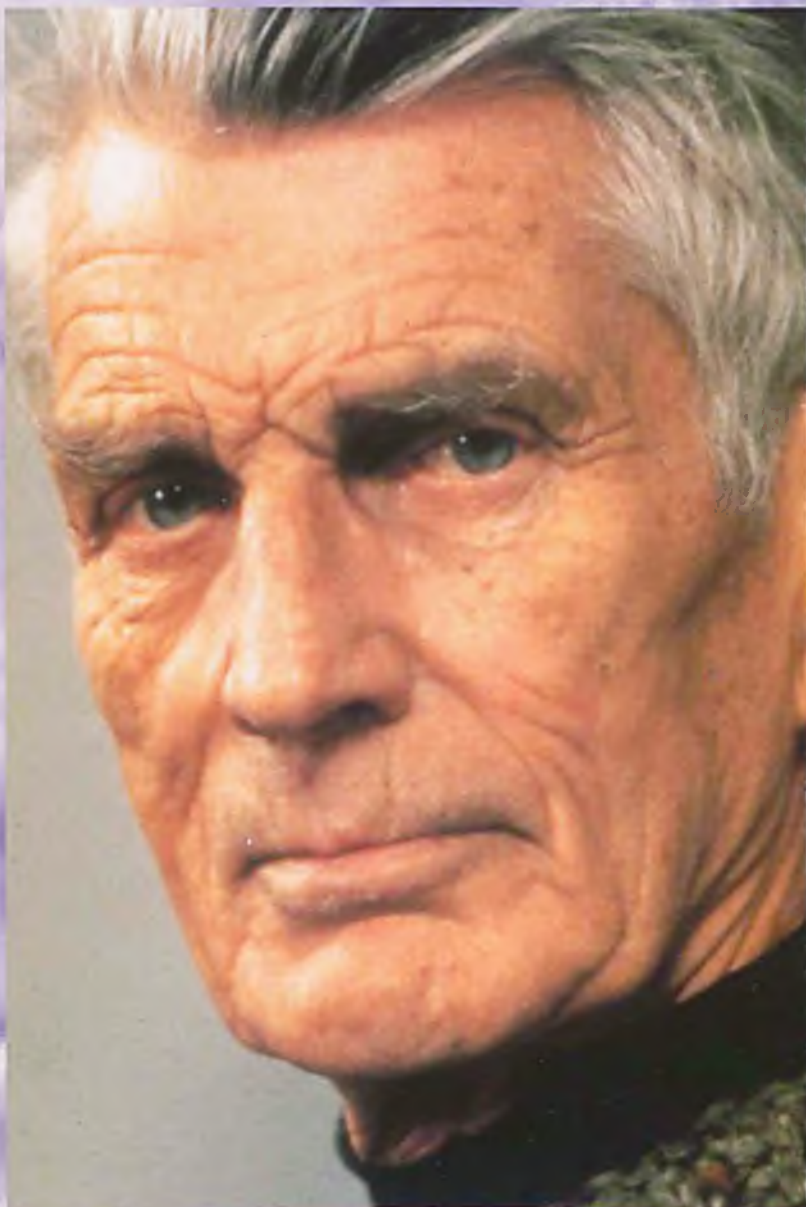


KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E

4 (12) 1996



**Beckett
i o Beckettcie**

Zespół Jan BŁOŃSKI, Tomasz BUREK, Stefan CHWIN, Aleksander FIUT,
Michał GŁOWIŃSKI, Julian KORNHAUSER, Janusz KRYSZAK,
Leszek SZARUGA
Redaktor naczelny Krzysztof MYSZKOWSKI
Sekretarz redakcji Grzegorz MUSIAŁ
Redakcja Józef BALIŃSKI, Jolanta CIESIELSKA, Ryszard CZĘSTOCHOWSKI
Redaktor graficzny Wojciech ZAMIARA
Sekretariat redakcji Renata TRIEBWASSER

Wydawca Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy
Miejski Ośrodek Kultury w Bydgoszczy
Adres redakcji ul. Toruńska 30, 85-023 Bydgoszcz, skr. poczt. 32,
tel. (0-52) 71-91-56 w.118, fax (0-52) 71-91-58

Projekt okładki Zbigniew Borówka

Redakcja Kwartalnika Artystycznego serdecznie dziękuje za pomoc finansową w wydaniu numeru 4/1996 Ministerstwu Kultury i Sztuki, Wydziałowi Spraw Obywatelskich, Kultury i Sportu Urzędu Wojewódzkiego w Bydgoszczy oraz Wydziałowi Kultury i Sportu Urzędu Miejskiego w Bydgoszczy

PRENUMERATA ROCZNA KRAJOWA: 25,- PLN. (4. numery wraz z kosztami wysyłki);
ZAGRANICZNA: 35,- \$ USA (4. numery wraz z kosztami wysyłki).
Cena numeru archiwalnego (wraz z kosztem wysyłki): 4,5,- PLN. (8 \$ USA)
Wpłaty prosimy kierować na KONTO: Wojewódzki Ośrodek Kultury
PBKS II O/Bydgoszcz 11001034-902779-2101-111-0 *Kwartalnik Artystyczny*.
Nr indeksu 36294
PL ISSN 1232 - 2105

Utworów nie zamówionych redakcja nie odsyła.

© by KWARTALNIK ARTYSTYCZNY. KUJAWY I POMORZE, Bydgoszcz 1996.

Skład: IMPET, druk: SPRINT Bydgoszcz, ul. Kollątaja 1, tel./fax 28 70 45

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E

4 (12) 1996

PROZA, ESEJ

Marek Kędzierski	4	***
Samuel Beckett	9	Molloy
Samuel Beckett	16	Malone umiera
Samuel Beckett	33	Teksty na nic
Samuel Beckett	37	Źle widziane źle powiedziane
Samuel Beckett	43	Podrygi
Reinhart Müller-Freienfels	53	<i>We do it together to have fun together</i> - Wspomnienia o Beckettcie w Stuttgarcie
Gilles Deleuze	79	Wyczerpany
Jonathan Kalb	94	Inscenizacyjny kontekst Becketta
Marek Kędzierski	108	Widziane i słyszane
Antoni Libera	134	Dante, Vico a <i>Towarzystwo</i> Becketta
	141	Głosy i glosy
Andrzej Stasiuk	157	Twarz Samuela Becketta
Krzysztof Myszkowski	160	Błędne koło
	167	Samuel Beckett. Chronologia zasadniczych utworów teatralnych, radiowych i telewizyjnych

PLASTYKA

Jolanta Ciesielska	173	Krzysztofa Grusego „Rzeczy średnie”
Krzysztof Gruse	180	„Rzeczy średnie”
Jolanta Ciesielska	184	Hiperwariacje substancjalne

VARIA

Michał Głowiński	188	Willa na Odolańskiej
Grzegorz Musiał	193	Dziennik z Iowa (VIII)
Julian Kornhauser	201	Post scriptum (3)
Leszek Szaruga	204	Tym Czasem (6)
Recenzje		
Stanisław Dłuski	210	„Poeta jest wcieleniem”...
Jan Wolski	212	Listy jak balsam

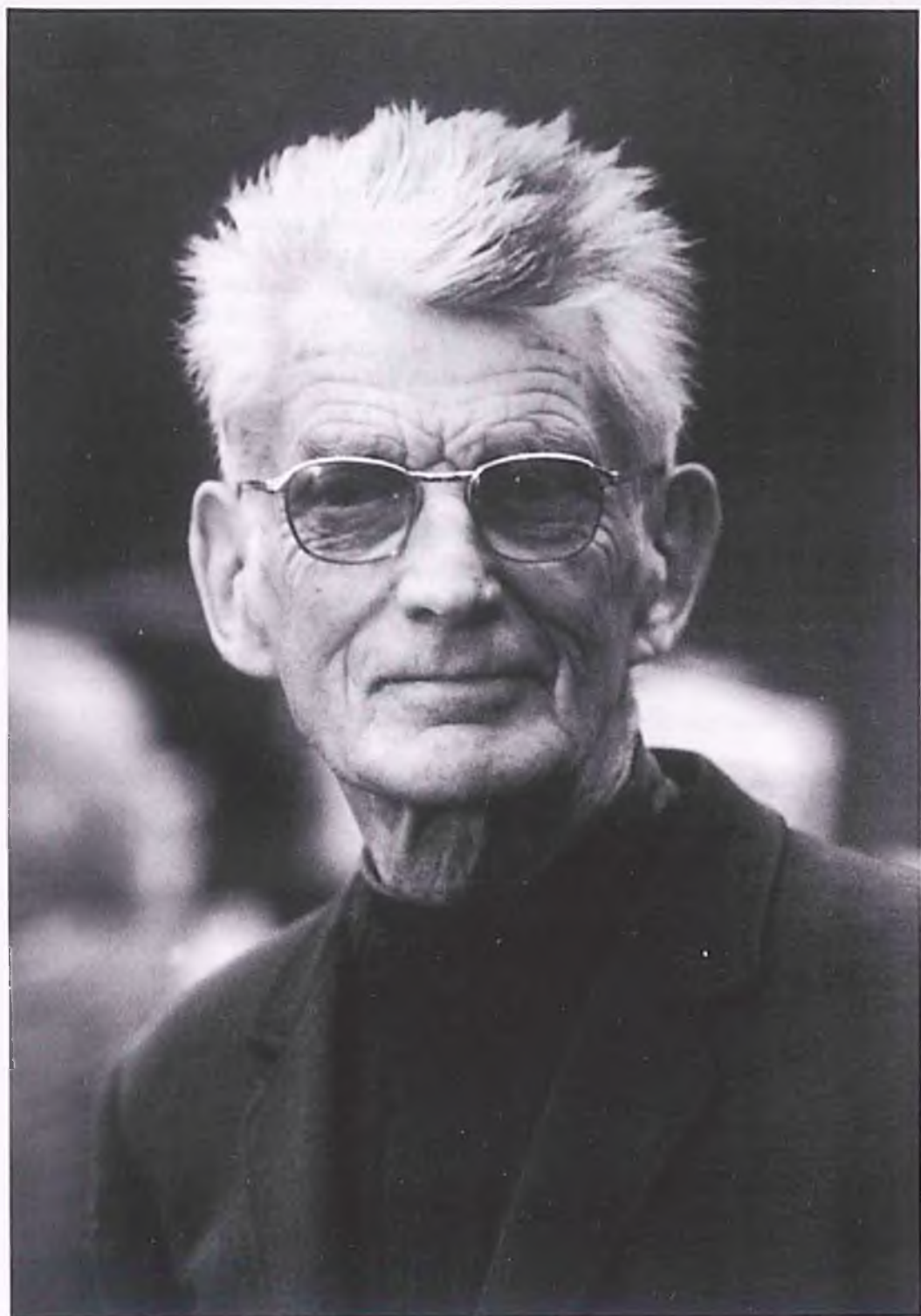


Foto: Hugo Jehle / SDR

Siedem lat po śmierci Samuela Becketta nic nie wskazuje na to, że jego dzieło, odegrawszy swą historyczną rolę, miałoby trafić do muzeum literatury, tak jak to się stało z utworami twórców, z którymi go łączono, najpierw z kręgu tak zwanej awangardy paryskiej, później teatru absurdu czy *nouveau roman*. Beckett stoi heroicznie samotny, jak na fotografiach, najlepiej czarno-białych: wysoki, szczupły, surowy, nieodgadniony. Jeżeli to konieczne, można go umieścić w rzędzie twórców takich jak Kafka, Proust, Joyce, wciąż pobudzających nas do poszukiwań. Jest jednym z tych „klasyków XX wieku”, którzy nie dlatego są dla nas ważni, że ich czytamy, lecz odwrotnie - czytamy ich dlatego, że są dla nas ważni. Zainteresowanie Beckettem wzrasta zwłaszcza u młodych czytelników, widzów, autorów i ludzi teatru - niewykluczone, iż dlatego, że o ile ich rodzice, zrazu pełni entuzjazmu dla jego nowatorstwa i burzycielskiej energii, zamknęli go jednak w utartych formułkach i że widzieli rozmemłanie tam, gdzie Beckett starannie budował formę, to młodszy, nieuprzedzeni, mogą odkryć go dla siebie.

Dzieło autora „zamyka się”, żeby nie powiedzieć kosztwiej, na ogół w ciągu kilku lat po jego śmierci, dopiero wtedy ustalony zostaje zazwyczaj defini tywny „spis treści” jego dzieł zebranych. W wypadku Becketta, pisarza dwujęzycznego, który większość utworów powstałych po angielsku przetłumaczył na francuski i *vice versa*, ma to takie praktyczne znaczenie, że dopiero po jego śmierci zbiór utworów istniejących w jednym języku uzupełniony został tekstami w nim nie istniejącymi. Dotyczy to zwłaszcza rzeczy napisanych po angielsku, których części autor przetłumaczyć nie zdążył, jak *Worstward Ho* (*Cap au Pire*) i tekstów sztuk telewizyjnych, bądź nie chciał - do tych należą esej krytyczny z 1931 roku *Proust* oraz zbiór opowiadań z 1934 roku, *Więcej klucia niż wierzgania* (*More Pricks than Kicks, Bande et sara-bande*), a które zostały w ostatnich latach wydane w starannym tłumaczeniu Edith Fournier w Editions de Minuit.

Na tego rodzaju zamknięciu poprzestałby chętnie francuski wydawca i główny wykonawca artystycznego testamentu Becketta, Jérôme Lindon. Inni wszakże rozumieli je również w sensie udostępnienia tekstów nigdy nie publikowanych, ani po angielsku ani po francusku. W 1993 roku pojawiła się na półkach księgarskich w (krajach anglojęzycznych) młodzieńcza powieść *Sen o takich sobie paniach* (*Dream of Fair to Middling Women*), której Beckett nie pozwolił wydać za życia. Na argument zwolenników publikacji, że dorobek tak ważnego pisarza powinien być znany w całości, a ocenę książki należy zostawić czytelnikowi, zwolennicy uszanowania woli autora odpowiadali, że po pierwsze, obszerne fragmenty powieści on sam włączył do wspomnianego tu zbioru opowiadań *Więcej klucia niż wierzgania*, po drugie zaś, że badacze twórczości Becketta już od dawna mieli wgląd do przechowywanych w kilku archiwach uniwersyteckich maszynopisów powieści. Jeszcze większe kontrowersje wzbudziło wydanie innego utwo-

ru, którego publikacji sprzeciwiał się autor (choć bezpośrednio po napisaniu zabiegał o jego druk i wystawienie) - dramatu w trzech aktach *Eleutheria*, bezpośrednio poprzedzającego *Czekając na Godota*. Tym razem w sporze między pierwszym amerykańskim wydawcą Becketta, Barneyem Rossetem, a wykonawcami testamentu użyto wszystkich możliwych argumentów, łącznie z prawnymi. Wreszcie Lindon, z nieukrywaną niechęcią, ustąpił (swoje stanowisko przedstawił w przedmowie) i ogłosił drukiem, dosłownie kilka dni przed ukazaniem się tłumaczenia na angielski, oryginał *Eleutherii*. Samo tłumaczenie jest zresztą równie kontrowersyjne jak kwestia wydania dramatu, a to z powodu nie tylko ewidentnych potknięć Michała Brodsky'ego, któremu je powierzono choć nigdy nie miał nic wspólnego z Beckettem, lecz również przyjętej przez niego zasady konsekwentnego stosowania amerykańizmów. Nie powinno zatem dziwić, że wydawnictwo Faber and Faber już powierzyło Barbarze Wright przekład bardziej „europejski”, który ma się ukazać niebawem. Miejmy nadzieję, że spośród siedemnastu postaci przynajmniej niektóre mówić będą z irlandzkim akcentem.

