło dzienne *Teksty po nic*. Oto również przyczyny, dla których określa się je mianem swobodnego epilogu trylogii.

Teksty po nic, jak już wspominałem, są serią trzynastu krótkich zapisków, powiązanych ze sobą wspólną tonacją, stylistyką oraz pokrewnymi motywami. W tych zwartych graficznie strofach, pisanych bez akapitów, mieszają się ze sobą jakieś niejasne, dalekie wspomnienia, bieżące odczucia i refleksje, próbujące to wszystko połączyć, pogodzić i przeniknąć. Nie ma w nich jednak żadnego spójnego przewodu czy systematycznego dociekania, nie ma też żadnej jednolitej, dominującej wizji. Są tylko strzępy – strzępy scen, myśli i pytań. W sumie daje to obraz miotającej się w potrzasku świadomości, która z jednej strony nie potrafi nie istnieć (przestać funkcjonować, zamilknąć), a z drugiej – nie umie być taką, jaką by chciała, tzn. samowładną i samopojętą.

Stąd dwuznaczność tytułu, który odnosi się tyleż do aspektu literackiego, co filozoficznego: *Teksty po nic*, czyli zarazem „do niczego” (nieudane) i „na nic” (daremne).

Dwuletnie zmaganie się z oporną materią *Tekstów po nic*, uwiecznione ostatecznie niepowodzeniem – niepowodzeniem, zaznaczymy jednak, względnym czy subiektywnym, gdyż utwory te odznaczają się niezaprzeczalnymi walorami estetycznymi – zniechęciło Becketta na jakiś czas do dalszych poszukiwań w zakresie prozy. Powrócił do niej dopiero po trzech latach, w roku 1955, wracając jednocześnie do nieużywanego od lat dziesięciu języka angielskiego. Zaczął pisać utwór, który miał być powieścią bądź dłuższą nowelą i który – podobnie jak dalszy ciąg trylogii – nie znalazł swego spełnionego kształtu. Beckett znów zarzucił tę pracę i znów ograniczył się do zaprezentowania początkowego ustępu. Ustęp ten – opatrzony przez autora zgodnym z rzeczywistością tytułem *Z zarzuconego dzieła* – otwiera niniejszy tom. Przyjrzyjmy się bliżej temu tekstowi.

Ogólnie wypływa on z ducha *Tekstów po nic*. Podobnie jak tam, narratorem jest tu bliżej nie określony podmiot, który snuje wspomnienia przeplatane długimi, piętro- wymi dygresjami. Tyle tylko, że tam były one utrwalone na papierze w sposób konwencjonalny, nieodczuwalną ręką autora, tu zaś zapisywane są wprost przez samego narra-

tora. Jest to różnica niby czysto formalna, wynikająca z niej jednak dosyć istotne konsekwencje, zwłaszcza że w tekście widoczny jest sam proces jego powstawania i kształtowania się. Chwyt ten przenosi po prostu punkt ciężkości utworu z przedstawianej rzeczywistości na sytuację narracyjną albo wręcz czyni z tej ostatniej rzeczywistość pierwszoplanową. Sprawia to, że fakt pisania staje się niezwykle ważnym, o ile nie kluczowym ogniwem całości.

W *Zarzuconym dziele* postać narratora objawia się w dwójaki sposób. Z jednej strony poprzez złożoną z różnorodnych elementów opowieść o sobie – opowieść zawierającą konkretne wspomnienia, ogólną autocharakterystykę i wzmianki o sytuacji aktualnej, z drugiej poprzez sposób prowadzenia tej opowieści oraz komentowania jej, czyli poprzez obecne w tekście uwagi dotyczące samego zapisu. Co wynika z tych dwóch źródeł informacji?

Zacznijmy od opowieści. Toczy się ona dwoma torami. Pierwszy wyznaczają opisy konkretnych sytuacji ze wspomnianych kolejno dni, których w sumie zbiera się trzy, a ściślej dwa, bo nad trzecim narrator solidnie już nie pracuje, ograniczając się ledwie do uchwycenia sceny inicjującej. Tor drugi tworzą rozmaitego typu dygresje, które wielostronnie charakteryzują narratora.

Sytuacje konkretne są niepozorne i osobliwe zarazem. Z pierwsze-

go przywołanego dnia narrator pamięta swoje wyjście z domu wczesnym, pogodnym rankiem, sylwetkę matki w oknie, która płakała i machała za nim ręką, następnie białego konia, który prowadzony przez kogoś przeszedł mu drogę, a wreszcie dziką furę, w jaką wpadł nagle nie wiadomo z jakiego powodu. Z drugiego dnia – równie ponurego i deszczowego jak pierwszy, gdyż wkrótce po owym jasnym poranku niebo zachmurzyło się i zaczęło padać, i padało już tak do wieczora – przypomina sobie swój zagadkowy upadek zaraz po przekroczeniu progu (zagadkowy, bo jakby dobrowolnie przeciągnięty w półgodzinne leżenie na ziemi, najpierw na brzuchu, a potem na plecach), następnie szalony marsz w górach, poprzez gąszcz wysokich paproci (szalony, bo odbywany w stanie jakiegoś amoku, przejawiającego się we wściekłym rzucaniu przekleństw i wymachiwaniu kijem) oraz przygodę z gronostajami, które go osaczyły i miały ochotę zagryźć (ta scena przywołuje cały dzień). Trzeci z powracających dni reprezentowany jest przez jeden już tylko obraz, co nie oznacza – przypominam – że narrator więcej zeń nie pamięta, lecz że po prostu przerywa na tym całą zabawę. Szczegół ten to spojrzenie, jakie rzucił mu wtedy robotnik drogowy, zwany Balfe, którego w dzieciństwie panicznie się bał. W sumie mamy więc do czynienia z siedmioma obrazami: z trzema

z dnia pierwszego (matka, koń, furia), z trzema z drugiego (upadek, paprocie, gronostaje) i z jednym z trzeciego (spojrzenie).

Dygresje nie są jednolite. Dzieli je odniesienie do czasu, jakiego dotyczą. Mamy więc do czynienia z trzema ich grupami; z dygresjami dotyczącymi przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Dygresje układają się w tekście w trzy pasma, które przeplatają się wzajemnie jak w warkoczu.

Pierwsza grupa dygresji – najliczniejsza – skupia się wokół takich kwestii, jak uosobienie i zwyczaj narratora oraz jego stosunki z rodzicami. Narrator mówi w nich, że:

Nigdy nie mógł długo leżeć twarzą do ziemi, choć bardzo to lubił; umiał chodźć tylko powoli lub bardzo szybko biec, lecz nie więcej niż kilka metrów; nigdy nie był w drodze dokądś, tylko w drodze po prostu; wciąż chodził starymi szlakami, nigdy nie pociągały go nowe; będąc w górach myślał często, aby upaść i zniknąć z pola widzenia, nie czynił tego jednak i szedł wciąż naprzód, a jego ciało świetnie sobie radziło bez niego; zawsze robiła na nim wrażenie biel; często wpadał w dzikie furie, które zmieniały jego życie w piekło; nigdy nie umiał myśleć; jego umysł wciąż sobie przeczył; był w zasadzie szalony, ale uchodził za nieszkodliwego; z roku na rok stawał się coraz dziwniejszy; od nieustannego mówienia wciąż bolało go gardło; lecz nigdy z nikim nie roz-

mawiał (mówił więc wyłącznie do siebie); ostatnią osobą, z którą mówił, był jego ojciec (pewnego dnia, wysoko w górach, wyłożył mu kosmologię Milтона); matkę prosił tylko o pieniądze; poza tym matki nigdy nie lubił, głównie za jej nierównoważony charakter, kłócił się z nią i było mu jej żal; nigdy nikogo nie kochał, miłością darzył jedynie wyśnione zwierzęta, które były przeważnie białe, oraz słowa i wszystko, co było nieruchome; w pewnym sensie zabił chyba swych rodziców.

Do tej grupy dygresji zalicza się również seria zdań w trybie warunkowym, w których narrator wyobraża sobie inny los, jaki mógł go spotkać, gdyby nie takie lub inne okoliczności. Dygresji takich jest cztery. Narrator sądzi w nich, że:

gdyby nie przedwczesna śmierć ojca, zostałby pewnie profesorem, bo ojciec o tym marzył; gdyby umiał normalnie kochać, pewnie by się ożenił, a dobra żona zrobiłaby z niego człowieka i teraz wiódłby beztrudny żywot sybaryty; gdyby nie straszliwy niepokój, jaki w nim zawsze był, całe życie przeżyłby pewnie w pustym pokoju z zegarem i wsłuchiwałby się tylko w jego cykanie; gdyby umiał myśleć, pozwoliłby się zagryźć przez gronostaje, kiedy go osaczyły.

Druga grupa dygresji to bardziej lub mniej bezpośrednie wypowiedzi na temat obecnej sytuacji narratora. Narrator oświadcza w nich, że:

jest już stary i słaby, zbolały i wycieńczony; ma ze sobą swoje dwie książki (nie wiadomo, czy „swoje” w sensie własności, czy autorstwa) – dużą i małą; wciąż nawiedzają go jakieś stare pytania i myśli, których nie udało mu się dotąd rozwikłać, lecz nie ma już ochoty zwracać sobie nimi głowy, wobec czego zwalcza je spychając na dno świadomości; o swej przeszłości wie niezmiernie mało, mimo że w sercu przechowuje wszystko, co minione; nie pojmuje (nie potrafi zidentyfikować?) tajemniczych, słabych odgłosów, jakie go właśnie dochodzą, lecz że kiedyś, gdy je już sobie przypomniał, zrozumie pewnie, co oznaczały; czuje się podobny do nie żyjącego już robotnika drogowego Balfe'a, którego spotkał trzeciego ze wspomnianych dni; wspomnienie tego dnia, w odróżnieniu od wspomnień innych dni, przeżywa tak, jakby wciąż tkwił w tamtym czasie („więc... jestem tam, w dniu, kiedy rzucił mi spojrzenie Balfe...”); wciąż wierzy w życie pozagrobowe, bo podnosi go to na duchu; nie żałuje niczego, poza tym, że się w ogóle urodził; nie jest zadowolony ze swego pisania („co za język!”) i spodziewa się, że nikt tego nie będzie czytał.

Trzecia grupa dygresji to myśli i wyobrażenia narratora na temat okoliczności własnej śmierci, procesu rozkładu w ziemi i istoty nieistnienia. Narrator przewiduje w nich, że:

zapewne utonie albo spłonie, rzuci się wściekle głową w ogień i umrze jak żywa pochodnia, albo że upadnie i już nie wstanie, albo że zwinie się na noc i nim zaświta, będzie już po nim; w ziemi będzie na początku cały i tuż pod powierzchnią, potem rozpadnie się i poniesie go, przez całą ziemię, a w końcu może przez skalny brzeg do morza; nie będzie już jak dotąd, dni, jeden za drugim (wyjście, droga, zwrot i powrót), lecz długie i niezmaczone teraz, bez przed i po, bez światła i mroku, bez od i do, połowiczne pojęcie o „kiedy” i „gdzie”, i o „co”, zatrze się, wszystko się stopi w zupełne nic, gdzie nigdy niczego nie było i być nie może, gdzie życie i śmierć to samo nic, i tylko będzie głos śniący i mamroczący wokół, głos, który niegdyś dobywał się z czyichś ust (nie wiadomo z czyich, bo narrator powiada „z twoich” i nie tłumaczy, czy ma na myśli siebie, czy kogoś innego).

Prześledziwszy uważnie kolejne warstwy opowieści, zastanówmy się teraz, co to wszystko znaczy. Dziwność obrazów i sformułowań, z jakimi się tu stykamy, wskazuje, że nie mamy do czynienia z przekazem realistycznym czy psychologicznym (w tych konwencjach tekst pozbawiony byłby sensu), lecz ze znakiem o charakterze parabolicznym. Aby uchwycić, o co w nim chodzi, trzeba najpierw rozszyfrować metaforyczny sens jego podstawowych elementów. Za takie kluczowe kategorie

uważam pojęcia dnia i nocy, wyjścia, drogi i powrotu, zjawisko pamięci i wspominania oraz postacie ojca i matki. Analiza kontekstów, w jakich występują te pojęcia, wykazuje, że „dzień” oznacza tu jednostkowe bycie ludzkie, „noc” – bycie w stanie potencjalnym, „wyjście” – narodziny pojedynczego człowieka, „droga” – podleganie upływowi czasu, „powrót” – śmierć pojedynczego człowieka, „pamięć” i „wspominanie” – istnienie i poczucie czasu historycznego, „matka” – ziemską naturę, „ojciec” – pierwiastek boski.

Z takiej interpretacji wynika, że narrator jest uosobieniem istoty ludzkiej, która od jakiegoś czasu zamieszkuje Ziemię i która oto dokonuje bilansu swego dotychczasowego żywota. Trzy kolejne dni, jakie sobie przypomina, odpowiadają jakimś trzem przykładowym wcieleniom człowieczym. Skoro czas, jaki oddziela je od siebie, obliczany jest na „setki, a nawet tysiące dni”, można przyjąć, że wcielenia owe należą do trzech różnych epok ludzkości. Oderwane sceny z tych dni to alegorie najważniejszych czy jedynie ważnych zdarzeń, jakie miały podówczas miejsce. Autocharakterystyka narratora, snuta przy okazji wspomnień, stanowi symboliczny autoportret istoty ludzkiej. Ponieważ autocharakterystyka ta obejmuje życie minione, stan obecny i wyobrażenia przyszłości, wypada uznać, że symboliczny autoportret

przedstawia ewolucję i dzieje ludzkości, jej sytuację aktualną i domniemaną wizję jej przeznaczenia.

W ujęciu tym istota ludzka pokazana jest na podobieństwo na wpół obłąkanego pielgrzyma, który nie zna swego początku ani przeznaczenia i snuje się po pustym świecie bez celu, wciąż tymi samymi szlakami. Każdy jego dzień, czyli każde życie jednostkowe, podlega niezmiennie rytuałowi wyjścia z domu o wczesnym świcie (urodzenia się, wyłonienia z ziemi), marszu przed siebie (przemijania), zatoczenia koła (starzenia się) i powrotu nocą (śmierci). W jakimś momencie opuścił on matkę (oderwał się od ziemskiej natury, która go wydała), lecz dalej prosił ją o pieniądze (nie potrafił sam się utrzymać, musiał korzystać z jej pomocy), a wreszcie chyba ją zabił (ostatecznie sprzeniewierzył się naturze). Podobnie postąpił z ojcem (zapomniał o Bogu, stracił go z oczu), który był jedyną osobą, z jaką rozmawiał (jediną siłą pozaludzką, z jaką w ogóle nawiązał kontakt) i który marzył, aby syn został profesorem (stworzeniem uczonym i zdyscyplinowanym). W związku z tym kariery naukowej nie zrobił (nie wykształcił w sobie umysłu ścisłego i systematycznego) i stał się poetycznym włóczęgą (kimś o nie zrównoważonym charakterze i chwiejnej wyobraźni). Skoro tematem jednej rozmowy z ojcem była kosmologia Milтона, oznacza to, że Bóg „żył” jeszcze w XVII wieku.

Tak jak ojciec nie zdołał pchnąć go na tory mądrości, tak matka, z którą wciąż się kłócił, nie wyzwoliła w nim uczuć. W związku z tym nigdy nikogo nie kochał (nie potrafił zbliżyć się do innych bytów), nie ożenił się (nie zaznał szczęścia rodzinnego) i pozostał przez całe życie samotnikiem (istotą wyobcowaną). Los taki okazał się jednak trudny do zniesienia, wobec tego zaczął mówić do siebie (stworzył pozór, że nie jest sam: „głos jak małpka na ramieniu, żebym miał towarzystwo”) i mówił już tak bez przerwy, że wciąż bolało go gardło (mowa jest źródłem cierpienia).

Obecnie jest już stary i słaby (jest gatunkiem lub formacją wymierającą), lecz wciąż boryka się ze starymi pytaniami (wciąż nie ma odpowiedzi na zasadnicze kwestie ludzkiej egzystencji) i wciąż odwołuje się do starych wierzeń w życie pozagrobowe (wciąż szuka pomocy w religii). O swej przeszłości wie niezmiennie mało (ślady historyczne, a zwłaszcza prehistoryczne są ubogie i niejasne), a teraźniejszości nie pojmuje (żyjąc w danej epoce nie ma pojęcia, co się w niej dzieje naprawdę). Ma ze sobą dwie książki, dużą i małą (księgi Starego i Nowego Testamentu?), żyje wspomnieniami (badaniem przeszłości) i zapisuje je (podsumowuje swe dzieje) oraz szkicuje przy tej okazji swój portret (pragnie o sobie zaświadczyć). Praca ta jednak, ze względu na niezdarne język, w jakim jest wykuwana,

nie podoba mu się (narzędzia i formy utrwalania swej podobizny są ułomne, nie na miarę tematu) i ma nadzieję, że nikt tego nie będzie czytał (sądzi, że sporządzany portret pozbawiony jest głębszych wartości i nie przetrwa próby czasu). W związku z tym przerywa pisanie, czyniąc podjęte dzieło zarzuconym.

Konkretne zdarzenia, jakie mu się przypominają (jakie uznaje obecnie za ważne), to – z pierwszego dnia – rozstanie z matką i pozostawienie jej w domu (oderwanie się od ziemskiej natury, „wyjście na ląd”), ujrzenie białego, widmowego konia w oddali, który, prowadzony przez osobę o nieokreślonej płci, miał być zaprzęgnięty do bryczki (spotkanie z pierwotnym bóstwem animistycznym, które było człowiekowi podporządkowane i miało go podciągnąć na wyższy szczebel rozwoju), a w końcu dzika furia, w jaką wpadł ni stąd, ni zowąd (pierwsze wojny, upadek pierwotnych cywilizacji?). Z drugiego dnia: osobliwy upadek – jakby został rażony grotem: „kij wypada mi z rąk, a ja padam na kolana, a potem na płask, a jeszcze w chwilę potem obracam się na wznak” (objawienie Boga monoteistycznego, zapewne Boga Abrahama i Proroków?), następnie szalony marsz po bezdrożach wśród gęstych paproci, skrywających doły, połączony z rzucaniem przekleństw (zblądzenie grożące upadkiem, bluźniercze odejście od Boga Patriarchów?), przygoda z gronostaja-

mi, które mogły go zagryźć i wyssać do białego (enigmatyczna szansa powrotu do dawnej – białej – niewinnej – natury: biała była matka i pierwotne, animistyczne bóstwo). Z trzeciego dnia: spojrzenie, jakie rzucił mu robotnik drogowy, zwany Balfe (spotkanie z Bogiem uczłowieczonym, który wytyczył ludzkości nowy tor; warto zwrócić uwagę, że w Ewangelii mówi się o Chrystusie jako o tym, który trzyma w ręku łopatę i ma ludzkości „prostować ścieżki”; poza tym jest to pierwszy Bóg, który człowieka w ogóle zobaczył!). Robotnik ten miał czerwoną twarz (Bóg wcielony stanowi kolejny krok oddzielający człowieka od pierwotnej – białej – natury: pierwotne bóstwo było prawie tożsame z nią – białe, drugie – niewidzialne, trzecie ma kolor krwi, kolor prawdziwie ludzki). Narrator czuje się podobny do Balfe’a, a wspomnienie dnia, kiedy go spotkał i był przez niego widziany, przeżywa tak, jakby dzień ten wciąż jeszcze trwał (człowiek współczesny ukształtowany jest przez tradycję Boga wcielonego i należy do epoki, którą Bóg ten zapoczątkował).

Narrator przewiduje, że utonie albo spłonie (mity potopu i ognistej apokalipsy) lub że upadnie i już nie wstanie (przecucie zmierzchu królestwa ludzkiego na ziemi) lub że udawszy się, jak zwykle, na nocny spoczynek, nie obudzi się już (przypuszczenie, że ludzkość przestanie się nagle odradzać). Następnie snu-

je wizję rozkładu w ziemi i dryfowania przez nią ku morzu (idea powrotu do łona natury; przeświadczenie, że kolebką życia jest woda). Wreszcie wyobraża sobie stan niebycia (świat sam w sobie). Niebyt pozbawiony jest wszelkich wymiarów (czas i przestrzeń są kategoriami ludzkiego umysłu), życie i śmierć są w nim jednakowym niczym (istnienie ludzkie tylko z perspektywy człowieka jest czymś, z perspektywy świata samego w sobie jest tym samym, co wszystko inne, czyli częścią nicości), istnieje jedynie głos śniący i mamroczący wokół, głos, który niegdyś (raz?) dobywał się z czyichś – „twoich” (człowieka, Boga?) – ust (istnieje tylko jakaś siła czy wola, która może przybrać postać człowieka, która nakazywała już to sobie i stawiała się nim, i która znowu jest tylko i aż sobą).

Alegoryka Becketta jest prosta i pojemna. W tekście nie ma ani jednego elementu, który nie posiadałby znaczenia metaforycznego lub symbolicznego. Każdy drobiazg – czy to słowo, czy obraz, czy jakaś zależność logiczna – służy tu wypracowywaniu sensu nadrzędnego. Alegoryczne rekwizyty pełnią przy tym niekiedy kilka funkcji naraz, np. „dzień” to zarazem jedno życie ludzkie i cała epoka ludzkości, a scena rozstania z matką wyobraża jednocześnie narodziny pojedynczego człowieka, narodziny gatunku, oraz zjawisko odrywania się od natury.

Zwróćmy także uwagę, że zapre-

zentowane tu widzenie człowieka i sposób tej prezentacji wyraźnie korespondują z antropologią i poetyką Vico. W trzech wspomnianych przez narratora dniach można dopatrzeć się trzech wyróżnionych przez Vico epok ludzkości. Dzień pierwszy to narodziny i epoka bogów wraz z instytucją Religii (wyjście z łona natury i kult bóstw animistycznych). Dzień drugi – epoka bohaterów wraz z instytucją Małżeństwa (patriarchowie i prorocy nawiązujący święte przymierze z Bogiem monoteistycznym). Dzień trzeci – epoka ludzi wraz z instytucją Pogrzebania (Bóg uczłowieczony trzymający łopatę, prostujący ludzkości ścieżki). Nie brakuje tu także dnia czwartego. Jest nim dzień, kiedy dokonywany jest zapis. I z powodzeniem odpowiada on epoce żywej Opatrzności: zajęcie narratora – pisanie – stanowi wszak klasyczny symbol Tworzenia. Dzień ten jednak nie jest dniem, ale nocą. Oznacza to, że epoka żywej Opatrzności jeszcze nie nastąpiła, lecz dopiero nadchodzi: ludzkość tak się ma na razie do bogów, jakimi ma się stać, jak nieporadny i nieukończony autoportret narratora do umyślnej i skutecznej autokreacji.

Również pod względem formalnym znać tutaj wpływ Vico. Tekst wyraźnie zrealizowany jest w myśl koncepcji, że człowiek to ktoś taki, kto nazywa wszystko tym, czym to jest, i że nazywaniem takim zajmują się poeci. Opisanie istoty ludzkiej

na podobieństwo poetycznego pielgrzyma, który miał takie a nie inne usposobienie, którego spotkały takie właśnie przygody i który podsumowuje obecnie swój żywot, bez wątpienia posiada znamiona takiego nazwania. Ponadto spełniono tu postulat, by znak był tożsamy z rzeczczą. Autoportret narratora jest tym, czym jest – autoportretem człowieka, a niektóre sformułowania mają moc bezpośrednich stwierdzeń filozoficznych, np. „Więc coś, co już było, z każdym nawrotem jest czymś nowym, wszystko powtarza się bez końca i zdarza się tylko raz”.

Cały utwór podlega wreszcie różnemu metrum. Metrum to wyznacza „odziedziczona” po Dancem trójka. Tekst ma strukturę trójwarsztwową (wspomnienia konkretne, dygresje ogólne, uwagi robocze). Wspomnienia konkretne dotyczą trzech dni. Dygresje dzielą się na trzy grupy (dygresje czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego). Wspomnienia z dwóch pierwszych dni obejmują, każde, po trzy sceny (matka, koń, furia; upadek, paprocie, gronostaje). Wspomnienie z dnia trzeciego sprowadza się do jednej sceny, istnieje jednak sugestia, że dzień ten w pewnym sensie (jako epoka) wciąż trwa, wobec tego może być jeszcze dopełniony. W trójczłonowy cykl układają się również dygresje czasu przyszłego: wyobrażenia okoliczności śmierci, potem rozkładu w ziemi, a wreszcie stanu niebycia.

Przejdźmy teraz do techniki. Co wynika ze sposobu, w jaki snuta jest opowieść, oraz z nielicznych, lecz dość osobliwych uwag dotyczących sensu i istoty tego zajęcia?

Narrator zaczyna opowiadać nie zaznaczając, że opowiadanie jest wypowiedzią pisaną i nie wyjaśniając przyczyn tego przedsięwzięcia. Po prostu zaczyna nagle o czymś mówić, a tym czymś jest dzień, kiedy opuścił matkę. Wspomnienie to urywa się jednak wkrótce, narrator popada w dygresję, a gdy po jakimś czasie nakazuje sobie powrót do przerwanej wątku („Lecz szybko co dalej tamtego dnia...”), wyjawia jednocześnie, że nie jest on celem opowieści, jak mogłoby się zdawać, lecz raczej czymś przypadkowym, mającym charakter czysto funkcjonalny („... tamtego dnia, od którego zacząłem, każdy inny byłby równie dobry, tak, co dalej i skończyć z nim i do następnego...”). W dalszym ciągu pojawiają się podobne oświadczenia. Brzmiały one m. in. tak: „Lecz szybko co dalej po tym, na czym stanąłem...”, „Lecz po co właściwie ciągnąć tę historię, nie wiem, któregoś dnia muszę skończyć, więc dla czego nie teraz?”, „...z powrotem odnaleźć tamten daleki dzień, jakikolwiek daleki dzień...”, „Lecz czy nie ma już nic do dodania w tym dniu... przeczytajmy raz jeszcze ten zapis powyżej... nie, nie...”, „Szybko więc ten drugi dzień i skończyć z nim, i pozbyć się go, i do następnego”, „Lecz trzeba zacząć jak za-

wsze, od poranku i wyjścia”, „Lecz jaki właściwie ma sens kontynuować to wszystko, nie ma żadnego”, „Lecz szybko co dalej i skończyć już z tymi starymi obrazami, i przejść do tamtych i moja nagroda”. Po ostatnim zdaniu – rozkazie następuje opis wyobrazonego stanu niebycia.

Z wszystkich tych wtrąconych uwag, pytań i poleceń kierowanych do samego siebie wynikają następujące wnioski:

Najgłębszą motywacją narratora jest zasłużyć na tajemniczą nagrodę. Czym ma ona być – nie wiadomo, wiadomo tylko, a właściwie tylko na to wygląda, że uzyskanie jej zależy od uprzedniego wyczerpania zasobów pamięci, myśli i wyobraźni. Cel ów usiłuje narrator osiągnąć poprzez sporządzenie czegoś w rodzaju inwentarza własnej świadomości. W praktyce przybiera to postać systematycznego odtwarzania minionych dni (przewodnia oś opowiadania), opracowywania wspomnień i komentowania ich (dygresje czasu przeszłego i teraźniejszego) oraz opisywania wyobrażeń (dygresje czasu przyszłego). Narrator nie ma jednak pewności, czy obrana przez niego droga jest właściwa, tzn. czy sporządzanie takiego spisu doświadczeń i przeżyć rzeczywiście uwalnia go od nich i przybliża do upragnionej nagrody, w związku z czym przedsięwzięcie wydaje mu się niekiedy daremne (pozbawione sensu). W tej sytuacji opowieść nie jest ani celem, ani nawet bezpośred-

nim środkiem do celu. Stanowi natomiast wyłącznie przejaw albo wiadomy ślad pewnego ukrytego trudu, jaki dokonuje się w narratorze – trudu wyzwalania się z formy, w jaką ukształtowane jest życie.

A zatem symboliczny autoportret istoty ludzkiej, w jaki układa się ostatecznie opowieść narratora, nie jest dziełem umyślnym, lecz produktem ubocznym. Oznacza to, że ślady i znaki, jakie człowiek i ludzkość pozostawiają po sobie na ziemi, nie są efektem świadomego kształtowania, lecz tylko odbiciem pewnego procesu, który nieustannie zachodzi. Jeżeli metaforycznym ekwiwalentem tego procesu jest uwalnianie się od wspomnień, myśli i wyobrażeń, to polega on na wyzwalaniu się z przeszłości i jej obciążającego dziedzictwa, czyli na wydobywaniu się z pancerza danej formy istnienia. Procesowi temu myśl ludzka nadała już celne określenie, stwarzając pojęcie oczyszczenia. Beckett w *Zarzuconym dziele* daje kolejną lekcję rozumienia tego pojęcia. Oczyszczyć się – w jej świetle – to przezwyciężyć samego siebie, to zrzucić własną skórę – jak robi to liniejące zwierzę – i w ten sposób stać się kimś innym. Wynika z tego, że pierwotnym grzechem człowieka, owym mitycznym złamaniem boskiego zakazu, było wcielenie się w taką właśnie postać, a nie w inną. Wniosek taki potwierdza zdanie, w którym narrator mówi, że nie żałuje niczego poza tym, że się

w ogóle urodził. Jak wiadomo „żałuje się” na ogół za grzechy, a „urodzić się” w języku *Zarzuconego dzieła* nie oznacza jednostkowego przyścia na świat, lecz powstanie samej ludzkości.

Tak więc dzieje człowieka to dzieje wycofywania się z mylnie obranej drogi, to dzieje wydobywania się z jakby niewygodnego, uwierającego ubioru. Czy dążenie to prowadzi do upragnionego celu? Czy człowiek ma szansę oczyścić się do końca? Jeżeli ma – Beckett przekornie odpowiada na to pytanie – to tylko w tym sensie, że przestanie być sobą. Całkowite oczyszczenie oznacza w istocie całkowite zniweczenie pierwiastka ludzkiego. W skali jednostkowej polega ono na stopniowym zamieraniu, prowadzącym do śmierci, w skali gatunku – na ewolucji zmierzającej bądź do ostatecznej zagłady, bądź do całkowitego przeobrażenia.

Po „porażce”, jaką było niedokończenie *Zarzuconego dzieła*, Beckett nie ustął w poszukiwaniu formy, która sprostaby wreszcie ideom i zamierzeniom, z jakimi od dawna się już nosił i borykał. Poszukiwania te znajdują swój wyraz w serii ledwie zarysowanych szkiców, powstałych w końcu lat pięćdziesiątych. Teksty te nie ujrzały światła dziennego od razu. Beckett opublikował je dopiero po piętnastu latach, dając zresztą do zrozumienia – tytułem, jakim je wszystkie opa-

trzył – że są to utwory niejako próbne, ćwiczebne i że ogłasza je raczej jako przyczynki niż jako pełnowartościowe utwory. Ów wspólny tytuł brzmi *Niewypały*. „Niewypały”, czyli rzeczy chybione, nie spełnione. Zwróćmy uwagę, że z punktu widzenia autora jest to trzecia po *Tekstach po nic* i *Zarzuconym dziele* nieudana próba zrealizowania jakiegoś planu, który teoretycznie od dawna był już wytyczony i opracowany.

