



Samuel Beckett

Czekając na Godota

Samuel Beckett

Czekając na Godota



Samuel Beckett Czekając na Godota

(En attendant Godot)
Przełożył Antoni Libera

Osoby:

Estragon - Wojciech Bartoszek
(gościnnie)

Vladimir - Wojciech Siedlecki
Lucky - Janusz Chabior
(adept)

Pozzo - Andrzej Szubski
Chłopiec - ***

Reżyseria - Grzegorz Mrówczyński
Scenografia - Marian Iwanowicz

Inspicjent i sufler - Jolanta Naczyńska

Premiera ²⁶ czerwiec 1994 r.

Samuel Beckett (1906 - 1989)

dramaturg, prozaik, poeta i eseista irlandzki piszący po angielsku i francusku, laureat Nagrody Nobla 1969. Studiował romanistykę w dublińskim Trinity College (1923-27). Później pracował jako lektor języka angielskiego we Francji (1928-30), przez pewien czas był sekretarzem Jamesa Joyce'a i współpracował przy tłumaczeniu jego utworów na francuski. W latach 1931-36 był wykładowcą tego języka w Trinity College. Od 1937 mieszkał stale we Francji. Podczas okupacji współdziałał z ruchem oporu, za co przyznano mu Złoty Krzyż Wojenny; stwierdził później: "Wolałem Francję w stanie wojny niż Irlandię w stanie pokoju". Debiutował wydanym jako druk bibliofilski poematem pod nieprzetłumaczalnym tytułem *Whoroscope* (1930). W jego powieściach angielskich, *Murphy* (1938), *Watt* (1953) oraz francuskiej trylogii *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951, Malone umiera), *L'Innommable* (1953, Nienazywalne) nie ma tradycyjnej akcji, typowe są dla nich obsesyjne monologi wewnętrzne i czarny humor. Światową sławę przyniosła pisarzowi sztuka *Czekając na Godota* (1952, *En attendant Godot*, 1954, *Waiting for Godot*), której premiera odbyła się w Paryżu 5 I 1953; datę tę uważa się za przełomową w historii współczesnego teatru. *Godot* uznawany jest za pierwszy i najbardziej charakterystyczny utwór teatru absurdu. Do najświetniejszych dramatów Becketta należą *Końcówka* (1957, *Fin de partie*, 1958 *Endgame*), przejmująca jednoaktówka *Ostatnia taśma Krappa* (1958, *Krapp's Last Tape*, 1959, *La dernière bande*), *Szczęśliwe dni* (1961, *Happy days*, 1963, *Oh les beaux jours*), *Komedia* (1964, *Play*; *Comedie*), *Oddech* (1970, *Breath*, 1972, *Souffle*), *Nie ja* (1973, *Not I*, 1974, *Pas moi*), *Kroki* (1976, *Footfalls*, 1977, *Pas*). Jest też Beckett autorem kilku słuchowisk i sztuk telewizyjnych. Zawsze żywo interesował się inscenizacjami swych utworów, a od połowy lat sześćdziesiątych sam zaczął je reżyserować. W ten sposób powstało ponad dwadzieścia autorskich inscenizacji; notatki reżyserskie Becketta to bezcenny komentarz autora do własnej twórczości. Jego dzieła, w których nie ma ani tradycyjnej intrygi, ani konwencjonalnych postaci, stanowią metaforę losu ludzkiego, są wypowiedziami o sytuacji człowieka jako takiej, pesymistyczną, przesyconą tragizmem wizją kondycji ludzkiej.