Przy okazji wypada zaznaczyć, że na redakcyjne korekty czeka jeszcze sporo tekstów Becketta po angielsku, zawierających tradycyjnie, już od pierwszego wydania, pomyłki edytorskie. Poprawione wersje definitywne są jeszcze w stadium przygotowania. Należy też wspomnieć o serii dwujęzycznych wydań krytycznych amerykańskiego wydawnictwa Garland, notujących wszystkie warianty manuskryptowe. Dotychczas ukazały się *Towarzystwo* oraz *Źle widziane źle powiedziane*, oba utwory pod redakcją Charlesa Krance'a, który znakomicie wywiązał się z benedyktyńskiego zadania.

Nie spełniły się nadzieje znalezienia jakiegoś ważnego tekstu w pozostawionych przez pisarza materiałach. Wypada więc przyjąć, że kanon beckettowski, po uporządkowaniu, już zasadniczo się nie zmieni. Z nieznanych materiałów najciekawszym odkryciem są znalezione przez bratanka pisarza, Edwarda Becketta, w jego piwnicy przy 38, boulevard St. Jacques, zapiśki z podróży po Niemczech w latach 1936/37. Staną się one ważną pozycją archiwum uniwersytetu w Reading pod Londynem, któremu Beckett od początku lat siedemdziesiątych przekazywał wiele rękopisów i dokumentów, i które stanowi obecnie największą kolekcję *beckettianów*.

13 kwietnia 1996 roku pisarz obchodziłby dziewięćdziesiąte urodziny. Wrazem pamięci o tym będzie większa w tym roku niż zazwyczaj liczba spektakli teatralnych, publikacji, spotkań i sesji naukowych w wielu krajach. W Strasbourgu przez cały kwiecień odbywały się *Journées Beckett*. W sympozjum uniwersyteckim wzięło udział 80 badaczy z całego świata, wśród nich takie autorytety jak Ruby Cohn, Martin Esslin, James Knowlson, Enoch Brater. W czasie zorganizowanej w budynku parlamentu europejskiego debaty na temat Becketta w radiu i telewizji, Martin Esslin zademonstrował jedyne zapewne nagranie głosu Becketta, czytającego rytmicznie po angielsku fragment swej prozy *Bez*. Walter Asmus i James Knowlson prezentowali sztuki telewizyjne, pokazane następnie w ramach komentowanego przez Petera Brooka wieczoru Becketta w telewizji ARTE, emitowanego jedno-

częście na terenie Francji i Niemiec. W ramach festiwalu teatralnego zaprezentowano 12 sztuk autora po francusku, angielsku i niemiecku oraz sceniczną prezentację powieści *Watt* - w języku polskim. Program uzupełniał koncert muzyki inspirowanej dziełem wielkiego Irlandczyka, wystawa fotografii, pokazy filmowe, prezentacje tekstów w wykonaniu aktorów Théâtre National de Strasbourg oraz niezapomniany wieczór z Barrym McGovernem z Dublina, który po odejściu Jacka McGowrana, Patricka Magee i Davida Warrilowa przejął pałeczkę „aktora beckettowskiego”.

Drugą „globalną” celebracją Becketta był festiwal całości jego dorobku dramatycznego (wszystkich 19 sztuk teatralnych) zorganizowany na przełomie lipca i sierpnia pod egidą nowojorskiego Lincoln Center. Był to *hommage irlandzki* Becketta, jako że wszystkie inscenizacje przygotowane zostały w dublińskim Gate Theatre, a wystąpili w nich znakomici aktorzy z rodzinnego miasta Becketta: Barry McGovern, Johny Murphy, Alan Stanford, Rosaleen Linehan. Grali oni pod międzynarodową batutą takich reżyserów jak Walter Asmus, Antoni Libera, Pierre Chabert i Karel Reisz. Większość inscenizacji zrealizowana została na dubliński Festiwal Becketta w 1991 roku, niemniej dwie z nich, *Czekając na Godota* Asmusa i *Końcówka* Libery, wznowione, nabrały nowego blasku, zaś pokazany po raz pierwszy spektakl *Szczęśliwych dni* z doskonałą Rosaleen Linehan przejdzie niewątpliwie do historii najdonioślejszych premier sztuk Becketta. Spektakle dopełniły wykłady i spotkania zorganizowane głównie na New York University.

We wrześniu ukazała się pierwsza autoryzowana biografia Becketta, *Damned to Fame (Skazany na sławę)* Jamesa Knowlsona, owoc wieloletniej pracy, poprzedzonej lekturą olbrzymiej liczby listów i materiałów związanych z życiem pisarza oraz tysiącami rozmów, które przeprowadził ten wybitny znawca jego twórczości, współzałożyciel archiwum w Reading. W dalszym ciągu czeka jednak na wydanie, jak się okazuje licząca sobie kilkanaście tysięcy pozycji, korespondencja autora *Końcówki*, opracowywana przez Marthę Fehsenfeld i Lois Overbeck.

Miarą tego, czy Beckett jest pisarzem żywym, jest przede wszystkim teatr i tu ostatnie lata zapisały się ważnymi wystawieniami, by wspomnieć tylko paryską inscenizację *Szczęśliwych dni* Petera Brooka, „trylogię” Joëla Jouanneau, na którą składały się dwie paryskie inscenizacje z Davidem Warrilowem: *Czekając na Godota* i *Ostatniej taśmy* (ostatnia rola śmiertelnie już wtedy chorego Davida Warrilowa) oraz *Końcówki* z Lozanny, a także niemieckie wystawienia *Końcówki* i *Czekając na Godota* w reżyserii Jürgen Goscha. Wydaje się, że choć nie doszło jeszcze do teatralnej premiery *Eleutherii*, może być ona tylko kwestią czasu. Zaś fakt, że tak niewiele prozy i poezji Becketta prezentuje się w teatrach, jest wynikiem wiążących prawnie, dosyć rygorystycznych restrykcji nakładanych z myślą o respektowaniu woli Autora. Ten wszakże korzystał znacznie hojniej z przywileju udzielania zgody na adaptacje - zawsze w drodze wyjątku.

Zresztą nie tylko poprzez własne sztuki Beckett obecny jest na scenie. Tak współczesnej praktyki inscenizacyjnej, jak i dramaturgii, nie sposób wyobrazić sobie bez Becketta. Cytuje się go kiedy realizatorzy przenoszą jego optykę w wystawieniach klasyki (tutaj swoim esejem o *Końcówce* z *Szekspira współczesnego* wytyczył drogę Jan Kott), lub kiedy dostarcza nam

miary, podług której oceniamy wagę nowych sztuk. Cytuje się go często bezwiednie, użyczając na przykład nieco dynamiki rodem z Hamma i Clova w sztuce nic z *Końcówką* nie mającej wspólnego. Wydaje się, że istnieje pewien rodzaj intensywności gry, scenicznej obecności aktora, skupienia, dyscypliny, głębi, który będzie się kojarzył z Beckettem. Jak, przykładowo, w wypadku Karla Dunéra ze sztokholmskiego Królewskiego Teatru Dramatycznego, który wystawił niedawno *Ślub* Gombrowicza w pięknej, oszczędnej, intelektualnej inscenizacji, spod której wyraźnie „prześwituje” Beckett. Praktycy teatru, którzy przez Becketta „przeszli”, potwierdzają taki właśnie jego wpływ. W niedawnej ankiecie dziennika *Le Monde* Beckett znalazł się na pierwszym miejscu pośród autorów, których sztuki chcieliby realizować ludzie teatru we Francji. Podobnie w literaturze - Beckett na własnym przykładzie ukazuje pisarzom, niekoniecznie idącym jego śladem, miarę ich aspiracji.

W niniejszym numerze *Kwartalnika Artystycznego* Czytelnik znajdzie fragmenty nie tłumaczonych na polski albo ponownie przetłumaczonych utworów prozą Becketta, blok pięciu esejów o jego twórczości, dwa krótsze szkice oraz *miscellanea*, na które składają się tłumaczenia dwóch listów, Samuela Becketta i Václava Havla, oraz kilkanaście fragmentów tekstów, wypowiedzi, rozmów, listów na temat Becketta. Całość uzupełniona jest kalendarzem twórczości oraz ilustrowana reprodukcjami manuskryptów i fotografiami. Materiał fotograficzny, głównie autorstwa Hugo Jehle i Zbigniewa P. Friedricha, odnosi się w większej części do pracy Becketta w telewizji.

Pięć obszerniejszych tekstów krytycznych to dotychczas nie publikowane wspomnienia Reinhardta Müllera-Freienfelsa, przystępnie i „faktograficznie” opisujące pracę Becketta w Stuttgarcie, dłuższe fragmenty eseju Gillesa Deleuza pracę tę komentującego ze swojej filozoficznej perspektywy (w kontekście całości twórczości pisarza), dłuższe fragmenty eseju Johnathana Kalba o ważności i specyfice Becketta z punktu widzenia dwudziestowiecznej praktyki inscenizacyjnej, tekst Antoniego Libery, proponujący wnikliwe odczytanie *Towarzystwa* oraz mój esej, w którym próbuję uczulić Czytelnika na ważność ewolucyjnych zmian formy Becketta, podkreślając specyfikę jego późnej twórczości oraz wskazując organiczną łączność wczesnych i późnych utworów, dramatu i prozy. Autorami szkiców są Krzysztof Myszkowski i Andrzej Stasiuk.

Jak widać, punkt ciężkości części krytycznej, z wyjątkiem komentarza Libery, spoczywa na dramacie, w obrębie zaś dramatu na sztukach telewizyjnych, które w beckettowskiej ewolucji stanowią jakby estetyczny punkt dojścia, i których komentarz, miejmy nadzieję, wniesie coś do zrozumienia całej późnej twórczości Becketta. Bez *Czekając na Godota* inaczej wyglądałby dramat dwudziestowieczny, ale kto wie, czy nie okaże się, że tym, czym w swoim czasie *Czekając na Godota* i *Molloy* były dla teatru i powieści, w niedalekiej przyszłości staną się późne teksty. W każdym razie ta jeszcze stosunkowo mało znana, niezwykle skondensowana część dorobku Becketta pozwoli może ujrzeć w innym świetle jego sztuki „klasyczne” - i sztuki klasyczne w ogóle.

Marek Kędzierski

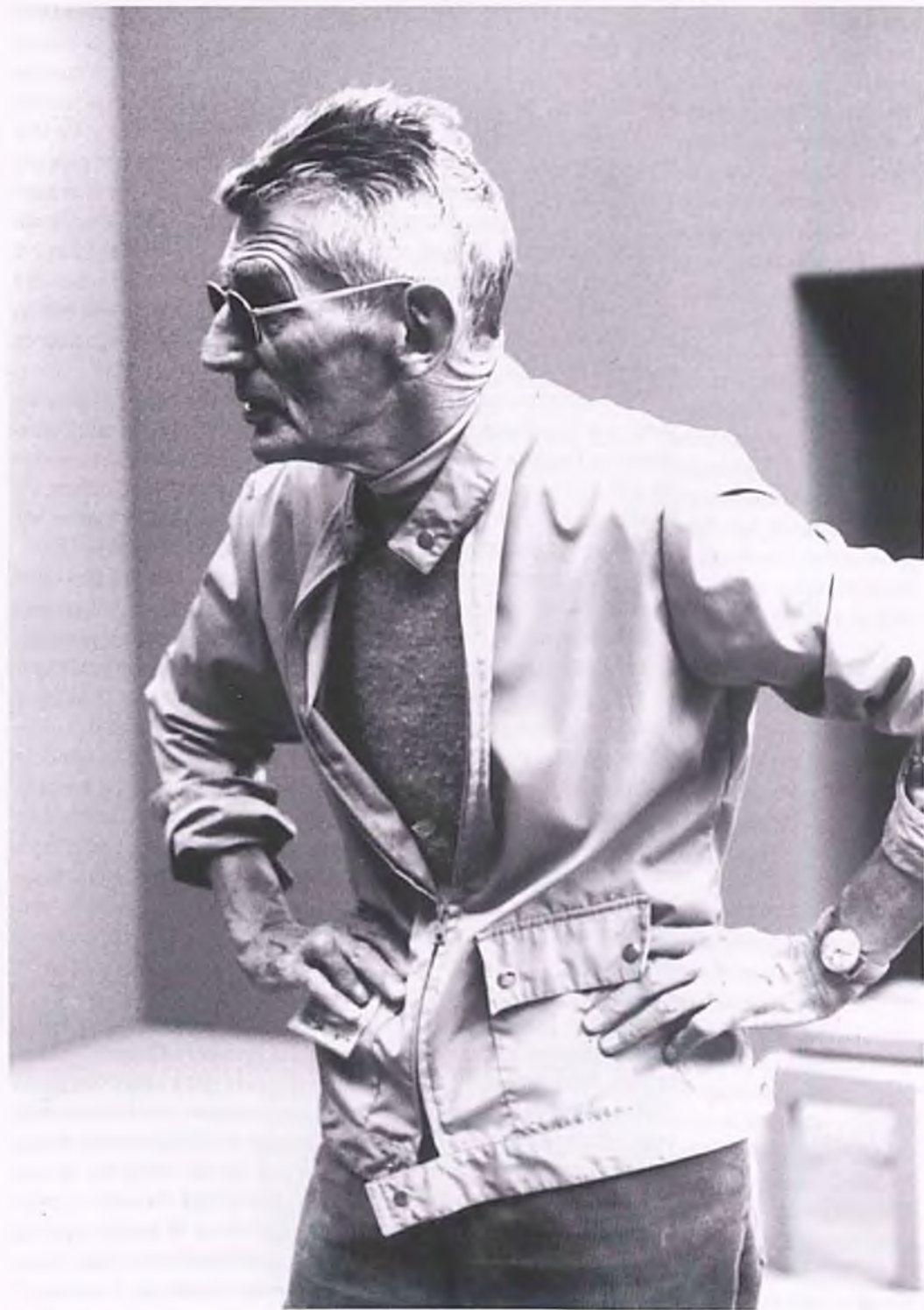


Foto: Hugo Jehle / SDR

(fragment początkowy)

W nowym przekładzie Antoniego Libery

Jestem w pokoju matki. Teraz ja w nim mieszkam. Nie wiem, jak tu dotarłem. Pewnie karetką pogotowia, w każdym razie jakimś pojazdem. Ktoś mi pomógł. Sam bym nie zdołał. Pewnie ten człowiek, co przychodzi co tydzień, pewnie dzięki niemu tu jestem. Chociaż on mówi, że nie. Daje mi trochę forsy i zabiera te kartki. Ile kartek, tyle forsy. Tak, znowu pracuję, niby jak dawniej, tyle że mi już nie idzie. Ale podobno nie ma to znaczenia. Chcę teraz pomóc o tym, co mi jeszcze zostało, pożegnać się i ostatecznie umrzeć. Oni tego nie chcą. Tak, podobno jest ich wielu. Choć przychodzi zawsze jeden i ten sam. „Zrobisz to później”, mówi. Dobra. Jak widać, nie mam zbyt silnej woli. Kiedy przychodzi po nowe kartki, przynosi te z zeszłego tygodnia. Są upstrzone jakimis znakami, których nie rozumiem. Zresztą nie czytam tego na nowo. Jeżeli nic nie zrobię, nic mi nie daje, tylko mnie karci. Ale ja nie pracuję dla forsy. Więc po co? Ba, żebym wiedział! Niewiele wiem, naprawdę. Śmierć mojej matki, na przykład. Czy kiedy tu przybyłem, nie żyła już? Czy umarła dopiero później? „Umarła” w dosłownym sensie, tak że ją pochowano. Nie wiem. Może jej jeszcze nie pochowano. W każdym razie, mam jej pokój. Spadam w jej łóżku. Używam jej nocnika. Zająłem jej miejsce. I pewnie jestem coraz bardziej do niej podobny. Brak mi już tylko syna. Zresztą, może i mam gdzieś syna. Chociaż nie sędzę. Byłby już stary, prawie tak samo jak ja. Tamta pokójoweczka. To nie była prawdziwa miłość. Prawdziwa miłość była z inną. Dojdziemy do tego. Jak jej było na imię? Masz, znów zapomniałem. Czasami wydaje mi się, że znałem jednak mojego syna, że się nim zajmowałem. Ale potem mówię sobie zaraz, że to niemożliwe. Niemożliwe, żebym kiedykolwiek kimś się zajmował. Zapomniałem też ortografii i połowy słów. Ale podobno nie ma to znaczenia. W porządku. Dziwny facet, ten co do mnie przychodzi. Podobno zawsze w niedzielę. W inne dni nie ma czasu. Zawsze chce mu się pić. To on mi powiedział, że zacząłem źle, że trzeba było zacząć inaczej. Chyba miał rację. Zacząłem od początku, jak ostatni dureń, macie pojęcie? Tak oto. Bo, o ile rozumiem, mają to jednak zostawić. Namęczyłem się nad tym, nie powiem. No, więc tak. Wymęczyło mnie to, jak mało co. Jak początek, sami wiecie, co to jest. A teraz to już prawie koniec. Czy to, co teraz piszę, jest lepsze? Nie wiem. Zresztą, nie o to chodzi. Więc tak się to zaczyna. Pewnie jest w tym coś, skoro zostawili. No więc tak.