Niewypałów w sumie jest sześć, ale nas będzie w tym miejscu interesowało tylko pięć, gdyż ostatni z nich – *Miejsce zamknięte* – pochodzi z roku 1968 i stanowi „dzikie odgałęzienie” innej już grupy utworów. Tych pięć interesujących tu tekstów to małe studia na kilka zbliżonych tematów. Beckett próbuje w nich na różne sposoby opisać pewne abstrakcyjne idee. Co to za idee i jakimi środkami są wyrażone?

Tekst *Z gołą głową i boso* daje obraz bezimiennnej postaci, która wędruje przez ciemny i zawity labirynt. Postać ta ubrana jest w ciasny, jednoczęściowy trykot, którego – jak się wydaje – nie mogła na siebie włożyć, lecz który musiał być na niej obszyty, ponadto ma stale zgięte plecy, a wreszcie – nagie stopy, dłonie i głowę. Wąski korytarz, którym podąża, jest jakby z kamienia i wilgotny, raz się rozszerza, raz zwęża, czasami z trudem można się przezeń precyzyjnie, to wznosi się, to opada,

wciąż przy tym zakręca i to w sposób nader nieregularny.

Na trop znaczenia tej wizji naprowadzają pewne sformułowania, których używa nieokreślony narrator opisując lub chcąc wyrazić niektóre zjawiska lub aspekty przedstawionej rzeczywistości. Chodzi tu m.in. o takie wyrażenia czy zdania, jak stale powtarzający się w różnych odmianach zwrot „być w drodze”, następnie pytanie „Gdzie zatem czeka go życie...”, dalej stwierdzenie, że „powietrze jest tak stęchłe, że znieść je może tylko ten, kto nigdy nie oddychał innym, prawdziwie życiodajnym, lub nie oddychał nim od tak dawna, że właściwie nigdy”, lecz że „to prawdziwe powietrze, gdyby się tutaj wdarło, byłoby pewnie zgubne już po kilku oddechach”, a wreszcie oświadczenie zawarte w ostatnim zdaniu: „Zatem... jego historia kształtuje się powoli, a nawet się przekształca, w miarę... jak wzbogacają ją nowe motywy oraz elementy, takie na przykład jak kości, które z racji swego znaczenia wstrząsną nim wkrótce do głębi”. Wszystkie te sformułowania wskazują, że zarysowana wizja stanowi alegorię człowieka w stanie embrionalnym. Bezimienna postać posuwająca się ciemnym korytarzem obrazuje tu życie, które właśnie się zawiązało i oto dąży do swego wyjściowego kształtu.

Opis tego marszu oraz wszelkich towarzyszących mu zdarzeń, czynności i przeżyć daje paraboliczną

charakterystykę zjawiska. W opisie tym kilka momentów zwraca szczególną uwagę. Pierwszy z nich to dalszy ciąg przytoczonego powyżej pytania („Gdzie zatem czeka go życie...”): „...powyżej punktu wyjścia, a raczej punktu, gdzie zdał sobie nagle sprawę, że wyruszył w tę drogę, czy też poniżej? A może te długie, łagodne wzniesienia i gwałtowne spadki zniwelują się w końcu?” Pytania te w przenośny sposób relatywizują fakt urodzenia się jako osiągnięcia wyższej formy istnienia. Sugerują one, że wstąpić w życie wcielone to, być może, zejść gdzieś poniżej albo – w najlepszym wypadku – znaleźć się na tym samym poziomie co poprzednio. Pytania te są wyrazem przekonania czy założenia, że poza życiem wcielonym istnieją jeszcze jakieś inne formy życia, a przynajmniej jakaś jedna taka forma. Tekst nie wyjaśnia, czym i jaka owa inna forma jest, wskazuje tylko na jej istnienie i podważa priorytet formy znanej. Pośredniej charakterystyki obu tych form oraz relacji, jaka między nimi zachodzi, dopatrzyć się można w zdaniu znajdującym się zaraz na początku utworu: „Wielka głowa, którą ciężko pracuje, to po prostu czyste kpiństwo, znów wyruszył, znów będzie powracał”. Jeżeli ciężką pracę wielkiej głowy rozumieć tu jako trud powstawania i kształtowania się świadomości, to całe zdanie zdaje się wyrażać myśl następującą: dążność istnienia ku formie wcielonemu jest

czymś absurdalnym, albowiem forma ta nieuchronnie przywodzi do stanu pierwotnego. Takie ujęcie zagadnienia wskazuje, że cały proces wstępowania i występowania z postaci wcielonemu nie jest czymś neutralnym, lecz raczej ma charakter błędu stale popełnianego przez jakąś niepoprawną wolę. Ów błąd polega albo na tym, że wchodzi się w coś, z czego trzeba natychmiast uciekać (bo np. nie sposób tam wytrzymać), albo na tym, że wchodzi się w coś, z czego musi się wyjść nawet wtedy, gdy się tego nie chce.

Innym ustępem, który zasługuje na uwagę, jest następujący fragment zdania: „pamięć... prowadzi go... daleko wstecz aż do chwili, za którą nie ma już nic, kiedy był już stary, to znaczy bliski śmierci, i wiedział nie pamiętając, że żył, z czym są starość i śmierć...”. Ustęp ten zdaje się wyrażać przeczucie, że powstające życie nie zaczyna się w jakimś punkcie zerowym, lecz wywodzi się z życia, które już umarło. Wygląda to tak, jakby posiadało ono korzenie, które przenikając zaledwie pewną granicę nicości sięgają czegoś, co było dopełnianiem się życia minionego. Z przeczucia tego wynika, że między poszczególnymi stanami wcielenia istnieje rodzaj ciągłości. Nie jest to, jak się zdaje, ciągłość tożsamości indywidualnej, jest to raczej ciągłość tożsamości egzystencjalnej. Beckett wygłasza tu przeświadczenie, że z perspektywy żywiołu istnienia, dla którego nie

ma nie poza wcielaniem się i wydo-
stawaniem z powłoki cielesnej, każ-
de życie poszczególne jest tylko
pewnym powtórzeniem, a wszelkie
różnice osobnicze nie posiadają naj-
mniejszego znaczenia. To tak jakby
wielokrotnie iść tą samą drogą: kro-
ki zawsze stawia się inaczej, lecz
ogólnie przeżywa się wciąż to samo.

Zaprezentowana tu idea robi
wrażenie nowej interpretacji mitu
o zmartwychwstaniu. Człowiek –
żyjąc – jest zaslepiony pozornymi
różnicami danego wcielania, wobec
tego zawsze mu się wydaje, że żyje
po raz pierwszy i jedyny, tymczasem
jako wciąż ponawiana forma bycia
niepodzielnego żywiołu istnienia
powtarza on w istocie w kółko jedno
i to samo, powrót do stanu wyjścio-
wego i ponowne dzwiganie się z nie-
go. Zmartwychwstaniem są zatem
po prostu wszelkie narodziny.

Na zakończenie zwróćmy uwagę,
że w sprezentowanym powyżej uję-
ciu narodzin jako swoistej kontynu-
acji umierania pobrzmiewa dalekie,
lecz wyraźne echo idei jednorod-
ności przeciwieństw Giordana Bru-
na. W eseju *Dante... Bruno. Vico...
Joyce* Beckett analizując związki
między Brunem, Vico i Joyce'em
napisał w jakimś momencie:
„...osiemdziesięcioletni, pozbawio-
ny życia starzec ma w sobie wiele
z nie narodzonego niemowlęcia...”.
Tekst *Z gołą głową i boso* można
uznać za poetycką próbę wyrażenia
tej myśli.

Drugi *Niewypał*, zaczynający się
od słów *Horn zawsze przychodził
nocą*, nie jest tak przejrzysty jak
pierwszy. Robi on wrażenie czegoś,
co nie tyle zostało ledwie naszkico-
wane, lecz ledwie zaczęte. Narra-
tor tego tekstu przypomina trochę
narratora *Z zarzuconego dzieła*, nie
wiadomo jednak, czy jego wypo-
wiedź ma charakter mówiony czy
pisany, a nade wszystko, jaki jest jej
cel lub funkcja. Ze skąpych, nie-
spełna pięćdziesięciu zdań, z jakich
się składa, można wysnuć zarys ja-
kiejs historii. Oto narrator od pięciu
czy sześciu lat nie był przez nikogo
widziany, w tym, czy też głównie,
przez samego siebie, tzn. nie oglądał
własnej twarzy. Owe pięć czy sześć
lat temu zdawał się czynić pewne
próby w tym kierunku, a próbom
tym towarzyszyły, bądź też były ich
przyczyną lub wynikiem inne okoli-
czności: narrator po jakiejś nieo-
kreślonej przerwie znów zaczął
wstawać, a nocami przyjmować ko-
goś o dziwnym imieniu Horn. Wizi-
ty Horna trwały dość krótko – pięć,
sześć minut. W tym czasie narrator
na różne sposoby próbował zorien-
tować się, czy ma do czynienia z tą
samą postacią, którą pamiętał z nie-
określonej, lecz raczej odległej
przeszłości. W tym celu – skoro było
ciemno – wypytywał Horna o jakieś
szczegóły, które pośrednio potwier-
dziłyby jego tożsamość, albo prosił
go, by latarką, jaką posługiwał się
przy odczytywaniu notatek, oświec-
lał sobie twarz. Na koniec uznał, że

Horn bez wątpienia jest tym, „kogo
zachował w pamięci”. Obecnie, czy-
li w sześć lat później, narrator znów
zaczyna wstawać, znów podejmuje
studia własnej twarzy (wyciąga lus-
tra) i znów zdaje się oczekiwać czy-
jejs wizyty. Zdarzenia sprzed sze-
ściu lat nazywa „podróżą” i uważa,
że byłoby lepiej, gdyby z niej nigdy
nie wrócił. Przez jakiś czas sądził, że
była to jego podróż ostatnia, teraz
jednak, gdy próbuje ją sobie wyjaś-
nić, czuje, że będzie musiał podjąć
jeszcze jedną.

To wszystko, co daje się zrekon-
struować na podstawie istniejącego
zapisu. Sytuacje te, zależności mię-
dzy nimi oraz określenia, jakimi po-
sługuje się narrator, nie są wystar-
czająco nośne lub jest ich zbyt mało,
by ściśle ustalić, co było lub miało tu
być faktycznym tematem. Można
się tego jedynie domyślać, znając
główne kierunki zainteresowań
i poszukiwań Becketta.

W tekście – jak unaocniło to
streszczenie – mamy do czynienia
z dwoma planami czasowymi: z pla-
nem dawnym i z planem obecnym.
W obu tych planach dzieją się lub
mają się dzieć te same rzeczy: wsta-
wanie narratora, studiowanie twa-
rzy, wizyty jakiegoś gościa. Wszyst-
kie te czynności i zdarzenia są ze
sobą wyraźnie związane, choć nie
sposób powiedzieć jak, tzn. co jest
przyczyną, a co skutkiem. Robią
one wrażenie przejawów jednej i tej
samej tendencji – tendencji do tego,
aby być widzianym. Wygląda na to,

że narrator, choć bardzo się tego boi
i broni się przed tym jak może,
pragnie być zobaczony przez kogoś
drugiego. To właśnie ta natrętna
i jakby obca wola każe mu od czasu
do czasu wstawać i przezwyciężać
wewnętrzny opór. Poczynania
narratora w tym względzie zawsze
odbywają się według schematu,
w którym przejawia się swoiste sto-
pniowanie trudności. Naprzód na-
rrator wstaje i wówczas siłą rzeczy
ukazuje mu się jego ciało. Nastę-
pnie, gdy się już do tego przyzwycz-
cza, zaczyna w lustrze oglądać
własną twarz. Wreszcie następuje
próba właściwa, czyli spotkanie
z kimś drugim. Sześć lat temu próba
ta zakończyła się fiaskiem. Narra-
tor, mimo wszelkich przygotowań,
nie zdobył się na ostateczny krok:
przyjmując Horna nocą nie pozwo-
lił mu się zobaczyć, ograniczając się
zaledwie do obejrzenia jego twarzy.
Obecnie, po sześcioletniej przerwie,
wznowił przygotowania i oto czuje
się już zdecydowany na wszystko:
„Jeżeli usłyszę pukanie, krzyknę,
Wejść!”.

Uchwycić sens tej historii – to
przede wszystkim ustalić znaczenie
jej trzech zasadniczych elementów:
kim jest narrator? kim jest Horn?
i co oznacza „być widzianym”?
Pierwsza kwestia nie nastrocza spe-
cjalnych trudności. Narrator, jak to
często bywa u Becketta i jak to było
np. w *Zarzuconym dziele*, jest uoso-
bieniem istoty ludzkiej jako gatun-
ku. Kwestia druga sprawia już pe-

wien kłopot: tekst o Hornie mówi zbyt mało, aby domyśleć się, co ucieleśnia ta postać. Jedynym punktem, o jaki można się tu zahaczyć, jest samo imię. (Imiona własne w twórczości Becketta są na ogół imionami znaczącymi). Słowo *horn* oznaczając w języku angielskim przede wszystkim róg i wszelkie obiekty pokrewne (czułki owada i ślimaka, instrument muzyczny, naczynie do picia itp.), w pewnych kontekstach i związkach frazeologicznych występuje w pochodnej funkcji metaforycznej i wyraża takie pojęcia jak moc i chwała albo elementarz. Ponadto posiada ono pewne znaczenie historyczne, które odpowiada ozdoby tabliczce zawierającej tekst modlitwy (*Ojcze Nasz* itp.) albo alfabet. Znaczenia te wskazują, że Horn to ktoś „podstawowy”, „elementarny”, a zarazem będący „mocą” i „chwałą”. Takie naświetlenie sprawy pozwala dojrzeć w nim uosobienie istoty boskiej. Trzeci problem jest najtrudniejszy. Co prawda po rozwiązaniu dwóch poprzednich zagadnienie „bycia widzianym” można rozumieć dosłownie, tzn. uznać, że w całym utworze chodzi o dążność człowieka do tego, aby został dostrzeżony przez istotę boską, podobnie jak to miało miejsce np. w *Godocie*, gdzie bohaterowie zaklinają chłopca-wysłannika, by – skoro Godot nie przybył – powtórzył mu przynajmniej, iż widział ich na własne oczy. Takie rozumienie nie jest

jednak w pełni zadowalające, bo zatrzymuje się w pół drogi: nie zapominajmy, że idea widzenia Boga lub bycia przez niego widzianym z natury rzeczy ma charakter metaforyczny.

Na trop rozwiązania problemu naprowadza znajomość innego utworu Becketta, mianowicie scenariusza *Filmu*. Zamyśl tego dzieła wywodzi się ze słynnej berkleyowskiej zasady, że być to znaczy być widzianym (*Esse est percipi*). *Film* nie jest oczywiście ilustracją tej zasady, lecz jedynie przekorną wariacją na jej temat: ucieczka w niebyt poprzez wyeliminowanie wszelkiego postrzegania z zewnątrz kończy się fiaskiem wobec nieuchronności samopostrzegania. Interpretacja Berkleya, jaką daje tu Beckett, jest więc taka: jeżeli istnienie rzeczywiście zależy od jakiegoś widzenia, to widzenie to nie jest względem niego zewnętrzne, lecz wewnętrzne.

Rozpatrując w tym duchu *Niewypały 2* zauważamy, że mamy tu do czynienia z procesem odwrotnym aniżeli w *Filmie*. Narrator nie ucieka przed czymś wzrokiem, by skończyć na samopostrzeganiu, lecz przeciwnie, od zupełnego niewidzenia dąży poprzez samopostrzeganie do tego, aby został dojrzany przez kogoś drugiego. Jeżeli teraz kategorię widzenia będziemy rozumieć jako synonim istnienia, to cała historia przedstawiona w *Hornie* okaże się obrazem dążności człowieka ku temu, aby coraz bardziej być.

Przedsięwzięcia narratora, podejmowane przez niego co jakiś czas i nazywane przez niego podróżami, to wciąż ponawiane przez człowieka próby, by osiągnąć wyższy szczebel istnienia. W próbach tych wyraźnie dają się wyodrębnić cztery stadia. Pierwsze z nich to letarg czy sen, kiedy narrator leży w ciemności i niczego, włącznie z sobą, nie widzi, czyli gdy faktycznie go nie ma. Drugie to wstawanie i wynikające z niego ukazywanie się ciała. Trzecie – wyjmowanie luster i oglądanie w nich twarzy. Czwarte wreszcie to spotkania z kimś drugim i dążenie do tego, by zostać przezeń ujrzanym. Te cztery stadia widzenia obrazy, jak się wydaje, tyleż powstawanie i kształtowanie się poszczególnych jednostek, co człowieka jako istoty. Letarg czy sen to stan niebycia. Wstawanie to narodziny, przyoblekanie się w ciało. Oglądanie w lustrze twarzy – tworzenie się świadomości. Spotkania z Hornem lub oczekiwanie na niego – przodzieranie się świadomości ku wyższej formie istnienia.

A zatem dwie próby narratora, o jakich mowa w tekście; próba sprzed sześciu lat i próba obecna, wyobrażają jednocześnie jakieś dwa wcielenia człowieka oraz dwa momenty w dziejach ludzkości. I obie te próby – w jakiegokolwiek funkcji je rozumieć – kończą się fiaskiem. Poprzednio przyczyną niepowodzenia była ciemność, obecnie – niestawiennictwo Horna.

Oznacza to, że tkwiąca w człowieku wola wzniesienia się na wyższy poziom istnienia wciąż napotyka jakąś przeszkodę, której nie może pokonać. Istotą owej przeszkody wyraża i opisuje fakt, że narrator spotyka Horna jedynie wówczas, kiedy sam widziany być nie może. Tekst powiada, że Horn pojawia się w „przestrzeni zewnętrznej”. Tymczasem narrator znajduje się w jakimś pomieszczeniu, czyli w przestrzeni zamkniętej. Od świata zewnętrznego odcięty jest ścianami, a zwłaszcza sufitem, jaki ma nad sobą, kiedy wstaje. W tej sytuacji przestrzeń zewnętrzna istnieje dla niego tylko poprzez ciemność, która skrywa zamknięcie. Oczywiście przestrzeń zewnętrzna uzyskana w ten sposób nie jest prawdziwa, lecz pozorną. Stąd nasuwa się wniosek, że Horn, który się w niej zjawia, nie jest postacią realną, lecz raczej kimś wyimaginowanym. Wniosek taki potwierdzają dodatkowo dwie rzeczy. Po pierwsze fakt, że widzialność Horna zależy od światła, którym sam dysponuje, a po drugie, że widzialność „wstrzymuje” mówienie: głos Horna słychać tylko w mroku; kiedy zapala się światło, Horn milknie.

Wszystkie te okoliczności wskazują, że narrator, aby przeżyć spotkanie prawdziwe, podczas którego byłby widziany, zamiast czekać w pomieszczeniu, aż ktoś do niego przyjdzie, powinien opuścić je wychodząc temu komuś naprzeciw. Prawdziwe spotkanie z prawdziwym

Hornem może się odbyć dopiero na zewnątrz. Albo jeszcze inaczej: dać się zobaczyć oznacza w istocie wyjść, czyli wyruszyć w podróż prawdziwą, a nie pozorną, jaką jest chodzenie po pokoju. Na taką podróż narrator zdaje się nie mieć już siły. Ostatnie zdanie tekstu sugeruje, że jest on już stary i cały zasób niezbędnej energii głupio roztrwonił w młodości.

Przekładając to wszystko na inny język można powiedzieć, że dążenie człowieka ku temu, aby coraz bardziej być, zatrzymało się w punkcie, gdy istnieje już pewna idea wyższej formy istnienia, lecz nie wiadomo lub wiadomo błędnie, co oznacza ona w praktyce. Człowiek „wynalazł” lustro, w którym ujrzał nareszcie swoją twarz (czyli wykształciwszy w sobie świadomość), dalszy stopień wtajemniczenia zaprojektował – co zupełnie naturalne – na podobieństwo poprzedniego: uznał, że dostrzeże w sobie coś więcej, a więc że zaistnieje bardziej, gdy przejrzy się w takim lustrze, które nie będzie odbijało jego własnego wzroku, lecz które samo będzie „widziało”. W ten właśnie sposób powstała idea istoty boskiej. Projektów, teoretycznie prawidłowych, zbudowany jest jednak z elementów już znanych (lustro), a zatem ma charakter metaforyczny. Tymczasem człowiek potraktował go dosłownie: zaczął czekać, aż rzeczywiście przybędzie do niego ktoś obdarzony siłą widzenia i dźwięnie go przy jej po-

mocy na wyższy szczebel istnienia. Tu właśnie tkwi błąd. Ale człowiek nie zdaje sobie sprawy, że go popelnia. I dalej czeka. A skoro nikt nie nadchodzi (nikt nie puka), siłą swej wiary i potrzeby wywołuje wokół siebie wizje, które traktuje jako rzeczywistość. Taka rzeczywistość nie może go jednak zaspokoić (rzeczywistość będąca iluzją nie posiada dyspozycji postrzegania; dla takiej rzeczywistości zawsze pozostaje on w cieniu), wobec tego czuje się zawiedziony i na jakiś czas („pięć, sześć lat”) zarzuca podejmowane próby i na nowo zapada w sen. Kiedy się obudzi, wszystko zacznie się od początku. A gdy w ciemności znów pojawi się Horn, uzna, że kiedyś już go widział, bo – rzecz jasna – będzie to ten sam fantom, co poprzednio.

Tymczasem wyższy szczebel istnienia tak się zapewne ma do szczebla, którego symbolem jest lustro, jak tamten szczebel do jeszcze poprzedniego, czyli do tego, którego symbolem jest sam wzrok. Krótko mówiąc: okaże się czymś innym. Na czym innym będzie polegał. Z punktu widzenia „wzroku” wyższy szczebel jawił się pewnie jako wzrok doskonalszy i mógł występować pod postacią powiększających szkieł, np. okularów. Tymczasem okazało się nim lustro, w którym wzrok mógł się w sobie zatopić. Z punktu widzenia „lustra” wyższy szczebel jawi się jako lustro doskonalsze, które występuje pod postacią istoty samowid-

zącej. A więc faktycznie okaże się czymś innym. Czym? Trudno powiedzieć. Być może właśnie owym wyjściem z przestrzeni zamkniętej, czyli przewyciężeniem niektórych elementów obecnej ludzkiej kondycji. Tego jednak już Beckett nie mówi. Albowiem skoro tak się wydaje, to pewnie będzie jeszcze inaczej.

Dwa kolejne *Niewypały* – *W dali ptak* i *Poddałem się przed urodzeniem* – są tekstami bardzo do siebie zbliżonymi, do tego stopnia, że można je rozpatrywać jako dwa warianty jednego i tego samego pomysłu. Ich wspólnym mianownikiem jest pewna szczególna relacja między mówiącym podmiotem a postacią, o której mowa, między jakimś „ja” a jakimś „on”. Różnica sprowadza się do tego, że w pierwszym tekście owa abstrakcyjna czy logiczna gra osób zastosowana jest do pewnego obrazu, a w drugim występuje ona w czystej postaci. Ponieważ nie wiadomo, w jakiej kolejności powstawały te szkice, nie sposób powiedzieć, czy myśl Becketta biegła tu ku redukcji, czy ku rozbudowaniu, a więc czy najpierw uchwycił on samą zasadę (*Poddałem się*), a następnie obudował ją sceną (*W dali ptak*), czy też postępowal przeciwnie, zaczął od konstrukcji bardziej złożonej, a skończył na uproszczeniu jej (wydestylował ją z obrazu). Jakkolwiek było, *W dali ptak* wydaje się tekstem bo-

gatszym, toteż przy nim pragnąłbym się zatrzymać.

Narrator tego tekstu mówi na przemian o dwóch rzeczach: to opisuje pewien krajobraz i relacjonuje, co się w nim dzieje, to znów bezpośrednio przedstawia samego siebie. Cała wypowiedź jest przy tym dokładnie usytuowana w czasie: przebiega w określonym momencie przedstawianej rzeczywistości. Zrekonstruujemy tę sytuację.

Narrator mówi o jakiejś postaci, która przez całą noc szła „pomiędzy drogą a rowem, ocierając się o płoty”, po „ziemi pokrytej ruinami”. Postać ta zatrzymywała się co chwila, „mniej więcej co dziesięć kroków”, żeby złapać oddech i czegoś nasłuchiwać. Obecnie, a więc w chwili, kiedy wypowiedzane są słowa tekstu, postać zatrzymała się po raz setny i zarazem ostatni. Podczas postoju tego wstaje dzień, a w dali, na moment, ukazuje się lub objawia jakiś ptak. Postać nie dostrzeża go jednak, gdyż stoi pochylona, ręce i czoło wsparłszy na kiju. Ptak ulatuje, a postać przechodzi przez płot i nie zatrzymując się już „kuśtyka na przelaj”. Oto całe zdarzenie, zwane przez narratora „obrazem”. W trakcie rejestrowania go, pomiędzy kolejnymi ogniwami opisu i relacji, narrator wtrąca osobliwe uwagi komentujące. Uwagi te określają sposób istnienia postaci i narratora oraz rodzaj zależności między nimi. Narrator, który jest tu jedynym źródłem mowy, powiada o sobie, że się

nigdy nie urodził, wobec tego nie żył i nie żyje i wobec tego nie umrze; atrybuty te przypisuje natomiast postaci, która nie posiada głosu i w ogóle ma charakter półrealny będąc zaledwie przedmiotem opisu. Ponadto narrator, poprzez szereg przykładów, daje do zrozumienia, że postać jest jakoś od niego uzależniona: wszystko, co uczyniła dotąd i cokolwiek jeszcze uczyni, miało i mieć będzie swoją przyczynę w nim. Władza ta jednak aktualizuje się w sposób szczególny: narrator oświadczając, że wszystko, co się stało i stanie, stało się i stanie przez niego, nie potrafi jednak dokładnie przedstawić kształtu przyszłości, a w każdej chwili bieżącej robi takie wrażenie, jakby wcale nie kierował postacią, lecz jakby postać – zachowując się w myśl swojej woli – kierowała jego słowami. Innymi słowy, narrator o sposobie władania postacią dowiadyuje się dopiero od niej samej, poprzez to, co się właśnie z nią dzieje. Między narratorem a postacią zachodzi więc coś w rodzaju sprzężenia zwrotnego: narrator istnieje jedynie poprzez mówienie o postaci, postać istnieje jedynie poprzez mówienie narratora.

Relacja ta – to jakby wypreparowana i przedstawiona w stanie czystym zależność między świadomością kreującą a kreowanym bohaterem. Świadomość kreująca objawia się wyłącznie poprzez świat, który powołuje do życia; świat ów istnieje wyłącznie poprzez świadomość,

która go konstituuje. W *dali* *ptak* nie jest jednak modelem powstawania dzieła literackiego ani studium procesu twórczego. Obnażony akt kreacji służy tu, jak się zdaje, czemu innemu. Jest on pewnym medium czy rekwizytem metaforycznym. Za jego pośrednictwem Beckett pragnie jak zwykle odwzorować zjawisko abstrakcyjne i nieuchwytnie zmysłami. Co to za zjawisko?

Można by je nazwać współistnieniem albo konfliktem pierwiastka nieśmiertelnego z pierwiastkiem śmiertelnym. Narrator to uosobienie jakiejś wieczności, czegoś, co jest stałe i niezmiennie. Postać jest figurą bytu nietrwałego, czegoś, co przemija. W myśl modelu Becketta te dwie formy istnienia są ze sobą nierozzerwalnie związane i wzajemnie od siebie zależą. Wieczność nie może obywać się bez przemijalności, przemijalność fundowana jest tylko przez wieczność.

Jeżeli to abstrakcyjne równanie zastosujemy teraz do świata ludzkiego, uzyskamy pewną interpretację odwiecznej kwestii stosunku, jak zachodzi między istotą boską a ludzką. Z interpretacji tej wynika, że zarówno człowiek, jak i istota boska są – każde na swój sposób – niepełne, niesamowystarczalne. Człowiek posiada byt wcielony, konkretny, ale nad nim nie panuje; byt ten od niego nie zależy. Istota boska natomiast, będąc kimś nieograniczonym i nieskończonym, znajduje się jakby w stanie snu, przez co nie może

odbierać świata i samej siebie od strony jawy. Z tego właśnie powodu – czyli by uzupełnić ów brak – powołuje do życia kogoś skończonego i posiadającego formę. Podstawową cechą tej formy, czy wręcz jej koniecznym warunkiem jest wolna wola. Istota boska chcąc prawdziwie wydzielić z siebie kogoś różnego od siebie musi obdarzyć go szczyptą swobody i niezależności. Ta niezbędna wolność to jednak ma do siebie, że urzeczywistnia się w sposób wrogi człowiekowi i stanowi źródło cierpienia. Można również ująć to tak, że człowiek nie potrafi posłużyć się nią na swoją korzyść, lecz zawsze przeciwko sobie. W tekście podkreślane to jest przez słowa, które mówią, że cokolwiek zrobił i zrobi jeszcze bohater, zrobił i zrobi to „źle”, oraz przez opisaną sytuację, która stanowi obraz aktualizowania się owej błędności. Jak pamiętamy, sytuacja ta przedstawia bohatera w chwili, gdy po całonocnym marszu zatrzymał się u progu dnia, a następnie – gdy zrobiło się widno – przeszedł przez płot i pokuśtykał na przełaj. Sposób opisanie tej sytuacji wyraźnie wskazuje, że jest to jakiś punkt zwrotny w historii bohatera: dotąd wciąż się zatrzymywał – odtąd nie będzie już przystawał; dotąd szedł między drogą a rowem – odtąd będzie szedł przez pole na przełaj; dotąd była noc – odtąd jest dzień. Znając typ metaforyki Becketta wolno dopatrzeć się w tej scenie alegorii naro-

dzin. Nocna wędrówka bohatera po neutralnym pasie nie będącym ani drogą, ani polem, wzdłuż ciągnącego się płotu, jest, jak sądzę, innym wariantem tej samej wędrówki, jaką odbywał bohater *Z gołą głową i boso*. A zatem jest parabolą dochodzenia do życia, powolnego dojrzenia do postaci wcielonej. Ostatni postój, podczas którego „wybuchą” dzień, to wyjście na powierzchnię, urodzenie się. I co się wtedy dzieje? W *dali* pojawia się jakiś ptak. Jest on – wolno przypuszczać – symbolem lotności, oderwania od ziemi, łatwości przemieszczania się z miejsca na miejsce. W stosunku do przykutego do ziemi bohatera jest czymś w rodzaju anioła. Przez chwilę bohater ma szansę ujrzeć go. To postrzeżenie może by go odmieniło, może nauczyłoby go czegoś, wskazałoby mu jakiś kierunek. Być może bohater, zobaczywszy ptaka-anioła, chciałby go naśladować, zacząłby dążyć, by się do niego upodobnić. Niestety, całkowicie skupiony na sobie, nie unosi głowy i traci w ten sposób bezpowrotnie daną mu szansę. Ptak ucieka, a wkrótce potem bohater – mając do wyboru drogę, od której dzieli go krok (symbol porządku, bezpieczeństwa), albo pole, od którego dzieli go płot (symbol bezdroża, zbłąkania) – wybiera to drugie. Oto właśnie ów pierwotny grzech wolności człowieka. Od tej chwili wszystko już będzie nim skażone.