L. E.

Czekając na Godota

Napisana między drugą a trzecią częścią trylogii (*Molloy*, *Malone umiera*, *Nienazywalne*) sztuka, która zapoczątkowała nową erę w teatrze współczesnym, była dla autora, do czego sam prywatnie często się przyznaje, czymś pisanym dla relaksu, wytchnienia od problemów komplikującej się z tomu na tom trylogii. W *Nienazywalnym* doszedł Beckett do swego pierwszego punktu *non plus ultra*. Nim jednak zaczął tę powieść, ujrzał, jak się wydaje, drogę, która mogła go wyprowadzić ze ślepego zaułka. Dla kogoś zamkniętego w zredukowanym do kilku nikłych pewników ontologicznych świecie fikcji powieściowej, w którym wszystko, co się da powiedzieć, jest możliwe (a brzmi to jak posępne "Bóg umarł. Wszystko jest możliwe"), gdzie postaci rozszepcają się na wiele głosów i dublują, ratunkiem może wydawać się teatr. Przynajmniej w punkcie wyjścia dostarczał on Beckettowi możliwości przedstawienia rzeczywistych ludzi - ludzi z krwi i kości, obdarzonych ciałami i umysłami - postaci, które są na scenie. Sceniczne pewniki, do których sprowadza autor ulotny świat *Czekając na Godota*, wydają się mocniejsze niż powieściowe "wszystko dozwolone". "Losem ludzi na scenie jest być na scenie, zajmować miejsce" - do tego właśnie sprowadzał wykładnię sztuki Becketta jeden z jej pierwszych interpretatorów, Alain Robbe-Grillet.

5 stycznia 1953 r. jest przełomową datą w biografii twórczej Becketta, w jego "karierze" literackiej - choć jakże nieodpowiednie wydaje się stosowanie tego słowa w stosunku do pisarza głuchego na sławę i sukces. Jest też przełomową datą w historii teatru. Krytycy i recenzenci zauważyli sztukę natychmiast. Sylvain Zegel, dziennikarz, którego nazwiska nie pokrył kurz zapomnienia tylko dlatego, iż był on autorem pierwszej recenzji *Czekając na Godota*, już siódmego stycznia wróżył sztuce długi żywot:

Długo będzie się mówić o pierwszej sztuce Samuela Becketta. (...) Ci dwaj włóczędzy, którzy reprezentują całą ludzkość wypowiadają uwagi, jakie mógłby poczynić każdy z nas; bawią się nudzą, rozmawiają, nie rozumiejąc się. Robią to wszystko, żeby mieć zajęcie. Dla zabicia czasu. Żeby żyć albo stworzyć sobie iluzję życia. Są pewni tylko jednego - że czekają na Godota. Kim jest Godot? Nie wiedzą. (...) Może szczęściem, życiem wiecznym, ideałem nieosiągalnych dążeń wszystkich ludzi... ("Liberation" z 7 I 1953)

Dla Jeana Anouilha *Czekając na Godota* to "arcydzieło, które będzie wywoływało rozpacz ludzi w ogóle, a dramaturgów w szczególności, musicalowy skecz *Myśli Pascala*, grany przez clownów Fratellini". Jacques Audiberti, stwierdziwszy, iż postaci u Becketta "mówią jak Charlie Chaplin - gdyby mówił", zastrzegł się: "tej sztuce nie potrzebne są ani odniesienia, ani powinowactwa". Bardzo charakterystyczne -

krytycy i widzowie, choć "muszą" znajdować związki i powinowactwa, czynią to ze świadomością, że sztuka tego nie wymaga. Tak oto zauważona zostaje jedna z pierwszych pułapek, jakie Beckett stawia na czytelników - jednoczesny przymus i zbędność szukania powinowactw to źródło siły, z jaką apelują do odbiorcy utwory Becketta. Armand Salacrou pisał wkrótce po premierze:

Nieoczekiwane dzieło, które jednak rozpoznajemy. Czekaliśmy na tę sztukę o naszym czasie, na jej nowy ton, prosty i skromny język, jej zamkniętą, kolistą intrygę, z której nie ma wyjścia. ("Arts-Spectacles" z 27 I 1953)

Marek Kędziński

(fragment książki: M. Kędziński, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, s. 60 - 62)



W teatrze Becketta uderza maniacka dokładność wypowiedzenia i postępowania postaci. Zarówno zdania, jak czynności są uwidocznione i rozczłonkowane. Im czynność mizerniejsza, tym ceremonialniej odprawiana. Jakby w tych blahostkach kryło się głębsze znaczenie... Ale poszukiwacze sensu - jak poszukiwacze Godota - zostaną wystawieni do wiatru, jeszcze raz i zawsze.