No, jeszcze tym razem, potem może raz jeszcze, a potem pewnie już koniec, z tym światem też. Tak to wygląda przed. Wszystko się zaciera. Jeszcze trochę i nic się już nie widzi. Tam, w głowie. „Nie działa już”, mówi głowa, „nie działałam”. Traci się też słuch i wszystko cichnie. Tak to jest, ledwo przekroczy się próg. Głowa najwyraźniej ma dość. I mówi się sobie: „Tym razem pewnie mi się jeszcze uda, potem może jeszcze raz, a potem

już koniec". Z trudem przychodzi ta myśl, ostatecznie jest to jakaś myśl, w pewnym sensie. Więc człowiek zaczyna się wgłębiać, zagłębiać w te wszystkie mgliste sprawy i z trudem mówi sobie: „Moja wina”. Wina? Cóż, rzekło się. Jaka wina? Lecz nie jest to jeszcze pożegnanie, a poza tym, ileż uroku mają te mgliste sprawy, z którymi przyjdzie się pożegnać, gdy wrócą następnym razem. Bo trzeba się pożegnać, byłoby głupio nie pożegnać się w stosownej chwili. Jeśli się myśli o dawnych dniach, o tym, co mający w ich świetle, to bez żalu. Lecz raczej się nie myśli, bo niby czym? No, właśnie! Jawią się też ludzie, których z trudem odróżnia się od samego siebie. I to człowieka zniechęca. Tak właśnie widziałem A i B, jak zbliżali się wolno do siebie, nie zdając sobie z tego sprawy. Było to na wyjątkowo nagiej drodze, znaczy, bez płotów ani murów, ani niczego innego w tym rodzaju, na wsi, bo na rozległych łąkach pasły się krowy; stojąc lub leżąc przeżuwały w ciszy wieczoru. Może troszeczkę zmyślam, troszkę koloryzuję, lecz w sumie tak właśnie było. Żują, łykają, po czym, po krótkiej przerwie, bez najmniejszego wysiłku schylają się po następny kęs. Porusza się ściągno szyi i szczęki znowu międłą. Chyba to jednak pamiętam. Droga, ubita i biała, przecinała miękkie pastwiska i zgodnie z ukształtowaniem terenu wznosiła się i opadała. Nie opodal leżało miasto. Byli to dwaj mężczyźni, to nie ulega wątpliwości, wysoki i niski. Obaj ruszyli z miasta, tyle że jeden wcześniej; i właśnie ten, co szedł pierwszy, czy to poczuwszy zmęczenie, czy przypomniawszy coś sobie, zawrócił w pewnym momencie. Było chyba chłodno, bo mieli na sobie płaszcze. Wyglądali podobnie, choć nie bardziej niż inni. Z początku dzielił ich długi dystans. Nawet gdyby unosili głowy i rozglądali się wokół, nie dostrzegliby siebie nawzajem, właśnie z powodu tego dystansu, a także dlatego, że w tym pagórkowatym terenie droga falowała, może nieznanadto, lecz wystarczająco, wystarczająco. Nadeszła jednak w końcu chwila, gdy zeszli obaj w tę samą dolinę i tam się właśnie spotkali. Czy można powiedzieć, że się znali? Nie, nic na to nie wskazywało. Tyle, że pewnie na odgłos swych kroków albo tknięci jakimś niejasnym przeczuciem, unieśli naraz głowy i przez jakieś kilkanaście kroków przypatrywali się sobie, nim przystanęli obok siebie. Tak, nie minęli się, lecz przystanęli obok siebie, jak to czynią na ogół dwaj spacerowicze, którzy się nie znają, podczas przechadzki na wsi, pustą drogą, wieczorem, rzecz najzwyczajniejsza w świecie. Choć może zresztą się znali. W każdym razie, od tamtej chwili znają się już i będą się pewnie poznawać, i kłaniać się sobie nawzajem, nawet pośrodku miasta. Odwrócili się w stronę morza, które na wschodzie, w dali, ponad krawędzią pól wznosiło się wysoko w błedniejące niebo, i zamienili kilka słów. Po czym każdy z nich poszedł w swoją stronę. Każdy z nich poszedł w swoją stronę, A z powrotem do miasta, B dalej w głąb terenu, którego nie znał chyba za dobrze, a raczej w ogóle nie znał, bo szedł niepewnym krokiem, przystawał często i rozglądał się wokół, jak ktoś, kto chce zapamiętać jakieś orientacyjne punkty, na wypadek gdyby któregoś dnia przyszło mu tędy wracać, nigdy nic nie wiadomo. Zdradliwe pagórki, pomiędzy które zapuszczał się z lękiem, znał pewnie tylko z daleka, może z okna swojego pokoju, a może ze szczytu wieży, na którą, będąc w kiepskim nastroju i w wysokości szukając pociechy, lub z braku lepszego zajęcia, wdrapał się

był po krętych, kamiennych schodach, zapłaciwszy za wejście te trzy czy cztery pensy. Stamtąd pewnie widział to wszystko, równinę, morze i dalej, pagórki, właśnie te, nazywane przez niektórych górami, gdzieś tam gdzieś o wieczornej porze, tłoczące się rzędami aż po kres widzenia, pocięte dolinami, których nie sposób dostrzec, a można się ledwie domyśleć - po nagłej zmianie koloru i po innych oznakach, niewyraźnych słowami, niewyobrażalnych nawet. Lecz wszystkich odgadnąć się nie da, nawet z tej wysokości, bo często, kiedy się widzi niby jedno zbocze, niby jeden grzbiet, w rzeczywistości są tam dwa, dwa zbocza, dwa grzbiety, przedzielone doliną. No ale obecnie już zna te pagórki, to znaczy, zna je lepiej, i jeśli kiedyś znowu spojrzy na nie z daleka, zobaczy je już inaczej, innymi oczami, zresztą - co tam oczami, w ogóle jego wnętrze, cała ta przestrzeń wewnętrzna, której się nigdy nie widzi, mózg, serce i wszystkie te komory, gdzie czucie i myśli odprawiają swój sabat, wszystko to będzie już inne. Wygląda dosyć staro i aż żal patrzeć na niego, jak idzie tak całkiem sam, po Bóg wie ilu latach, po ilu dniach i nocach, wydany bezwiednie na ten zgiełk i tumult, które powstają z dniem narodzin, a nawet jeszcze wcześniej, na to wieczne „Co robić?“, czasami ledwo słyszalne, a czasem bardzo wyraźne jak „Co do picia?“ kelnera i często wtedy przeradzające się w skowyt. Aby na koniec odejść, samotnie, albo prawie, nieznanymi drogami, o zmierzchu, z kosturem w rękę. Był to potężny kostur, służył mu za oparcie i narzędzie obrony - przed psami i włóczęgami. Tak, zapadała noc, lecz człowiek ten był niewinny, absolutnie niewinny, nie miał żadnego powodu, aby się czegoś bać, to znaczy, owszem, bał się, ale nie musiał się bać, bo nic właściwie nie można było mu zrobić albo bardzo niewiele. Tylko że on o tym nie wiedział. Sam bym o tym nie wiedział, gdybym się nad tym nie zastanowił. Czuję się więc zagrożony, fizycznie i duchowo, i pewnie jakoś był, mimo swej niewinności. Co tu ma do rzeczy niewinność? Jaki ma to związek z niezliczoną masą ciemnych sił? Nie jest to jasne. Na głowie, zdaje mi się, miał trójgraniasty kapelusz. Uderzyło mnie to, pamiętam; na czapkę albo, powiedzmy, melonik, nie zwróciłbym uwagi. Patrzyłem, jak się oddala, lecz ten jego niepokój już mi się udzielił, może nie tyle jego, co w ogóle pewien niepokój, którego on był zaledwie swego rodzaju częścią. A zresztą, czy ja wiem, może to właśnie jemu udzielał się mój niepokój? Chociaż nie widział mnie. Siedziałem skulony wysoko, ponad najwyższym poziomem, na jaki wznosiła się droga, co więcej, na tle skały tej samej barwy co ja. To znaczy, szarej. Skałę zapewne spostrzegł. Wspomniałem już o tym, że rozglądał się wokół, jakby chciał zapamiętać jakieś znaki szczególne, więc pewnie widział tę skałę, w której cieniu siedziałem, skulony jak Belacqua albo jak Sordello*, nie pamiętam już, który. Jednakże człowiek, a cóż dopiero ja, nie należy raczej do znaków szczególnych, ponieważ... Chodzi mi o to, że jeśli jakimś trafem będzie jeszcze kiedyś tam siedział, w długi czas potem, pokonany, lub po coś, o czym sobie przypomni, albo żeby coś spalić, będzie szukał oczami przede wszystkim skały, a nie tej przypadkowej rzeczy w jej cieniu, zmiennej i nietrwalej, jaką jest mięso, które jeszcze żyje. Nie, na pewno mnie nie widział, z wymienionych przyczyn, a poza tym dlatego, że w ten wieczór jakoś nie to miał w głowie, to znaczy, nie tych, co żyją, lecz

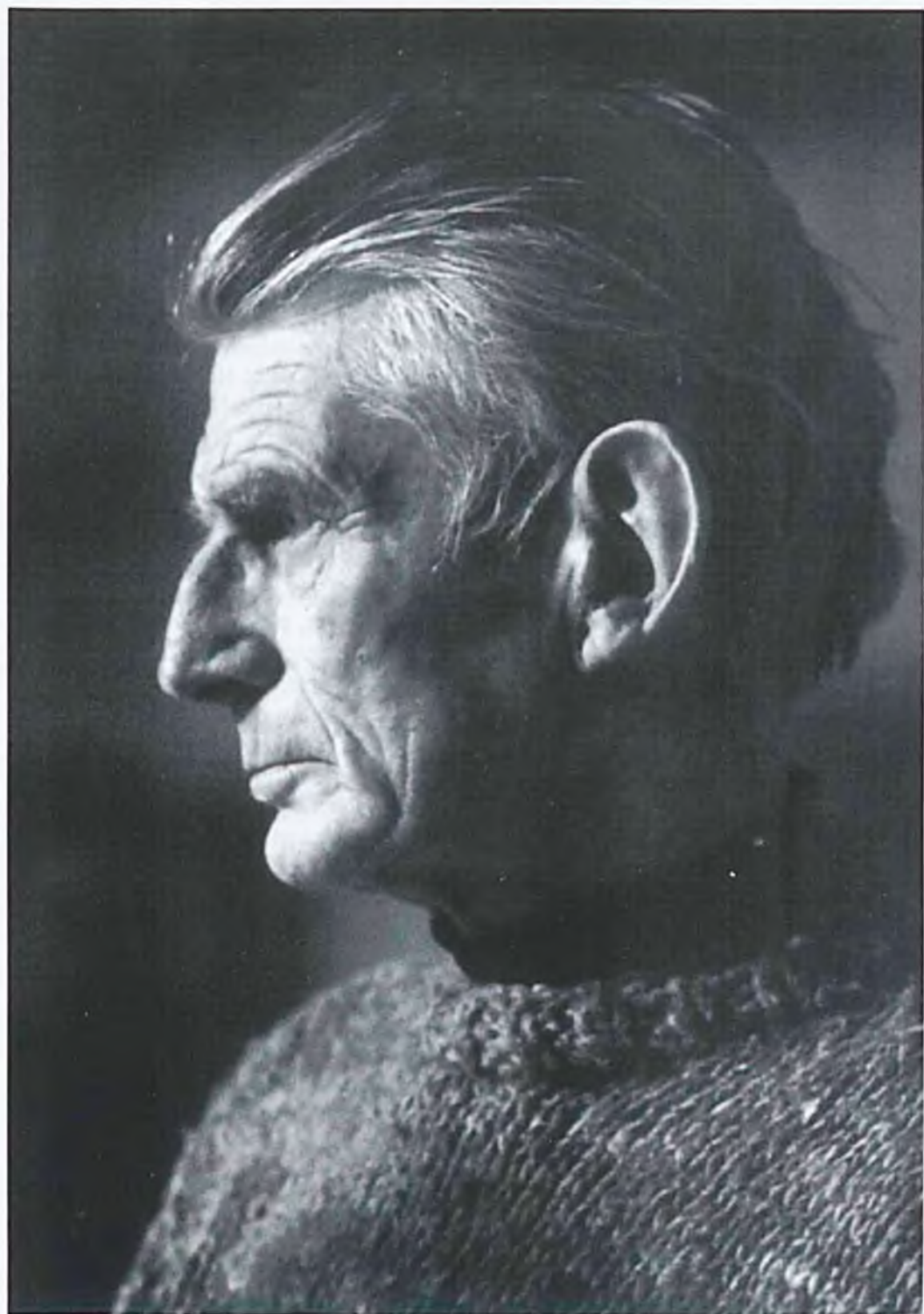
* Postaci spotkane przez Dantego w Czystcu. Zob. *Boska Komedia, Pieśń VI*. (Przyp. tłum.)