Sposób, w jaki Beckett ujął

i przedstawił zagadnienie współzależności między pierwiastkiem śmiertelnym a nieśmiertelnym, przywodzi na myśl podobne ujęcia u innych poetów i myślicieli. W sposób narzucający kojarzy się tu metafizyka Schopenhauera wyłożona w fundamentalnym jego dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*. Przywołajmy jednak dwa drobniejsze a za to konkretniejsze przykłady. Oto stosowny fragment poematu Ren Fryderyka Hölderlina:

„Ale bogowie mają dość
własnej nieśmiertelności.
Więc jeśli czegoś im potrzeba,
to tylko bohaterów, ludzi,
śmiertelnych.

Bowiem najwyżsi z błogosławionych
sami z siebie nie czując nic,
pragną takiego, co by czuł za nich,
w ich imieniu, jeśli tak wolno
powiedzieć.”

A oto kilka sformułowań Simone Weil z jej *Myśli i łaski oraz ze Świadomości nadprzyrodzonej*: „Bóg może być obecny w stworzeniu tylko przez nieobecność”. „Bóg nie jest wszechmocny, ponieważ jest Stwórcą. Akt stworzenia jest abdykacją. Ale jest on wszechmocny w tym sensie, że jego abdykacja jest dobrowolna: zna jej skutki i chce ich”. „Tak jak dziecko chowa się przed matką, śmiejąc się, za fotelem, tak Bóg bawi się w oddzielanie się od Boga przez akt stworzenia. My jesteśmy tym żartem Boga”. „Moje istnienie jest umniejszaniem

chwały Boga. Bóg mi je dał, abym pragnęła je stracić”.

Jak widać, Beckett krąży wokół idei bardzo podobnych. Tytułowe „podałem się przed urodzeniem” wydaje się niezwykle bliskie „abdykacji” Simone Weil, a powtarzające się jak refren „to on krzyknął, on ujrzał dzień, ja nie krzyknąłem, ja nie ujrzałem dnia” doskonale pasuje do konceptu „czucia w zastępstwie” Hölderlina. Od autorów tych różni Becketta jak zwykle środki wyrazu. Wierny teorii Giambattisty Vico, nie posługuje się językiem jako narzędziem przekazu, lecz jako tworzywem. Nie wypowiada więc swych intuicji przy pomocy licznych i cząstkowych porównań i przenośni, tak jak to ma miejsce u Hölderlina i Simone Weil, lecz poprzez konstruowanie jednego, globalnego znaku, który ma cechy przedmiotu. Innymi słowy tworzy on żywy model. Model ów charakteryzuje się tym, że nie opisuje danej rzeczy, lecz że próbuje ją naśladować; że nie jest miejscem, gdzie coś się nazywa, lecz że sam jest ową nazwą. W danym wypadku zrobione to jest w ten sposób, że zjawisko, o które chodzi – sposób istnienia Nieśmiertelnego – nie jest ukazane z zewnątrz, ale od wewnątrz, nie od strony objawów, lecz od strony podskórnych konieczności. Wieczny żywioł sportretowano tu prezentując domniemane warunki, naturę i mechanizm jego trwania.

Tak pomyślany model odwzorowuje świat jako coś, co jest nienasycone w poszukiwaniu odpowiedniej dla siebie formy. Istnienie samo w sobie jest bezmiarem, a jako bezmiar nie posiada punktu odniesienia, względem którego mogłoby się zobiektywizować (odnaleźć samo siebie). Wobec tego wywodzi z siebie stan skupienia, obdarzając go formą i wolnością, by w ten sposób przezwyciężyć niedowład swego statusu. Wyłoniony w ten sposób byłby wcielony rozładowując jedno napięcie, staje się jednak zarazem źródłem innego: zaspokajając ogólną potrzebę bycia, nie zaspokaja potrzeby szczególnej. Okazuje się czymś nieodpowiednim, niedostatecznym, nieprzystawalnym. Istnienie „przemówiwszy” człowiekiem, czyli dokonawszy aktu samoobiektywizacji, nie osiąga pożądanej równowagi. Dalej trawi je niedosyt, niedosyt wynikający z niewystarczalności ludzkiej formy. Okazuje się, że „wymówić” człowieka to nie wszystko. Chodzi jeszcze o to, by uzgodnić z nim głos, czyli by „wypowiedziany” człowiek wypowiedział jeszcze istnienie bezpośrednio. Tymczasem język człowieka nie jest w stanie temu podołać („szuka dla mnie głosu... wynajdzie mi jakiś, nieodpowiedni dla mnie, ale załatwiający sprawę, jego sprawę”). Stąd właśnie dalsze napięcie i dalsze poszukiwania. Świat – w ujęciu Becketta – to takie coś, co nie może znaleźć dla siebie „wygodnej pozy-

cji”. Świat podlega zasadzie prokrustowego łoża.

Ostatni z *Niewypałów – Stara ziemia* – różni się od pozostałych. Nie jest on, jak tamte, szkicem alegorycznym, lecz bezpośrednią, chciałoby się rzec: spontaniczną impresją. Poetyka tego tekstu bliska jest poetyce utworu lirycznego albo refleksyjnej notatki z osobistego dziennika.

Punktem wyjścia jest tu pewna sytuacja: narrator wracając do domu zatrzymuje się pod jakimś drzewem i myśli o osobliwości swojego – ludzkiego – bycia. Uzmysławia sobie, że być to w istocie oddzielić się od ziemi i wydobyć się z niej, aby ją zobaczyć, a następnie – po ujrzeniu – na powrót się w niej zatopić. W całym tym, wydawałoby się, naturalnym procesie, tkwi jednak pewien paradoks: choć jest się – jak wykazuje refleksja – tylko i wyłącznie częścią ziemi, choć jest się jej postacią, „okiem”, samowiedzeniem, to jednak w chwili, kiedy się pełni tę służbę, nie dość, że się tego nie odczuwa, to jeszcze przeżywa się coś wręcz przeciwnego – swoją całkowitą odrębność. Ziemia i jej owoc: człowiek są jednością sprzeczną wewnętrzną, załamaną, pękniętą. Narrator mając na myśli siebie i to, z czego się wyłonił, oraz co ma go pochłonać, powiada: „to nigdy nie było my”. Przyczyna tego stanu rzeczy jawi mu się w postaci spóźnienia, którego nie sposób nadrobić. Ludzkie ja nie może prawdzi-

wie połączyć się ze swą podstawą i zjednoczyć ze swym tworzywem, gdyż tak się do nich ma, jak ktoś, kto się wiecznie spóźnia. Gdy przychodzi na świat, aby go ujrzyć – jest już „za późno”, co znaczy, że szansa połączenia się z nim nie istnieje, już gdzieś umknęła (skryła się pod spód?). Oto właśnie powód, dla którego człowiek od pierwszego swego dnia podąża w ślad za nią, czyli zaczyna wydobywać się z życia. Lecz gdy dotrze nareszcie na drugą stronę, gdy na powrót zejdzie pod ziemię, znów jest „za późno”. Ścigana szansa znów gdzieś uciekła (wypłynęła na wierzch?). Więc dalej trzeba ją gonić: znów się trzeba urodzić. I tak w kółko (w nieskończoność?).

Po tych wstępnych refleksjach narrator zarejestrowawszy ruchliwą obecność chrząszczy, które „wzbijają się z małego dębu... i ulatują w ciemność”, przypomina sobie to, co wie o ich życiu i sposobie kształtowania się. Chodzi o długotrwały proces przeobrażania się z formy larwalnej w ostateczną postać owada. Proces ów trwa trzy lata. Przez ten czas larwy chrząszczy, przechodząc kolejne stadia rozwoju, pozostają w ziemi i są zagrożone ze strony kretów, które się nimi karmią. W ten sposób spora ich część ginie i tylko te, którym udaje się uniknąć podobnego losu – „te, które wymkną się kretom” – przeistaczają

się w końcu w stworzenia latające. Tym dane jest żyć naprawdę. To prawdziwe życie trwa jednak zaledwie 10–15 dni, czyli niewspółmiernie krótko w stosunku do okresu wylegania się, i wypełnione jest głównie uwijaniem się przy pożywieniu oraz niezmordowanym lataniem: „potem żreć, żreć... i co noc lot”. Wygląda to tak jakby owady czuły, że dane im jest bardzo niewiele czasu, i wobec tego chciały go wykorzystać w miarę maksymalnie: najeść się za lata niejedzenia i nalać za lata bezruchu.

W tym momencie – na zasadzie skojarzenia, którego przyczyną jest zapewne zjawisko roju owadów unoszących się w przestrzeni – w bieg myśli narratora wplata się zaskakujące w pierwszej chwili zdanie po włosku: *Tristi fummo nell'aere dolce* (nawiasem mówiąc zdanie usunięte w wersji angielskiej). Zdanie to znaczy dokładnie: „Smutniśmy byli w słodkim powietrzu” i pochodzi z *Boskiej Komedii* Dantego*. Zdanie to wypowiadają w poemacie potępione dusze pesymistów, które – zanurzone w błotnistej mazi – tkwią w piątym kręgu piekła.

Na tym kończy się przerwa w marszu narratora. Oto chwyciwszy się gałęzi, podciąga się na niej, wstaje i rusza dalej. A w domu, do którego nareszcie przybywa, najpierw krąży między oknami, aby

przez nie wyglądać, a potem stara się pozostać przy jednym. W tym czasie powracają w nim różne sceny i sprawy z całego życia. Na uwagę zasługuje sposób, w jaki obrazy te wypływają z pamięci. Otóż ich źródłem zawsze jest jakieś wspomnienie nieba: „Przez chwilę widzę niebo, różne nieba, potem przemieniają się one w twarze, agonie, miłości... itd.” A zatem cokolwiek pojawia się z przeszłości, spływa to jakby z nieba. Narrator kontemplując wspomnienia, nie pojmuje ich sensu. O co chodziło w tych różnych sprawach jego życia? Kiedyś wiedział. Ale nawet wówczas „było już za późno”, czyli nie w porę. Znowu pojawia się motyw rozminięcia w czasie. Tym razem chodzi o rozbieżność między przeżyciem a rozumieniem, między namiętnością a świadomością. Tak jak cały człowiek, przychodząc na świat, spóźnia się nań zawsze, tak świadomość nigdy nie nadąży za przeżyciem. Kiedy coś się przeżywa, nie wie się o tym. A gdy w końcu pojmuje się, że to było właśnie to, przeżycia już nie ma, już gdzieś uleciało. Pozostaje tęsknota i smutek. Narrator zdając sobie nareszcie sprawę z tego właściwego człowiekowi mechanizmu, próbuje mu się oprzeć. Pragnie scalić się wewnętrznie poprzez akt spokojnego wpatrywania się w niebo, przez koncentrację na „czystym” doznaniu bycia. Chce w ten sposób uwolnić się również od grzesznego smutku: zamiast rozpamiętywać

(jątrzyć ranę minionego), być tu i teraz (zjednać się z daną chwilą). Niestety nie udaje mu się to. Wypracowywane skupienie załamuje się pod wpływem „czkawki i skurczy”, a w powstałą lukę wdiera się natychmiast „morze dzieciństwa, inne nieba, inne ciało”, czyli znów cała przeszłość wraz z jej jadem goryczy i żalu.

Stara ziemia zbudowana jest na zasadzie wewnętrznych rezonansów i odniesień. Kolejne sekwencje tekstu łączą się ze sobą w łańcuch skojarzeń. Motyw ziemi, z której człowiek się wydobywa (choć w żaden sposób tego nie czuje), aby na niej stanąć, a następnie zejść z powrotem, następnie motyw chrząszczy, które już bezpośrednio wylegają się w niej przez trzy lata, by potem przez 15 dni żyć w powietrzu, wreszcie zapożyczony motyw potępionych dusz pesymistów, które grzęzną w piekielnym błocie – wszystko to wyraźnie, choć nie jednoznacznie koresponduje ze sobą. Ziemia i błotnista topiel, człowiek i owad, żal dantejskich grzeszników za utraconym życiem i tęsknota kogoś żyjącego za utraconą przeszłością – oto typ ukrytych zestawień i powiązań, które tworzą nadrzędny, metaforyczny sens. Nie jest on ścisły, dokładnie określony. Sprowadza się raczej do ulotnych sugestii. Życie ludzkie przypomina życie owada. Życie to skażone jest nieuchronnym smutkiem, wynikającym z przerośniętym spóźnieniem

* *Piekło*, Pieśń VII; w przekładzie E. Porębowicza: „Smutkiem byliśmy karmieni na lubym świecie...”

nia. A więc życie jest być może formą piekielnej kary?

Niewypały, czyli – jak wykazał to przegląd – różnorakie etiudy i próby, doprowadziły w końcu Becketta do stworzenia większego dzieła. I to większego nie tylko w sensie objętościowym. Oto po blisko dziesięciu latach poszukiwań, nie dających – subiektywnie – zadowalających rezultatów, odnalazł nareszcie właściwą ścieżkę. Właściwą, czyli wytyczającą dalszy szlak prozie, która zagubiła się i utknęła w bezdrożach *Tekstów po nic*. Chodzi o trzyczęściową powieść *Jak jest* (1961).

Nowatorską wartość tego dzieła wyznaczają dwa zasadnicze czynniki. Po pierwsze nowa – skrajnie alegoryczna – sceneria, a po drugie synteza poetyki mitologicznej z techniką narracji pierwszoosobowej. Sceneria została tu zaczerpnięta z *Boskiej Komedii*, właśnie ze wspomnianej niedawno VII pieśni *Piekle*. Źródło tego zapożyczenia nie jest więc niczym nowym, po raz pierwszy jednak Beckett wykorzystał je tak zasadniczo. Otóż w *Jak jest* cała rzecz dzieje się w morzu ciemnego i bezkresnego błota, które pamiętamy z piątego kręgu dantejskiego piekła. Przez otchłanie tego błota – ciężko dysząc – z trudem przedziera się bohater-narrator. Nie wie on skąd i dlaczego się tu znalazł, nie wie po co i dokąd zdąża. Ma ze sobą worek z puszkami konserw oraz klucz do ich otwierania

i cały czas boi się, że go zgubi. Od czasu do czasu w ciemności świtają obrazy ze świata światła („z góry”). Wtedy bohater przestaje dyszeć i napotyka nagle inną postać. Nazywa się ona Pim. Jest to ktoś bardzo do narratora podobny i znajduje się w takim samym położeniu. Narrator zaczyna go badać. Okazuje się, że Pim, kiedy dźgnąć go nożem, wydaje z siebie głos (krzyk? śpiew?). Wobec tego narrator zmusza go, by opowiedział o swoim życiu, o żonie Pam Prim i ich miłości. Gdy opowieść go nuży, przerywa ją wpychając Pimowi twarz w błoto, a kiedy wszystko zostaje wreszcie powiedziane, opuszczają go brnąc dalej przed siebie. W trzeciej części („po Pimie”) narrator snuje domysły na temat świata, w którym tkwi. Czym jest właściwie ów świat? I jaki jest? I co się naprawdę w nim dzieje? Być może jest on zaludniony przez setki, a nawet tysiące takich stworzeń, pełzających po omacku we wszystkich kierunkach tam i z powrotem i stykających się ze sobą – na mocy przypadku – co jakiś czas? I może każde z nich raz jest oprawcą, a raz ofiarą: raz kogoś zmusza do śpiewu, drugi raz samo jest do niego zmuszane? Jak to właściwie jest? Może jest właśnie tak...

W *Jak jest* rozwijająca się dotychczas i ewoluująca forma prozy oparta na technice narracji pierwszoosobowej została przez Becketta doprowadzona do pewnego kresu. Uległy tu również wyczerpaniu sto-

sowane dotąd gatunki metaforyki. Dalej tą drogą iść już było niepodobna. Groziło to nieuchronnymi powtórzeniami. Beckett wyczuł, że zrobić obecnie krok naprzód oznacza zmienić konwencję, wynaleźć jakiś inny język, stworzyć nowy typ obrazów. Co to miał być za język i jakie obrazy – tego wszystkiego jeszcze nie wiedział. Nie był też przekonany, czy w ogóle uda mu się je odkryć. Dlatego też – jak zwykle w takich sytuacjach – odwrócił się od tego gatunku na rzecz innych form wyrazu. Dla teatru napisał *Radosne dni* (1961) i *Komedie* (1964), dla radia dwa poetyckie słuchowiska: *Słowa i muzyka* (1962) i *Cascando* (1963), dla kina wreszcie scenariusz *Filmu* (1964). Ów nowy trop w prozie odkryty został dopiero w 1965. Wyznacza go *Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie* – utwór, który nie tylko odpowiada przyjętym niedawno założeniom, lecz który – jak się później okazało – otwiera cykl tekstów, będących nareszcie właściwym i ostatecznym urzeczywistnieniem ideałów sformułowanych w młodości.

Zanim jednak przejdziemy do omówienia *Wyobraźni...* oraz do kolejnych pozycji cyklu, zatrzymajmy się najpierw przy tekście *Dosyć*. Co prawda powstał on w kilka miesięcy później, już w 1966, niemniej jego charakter zbliżony jest jeszcze do utworów z poprzedniego okresu. Łączność tę podkreśla sam autor umieszczając go zawsze w swych

tomach przed *Wyobraźnią martwą...*

Podobnie jak *Zarzucone dzieło* tekst *Dosyć* nie tylko jest mówiony, ale i zapisywany przez samego narratora. Tyle tylko, że tam był on starym mężczyzną, a tu jest starą kobietą. (W wersjach oryginalnych – francuskiej i angielskiej – ów żeński rodzaj ujawniony jest dopiero w ostatnim zdaniu, przez co powstaje wrażenie, że mówiący ma naturę androgyniczną. Przekład polski nie mógł niestety uwzględnić tego wzbogacającego chwytu, gdyż w języku polskim czas przeszły, w którym rzecz jest pisana, nieuchronnie ujawnia płeć nadawcy). I podobnie jak w *Zarzuconym dziele* narrator opowiada (zapisuje) swoją historię, aby się od niej uwolnić, aby ją zapomnieć. Tutaj powiedziane to jest wprost i to od razu w pierwszym zdaniu: „Wszystko co przedtem zapomniać”. To otwierające zdanie ma charakter rozkazu czy zadania, jakie stawia przed sobą narrator. Z tego względu przypomina ono analogiczne wypowiedzi w *Zarzuconym dziele*, np. „...więc ten drugi dzień i skończyć z nim i pozbyć się go i do następnego”. Cały tekst stanowi próbę wypełnienia wstępnie wyrażonej woli. Próba ta – znów jak w *Zarzuconym dziele* – polega na wyczerpaniu pamięci w pewnym zakresie. W *Zarzuconym dziele* chodziło o sporządzenie swego inwentarza świadomości, o wypowie-

dzenie wszystkiego, co zachowało się z minionego życia, w *Dosyć* idzie o podsumowanie pewnego okresu.

Aby powiedzieć, co to za okres i co on oznacza, trzeba najpierw ogarnąć cały czas, jaki obecny jest w tym utworze. Czas ten wyznaczają cztery punkty orientacyjne. Pierwszym z nich jest moment, kiedy narrator jako dziecko spotkał postać towarzyszącą – swego przyszłego przewodnika i partnera. Drugim – dzień, kiedy przewodnik – jak powiadają to słowa tekstu – „wierzchem lewej dłoni przesunął powoli po swych świętych ruinach i rzucił przepowiednię”; w innym miejscu zdarzenie to nazwane jest nieco inaczej: „wspomniawszy o swej słabości, powiedział, że według niego osiągnęła ona punkt krytyczny”. Trzecim punktem orientacyjnym jest chwila, kiedy przewodnik powiedział narratorowi, aby ten go „zostawił”; narrator fakt ów nazywa również „domnieraną niełaską”. Wreszcie punkt czwarty, czyli czas, kiedy wypowiedany jest tekst. Te cztery punkty orientacyjne dzielą cały czas, który obecny jest w opowiadaniu, na cztery bardziej lub mniej określone odcinki. O pierwszym z nich nie wiadomo prawie nic. Nie wiadomo nawet, jak długo trwał, gdyż nigdzie nie jest powiedziane, ile narrator miał lat, kiedy spotkał przewodnika. Powiedziane jest tylko, że miał chyba z sześć, kiedy przewodnik wziął go za rękę.

Ale z tego wcale nie wynika, że był to moment spotkania (przewodnik mógł wziąć narratora za rękę w jakiś czas potem). A więc o pierwszym okresie można co najwyżej powiedzieć, że trwał nie dłużej niż sześć lat. O drugim okresie też niewiele wiadomo. Powiedziane jest tylko, że ostatnie dziesięciolecie wspólnej wędrówki, będące zresztą następnym ogniwem czasowym, „prześlania poprzednie, które były pewnie do niego podobne jak dwie krople wody”. Z tego z kolei wynika, że drugi okres musiał trwać kilka dziesięcioleci i że to, co się w nim działo, nie różniło się niczym od tego, co działo się później, a co jest już opisane. Okres trzeci, a więc owe ostatnie dziesięć lat wspólnej wędrówki, stanowi właściwy przedmiot opowieści. W tym czasie wydarzyło się wszystko, o czym teraz jest mowa. Okres ten jest tak ważny, że narrator uważa go za swoje prawdziwe czy wręcz wyłączone życie: „Żyłam więc wówczas, wówczas albo nigdy”. I wreszcie okres czwarty, zawarty między chwilą rozstania z przewodnikiem (chwilą „domnianej niełaski”) a czasem terażniejszą narracji. O tym okresie znów niewiele wiadomo. Powiedziane jest tylko, że „w ciągu lat, które nastąpiły potem” narrator nie wykluczał możliwości, że spotka przewodnika znowu, ale że nie liczył na to zbyt, bo prawie wcale nie odrywał oczu od kwiatów. Obecnie, a więc w chwili, kiedy pisany jest

tekst, narrator „zagłębia się w noc” (kolejna zbieżność z *Zarzuconym dziełem*) i „nie wie już jaka jest pogoda”.

Co się działo w ciągu dziesięciu lat „życia” narratora? Jak już zostało to powiedziane, narrator i spotkany niegdyś przewodnik kontynuowali wspólną wędrówkę. Panowała wówczas niezmiennie równonoc, a pogoda była wiecznie łagodna. Para bohaterów maszerowała całym dniami, udając się na spoczynek po zapadnięciu zmierzchu, a wstając przed świtem. Szli po równinie porośniętej kwiatami, którymi się żywili, i pośród osobliwych pagórków, które niekiedy zdobywali. Po drodze często zatrzymywali się na chwilę, a wtedy przewodnik wypowiadał jakieś słowa. Tak z grubsza wyglądało ich życie. Należy teraz powiedzieć, w jakiej zależności pozostawali względem siebie? Kim dla siebie byli? Otóż relacja, jaka między nimi zachodziła, była relacją całkowitego i dobrowolnego podporządkowania się narratora względem osoby przewodnika. Był to stosunek absolutnego uzależnienia. Narrator powiada, że miał tylko takie pragnienia i potrzeby, które przejawiał przewodnik, i że wszystko, co wie, pochodzi od niego. Przewodnik był zatem dla narratora kimś w rodzaju demiurga czy wielkiego nauczyciela.

Takie ujęcie sprawy pozwala uznać, że w *Dosyć* mamy do czynienia z kolejną próbą sportretowania

kontaktu i układu między człowiekiem a istotą boską. Tym razem rzecz ukazana jest poprzez historię współżycia zgłębnego w pół starca z małą, dorastającą dziewczynką, która – jak mówi o tym tekst – „należy do innego pokolenia”. Dziewczynka, spotkawszy kiedyś (przypadkowo? w sposób nieunikniony?) dziwnego, wielkiego starca, który „wydał jej się olbrzymem”, związała z nim dalszy swój los. Starzec wzbudził w niej nieobecne dotąd pragnienia, nauczył ją różnych rzeczy i wpoił szereg pojęć. Ich związek był zgodny i harmonijny. Aż wreszcie któregoś dnia idylliczna wędrówka skończyła się. Starzec zażyczył sobie, by uczennica odeszła od niego, by poszła swoją drogą. Od tego czasu, aż po chwilę, kiedy cała rzecz jest opowiadana, kobieta-człowiek snuła się po ziemi samotnie.

Pozostaje teraz jeszcze wyjaśnić, jakiemu czasowi faktycznemu odpowiada wspólna wędrówka. Innymi słowy, do jakiego momentu w dziejach człowieka odnosi się moment rozstania? Tekst nie sugeruje w tym względzie niczego konkretnego. Jego metaforyka jest zbyt pojemna, by szukać w niej aluzji do faktów znanych i już nazwanych. Wyraża ona jedynie dwie intuicje bardzo ogólne: 1) że kiedyś człowiek nie był sam, i 2) że czas ów był czasem rajskim. Niemniej istnieje w *Dosyć* kilka momentów, które pozwalają snuć bardziej szczegóło-

we domysły. Należy do nich przede wszystkim następujący fragment: „Jest całkiem prawdopodobne, że wykształciłam się właśnie wtedy, pośród tych zapomnianych lat” (to znaczy w ciągu dziesięcioleci poprzedzających ostatnie). „Bo nie pamiętam, bym nauczyła się czegoś pośród tych, które pamiętam. Tym to rozumowaniem uspokajam się, gdy przeraża mnie własna wiedza”. We fragmencie tym wyrażenie „wykształciłam się” mieni się znaczeniami. Oznacza ono tyleż edukację, przyswajanie sobie pewnej wiedzy, co formowanie się, osiąganie danego kształtu. Jeżeli przyjąć ów drugi sens, to całe zdanie będzie mówiło, że narrator podlegał procesowi kształtowania się w latach „zapomnianych”. Stąd wolno wnosić, że chodzi tutaj o czas, kiedy człowiek dopiero powstawał, kiedy dopiero „uczył się siebie”, czyli stawał się tym, kim się stał. A więc, kiedy był już pewnym życiem, lecz w żadnej jeszcze mierze nie ludzkim. Bądź też ludzkim o tyle, o ile dążyło ono do ludzkiej postaci. Wynikałoby z tego, że związek istoty boskiej z pierwiastkiem ludzkim miał najściślejszy i najgłębszy charakter we wczesnej fazie rozwoju ziemi, w dalekich erach prehistorycznych. Wniosek taki potwierdzają inne szczegóły. Po pierwsze opis zależności między partnerami w drugim akapicie. Opis ten wskazuje, że narrator był jakby podłączony do przewodnika, że zachowywał się

tak, jakby nie był kimś odrębnym, lecz częścią kogoś innego: „Miałam tylko te pragnienia, które on przejawiał... Kiedy niczego nie pragnął, ja też”. Tak opisane odczucia i reakcje narratora kojarzą się z reakcjami przyrody wegetatywnej, która podlegając jakimś siłom i prawom („pragnieniom” natury) jest właściwie z nimi tożsama. Znamienny w tym kontekście wydaje się *passus*: „Gdyby pragnął czegoś dla mnie, pragnęłabym tego też. Na przykład szczęścia. Lub chwały”. Z ustępu tego wynika, że istota boska kształtując w swoim czasie pierwiastek ludzki nie wyznaczała mu wcale jakiegś uprzywilejowanej pozycji. Przyszły człowiek – według boskiej woli czy planu – nie miał być istotą ani szczęśliwą (harmonijną, zgodną wewnątrznie), ani szczególnie wyróżnioną (wywyższoną ponad inne stworzenia, powszechnie uznaną). Drugim szczegółem sugerującym, że wędrówka bohaterów odbywała się w czasie, który odpowiada prawdziwej przeszłości, jest taki z kolei fragment: „Jednak nie byliśmy w górach. Na horyzoncie przeczuwałam chwilami morze, które leżało jakby powyżej nas. Czyżby więc było to dno jakiegoś wielkiego jeziora, które wyparowało albo spłynęło gdzieś w dół?” To przypuszczenie narratora wydaje się tropem dosyć znaczącym. Jak wiadomo, zarówno w tradycji biblijnej, jak i we współczesnych teoriach naukowych utrzymuje się przekonanie, że zie-

mia była na początku cała otoczona wodą. Łądy powstały dopiero później. W *Genезis* Bóg kazał wyrzucić łądom z wód dopiero trzeciego dnia. W nauce współczesnej mówi się o procesie wyłaniania się łądów z wody. A zatem łądy ziemskie z natury rzeczy mają charakter bylegodna. Narrator *Dosyć* powiada jednak, że na horyzoncie przeczuwał morze, które leżało powyżej. Z tego wynika, że było dno, po którym stąpali z przewodnikiem, znajdowało się w depresji. Stąd wolno w nim uznać łąd wczesny, „młody”, taki, który się dopiero wyłania, który łądem prawdziwym – górującym nad wodami – dopiero się staje. Sposób trzeźwienie to pozwala przypuszczać, że wspomnienia narratora dotyczą okresu, kiedy życie, mające w przyszłości przybrać postać człowieka, wyszło właśnie na łąd i zaczęło stawiać po nim pierwsze kroki.

W tekście istnieje jeszcze inna aluzja na temat wodnego pochodzenia człowieka. W pewnym miejscu narrator wspomina, co przewodnik powiedział o jego rękach: „Powiedział, że mam ręce Wodnika. To taki dom na niebie”. Jest to aluzja bardzo złożona. Uwaga przewodnika – w dosłownym sensie – rzeczywiście odnosi się do kształtu dłoni narratora, które – jak wynika to z innego opisu – mogły przypominać dwupalczaste szczytce wodnika (w konstelacji odpowiada im charakterystyczne rozgałęzienie). Jednakże aby podkreślić dwuczłonową budo-

wę dłoni narratora (kciuk i reszta), niekoniecznie trzeba odwoływać się do dość wyszukanego porównania z Wodnikiem, zwłaszcza pisany z dużej litery. Jeżeli posłużono się takim porównaniem, to w jakimś głębszym celu. „Wodnik” skupia w sobie dwojaką treść. Jest nazwą gwiazdozbioru i znaku zodiaku oraz nazwą pająka wodnego, którego charakterystyczne, dwupalczaste zakończenia odnóg stanowią podstawę wtórnego zastosowania jego imienia. A zatem z jednej strony słowo to wskazuje na niebo, na pewien sektor nieba, z drugiej – na ziemię, na pewien składnik ziemi: wodę. Jeżeli skojarzenie z Wodnikiem rozumieć jako sygnał pokrewieństwa (mieć ręce Wodnika = urodzić się pod znakiem Wodnika, być z pochodzenia Wodnikiem), to cała uwaga wyrażałaby myśl, że człowiek jest dzieckiem nieba i wody. Lub ściślej: takiego nieba, które tajemnie sprzysiężone jest z wodą; takiego bóstwa niebieskiego, które poślubiło boginię wody.