Słowa, zmałowane okolicznościami emisji, z trudem docierają do publiczności. Repetycje Becketta to raczej oscylacje dookoła identycznego schematu. Nie ma gestu, aluzji, postaci, rozmówki, które by nie pojawiły się przynajmniej dwukrotnie. Jednak raz wcześniej, raz później, raz pobieżnie, raz dokładnie, raz w działaniu, raz we wspomnieniu. Jest coś bardzo pierwotnego, jarmarcznego w tej technice. "Pascal w cyrku Fratellini" - tak przyspilił Becketta Anouilh. Przypominają się kłowni, Chaplin... Także improwizacje komedii *dell'arte*. Tam również obowiązywał scenariusz, wokół którego haftowali aktorzy. Oczywiście u Becketta wszystko zostało obliczone i zapisane. Jest tylko trochę tak, jakby każdy akt był kolejnym przedstawieniem...

Spróbujmy streścić *Czekając na Godota*. Vladimir i Estragon schodzą się pod samotnym drzewem. Czekają na Godota: narzekają, opowiadają pobożne albo sprośne historyjki, borykają się z butami, spodniami, melonikiem. Przyjmują Pozza i Lucky'ego. Wreszcie wieczorem dowiadują się od Chłopca, że Godot przyjdzie jutro... Można tak streścić zarówno całą sztukę, jak pierwszy albo drugi akt z osobna. Dopiero bliższe wejście odsłania różnice. Ważne, nieważne? Nie wiadomo. W butach chodzi najpierw Vladimir, potem Estragon. Drzewo, wprawdzie bezlistne, rozkwitło, co prawda nędznie. Mniej w drugiej części roztrząsań ewangelicznych. Pozzo, który prowadził Lucky'ego, oślepl. A bełkotliwy Lucky oniebiał... I tak dalej, aż do najdrobniejszych szczegółów. Wszystko poprzestawiane, ale po co? Tak więc zrab zdarzeń jest zawsze tożsamy. Zmienia się tylko, co mniej istotne. Słowa, gesty, postacie zamieniają się miejscami lub powtarzają ułomnie, niezdarnie. Czas dany jest człowiekowi w doświadczeniu rozkładu: tylko dlatego, że obecnie czuje się on "gorzej", gotów jest przyjąć, że przeszłość istniała naprawdę.

Jest u Becketta pragnienie redukcji czasu, unieruchomienia wydarzeń. W *Czekając na Godota* czas - chociaż przeklęty - istnieje jeszcze, po prostu dlatego, że otwiera się na przyszłość, choćby zawodną. Czas ma kierunek, tym kierunkiem jest Godot. Zdarzenia powtarzają się wprawdzie natrętnie i powtarzać będą chyba nieskończenie, ale szeregują się i ustawiają względem Zdarzenia, które przerosło wszystkie pozostałe, jeżeli nastąpi: względem przyjścia Godota. Póki nadziei, póty czasu. A jeśli

Godot nie przyjdzie? Nawet jeśli nie przyjdzie, podporządkował sobie czas... Tyle więc czasu, ile czekania.

W świecie Becketta nie ma - nie może być - nowych zdarzeń. Gdzie zaś nie ma nowych zdarzeń, nie ma także i czasu. Ale łatwo to powiedzieć fizykwowi. Pisarz musi unaocznić brak, rozmnożyć pustkę. Inscenizuje zatem - kilkakrotnie - te same zdarzenia, w tym samym porządku i wśród identycznych przedmiotów. Nawrotność zdarzeń uprzytamnia kolistość czasu i odwrotnie. Taki właśnie czas jest w teatrze najbliższej nieruchomej teraźniejszości. Ku niczemu nie prowadzi, nic się z niego nie może narodzić. Co było, może się tylko powtórzyć, zwykle gorzej. Możliwa jest tylko jedna niespodzianka: że jedno z powtórzeń będzie ostatnie.