raczej wszystko, co się nie porusza lub rusza się tak wolno, że dziecko by się uśmiechało, a co dopiero starzec. Jakkolwiek zresztą było, to znaczy, czy mnie widział, czy nie, powtarzam, patrzyłem, jak się oddala, walcząc z pokusą (mówię tu o sobie), by wstać i ruszyć za nim, i może, któregoś dnia, dogonić go nawet, aby poznać go lepiej, aby być mniej samotnym. Lecz chociaż moja dusza rwała się do niego, napinając swą linkę do ostateczności, widziałem go nie za dobrze, raz, z powodu ciemności, dwa, z powodu terenu, wskutek pofałdowania, przez co znikał raz po raz, by pojawić się dalej, lecz przede wszystkim dlatego, przynajmniej tak mi się zdaje, że absorbowało mnie także wiele innych rzeczy, że moja dusza, na przemian, rwała się również do nich, chimerycznie, na oślep. Chodzi mi, oczywiście, o pola, które białaly od rosy, i o zwierzęta na nich, zastygające stopniowo w pozie nocnego spoczynku, o morze (tu nic nie powiem) i grzbiety wzgórz coraz ostrzej rysujące się w dali, o niebo, na którym drżały już pierwsze gwiazdy, co nawet bez patrzenia dawało się wyczuć, o moją rękę leżącą na kolanie, a wreszcie i przede wszystkim o tego drugiego piechura, A czy B, już nie pomnę, rozsądnie wracającego do domu. Tak, o moją rękę także, której nieznaczne drżenie czułem na kolanie, a z której moje oczy postrzegały jedynie przegub, mocno żyłasty wierzch i szpaler białawych kostek. No, ale o tym potem, to znaczy, o mojej ręce, wszystko w swoim czasie, na razie chcę jeszcze pomówić o tamtym A czy B, który wracał do miasta, skąd dopiero co wyszedł. Czy w jego wyglądzie rzeczywiście było coś swojskiego? Na głowie nie miał nic, na nogach - płócienne pantofle na sznurkowej podeszwie, pociągał cygaro. Szedł wolno, nieśpiesznym krokiem typowego łazęgi, co, słusznie albo niesłusznie, wydawało mi się znamienne. Lecz i nie dowodziło niczego, ani nie wykluczało. Mógł bowiem też iść z daleka, z drugiego krańca wyspy, zmierzać do tego miasta, powiedzmy, po raz pierwszy, albo wracać do niego po długiej nieobecności. Dreptał w ślad za nim piesek, szpic chyba, choć chyba nie. Nie byłem tego pewien, zresztą nadal nie jestem, choć nie zastanawiałem się nad tym specjalnie. Podążał za swoim panem, jak to szpice, bez żadnej dyscypliny, przystawał, robił przysiad, obracał się po kawałku w tej kucznej pozycji, dawał za wygraną, biegł dalej i zaczynał od nowa. Zatwardzenie u szpiców to oznaka zdrowia. W pewnej chwili, jeśli chcecie: z góry określonej, nie mam nic przeciw temu, pan odwrócił się nagle, wziął pieska na rękę, wyjął z ust cygaro i zanurzył twarz w jego pomarańczowej sierści. Że był to pan, nie ulegało wątpliwości. Tak, szpic był pomarańczowy, im więcej o tym myślę, tym bardziej jestem tego pewien. Ale, ale. Czy jednak rzeczywiście ten człowiek mógł podążać z daleka, ot tak, z odkrytą głową, w płóciennych pantoflach, z cygarem w ustach i z pieskiem u nogi? Czy nie wyglądał raczej na kogoś, kto po sutym obiedzie poszedł sobie za miasto i spacerował z psem, marząc i popierdując, jak czyni to tylu mieszczuchów, kiedy jest pogoda? Chociaż, czy to cygaro nie było aby petem, a te płócienne pantofle - skórzanymi butami pobielalymi od kurzu? I czemu by ten piesek nie miał być psem bezpańskim, jednym z tych, co się włóczą i które się czasem przygarnia, a nawet bierze na rękę, z litości albo dlatego, że już od bardzo dawna idzie się w towarzystwie jedynie tych dróg bez końca, tych

piasków i kamieni, bagien i wrzosowisk, całej tej natury podległej innym prawom, natykając się z rzadka na tak samo skazanych, których chce się zatrzymać, uściskać, possać, napoić, a których jednak się mija, patrząc nieomal wilkiem, w obawie, by sobie nie pozwolili na jaką poufałość. Aż po taki dzień właśnie, gdy nie mogąc już dłużej znieść chłodu tego świata, wiecznie odwróconego, samemu się ręce wyciąga po parszywego psa, i jakiś czas się go trzyma, aż się do nas przywiąże, aż my się doń przywiążemy, po czym się go wyrzuca. Może więc, wbrew pozorom, ten człowiek był już w tym stanie. Zniknął, trzymając w ręce to coś, co dymilo, z głową zwieszoną na piersi. Muszę tu coś wyjaśnić. Od czegoś, co ma zniknąć, dość wcześniej odwracam wzrok. Nie, nie potrafię patrzeć aż do ostatniej chwili. W takim więc sensie - zniknął. Ja zaś, spuściwszy go z oczu, dalej o nim myślałem. „Zmniejsza się, zmniejsza, zmniejsza”, mówiłem do siebie, dobrze wiedząc, co robię. Mimo mojego kalectwa, mógłbym go jednak dogonić, to było dla mnie pewne. Musiałbym tylko chcieć. Choć jednak nie, przecież chciałem. Wstać, dotrzeć do drogi, pognać za nim kulejąc, zawołać go, cóż prostszego! Słyszysz moje okrzyki, odwraca się, czeka na mnie. Wreszcie stoję zdyszany, wsparty na moich szczudłach, tuż przy nim i przy tym psie. Gość trochę się mnie boi, trochę współczuje mi, wyraźnie się mnie brzydzi. Fakt, pięknie nie wyglądam ani nie pachnę zbyt ładnie. Pyta mnie, czego chcę. Och, jak dobrze to znam, ten ton, w którym słyhać i strach, i litość, i wstręt. Czego! Zobaczyć psa, zobaczyć z bliska człowieka, dowiedzieć się, co pali, przyjrzeć się jego butom, odkryć inne drobiazgi. Jest miły, mówi coś do mnie, opowiada, skąd idzie, i dokąd, i po co. Wierzę mu, wiem, że to moja jedyna szansa, aby... Że to jedyna szansa. Wierzę we wszystko, co mówi. Zbyt mało wierzyłem w cokolwiek w moim długim życiu, że teraz lykam wszystko, i to łapczywie, zachłannie. To, czego potrzebuję, to właśnie opowieści, wiele czasu minęło, zanim to zrozumiałem. Choć pewien tego nie jestem. A zatem, już wiem to i owo, wiem o nim pewne rzeczy, o których nie wiedziałem, które mnie nurtowały, a nawet i takie, które nie przyszły mi na myśl. Ale wata! Może już nawet zdołałem ustalić, jaki ma zawód; zawód dla mnie to punkt najciekawszy. I pomyśleć, że robię wszystko, byle nie mówić o sobie. Za chwilę będę mówił o krowach, o niebie, przekonacie się zaraz. A zatem, odchodzi już, śpieszy mu się. Nie wyglądał na kogoś, komu się śpieszyło; łąził wyraźnie bez celu, wspominałem już o tym, lecz odkąd ze mną rozmawia, nie więcej niż trzy minuty, śpieszy się, musi lecieć. Trudno, i w to mu wierzę. I znowu jestem... nie-nie, nie powiem: sam, to nie byłoby w moim stylu, ba, lecz jak to powiedzieć? Przywrócony sobie? Też nie, nigdy nie rozstawałem się z sobą. Wolny? O! Choć nie wiem, co to znaczy, tyle że słyszę to słowo. Wolny do czego? Aby móc co robić? Aby nie robić nic, aby móc poznawać. Ale poznawać co? Pewnie prawa rządzące myśleniem, moim myśleniem, jak choćby to, że woda się podnosi, w miarę jak w niej się zanurzam, i że byłoby lepiej, a przynajmniej nie gorzej, gdyby wymazywało się teksty zamiast zaczerniać nimi jeszcze i marginesy, gdyby się zamykało im ujęcie, aż wszystko stałoby się białe i gładkie, i głupstwo pokazałoby wreszcie swoją prawdziwą twarz: dno bezsensu, bez wyjścia. Dobrze więc chyba zrobiłem, a przynajmniej nic złego,

że nie ruszyłem się z miejsca. Lecz zamiast dalej patrzeć, uległem słabości i wróciłem myślami znów do tego drugiego, do człowieka z kosturem. Co znów wywołało szept. Cisza - to rola rzeczy. Mówiłem więc sobie: „Kto wie, może wyszedł po prostu, aby zaczerpnąć powietrza, odprężyć się, rozruszać, odświeżyć sobie głowę; by krew mu spłynęła do stóp, słowem, by sobie zapewnić dobrze przespaną noc, pogodne przebudzenie, radosny poranek”. Czy miał przynajmniej worek? Choć, z drugiej strony, ten chód, to wylężnione spojrzenie, ten sękaty kij - jak to wszystko pogodzić z wrażeniem przechadzki, z czymś, co się w ten sposób przynajmniej nazywa? Choć znowu kapelusz był miejski, staroświecki, lecz miejski, taki co leci zaraz z byle podmuchem wiatru. Chyba że trzyma go gumka naciągnięta pod brodę, gumka albo wstążeczka. Zdjąłem kapelusz i przyjrzałem mu się. Zawsze, odkąd pamiętam, uwiązany był na długiej tasiemce do mojej butonierki, zawsze do tej samej, bez względu na porę roku. I ot, dzięki temu się żyje! Warto wiedzieć takie rzeczy. Wyciągnąłem rękę, w której trzymałem kapelusz, najdalej jak tylko mogłem, i zacząłem zataczać nią łuki. Jednocześnie patrzyłem na klapę mojego płaszcza, która odchylając się raz po raz, ukazywała podszewkę. Jest więc zupełnie jasne, dlaczego w butonierce, która by pomieściła nawet cały bukiet, nie nosiłem nigdy choćby jednego kwiatka. Bo moja butonierka była dla kapelusza. Natomiast właśnie kapelusz przyozdabiałem kwiatami. Ale nie o tym chcę mówić, na kapelusz i płaszcz jest za wcześnie. Opowiem o nich, na pewno, lecz w odpowiednim czasie, gdy będę robił inwentarz mojego dobytku. Chyba żebym je stracił do tego momentu. Lecz nawet i w tym wypadku, w inwentarzu zostaną. Jestem jednak spokojny, że ich nie stracę. Tak samo jak szcudeł nie stracę. Najwyżej któregoś dnia je wyrzucę. Wszystko wskazuje na to, że siedziałem na szczycie albo co najmniej na zboczu raczej niemałego wzniesienia, inaczej nie mógłbym widzieć aż tylu rzeczy naraz, bliskich i dalekich, ruchomych i nieruchomych. Skąd jednak takie wzniesienie w tym ledwo pofałdowanym terenie? I co robiłem tam ja? To właśnie należy wyjaśnić. Zresztą, nie traktujmy tego zbyt serio. W naturze podobno jest wszystko, również i jej wybryki.

Samuel Beckett
przełożył Antoni Libera



Samuel Beckett w 1979 r. Foto: Hugo Jehle / SDR

(fragmenty)

1.

Sytuacja obecna. Ten pokój, jak mi się wydaje, należy do mnie. Inaczej nie potrafię sobie wytłumaczyć faktu, że mnie tu pozostawiono. Na tak długo. Chyba, żeby stało się tak za sprawą jakiejś mocy. Niezbyt to prawdopodobne. Czemu moce miałyby zmienić swą postawę wobec mnie? Lepiej przyjąć wyjaśnienie najprostsze, nawet jeśli nie jest proste, nawet jeśli niewiele wyjaśnia. Nie ma potrzeby wielkiej jasności, małe światełko wystarczy, by żyć w niepojętym, małe wierne światełko. Może odziedziczyłem ten pokój wraz ze śmiercią osoby, która była tu przede mną. Tak czy inaczej, nie wnikać już dalej. To nie pokój w szpitalu czy też w domu obłąkanych, to się wyczuwa. Nadstawiałem ucha o różnych porach dnia i nigdy nie słyszałem niczego podejrzanego bądź niezwykłego, nic tylko spokojne dźwięki ludzi na wolności, którzy wstają, kładą się, przyrządzają jedzenie, odchodzą i przychodzą, płaczą i śmieją się, albo nic zupełnie - żadnego dźwięku. A kiedy wyglądam przez okno, widzę wyraźnie, sądząc po pewnych oznakach, że nie jestem w domu spoczynku, w jakimkolwiek znaczeniu tego słowa. Nie, to chyba zwykły prywatny pokój w pospolitym budynku jakich wiele. Nie przypominam sobie, jak tu przybyłem. Może karetką, na pewno jakimś pojazdem. Pewnego dnia znalazłem się tu, w łóżku. Straciwszy gdzieś bez wątpienia przytomność, korzystam siłą rzeczy z luki w pamięci. Kończy się ona dopiero z chwilą mego tu obudzenia. Co do zdarzeń, których owocem okazało się owo omdlenie, i które nie mogły wówczas być mi obojętne, to nie pozostało z nich nic, w mej głowie, zrozumiałego. Ale każdemu może przecież wylecieć z głowy. Nagminnie jest to zwłaszcza nazajutrz po pijaństwie. Co do tych zdarzeń, to nieraz miałem sporo zabawy próbując je sobie zmyślić. Ale tak naprawdę, to nie było tej zabawy sporo, nie udało mi się nigdy. Nie udało mi się również ustalić tego, co ostatnio zapamiętałem - co mogłoby posłużyć za punkt wyjścia - zanim się tu zbudziłem. Byłem w marszu, na pewno, całe życie byłem w marszu, z wyjątkiem najwcześniejszych miesięcy i okresu po zjawieniu się tutaj. Jednakże u schyłku dnia nie pamiętałem już, gdzie byłem ani o czym myślałem. Co miałbym zresztą zapamiętać i za pomocą czego? Pamiętam pewien klimat. Młodość miałem bardziej urozmaiconą, tak jak mi się jawi chwilami. Wtedy nie wiedziałem jeszcze zbyt dobrze, jak sobie radzić. Żyłem jakby w śpiączce. Stracić przytomność to nie było dla mnie nic specjalnego. Niewielka strata. Ale niewykluczone, że mnie ogłuszono, niewykluczone, że gdzieś w lesie, tak, jak mówię las, to przypominam sobie mgliście las. Wszystko to należy do przeszłości. A ja mam teraz ustalić teraźniejszość, nim zostanę pomszczony. To zwykły pokój. Niewiele znałem pokoi, ten jednak wydaje mi się zwykły. W gruncie rzeczy, gdybym nie czuł, że umieram, sądziłbym pewno, że już jestem nieżywy, w trakcie ekspiacji albo w jednym z niebiańskich schro-