Przejdźmy teraz do momentu rozstania. Narrator, tak jak w dwójki sposób określił początek ostatniego dziesięciolecia wspólnej wędrówki, przez co nie wiadomo, czy te dwa sformułowania jedynie różnie nazywają jedno i to samo zdarzenie, czy też odnoszą się do dwóch zdarzeń, tak też – już w sposób jednoznaczny – wprowadza dwie wersje momentu końcowego. Naprzód powiada, że rozstanie nastą-

piło gdzieś w górach: „Znów widzę miejsce o krok od szczytu. Dwa kroki do przodu i już schodziłam z drugiej strony. Gdybym obejrzała się, już bym go nie ujrzała”. A później zaprzecza tej wersji: „Wspomniałam, że popadłam w niełaskę nieopodal szczytu. Otóż nie, było to na równinie, w zupełnym spokoju. A więc gdybym się obejrzała, ujrzałabym go tam, gdzie go zostawiłam”. Ta niepewność narratora wskazuje, że nie pamięta on dokładnie momentu rozstania. Lecz gdyby go nawet pamiętał, tzn. gdyby podawał jedną wersję pewną, to i tak nie wyjaśniałaby ona, co to był za czas w jego życiu. Bo przecież mowa w niej tylko o okolicznościach zewnętrznych, które nijak nie charakteryzują istoty momentu. A zatem wiemy tylko tyle, że narrator przez szereg dziesiątków lat „kształcił się” (wykształcał) pod kierunkiem przewodnika i lat tych nie pamięta, oraz że w ciągu ostatniego dziesięciolecia wspólnej wędrówki czuł się już dojrzały (nie pamięta, by się wówczas czegoś nauczył) i lata te pamięta jako swoje życie prawdziwe. Rozpoznanie takie pozwala dopatrzeć się w owym ostatnim dziesięcioleciu pewnego punktu zwrotnego w dziejach człowieka na ziemi. Wydaje się, że chodzi tu o ów niedługi w skali globalnej okres, kiedy człowiek – już jako istota dojrzała – świadomie obcował z istotami boskimi. Chodzi tu o okres, kiedy bogowie – jakkolwiek to rozumieć – współżyli z czło-

wiekiem na ziemi. Przy takiej interpretacji niepewność narratora, co do punktów granicznych tego okresu, byłaby wyrazem niejasnej świadomości współczesnego człowieka w tym względzie. Jak długo trwała święta epoka na ziemi? I kiedy miała miejsce? Między Dionizosem a Chrystusem? Czy między Mojżeszem a Mahometem? A może między Ozyrysem a XVIII wiekiem n.e., kiedy to ostatni z bogów zaczął umierać?

Podsumujmy nasze rozważania. *Dosyc* jest przypowieścią o kształtowaniu się człowieka pod kierunkiem istoty boskiej. W ujęciu tego utworu załazek przyszłego człowieka powstał w tajemniczy sposób, z jakiejś osobliwej syntezy nieba i wody. Załazek ów, znalazłszy się na ziemi, wzięty został pod opiekę. Sprawował ją ktoś, kogo można by nazwać ziemską postacią istoty boskiej. Istota ta nie była więc stwórcą, a tylko nauczycielem, wychowawcą. Boski opiekun hodował przyszłego człowieka tak długo (metafora prowadzenia za rękę), aż ten osiągnął nareszcie dojrzały kształt, czyli postać prawdziwie ludzką. Kiedy to nastąpiło, objawił mu się w nowy sposób (metafora rzucenia przepowiedni) i w takiej postaci pozostał z nim jeszcze jakiś czas. Czas ten był dla człowieka wielkim świętem. Czas ten nazwał on później swoim prawdziwym życiem. Niestety nie trwał on długo. Boski przewodnik kazał wkrótce człowiekowi odejść. Zosta-

wił go samemu sobie. Człowiek odczuł ten rozkaz jako przejaw niepojętej niełaski. Obecnie, po latach samotności, stwierdza, że gdyby dane mu było żyć trzy albo cztery razy, tzn. gdyby czas świadomego obcowania z Bogiem był trzy- lub czterokrotnie dłuższy, może do czegoś by doszedł i może zostawiłby jakiś ślad. A tak jest kimś połowicznym, niedokończonym. „Cóż wiem o przeznaczeniu człowieka?” – pyta nagle sam siebie. I odpowiada, że nigdy nie zadawał sobie tego pytania. Lepiej zna się na rzodkiewkach.

Na zakończenie należy jeszcze zastanowić się nad sensem ostatnich zdań tekstu. Brzmiały one: „Teraz zetnę wszystko prócz kwiatów. Żadnych już deszczy. Żadnych pagórków. Tylko my dwoje włóczący się wśród kwiatów. *Dosyc*, moje stare piersi czują jego starą dłoń”. Co wynika z tych zdań, zwłaszcza z ostatniego? Czy miałyby ono oznaczać, że – wbrew całej dotychczasowej wypowiedzi – narrator wciąż jeszcze pozostaje u boku przewodnika? Spróbujmy wyjaśnić tę kwestię.

Wspomniane w ostatnim zdaniu odczucie narratora kojarzy się z opisaną wcześniej o dwa akapity pozycją, w jakiej bohaterowie – w swoim czasie – razem odpoczywali: „Zgięci podwójnie, przylegając do siebie... Ja wewnątrz. Z boku na bok przewracaliśmy się jak jeden mąż, gdy tylko tego zapragnął... Ręką,

którą miał na wierzchu, trzymał mnie i dotykał gdzie chciał...”. Na podstawie tego opisu wolno przypuszczać, że tego typu dotknięcie, o jakim mowa w ostatnim zdaniu *Dosyc*, musiało wówczas należeć do częstych; było czymś naturalnym, typowym. Kto wie, czy nie w takim właśnie ułożeniu bohaterowie zaspali. Trzeba również zwrócić uwagę na to, w jaki sposób narrator pamięta owo wspólne nocne odpoczywanie. Zaznaczone to jest w tymże, trzecim od końca akapicie, kiedy to narrator opisawszy właśnie pozycję spoczynku, powiada nagle: „Czuję go w nocy, jak przywiera do mnie całą swoją pokrętną długością”. Użyty tu nagle czas teraźniejszy wyraża trwałość i sensualność pamięci w tym zakresie. W wersji angielskiej autor użył w tym miejscu sformułowania *I can feel* (mogę czuć), które jeszcze ściślej oddaje ową zdolność przywoływania przez pamięć odczuć i stanów fizycznych. Fakt, że narrator właśnie nocną bliskość przewodnika pamięta tak zmysłowo, nietrudno wytłumaczyć. Wszak za dnia, kiedy szli, ich kontakty fizyczne były niezwykle ograniczone: trzymali się jedynie za ręce i to w dodatku przez rękawiczki albo, w najlepszym razie, lecz to bardzo rzadko, dotykali się nagimi koniuszkami palców. Obecnie, a więc w chwili, kiedy wypowiedany jest tekst, zapada noc („Teraz, kiedy zagłębiam się w noc...”). Można stąd przyjąć, że narrator udaje się

na spoczynek. I przed snem przypomina sobie dawne czasy. A zatem ostatnie zdanie byłoby wyrazem zmysłowego wrażenia bliskości, które – pod wpływem wspomnień – właśnie się aktualizuje.

Cóż jednak w takim razie oznaczałoby słowo „dosyc”, które jest przecież słowem tytułowym? A także całe zdanie poprzedzające: „Teraz zetnę wszystko prócz kwiatów”? Rzecz odczytuję w ten sposób:

Narrator od wielu lat jest sam. Kiedyś nie był sam i czas ten był dla niego święty, lepszy. Obecnie czas ów istnieje dla niego tylko poprzez pamięć. Pamięć tamtego czasu może się przejawiać w dwojaki sposób. Z jednej strony może przywoływać obrazy zdarzeń i sytuacji, z drugiej może wywoływać iluzje zmysłowe. Iluzje zmysłowe są silniejsze od wspomnień obrazowych. Posiadają większą moc przywracania (uobecniania) straconej przeszłości. Są w stanie zadać kłam faktycznej sytuacji stwarzając wiarygodny pozór rzeczywistości innej, pożądanej. Ów pozór nie powstaje jednak ani samorzutnie, ani na byle zawołanie. Trzeba na niego zapracować. Trzeba go w sobie (przez siebie) wykrzesać. W tym celu należy wprowadzić się w pewien nastrój. Nastrój wytworzą przede wszystkim określone okoliczności zewnętrzne. Takie, które z jednej strony dokładnie przypominają minione, a z drugiej skrywają prawdę chwili obecnej. Taką okolicznością jest ciemność,

noc. Drugim środkiem są słowa. Słowa, które z kolei żłobią tkankę pamięci, docierają w niej wreszcie do takiego miejsca, do takiego ośrodka, który – podrażniony – zaczyna wytwarzać pożądane iluzje zmysłowe.

Narrator, przynajmniej podświadomie, zdaje się znać ten mechanizm. I oto na naszych oczach przystępuje do conocnego, jak wolno przypuszczać, seansu. „Wszystko co przedtem zapomnieć” – powiada na samym początku. Zapomnieć, a więc uwolnić się od świadomości, że coś jest przeszłością. Oczyścić się z tego. Doprowadzić się do stanu, w którym będzie się takim jakim się było wówczas, czyli kiedy się żyło, a nie wspominało. I zaczyna mówić (pisać). A gdy wszystko jest wreszcie powiedziane, następuje akt odrzucenia, wyzwolenia. Jego metaforą jest akt starcia całego zapisu. W świadomości pozostawione zostają tylko kwiaty i para bohaterów. Czyli to, co jest istotą przywoływanej sytuacji (bohaterowie leżący w ciemności pośród kwiatów). I wówczas właśnie dokonuje się iluzyjne uobecnienie rzeczywistości minionej. Narrator fizycznie odczuwa pożądany kontakt z przewodnikiem. Słowa stają się zbędne. Nie trzeba już mówić. Dosyc. Oto jest tak jak było.

Przedstawiona tu sytuacja przypomina historię opisaną w *Hornie*. Tam bohater-narrator nie mogąc wytrzymać dotkliwej samotności

(co było wyrażone przez narastającą potrzebę bycia widzianym przez kogoś drugiego) siłą swej woli i napięciem wzroku doprowadza się do stanu, w którym ma wrażenie – i wierzy mu całkowicie – że ktoś go odwiedza i mówi do niego. Tutaj narrator, z podobnych powodów, mówieniem do samego siebie i wczuwaniem się wzbudza w sobie uczucie, że ktoś przy nim jest i że go dotyka. W obu wypadkach doznania mają charakter iluzji.

Ostateczny sens tekstu *Dosyc* przedstawia się więc tak: człowiek był kiedyś bardzo blisko z istotą boską. Znajdował się pod jej opieką i był przez nią „prowadzony za rękę”. W jakimś momencie i z niewiadomych przyczyn kontakt ów został urwany. Nauczyciel i wychowanek rozdzielili się. Odtąd człowiek jest sam. A jedynym sposobem obcowania z istotą boską jest słowo. Tylko poprzez słowo święta przeszłość jeszcze się uobecnia.

Słowo „dosyc” użyte w tytule omówionego utworu nie wyczerpuje się tylko w funkcji, jaką jest podkreślenie wagi i znaczenie tego słowa w tekście. Pełni ono również pewną rolę nadrzędną w stosunku do tekstu, wyraża mianowicie ogólną sytuację czy stan, w jakim znalazły się dotychczasowe poszukiwania Becketta w prozie. A zatem oznajmia, że coś w owych poszukiwaniach się skończyło albo że należy to skończyć: oto jakaś droga dobiegła swego kresu i trzeba zaniechać dal-

szego marszu w tym kierunku. Droga tą jest, jak się zdaje, konwencja oparta na technice narracji pierwszoosobowej. W konwencji tej napisał Beckett swoje najwybitniejsze dotąd dzieła. Swego czasu odkrycie dla siebie tej konwencji było dla niego wielkim, inspirującym objawieniem. Obecnie źródło wyczerpało się. Forma monologu została wyeksploatowana. I rzeczywiście, *Dosyc* jest ostatnim utworem Becketta napisanym w pierwszej osobie. *Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie*, wcześniejsza – jak już wspomniałem – o kilka miesięcy, otwiera nowy rozdział jego twórczości. I tak jak *Dosyc* swym tytułem sygnalizowało pewien kres, tak *Wyobraźnia* – swoim – zdaje się go uprzedzać, a zarazem wyjaśniać. Oto wyobraźnia, z której wywodzone były dotychczasowe sceny i postaci, umarła, wyschła. Toteż i wątek mający w niej swe źródło urywa się. *Dosyc* już monologu. *Dosyc* już „ja”. Inaczej – skądinąd? – będą teraz nadawane wypowiedzi.

Pierwsze zdania *Wyobraźni martwej* robią wrażenie swoistej apostrofy, skierowanej do odbiorcy. Tym odbiorcą może być zresztą sam autor, czy też – ściślej – ta część autora, która jakby jeszcze pozostawała w tyle, na starych terenach świadomości i nie bardzo się orientowała, skąd dochodzi ją głos, jaki się nagle rozległ. Głos ten opisywał w pierwszych trzech słowach świat,

z którego obecnie mówi (który teraz odbiera): „Nigdzie śladu życia”, czyli oświadczający, że znalazł się w jakiejś pustce, uprzedza ewentualne zastrzeżenia i uwagi kogoś, kto uznaje, że aby być w świecie „żywym”, wystarczy przedstawić go sobie, a nie tylko i wyłącznie biernie postrzegać: „powiecie, phi, wielka rzecz, jeszcze wyobraźnia nie martwa”, i odparowuje spodziewany argument: „otóż martwa, tak, wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie”. Następnie, w drugim zdaniu, komunikuje, jak to się stało, a ściślej, co się właściwie stało: „Wyspy, wody, błękit, zieleń, błysnęło, pss, zgasło, na wieczność, zamilknij”. Zdanie to określając charakter wyobrażeń wyjaśnia, czym była albo też jak rozumiana jest tutaj wyobraźnia. Otóż przedmiotem wyobraźni były „wyspy, wody, błękit i zieleń”. To one, jak wynika z obrazowego sformułowania, ukazywały się przez jakiś czas (obecnie wydaje się on mglniejszym oka: „błysnęło”), a następnie na zawsze, czyli wskutek zgonu, znikły („pss, zgasło, na wieczność”). Pojęciom tym jednak nie odpowiadają żadne konkretne obiekty, są to typowe nazwy pozorne (błękit, zieleń) albo ogólne (wyspy, wody), które nie posiadają bądź posiadają wiele desygnatów. Jak zatem rozumieć stwierdzenie, że w wyobraźni ukazywały się lub też wyobraźnia ukazywała wyspy, wody, błękit i zieleń? Inaczej mówiąc, co się właściwie ukazywało

(„błyskało”), gdy się ukazywało to, co się kryje za tymi nazwami? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy zwrócić uwagę, że cztery wymienione pojęcia stanowią swoistą charakterystykę ziemi. Wyspy to lądy, wody – deszcze, rzeki, jeziora i oceany, błękit – sklepienie niebieskie, zieleń – porastająca ziemię roślinność. A więc pojęcia te występują tu w funkcji symboli – symboli podstawowych pierwiastków widzialnego świata. Można je zatem rozumieć jako nazwy składników. Te cztery pojęcia-hasła to jakby paleta farb, spis kolorów i tworzyw, z jakich lepione były projekcje wyobraźni i jakie odwzorowywały – zanikły obecnie – „ślad życia”. Wynika stąd, że wyobraźnia czerpała elementy do swych wizji z rzeczywistości ziemskiej. Nie była więc ona samowystarczalną fantazją, która kreowała obrazy nie znane percepcyjnemu doświadczeniu, lecz tylko ekranem, gdzie powstawały sceny będące przetworzonym odbiciem postrzeganego świata. Gdy odnieść tak scharakteryzowane pojęcie „wyobraźni” do dotychczasowej twórczości Becketta, okaże się, że twórczość ta istotnie ma w niej swe źródło. Wszystkie dzieła, jakiegokolwiek służyły intencji – metaforycznej, parabolicznej, alegorycznej – zawsze zbudowane były z rekwizytów „realnych”. Ich materią były ludzkie postaci i ziemski krajobraz. Owszem, postaci te i pejzaże były niekiedy karłowate, zredukowane

do minimum, prawie z wszystkiego ogołocone, dziwacznie przy tym skombinowane ze sobą, niemniej nie przestawały być one postaciami i pejzażami ziemskimi. Wszystko, co było dotąd pokazane i co się dotychczas działo, miało charakter naturalny i odbywało się w naturalnych dekoracjach.

Otóż wytwarzanie takiej to fikcji nazywa teraz Beckett wyobraźnią. I oświadcza, że wyobraźnia umarła. Jej głos zamilkł. Rodzi się stąd wniosek, że to, co teraz opisuje czy raczej zamierza opisać, nie będzie już pochodziło z wyobraźni, lecz skądinąd. Skąd w takim razie? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzyjmy się naprzód temu, co zostaje przedstawione.

Tekst jest opisem niewielkiej, osiemdziesięcio centymetrowej rotundy, w której spoczywają – każde na prawym boku – dwa ludzkie ciała, męskie i żeńskie, skurczone w pozycjach embrionalnopodobnych. Nie wiadomo, czym jest rotunda, tj. z czego jest zbudowana i gdzie się znajduje. Powiedziane jest tylko, że jest całkiem biała i zanurzona w równie białym tle, z którego trudno ją wyodrębnić. Jeśli zaś w nią uderzyć, wyda odgłos „jak w wyobraźni dźwięczy kość”. Rotunda podlega ponadto osobliwej vibracji światła i ciepła, które w rozmaitych rytmach oscylują między ciemnością i zimnem a jasnością i ciepłem. Tekst poświęca wiele uwagi mechanizmowi i wariantom

tych wahań. Spoczywające ciała tkwią w prawie zupełnym bezruchu, co stwarza wrażenie, że są martwe. Jednakże gdy przyjrzeć się bliżej, wychodzi na jaw, że oddychają, poruszają się, a nade wszystko w nieregularnych odstępach otwierają na przemian oczy. Oto właśnie ów „ślad życia”, który początkowo był niedostrzegany. Tyle opis. Tyle przedmiot opisu. Ale poza nim mamy jeszcze w tekście do czynienia – podobnie jak to miało już wielokrotnie miejsce w utworach Becketta, np. w szkicu *W dali ptak* – z szeregiem zdań komentujących obraz. Zdania te wyjaśniając jak zwykle sposób istnienia obrazu mówią pośrednio o sposobie jego widzenia, a zatem naprowadzają na trop, skąd prowadzona jest obserwacja, czyli kto lub co jest tutaj podmiotem. Na podstawie tych zdań można zrekonstruować pewną sytuację percepcyjną.

Oto jakiś odbiorca wrażeń znalazł się nagle w zupełnej pustce. Komunikują o tym pierwsze słowa tekstu: „Nigdzie śladu życia”. Stało się to na skutek „śmierci wyobraźni”, która do tej pory była głównym i jedynym ich dostarczycielem. Przed „okiem” odbiorcy rozpostarł się pusty, mlecznobiały ekran. Po jakimś czasie – czas ten wydaje się dosyć długi: sugerują to słowa „aż wreszcie” – na ekranie pojawia się obraz białej rotundy. Wygląda na to, że obraz jej widniał już tam od dawna, może od zawsze, a jeśli nie

był postrzegany, to naprzód dlatego, że zasłaniały go silne projekcje wyobraźni, a potem, bo oślepienie białą ekranu „oko” nie było w stanie go rozpoznać. Rotunda jest obiektem całkowicie różnym od tego, co się dotychczas ukazywało. Nie może więc ona pochodzić z wyobraźni. Odbiorca przyzwyczajając się stopniowo do nowych warunków zaczyna wnikać w objawiony świat. Napinając wzrok przybliża się jakby do niego, wchodzi wewnątrz. Kiedy rozluźnia uwagę (może chce sprawdzić, czy na tyle już się przyzwyczaił, że będzie wszystko widział bez szczególnej koncentracji?), obraz znika. Wzmaga ją więc na nowo („wejść znów”) i po kolei rozpoznaje występujące tam zjawiska. Wreszcie, poznawszy wszystko, co było do poznania i jakby znużywszy się monotonią tego świata, postanawia go opuścić, czyli na powrót stracić go z oczu. Padają słowa: „Zostaw ich tam, spoconych i zmarzniętych, gdzie indziej jest lepiej”. Tu kryje się pułapka. Przecież poza rotundą jest tylko pusty ekran: „Gdzie indziej nie ma nic”. W dodatku okazuje się, że kolejna próba powrotu jest już niemożliwa: „i mowy już nie ma, by znów odnaleźć ten biały punkt zagubiony w bieli i zobaczyć, czy [ciała]... wciąż nieruchomo [tam] tkwią, a jeśli nie, co robią”.

Zrekonstruowana powyżej sytuacja percepcyjna wciąż jeszcze nie wyjaśnia statusu wizji. Nadal pozostaje niejasne, skąd ona pochodzi

i czego jest wyrazem. Spróbujmy więc rozwikłać tę kwestię od innej strony. Zastanówmy się, co może oznaczać obraz białej rotundy w kontekście innych utworów Becketta.

To, co dominuje w tym obrazie, to wszechobecna, nieprzenikniona biel. Z motywem bieli spotkaliśmy się ostatnio w *Zarzuconym dziele*. Była tam ona obsesją narratora, a symbolizowała wszystko, co pierwotne, niewinne, poprzedzające widzialny świat. Biała była matka, symbolizująca ziemską naturę, biały był koń, wyobrażający pradawne animistyczne bóstwo, biały byłby narrator, gdyby zagryzły go gronostaje. Drugim elementem, który uderza w obrazie *Wyobraźni martwej*, jest pozycja ciała. Jeśli odrysujemy je zgodnie z podanymi wskazówkami, spostrzeżemy – po pierwsze – jak bardzo przypominają one ludzkie embriony, a po drugie, że całe koło z tak wpisanymi sylwetkami podobne jest do jakiegoś jaja, gdzie tkwi ukryte życie. Do skojarzenia z jajem przyczynia się jeszcze kształt rotundy, która jest jakby jajem przepołowionym.

Stąd do odkrycia idei zawartej w obrazie dzieli już tylko krok. Aby go pokonać, należy zwrócić uwagę na trzy jeszcze momenty w tekście. Pierwszy z nich to sformułowanie „mogliby ujść za nieożywionych” (fr. *inanimés*, ang. *inanimate*) odnoszące się do ciał, a sugerujące, że – jakkolwiek jest – mamy tu raczej do

czynienia z czymś, co jeszcze nie ożyło, niż już umarło bądź z natury było martwe. Drugi moment to trzecie od końca zdanie, które brzmi: „Zaledwie ach w tej ciszy wystarcza, by momentalnie oko spostrzegło nieznaczne drgnienie...”). Wykrzyknik „ach” wydaje się tu symbolem życiodajnego tchnienia. Całe zdanie wyraża więc coś takiego: ten świat jest gotowy do życia, brakuje mu jedynie inicjującego oddechu; wystarczy więc natchnąć go, a ożyje. I wreszcie trzeci moment, czyli zdanie następujące: „[Świat] Cudem odnaleziony, po jakiejś nieobecności, na zupełnym pustkowiu, już nie zupełnie taki sam z tego punktu widzenia, ale innego nie ma”. Ze zdania tego wynika, że rotunda nie jest dla odbierającego czymś nieznany, lecz tylko od dawna nie widziany (nie odwiedzany). A zatem zjawienie się jej nie ma charakteru odkrycia i poznawania czegoś nowego, lecz raczej spotkania i powolnego odpoznavania czegoś, co zostało zapomniane. A proces ten przebiega tak wolno i opornie, bo zmieniła się perspektywa widzenia: z obecnej strony zapomniany świat wygląda inaczej niż z tej, z jakiej odbierany był niegdyś. Skoro zaś obecnie oglądany jest z zewnątrz, to znaczy, że wówczas oglądany był od wewnątrz. Stąd wniosek, że obserwator musiał już kiedyś w rotundzie być.

Interpretacja wszystkich tych przesłanek wskazuje, że obraz ro-

tundy to alegoria prapoczątku, to wizja łonowego życia ludzkości, to nowy kształt mitu o raju. Dwa wpisane w koło i zamknięte w jajowatej bryle ciała ludzkie, skulone w embrionalnych pozycjach, to jakby model, wzór czy plan przyszłej ludzkości. To Adam i Ewa przed wygnaniem.

Wróćmy do postawionego wcześniej pytania o pochodzenie ukazanej wizji. Teraz, gdy ustaliliśmy już, co ona oznacza, czego jest symbolem czy wyrazem, pytanie to staje się jeszcze bardziej intrygujące.

Zestawmy dane, jakimi dysponujemy. Otóż wiemy tyle, że dotychczasowe wizje, przedstawiając kombinacje elementów „ziemskich”, pochodziły z wyobraźni. Obecna wizja nie pochodzi z wyobraźni, bo wyobraźnia umarła. Wiadomo zresztą o tym nie tylko ze wstępnej deklaracji, lecz i z charakteru obrazu, gdyż tworzą go elementy wyrażające „nieziemskie”. Zestawienie danych pozwala na ułożenie następującej proporcji:

wyobraźnia – świat realny
brak wyobraźni – świat nierealny.

Jak widać, mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem. Przy tradycyjnym rozumieniu pojęcia „wyobraźni” proporcja ta wyglądałaby dokładnie odwrotnie. To właśnie „świat nierealny” byłby produktem wyobraźni, a „świat realny” funkcją jej przeciwieństwa. Pamiętajmy

jednak, że pojęcie „wyobraźni” występuje tu w znaczeniu zawężonym. Określiśmy je jako wytwarzanie takiej fikcji, która polega wyłącznie na kombinacji elementów realnych. Powstaje więc pytanie o cel takiego ograniczenia. Dlaczego pojęcie „wyobraźni” sprowadzono tu do tak szczególnego rozumienia? Odpowiedź, jaka się nasuwa, brzmi: aby podkreślić, że chodzi tu o wyobraźnię czysto literacką, i to w dodatku pewnego typu, a więc że nie mamy tu do czynienia z jakąś sytuacją ogólnoludzką, lecz z sytuacją pisarską. To naprowadza na dalszy trop. Dotychczasowe doświadczenie wyniesione z poznawania poetyki i chwytów formalnych Becketta uczy, że wszelkie elementy zawarte w jego dziełach, włącznie czy wręcz przede wszystkim z sytuacją narracyjną, nie wyczerpują się w swych znaczeniach dosłownych, lecz służą wypracowywaniu sensów metaforycznych. Jaskrawy tego wyraz mieliśmy w *Zarzuconym dziele*, gdzie zapisywanie wspomnień było alegorią oczyszczania się, oraz w *Poddałem się przed urodzeniem* i *W dali ptak*, gdzie obnażony i ukazywany na bieżąco akt kreacji świata przedstawianego imitował zjawisko wydzielania się bytu śmiertelnego z bytu nieśmiertelnego. Wszystkie te przypadki, a także wiele innych, były realizacją przekonania, iż rzeczy niepoznawalne zmysłami, a przez to nienazwane bądź nazwane niejasno, można i trzeba nazywać jedynie po-

przez rzeczy poznawalne zmysłami, czyli już ponazywane. Przekonaniu temu dał Beckett wyraz wprost w słynnym passusie z *Watta*: „...jedynym sposobem, w jaki można mówić o niczym, jest mówienie o tym tak, jak gdyby było czymś, podobnie jak jedynym sposobem mówienia o Bogu jest mówienie o nim tak, jakby był człowiekiem, czyli tym, kim z pewnością był niegdyś przez jakiś czas, i tak samo jak jedynym sposobem mówienia o człowieku, nawet nasi antropologowie zdają sobie z tego sprawę, jest mówienie o nim tak, jak gdyby był owadem”.

Jeżeli więc w *Wyobraźni martwej* mówi się o wyobraźni literackiej, ściśle przy tym określonej: ograniczonej do jednego tylko rodzaju fikcji, to jest to typowa wskazówka, że nie chodzi tu o aluzję pisarza do formy swego dzieła (np.: kiedyś pisałem tak, teraz będę pisał inaczej), lecz o jakiś rekwizyt metaforyczny. Inaczej mówiąc: pojęcie „wyobraźni” ma tutaj funkcję znaku. Na co wskazuje ów znak? Do czego się odnosi? Rzecz odczytuję w ten sposób:

Wyobraźnia, która buduje swe wizje z „wysp”, „wód”, „błękitu” i „zieleni”, to model ludzkiej percepcji. To tak a nie inaczej ukształtowana zdolność ludzkiego odbierania świata. Dzięki zdolności tej otaczający świat jawi się właśnie tak, jak się jawi, czyli obrazowo, przestrzennie, w postaci kształtów

i barw. A zatem zdolność ta, udostępniając świat w ogóle, udostępnia go jednak w pewien tylko sposób. Sposób ów pozwala poznawać otaczającą rzeczywistość, ale tylko do pewnej granicy. Czy człowiek wykracza poza tę granicę? Czy w ogóle zdaje sobie sprawę z jej istnienia? Czy pojmuje, iż świat – poza tym, jak jest przez niego widziany – ma jeszcze wiele innych wyglądów? Owszem, od pewnego czasu (od Kanta) wie już o tym. Ale nader połowicznie, tzn. rozumiejąc względność swej percepcji i przeczuwając inne oblicze świata, nie potrafi radykalnie jej przezwyciężyć i wyrobić sobie o nim dostatecznie jasnego i pewnego poglądu. Robi to takie wrażenie, jakby inne środki obcowania ze światem już w nim istniały, lecz jeszcze w bardzo nierozwiniętej, wątlej postaci. Są one już na tyle wykształcone, że podważają absolutną do niedawna władzę środków znanych, a na tyle jeszcze prymitywne, że nie są w stanie uchwycić i przedstawić wizji równie pełnej i spójnej. Beckett, wyczuwając je może bardziej niż inni, tropi je z dociekliwością badacza. I w doświadczeniu swym odkrywa, że uobecniają się one w miarę wygłuszania środków dominujących. Im bardziej „zapomni się” świat widzialny, tym większa szansa zbliżenia się do świata odbieranego „wzrokiem” i „słuchem” ukrytym. Im mocniej zamknie się oczy podstawowej percepcji, tym szerzej otworzą się

„oczy” percepcji stłumionej. Oto właśnie zależność, którą pisarz pragnie odwzorować w swoim modelu. A skoro w modelu tym rolę percepcji znanej i dominującej odgrywa wyobraźnia, każe jej przestać istnieć, eliminuje ją. Tym jest właśnie metafora – zasygnalizowana już w tytule – śmierci wyobraźni. Tym jest przenośny rozkaz „zamilknij”, wydany jej głosowi.