"Nigdy się stąd nie ruszałem" - oświadcza Estragon, zapytany, czy poznał miejsce, gdzie wczoraj czekał na Godota. Gdzie nie ma wczoraj i dzisiaj, nie może także być zmiany miejsca. "Czy nie da mi pan spokoju z tymi idiotycznymi pytaniami, dotyczącymi czasu? - złości się Pozzo - To bez sensu. Kiedy. Kiedy. Któregoś dnia, niech to panu wystarczy, któregoś dnia takiego samego jak inne, zaniemówił, któregoś dnia ja ośleplęm, któregoś dnia ogłuchniemy, któregoś dnia urodziliśmy się, któregoś dnia umrzemy, tego samego dnia w tej samej chwili (...) Baby rodzą okrakiem na grobie, słońce świeci tylko chwilę, a potem noc, znów noc". Tutaj znać najlepiej, że irlandzki pisarz brał lekcje u króla Jerozolimy. "Marność nad marnościami, rzekł Eklezjastes, marność nad marnościami i wszystko marność (...). Słońce wschodzi i zachodzi, i wraca się do miejsca swego: i tam znowu wszedłszy, krąży przez południe i skłania się ku północy: przechodząc wszystko wokół idzie wiatr i nawraca się do okręgów swoich (...) Cóż jest, co było? toż, co potem będzie. Cóż jest, co się stało? toż, co się stanie" (1, 2, 5-6, 9). Czy o wszystkich bohaterach Becketta nie można powiedzieć, że "nawracają się do okręgów swoich", że powtarzają swą drogę?

Przestrzeń tożsama i zamknięta może być przestrzenią świętej prawdy. Czas systematycznie dziurawiony, spowolniany, powtarzany tak, aby stał, zmienił się w punkt - czy nie jest czasem rytuału? W rytuale powtórzenie odsyła do początku, do złotego wieku narodzin. U Becketta zapowiada najwyższy koniec, śmierć. Bo też ten rytuał - jeśli jest - jest tylko szyderczym echem, rozczarowanym odrzuceniem, krzywym, nie zaś świętym zwierciadłem, podstawionym człowiekowi. Pisarz mówi tylko, że byt człowieka jest czasowy. Ale czas, unieruchomiony powtórzeniem, jest karą wymierzoną człowiekowi.

Można - jak chciał Jan Kott - czytać Szekspira przez Becketta. Ale jeszcze lepiej czytać Becketta po Szekspirze. Porównanie układa się jak w podręczniku poetyki. Czas tragedii jest czasem pełnym, ciężarym zdarzeniami. Toteż nigdzie nie mknie prędzej niż u Szekspira, tak prędko,

że go nie dostrzegamy. Ponieważ tragedia jest dziedziną wielkości, szuka sobie bohaterów wśród możliwych. Aby wiele cierpieć, trzeba się narodzić wielkim. Maluczkim przystoi skromność. Kiedy pną się ku wzniosłości, publiczność wybucha śmiechem. Tymczasem czas Becketta jest pusty i zarazem - niemal dotykalny. W jego sztukach nie dzieje się nic niezwykłego. Dlatego też muszą być zaludnione postaciami nijakimi. Pusty czas i codzienne zdarzenia przywołują postacie niezbywalnie naznaczone błahością.