nień. Czuję jednak wreszcie, że mój czas już policzony. Jakies sześć miesięcy temu owo wrażenie, że jestem już poza grobem było jeszcze żywsze. Gdyby mi przepowiedziano, że pewnego dnia doświadczę uczucia, że żyję, tak jak dzisiaj, uśmiechnąłbym się. Nikt by tego nie zauważył, ale ja bym wiedział, że się uśmiecham. Przypominam sobie dobrze te ostatnie dni, więcej pozostawiły w mej pamięci niż trzydzieści tysięcy poprzednich. Odwrotne stwierdzenie mniej by dziwiło. Jak skończę inwentarz, to - jeśli śmierć nie będzie jeszcze gotowa - zabiorę się do pisania pamiętników. No proszę, jeszcze mi żarty w głowie. No dobrze, już dobrze. Jest tu szafa, do której nigdy nie zaglądałem. Moje rzeczy są w kącie, jedna na drugiej w nieładzie. Mogę w nich przebierać długim kijem, przyciągnąć do siebie, odstawiać na miejsce. Zazwyczaj spoczywam zwrócony do okna, moje łóżko stoi zaraz przy nim. Widzę dachy i niebo, a także, kiedy dołożę starań, fragment ulicy. Nie widzę ani pól, ani gór. A przecież są niedaleko. Ale w końcu, czy ja wiem? Nie widzę też morza, a przecież słyszę je, gdy wzbiera. Mogę również zaglądać do pokoju w domu naprzeciw. Czasami dzieją się tam dziwne rzeczy. Dziwni ci ludzie. Może to nienormalni. Oni też muszą mnie widzieć, moją rozczochraną głowę przyciśniętą do szyby. Nigdy nie miałem tylu włosów jak obecnie, ani takich długich, mówię to bez obawy popadnięcia w sprzeczność. Ale w nocy mnie nie widzą, nigdy bowiem nie zapalam światła. Zajmowały mnie tu trochę gwiazdy. Ale nigdy nie udaje mi się w nich polapać. Raz, patrząc na nie nocą, zobaczyłem się nagle w Londynie. Czy to możliwe, abym doczłapał kiedyś aż do Londynu? I co mają wspólnego gwiazdy z tym miastem? Za to księżyc stał mi się znajomym. Znam już dobrze jego zmienne oblicze tudzież orbity, wiem kiedy mniej więcej go szukać na niebie i w które noce nie pojawi się wcale. Co jeszcze? Chmury. Są bardzo różnorodne, doprawdy wielka ich różnorodność. Tudzież ptaki, wszelkiej maści. Przylatują na parapet mojego okna i dopraszają się o jedzenie! Jakie wzruszające. Stukają w szybę, dziobami. Nic im nigdy nie dałem. Ale ciągle przylatują. Czego oczekują? To nie sępy. Ktoś mnie tu zostawił, a do tego jeszcze się mną opiekuje. Oto jak to się odbywa. Uchylają się drzwi, jakaś ręka umieszcza talerz na stoliku, który po to tam jest, zabiera talerz z poprzedniego dnia i drzwi się zamykają. Ktoś robi to dla mnie dzień w dzień, prawdopodobnie o tej samej porze. Kiedy mam ochotę się posilić, zaczepiam o stolik kijem i przyciągam go do siebie. To stolik na kółkach, toczy się do mnie skrzypiąc niemiłosiernie i chybotając na wszystkie strony. Kiedy już mi nie jest potrzebny, odsyłam go pod drzwi. To zupa. Widocznie wiedzą, że nie mam już zębów. Zjadam ją raz na jakies dwa, trzy razy, przeciętnie. Kiedy moje naczynie nocne jest już pełne, umieszczam je na stoliku obok talerza. Wtedy zostaję bez naczynia na dwadzieścia cztery godziny. Nie, mam dwa naczynia. Wszystko zostało przewidziane. Leżę w łóżku nagi, pod samymi kocami, których liczbę zwiększam bądź zmniejszam, zależnie od pory roku. Nigdy nie jest mi zimno, nigdy gorąco. Nie myję się, ale i nie brudzę. Jeśli czuję, że jestem gdzieś brudny, pocieram to miejsce palcem zwilżonym śliną. Wchłaniać i wydalać, to najważniejsze, jeśli ktoś obstaje przy życiu. naczynie nocne, naczynie kuchenne, nocnik i miska, oto dwa bieguny. Najpierw sprawy miały się inaczej. Kobie-

ta wchodziła do pokoju, krzątała się koło mnie, zapytywała mnie, czego mi potrzeba, czego sobie życzę. Nie było to proste. Nie rozumiała. Dopóki nie znalazłem terminów, akcentów, dostosowanych do jej przypadku. Wszystko to na poły urojone. To ona wystraszyła mi ten długi kij. Zaopatrzony w haczyk. Dzięki niemu jestem w stanie kontrolować nawet najbardziej oddalone zakątki mojej rezydencji. Ileż to jestem dłużny kijom! Już prawie zapominam o ciągach, które mnie one przekazywały. To stara kobieta. Nie wiem, dlaczego jest dla mnie dobra. Tak, nazwijmy to dobrocią, nie ma się co spierać. Dla niej była to na pewno dobroć. Myślę, że jest jeszcze starsza ode mnie. Ale raczej gorzej zachowana, mimo że jeszcze się rusza. Możliwe, że jest częścią tego pokoju, w jakimś sensie. W takim razie nie wymaga oddzielnego studium. Ale niewykluczone, że robi to, co robi, z miłości bliźniego, bądź też powodowana nieco bardziej zawężonym uczuciem litości czy przywiązania w stosunku do mnie. Wszystko możliwe, jeszcze trochę, a w to uwierzę. Jednakże wygodniej przyjąć, że dostała mi się ona tak samo jak i pokój. Nie więcej z niej widzę niż wychudzoną rękę i część rękawa. Nawet nie, nawet i tego nie. Może już nie żyje, może uprzedziła mnie w zgonie, może to już jakaś inna ręka nakrywa mi do stołu i z niego sprząta. Nie wiem, jak długo już tu jestem, już to chyba mówiłem. Wiem tylko, że byłem bardzo stary, jeszcze nim tu się znalazłem. Uważam się za dziewięćdziesięciolatka, ale nie mogę tego udowodnić. Może jestem zaledwie pięćdziesięcio-, może nawet czterdziestolatkiem. Już całą wieczność nie prowadzę rachuby, moich lat. Znam rok swego urodzenia, tego nie zapomniałem, ale nie wiem, który to mamy teraz rok. Ale sądzę, że jestem tu już długo, od dobrej chwili. Wiem bowiem, co potrafią ze mną uczynić, w schronieniu tych ścian, kolejne pory roku. A tego nie można nauczyć się w ciągu dwóch lat. Całe dni mijały mi jak między dwoma mrugnięciami oka. Czy pozostaje jeszcze coś do dodania? Może parę słów o mnie. Moje ciało jest, jak to się mówi, może nierozważnie, bez siły. Nie może, że tak powiem, już nic. Czasami żal mi, że nie mogę się już czolgać. Ale nigdzie znowu mi tak nie śpieszno. Moje ramiona, jeśli odpowiednio je ustawić, potrafią jeszcze wykrzesać z siebie pewną siłę, ale trudno mi nimi kierować. Może zbladł czerwony rdzeń. Trochę drzę, ale tylko trochę. Skrzypiąca skarga siennika stała się częścią mego życia, nie chciałbym, żeby ustała, to znaczy nie chciałbym, żeby osłabła. Najlepiej czuję się na plecach, to znaczy krzyżem, nie, na plecach, tak też jestem najmniej kościsty. Spoczywam na plecach, ale mój policzek leży na poduszce. Wystarczy, bym otworzył oczy, a wszystko zaczyna się na nowo, niebo i dymy ludzi. Widzę i słyszę bardzo źle. To, co w oddali, oświetlają już tylko odbłyски, to na mnie samym skupiają się moje zmysły. Nic im po mnie, niemym szerniałym i wyblakłym. Jestem z dala od dźwięków krwi i oddechu, w skrytości. Nie będę mówił o moich cierpieniach. Pogrzebany na ich dnie, nic nie czuję. To tam umieram, bez wiedzy głupiego ciała. To, co widać, to, co krzyczy i wije się, to same resztki. Nie wiedzą o sobie. Gdzieś pośród tego zamieszania zmagają się myśli, również na darmo. Ona też mnie szuka, jak zawsze, od dawna, tam, gdzie mnie nie ma. Ona też nie potrafi się uspokoić. Mam już jej dosyć. Niech na innych przeniesie swój gniew w agonii. Będę wówczas miał pokój. Taka wydaje się moja sytuacja.

2.

Poszperałem trochę w moich rzeczach, oddzielając jedne od drugich i przyciągając je do siebie, żeby lepiej je widzieć. Niezbyt daleki byłem prawdy uważając, że znam je aż nazbyt, w duchu, i że jestem w stanie mówić o nich nie spoglądając na nie. Ale chciałem się upewnić. I dobrze uczyniłem. Mogłem się bowiem przekonać, że obraz tych przedmiotów, który hołubiłem do tej pory, w duchu, aczkolwiek w całości prawdziwy, nie miał takiego charakteru w szczegółach. Szkoda byłoby zmarnować tę rzadką okazję, kiedy coś w rodzaju prawdy wyłania się jako możliwość, a nawet, w rzeczy samej, niemal się narzuca. Chcę wreszcie wyrugować stąd jakiegokolwiek mniej więcej. Chcę być w stanie, gdy nadejdzie wielki dzień, wyszczególnić jasno, bez dodawania czegokolwiek bądź opuszczania, wszystko to, co przyniosło mi i zostawiło przy mnie to długie oczekiwanie, w zakresie dóbr materialnych. To chyba jakaś obsesja.

Widzę zatem, że przypisałem sobie pewne przedmioty, które nie znajdują się już w moim posiadaniu, sądząc po tym, co widzę. Czyżby potoczyły się za jakiś mebel? Byłbym zdziwiony. Na przykład but - czy but mógłby potoczyć się za mebel? A przecież widzę tylko jeden but. I jakiż to mebel? W tym pokoju, o ile wiem, znajduje się tylko jeden mebel, który można by umieścić między mną a moimi rzeczami, mam na myśli szafę. Ale do tego stopnia przylega ona do ściany, do dwóch ścian, znajduje się bowiem w rogu, że wydaje się ich częścią. Powiecie mi może, że mój but z cholewką, był to bowiem rodzaj buta z cholewką, znajduje się w szafie. I mnie to przyszło na myśl. Ale już tam sprawdzałem, w szafie, już tam sprawdzał mój kij, otwierał drzwi, szuflady, może pierwszy raz, wszędzie grzebiąc. I nic. Szafa, daleka od tego, by zawierać w sobie mój but z cholewką, jest pusta. Nie, tego buta z cholewką już nie posiadam, tak jak nie posiadam już innych przedmiotów znikomej wartości, o których sądziłem, że nadal pozostają w moim posiadaniu, a pośród nich pierścionka z cynku, o srebrnym połysku. Z drugiej strony odkryłem obecność, między innymi, co najmniej dwóch, trzech rzeczy, o których już nie myślałem, a pośród nich co najmniej jedna, cybuch fajki, z niczym nie kojarzy się w mej pamięci. Nie przypominam sobie, abym kiedykolwiek palił fajkę na tytoń. Przypominam sobie fajkę na mydło, z której, dzieckiem będąc, zanim cisnąłem nią, daleko od siebie, puszczałem bańki mydlane, mieniające się barwami tęczy. To nieistotne, skąd pochodzi, cybuch ten należy teraz do mnie. Pewna liczba moich skarbów jest właśnie takiej prowienienencji - spadły mi z nieba. Odkryłem również małą paczuszkę owiniętą gazetowym papierem, pożółkłym, przewiązaną sznurkiem. Coś mi przypomina, tylko co? Przyciągnąłem ją do siebie, blisko, na krawędź łóżka, i obmacałem grubym końcem kija, posługując się nim jak tłuczkiem, tylko że łagodnie. I moja ręka uchwyciła, uchwyciła miękkość i lekkość, myślę, że lepiej niżby miała dotknąć bezpośrednio, obmacując i ważąc. Nie chciałem jej rozpakować, nie wiem dlaczego. Odesłałem ją w róg z resztą. Może jeszcze coś o niej powiem, gdy nadejdzie czas. Powiem sobie, już słyszę jak mówię: Item, mała paczuszka, miękka, lekka jak puch, przewiązana sznurkiem, w papierze gazetowym. To będzie mój mały sekret, wyłącznie mój. Może to lakh rupii. Albo kosmyk włosów.

Powiedziałem sobie również, że powinienem przyspieszyć kroku. Prawdziwe życie nie znosi takiego nadmiaru okoliczności. Tam właśnie czają się demony, jak gonokok w fałdach prostaty. Śpieszno mi teraz. To stamtąd wynurzy się pewnego pięknego dnia, kiedy wszystko błyszczy się i uśmiecha, kawalkada chmur czarnych i ciężkich, niezapomniana, odbierając na zawsze lazur. Moja sytuacja jest naprawdę delikatna. Ileż to pięknych rzeczy, ważnych rzeczy, popsuje mi lęk, lęk, że popadnę w dawny błąd, lęk, że nie zdążę skończyć o czasie, lęk, że zasmakuję, ostatni już raz, w ostatniej erupcji smutku, niemocy i nienawiści. Zmienne są formy, w których niezmiennosc znajduje wytchnienie w byciu bez formy. Tak, zawsze nawiedzały mnie głębokie myśli, zwłaszcza u zarania roku. Ta pastwi się nade mną już od paru minut. Ośmielam się wyrazić nadzieję, że więcej ich już nie będzie, tak głębokich. Ostatecznie nie jest ważne, czy się skończy, musiałem to już chyba powiedzieć. Zachcianka sama w sobie nie ujmuje specjalnie honoru. Ale czy o to tu idzie? Całkiem możliwe. Chcę tylko, żeby moja ostatnia mówiła aż do końca o życiu, widać zmieniłem zdanie. To wszystko. Wiem, co mówię. Jeśli zaczniesz brakować życia, wyczuję to. Chcę tylko wiedzieć, zanim porzucę tego, którego życie zaczęło się tak dobrze, że tylko moja śmierć i moja tylko przeszkodzi mu w dalszym życiu, w wygrywaniu, przegrywaniu, radowaniu się i cierpieniu, gniciu i umieraniu, i że nawet gdybym ja był przy życiu, on czekałby, zanim umrze, aż uczyni to i jego ciało. No i proszę, oto co znaczy trzymać w ryzach własne aspiracje.