Czym jest jednakże to, co ujawnia się po zrzućciu jarzma percepcji? Czym są owe środki obcowania ze światem? Pozostaje to niejasne. Człowiek mając w tym zakresie pojęcie dość mgliste nie nadał jeszcze temu żadnej ścisłej nazwy. Niektórzy taki rodzaj poznania nazywają – raczej zagadkowo – poznaniem przez wiarę, inni – ogólnie i niezbyt precyzyjnie – intuicją metafizyczną. Beckett trudząc się nad pogłębianiem wiedzy w tym zakresie, a jednocześnie – jako człowiek – wciąż pozostając w obszarze niewiedzy, nie chce popełniać nadużyć i unika nazywania wprost. Czyni to pośrednio – poprzez negowanie pojęć znanych. Wyczuwane a nierozpoznane wciąż dokładnie zjawisko wyodrębnia na zasadzie zaprzeczenia zjawiska znanego. A skoro zjawiskiem znanym jest taka to a taka percepcja, to zjawiskiem nieznanym niech będzie jej logiczne przeciwieństwo, czyli – w wykładni modelu – logiczne przeciwieństwo wyobraźni. A zatem: „wyobraźnia martwa” albo też „nie-wyobraźnia”.

Tak wyodrębnione pole badania opisuje następnie poprzez to, co dzięki niemu objawia, co zostaje za jego pośrednictwem udostępnione. Tym czymś okazuje się świat pozostający w innym czasie, świat nieuchwytnego dla wyobraźni prapoczątku. A więc „nie-wyobraźnia” nastrojona jest na drugi ze znanych komponentów świata – na czas. Wyobraźnia poruszała się w przestrzeni, „nie-wyobraźnia” porusza się w czasie. Jej naturą nie jest już obrazowość. Beckett podkreśla to stylizując język wypowiedzi na język opisu matematycznego. Wizja mająca charakter figury geometrycznej dziedziczy po niej właściwości symbolu, a zatem jest wizją pozorną. Jest to jakby tylko graficzna funkcja (wykres) niewidzialnego wzoru. Przedmiotem doświadczenia obserwatora nie jest więc rotunda jako pewien byt, lecz taki byt, którego wykresem może być znak rotundy. Krótko mówiąc: rotunda to nie jakiś obiekt sam w sobie, ale archetyp.

Co wynika z tego archetypu? Wynikają z niego co najmniej trzy rzeczy. Po pierwsze przekonanie, że prapoczątek człowieka – czymkolwiek i gdziekolwiek był – był już jakimś życiem. Wskazują na to zachowania ciała: oddychanie, pocenie się, otwieranie oczu. Po drugie fakt, że życie to cechował szczególny spokój. Wskazuje na to obojętność ciała, przejawiająca się w ich całkowitym bezruchu, na zmiany środowiska,

w którym się znajdują (pulsowanie światła i ciepła). Wskazuje na to również stan samego środowiska, które – w zakresie swej zmienności – jest raczej umiarkowane niż burzliwe. Mówią o tym słowa: „świat wciąż jeszcze odporny na nieustanny zamęt”. Po trzecie wreszcie okoliczność, że życie to było absolutnie wyizolowane i odseparowane od jakkolwiek pojmowanego otoczenia. Wskazuje na to wzmianka, że rotunda nie posiada wejścia. Kryje się tu zarazem sugestia, że z rotundy można jedynie wyjść, ale nie sposób już w nią powrócić. Sugestia ta znajduje swe potwierdzenie i rozwinięcie poza samym opisem, w innej płaszczyźnie tekstu. Chodzi o przebieg doświadczenia przedstawionego w utworze i sposób jego wyrażenia. Jak pamiętamy, obserwator odnalazłszy nareszcie rotundę, zaczął ją badać, a kiedy w końcu ją poznał, oddalił się. To zaś okazało się bezpowrotnym jej utraceniem. Otóż słowa, które oddają tę kolejność rzeczy, robią takie wrażenie, jakby poza tym, o czym mówią, wskazywały jeszcze na coś innego, właśnie na jakiś proces, który bezpośrednio już wiąże się ze światem rotundy. Wypiszmy te słowa: „Zostaw ich tam... gdzie indziej jest lepiej. Lecz nie, życie się kończy i nie, gdzie indziej nie ma nic, i mowy już nie ma, by odnaleźć ten biały punkt zagubiony w bieli...”. Wydaje się, że słowa te z jednej strony odnoszą się do finału wiadomego rekonesansu,

a z drugiej do tego, co w ogóle przydarzyło się obcemu obserwatorowi. Słowa te wyrażają mianowicie przyczynę i skutki wyjścia z rotundy. Otóż przyczyną było coś, co można by nazwać wiecznym nieprzystosowaniem, przejawiającym się w potrzebie zmiany, poszukiwania wciąż dogodniejszych rozwiązań (motyw świata jako prokrustowego łoża). Skutki zaś są takie, że pożądane zadośćuczynienie nie nastąpiło, a powrót stał się niemożliwy. Z rotundy można było jedynie wyjść, cofnąć się w nią już nie sposób, bo nie posiada wejścia. Można co najwyżej „cudem odnaleźć” ją po erach nieobecności, ale tylko we wspomnieniu, które zostało umożliwione przez uruchomienie prapamięci. Zstąpienie w ową prapamięć i wynurzenie się z niej jest zarazem misterium samego faktu opuszczenia i stracenia pierwotnej siedziby.

W tekście *Wyobraźni martwej* użyte są trzy jednosylabowe, onomatopieczne słowa: „ach”, „phi” i „pss”. I każde z nich związane jest z jakąś sytuacją, która odpowiada jednemu z trzech zasadniczych dla istnienia momentów. Patetyczne, wyrażające zdumienie i zachwyt „ach”, będące przy tym symbolem życiodajnego tchnienia, odpowiada narodzinom. Ściszone i liryczne „pss”, będące fonetyczną imitacją zgaśnięcia, odpowiada śmierci. Ironiczne i lekceważące „phi”, rzucone wyzwaniu pustki, odpowiada życiu, które nic sobie z niej nie robi, wciąż

przeobrażając się w inne formy. Te trzy słowa-znaki zataczają bardzo charakterystyczne dla Becketta koło, po którym krąży istnienie. Śmierć jednej rzeczy (wyobraźni) prowadzi do narodzin innej (prapamięci). Narodziny jednego bytu (człowieka) prowadzą do śmierci innego (obserwatora). Oto właśnie sposób, w jaki przekorny i zwinny „duch życia igra z nicością, która pragnie go pochłonąć i zdławić. W tym Beckettowskim kole świata nietrudno dostrzec motywów jednorodności przeciwieństw Giordana Bruna i spiralnego cyklu Giambattisty Vico.

Wyobraźnia martwa – niezależnie od wszelkich treści, jakie w sobie kryje – stanowi jeszcze ciekawe świadectwo dokonania się pewnego procesu czysto literackiego. Otóż stworzenie wizji prapoczątku, odnalezienie czasu i kształtu embrionalnego życia ludzkości to nic innego, jak ostateczne przetworzenie jednego z podstawowych motywów-obsesji występujących w dziele Becketta – motywu pamięci życia przed urodzeniem. Zaczęło się skromnie: od poszukiwania pamięci życia płodowego jednostki, od cofania się we własną indywidualną przeszłość sprzed wiadomej granicy. Skończyło się zawrotnie: na odnalezieniu łona, które wydało z siebie ludzkość, na zastąpieniu w czas embrionalny człowieka jako rodzaju.

Wkrótce po skończeniu *Wyobraźni martwej* zabrał się Beckett do pisania *Wyludniacza*. Dzieło, prawie w całości (14 akapitów), powstało w ciągu 1966 roku. W formie książkowej opublikował je jednak autor dopiero w 1970 – w chwili, gdy po trzech latach wahań zdecydował się wreszcie na dopisanie jeszcze jednego, ostatniego akapitu. Do tego czasu – we francuskiej prasie literackiej – ogłaszał tylko fragmenty. Były one prezentacją czterech pierwszych akapitów i występowały pod roboczymi tytułami: *Dans le cylindre (W walcu)*, *La notion (Ujęcie)* i *L'issue (Wyjście)*.

Jak było to już z wieloma utworami Becketta, także i *Wyludniacz* odbija w sobie dwie równorzędne, choć nie jednakowo widoczne rzeczywistości: jakąś rzeczywistość przedmiotową i jakąś podmiotową (czyli pewien sposób widzenia pierwszej). Można również ująć to tak, że narrację *Wyludniacza* cechują dwa aspekty: aspekt opisowo-informacyjny i aspekt komentująco-interpretacyjny. Spoza tekstu lub też poprzez tekst dociera do nas dość wyraźna sytuacja poznawcza. Oto ktoś – nazwijmy go obserwatorem – trafił do nierealnego, jakby podziemnego świata – do świata walca zamieszkałego przez dwieście nagich ciał. W świecie tym – żyjącym swoim wewnętrznym czasem – obserwator przebywał przez jakiś okres (nie daje się ustalić jak długo) i na podstawie wyniesionych stam-

tań obserwacji wyrobił sobie o nim syntetyczne pojęcie, tzn. odpowiedział sobie, co się tam właściwie dzieje, o co tam chodzi, jakie rządzą tam prawa, a następnie – z perspektywy wyciągniętych wniosków – opisał to wszystko. Tekst *Wyludniacza* jest właśnie efektem tej pracy. A zatem jest on czymś w rodzaju raportu albo traktatu. Łączy w sobie relację ze spekulacją. Analizując go trzeba więc odróżniać, co jest w nim informacją, a co interpretacją, co faktem, a co hipotezą.

Zacznijmy od faktów. Siedzibą opisywanego świata jest walec o średnicy i wysokości 16 metrów, kwadrat w przekroju. Przestrzeń ta znajduje się pośród nieznanego i jakby nieograniczonej substancji, która wewnątrz walca przejawia się w postaci światła, którym promieniuje, ciepła, jakie z siebie wydaje, oraz poprzez charakter skupienia (twarda jak guma, przy uderzeniu nie wydaje żadnego odgłosu). W górnej połowie ściany, na całym obwodzie, wydrążonych jest dwadzieścia nisz. Nisze te ułożone są względem siebie w ten sposób, że tworzą cztery nieregularne grupy po pięć, przypominające piątki z kostki do gry. Każda z grup inaczej nachylona jest względem punktu środkowego. Wiele nisz połączonych jest tunelami przeprowadzonymi wewnątrz ściany, a z jednej niszy wiedzie w głąb korytarz nie posiadający wylotu. Nie jest ostatecznie jasne, czy nisze i tunele stanowią dzieło

mieszkających w walcu ciał, czy też są elementem naturalnego ukształtowania terenu. Obserwator skłania się raczej do pierwszego poglądu, uznając nieregularność występowania tuneli oraz przypadek korytarza ślepego za dostateczne dowody działalności ciał: „Wygląda to tak, jakby w pewnym momencie nastąpiło zniechęcenie”. Jednocześnie nie wyjaśnia ani nawet nie próbuje dochodzić, w jaki sposób nisze i tunele mogły być wywiercone, skoro ściana jest tak spoista, że nie daje się wyryc na niej nawet znaku, a ciała, poza własnymi rękami i wyrwanymi szczeczlami z drabin, nie posiadają żadnych narzędzi. Gdzież poza tym podziała się materia będąca efektem drażenia? Pytanie jak najbardziej na miejscu, skoro inne, lecz bardzo podobne zjawisko – brakujące szczeczele w drabinach – jest przez obserwatora zauważone i wytłumaczone: „znajdują się w rękach garstki uprzywilejowanych”. Jak wreszcie ciała mogłyby uzyskać tak wyrafinowaną harmonię w układzie nisz, skoro w walcu nie ma żadnych punktów odniesienia, względem których można by się orientować, skoro sam obserwator uważa, że nie ma w walcu nikogo, kto byłby zdolny obecnie podziwiać ową harmonię, i skoro wreszcie ciała, gdy przedstawiają drabiny do ściany, aby się wspiąć do nisz, robią to raczej na chybił trafił? A więc pochodzenie nisz i tuneli pozostaje nieznaną. Inaczej z drabinami, które wyraźnie

już należą do naturalnego wyposażenia siedziby.

Tak ukształtowany przestrzennie walec podlega wibracji światła i ciepła, które promieniują ze ścian, podstawy, sufitu, a nawet w tunelach. Światło pulsuje z szybkością około czterech mignięć na sekundę, tzn. rozjarza się i gaśnie w tym czasie mniej więcej czterokrotnie, a ciepło trzydzieści do czterdziestu razy wolniej, czyli wznosi się i opada między skrajnościami w ciągu około ośmiu sekund. Od czasu do czasu, nagle i niespodziewanie, obie wibracje zamierają. Zastój taki trwa nie dłużej niż dziesięć sekund. W tym czasie wszelki ruch w walcu ulega wstrzymaniu.

W tak urządzonym pomieszczeniu znajduje się około 200 nagich ciał (dokładnie 205). Są one we wszelkim wieku i różnej płci. To, co je różni między sobą, to – po pierwsze – stosunek do ruchu, a po drugie typ działań, jakie wykonują. Pierwsze kryterium dzieli je na cztery zasadnicze grupy: na tych, co krążą bez ustanku, na tych, co zatrzymują się czasem, na tych, co wiodą osiadły tryb życia, i wreszcie na tych, co pozostają w zupełnym bezruchu. Tekst powiada, że pierwszych jest dwa razy więcej niż drugich, drugich trzy razy więcej niż trzecich, trzecich cztery razy więcej niż czwartych, a czwartych dokładnie pięciu. Nietrudno stąd obliczyć, że osiadłych jest 20 (4 razy 5), zatrzymujących się czasem 60 (3 razy 20),

a krążących bez ustanku 120 (2 razy 60). Co do kompletnie nieruchomych, zwanych przez obserwatora pokonanymi, to w większości, bo w czterech wypadkach na pięć, siedzą oni pod ścianą, w pozycji, która – jak mówi tekst – „na twarzy Dantego wzbudzała jeden z owych nielicznych i nikłych jego uśmiechów”. Chodzi tu o pozycję, w jakiej w Danteskim *Czyśćcu* siedział – znany już nam z pierwszych opowiadań Becketta – Belacqua. Dante, ujrzawszy go, rzeczywiście się uśmiechnął, a ułożenie jego ciała opisał potem tak:

„Jeden duch jakby trudem pokonany
Siedział, u kolan wiązał ramion
sploty,
A lica ukrył pomiędzy kolany.”*

W *Wyludniaczu* pozycja ciała znieruchomiałych, przedstawiona na przykładzie tzw. „pierwszej pokonanej”, opisana jest tak: „Siedzi ona pod ścianą, głowę trzymając wśród kolan, obejmując rękami podkurczone nogi. Lewa ręka trzyma prawą piszczel, a prawa lewe przedramię... Lewą stopę trzyma na krzyż na prawej”.

Pozostała rzesza ruszających się ciał, licząca sobie 180 jednostek, albo krąży w kółko pośrodku areny, albo czyha na miejsce w kręgu wspinających się, albo chodzi po tym kręgu wybierając bądź kolejkę do drabiny bądź miejsce dla jej usta-

wienia, albo stoi w kolejce, albo na drabinie, albo wspina się po niej, albo siedzi w niszach, albo pełza w tunelach. Wszystkie te czynności, a zwłaszcza możliwość ich wykonywania podlegają pewnym regułom, które obserwator próbuje rekonstruować. Częściowo mu się to udaje, ale tylko częściowo. Niektóre sprawy pozostają dla niego do końca nie wyjaśnione, czemu daje wyraz w stawianych bezzadnie pytaniach.

Wszystkie te czynności stanowią przejaw jednej i tej samej dążności: poszukiwania wyjścia w walcu. Co wskazuje, że taki jest właśnie motyw działania ciał? Że ich różnorakie ruchy i czynności nie są bezzadną krzątaniną, lecz służą jednemu, ściśle określonej celowi? Nie trzeba się długo zastanawiać, by stwierdzić, że nie wskazuje na to absolutnie nic. Z opisu, który rejestruje życie w walcu, na pewno to nie wynika. Nie mogłoby zresztą wynikać, bo opis taki zawsze miałby charakter behawiorystyczny, a behawioryzm nie wyjaśnia, jak wiadomo, intencji. O motywie działania ciał wiemy wyłącznie z oznajmienia obserwatora. W pierwszym zdaniu czwartego akapitu powiada on: „Od niepamiętnych czasów krąży pogłoska albo, lepiej, utrzymuje się idea, że istnieje wyjście”. A zaraz potem charakteryzuje dwa zasadnicze poglądy, jakie wyznają ciała, co do istoty wyjścia i jego umiejscowie-

nia: „Według jednych nie może być nic innego, jak tylko tajemne przejście, biorące swój początek w jednym z tuneli i prowadzące, jak powiada poeta, ku schronom natury. Drugim marzy się właz, ukryty w środku sufitu, otwierający drogę do komina, przez który miałyby jeszcze świecić słońce i inne gwiazdy”. Powstaje w tym miejscu pytanie, skąd lub też w jaki sposób obserwator wie o tym wszystkim? A trzeba przyjąć, że istotnie wie, skoro informacje podaje w trybie kategoriycznym (kiedy czegoś nie wie albo zaledwie się tego domyśla, zawsze zaznacza to w jakiś sposób). Inaczej mówiąc: jak można wiedzieć o czymś, czego naocznie stwierdzić nie sposób? Na przykład o utrzymaniu się idei albo o zawartości jakichś wyobrażeń? Takie rzeczy można wiedzieć albo za pośrednictwem mowy albo dzięki nadprzyrodzonemu wglądowi w czyjeś wnętrze. Pierwsza możliwość odpada, bo ciała w walcu nie posługują się żadnym językiem (stąd właśnie niezwłoczna poprawka w tekście: zmiana wyrażenia „krąży pogłoska” na sformułowanie „utrzymuje się idea”). Możliwość druga również jest nie do przyjęcia, bo obserwator cały czas objawia się jako ktoś, kto dysponuje jedynie naturalnymi narzędziami poznawczymi oraz inteligencją, i wielokrotnie podkreśla, że o wielu rzeczach nie ma pojęcia, np. co jest poza walcem („na zewnątrz wszystko tajemnicą”), i wielu zja-

wisk nie potrafi ostatecznie zrozumieć. Dlaczego więc w tym jedynym wypadku miałby być nadzwyczajny?

W tym stanie rzeczy nie pozostaje nic innego, jak uznać, że obserwator musi to wiedzieć z samego siebie, z introspekcji. Jak to możliwe, co to oznacza lub też co z tego wynika – o tym później. Na razie zauważmy tylko, że stwierdzenie to rzuca na obserwatora nowe światło. Wskazuje mianowicie na pewną jego przynależność do świata walca, na to, że nie jest on względem niego całkowicie zewnętrzny i obcy, lecz w jakiś sposób z nim związany, czy wręcz przywiązany do niego. Supozycję taką potwierdzają jeszcze dwa następujące passusy: 1) „jest faktem, że z... dwóch wyznań pierwsze wygasa na rzecz drugiego. Jednakże w sposób taki powolny, taki bezzadny oraz... tak niewidoczny w sferze zachowań obydwu grup, że dostrzec je tylko można znając sekrety bogów” oraz 2) „zamieranie wszystkiego przebiega tu tak stopniowo i... w sposób tak bardzo fałowy, że uszłoby nawet uwagi obserwatora z zewnątrz”.

Charakterystyka wierzeń nie tłumaczy dostatecznie jasno przyczyny, dla której ciała poszukują wyjścia z walca. Nie jest bowiem wyrażone powiedziane, czy chodzi im o opuszczenie siedziby, czy tylko o to, by dowiedzieć się, co jest poza nią albo po prostu, czy w ogóle jest z niej wyjście. Oczekiwania pierw-

* Przekład E. Porębowicza

szych sprowadzają się raczej wyłącznie do zaspokojenia ciekawości, bo mityczny właz w suficie, w którego istnienie wierzą, otwierałby drogę – w ich własnym mniemaniu – zaledwie do wnętrza długiego komina, absolutnie już nie do sforsowania. Oczekiwania drugich bliższe już są potrzebie wydostania się z walca, ale – ze względu na zagadkowość pojęcia „schrony natury” – nie sposób dokładnie orzec, czego się po tym wyjściu spodziewają. Co najwyżej można tu stwierdzić, że oba wierzenia stanowią przejaw jakiejś tęsknoty za światem, którego atrybutem byłaby – znana ludzkiemu doświadczeniu – natura. W przypadku pierwszym symbolizują ją słońce i gwiazdy, w przypadku drugim – samo jej abstrakcyjne pojęcie, nacechowane jednak przyjaźnie poprzez towarzyszące pojęcie schronu.

Przejdźmy teraz do hipotez obserwatora. Otóż obserwator w tak przedstawiającym się i rozumianym życiu w walcu dostrzega pewien narastający proces, który jawi mu się jako naczelna jego zasada. Biorąc za punkt wyjścia zróżnicowanie ciał pod względem stosunku do ruchu, czyli do poszukiwań, oraz fakt, że znieruchomiali albo osiadli, czyli nie-szukający albo szukający już tylko oczyma, nie są takimi z natury, a więc od zawsze, a tylko od jakiegoś czasu, tzn. że kiedyś się ruszali tak samo jak inni, aż dopiero w pewnym momencie przestali to robić,

dochodzi do wniosku, że ruch poszukiwań nie jest w walcu wieczny i niezmienny, lecz stopniowo malejący, a więc że musi kiedyś ustać. To wydedukowane przekonanie, zwane przez niego „ujęciem”, pozwala mu na snucie ogólnej wizji życia w walcu – ogólnej, czyli takiej, która obejmuje je od początku do końca. Otóż walec – w jej świetle – był u swego początku jednym wielkim ruchem. Wszystkie przebywające w nim ciała podlegały jednakowej pasji poszukiwań („wszyscy błakali się bez chwili oddechu ani wypoczynku”). I trwało to tak długo, aż wreszcie jakieś pierwsze ciało („pierwsza pokonana”) zaniechało dalszego wysiłku. Powstaje w tym miejscu pytanie o przyczynę tego zaprzestania. Czy jest nią brak sił lub dalszych możliwości czy raczej utrata wiary w istnienie wyjścia? Obserwator nie wypowiadając się na ten temat wprost, sugeruje jednak z naciskiem przypadek drugi. Głównie czyni to nazywając nie-szukających pokonanymi, a ich ogólną postawę – stanem rezygnacji. Aby zaś rozwiać już wszelkie wątpliwości, podkreśla w pewnym momencie, że uznawać ich za ślepców, czyli niezdolnych do poszukiwań, byłoby poważnym błędem. Znamienne, że popełnienie takiego błędu przypisuje on jakiejś istocie myślącej, „która by na chłodno rozważała te wszystkie dane i oczywistości”, a więc która nie byłaby dostatecznie wprowadzona w istotne

tajniki walca. Jest to kolejny trop, wskazujący, że obserwator to nie jakiś zagadkowy przybysz z innego świata, lecz ktoś, kto w walcu tkwi na zasadzie tubylca.

W ślad za „pierwszą pokonaną” poszli inni. Od chwili jej znieruchomienia zaczął następować bardzo powolny, lecz systematyczny proces zamierania ciał. Proces ten – w praktyce – przedstawia się na ogół tak, że dane ciało najpierw zaczyna od czasu do czasu przystawać, potem osiada, a w końcu znieruchomieje (choćby bywają też przemiany o wiele radykalniejsze). Przejście z jednego stadium do drugiego nie odbywa się w sposób gwałtowny i bezwzględnie nieodwracalny, lecz płynny i długofalowy. To znaczy dane ciało zmieniawszy tryb życia np. na osiadły, powraca potem jeszcze wielokrotnie – coraz rzadziej i na coraz krócej – do poprzedniego stylu poszukiwań, aż wreszcie, ostatecznie wyczerpawszy tego typu potrzeby, z osiadłego przeobraża się w znieruchomego. Z tym dzieje się podobnie, tzn. zanim znieruchomieje na dobre, wielokrotnie jeszcze powraca do stadium osiadłego, czyli do poszukiwania samymi oczyma (zapada na tzw. „gorączkę oczną”). Aby uzmysłowić tempo tej ewolucji, obserwator odwołuje się do następującego porównania: „To tak jakby z wielkiego kopca piachu osłoniętego przed wiatrem jednego roku brać trzy ziarenka, a następnego dorzucać dwa...”. Jeśli idzie o zjawi-

sko cofania się do stadiów poprzednich, to istnieje w tym zakresie pewien wyjątek: otóż nie ma powrotu do stanu permanentnego ruchu. Ktoś, kto choćby raz się zatrzymał, nigdy już nie będzie krążył bez ustanku. Oto właśnie – być może – owo jedno ziarenko, które ubywa z metaforycznego stosu na skutek odjęcia trzech i dodania dwóch w ciągu dwóch lat. A zatem proces stopniowego zarzucania poszukiwań prowadzi nieuchronnie do całkowitego ich zaprzestania. A więc kiedyś musi nastąpić kres. Skoro zaś na przebyciu całej drogi każde ciało potrzebuje innego czasu, to na końcu musi pozostać jedno, które go potrzebuje najwięcej. Ostatni stan walca będzie może wyglądał tak, że owo najbardziej wytrwałe ciało przebudzi się nagle z letargu, w którym już od dawna będzie pozostawało, i po raz ostatni przystąpi do działań szukającego. Wszyscy wokół będą już wtedy trwali w bezpowrotnym poniechaniu. Obserwator wyobraża sobie, że po wielu czynnościach, które wykona, a których nie sposób przewidzieć, podejdzie on w końcu do pierwszej pokonanej, zajrzy jej w wypalone oczy, a odnalazłszy w nich „spokojne pustynie”, odstąpi od niej i usadowiwszy się gdzieś, znieruchomieje tam wreszcie na zawsze. Zapadną wówczas ciemności, a temperatura ustali się w okolicach zera. Przypuszczenie to jest dość osobliwe, bo zakłada, że światło

i ciepło zależą w jakiś sposób od ciała, od ich poszukiwań. Tymczasem znane doświadczenie sugeruje raczej coś przeciwnego – że to właśnie ruch ciała zależy od wibracji. Przecież kiedy pulsowanie zamiera, ciała kostnieją. Obserwator poruszając tę kwestię powiada: „Zmienia się wówczas światło i klimat, choć nie wiadomo jak i w co. W każdym razie można tak przyjąć, że pierwsze zgaśnię straciwszy rację swego istnienia, a drugi ustali się w pobliżu zera”. Dlaczego obserwator przyjmuje takie właśnie domniemanie – spróbuję wyjaśnić później. Na razie trzeba jeszcze zwrócić uwagę na inną rzecz. Na to mianowicie, jaki jest stosunek obserwatora do problemu wyjścia. Otóż z jego ujęcia życia w walcu, a zwłaszcza z wyobrażenia stanu końcowego wynikają dwie możliwości: albo jest on przekonany, że wyjścia nie ma, albo uważa, iż jest ono nie do odnalezienia, przynajmniej w czasie, jakim dysponuje najbardziej wytrwałe spośród ciał. Obserwator nigdzie jednak nie deklaruje tego wprost. Nie przesądza więc, czy wyjście istnieje, czy nie, ani tym bardziej – jeśliby istniało – gdzie może się znajdować, skoro jest nieodkrywalne dla ciała. Ogranicza się zaledwie do stwierdzenia, że siedziba jest „dostatecznie obszerna, by szukanie było daremne”. Ale stwierdzenie to ma charakter czysto pragmatyczny – nie wyjaśniając przyczyn daremności, nie odpowiadając na pytanie, jak jest naprawdę.

Świadczy to dobitnie o niewiedzy obserwatora w tym zakresie. Gdyby wiedział cokolwiek na ten temat, na pewno by to ujawnił; wszak w sposób fundamentalny modyfikowałoby to jego interpretację. Oto kolejna i ostatnia już przesłanka, wskazująca na jego przynależność do świata walca.

Scharakteryzowawszy powyżej kształt i przejawy życia w walcu oraz sposób jego widzenia i rozumienia przez obserwatora, zastanówmy się teraz, co to wszystko znaczy. Czym jest walec i mieszkające w nim ciało? Kim jest obserwator? I czym wreszcie jest jego interpretacja, zwana przez niego „ujęciem”?

Jak ustaliliśmy, obserwator jest kimś, kto w jakiś sposób przynależy do świata walca. Z drugiej strony posługuje się on ludzkim językiem, a nade wszystko dość dobrze obyty jest z ludzką kulturą (zna doskonale dzieło Dantego). A zatem jest on jakąś postacią człowieczeństwa, która – na zasadzie tubylczej – żyje w niesamowitej siedzibie. Stąd wniosek, że świat walca nie jest niczym innym, jak samym światem ludzkim, a ściślej – jego alegorycznym obrazem. Dwieście nagich ciał przebywających w walcu – to rodzaj ludzki żyjący na ziemi, a ich sytuacja i zachowania – to wzór jego położenia i działań, to model jego dziejów.

Bezimienny obserwator, który tkwi w walcu, lecz który sam nie jest ciałem, który wie o walcu i ciałach tyle, ile one, a jednocześnie potrafi

jeszcze wnioskować i spekulować – to uosobienie ponadindywidualnego rozumu ludzkiego, który, choć przykuty do ziemi, może ją ogarniać i dochodzić jej prawdy. Obserwator – to duch ludzkości, jej zdolność autoanalizy, to jej samowiedza. Samowiedza ta, nie przekraczając granic wyznaczonych człowiekowi, przerasta jednak każdą poszczególną świadomość; jest ona pewną sumą ludzkiego doświadczenia, a przeto stanowi własność zbiorową. Oto dlaczego efekt jej refleksji – sporządzony raport obserwatora (tekst *Wyludniacza*) – nie jest napisany w pierwszej osobie.

Próba samowiedzy, zawierająca w sobie opis świata i jego interpretację, jest mitem. W danym wypadku jest to mit o historii i przeznaczeniu człowieka. „Ujęcie” stanowi teorię dziejów, wizja końcowa – proroctwo apokaliptyczne.