Postacie to stare i kalekie, co wyklucza zarówno energię jak wzniosłość. Stopniowo, ostrożnie - wyczerpują możliwości istnienia, które zostały im przydzielone. Rozporządzają niejako kapitałem bytu, który powolutku "wydają". Jest to przede wszystkim kapitał ciała (bo przecież zużywamy się cielesnie od narodzenia). Tracą więc zdolność odbierania wrażeń (ślepotą) i zdolność ruchu (porażenie). Hamm mówi: "Któregoś dnia powiesz sobie: jestem zmęczony i usiądę, i pójdziesz gdzie usiąść. Potem powiesz sobie: jestem głodny, wstanę i pójde coś zjeść. Ale nie wstaniesz. Powiesz sobie: źle zrobiłem, że siadłem, ale skoro już siedzę, to jeszcze trochę posiedzę, a potem wstanę i pójde coś zjeść (*Pauza*). Popatrzysz chwilę na ścianę, a potem powiesz sobie: zamknę oczy, może trochę się prześpię, a potem pójdzie lepiej, i zamkniesz je. A kiedy je otworzysz, ściany już nie będzie". I tak się to właśnie odbywa. Estragon zdejmuje buty, brak mu siły, aby je włożyć, więc odchodzi boso. Później pomaga mu Vladimir... Ale przyjdzie dzień, kiedy nawet we dwójkę nie potrafią się obuć.

Jak ciężko mówić, kiedy nie ma nic do powiedzenia! Toteż mówienie jest z reguły kalekie. Słysząc niemal popłoch składni, znużenie oddechu, wściewość słów, co nie mogą się razem złożyć. Partie klasycznie piękne sąsiadują z pokracznością, ułomnością, niezdarstwem. W miarę jak marnieją i giną postaci, marnieje zwykle i rozplywa się mowa, bo umieranie stylu jest umieraniem człowieka... Ale im gorzej i głupiej mówią ludzie Becketta, tym bardziej przy mowie się upierają! Godzą się na słowne cokolwiek, jak Vladimir. Byle tylko pokonać ciszę, dorzucić coś do przedtem powiedzianego! Skoro tak trudno istnieć, trzeba przynajmniej słowem upewnić się w istnieniu, ba, przydać sobie istnienia. Każdym dorzuconym zdaniem człowiek wydziera siebie niebytowi.

Znaczenia słów są zatem mniej ważne niż proces mówienia, który sam staje się "bohaterem" dramatu, kto wie, czy nie ważniejszym od człowieka, przez którego się objawia. Postacie trwają w zupełnej błahości: działają, aby podtrzymać własne życie (cielesnie rozumiane), mówią, aby zapłacić milczeniu. To mówienie jest mówieniem na nic, oznacza pustkę i umykanie desygnatów. Przestrzeń literacka zostaje wypełniona słowami, jak pustynia piaskiem. Czy znąci i znuży wzrok i umysł pub-

liczności? Wprost przeciwnie. Właśnie dlatego, że wszystko, na co natrafia czytelnik, jest (ale czy naprawdę jest?) błahę, zaczyna znaczyć - nadmiernie. Ponieważ na tej Saharze nie ma nic, każdy cień, przedmiot, wzniesienie przykuwa uwagę i zapowiada niezwykłość. Pustka prowokuje do działalności intelektualnej. Rzecz w tym, że cokolwiek zostanie powiedziane, rozwija się zaraz, kojarzy, obrasta wspomnieniami, podobieństwami, aluzjami. Między dziełem a czytelnikiem wywiązuje się osobliwa gra, ponieważ chce on koniecznie narzucić "głębszy" sens wszystkiemu, co napotyka. Tak działa - dzisiaj! - konwencja literacka, która nie znosi mówienia "na nic" i uprzywilejowuje znaczenia ukryte. Mistrzostwo pisarza polega zatem na uruchomieniu znaczeniowótworczej zdolności umysłu. A także - na dostarczeniu obfitej pożywki działaniom, które nasycają błahość znaczeniem, a przypadek koniecznością...