Moje ciało jeszcze się nie decyduje. Sądzę wszakże, iż bardziej na sienniku, płaszczy się i rozciąga. Mój oddech, gdy go odnajduję, wypełnia pokój swym odgłosem, choć moja pierś nie porusza się bardziej niż u śpiącego dziecka. Otwieram oczy i patrzę długo na wieczorne niebo, bez mruknięcia, jak wtedy, gdy byłem mały, całkiem mały, i wypatrywałem nowin, a następnie prądziejów. Między nim a mną szyba - zaparowana i splamiona odchodami lat. Chętnie pozostawiłbym na niej i mój oddech, ale jest za daleko. To nieprawda. Nieistotne, mój oddech jej nie zamgli. Jest noc taka, jaką uwielbiał Kaspar David Friederich, burzliwa i jasna. Te nazwiska, które wciąż do mnie wracają, te imiona. Obloki, jak z łachmanów, gonią po przejrzystym niebie, smagane wiatrem. Gdybym miał cierpliwość, mógłbym ujrzeć księżyc. Ale nie będę miał cierpliwości. Teraz, jak to zobaczyłem, to również słyszę wiatr. Zamykam oczy i miesza się z moim oddechem. Słowa i obrazy wirują mi w głowie, wznoszą się, niewyczerpane, i gonią się, stapiają, rozrywają. Ale na zewnątrz tego zamętu panuje niezmienna cisza, i obojętność. Nic już jej naprawdę nigdy nie zakłóci. Siennik jest wgnieciony jak koryto. Ja spoczywam na dnie, w mocnym uścisku obu pochyłości. Obracam się nieco, przyciskam do poduszki usta, nos, uderzam o nią starczymi, sztywnymi włosami, teraz już białymi jak śnieg, jak sądzę, naciągam koc na głowę. Czuję, w głębi tułowia, nie mógłbym tego sprecyzować z większą dokładnością, bóle, które wydają się nowe. Sądzę, że to głównie w plecach. Wybijają jakby rytm, a nawet układają się w swego rodzaju melodię. Są niebieskawe. Że to wszystko jeszcze wytrzymuję, mój Boże. Głowę ułożyłem prawie na odwrot, jak ptak. Rozchyłam wargi teraz mam podusz-

kę w ustach, wyczuwam ją na języku, na dziąsłach. Mam. Mam. Ssę. Przystałem siebie szukać. Jestem pogrzebany we wszechświecie, wiedziałem, że znajdę tu pewnego dnia miejsce dla siebie, stary wszechświat mnie chroni, zwycięski. Szczęśliwym, wiedziałem, że pewnego dnia będę szczęśliwy. Ale nie mądry. Mądrość, bowiem, mądrością byłoby teraz dać spokój, w tym momencie szczęścia, jak mi się wydaje. No a co ja robię? Wracam na światło dzienne, na pola, które tak chciałem pokochać, na niebo, po którym przeciągają białe obłoczki, białe i lekkie jak płatki śniegu, wracam do życia, którego nie umiałem podjąć, może z własnej winy, za sprawą dumy, bądź małostkowości, choć nie wydaje mi się. Zwierzęta są na pastwisku, słońce rozgrzewa skały i nadaje im połysku. Tak, zostawiam swe szczęście i wracam do ludzi również, którzy przychodzą i odchodzą często objuczeni jarzmem. Może źle ich osądziłem, choć nie wydaje mi się. Zresztą ja ich nie osądzałem. Chcę jedynie ostatni raz spróbować zrozumieć, zacząć rozumieć, jak są możliwe takie istoty. Nie, nie idzie tu o rozumienie. A więc o co? Nie wiem. Mimo to, idę tam. Nie powinienem. Noc, burza, nieszczęście, katalepsje duszy, tym razem zobaczę, na co to się zdaje. Nie wszystko zostało jeszcze powiedziane między mną a... owszem, wszystko zostało powiedziane. Może mam tylko ochotę usłyszeć jak rozbrzmiewa raz jeszcze. Ostatnie słowo. Jeszcze tylko jeden jedyny raz. A jednak nie, nie mam ochoty. Na nic.

3.

Śmiertelna nuda. Któregoś dnia zasięgnąłem rady u pewnego Izraelity w kwestii konacji. Musiało to być w czasach kiedy poszukiwałem jeszcze kogoś, kto byłby mi wierny i komu ja mógłbym być wierny. Otwierałem wówczas szeroko oczy, tak, żeby kandydaci mogli podziwiać głębię mego spojrzenia i błyski, jakie w nich wywoływało wszystko, co nie zostało wypowiedziane. Nasze twarze były tak blisko siebie, że czułem na mojej podmuch gorącego powietrza i odpryski śliny, a on również, bez wątpienia, na swojej. Widzę go znowu, już mu przeszło, już się śmieje, jak wyciera sobie oczy i usta, i widzę siebie, ze spuszczonym wzrokiem, zafrasowanego z powodu niewielkiej kałuży, moczu, u mych stóp, tudzież zmoczonych spodni. Teraz, kiedy już go nie potrzebuję, mogę powiedzieć, jak się nazywał. Jackson. Szkoda, że nie miał kota, albo jakiegoś młodego psa, albo jeszcze starego psa. Ale co do niemych towarzyszy, to dysponował jedynie papugą, szaro-czerwoną, którą nauczył mówić: *Nihil in intellectu etc.* Z tymi trzema pierwszymi słowami ptak jakoś sobie radził, jednakże słynne zastrzeżenie już mu nie przechodziło przez gardło, tak, że dobywały się z niego tylko chrapliwe dźwięki. A kiedy Jackson, rozszluszczony, z uporem usiłował wbić mu je do głowy, Polly, czerwona od gniewu, wycofywała się w kąat klatki. Była to piękna klatka, z wszelkimi wygodami, wyposażona w żerdzie, równoważnie, korytka, poidelka, rampki oraz zaopatrzona w mączkę kostną pod dostatkiem. Może nawet było tego za dużo, ja osobiście czułbym się w niej skrępowany. Jackson nazywał mnie merynosem, nie wiem czemu, może z powodu wymowy. Ale mnie się zdawało, że idea stada wędrownego lepiej do niego pasuje niż do mnie i nie mogłem sobie tego wybić z głowy. Ale ja miałem w głowie tylko wiatr. Moje stosunki z Jacksonem

były krótkotrwałe. Mógłbym go ewentualnie tolerować jako przyjaciela, niestety jednak on czuł do mnie wstręt, tak samo zresztą jak i Johnson, Wilson, Nicholson, Watson, wszystkie te skurwysyny. Próbowałem następnie, przez jakiś czas, wytrząsnąć sobie jakąś bliźnią duszę pośród niższych ras, czerwonych, żółtych, czekoladowych, etc. A gdyby nie było tak trudno dostać się do zadżumionych, niechybnie wkręciłbym się i między nich, wywraçał oczami, stroił miny, rzucał uśmiešky, i wysiłał się, z mocno bijącym sercem. Z wariatami też mi się nie udało, choć byłem już o włos od celu. Widać, rzeczy tak musiały się mieć, ale zobaczmy lepiej, jak się one mają obecnie. W młodości patrzyłem na starców ze zdumieniem i z trwogą. Teraz natomiast najbardziej mnie bulwersują wrzeszczące noworodki. Dom jest w końcu ich pełny. *Suave mari magno*, zwłaszcza dla tych, którzy już zawinęli. Co za nuda. A już myślałem, że tak ładnie sobie to wszystko wymyśliłem. Gdybym był panem swego ciała, rzuciłbym się z okna. Ale może tylko dlatego dopuszczam do siebie taką myśl, że jestem bez siły. Wszystko trzyma się razem, wszystko trzyma mnie w kupie. Na nieszczęście nie bardzo wiem, które to piętro, może to tylko wysoki parter. Trzaskające drzwi, kroki na schodach, odgłosy ulicy, bynajmniej mnie w tej kwestii nie oświeciły. Wiem tylko, że nade mną i pode mną istnieją jeszcze żywi. Zatem to nie podziemie. Zresztą od czasu do czasu widzę niebo i, za moim oknem, inne okna, które widocznie są naprzeciwko. Ale to niczego nie dowodzi. Nie chcę niczego dowodzić. Tak się tylko mówi. Może jednak jestem w swego rodzaju piwnicznej izbie, a ta przestrzeń, którą biorę za ulicę, to tylko szeroki rów, na który wychodzą inne piwnice. No ale te odgłosy, które się tu wznoszą, te kroki, które ku mnie się wznoszą? Może tu są jeszcze inne piwnice, jeszcze niżej niż moja, czemu nie. W takim wypadku znowu nasuwa się pytanie, które to piętro, niczego mi nie daje przypuszczenie, że jestem w podziemiu, jeśli jest ich kilka, jedno nad drugim? Ale te odgłosy, te kroki, które, jak twierdzę, ku mnie się wznoszą, czy one rzeczywiście się wznoszą? Nic naprawdę nie zdaje się tego potwierdzać. Ale żeby wyciągać z tego wnioski, że to po prostu czyste halucynacje, nie waham się przed tym krokiem. Rzeczywiście wierzę, że w tym domu są ludzie, którzy przychodzą, odchodzą i ze sobą rozmawiają, jak również, zwłaszcza od jakiegoś czasu, całe zastępy dorodnych noworodków, których, aby nie przyzwyczaiły się do bezruchu, rodzice często przesuwają z miejsca na miejsce, uprzedzając ten dzień, w którym będą musiały poruszać się z miejsca na miejsce bez pomocy. Ale jak tak się zastanowić, to nie potrafiłbym ich zlokalizować. Wszystko zaś zważywszy, nic nie przypomina bardziej kroku, który się wznosi, niż krok, który zstępuje, a nawet krok, który przychodzi i odchodzi nigdy nie zmieniając poziomu, komuś, kto nie tylko nie ma pojęcia, gdzie się znajduje, a w konsekwencji również, czego ma oczekiwać, z punktu widzenia dźwiękowego, lecz na dodatek jest jeszcze przez większość czasu na pół głuchy. Naturalnie też nie uchodzi mojej uwadze, jakkolwiek zwodnicza mogłaby się ona wydawać, ewentualność, iż oto już jestem martwy, a wszystko trwa nadal mniej więcej tak jak w przeszłości. Może już w lesie wydałem ostatnie tchnienie, a nawet wcześniej. W takim razie cały trud, którego sobie od jakiegoś czasu nie szczędziłem, w celu, którego już

nie pamiętam, z wyjątkiem, że pozostawał on w związku z uczuciem, że niewiele mi już pozostało, cały ten trud poszedł na marne. Ale jakiś zdrowy instykt podpowiada mi, że jeszcze nie całkiem przestałem dyszeć. i przytacza on, na poparcie takiej interpretacji, rozmaite argumenty odnoszące się, na przykład, do owej garstki rzeczy w moim posiadaniu, mojej metody odżywiania się tudzież eliminacji, do owej pary z naprzeciwnika, owych zmian na niebie itd. Gdy w rzeczywistości może to tylko toczące mnie robaki. Weźmy dla przykładu światło, panujące w tej klitce, o którym przynajmniej to można powiedzieć, że jest dziwaczne, doprawdy, przynajmniej to. Jest tu, u mnie, coś w rodzaju nocy i dnia, zgoda, nader często jest tu nawet całkiem ciemno, ale nie dzieje się to w sposób, do którego, jak mi się wydaje, byłem przyzwyczajony, zanim się tu znalazłem. Na przykład, nie ma jak przykłady, raz, jak było u mnie całkiem ciemno, ale nie dzieje się to w sposób, do którego, jak mi się wydaje, byłem przyzwyczajony, zanim się tu znalazłem. Na przykład, nie ma jak przykłady, raz, jak było u mnie całkiem ciemno, z lekkim zniecierpliwieniem wyczekiwałem świtu, potrzebując go, aby robić pewne rzeczy, które trudno mi było robić w ciemności. I po trochu jasność powróciła, i już mogłem przyciągnąć, moim kijem, potrzebne mi przedmioty. A tu światło owo, miał stać się światłem rannym, okazało się światłem wieczornym. Zaś słońce, miał piąć się coraz wyżej po niebie, czego po nim oczekiwałem, poczęło po nim zstępować i noc, której kres na swój sposób dopiero co powitał, poczęła bezlitośnie zapadać na nowo. Tymczasem przeciwieństwa, pewnego rodzaju, to znaczy, żeby dzień kończył się w zmierzchu świtu, muszę przyznać, że nigdy nie przeżyłem, i sprawia mi to ból, ból, że nie mogę przyznać, że to również przeżyłem. A przecież jakże często wzywałem noc, z całej swej słabej siły, że tak powiem od samego rana, i jakże często ranek, już od wieczora. Jednakże zanim porzucę ten temat i przystąpię do innego, muszę szczerze wyznać, że nigdy nie było u mnie jasno, nigdy naprawdę jasno. Ona jest na zewnątrz, jasność, skrzy się nią powietrze, granit ściany naprzeciw błyszczą całą jej miką, uderza o moje okno, jasność, ale nie przenika, tak że tutaj wszystko skąpane jest, nie mogę powiedzieć, w mroku, ani nawet w półmroku, lecz w rodzaju światła z ołowiu, które nie rzuca cienia, tak że trudno mi określić skąd przychodzi, przychodzi bowiem, jak się wydaje, ze wszystkich stron naraz i z jednakową siłą. Jestem przekonany, że na przykład pod moim łóżkiem jest w tej chwili równie jasno jak na przykład pod sufitem, co istotnie niewiele mówi, ale wiele nie musi mówić. Czy nie znaczy to po prostu jedynie tego, że naprawdę nie ma tu żadnej barwy, chyba, że jest nią ten rodzaj szaro jarzącej się poświaty. Tak, można bez wątplenia mówić o szarym, nie mam nic przeciwko temu, a w takim razie dochodzi tu u mnie do gry, do konfliktu między tym szarym a czarnym, który przesłania go mniej więcej, miałem już powiedzieć zależnie od godziny, lecz nie zawsze wydaje się to kwestią godziny. Sam jestem szary, czasami odnoszę wręcz wrażenie, że emanuję szarość, tak samo jak, na przykład, moje prześcieradła. I nawet moja noc nie jest nocą nieba. Rzecz jasna, czerni jest wszędzie czernią, obojętnie gdzie. Ale jak to się dzieje, że mój mały skrawek przestrzeni nie nawiedzają ciała niebieskie, które zdarza mi się widzieć, kiedy świecą w

dali, i że ten księżyc, gdzie Kain ugiął się pod jarzmem, nigdy nie oświetla mi twarzy, że słońce wynurza się, że należy zawsze się spodziewać chmur, które wszakże zawsze w końcu na to liczą, i że należy zawsze się spodziewać chmur, które wszakże zawsze w końcu się rozpraszają, wcześniej czy później, jak i moje. Ale i ono posiada swoje odmiany, moje światło, własne, nie będę temu zaprzeczał, własne zmierny i świty. Ja to mówię, i ja bowiem musiałem też tam żyć, a z tego do końca nie można się wyleczyć. A kiedy uważnie przypatruję się sufitowi, ścianom, widzę, że nie ma żadnej możliwości wytworzenia światła u mnie, sztucznie, tak jak to czynią, na przykład, ludzie z drugiej strony. Musieliby mi dać do tego lampę, pochodnię, bo ja wiem co, ale nie jestem pewien, czy to powietrze jest z takich, co podatne są na spalanie. Uwaga na przyszłość: Poszukać zapalki wśród swoich rzeczy, sprawdzić, czy się pali. Odgłosy również, krzyki, kroki, drzwi, szmery, ustają na całe dni, dni innych. Wtedy to milczenie, na temat którego, przezornie, zadowolę się stwierdzeniem, że nie ma w sobie nic, jakby to powiedzieć, nic negatywnego, być może. I łagodnie mój skrawek przestrzeni zaczyna chrobotać, na nowo. Powiecie, że to w głowie, w mojej głowie, i faktycznie, często wydaje mi się, że jestem we własnej głowie, że tych osiem, nie, że tych sześć ścian zrobionych jest z prawdziwej, masywnej kości, ale od tego do twierdzenia, że to moja głowa, nie nigdy. Krąży tu rodzaj powietrza, już to chyba mówiłem, a gdy wszystko milknie, słyszę je, jak uderza o ściany, które je, naturalnie, odbijają. A wtedy gdzieś pośrodku schodzą się i rozchodzą inne fale, inne sztormy, stąd, bez wątpienia, ten słaby odgłos powietrza, piany i piasku, który jest moim milczeniem. Albo wzbiera burza, jak w ziemskiej atmosferze, i zatapia krzyki dzieci, umierających, zakochanych, o których w swej naiwności mówię, że ustają. Nielatwo jest się wypowiedzieć. A w czaszce, czy jest próżnia? No właśnie. Sekundę. Gdy zamykam oczy, zamykam naprawdę, tak jak inni nie potrafią, ale tak jak ja potrafię, moja niemoc nie jest bowiem wszechmocna, wtedy czasem unosi się moje łóżko, wzbija w powietrze i szybkuje, wydane na pastwę powietrznych wirów, jak słomka, a ja wewnątrz. Na szczęście nie jest to kwestia oczu, trzeba jakby przesłnić samą duszę, ową duszę, której człowiek na próżno zaprzecza, przenikliwą, czujną, niespokojną, która szamocze się w swej klatce jak latarnia w nocy bez przystani ani statków ani materii ani zrozumienia. No tak, i jam mam swoje drobne rozrywki, powinny one