Zastanówmy się teraz nad treścią i sensem tego mitu. Co z niego wynika? Jaka jest jego prawda? Kim w jego świetle jest człowiek i czym są jego dzieje na ziemi?

Istotą ciał zamieszkujących walec jest to, że poszukują one wyjścia, a z czasem przestają to robić. Oznacza to dwie rzeczy. Po pierwsze fakt, że wypełnia je tęsknota za innym światem niż ten, który jest im dany, a po drugie, że tęsknota owa nie jest wieczna, lecz że po jakimś czasie wygasa. Z pierwszego stwierdzenia wynika, że ciała w jakiś zasadniczy sposób są nie przystosowane do ży-

cia w walcu: tkwiąca w nich potrzeba wydostania się z siedziby świadczy, że jest im w niej źle (za ciasno, za gorąco, za zimno, niewygodnie). Ze stwierdzenia drugiego wynika z kolei, że adaptacja nie jest jednak niemożliwa i że z czasem następuje: zarzucenie poszukiwań wyjścia świadczy o przystosowaniu się do danych warunków, o nieodczuwaniu potrzeby zmiany. Cóż to jest jednak za adaptacja? Na czym ona polega? Polega ona głównie na zamknięciu oczu, a więc na niewidzeniu otoczenia, a więc na swoistym zamknięciu się na rzeczywistość. A coż jest jej skutkiem? Do czego prowadzi powszechna rezygnacja? Prowadzi ona do zaniknięcia otoczenia. Wszak po zniemczeniu ostatniego z ciał mają zapaść ciemności, które skrywając walec unicestwiają go jakby. Stąd wniosek, że walec nie jest jakimś pomieszczeniem, w które ciała zostały wtłoczone, lecz tylko w pewien sposób rozświetloną przestrzeń, którą ciała same się otoczyły, którą jakby wypromieniowały z siebie. Walec to swoista poświata nadająca złudne kształty neutralnej i nieorganicznej ciemności. Nie jest on więc warunkiem istnienia ciał, ale ich funkcją albo, lepiej, sposobem ich bycia. Skoro zaś sposób ów jest właśnie taki, czyli z natury rzeczy ograniczający, zniewalający, prowokujący do zmiany czy ucieczki, to znaczy, że sama jego podstawa, a więc samo bycie, jest jakoś skażone, błędne, źle urzeczy-

wistnione. Jaki los czeka bycie złe urzeczywistnione? Co takie bycie musi zrobić, aby wyzwolić się ze swej błędności? Musi ono unieważnić samo siebie, bo samo jest jej źródłem. Wyzwolenie takie nie następuje jednak gwałtownie i na rozkaz. Następuje ono powoli, w wyniku stopniowego pojmowania nieuchwytnej pierwotnie zależności. To jest właśnie proces oczyszczania się. I tym jest właśnie życie ciał.

A co się stanie, gdy proces oczyszczania dopełni się? Lub też: do czego – poza unicestwieniem danego kształtu bycia – prowadzi taki proces? Na pytanie to zdaje się odpowiadać pozycja, w jakiej ciała po daremnych trudach poszukiwań zamierają. Otóż jest ona dokładnie taka sama jak ta, w której pozostawały prototypowe ciała w białej rotundzie. Obserwator podkreśla z całym naciskiem: „Nie spotkano się w walcu z tym, aby ktoś leżał, pokonanym na zawsze jest tutaj wzbrowiona ta błoga pozycja”. A więc pozycja pokonanych identyczna jest z pozycją nieożywionych. Stąd wniosek, że proces wyzwala się z danej formy bycia prowadzi do jakiegoś stanu wyjściowego. Do tego, co było na początku albo przed początkiem. Czy jednak dokładnie do tego samego? W końcu dwa ciała w jasnej rotundzie, a dwieście ciał w wygasłym walcu to nie to samo. Więc niezupełnie do tego samego, lecz tylko do czegoś podobnego. Do takiego mianowicie początku, który

nie jest powtórzeniem, ale otwarciem nowego cyklu. A więc do początku w sensie względnym. Czyli do miejsca, które leży w tym samym punkcie, ale na innym już kręgu spirali.

Co będzie jeszcze dalej? Tego Beckett już nie mówi. Ale na podstawie tego, co powiedział, można to sobie zarysować. Jeżeli przyjmiemy, że pojedyncza lub powielona sylwetka ludzkiego ciała jest symbolem tkwiącej w świecie potrzeby życia, że oczy są alegorią środka, przy pomocy jakiego bycie się otwiera, a świetliste siedziby – obrazami sposobów, w jaki się ono przejawia, to całościowa wizja istnienia, jaką proponuje Beckett, przedstawi się tak:

Substancja świata to ma do siebie, że przepaja ją pewna wola bycia. Świat będąc jako byt chce jeszcze być jako bycie, tzn. chce rozjaśnić swój mrok światłem, jakie jest w stanie z siebie wykrzesać. Świat jako byt jest jednak dla siebie nieświadomą. Nie wie on, w jaki sposób się stawiać, aby zadośćuczynić woli bycia. Innymi słowy: wola bycia nie zna swej miary, nie zna formy, której dla siebie potrzebuje. Dlatego też zachowanie się świata przypomina uporczywe eksperymentowanie. Oto „otwiera się” on w jakiś sposób. Sposób ten jednak okazuje się niezadowolający – daje w efekcie rzeczywistość rotundy. A więc jakby za ciasną, zbyt ograniczoną, krępującą. Tego rodzaju postać istnie-

nia świata nie odpowiada. Taka postać istnienia nie zaspokaja woli bycia. Charakter takiego spełnienia wyrażają pamiętne słowa: „gdzie indziej jest lepiej”. Gdzie indziej, a więc inaczej, przez inną formę otwarcia. I oto, po wygaśnięciu rotundy, świat otwiera się na nowo. Tym razem tak, że tworzy się rzeczywistość walca. Niestety rzeczywistość ta znowu okazuje się nie do przyjęcia. Świat wyzwoliwszy ją z siebie, czyli rozjaśniwszy się na wzór walca, natychmiast odbiera to jako coś niestosownego, uciskającego, pętającego. Z perspektywy walca marzy mu się z kolei jakaś rzeczywistość „naturalna”, taka, w której świeciłoby słońce i inne gwiazdy. Ale do takiej rzeczywistości nie ma z walca przejścia. Taką rzeczywistość można osiągnąć jedynie poprzez kolejne i znowuż inne otwarcie. A zatem od pierwszej chwili „przejrzania walcem” świat zaczyna wygaszać to powołane do życia światło. W praktyce przybiera to postać stopniowego zarzucania poszukiwań. Kiedy zaś wygasi je zupełnie, a więc gdy wróci do stanu wyjściowego, może zaczynać na nowo. Co będzie efektem tej próby, jeżeli zostanie podjęta? Jaka rzeczywistość powstanie w wyniku kolejnego, jeszcze innego otwarcia oczu? Być może właśnie ta, jaka była pożądana ostatnio. Czyli rzeczywistość słońca i innych gwiazd. Zamiast walca wykwitnie więc niezmierzone sklepienie niebieskie,

a ciała odnajdą się nagle na ziemi jako ludzie. Czy będzie to próba udana i wreszcie ostateczna? Czy świat zadowolony takim światem? Sądząc z tego, co wiemy jako ludzie, chyba raczej nie. Gdyby się bowiem zadowolili, dzieło pt. *Wyludniacz* byłoby niemożliwe.

Ta nieustająca dialektyka świata nie jest właściwa wyłącznie sferze ontologicznej. Jest ona na tyle ogólna i uniwersalna, że przejawia się na niższych piętrach poznania, tak że dostrzec ją można w zjawiskach dostępnych już nam bezpośrednio.

Oto rozciąga się za nami ruchliwa materia życia, które powolnie, przez miliony lat, porzucało kolejno swe postaci, opuszczało swe skorupy, w które się pierwaj wcielało, by wreszcie „osiąść” w naszym ludzkim kształcie. Każda z tych form, czy to był pierwotny glon, czy jednokomórkowa bakteria, czy wreszcie neandertalczyk, otóż każda z tych form żyjąc w swoim czasie i we właściwy sobie sposób była przywiązana przede wszystkim do siebie i na sobie skupiona. Wszystko, co było przez nią czynione, miało służyć wyłącznie jej, miało dbać o zachowanie danego gatunku, o jego ocalenie, przetrwanie. Tymczasem – w istocie – wszystkie te formy nie czyniły niczego innego, jak tylko z jakąś zaciętą determinacją czy nawet w popłochu uciekały od siebie, wyzwalały się z tego, co było im właściwe i bezpośrednio najbliższe. Weźmy choćby naszego poprzed-

nika – człowieka neandertalskiego. Oto opierając się groźnej przyrodzie, walcząc o swój byt i pomnażając go przy każdej sposobności, zdaje się on całym wysiłkiem istnienia chronić swą skórę i sylwetkę, taką, jaką ona była, owłosioną i nieco zgietą, zdaje się walczyć o ocalenie swego neandertalskiego świata, wraz z jego surowymi prawami i pierwotnymi wartościami. Tymczasem robi on wszystko, aby światów zaginął, tymczasem każdym swym czynem i aktem reprodukcji burzy go, oddala się od niego, odsyła w niepamięć. Zamiast utrwać siebie, rozprasza się. Zamiast stać w sobie, wychodzi w człowieka.

Co się dzieje dalej z człowiekiem? Znowu to samo: posuwając się niby naprzód, wyczerpuje tylko różne możliwości swej egzystencji. Oto przybiera postać człowieka starożytnego. Stwarza wiadome religie i obyczaje i przez jakiś czas zachowuje się w myśl ich reguł i praw. Potem porzuca je, staje się człowiekiem epoki chrześcijańskiej, a w tym kształcie kolejno człowiekiem średniowiecznym, renesansowym, oświeceniowym. Każda z tych postaw czy postaci człowieczeństwa jest inna, na czym innym się wznosi, co innego ją funduje. To jakby różne typy poszukiwań. Każde z nich dając inną perspektywę poznawczą, otwiera inną wizję całego świata. Niektórzy nazywają to postępek. Beckett widzi w tym tylko swoisty regres: eliminowanie

różnych dróg prowadzące do jakiegoś punktu wyjścia. Dzieje ludzkości to w istocie dzieje wyludniania się. To historia wyzwalania się człowieka z samego siebie. Przekonanie to wyraża Beckett od razu w pierwszym – pamiętnym – zdaniu swego utworu: „Siedziba błędzących ciał, z których każde szuka swojego wyludniacza”. Jest to jakby ostateczna formuła czy definicja jego teorii. To rodzaj twierdzenia, do którego doszedł, i które oto udowadnia całym następującym potem tekstem.

Tajemnicze słowo „wyludniacz”, będące słowem tytułowym i raz tylko pojawiające się w tekście, właściwie w pierwszym zdaniu, oznacza, jak się zdaje, sposób na wyjście z siebie. Szukać wyludniacza znaczy więc szukać takiego środka, aby radykalnie przestać być sobą. Znaczy wyzbywać się siebie do kresu.

Ciała szukają wyjścia z walca, a w istocie szukają wyludniacza. Chcą opuścić siedzibę, a w istocie zarzucają to, co jest im właściwe – poszukiwania. Ludzie budują i rozszerzają królestwo człowieka na ziemi, a w istocie dążą tylko do wyczerpania swoich ludzkich możliwości i cech. Chcą być coraz bardziej ludzcy, coraz bardziej oderwać się od zwierząt, a w istocie przeobrażają się w gatunek, który z człowiekiem nic już wspólnego mieć nie będzie.

Czy jest tak na pewno? Czy stworzony przez Becketta mit niesie w sobie absolutną prawdę? Tego nigdy nie wiadomo. Ale i mit ten,

w odróżnieniu od wielu mitów, które już unosiły się nad ziemią, nie podaje się do wierzenia i nie narzuca swej wizji jako ostatecznej i niepodważalnej. Przeciwnie, sam podkreśla swoją względność. Powtarzając się jak refren śpiewne zaklęcie: „jeżeli to ujęcie jest do utrzymania” wyraża sceptycyzm obserwatora wobec własnej koncepcji. Inaczej być zresztą nie może. Skoro głosi on zmienność i względność wszechrzeczy, nie może spod tego prawa wyłączać samego siebie. Musi więc własne prawdy opatrywać znakiem zapytania.

Na zakończenie zważmy jeszcze, że wizja dziejów człowieka na ziemi, jaka zaprezentowana jest w *Wyludniaczu*, wiele ma w sobie z koncepcji Giambattisty Vico. Można by nawet powiedzieć, że *Wyludniacz* to poetycki wyraz słynnej tezy, że wszelkie ludzkie działania służą do urzeczywistniania innych celów niż te, które są ich motywem, mianowicie do urzeczywistniania celów wyższych – celów boskiej Opatrzności. Boska Opatrzność rozumiana jest tutaj jako wola przeobrażenia się z jednej postaci istnienia w inną.

W tym samym roku, w którym powstał *Wyludniacz*, Beckett napisał jeszcze najkrótsze ze swych dzieł: *Dzyń* – tekst zbudowany z materii niespełna 120 różnych słów, złożony ogółem z około 1030 i podzielony znakami kropek na 70 kwestii przypominających zdania,

ale zdaniami nie będących, bo nieobecna w nich ani składnia, ani interpunkcja. *Dzyń*, mimo swego miniaturowego charakteru oraz językowego ubóstwa (a może właśnie za sprawą tych czynników?) rodziło się bardzo powoli i opornie. Znanych jest 9 wersji tego utworu, które poprzedziły ostateczną. Śledzenie tych kolejnych wariantów jest zajęciem żmudnym, lecz nader pouczającym i pasjonującym: z jednej strony ujawnia ono ogólny styl literackiej pracy autora, a z drugiej dowodzi, zwłaszcza osobom nieufnym, że finalny kształt tego utworu, choć w pierwszej chwili wydaje się mgławicowy bądź całkowicie dowolny, jest w istocie efektem długotrwałej, świadomej i celowej obróbki, toteż jego lektura wymaga równej skrupulatności, bliskiej nastawieniu filologa, czy wręcz badacza pism w nieznanym językach, o których jednak wiadomo, że zawierają jakieś przesłanie.

Narrator *Dzyń* zbliżony jest do bezimiennych i bezosobowych narratorów *Wyobraźni martwej...* i *Wyludniacza*. A zatem jest to ktoś taki, kto daną rzeczywistość odbiera jednocześnie z zewnątrz i od wewnątrz, czyli częściowo jest poza nią, a częściowo w niej. Innymi słowy: pod pewnym względem ją przekracza, a pod innym do niej należy. Co to za rzeczywistość?

W nieograniczonym białym tle znajduje się równie biały prostopadłościan o wysokości 2 metrów

z metrem kwadratowym w podstawie. Wszystkie jego ściany, z sufitem i podstawą włącznie, biją równomiernym ostrym światłem, tak jasnym i oślepiającym, że krawędzie prostopadłościanu są niewidoczne. W prostopadłościanie znajduje się nagie ciało ludzkie nieokreślonej płci, wielkości metra, które – jakby wyprostowane na baczność – stoi pośrodku, zwrócone frontem ku jednej ze ścian. Ściana ta, mimo iż dzieli ją od ciała niespełna metr, pozostaje jednak „w nieskończoności”. Widnieją na niej przy tym jakieś bezładne, bladoszare znaki, zwane również śladami.

Ogólnie ciało jest równie białe jak tło i prostopadłościan. Jeżeli jednak wyodrębnia się ono jakoś z tego jednolitego otoczenia, to dzięki lekkiemu zaróżowieniu skóry i bladoniebieskim oczom. Ciało tkwi w prostopadłościanie w absolutnym bezruchu. Nie mruga nawet oczami ani nie porusza wargami. Stan taki nie jest, jak się zdaje, wynikiem niechęci do ruchu, lecz raczej niemożności. Sugerują to sformułowania opisujące poszczególne części ciała. Nogi – „złączone jakby zszyte”, a więc jakby niezdolne do chodzenia. Ręce – „zwisające otwarte na wprost”, a więc jakby bezwładne. Oczy – „nieruchomo na wprost”, a więc jakby w jakimś stuporze. Usta – „jakby zszyte”, a więc znów jakby niezdolne, tym razem do mówienia.

Mimo to ciało podlega jednak

jakiemuś ruchowi. Oto coraz to dokonuje swoistego skoku „hop”, po którym znajduje się nagle „gdzie indziej”. To „gdzie indziej” pozostaje jednak „tam gdzie cały czas”, a więc nie jest to jakieś nowe miejsce w sensie przestrzennym. Stąd wniosek, że skoki „hop”, ów jedyny ruch, jakiemu ciało podlega, jest ruchem w czasie.

Ciało nie jest również całkowicie nieme. Choć usta ma stale zamknięte, wydaje jednak co pewien czas – bardzo rzadko: „prawie nigdy” – jakieś odgłosy. Nie mają one jednak nic wspólnego z mową. Są to krótkie pomruki, nie trwające dłużej niż sekundę. Co więcej nie wydobywają się one z gardła, lecz z głowy i zawsze zapowiada je ostrzegawczy sygnał „dzyń”. Wypada więc przyjąć, że pomruki nie mają charakteru głosowego, lecz raczej mentalny. To jakby pomruki świadomości, przebliski myśli.

Pomruki nie są jednakowe. Różnią się między sobą treścią, jaką w sobie niosą, i pod tym względem dzielą się na trzy zasadnicze rodzaje: 1) pomruki o wyjściu; 2) pomruki o naturze, sensie i czasie; 3) pomruki o wpół zamkniętym oku.

Pomruki dotyczące wyjścia (oczywiście z prostopadłościanu) układają się w cykl trzech pytań: 1) może jest w ogóle wyjście? („może wyjście”); 2) może jest wyjście przez sufit? („może tedy wyjście”); 3) może jest wyjście przez ziemię? („może tedy”). War-

to zwrócić uwagę, że domysły dotyczące lokalizacji wyjścia uwzględniają jedynie te rejony prostopadłościanu, których ciało nigdy nie widzi („ziemia... sufit metr kwadratowy nigdy nie widziany”).

Pomruków o naturze, sensie i czasie jest, jak widać, również trzy, ale układają się one w inną nieco serię. Pierwsze dwa odnoszą się do enigmatycznych śladów na ścianie i składają się na alternatywne ich rozumienie: ślady na ścianie są albo przejawem jakiejś natury („może natura”), albo wyrazem jakiegoś sensu („może sens”). Trzeci pomruk odnosi się do czasu i nazywa go „czasem gwiezdny” (w poprzednich wersjach *Dzyń*: „czas nieskończonych przestrzeni”). Wszystkie te trzy idee – natury, sensu i gwieздного czasu – pochodzą przy tym z „pamięci” oraz znajdują swój wyraz w pewnym obrazie, który albo im towarzyszy na zasadzie ilustracji, albo wręcz jest ich nosicielem. Obraz ten zawiera się w słowach „niebiesko i białe na wietrze”.

Wreszcie pomruk o wpół zamkniętym oku. Jest on jeden i brzmi: „oko zamglone czarne i białe na wpół zamknięte błagalne długie rzęsy”. W tekście pojawia się on dwukrotnie i – co znamienne – za pierwszym razem pochodzi z „pamięci” (podobnie więc jak pomruki o naturze, sensie i czasie), a za drugim, w zdaniu ostatnim, już nie.

Odtworzona powyżej rzeczywistość nie jest stabilna. Ulega ona zmianom, i to w trakcie samego opisu. Zmiany przebiegają wzdłuż osi, którą określają trzy pary pojęć: niezakończone – skończone, niebieskie (czarne, szare, różowe) – białe, teraz – niegdyś. Chodzi o to, że poszczególne elementy prostopadłościanu i ciała przeobrażają się stopniowo lub gwałtownie z „niezakończonych” w „skończone”, z różnokolorowych w białe (czyli z widocznych w niewidoczne), z aktualnych w minione. Proces ten oddany jest w tekście w kilku rzutach. Na początku (zdania 51, 52, 53) kończą się, nikną i przemijają paznokcie włosy: „Wypadające ledwie zaróżowione białe paznokcie skończone. Długie włosy wypadające białe niewidoczne skończone. Niewidoczne blizny tak samo białe jak zranione mięso ledwie zaróżowione niegdyś”. Później to samo spotyka oczy i ślady na ścianie (zdanie 63): „W dali błysk czasu wszystko białe skończone wszystko niegdyś... ściany białe promieniujące bez śladów oczy ostatni kolor... białe skończone”. Wreszcie dotknięte zostają pomruki (zdania 66, 67): „niegdyś... może tedy” oraz „niegdyś może sens natura”. Zestawienia tych słów zdają się mówić: problemy wyjścia („może tedy”) oraz interpretacji śladów („może sens natura”) należą do przeszłości.

Biała rotunda z dwoma ciałami obojga płci była obrazem załączko-

wego życia istoty ludzkiej. Walec z dwustoma ciałami poszukiwaczy odwzorowywał dzieje i ewolucję rodzaju ludzkiego. Co w tym kontekście przedstawia biały prostopadłościan z jednym ciałem o nieokreślonej płci? Wydaje się, że jest on alegorycznym portretem jednostki ludzkiej. Oto życie wcielone w pojedynczy ludzki egzemplarz. Co wynika z tego portretu?

Przed wszystkim to, co wynikało już z wizji rotundy i walca. A więc że prostopadłościan, w którym się ciało znajduje, nie jest żadnym pomieszczeniem, lecz tylko formą bycia ciała. Wskazuje na to fakt, że kiedy gasną oczy, nikną ślady na ścianie, a kiedy „kończy się” całe ciało, „kończy się” również prostopadłościan (a także i cały tekst!). Ciało, poza tym, że otacza się daną formą bycia, posiada jeszcze dwie inne właściwości. Po pierwsze odbiera jakoś ową formę (pomruki „dzyń”), a po drugie podlega wpływowi czasu (skoki „hop”). Odbiór własnej formy bycia składa się z trzech elementów: z potrzeby wydostania się z niej (pomruki o wyjściu), z potrzeby zrozumienia jej (pomruki o naturze, sensie i czasie) i z niekonsekwentnego lęku przed jej utraceniem (pomruk o wpół zamkniętym oku). Podleganie upływowi czasu również przejawia się w trojaki sposób: poprzez poczucie niezmiennego teraz („czas ten sam zawsze ten sam”), poprzez poczucie nieuchwytnego ubywania („trochę mniej”) i po-

przez narastanie przeszłości („niegdys”).

Potrzeba wydostania się z danej formy przybiera postać złudnej idei mechanicznego wyjścia z prostopadłościanu, która rozwidła się następnie w fałszywą alternatywę: sufit albo ziemia. Alternatywa ta przypomina tę, jaką rozważały ciała w walcu (wyjście przez właz – wyjście przez tunel). W danym wypadku symbolizuje ona dwoisty charakter wierzeń człowieka w świat pozaziemski: piekło – raj, kraina podziemna – królestwo niebieskie.

Potrzeba zrozumienia danej formy przejawia się z kolei w ideach natury, sensu i gwieźdnego czasu oraz w obrazie „niebiesko i biał na wietrze”, które pochodzą z „pamięci”. Pamięć jako przeciwieństwo wrażeń naocznych, a jednocześnie jako doświadczenie wewnętrzne symbolizuje tu, jak się zdaje, wiedzę czerpaną z dorobku kultury, która będąc produktem zbiorowości jest czymś nadrzędnym wobec jednostki, a zarazem odbieranym przez nią niepostrzeżenie jako własność. Dlatego też w ideach natury, sensu i gwieźdnego czasu dopatrzeć się można symboli trzech głównych postaw filozoficznych człowieka, jakie wypracował on w ciągu dziejów: postawy empirycznej, spekulatywnej i spirytualistycznej. Obraz „niebiesko i biał na wietrze”, towarzyszący ideom, to z kolei jakby poetycka wizja, która w alegoryczny sposób wyraża ogólną sytuację cia-

ła. Istotą tej sytuacji jest przypadkowość. Oto sfera niebieskiego (istnienia obdarzonego pierwiastkiem boskim, istnienia podmiotowego) i sfera białego (istnienia pozbawionego pierwiastka boskiego, istnienia przedmiotowego) znajdują się w polu działania wiatru, a więc zdane są na jego łaskę. O tym, czy przybędzie lub ubędzie bieli lub niebieskiego decyduje przypadkowy, niedocieczony powiew.

Lęk przed utraceniem danej formy bycia (niekonsekwentny w stosunku do potrzeby wydostania się z niej) przejawia się w złowrogiej wizji oka, które traci swój bladoniebieski, boski kolor i niknie pod opadającą powieką. Wizję tę można rozumieć jako alegorię gasnącej świadomości, która jest szczeliną warunkującą bycie. Ale oko jest nie tylko „zamglone” i „błagalne”. Jest ono również „czarne i białe”. Ta zaskakująca w tym miejscu czerń sugeruje, że oko to ma do siebie, iż gasnąc nie stapia się całkowicie z bielą, jak np. całe ciało, lecz częściowo przeobraża się w coś, co jest widoczne. Spostrzeżenie to rzuca ciekawe światło na kwestię śladów na ścianie, które przecież również są czarne. Idąc tym tropem można przyjąć, że ślady na ścianie to ślady po innych wygasłych już oczach, a zatem ślady czy znaki ludzkiej kultury, tworzonej, jak wiadomo, zawsze przez jednostki. Odczytywanie i interpretowanie owych śladów byłoby więc odczytywaniem i poj-

mowaniem treści, które nagromadzone są w warstwach ludzkiej historii.

Jak już wspomniałem, wizja na wpół zamkniętego oka pojawia się w tekście dwukrotnie, raz w zdaniu 62, drugi raz w ostatnim – 70. Nie są to miejsca przypadkowe. Zdanie 62 poprzedza zdanie przełomowe, w którym oddany jest gwałtowny „upadek” ciała: „błysk czasu”, podwójne „hop”, „wszystko białe skończone wszystko niegdys”. Zdanie 70 opisuje koniec ostateczny – ciała, prostopadłościanu, wszystkiego. A zatem za pierwszym razem wizja ma charakter przeczucia (dlatego właśnie pochodzi wówczas z „pamięci”), a za drugim – bezpośredniego doświadczenia.

Stylistykę *Dzyń* cechuje tendencja podkreślająca ubóstwo przedstawianej rzeczywistości. Oto z całego ciała tylko oczy są „niezakończone”. Oto kolory, jakie tu występują, są tak nikłe, tak blade, że „prawie białe”, a głos tak rzadko się odzywa, że „prawie nigdy” go nie słychać. Jest on przy tym „zaledwie pomrukiem”, a pomruki są „zawsze te same wszystkie znane”. Pomruk jest z kolei „zaledwie obrazem” i wyraża idee „zaledwie sensu” i „zaledwie natury”. Wreszcie wszystko, przeminawszy, miało miejsce „zaledwie niegdys”. Ta stylistyczna tendencja, wzmocniona jeszcze przez wielokrotne powtarzanie współtworzących ją słów, wskazuje, że przedstawiana rzeczywistość jest

niezwykle krucha, ledwo dająca się w ogóle wyodrębnić, a wyodrębniona – nader uboga. W chwili, gdy wiemy, co się za tą rzeczywistością kryje, a raczej co też ona odwzorowuje, staje się jasne, że taki opis ma charakter swoistej oceny. Beckett dokonuje w ten sposób czegoś, co można by nazwać antropologiczną krytyką istoty człowieczeństwa. Co wynika z tej krytyki? Odpowiedź układa się w sześciu punktach:

Po pierwsze: skoro ciało odróżnia się od białego tła jedynie kolorem oczu, to jedyną rzeczą, jaką różni się człowiek od otaczającego świata, jest jego podmiotowość, jego swoiste otwarcie się na to, co jest.

Po drugie: skoro ciało jest absolutnie nieruchome, a jedynym ruchem, któremu podlega, są skoki „hop”, przesuwające je w czasie, znaczy to, że jedyne zmiany, jakie zachodzą w życiu człowieka, nie mają charakteru przestrzennego, tylko czasowy, znaczy to, że wszelkie ruchy i działania, które wykonuje i do których przywiązuje tak wielką wagę, nie mają żadnego znaczenia (tak jakby ich nie było), liczy się tylko „ruch” i „działanie” czasu, którego upływowi podlega.

Po trzecie: skoro ciało jest zupełnie nieme, a jedynymi dźwiękami, jakie wydaje, są rzadkie i niewyraźne pomruki wydobywające się z głowy, znaczy to, że jedynym głosem człowieka nie jest ani zgiełk i hałas, jakie wokół siebie wytwarza zagospodarowując się na ziemi, ani ję-

zyk, którym się posługuje i który wydaje mu się narzędziem już dość precyzyjnym, lecz wyłącznie stłumiony, z trudem przedzierający się „głos” jego kilku nieporadnych myśli; one jedne zakłócają ciszę wszechświata.

Po czwarte: skoro pomruki te ogniskują się wokół kilku zaledwie spraw: wyjście (sufit–ziemia), dana sytuacja (natura–sens, czas gwiezdny, „niebiesko i białe na wietrze”), lęk („oko zamglone”), znaczy to, że liczba prawdziwych czy istotnych myśli i doświadczeń człowieka jest niezmiernie znikoma i wiąże się nie z tym, co doczesne i bezpośrednio odczuwalne, lecz z tym co na pozór jest nieobecne; znaczy to, że ani bujny świat doznań zmysłowych, który narzuca się z wielką siłą, ani intensywny świat przeżyć psychicznych, który wydaje się tak ważny i zasadniczy, nie mają żadnego znaczenia (tak jakby ich nie było), natomiast liczy się tylko kilka tak mało życiowych pytań, jak pytania o to, co jest poza życiem? czym jest wszystko i czym jest człowiek w tym wszystkim? co się stanie, gdy życie zgaśnie?

Po piąte: skoro odpowiedzi na te wszystkie pytania są zawsze błędne, a wszelkie nadzieje mają charakter iluzyjny, baśniowy, znaczy to, że odwieczne ludzkie marzenia o zaświatach, a więc o królestwach niebieskich („sufit”), albo o podziemnych krainach umarłych („ziemia”), a także odwieczny spór o prawdę

świata, czy mianowicie jest on ślepym i samorzutnym wybrykiem natury („natura”), czy też jakimś przemysłnym i sterowanym porządkiem („sens”), a więc że wszystkie te marzenia i spory są zwykłymi urojeniami w rodzaju fatamorgany; tak jak spragnionemu na pustyni śni się oaza, tak znużonemu ziemską krainą człowiekowi śnią się inne, lepsze światy, ku którym złudnie podąża.