Beckett świadomie stawia na "nadznaczność" wypowiedzi. Wprowadza na tropy, które nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, ale po prostu niedostateczne. Jego obrazy czy formuły mają nieraz oczywiste znaczenie symboliczne. Ale to znaczenie nie jest nigdy pełne, nie dość go jest, aby uporządkować całość dzieła. Sens niedostateczny sygnalizuje tak niepełność wszelkiego sensu, a więc to, na czym Beckettowi najbardziej zależy. Łatwiej to zrozumieć na przykładach. W *Godocie* drzewo, początkowo ogołocone, zyskuje dwa listeczki. Ile o tych listkach napisano! Zieleń jest barwą nadziei, a drzewo może być biblijnym drzewem życia. A więc Gogot jest bliżej, właśnie dlatego, że włóczędzy *credunt quia absurdum!* Taka interpretacja nie jest bynajmniej niedorzeczna. Ale Beckett przerywa serię, takich znaków jak zielone listeczki jest za mało albo też zostają zaprzeczone (np. "szum skrzydeł", oczywiście anielskich). W końcu to tylko jest pewne, że zmieniła się pora roku... Tak u Becketta stale. Chce on pobudzić ciekawość, pamięć, wyobraźnię czytelnika po to, aby go rozczarować. Postępuje tak, aby sens symboliczny tworzył się i rozsypywał - bez końca. Bo człowiek z konieczności narzuca znaczenie rzeczom i zdarzeniom, które po prostu są!

W twórczości Becketta czas zmierza do bezczasu, ciało do rozkładu, działanie do nieruchomości, mówienie do milczenia - słowem, istnienie do nieistnienia. Powiedzieć o człowieku najważniejsze to wypowiedzieć jego stosunek do śmierci. Wokół tej - i tylko tej - oczywistości pracuje wyobraźnia pisarza. Jego teatr byłby więc - na pierwszy rzut oka - pracowicie i jednolicie tragiczny.

Co jest jednak u Becketta tragiczne? Czy zdarzenia? Na pewno nie. Zdarzenia nie niosą żadnej wartości, której zagłada byłaby przyczyną trwogi i wezwaniem do oczyszczenia. Co więcej, zdarzenia nie są nigdy szczególnie osobliwe. Wszystko, o czym mówi pisarz, przytrafić się musi - w tej czy podobnej postaci - wszystkim od początku do końca świata.

Teatr Becketta obywatel się bez jakiegokolwiek nadzwyczajności... "Tragedia - pisał przed czterdziestu laty i nie ma zapewne krytyka, który by sławne go zdania nie przytoczył - nie opiera się na odpowiedzialności człowieka. Tragedia opowiada o ekspiacji. Ale nie o byle jakiej ekspiacji, spowodowanej naruszeniem nędznego kodeksu, ułożonego przez lokajów dla szaleńców. Bohater tragiczny musi odcierpieć grzech pierworodny, własne i swoich *socii malorum* (towarzyszy nieszczęścia), grzech narodzin".

Tym samym wraca Beckett do prastarego pojęcia tragedii. Od oświecenia teatr najwyraźniej ucieka od tragiczności. Unika konfliktów, na które nie można poradzić. Winę bohatera wyjaśnia pochodzenie społeczne, niedostatek wychowania, potęga ciemnoty, okrucieństwo obyczajów, w ostateczności zaś - choroba. Lepsze prawa, właściwsze zwyczaje, tolerancja i medycyna zapobiegłyby na pewno ogromnej większości teatralnych nieszczęść dziewiętnastego wieku. Ale już wcześniej - nawet u Racine'a i Szekspira - wina tragiczna rodzi się we wnętrzu jednostki, nie zaś - wynika z porządku rzeczy. Bohaterowie Racine'a pojmują dobrze, że zawi - nili nadmierną namiętnością, której nie mogą poskromić, tak bardzo się z nią utożsamili. Także u Szekspira los jest uwewnętrzniony, a pojęcie winy zbliża się do pojęcia grzechu. Pycha i szaleństwo władców narusza średniowieczną jeszcze regułę, którą odwieczna mądrość ustaliła dla człowieka. Bohater tragiczny spełnia - w niezwykłym blasku - wielkość swej ludzkiej jednostkowości, co pozwala mu współczuć. Ale tej litości towarzyszy ulga i uspokojenie, które budzi porządek, przywrócony w królestwie duńskim... czy jakimkolwiek innym. Dopiero u Greków los jest równie bezosobowy co u Becketta. Antyczny bohater pokutuje za winy, których bądź nie popełnił świadomie (Edypa rozgrzeszyłby w końcu sędzia i ksiądz), bądź popełnił je na rozkaz bogów (Orestes nie może nie słuchać rodowego prawa, które stanowi część porządku świata).