Co za nieszczęście, ołówek musiał chyba wypaść mi z rąk, dopiero co bowiem go odzyskałem po czterdziestu ośmiu godzinach (patrz wyżej) ponawianych wysiłków. Mojemu kijowi brakuje małej przysawki, jak u tapiarów nocnych. Właściwie powinienem częściej gubić ołówek, nie zaszkodziłoby mi to, kto wie, może więcej radości w sobie. Dopiero co spędziłem dwa niezapomniane dni, o których nigdy się nie dowiemy, za dużo czasu, albo za mało, nie wiem już, z wyjątkiem tego, że pozwoliły mi one rozwiązać wszystko i zakończyć wszystko, mam na myśli wszystko, co tyczy cię Malone'a (tak mianowicie się obecnie nazywam) oraz tego drugiego, reszta bowiem, reszta bowiem nie jest w mojej gestii. A było to, wprawdzie mniej wypowiedzialne, jak runięcie dwóch kopców piasku, a może kurzu, może

popiołu, na pewno nierównych co do ważności, lecz połączone jakąś swoistą orkiestracją, i pozostawiło za sobą, każde na swym miejscu, tę drogą mi rzecz, nieobecność. W tym czasie usiłowałem odzyskać ołówek, z przerwami. Marki Wenus, mały, jeszcze bez wątpienia zielony, ma pięć, sześć krawędzi, obustronnie zatemperowany, i tak krótki, że zostało tylko tyle miejsca, pośrodku, bym mógł umieścić tam kciuk i dwa sąsiednie palce, ściskające jak imadło. Posługuję się oboma grafitami na zmianę, ssąc je często, uwielbiam ssać. A kiedy się stępią, wyciągam je paznokciami, które są długie, poźółtkie i szpiczaste, i które łatwo się łamią, z braku wapna, albo może fosforu. W ten sposób mój ołówek staje się coraz krótszy, nie można tego uniknąć, i nadejdzie taki dzień, kiedy zostanie z niego kawałek tak nieznaczny, że nie będę już w stanie go trzymać. Jak najmniej zatem przyciskam, jednakże grafit jest twardy i gdybym nie przyciskał nie zostawiałby śladu. Ale mówię sobie: Między grafitem twardym, który trzeba przyciskać, aby zostawił ślad, a grafitem miękkim i grubym, który zaczernia stronę niemal jej nie dotykając, jaka może być różnica, pod względem trwałości? A, właśnie, i ja mam swoje drobne rozrywki. Najciekawsze, że mam jeszcze jeden ołówek, *made in France*, długi cylinder, bez krawędzi, niemal nietknięty, gdzieś w łóżku, jak sądzę. Nie ma więc czym się niepokoić, w tym względzie. A mimo to się niepokoję. Tymczasem, uganiając się za ołówkiem, dokonałem ciekawego odkrycia. Podłoga bieleje. Uderzyłem w nią moim kijem wielokrotnie, a ona wydała dźwięk zarazem suchy i pusty, no, fałszywy. Zaalarmowany, przyjrzałem się uważnie pozostałym dużym powierzchniom, nade mną i wszędzie wkoło mnie. A cały ten czas sypał się piasek, tak że aż powiedziałem sobie: Nigdy go nie odzyskam, mówiąc o ołówku. I stwierdziłem, że wszystkie te duże powierzchnie, a może powinienem uściślić, wewnętrzne powierzchnie, tak poziome, jak i pionowe, choć stąd nie wydają się zbyt pionowe, również wyraźnie zblakły, od czasu mojej ostatniej inspekcji, przeprowadzonej nie pamiętam już kiedy, co tym bardziej jest uderzające, że, jak sądzę, wszystkie rzeczy wykazują raczej tendencję ku ciemności, z czasem, z wyjątkiem, rzecz jasna, pośmiertnych szczątków, no i jeszcze pewnych części ciała jeszcze żywego, które się odbarwiają i z których odplywa krew, na dłuższą metę. Czy oznacza to, że jest u mnie teraz jaśniej, kiedy wiem, co się dzieje. Hm, muszę przyznać, że nie, to ta sama szarość, co poprzednio, która chwilami dosłownie się iskrzy, a potem zasępia się i słabnie, może trzeba by powiedzieć gęstnieje, do tego stopnia, że wszystko skrywa przed moim wzrokiem, z wyjątkiem okna, które wydaje się w pewnym sensie moim pępkiem i o którym mówię sobie, że w dniu, kiedy i ono się zaćmi, będę już niemal wiedział, czego mam się trzymać. Nie, chcę tylko powiedzieć, że wytrzeszczając oczy, widzę poblyskiwanie na krańcach tych niespokojnych ciemności czegoś jakby z kostnej materii, czego dotąd nie stwierdzałem, o ile wiem, a nawet przypominam sobie wyraźnie tapetę, z tkaniny, czy papieru, która jeszcze przylegała do ścian, tu i ówdzie, gdzie wily się róże, fiołki i inne kwiaty w takiej obfitości, iż wydawało mi się, że nigdy nie widziałem ich tyle za życia, ani tak pięknych. Ale nie wygląda na to, że cokolwiek spośród nich przetrwało, do obecnej chwili. A jeśli na suficie nie było kwia-

tów, były bez wątpienia inne rzeczy, amorki być może, po nich też ani śladu. I kiedy uganiałem się za ołówkiem, w pewnej chwili mój zeszyt, prawie dziecinny, sądząc po pewnych znakach, on również spadł na ziemię, ale szybko go odzyskałem, wślizgując haczyk u kija w jedną z dziur wydartych w okładce i podnosząc go delikatnie. Cały ten czas, tak bogaty w wydarzenia i nieszczęśliwe trafy, wszystko wlewało się, jak sądzę, do mojej głowy i z niej wylewało, jak przez słuzę, ku mojej wielkiej radości, aż nic już nie zostało, ani z Malone'a, ani z tego drugiego. I co ważniejsze, obserwowałem bez trudu rozmaite fazy wyzwolenia i nie dziwiła mnie jego szybkość, co raz zwalniała, raz przyspieszała, tak jasne były dla mnie przyczyny, dla których rzeczy nie mogły mieć się inaczej. I rozradowałem się cały również, niezależnie od tej sceny, na myśl, że wiedziałem już, co robić, ja, którego całe życie było poruszaniem się po omacku i którego nieruchomości była również bezruchem po omacku, tak, zgadza się, już nieraz stałem po omacku. W stosunku do czego, rzecz jasna, jeszcze i tym razem czyniłem sobie iluzje, a to z powodu wiary, że wreszcie jasno przejrzał pośród moich niedorzecznych tarapatów, jednakowoż nie na tyle, bym miał to sobie obecnie wyrzucać. mówiąc sobie bowiem: Jakie to proste i piękne!, mówiłem też sobie: Wszystko zaciemni się znowu. Bez nadmiernego smutku, odnajduję nas ponownie, i widzę takimi, jakimi jesteśmy, a mianowicie jak ziarno za ziarnkiem zabrani, jedno za drugim, aż znużona ręka przystąpi do gry, zacznie wypełniać się i opróżniać, w tym samym miejscu, jakby marzycielsko. Liczyłem się z tym bowiem, powiedziawszy sobie: Wreszcie! I powiem, że jeśli o mnie idzie, to odczucie owo jest mi znajome, odkąd sięgam pamięcią - ręki znużonej i ślepej, miękko ryjącej w moich cząstkach, które przesypują się między jej palcami. Zdarza mi się nawet, kiedy wszystko jest spokojne, że czuję ją zatopioną we mnie aż po łokieć, ale delikatnie, można by powiedzieć, jakby we śnie. Niebawem jednak zadrzy, zbudzi się i zacznie mnie pieścić, ścisnąć, pustoszyć, a czasem plądrować, jakby mszcząc się za to, że nie może mnie wymieść. Rozumiem ją. Tyle jednak czułem dziwacznych rzeczy i bezpodstawnych niewątpliwie, że lepiej byłoby może ich nie wypowiadać. Mówić na przykład o tych czasach, kiedy zamieniam się w płyn i przechodzę w stan błotny, czemu niby miałyby to służyć? Albo o innych, kiedy tak stwardniały jestem i tak ściągnięty w sobie, iż mógłbym przejść przez igielne ucho? Nie, są to sympatyczne próby, ale nic nie zmieniają w całej sprawie. Mówiłem więc o moich drobnych rozrywkach i miałem, jak sądzę, powiedzieć, że lepiej byłoby zadowolić się nimi, niżli rzucać się na te śmiertelnie nudne historie o życiu i śmierci, jeśli o to tu wszystko idzie, a myślę, że chyba tak, nigdy bowiem nie szło o nic innego, od kiedy sięgam pamięcią. Ale o co dokładnie tu idzie nie potrafiłbym powiedzieć, w obecnej chwili. To dość nieokreślone, życie i śmierć. Musiałem chyba mieć na ten temat jakiś pomysł, jakąś drobną ideę, kiedy zaczynałem, inaczej bym nie zaczynał, zachowałbym spokój, w dalszym ciągu spokojnie bym się zanudzał na śmierć, zabawiając się stożkami i cylindrami, ziarnami prosa i innych *panica* dla ptaków, czekając, aż ktoś uprzejmie zechce wziąć moje wymiary. Ale wypadła mi z głowy, moja mała idea. Bez znaczenia, właśnie przyszła mi do głowy na-

stępna. Może to ta sama, idee są do siebie tak podobne, jak je poznać. Urodzić się, oto moja idea w obecnej chwili, to znaczy żyć tyle czasu, by móc zapoznać się z wolnym gazem węglowym, a potem podziękować. Takie było zawsze moje skryte marzenie. Wszystkie te rzeczy, które zawsze były moim skrytym marzeniem. Tyle cięciw, ale nigdy żadnej strzały. Nie trzeba pamięci. Dobrze, proszę bardzo, oto ja, stary płód, w obecnej chwili, posiwała i niedołączny, matka już ma dosyć, zgniała przeze mnie, od środka, już martwa, wyda mnie na świat przez gangrenę, tata może też na przyjęciu, wylecę kwiląc prosto do kostnicy, zresztą nie będę kwilił, nie warto. A te historie, które sobie opowiadałem, wtulony w zgniliznę i puchnący, puchnący. Mówiąc sobie: Jest wreszcie, mam wreszcie tę swoją legendę. Skąd to podekscytowanie, czyżby coś się zmieniło? Nie, taka jest odpowiedź, nie urodzę się, a zatem też nie umrę nigdy, tak lepiej. A jeśli opowiadam o sobie, a potem o tym drugim, o moim małym, którego pożrę tak, jak i innych pożerałem, to dzieje się to, jak zwykle, z potrzeby miłości, do diabła z tym, nie byłem na to nastawiony, do tego człowieka, homunculusa, nie mogę przestać. A przecież nieraz wydaje mi się, że się urodziłem i żyłem długo, poznałem Jacksona i błądziłem po miastach, lasach i pustyniach i że długo przebywałem na morskich brzegach we łzach przed wyspami i półwyspami gdzie rozbłyskiwały nocą żółte i krótkotrwałe światelka ludzi i przez całą noc wielkie płomienie białe bądź o wielu barwach które rozbłyskiwały w grotach gdzie byłem szczęśliwy przycupnąwszy na piachu pod osłoną skał w zapachu alg i wilgotnego kamienia w odgłosie wiatru fale opryskiwały mnie pianą albo wzdychając na piaszczystym brzegu lekko ściskając kamyki, nie, nie szczęśliwy, nigdy, lecz pragnąc, by noc nigdy się nie skończyła ani nie nadszedł dzień następny który każe ludziom mówić po przebudzeniu: No już, rusz się, życie przemija, trzeba z niego korzystać. Mało zresztą ważne, czy się urodziłem czy nie, czy żyłem, czy nie, czy jestem umarły, czy tylko umierający, zrobię to, co zawsze robiłem, nie wiedząc, co robię, czym jestem, skąd jestem, czy jestem. Tak, spróbuję zrobić sobie kogoś, by trzymać go w ramionach, małe stworzenie, na mój obraz, obojętnie co mówię. A widząc, że mi się nie udało, albo, że za bardzo podobny, pożrę go. Później przez dobrą chwilę będę sam, nieszczęśliwy, nie wiedząc, o co się modlić, ani do kogo.

4.

A więc stało się. Był tu ktoś. Wszystko szło zbyt dobrze. Zapomniałem się, pogubiłem. Nieprawda. Wszystko szło nie najgorzej. Ja byłem gdzie indziej. Kto inny cierpiał. Więc stało się, przyszli po mnie. Przywołać mnie do agonii. Jeśli to ich bawi. Chodzi o to, że oni nie wiedzą, zresztą ja też nie wiem, ale oni myślą, że wiedzą. Przelatuje samolot, nisko, z łoskotem grzmotu. To odgłos, który nic nie ma wspólnego z grzmotem, mówi się grzmot, ale myśli się o czymś innym, to odgłos przemijający i głośny, nic więcej, nie przypomina niczego. Słyszę go na pewno po raz pierwszy, o ile się nie mylę. Ale słyszałem już samoloty, gdzie indziej, widziałem nawet, jak lecą, widziałem pierwsze modele w locie, a później także, koniec końców, i ostatnie, och nie całkiem ostatnie, lecz przedostatnie, całkiem przedostatnie. W ogóle. Byłem świadkiem jednej z pierwszych pętli, słowo honoru. Nie