Po szóste: skoro ciało wyobraża sobie swą sytuację przy pomocy obrazu, „zaledwie obrazu”, i skoro obraz ów wyraża jedynie ideę niepojętej przypadkowości, znaczy to, że narzędzia, jakimi posługuje się człowiek, aby siebie poznać i określić, są bardzo niedoskonałe, a przeto wyniki, jakie dzięki nim osiąga, mają charakter nieostrych, poetyckich uogólnień, niczego w istocie nie tłumaczących; znaczy to, że człowiek, mimo różnorodnej wiedzy, jaką o sobie posiadał, mimo nauki, którą rozwinął i rozwiązał wiele fałszywych mitów o sobie, wie jednak o sobie wciąż i niezmiennie to samo: że jest jak pyłek na wietrze, zależny od niezgłębionych i pozaludzkich potęg, które rozgrywając swą wielką, kosmiczną partię – przypadkowo? mimowolnie? umyślnie? – wzywają go do istnienia, by wykonał w tej postaci jakieś niepojęte dla niego zadanie, które on sam odbierze jako własne, „niepowtarzalne” życie.

Powyższe wnioski można ująć

w cykl następujących twierdzeń o człowieku:

1. Jeżeli w ogóle wyróżnia się w świecie, to tylko podmiotowością (kolor, oczy).

2. Jeżeli w ogóle rusza się jakoś, to tylko w czasie (skoki hop).

3. Jeżeli jakoś odczuwa ten ruch, to tylko poprzez nawarstwiającą się przeszłość („zaledwie niegdyś”).

4. Jeżeli w ogóle mówi, to tylko świadomością (pomruki dzyń).

5. Jeżeli mówi już, to tylko o przeczuciu innego świata (wyjście), o zagadce, jaką jest dla niego otaczająca rzeczywistość (natura, sens, czas gwiezdny), o istocie swego bycia („niebiesko i białe na wietrze”) i o swym lęku przed wygnaniem z życia („oko zamglone”).

6. Jeżeli wyobraża sobie jakoś inny świat, to tylko złudnie, baśniowo (sufit–ziemia).

7. Jeżeli rozwiązuje jakoś zagadkę rzeczywistości, to tylko bardzo naiwnie i niepełnie („zaledwie natura”, „zaledwie sens”).

8. Jeżeli rozumie jakoś swą sytuację, to tylko w sposób obrazowy („zaledwie obraz”) i jako niepojętą przypadkowość („niebiesko i białe na wietrze”).

Dzyń jest utworem zbudowanym misternie. Wszystko jest w nim wyliczone z matematyczną niemal precyzją. Brak interpunkcji sprawia, że poszczególne słowa i wyrażenia łączą się między sobą w różny sposób naraz, przez co powstaje wiele ubocznych znaczeń. Cały tekst spełnia

ponadto pamiętny postulat, by utwór poetycki nie tylko opisywał daną rzecz, lecz by ją sam odwzorowywał, aby ją naśladował. Tutaj przejawia się to w ten sposób, że rozwój ciała oddany jest poprzez strukturę opisu. Zdania będąc jednostkami informacji imitują zarazem jednostki czasu. W sumie jest ich 70, a liczba ta, jak wiadomo, to klasyczny wiek człowieka (Dante w *Boskiej Komedii* swoje 35 lat, które ma w chwili rozpoczęcia wędrówki, nazywa „połową czasu”). Kiedy kończy się ciało, kończy się tekst. Całość zaczyna się od słowa „wszystko”, a kończy się słowem „skończone”.

W dwa lata po napisaniu *Dzyń*, Beckett kontynuując poszukiwania w kierunku wyznaczonym przez ostatnie trzy dzieła, zaczął pracować nad tekstem, który po francusku miał się nazywać *Se voir* (*Widzieć się*). Pracę tę jednak zarzucił, a to, co zostało (jednostronicowy szkic), włączył później do serii *Niewypałów* jako *Miejsce zamknięte*. W szkicu tym znać wyraźnie piętno ostatniej wynalezionej i rozwijanej konwencji, trudno jednak powiedzieć coś bardziej konkretnego na temat idei, jaka była lub miała tu być przedmiotem opracowania. Jest bowiem na to za mało danych. Ani obraz, który w tej postaci tekstu nie jest dostatecznie czytelny, ani szczerbawy dyskurs, nie pozwalają na w miarę spójną interpretację. To, co zwraca

szczególniejszą uwagę w tym szkicu, to kilka zdań początkowych, gdzie wyrażona jest jakby owa filozofia języka poetyckiego, którą Beckett wyznaje. Zdania te brzmią: „Jest tylko to, co powiedziane. Poza tym, co powiedziane, nie ma nic”. Postawiony tu znak równości między „wypowiedzianym” a „istniejącym” określa rolę, jaką przypisuje Beckett językowi. Język, w myśl tej formuły, ma odpowiadać samemu istnieniu, ma być tym, czym podstawa świata. Skoro zaś istnienie zawsze przejawia się w jakichś formach, wobec tego formy te muszą być odwzorowywane przez formy języka. A zatem coś wypowiedziane raz tak, a raz inaczej, za każdym razem jest czymś innym.

Kolejnym pełnowartościowym utworem, jaki powstał w odkrytej i stworzonej w latach sześćdziesiątych konwencji prozy, jest *Bez*. Jest to tekst pod wieloma względami niezwykle i z całą pewnością można go uznać za poetycko-ideową sumę Becketta, za jakiś szczyt, punkt dojścia, i to w skali nie tylko doświadczeń ostatnich, ale całego dorobku twórczego. Rzecz osobliwa lub znamienna, że tekst ów powstał w 1969, a więc w roku, kiedy pisarz otrzymał Nagrodę Nobla, a ukazał się w druku (na łamach dwutygodnika *Quinzaine Littéraire*) dokładnie w dwa tygodnie po ogłoszeniu werdyktu przez Szwedzką Akademię Literatury.

Bez, napisane po francusku jako *Sans*, w autorskiej wersji angielskiej nosi tytuł *Lessness*. Wyraz ten nie jest prostym odpowiednikiem francuskiego *sans*, a zatem i polskiego „bez”, które stanowi ścisły odpowiednik tego ostatniego. Co więcej, nie jest on w ogóle wyrazem samodzielnym i w takiej wyodrębnionej postaci w języku angielskim nie występuje. *Lessness* to dwie, związane ze sobą części słowotwórcze (*less + ness*), które „żyją”, a więc pełnią właściwe sobie funkcje dopiero w połączeniu z tematem jakiegoś wyrazu, np. *soundlessness* (bezdzwięczność). Częstka *less* w sensie etymologicznym pochodzi od przysłówka *little* (mało), jest jego stopniem wyższym (mniej), a jako przyrostek pełni funkcję, która w języku polskim odpowiada przyimkowi „bez”. Częstka *ness* ma charakter wyłącznie słowotwórczy: służy do tworzenia rzeczowników (np. polskie „-ość”). Wyodrębniona grupa przyrostkowa *lessness* miałaby więc za odpowiednik w języku polskim coś takiego jak „bezność” lub „beznia”, twór – jak widać – niezwykle sztuczny i mało przejrzysty. Tymczasem w języku angielskim po pierwsze dlatego, że *lessness* jest grupą przyrostkową naturalnie zrośniętą, a po drugie dlatego, że częstka *less* ma pochodzenie przysłówkowe, rzecz ma się zupełnie inaczej. To, co powstaje

w wyniku wyodrębnienia, brzmi o wiele naturalniej, a poza tym nabiera wyrazistego, choć niewątpliwie dziwnego i zaskakującego sensu. Otóż zabieg wyodrębnienia czy też usamodzielnienia czyni z częstki *less*, która zachowuje funkcję przyimkową, podstawę czy rdzeń nowo powstałego wyrazu, przez co sprawia, że w całości – na skutek słowotwórczego działania częstki *ness* – staje się on rzeczownikiem odprzymikowym, wyrażającym coś, co można by określić jako istotę braku, odjęcia czy pozbawienia.

Ten szczegółowy, morfologiczno-filologiczny rozbiór właśnie angielskiej wersji tytułu jest o tyle przydatny i pomocny, że wersja ta – i to zgodnie z odczuciem autora – głębiej i wierniej oddaje artykułowaną ideę, mimo iż formalnie jest ona wtórna wobec oryginału francuskiego. E.M. Cioran, pisarz pochodzenia rumuńskiego i przyjaciel Becketta, opisuje w swym tekście wspomnieniowym *Kilka spotkań**, jak Beckett, a on wraz z nim, borykali się nad wynalezieniem francuskiego odpowiednika *lessness*. Na przód poszukiwali go budując wszelkie możliwe formy od słów *sans* (bez) i *moindre* (mniej), następnie wspólnie wpadli na pomysł utworzenia neologizmu *sineité* od łacińskiego *sine* (bez), wreszcie – nie usatysfakcjonowani tymi wszystkimi próbami – zrezygnowali z dal-

* Zeszyt *L'Herne* nr 31, 1976, s. 103.

szych poszukiwań, uznając, że utworzenie analogicznego słowa w języku francuskim jest niemożliwe i godząc się tym samym – jak określił to Cioran – „na metafizyczną nędzę zwykłego przyimka”. Warto dodać w tym miejscu, że odpowiednik *lessness* został wynaleziony w języku niemieckim. Brzmi on *losigkeit*.

Bez, formalnie rzecz biorąc, jest prozą poetycką, zbudowaną z dwójakiego rodzaju elementów: z części prostych, wyznaczanych przez kropki, czyli jakby ze zdań i z części złożonych, wyznaczanych przez nowe akapity i odstęp, czyli jakby ze strof. Zdania liczą sobie przeciętnie 12 słów, a strofy od 3 do 7 zdań. Zdań ogółem jest 120, a strof 24.

Z pierwszej lektury tekstu wychodzi się pod wrażeniem śpiewnej powtarzalności słów i motywów, które tasują się między sobą na niepojętej zasadzie. Nie wiadomo, czym umotywowane są odstęp, nie wiadomo, jakie jest prawo kombinacji. Po uważniejszym wniknięciu w materię utworu, wychodzi na jaw, że tekst wcale nie składa się ze 120 różnych, lecz tylko z 60, które są dwukrotnie powtórzone – raz w pierwszych 12 strofach, drugi raz w 12 pozostałych. Całość dzieli się więc na dwie równe części (tak pod względem ilości zdań, jak i liczby strof), z których druga stanowi powtórzenie pierwszej. Powtórzenie jednak nie identyczne, bo z całkowicie zmienioną kolejnością zarówno

samych zdań, jak i wielkości strof. Jeżeli kolejność zdań w części pierwszej oznaczmy liczbami porządkowymi od 1 do 60, to w drugiej ich układ wygląda następująco (liczby rzymskie oznaczają strofy od XIII do XXIV):

XIII	19	26	4
XIV	8	52	25 53
XV	13	37	16 18
XVI	57	44	5 17 9 7
XVII	34	33	45 3 51 42 14
XVIII	59	30	32 21 31 48
XIX	54	58	38 29 6
XX	47	49	41 20 39 22 11
XXI	1	56	60
XXII	27	24	46 40 43 2
XXIII	28	36	12 10 35
XXIV	23	15	35 50

Co do wielkości strof oraz ich rozmaitych porządków, rzecz przedstawia się tak: w całym tekście strof

- 3-zdaniowych jest 4
- 4-zdaniowych jest 6
- 5-zdaniowych jest 4
- 6-zdaniowych jest 6
- 7-zdaniowych jest 4

a w każdej z części

- 3-zdaniowych jest 2
- 4-zdaniowych jest 3
- 5-zdaniowych jest 2
- 6-zdaniowych jest 3
- 7-zdaniowych jest 2.

Jak widać, zasada równego podziału zachowana jest i w tym względzie. Tyle razy, ile dana wiel-

kość strofy występuje w połowie pierwszej, tyle też pojawia się w drugiej. Warto przy tym zauważyć, że strofy o parzystej liczbie zdań – w obrębie każdej połowy – występują zawsze nieparzystą ilość razy. A co się tyczy kolejności ich występowania, to w pierwszej połowie przedstawia się ona tak (liczby oznaczają ilość zdań w strofie):

4 5 3 5 3 6 7 6 7 4 4 6

a w drugiej tak:

3 4 4 6 7 6 5 7 3 6 5 4

W odróżnieniu od kolejności zdań, które w obu połowach są absolutnie odmienne, tutaj, jak widać, uczyniono pewien wyjątek: dla wielkości 6-zdaniowej znajdującej się na 6 pozycji 6 strofa za każdym razem ma 6 zdań. Wszystkie pozostałe za każdym razem mają inną ilość. To szczególne uprzywilejowanie szóstki (6 strof 6-zdaniowych, jedna z nich zawsze na 6 pozycji) nie wydaje się przypadkowe. Gdy bowiem podda się analizie 60 zdań stanowiących podstawę tekstu, okaże się, że niezależnie od sposobu, w jaki są pogrupowane, dzielą się one jeszcze na 6 równych, 10-zdaniowych rodzin, z których każda opisuje jakiś inny element (aspekt) przedstawionego świata. Zdania należące do jednej rodziny prawie nigdy nie występują obok siebie, zaś ich przynależność do danej rodziny wyznaczają pewne wyróżniające cechy, oczywiście dla każdej rodziny inne. Takim wspólnym mianowni-

kiem bywa najczęściej określone wyrażenie albo układ słów albo swoista budowa zdania.

Tak więc dla zdań rodziny pierwszej wyróżnikiem są słowa „prawdziwe schronienie”. Dla zdań rodziny drugiej – wyrażenie „całkiem zapomniane”, zawsze umieszczone na końcu. Dla zdań rodziny trzeciej – wyrażenie „małe ciało”, na ogół umieszczone na początku. Dla zdań rodziny czwartej – czas przyszły, w jakim są napisane oraz zaimek osobowy „on”, pełniący na ogół rolę podmiotu. Dla zdań rodziny piątej – słowa „ziemia”, „niebo”, „bezkres” i wyrażenie „we wszystkie strony”. Dla zdań rodziny szóstej – czas przeszły, w jakim są napisane, i słowo „zawsze” umieszczone w większości wypadków na początku. Przyjrzyjmy się kolejno tym rodzinom.

Zdania rodziny pierwszej (liczby porządkowe oznaczają zajmowane pozycje w pierwszej połowie):

1. Ruiny prawdziwe schronienie nareszcie ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów. 4. Wygaśnięte otwarte cztery ściany wywrócone w tył prawdziwe schronienie bez wyjścia. 5. Rozrzucone ruiny tak samo szare jak popielatoszary piach prawdziwe schronienie. 17. Cztery czworoboki prawdziwe schronienie nareszcie cztery ściany wywrócone w tył bez dźwięku. 27. Czerń powolna z ruinami prawdziwe schronienie cztery ściany wywrócone w tył bez dźwięku. 34.

W cztery różne strony wywrócone w tył prawdziwe schronienie bez wyjścia rozrzucone ruiny. 36. Prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia rozrzucone w dole cztery ściany wywrócone w tył bez dźwięku. 39. Rozrzucone ruiny popielatoszare we wszystkie strony prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia. 47. Wygasłe otwarte prawdziwe schronienie bez wyjścia ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów. 54. Prawdziwe schronienie nareszcie rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach.

Zdania rodziny pierwszej opisują wygląd i istotę tego, co zwane jest „schronieniem prawdziwym”. Otóż schronienie prawdziwe to „wygasłe otwarte cztery ściany wywrócone w tył”. W tym położeniu ściany są „rozrzuconymi ruinami” i mają taki sam kolor co otoczenie, są „tak samo szare jak piach”. Ściany spoczywają (rozpadły się?) bezgłośnie („bez dźwięku”), a ponieważ w danej pozycji tworzą przestrzeń całkowicie otwartą, schronienie prawdziwe pozbawione jest wyjścia (nie można wyjść z czegoś, co nie jest zamknięte). Schronienie prawdziwe jest wreszcie miejscem (sytuacją?, rzeczywistością?) od dawna pożądanym i poszukiwanym („ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów”).

Zdania rodziny drugiej:

6. Cztery czworoboki całe ze światła puste białe pionowe płaszczyzny całkiem zapomniane. 12.

Białe puste pionowe płaszczyzny spokojne oko nareszcie całkiem zapomniane. 14. Białe puste płaszczyzny złożone zamknięte pionowe całkiem zapomniane. 38. Białe puste pionowe płaszczyzny spokojne oko jasność umysłu całkiem zapomniane. 43. Schronienie ze światła białe puste pionowe płaszczyzny całkiem zapomniane. 45. Naprzeciw białych spokojnych złożonych, zamkniętych spokojne oko nareszcie całkiem zapomniane. 49. Głowa przez oko spokojne całe ze światła białe spokojne całkiem zapomniane. 55. Naprzeciw spokojnego oka złożone zamknięte całkiem spokojne całkiem białe całkiem zapomniane. 57. Mała próżnia mocne światło cztery czworoboki całkiem białe puste płaszczyzny całkiem zapomniane. 60. Światło białe złożone zamknięte głowa przez oko spokojne jasność umysłu całkiem zapomniane.

Zdania rodziny drugiej opisują wygląd i istotę tego, co zwane jest „schronieniem ze światła”. Otóż schronienie ze światła to „mała próżnia”, zbudowana z czterech białych pustych płaszczyzn ustawionych pionowo. Płaszczyzny te stykają się ze sobą, są „złożone”, przez co tworzą przestrzeń zamkniętą w kształcie prostopadłościanu. Atrybutami schronienia ze światła jest również jakieś „spokojne oko”, które znajduje się „naprzeciw” białych płaszczyzn, jakaś „głowa”, którą oko warunkuje („głowa przez

oko”) i jakaś „jasność umysłu”. Schronienie ze światła oraz wszystko, co do niego należy, jest „całkiem zapomniane”.

Zdania rodziny trzeciej:

3. Twarz szara dwie bladoniebieskie małe ciało serce bijące tylko wyprostowane. 11. Małe ciało twarz szara rysy szczelina i małe dziurki dwie bladoniebieskie. 15. Małe ciało popielatoszare białe sztywno serce bijące twarzą ku bezkresowi. 19. Małe ciało tak samo szare jak ziemia niebo ruiny tylko wyprostowane. 23. Małe ciało bryłka serce bijące popielatoszare tylko wyprostowane. 28. Nogi jedna bryłka ręce ściśle wzdłuż boków małe ciało twarzą ku bezkresowi. 30. Tylko wyprostowane małe ciało szare gładkie bez wypukłości kilka dziurek. 35. Małe ciało bryłka genitalia opanowane tyłek jedna bryłka szczelina opanowana. 40. Popielatoszare małe ciało tylko wyprostowane serce bijące twarzą ku bezkresowi. 59. Serce bijące małe ciało tylko wyprostowane twarz szara rysy opanowane dwie bladoniebieskie.

Zdania rodziny trzeciej opisują wygląd i właściwości „małego ciała”. Otóż małe ciało, zwane również „bryłką”, pozbawione jest wszelkich wypukłości, ma tylko jakieś „rysy”, „szczelinę” i „kilka dziurek”, w tym „dwie bladoniebieskie”, a całe jest „tak samo szare jak ziemia niebo ruiny”. Jego ręce są jakby przyklejone do tułowia („ściśle wzdłuż boków”), a nogi jakby

zrośnięte („nogi jedna bryłka”). Ciało ma również „bijące serce” oraz „genitalia”, które są „opanowane”. Podstawową właściwością ciała jest to, że jako jedyne w otaczającym go świecie znajduje się w pozycji pionowej („małe ciało tylko wyprostowane”). Stojąc tak jakby było „wbite”, „sztywno”, zwrócone jest „twarzą ku bezkresowi”.

Zdania rodziny czwartej:

10. Znów będzie przeklinać Boga jak za błogosławionych dni twarzą ku otwartemu niebu przemijający potop. 16. Znów spadnie na niego deszcz jak za błogosławionych dni niebieskiego przemijającego chmura. 21. Poruszy się w piachu coś ruszy się w niebie w powietrzu w piachu. 25. W piachu niepowstrzymany jeszcze jeden krok w bezkresie zrobi to. 31. Jeden krok w ruinach w piachu powalony w bezkresie zrobi to. 33. Znowu będzie żył w czasie tego kroku znów nastanie dzień i noc nad nim bezkres. 41. Stara miłość nowa miłość jak za błogosławionych dni znów zapanuje nieszczęście. 46. Jeszcze jeden krok jeden jedyny wszystkie jedyne w piachu niepowstrzymany zrobi to. 51. Pójdzie powalony twarzą ku niebu znów otwartemu nad nim ruiny piach bezkres. 53. Znów nastanie dzień i noc nad nim bezkres powie trze serce znów zabije.

Zdania rodziny czwartej przepowiadają pewną przyszłość. Otóż w przyszłości stanie się coś, co już było, a wydarzenie to będzie miało

wiele aspektów. Na ciało spadnie deszcz („przemijający potop”, „przemijająca chmura”), dzięki czemu ciało ożyje („serce znów zabije”) i stanie się osobowym „nim”. Będą to „błogosławione dni niebieskiego”, podczas których jednak on „będzie przeklinać Boga”. Z jednej strony zapanuje miłość, z drugiej „znów zapanuje nieszczęście”. Miłość będzie jednocześnie nowa i stara, nowa, bo od nowa przeżywana, stara, bo taka sama, jaka już była niegdyś. Znowu wchodzi dni i noc („znów nastanie dzień i noc”) i znów otworzy się nad nim niebo. W tych okolicznościach „coś ruszy się w niebie w powietrzu w piachu”, a wtedy i on „poruszy się w piachu”, a następnie „niepowstrzymany” zrobi „jeszcze jeden krok w bezkresie”. Krok ów z jednej strony będzie krokiem „jednym jedynym”, a z drugiej jednym z wielu („wszystkie jedyne”). Krok ów bowiem będzie jego życiem („znowu będzie żył w czasie tego kroku”). Życie to z jednej strony będzie marszem („pójdzie”), a z drugiej upadkiem („powalony”).

Zdania rodziny piątej:

2. We wszystkie strony bezkres
ziemia niebo jak jedno bez dźwięku
bez ruchu. 8. Bez dźwięku bez ruchu
popielatoszare niebo odbijające
ziemię odbijającą niebo. 18. Niebo
szare bezchmurne bez dźwięku bez
ruchu ziemia popielatoszary piach.
20. We wszystkie strony popielato-
szaro ziemia niebo jak jedno we

wszystkie strony bezkres. 24. Zie-
mia niebo jak jedno we wszystkie
strony bezkres małe ciało tylko wy-
prostowane. 26. Cicho ani tchnienia
we wszystkie strony tak samo szare
ziemia niebo ciało ruiny. 37. We
wszystkie strony bezkres ziemia nie-
bo jak jedno bez ruchu ani tchnie-
nia. 42. Ziemia piach tak samo szare
jak powietrze niebo ruiny ciało
miałki popielatoszary piach. 44.
Płaski bezkres małe ciało tylko wy-
prostowane we wszystkie strony tak
samo szare ziemia niebo ciało ruiny.
52. Szare powietrze bez czasu zie-
mia niebo jak jedno tak samo szare
jak ruiny płaski bezkres.

Zdania rodziny piątej opisują wy-
gląd i istotę otoczenia, pośród któ-
rego znajduje się małe ciało i schro-
nienie prawdziwe. Otóż otoczenie
to, zwane „wszystkimi stronami”
składa się z „ziemi” i „nieba”, które
się wzajemnie odbijają („niebo od-
bijające ziemię odbijającą niebo”) i
które są „jak jedno”. Niebo to
„szare powietrze”, a ziemia –
„miałki popielatoszary piach”. Łą-
cznie tworzą one jednolity, szary
„płaski bezkres”, w którym nie pły-
nie czas („bez czasu”) i którego nie
zakłóca żaden hałas („cicho ani
tchnienia”). Jedynym obiektem, ja-
ki mać tę monotonną jednowymia-
rowość, jest małe ciało, które jako
jedyne jest kształtem, i elementem
pionowym („wyprostowane”).

Zdania rodziny szóstej:

7. Zawsze było tylko szare po-
wietrze bez czasu bez dźwięku złu-

dzeniem światło co mija. 9. Zawsze
tylko ten niezmienny sen mijająca
godzina. 13. Złudzeniem światło za-
wsze było tylko szare powietrze bez
czasu bez dźwięku. 22. Tylko we
śnie w cudownym śnie odbywa się
tylko raz. 29. Tylko w przelotnym
śnie ta mijająca godzina długa krót-
ka. 32. Zawsze tylko sen dnie i noc
snem o innych nocach lepszych
dniach. 48. Zawsze tylko cisza taka
jak w wyobraźni ten śmiech szalony
te krzyki. 50. Złudzeniem świt roz-
praszaający złudzenia i reszta zwana
mrokiem. 56. Tylko w wyobrażeniu
błękit w szalonej wyobraźni błękit
zwany w poezji niebiańskim. 58.
Zawsze tylko szare powietrze bez
czasu ani tchnienia.

Zdania rodziny szóstej wylicza-
ją i charakteryzują zjawiska złudne.
Źródłem zjawisk złudnych jest
„sen” i „wyobraźnia”, a same te
zjawiska to „światło co mija”, „mi-
jająca godzina”, która gdy trwa, to
się dłuży, a gdy się kończy, wydaje
się mgnieniem oka („długa krót-
ka”), następnie senna iluzja, że
wszystko „odbywa się tylko raz”,
dalej „dnie i noc”, które są tylko
„snem o innych nocach lepszych
dniach”, wreszcie „śmiech szalony i
krzyki” oraz „błękit zwany w poezji
niebiańskim”, które istnieją tylko
w „wyobrażeniu” albo w „szalonej
wyobraźni”. Złudzeniem jest rów-
nież „świt rozpraszaający złudzenia
i reszta zwana mrokiem”. Przeci-
wieniem zjawisk złudnych, a więc
tym, co jest naprawdę, jest „szare

powietrze bez czasu bez dźwięku”.

Jak widać, świat przedstawiony
w *Bez* złożony jest jakby z sześciu
pierwiastków. Pierwiastki te nie są
całkowicie odrębne i niezależne od
siebie, lecz łączą się w trzy pary
przeciwieństw: schronienie praw-
dziwe – schronienie ze światła, bez-
osobowe ciało – osobowy on, oto-
czenie faktyczne (szare powietrze
bez czasu) – zjawiska pozorne (złu-
dzenia i sny). A więc pełna wizja,
jaka wyłania się z tekstu, ma cha-
rakter obrazu, który się mieni. Raz
jest lewą stroną opozycji, raz prawą.
To jawi się jako „pozytyw”, to jako
„negatyw”.

Co to wszystko znaczy? Aby od-
powiedzieć na to pytanie, trzeba
naprzód ustalić, co jest tematem
Bez? Jaką ideę wyraża ten utwór?

Analiza rodzin zdań wykazała, że
w *Bez* mamy do czynienia z dwie-
ma rzeczywistościami. Pierwsza
z nich to nieruchome ciało tkwiące
w schronieniu prawdziwym pośród
płaskiego bezkresu. Rzeczywistość
ta jest jednolita, jej poszczególne
elementy wzajemnie się dopełniają.
Rzeczywistość druga to jakiś on,
który będzie żył, zapomniane schro-
nienie ze światła oraz minione złu-
dzenia i sny. Rzeczywistość ta jest
niejednolita, każdy z jej elementów
ma inny charakter i łącznie nie tworzą
one całości. Rzeczywistość
pierwsza przedstawiona jest w cza-
sie teraźniejszym i w trybie oznaj-
mującym, a zatem ma status czegoś,
co faktycznie istnieje. Rzeczywis-

tość druga przedstawiona jest albo w czasie przeszłym („było”), albo w zaprzeczeniu („zapomniane”), albo w czasie przyszłym („będzie”), a zatem ma status czegoś, czego faktycznie nie ma.

Biorąc pod uwagę rzeczywistość pierwszą, podstawową, spostrzegamy, że tworzą ją w większości elementy, które występowały już w *Dziń*, tyle że w innym układzie i z innymi właściwościami. „Wygasłe otwarte cztery ściany wywrócone w tył” to niewątpliwie ściany prostopadłościanu, który przestał promieniować światłem i rozpadł się na cztery strony niczym domek z kart, a „małe ciało” to niewątpliwie jego były lokator, który zamilkł, zniemochomiał w czasie i stracił swą biel na rzecz koloru szarego. Na to, iż rzeczywistość ta stanowi przeobrażoną rzeczywistość z *Dziń* wskazuje jeszcze opis zapomnianego schronienia ze światła, które niewątpliwie jest światem białego prostopadłościanu. Co oznacza takie przeobrażenie? Jaka jest wymowa takiego zabiegu? Albo inaczej: jeżeli białe ciało w białym prostopadłościanie było alegorią ludzkiego bycia, to czego alegorią może być to samo ciało, tyle że szare, stojące w zburzonym i równie szarym prostopadłościanie i pośród równie szarego płaskiego bezkresu?

Destrukcja prostopadłościanu oraz pozbawienie ciała jego trzech zasadniczych właściwości (koloru, głosu i ruchu) to obrazowe formy

negacji. Podstawowa rzeczywistość *Bez* stanowi więc zaprzeczenie rzeczywistości z *Dziń*. Zaprzeczenie jednak szczególne, bo nie polegające na całkowitym jej zniesieniu, lecz tylko na wyrzuceniu jej z tego, co dla niej swoiste. Skoro zaś rzeczywistość z *Dziń* wyrażała ideę bycia, to rzeczywistość *Bez* wyraża ideę bycia pozbawionego właściwych sobie cech. Czym jest takie bycie? Czy jest ono w ogóle jeszcze byciem?

Aby dobrze uchwycić problem, o jaki tu chodzi, przypomnijmy sytuację, z jaką spotkaliśmy się już w *Wyobraźni martwej*. Jak pamiętamy, Beckett tropił tam inny rodzaj poznania. Czując, że taki rodzaj poznania istnieje, a jednocześnie nie wiedząc dokładnie, czym ono jest, wyodrębnił je na zasadzie zaprzeczenia tego, co było mu znane: na-przód zbudował model percepcji ogólnej (na podobieństwo wyobraźni), a następnie metaforycznie go skreślił (uśmiercił wyobraźnię). To, co zostało wówczas ukazane, pośrednio określiło nieznane i nienazwane zjawisko. W *Bez*, jak się zdaje, mamy do czynienia z zabiegiem podobnym, tyle, że tym razem nie chodzi już o inny sposób widzenia, ale o inny sposób istnienia. Czy taki inny sposób istnienia w ogóle jest? Tego nie wiadomo, lecz jednocześnie wiadomo, że od zarania dziejów jest on stałym przedmiotem domysłów i przeczuć. Historia ludzkości to w gruncie rzeczy historia wyobra-

żeń, czym jest świat poza człowiekiem i co się dzieje z życiem, gdy uchodzi ono z cielesnej powłoki. A czym i jaki jest ów inny sposób istnienia poza istnieniem ludzkim? Tego również nie wiadomo, chociaż myśl ludzka dała już na ten temat wiele odpowiedzi. Beckett włączając się w ten nurt odwiecznych poszukiwań, pragnie pozostać racjonalistą. Postawa taka zakłada opieranie się na rzeczach jedynie pewnych. W danym wypadku rzeczą jedynie pewną jest dany i znany kształt bycia. Wobec tego dociekanie i określanie istoty bycia nieznanego musi się odbywać na zasadzie redukcji wszelkich przymiotów bycia znanego. Skoro zaś bycie znane zostało przedstawione w postaci białego ciała zamkniętego w białym prostopadłościanie, to bycie nieznanne winno przedstawiać się jako ów świat zredukowany. Istotą tej metody, a zarazem istotą uzyskanej w ten sposób rzeczywistości wyraża tytuł utworu, który – zwłaszcza w wersji angielskiej – oznacza ideę pozbawienia.