Ale tragiczność Becketta jest bardziej jeszcze ogólnikowa. Jego postacie nie popełniły żadnego niezwykłego czynu, ani zdołnego jak Makbet, ani szlachetnego jak Antygona. Na dobrą sprawę nie popełniły żadnego czynu godnego uwagi. Nie mają sobie do wyrzucenia więcej niż którykolwiek z widzów: zapewne nawet mniej. Nie naruszyły żadnego kodeksu ("ułożonego przez lokajów dla szaleńców"), nie kwestionują - chyba bezsilnym szyderstwem - żadnych społecznych reguł. Raczej już marzą o przystosowaniu... To, co moralne, i to, co społeczne, nie może więc być tragiczne. Po prostu dlatego, że jest różne i zmienne. I nawet śmierć - konieczność śmierci - budzi tragiczną zgrozę. Nikt przecie u Becketta nie umiera... Cokolwiek się powie o odwadze samobójstwa - a Beckett jest zbyt mądry, aby je wychwalać - człowiek pragnie przedłużyć swe istnienie jak tylko możliwe. I ma zapewne słusność, bo niczym innym nie rozporządza. Ale to właśnie jest tragiczne, ponieważ istnienie nie niesie żad-

nego usprawiedliwienia, będąc nieustanną utratą i nieustannym pomniejszaniem. Tragedia nie jest więc sposobem umierania, ale sposobem istnienia człowieka. Objawia się w najzwyczajniejszej codzienności, otula ciało jak powietrze. Jej znakiem jest tubka pasty, pluszowy piesek, cokolwiek.

Takie przeświadczenie nie uważa się nawet za oryginalne. Sprowadzony do formuł, światopogląd pisarza nie uderza bynajmniej niezwykłością. Także sam Beckett nie podaje się za myśliciela czy nauczyciela. "Za każdym razem, kiedy ludzie chcą, aby słowa wyrażały coś innego niż słowa - powiada - szeregują się one tak, aby sobie nawzajem przeczyć. I zapewne to właśnie nadaje urok życiu". Dzieło Becketta - zauważa słusznie Janvier - "nie pragnie wpływu ani potęgi. Oświadcza raczej, że jest samotne i nieszczęśliwe, osobne i właściwie zadowolone. Jest tylko głosem, który mówi po to, aby siebie samego usłyszeć". Słowo nie potrzebuje alibi pożytku, wsparcia moralności albo gwarancji filozofii. Jest tylko ekspresją człowieka i urokiem, zarzuconym na bliźniego. I chociaż sobie na pewno nie wystarcza, nie widzi, do kogo by się i do czego mogło jeszcze odwołać.

"Wszystko jest winą, nie wiadomo dlaczego, nie wiadomo czego, nie wiadomo wobec kogo" - mówi Beckett. Ale też trudno zaprzeczyć, że to, czym jesteśmy, zostało nam dane. Człowiek jest na pewno "wrzucony w byt", nie sobie samemu siebie zawdzięcza. Stąd odniesienie do Stwórcy czy stwórcy, Boga czy kosmosu. Funkcjonuje On (on), w świecie Becketta jako ten, jako to, co kazało nam istnieć (a przynajmniej mówić). Hamm zwala głupio winę na rodziców. Ale Jan czy Hamm mogłoby nie istnieć, zaś Beckett mówi o Każdym. W *Nienazywalnym* bohater powiada, że "ktoś sobie wbił do głowy, że lepiej będzie, jeśli będę istnieć". To samo mogłoby powtórzyć wszyscy bohaterowie Becketta. Uderza obfitość aluzji teologicznych. W *Czekając na Godota* mowa o dwu łotrach pod krzyżem, posłaniec przypomina anioła, doczesna pielgrzymka włóczęgów - głód, krzywda, poniżenie - może nasunąć myśl o błogosławieństwach Kazania na Górze. I wreszcie, cokolwiek się powie, Godot, choćby z nazwiska przypomina Boga. Jest panem kapryśnym i niezrozumiałym, co brzmi znajomo dla wszystkich, którzy znają ofiarę Abrahama, historię Hioba, przypowieść o robotnikach w winnicy. Powiedzieć, że Godot jest tylko znakiem czekania. to wykręcać się sianem. Dopiero to, na kogo czekamy i dlaczego, nadaje czekaniu znaczenie...

Takie aluzje nie wyznaczają oczywiście kształtu żadnej wiary. *Godot* nie jest alegorią. Rozważanie luźnych zdań czy symboli niczego nie wyjaśnia. Dopiero zrozumienie, jak zbudowany jest świat Becketta, popiera zdanie Domenacha, mówiącego, że na tym teatrze kładzie się jeszcze stale cień Boga.

W całym teatrze Becketta zdecydowanie przeważa troska, której - mimo dyskrecji pisarza - nie można nazwać inaczej niż metafizyczną. Warunki

bytowania, aczkolwiek okrutne, pozwalają na przetrwanie. Można się też jakoś urządzać z pożywieniem. Trzeba tylko trochę dobrej woli i braku złudzeń. To istnienie jako takie jest dla człowieka nie do przyjęcia. Dlatego właśnie szuka on stale nowości, odmienności, w granicy zaś - Absolutnej Inności. Póki to szukanie trwa, trwa człowiek. Zarazem wszystko wskazuje na to, że to szukanie jest daremne. Niczego więcej nie da się powiedzieć.

Pisarz mówi zatem, że człowiek jest stworzony do "więcej", do "inaczej". Jego postępowaniem rządzi wiara w coś, co odczuwa jako dane, niezależne od siebie. Póki mówisz, póki opowiadasz sobie historie, jesteś. Zapewne, twoja wiara jest daremna. Twoje historie są zastępnikami sensu, celu, porządku. Jeśli jednak masz istnieć, są konieczne. Właśnie dlatego twoje istnienie jest umieraniem... Takie pojęcie o człowieku byłoby na pewno nie do pomyślenia w literaturze antycznej czy chińskiej. Zakłada bowiem nieprzystawalność jednostki i natury, człowieka i porządku świata. A także przekonanie, że najgłębszą sprężyną ludzkich działań jest - objawiana w tysiącnych formach - irracjonalna chęć przekroczenia doświadczanego świata.

Jan Błoński

(fragmenty książki: J. Błoński, M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982)



ze zbiorów
Instytutu Dokumentacji
ZG ZASP

Centrum Sztuki - Teatr Dramatyczny

Rynek 39
59-220 Legnica

Sekretariat: 52-29-48, Tel./Fax. 56-52-38

Centrala: 56-52-28, 56-51-27, 56-08-61

Marketing: 52-58-50, 56-06-14

Dyrektor Bogusława Machowska

Kierownik Artystyczny Krzysztof Rościszewski

Kierownik Literacki Wiesław Paszkowski

Kierownik Techniczny Henryk Kurzydło

Zastępcy Kierownika Technicznego

Wiktor Krysiak, Kazimierz Rawski

Brygadier Sceny Mieczysław Gracz

Montażysty Adam Piątkowski, Roman Sterna,

Adam Wierzbicki

Światło Władysław Sajda, Włodzimierz Kazimierczyk

Kostiumy Jan Wojtaszek, Maria Nestorowska,

Anna Szarzyńska

Malarz Józef Wojewódzki

Stolarz Janusz Guzdek

Rekwizyty Adam Wierzbicki

Pracownia perukarska i charakteryzacja

Gertruda Olszlegier

Garderobiane Janina Ryske, Dorota Bliszczyk

Koordynator Pracy Artystycznej Maria Czerniatowicz

Kierownik Działu Marketingu Krystyna Stelmach

Redakcja programu Wiesław Paszkowski

Opracowanie graficzne Dariusz Nowak