A zatem świat przedstawiony w *Bez* wyobraża bycie zredukowane. Czym jest takie bycie? Jest ono pewnym bytem idealnym, czymś w rodzaju platońskiej idei. A czym jest bycie jako idea? Jest ono elementem idealnego świata, czyli świata jako wzoru. Co wynika z tego wzoru?

Wynika z niego, że świat jest gdzieś w swej naturze pęknięty, roz-

darty. Że znajduje się on w stanie wiecznej niezgody na siebie. Przyczyną tej niezgody jest z jednej strony konieczność kreacji, a z drugiej niemożliwość kreacji.

Oto świat sam w sobie (jednolity, dwuwymiarowy i nieruchomy bezkres) naznaczony jest piętnem bycia (małe ciało, które wbite w płaszczyznę niczym cierń, tworzy trzeci wymiar, ma „bijące serce” i „opalone genitalia”, czyli znajduje się jakby w stanie permanentnego poczęcia). To piętno bycia, czyli wola stania się, prowadzi świat do tego, że wywodzi on z siebie przestrzeń i czas (biały prostopadłościan, „schronienie ze światła”, „mała próżnia”). Forma ta jednak, wyobcowując z całości, okazuje się czymś zniewalającym, wobec czego świat natychmiast się z niej wyzwala. Kiedy to uczyni, wszystko zaczyna się od początku: jątrzący cierń trzeciego wymiaru znów domaga się wypełnienia.

A zatem świat znajduje się w stanie ciągłej przemienności. To tkwi w „schronieniu prawdziwym”, to znów wstępuje w „schronienie ze światła”, raz jest próżnią wielką (bezkresem), raz małą (prostopadłościanem). Wielka próżnia jest niezniszczalną wiecznością, mała próżnia – przemijającym byciem. Niezniszczalna wieczność jest nigdy nie zagojoną raną, przemijające bycie – snem. Sen ów charakteryzuje się tym, iż stwarza iluzję, że śni się tylko raz (poczucie, że żyje się tylko

raz), podczas gdy w rzeczywistości zawsze śni się już po raz któryś (każde życie jest tylko powtórzeniem), oraz że gdy się skończy, nastąpi jakiś świt lub mrok (wiara w inny świat albo w nicość), podczas gdy w rzeczywistości nastąpi tylko powrót do szarego bezkresu (powrót do stanu wyjściowego). Sen ów stwarza ponadto iluzję mijającej godziny (czasu), światła (świadomości) i błękitu (boskości), podczas gdy w rzeczywistości niczego takiego nie ma (świat jest w swej istocie równie ślepy i bezradny jak człowiek).

Jak widać, *Bez* to pewna suma filozoficzna Becketta. Skupiły się tu wszelkie od dawna przejawiające się motywy i koncepty i utworzyły coś w rodzaju matematyczno-metafizycznego traktatu. *Bez* to już nie obraz jednego z aspektów lub elementów świata, lecz portret całości, wszystkiego, jakiegoś jądra wszechrzeczy. Pod tym względem utwór ten można porównać do ostatniej pieśni *Raju* Dantego: W pieśni tej Dante opisuje, jak dana mu została łaska bezpośredniego oglądania Boga i co dzięki niej ujrzał. Zobaczył mianowicie, że wszystkie stworzenia i rzeczy, które na ziemi istnieją oddzielnie, indywidualnie, łączą się w Boga, najwyższej Jedności, a siłą spajającą je jest miłość. Ujrzał również trzy splecione ze sobą składniki bytu: treść, przymiot i przejawy (*substantia, accidens, habitus*). Wreszcie oddał się kontem-

placji Trójcy Świętej, która ukazała mu się w postaci trzech kręgów, każdy innej barwy, ale wszystkie idealnie równe. Pierwszy krąg (symbol Boga Ojca) odbijał się w drugim (symbol Syna Bożego), a trzeci, ognisty (symbol Ducha Świętego) roztopiał się w dwóch pozostałych, łącząc je.

Beckett swoją wizję Boga-Świata również lepi z trzech pierwiastków i z trzech kolorów. Pierwiastki to „ziemia i niebo”, „schronienie” i „ciało”, a kolory – szary, niebieski i biały. Ziemia i niebo to substancja świata (treść), schronienie – jego forma (przejawy), a ciało – jego wola kreacji (przymiot). Kolor szary jest symbolem materii, niebieski – ducha, a biały – widzialnego świata. Biel to sposób, w jaki materia przegląda się w duchu albo w jaki duch rozświetla materię.

Dante napisał swój poemat w kulcie liczb 3 i 10, Beckett w kulcie liczb 3 i 6 oraz ich wielokrotności: 12, 24, 60, 120. Pierwsza liczba jest hołdem złożonym Dantemu, druga Giambattisście Vico. Liczby 24 i 60 stanowią, jak się zdaje, aluzję do jednostek czasowych. 24 godziny ma doba, 60 minut liczy godzina, 60 sekund minuta. Poemat przetacza się dwukrotnie, raz w jednym układzie, raz w całkiem innym i zupełnie dowolnym. Oto jakby dwie godziny świata, oto jego dzień i noc. Różnica między nimi polega jedynie na zmianie kolejności jednostek. Tak właśnie różnią się między sobą dwa

stany istnienia: byt i bycie, jawa i sen, potencia i kreacja. Kiedy tekst przetoczy się pełną ilość razy, wszystko powróci do początku i zacznie się od nowa. Kiedy to nastąpi? Ile jest możliwych kombinacji? Można to obliczyć, jest na to wzór: $60!$ Daje to astronomiczną liczbę 8 3209 8711 razy 10^{81} . A jeśli jeszcze uwzględnić zmienną, jaką jest kolejność wielkości strof, to liczbę tę należy jeszcze pomnożyć przez $12! : 2! \times 3! \times 2! \times 3! \times 2!$, tzn. przez 1 663 200. Będzie to liczba niewyobrażalnie wielka, ale skończona. Taka właśnie liczba dobrze wyobraża potęgę i względną nieskończoność świata.

Wydawało się, że po *Bez* Beckett niczego już nie napisze. Wszak osiągnął tu pewien szczyt, doszedł do jakiegoś kresu. Oto założony u samego początku cel – opisać „drugą stronę” świata, nazwać nienazywalne, wyrazić niewyraźne – został osiągnięty. Po raz któryś w historii ludzkości, po egipskiej krainie umarłych, po greckim Hadesie i po dantejskich zaświatach podjęto wędrówkę w te strony i zdano z niej ścisłą relację. Cóż więc można zrobić jeszcze? Swego czasu pisząc o *Bez* wspomniałem, że do określenia istoty tego utworu dobrze pasuje wypowiedź jednego z bohaterów *Doktora Faustusa*, Wendella Kretschmarą, w której tłumaczy on, dlaczego nie powstała trzecia część sonaty op. 111 Beethovena. Przypomnijmy te słowa:

„Trzecia część? Rozpoczynać na nowo – po takim pożegnaniu? Powrót – po takim rozstaniu? Niemożliwe! Stało się tak, że sonata w owej drugiej, ogromnej części doszła swego kresu, skończyła się raz na zawsze. A mówiąc sonata mam na myśli nie tylko tę właśnie, w tonacji c-moll, lecz sonatę w ogóle, jako gatunek, jako tradycyjną formę sztuki: ona właśnie, jako taka, znalazła tu swój kres, została do kresu doprowadzona, wypełniła swe przeznaczenie, osiągnęła cel swój, poza który wyjść już nie można, ona sama się tutaj niweczy i rozwiązuje, żegna się z nami...”

Podobne wrażenie towarzyszy lekturze *Bez*. W tekście tym jest i wypełnione przeznaczenie, i osiągnięty cel, poza który wyjść już nie można, i pożegnanie...

A jednak *Bez* nie jest ostatnim dziełem Becketta. Po kilku latach milczenia powrócił on do prozy i podjął trud dalszych poszukiwań. Owocem tego przedsięwzięcia jest tekst *Nieruchomo*, pisany w latach 1972–1973 (znane są trzy poprzedzające redakcje tego tekstu). *Nieruchomo*, napisane po angielsku (języka tego w prozie nie używał od *Zarzuconego dzieła*), całkowicie różni się od dzieł ostatniego cyklu. Zbudowane z odmiennych rekwizytów i wytwarzające innego typu nastroj, ma z nimi jedynie wspólnego bezosobowego narratora. Natomiast jego absolutną nowością jest fakt, że nie posiada już żadnego

bohatera czy choćby centralnego obiektu, jakimi ostatnio były np. sylwetki ciał w różnych usytuowaniach. Przedmiotem opisu *Nieruchomo* są sytuacje i czynności, o których nie wiadomo, kto jest ich podmiotem. Oczywiście z licznych szczegółów jasno wynika, że odnoszą się one do jakiejś osoby, niemniej osoba ta ani razu nie jest w jakikolwiek sposób nazwana, a przez to wyodrębniona. Owe sytuacje i czynności to nieruchome siedzenie w fotelu, stanie w oknie, obserwowanie zachodzącego słońca, otwieranie i zamykanie oczu, a wreszcie podnoszenie ręki i wspieranie na niej głowy. Tekst napisany jest w ten sposób (w większości równoważniki zdań), że stwarza on wrażenie wielokrotnego powtarzania tych czynności w ciągu długiego czasu. W sumie wyłania się niewyraźny zarys historii. Oto ktoś (niewątpliwie istota ludzka), kto znajduje się w jakimś pomieszczeniu, obserwuje zamieranie światła dnia. Robi to siedząc w wiklinowym fotelu ustawionym w oknie na południe (jego pozycja przypomina tę, w jakiej trwają monumentalne bóstwa egipskie) albo stojąc w oknach na zachód lub wschód. Czynność tę powtarza w dzień i w nocy, a chodzi mu głównie o uchwycenie ostatniego momentu, kiedy to słońce zapada i staje się noc. Wielokrotnie (nigdy?) mu się to nie udaje, gdyż – jakby zmęczony nieustannym wpatrywaniem się – oczy zamyka przed-

wcześniej i przepuszcza właściwą chwilę. Wreszcie po jakimś nieokreślonym, lecz raczej długim czasie, wykonuje on zupełnie inny ruch: unosi mianowicie prawą rękę i w jej otwartej dłoni składa pochylającą się głowę. W tej pozycji zastyga i zaczyna z kolei czegoś nasłuchiwać.

Nieruchomo robi wrażenie utworu, w którym Beckett na nowo, w inny sposób, podejmuje swój temat-obsesję: czym jest ludzkie bycie? Jakby za mało mu było tego, co niedawno powiedział w *Dzyń i Bez*, jakby uznał to nagle za niewystarczające lub niedostatecznie adekwatne, buduje wizję od nowa, inaczej, z innych elementów. Wychodzi przy tym z założenia, że skoro nie wiadomo, czym jest to niesamowite, a tak niewątpliwie zjawisko (bycie), to opisując je nie należy posługiwać się jakimś korpusem podstawowym, który by je odwzorowywał (bo taki zawsze by o czymś przesądzał), lecz jedynie elementami i pojęciami mającymi znamiona cech. Oto właśnie przyczyna, dla której nie ma w *Nieruchomo* wyodrębnionego i nazwanego bohatera, a tylko dialektyka pewnych czynności. Czynności tych jest zasadniczo trzy: patrzenie, dotykanie i nasłuchiwanie. I każda z nich stanowi funkcję wyczerpania się poprzedniej. Kiedy pierwsza staje się niemożliwa, na skutek zapadnięcia ciemności, aktualizuje się druga. Gdy i druga ustaje, na skutek znieruchomienia, 'rodzi się trzecia.

We wszystkich tych czynnościach przejawia się jedna i ta sama dążność – dążność do jakiegoś oparcia się na czymś albo potwierdzenia się przez coś, albo wreszcie zapełnienia czegoś czymś. Wzrok wysysa światło, dotyk ciąży ku przedmiotowi, słuch łowi dźwięk. Wszystkie te zjawiska świadczą o istnieniu jakiegoś głodu, czy lepiej: próżni, która sama siebie nie znosi. Oto właśnie zasada czy istota bycia – wieczne sprzeciwianie się pustce. Otwieranie się, aby się zapełniać. Tworzenie się form samo-odbioru. Kiedy wyczerpuje się jedna forma, natychmiast powstaje inna. Kiedy niknie jedno oblicze rzeczywistości, wyłania się zaraz drugie. Tak oto świat chwyta (poznaje) sam siebie na różne sposoby.

Jeżeli po *Bez* wydawało się, że Beckett niczego już w prozie nie napisze, to po *Nieruchomo* można było sądzić, iż utwór ten otwiera jakiś nowy rozdział w jego twórczości. Tymczasem w roku 1975 powstało dzieło, które pod względem użytych w nim środków i rekwizytów stanowi kontynuację ostatniego cyklu. *Na zakończenie raz jeszcze*, bo o ten utwór oczywiście chodzi, jest swoistym dalszym ciągiem *Dzyń i Bez*, a zarazem czymś w rodzaju epilogu całej tej serii tekstów.

W *Na zakończenie raz jeszcze* opisane są dwojakiemu typu zjawiska i zdarzenia. Po pierwsze pewien mechanizm powstawania wizyjnego świata, a po drugie wygląd tego

świata i to, co się w nim dzieje. Mechanizm rodzenia się wizji ujawnia jej źródło i określa jej status; sama wizja zawiera w sobie, jak zwykle, pewną treść alegoryczną.

Gdzie i w jaki sposób rodzi się wizja? Mówi o tym początek utworu, jakieś pierwsze dziesięć zdań. Otóż wizja rodzi się wewnątrz czaszki, na skutek jej wyłączenia się z rzeczywistości zewnętrznej. Warunkami tego wyłączenia jest izolacja i ciemność („czaszka sama wśród czerni”). Dzięki czynnikom tym miejsce, w jakim się czaszka znajduje, oraz konkretny przedmiot, jaki ma przed sobą (deska), rozmazują się i nikną, a w ich miejsce zjawia się nowa zupełnie rzeczywistość. Robi to takie wrażenie, jakby jakiś wzrok przenikał otoczenie ku czemuś innemu albo jakby odwracał się do wewnątrz. Ta reakcja czaszki, zwana „błyskaniem”, jest jej stałym, choć coraz rzadszym rytuałem. Podkreślają to powtórzone kilkakrotnie słowa „znów” i „raz jeszcze”, np. „Więc czaszka znów tak błyska...” albo „Więc tak... błyska czaszka raz jeszcze...”.

To, co ukazuje się w ten sposób (co „rozbłyskuje”), to znany już krajobraz z *Bez*, tyle że nieco zmieniony: płaskie, szare pustkowia i małe ciało stojące pośród swych ruin, zwane tu również „wygnanym”. Krajobraz ten jednak nie ukazuje się od razu. Ukazuje się on tak, jakby oko, które go postrzega, wolno się w nim zdomowiało i sto-

pniowo odnajdywało kolejne jego elementy: „Niebo szare, beżchmurne, szary piach jak okiem sięgnąć, długo pustynia na początku... Tam, w końcu, tak samo szary... stoi, sztywno, pośród swych ruin, wygnany”.

Z całej tej ekspozycji wynikają następujące wnioski:

Szary, pustynny świat *Bez* (a więc jakby i wszystkich poprzednich utworów cyklu) to świat, który gdzieś stale istnieje i podlegając swojemu czasowi toczy się własnym trybem. Świat ów ukazuje się w czasie, a warunkiem ukazania się jest wyłączenie zwykłej percepcji (vide *Wyobraźnia martwa...*). Co pewien czas czaszka podejmuje trud „otwarczenia się” na ów świat („rozbłyśkuje”). Wówczas staje się on widny („wstaje tam... dzień ołowiany”) i można zobaczyć, co się w nim stało i dzieje.

Jak wygląda ten świat i co się w nim dzieje w danej odsłonie? Na pierwszy rzut oka jest on taki sam jak ostatnio przedstawiał się w *Bez*. Ale już po chwili okazuje się, że zaszły w nim pewne zmiany. Oto ruiny schronienia i małe ciało zanurzyły się w pyłe. Szczątki schronienia prawie zupełnie, a ciało „powyżej kostek”. Obecnie, a więc w czasie „seansu”, zachodzą jeszcze radykalniejsze zmiany: ciało zaczyna się rozsypywać, a wreszcie przewraca się jak długie twarzą do ziemi. Wydarzeniu temu towarzyszy inne, o wiele niezwyklejsze. Otóż z bez-

kresu („tam, gdzie tylko pył możliwy”) wylaniają się nagle i niespodziewanie dwa białe karły. Z początku widać tylko samą biel, później zarysowują się kształty. Karły mają maleńkie twarze, niewielkie nogi i tułowia, natomiast zognione ramiona i czaszki. Zwrócone frontem do siebie suną wolno trzymając równie białe nosze. Co pewien czas zatrzymują się i jakby odpoczywają, co pewien czas zamieniają się rolami („by raz jeden, raz drugi był zmuszony iść tyłem”). Zmiana ta wygląda w ten sposób, że ten, który idzie do przodu, przystaje, a wówczas drugi zatacza półkole. Rzecz znamienna, że karły, mimo iż znajdują się już w polu widzenia ciała-wygnanego, wcale się do niego nie zbliżają. Tekst powiada, że pomiędzy ciałem a karłami „prześtrzeń nie zmniejsza się, a tylko się otwiera”. Ponadto powiedziane jest, że karły niosą nosze od niepaamiętnych czasów, tak długo, jak istnieje sama ta kraina. Wreszcie postawione są dwa pytania. Po pierwsze, czy wygnany zdoła kiedykolwiek dostrzec parę karłów, a jeśli tak, czy w nie uwierzy? A po drugie (kiedy ciało już padło, a karły znieuchomiły): „czy wszystko na zawsze już tak zastygnie?”. Pierwsza kwestia pozostaje całkowicie zawieszona, natomiast druga przynajmniej w jakiś sposób rozważona. Rozważania te stanowią wynik kończenia się „seansu”. Oto okno w czasie na pustynny świat zamyka

się i wizja tak jak niedawno rozbłysła, tak teraz gaśnie: „na zakończenie raz jeszcze... czerni zapada na nowo”. To właśnie – paradoksalnie – jest źródłem nadziei. Bo skoro „seans” kończy się tak, jak się zaczął i jak już nieraz się kończył, to wolno przypuszczać, że jeszcze się kiedyś powtórzy. Innymi słowy: ciąg dalszy wciąż jeszcze jest możliwy. Ostatnie zdanie tekstu brzmi: „Tędy być może jeszcze inny koniec, pod niebem równie czarnym, beżchmurnym, tędy, przez ziemię i niebo ostatecznego końca, jeśli by taki musiał kiedykolwiek nastąpić, jeżeli byłby absolutnie konieczny”.

A zatem w *Na zakończenie raz jeszcze* mamy do czynienia z czterema nowymi elementami. Przede wszystkim z przedstawionym po raz pierwszy mechanizmem powstawania wizji, a w zakresie samej wizji: z fenomenem roztopiania się w pyłe, z upadkiem ciała i z pojawieniem się nowych obiektów w postaci dwóch białych karłów. Co oznaczają wszystkie te zjawiska i zdarzenia?

Ujawnienie miejsca, gdzie powstaje wizja („czaszka”) oraz ukazanie mechanizmu, w jaki ona powstaje (fenomen rozbłyśkiwania), określają jej status. Wskazują mianowicie, że przedstawiony świat ma charakter jakiejś iluminacji, całkowicie odmiennej od tego, co ofiarowuje umysłna – literackiej natury – gra wyobraźni. Podkreśla to zarówno sam sposób objawiania się obrazu (samorzutne wylanianie się

z czerni), jak i użycie słowa „czaszka”, które oznacza wyłącznie anatomicznie wyodrębnione miejsce, nie zaś jakąkolwiek zdolność czy dyspozycję umysłu. Opis tych wszystkich okoliczności i zjawisk wyraża myśl następującą: nie wiadomo, czym jest lub co odzwierciedla to, co zostaje tu przedstawione, wiadomo tylko, że się to co jakiś czas w sposób niezwykle wyrazisty i nieodparty pokazuje, a miejscem, gdzie się pokazuje, jest wnętrze głowy. Krótko mówiąc: przedstawiony świat ma status wizji o charakterze profetycznym. O czym mówi ta wizja?

Jeżeli występujące w niej symbole i elementy rozumieć tak, jakby były one odczytywane ostatnio, czyli w *Bez*, to rzecz zdaje się wyrażać coś takiego: potencjalność ludzkiego bycia (małe ciało) nie jest trwałym i koniecznym pierwiastkiem świata. Jest ona zaledwie możliwością albo koniecznością przejściową. Do pewnego czasu (do wizji w *Bez*) wydawała się niezniszczalna i niezbywalna. Obecnie wydaje się przemijająca, tak samo jak przemijająca była jej forma wcielona. Świat w swej najbardziej elementarnej podstawie nie jest bowiem, jak się okazuje, tym, co odwzorowywał szary bezkres z tkwiącym w nim niezmiennie jak cień małym ciałem, lecz tym, co odwzorowuje bezkształtny i jednolity pył („ocean pyłu bez zmarszczki”), który zaledwie może, ale nie musi skupiać się w bryły i formy. To właśnie taki

świat wywiódł niegdyś z siebie posąg człowieka, który mógł następnie przybierać postać wieloną (otaczać się schronieniem ze światła). I to właśnie taki świat wchłania obecnie go z powrotem.

A zatem wizja z *Na zakończenie* raz jeszcze głosi zmierzch człowieka jako rodzaju, jako danej formy bycia. Cóż w takim razie oznacza tajemnicza para karłów?

Naprzód zbierzmy wszystkie dane na ich temat. Otóż karły – generalnie rzecz biorąc – są podobne do występujących dotychczas ciał, tyle że odpowiednio w stosunku do nich pomniejszone i zniekształcone. Mają miniaturowe twarze, korpusy i nogi, natomiast ogromnie ramiona i czaszki. Nie wiadomo, jakie mają oczy, bo tekst nic o tym nie mówi. Wiadomo tylko, że całe są białe (pozbawione koloru niebieskiego?), że poruszają się i że ich wędrówka trwa od niepamiętnych czasów. Karły stanowią wreszcie nierozłączną parę, „poprzez noszenie białych noszy.

Wszystkie te właściwości, a głównie: kształt, biel i ruch, wskazują, że mamy tu do czynienia z jakąś inną zasadą bycia. Zasada ta w sposób istotny różni się od tych, z jakimi spotykaliśmy się dotychczas. Podstawowa różnica wyraża się w tym, że karły, chociaż białe, nie są zamknięte w żadnym pomieszczeniu, czyli że nie wypromieniowują z siebie żadnej „geometrycznej” poświaty. Oznacza to, że ich sposób

bycia nie polega już na rozświetlaniu neutralnej substancji istnienia, co zawsze okazywało się w skutkach błędne i swoście zniewalające, lecz na czymś takim, co pozwala na bezpośrednie obcowanie ze światem w jego elementarnej postaci i na przemieszczaniu się w nim. Zwróćmy uwagę, że karły są pierwszymi istotami w ostatniej serii utworów Becketta, którym dany jest ruch. Wszelkie ruchy dotychczasowe, jakie mieliśmy okazję obserwować (otwieranie i zamykanie oczu w *Wyobraźni martwej...*, poszukiwania w *Wyludniaczu*, skoki „hop” w *Dzyń*) miały zupełnie inny charakter. Natomiast ruch karłów jest rzeczywisty i odbywa się po raz pierwszy w przestrzeni otwartej. Jednakże i tutaj tkwi pewna zagadka. Albowiem karły, mimo iż znajdują się już w polu widzenia ciała-wygnanego, nie mogą jakoś do niego dotrzeć (między ciałem a nimi „przestrzeń nie zmniejsza się, a tylko się otwiera”). Nie mogą albo wcale nie mają. Tego nie wiadomo. Co prawda rekwizyt w postaci noszy z poduszką sugeruje, że karły zjawiają się, aby zabrać padające ciało, to jednak tylko domysł. Faktycznie cel ich marszruty jest niedopowiedziany. Widać tyle, ile widać, i to musi wystarczyć. A wystarcza to tylko do tego, by stwierdzić, że – z jakichkolwiek powodów – do kontaktu między karłami a wygnanym ciałem nie dochodzi. Oznacza to zaś jedno: między za-

nikającym byciem ludzkim a byciem, które „nadchodzi”, byciem innym, nieznanym, choć pod pewnymi względami podobnym, nie ma komunikacji. Te dwa sposoby istnienia, choć tkwią w jednej przestrzeni i krążą wokół siebie, pozostają względem siebie oddalone i nieprzeniknione.

Reasumując: *Na zakończenie* raz jeszcze to rodzaj proroczej wizji wieszczącej zmierzch człowieka i przyjście na jego miejsce kogoś innego. Upadek człowieka jest całkowity i nieodwracalny („nigdy nie zdołasz już się podnieść”), albowiem pada on w swej najgłębszej istocie – w swojej zasadzie bycia. Natomiast natura „kogoś innego”, tego kogoś, kto ma nadejść albo już od niepamiętnych czasów nadchodzi, pozostaje do końca niejasna. Wiadomo tylko, że będzie on kimś zasadniczo różnym od człowieka. Jego cechami są: naturalna podwójność, zdolność do ruchu, skarlenie twarzy i ogromnienie czaszki. Co oznaczają te wszystkie cechy, będące przecież cechami symbolicznymi, trudno na razie powiedzieć. Pokaże to przyszłość. Na razie można tylko na ten temat spekulować.

Dobrnęliśmy do końca. Pora na podsumowanie. Kim jest Samuel Beckett jako pisarz i czym jest ostatni okres jego prozy – w ogóle i na tle całego dorobku, jako pewien samodzielny korpus i jako ostatni rozdział twórczości?

Powyższy, mniej lub bardziej szczegółowy przegląd dzieł autora *Końcówki* unaoczniał, że pisarz ten to rzadkie skrzyżowanie intuicjonisty z racjonalistą, to profetyczny wizjoner, który poddaje swe objawienia trzeźwej i bardzo precyzyjnej, nieomal matematycznej obróbce, to synteza natchnionego mistyka ze zdyscyplinowanym formistą. Pod tym względem przypomina on takie umysły, jak Kartezjusz, Spinoza, Kant i Husserl. Jeśli idzie o tematykę jego dzieł, to skupia się ona wokół najbardziej zasadniczych kwestii religijno-filozoficznych, takich jak pochodzenie i natura świata, istota i przeznaczenie człowieka, jego możliwości poznawcze i szansa zbawienia. Pod tym względem nawiązuje on i włącza się do tradycji wielkich nawiedzonych pieśniarzy ludzkości, takich jak Homer, Hezjod, tragicy greccy z Ajschylosem na czele, Prorocy Starego Testamentu, Dante i Milton. Jeśli zaś chodzi o sposób rozwiązywania zagadnień bytu, świata i człowieka, to czyni to na sposób dualistyczny. W jego wizjach i wzorach pobrzmiewa wiara w dwoistość świata, w wieczną dialektykę ciała i duszy, bytu i nicości, w mit wiecznego początku i w mit spiralnego, nieskończonego rozwoju. Pod tym względem wpisuje się w tradycję myśli wczesnych filozofów greckich, następnie Demokryta i Platona, z późniejszych Berkeleya, Kartezjusza i Kanta, a z najbliższych nam – Schopenhauera i Nie-

czego. Co do formy, jaką posługuje się Beckett, to nie ma ona w sobie nic ani z dyskursu, właściwego filozofom, ani z metaforycznego opisu, właściwego poetom metafizycznym, ani z programowego alegoryzmu, właściwego z kolei tekstom biblijnym. Jej istotą jest coś, co można by nazwać „wyrażeniem bezpośrednim”, polegającym na tym, że abstrakcyjne lub nieuchwytnie zmysłami zjawiska albo idee, nie są w jakikolwiek sposób opisywane albo omawiane, lecz odwzorowywane całościowo, ogólnym kształtem całego utworu. „Wyrażenie bezpośrednie” to językowa imitacja rzeczy, to konstrukcja wzniesiona w materii słowa, która naśladuje byt pozasłowny. Pod tym względem Beckett jest przede wszystkim wierny ideom Giambattisty Vico, a poprzez niego anonimowym twórcom pierwotnych kultów i mitów, którzy jako pierwsi nadawali słowom moc rzeczy. Ponadto bliski jest tu starożytnym i średniowiecznym poetom uprawiającym gatunek *carmen figuratum*, a wreszcie wiadomej poetyce Joyce'a, którą w młodości tak wnikliwie analizował.

Grupa utworów ostatniego okre-

1979

2004-09-21



2004. CZE. 11

2004 - PR - 73

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
ul. Dobra 56/66
00-312 WARSZAWA

2004. 20. 520200

su, a ściślej biorąc pięć takich pozycji, jak *Wyobrażenia martwa...*, *Wyłudniacz*, *Dzyń*, *Bez* i *Na zakończenie raz jeszcze*, to z jednej strony skrót i podsumowanie całego artystyczno-filozoficznego doświadczenia autora, a z drugiej jakieś dokonanie ostateczne, coś w rodzaju „pieśni nad pieśniami”, uzyskany na końcu wzór. W cyklu tym znalazły najpełniejsze, jak się zdaje, i najściślej urzeczywistnienie wszelkie pragnienia, zamiary i idee, jakie żywił i sformułował pisarz w młodości. Tych pięć tekstów, przypominających pięć wyrazistych tablic, spełnia wszelkie warunki tego, co jest według Becketta pieśnią poety. Są więc one i wizją, i muzyką, traktatem i mitem, wyznaniem wiary i modlitwą, mową i rzeczą. W sumie układają się one w niewielką objętościowo, lecz pełną i spójną kosmologię. Oto czym i jaki jest świat. Oto kim jest człowiek. Oto jego początek, dzieje i przeznaczenie.

Nad Ziemię wznosi się nowa ułotna, lecz jakże wyrazista i trwała kraina. Kraina szarego pyłu, świetlistych schronień i małych ludzkich sylwetek.