balem się. Było to nad polem wyścigowym, matka trzymała mnie za rękę. Mówiła: To niebывałe, niebывałe. Wtedy zmieniłem zdanie. Rzadko byliśmy tego samego zdania. Pewnego dnia wdrapaliśmy się na niebывałe strome zboczce, chyba niedaleko domu, w pamięci pełno mam stromych zboczy, aż mi się miesza, w pamięci. Pamiętam jeszcze ten błękit. Powiedziałem: Niebo jest dalej niż się wydaje, prawda mamo? Bez złośliwości myślałem po prostu o milach, które mnie od niego dzieliły. Odpowiedziała mi: Jest dokładnie tak daleko, jak się wydaje. Miała rację. Ale w tym momencie raziło mnie jak piorunem. Wciąż jeszcze widzę to miejsce, vis a vis wejścia do Tylera. uprawiał warzywa, miał jedno oko i nosił bokobrody. No właśnie, pogadać sobie trochę. Widać było morze, wyspy, cyple, przesmyki, brzeg ciągnący się na północ i południe tudzież zakrzywione nabrzeże portu. Dochodziliśmy do sklepu mięsnego. Moja matka? To może jakaś zasłyszana historia, od kogoś kto uznał ją za niezłą. Tyle mi ich opowiadano, zawsze niezłe, niezłe, przez moment. No dobrze, ale znowu utknąłem w tym łańcuchu. A ten samolot dopiero co przeleciał, dwieście mil na godzinę, być może. To niezła szybkość jak na te czasy. W głębi ducha jestem z nim[*], to rozumiałe. Ale zawsze byłem w głębi ducha z tyloma rzeczami. W duchu, ale nie w ciele. Nie taki ze mnie głupiec. W każdym razie to jest już program. Koniec programu. Myślą, że pomieszają mi szyki i że stracę z oczu program. Ale z nich kutasy. No proszę. Odwiedziny, rozmaite uwagi, dalszy ciąg Macmanna, powrót do agonii, dalszy ciąg Macmanna, następnie na przemian Macmann i agonii, tak długo jak to jest możliwe. Nie zależy to ode mnie, mój ołówek nie jest niewyczerpany, zeszyt też nie, Macmann też nie, ja też nie, wbrew pozorom. Żeby to wszystko znikło jednocześnie tylko tego pragnę, w tym momencie. Z wyjątkiem czegoś nieprzewidzianego. Oczywiście. Teraz już wiadomo. Odwiedziny. Poczulem, jak ktoś z całej siły uderzył mnie w głowę. Może był już od jakiegoś czasu. Człowiek nie lubi zbyt długo czekać, więc daje o sobie znać tak, jak potrafi, to takie ludzkie. Bez wątplenia upominał mnie już zwykłymi środkami. Nie wiem, czego chciał. Teraz już poszedł. Ale co za pomysł, żeby mnie walić w głowę. Od tego czasu jest tu takie dziwne światło, och niczego nie chcę insynuować, słabe a jednocześnie olśniewające, może mnie na poły ogłuszył. Jego usta otwierały się, poruszały się wargi, ale ja nic nie słyszałem. Tak jakby nic nie powiedział. A przecież nie jestem głuchy, samolot dowodem, jeśli niczego nie słyszę, to dlatego, że niczego nie słyhać. Ale może stałem się z czasem niewrażliwy na specyficznie ludzkie odgłosy. Sam, na przykład, nie wydaję żadnego dźwięku, no proszę, tym gorzej, no ale nie wydaję. A przecież tuż koło ucha oddycham, kaszlę, jęczę, łykam, jestem o tym święcie przekonany. Muszę przyznać, że nie wiem, czemu zawdzięczam ten zaszczyt. Wyglądał na rozsierzonego. Czy mam go opisać? Czemu nie. Może być ważny. Dobrze go widziałem. Czarny garnitur o staroświeckim kroju, a może moda wróciła, czarny krawat, koszula śnieżnobiała, mankiety à la clown, mocno nakrochmalone, ukrywające prawie całe dłonie, tłuste, ufryzowane, czarne włosy, facjata wydłużona, gładka, posępna, jakby posypana mąką, oczy ciemne, bez połysku, średniego wzrostu, średniej tuszy, melonik przyciśnięty delikatnie koniuszkami palców, najpierw do podbrzu-

sza, następnie, z chwili na chwilę wciśnięty na czaszkę gestem nagłym i pewnym. Miarka metrowa, rozkładana, wystająca razem z białą chustką z małej kieszeni. Wziętem go najpierw za pracownika zakładu pogrzebowego, niezadowolonego, że się go przedwcześnie fatyguje. Był tu dłuższy czas, przynajmniej siedem godzin. Spodziewał się może, że jeszcze przed wyjściem będzie miał satysfakcję zobaczenia mnie po wyzionięciu ducha, zaoszczędziłoby mu to, bez wątpienia, jeden kurs. Przez chwilę myślałem już, że mnie wykończy. Nic z tego. Byłoby to przestępstwo. Musiał wyjść o szóstej, gdy skończył się dzień pracy. Odtąd leżę tu w jakimś dziwnym świetle. To znaczy, wyszedł pierwszy raz, potem wrócił parę godzin później, a potem wyszedł na dobre. Musiał tu chyba być od dziewiątej do dwunastej oraz od czternastej do osiemnastej, teraz już wiem. Często spoglądał na zegarek, cebulę. Może jutro znowu przyjdzie. Zbił mnie rano, chyba koło dziesiątej. Po południu nic nie robił, chociaż nie widziałem go od początku, był już tu na miejscu, kiedy go zobaczyłem, stał przy łóżku. Mówię o przedpołudniu i popołudniu i o tej lub tamtej godzinie, trzeba umieć znaleźć się w położeniu ludzi, jeśli się chce koniecznie o nich mówić, to nie takie trudne. Natomiast nie powinno się nigdy mówić o własnym szczęściu, nic innego nie przychodzi mi teraz do głowy. Najlepiej nawet o tym nie myśleć. Przyglądał mi się, stojąc przy łóżku. Na widok moich poruszających się warg, usiłowałem bowiem mówić, pochylał się nade mną. Chciałem go o coś poprosić, na przykład, żeby dał mi mój kij. I tak by odmówił. Wtedy ze złożonymi rękoma, ze łzami w oczach błagałbym go o wyświadczenie mi tej drobnej przysługi. Unikałem tego upokorzenia dzięki mojej agonii. Mój głos już wygasł, reszta pójdzie jego śladem. Mogłem napisać, w zeszyt, i mu pokazać: Proszę mi zwrócić kij. Albo: Pan będzie łaskaw podać mi mój kij. Ale schowałem zeszyt pod kocem, żeby mi go nie odebrał. Zrobiłem to nie pomyślawszy, że był już tu od jakiegoś czasu inaczej nie zbiłby mnie przecież i widział, jak pisałem, wchodząc zastał mnie bowiem w trakcie pisania, a więc byłby w stanie z łatwością przywłaszczyć sobie mój zeszyt, gdyby mu się spodobało, i nie pomyślawszy o tym, że obserwował mnie też w momencie, gdy go ukryłem, a więc w rzeczywistości ściągnąłem wręcz jego uwagę na przedmiot, który chciałem przed nim ukryć. Oto co znaczy logika rozumowania. Ponieważ oprócz zeszytu nie pozostało mi nic z tego, co posiadałem, dlatego mi na nim zależy, to takie ludzkie. Grafit też, zrozumiałe, ale czymże jest grafit, bez papieru? Musiał sobie chyba powiedzieć, przy obiedzie: dzisiaj zabiorę mu zeszyt, wygląda na to, że mu na nim zależy. Spryciarz. Ale po powrocie nie zastał już zeszytu tam, gdzie go położyłem, kiedy patrzył. Trafiała kosa na kamień. Jego parasol, czy już o nim mówiłem? Parasol ze szpicem. Przekładając go co parę minut z ręki do ręki, opierał się na nim, najpierw przy łóżku. Aż się wygiął. Posłużył się nim, żeby podnieść moje koce. To właśnie nim, tak sądzę, mnie zabije, długim zaostrzonym szpicem, wystarczy, że zatopi go w moim sercu. Umysłne zabójstwo, jak to się określa. Jutro przyjdzie może znowu, lepiej wyposażony, albo z pomocnikiem, zapoznawszy się dziś z lokum. Ale jeśli on mi się przyglądał, to i ja przecież przyglądałem się jemu. Sądzę, że przyglądaliśmy się sobie nawzajem dosłownie całymi godzinami, prawie bez zmużenia

oczu. Wyobrażał sobie chyba, że uda mu się zmusić mnie do spuszczenia wzroku, dlatego, że jestem stary i cherlawy. Stary kutas. Tak długo nie widziałem już dwunożnych, że wytrzeszczałem gały, jak to się mówi, ze strachu, że mi się przywidziało. Powiedziałem sobie: jednego z tych dni zaczną obgryzać gałęzie. I te ich twarze. Zupełnie już zapomniałem. W pewnym momencie, ponieważ pewnie mu przeszkadzał zapach, wcisnął się między łóżko a ścianę, usiłując otworzyć okno. Nie dał rady. Przed południem nie spuszczałem go z oczu, ale po południu zasnąłem na trochę. Nie wiem, co on przez ten czas robił, pewnie grzebał w moich rzeczach, parasolem, obecnie rozrzucone są po całej podłodze. Przez chwilę sądziłem, iż przysłano go do mnie z zakładu pogrzebowego. Ci, co umożliwili mi dożyć tu tej godziny, chcą niewątpliwie, bym został pochowany z jak najmniejszą pompą. Tu spoczywa Malone, wreszcie, z datami, aby można było mieć jakieś pojęcie o czasie, jaki mu zabrakło wyproszenie się stąd, a także, aby go odróżnić od swych imienników, tak licznych na wyspie i za grobem. Dziwne, że nigdy nie natknąłem się na żadnego z nich, jeśli się nie mylę. Mam czas. Tu spoczywa stary chuj, ziemia jemu rzekła stój. Ale tylko chwilę, no najwyżej pół godzinki. Dziwna ta potrzeba dowiedzenia się, kim są ludzie i co robią w życiu i co od ciebie chcą. Mimo owej swobody, z jaką nosił żalobę i operował parasolem, a także mistrzowskiej wprawy w posługiwaniu się melonikiem, przez pewien czas wydawało mi się, że był za kogoś przebrany, ale kto taki przebrany, jeśli wolno mi się tak wyrazić, i za kogo? W pewnym momencie, jeszcze jednym, wystraszył się, zaczął szybciej oddychać i oddalił się od łóżka. Wtedy to zauważyłem, że miał na sobie żółte buty, co tak na mnie podziałało, że słowa nie są tu w stanie dać nam najmniejszego pojęcia. Były one obficie zabłocone świeżą gliną, tak że zadałem sobie pytanie: Przez jakie to trzęsawiska do mnie się przedzierał? Zastanawia mnie, czy szukał czegoś określonego, dobrze byłoby wiedzieć. Wyrwę kartkę z mojego zeszytu i odpiszę na niej, z pamięci, następujące pytania, pokażę mu je jutro, bądź dzisiaj, bądź obojętnie kiedy, jeśli przyjdzie tu znowu. 1) Kim Pan jest? 2) Czym Pan się trudni? 3) Czego Pan ode mnie chce? 4) Szuka Pan czegoś określonego? 5) A oprócz tego? 6) Czy ja Panu coś zrobiłem? 7) Wie Pan coś na mój temat? 8) Nie powinien Pan być mnie bić. 9) Proszę mi dać kij. 10) Czy pracuje Pan na własny rachunek? 11) Jeśli nie, to kto Pana przysyła? 12) Proszę doprowadzić do porządku moje rzeczy. 13) Dlaczego przestano mi dawać zupe? 14) Z jakiego powodu nie opróżnia się mych naczyń? 15) Czy sądzi Pan, że jeszcze długo pociągnę? 16) Można Pana prosić o przysługę? 17) Przyjmuję pańskie warunki. 18) Dlaczego pańskie buty są żółte i gdzie je Pan tak zablocił? 19) Nie ma Pan czasem dla mnie skrawka ołówka? 20) Proszę ponumerować pańskie odpowiedzi. 21) Proszę nie odchodzić, mam do Pana jeszcze parę pytań. Czy jedna kartka wystarczy? Ale na pewno niewiele już pozostało. Mógłbym przy okazji poprosić o gumkę. 22) Mógłby mi Pan pożyczyć gumkę z myszką. Po jego wyjściu powiedziałem sobie: Przecież ja już go gdzieś widziałem. A ludzie, których widziałem, gwarantuję to wam, mnie także widzieli. Ale o kim nie można powiedzieć: Znam go? Same bzdury. No i wieczorem tyle jeszcze do rana. Już się do niego przyzwyczaiłem. Już na niego nie patrzyłem. My-

ślałem o nim, usiłowałem zrozumieć, nie można przy tym jednocześnie patrzeć. Nie widziałem nawet, jak wyszedł. Och, nie ulotnił się przecież, jak zmora senna, słyszałem go, odgłos dewizki, kiedy wyjmował zegarek, pełne zadowolenia uderzenie parasola o podłogę, odwrót, nagłe kroki w kierunku drzwi, bezdźwięczne zamknięcie tychże i wreszcie, jeśli mi wolno tak się wyrazić, żywe pogwizdywanie, słabnące w miarę jak odchodził. Co opuściłem? Drobiazgi, błahostki, nic ważnego, które później same mi się przypomną, pozwolą ujrzeć jaśniej, co się zdarzyło, pozwolą mi powiedzieć: Ach, gdybym wtedy wiedział, teraz już za późno. Tak po trochu ujrzę go takim, jakim był, lub takim, jaki musiałby być, bym ja mógł powiedzieć, raz jeszcze: Za późno, za późno. Tak, to się czuje. A może to zaledwie pierwsza z całej serii wizyt, a każda z nich inna. Jedna następować będzie po drugiej, wiele ich będzie. Jutro przyjdzie może w kamaszach, spodniach jeździeckich i czapce w kratę, z biczem w ręku, kompensującym parasol, z podkową w butonierce. Wszyscy, którzy kiedykolwiek zamajaczyli mi przed oczyma, z bliska czy z daleka, będą odtąd mogli przede mną paradować, to jasne. Może nawet kobiety i dzieci, zdarzyło mi się bowiem widywać kobiety i dzieci, wszyscy będą trzymali w ręku coś do podparcia się i do pogrzebania w moich przedmiotach, wszyscy będą wymierzali mi silny cios na początek, a następnie dzień upłynie im na przyglądaniu się mnie z gniewem i obrzydzeniem. Będę musiał przeredagować mój kwestionariusz tak, by odnosić się mógł do każdego z nich. Znajdzie się może taki, pewnego dnia, co niepomyślnie udzielonej mu rady, odda mi kij. A może uda mi się złapać kogoś, na przykład jakąś małą dziewczynkę, i na pół zdusić ją, nie, na trzy czwarte, aż się zgodzi dać mi kij, dać mi zupę, opróżnić naczynia, ucałować, popieścić, uśmiechnąć się do mnie, dać mi kapelusz, zostać ze mną, iść za karawanem i płakać w chusteczkę, to byłoby ujmujące. W gruncie rzeczy jestem przecież dobry, tak dobry, jak to się stało, że nikt tego nie zauważył? Dziewczynka byłaby jak ulal, rozbierałaby się przede mną, spała ze mną, miałaby tylko mnie, przysunąłbym łóżko do drzwi, żeby ode mnie nie odeszła, ale wtedy mogłaby się rzucić z okna, gdyby się dowiedzieli, że jest ze mną, przynoszono by zupę dla dwojga, nauczył bym ją miłości i obrzydzenia, nigdy by mnie nie zapomniała, umarłbym z zachwytem, zamknęłaby mi oczy i umieściła korek w odbycie, stosując się do moich wskazówek. Niech cię tak nie ponosi, Malone, niech cię tak nie ponosi, ty stara szkapo. No bo ile można w końcu pościć, bezkarnie? Burmistrz z Cork mógł tak w nieskończoność, no ale on był młody, i miał przekonania, polityczne, a pewnie też i ludzkie, po prostu. Pozwalał sobie na łyk wody, od czasu do czasu, zapewne słodzonej. Pić, na litość Boga. Dlaczego właściwie nie chce mi się pić? Muszę chyba poić się od wewnątrz, własnymi wydzielinami. Tak, pomówmy trochę o mnie, da mi to odetchnąć od wszystkich tych kanałii. Ale światło. Czyżby przedsmak raj? Moja głowa. Płonie cała, pełna wrzącego oleju. Na co wreszcie skonać? Wylew krwi do mózgu? To dopiero byłby szczyt wszystkiego. Ten ból jest, zaklinam się, nie do wytrzymania. Jarząca migrena. Śmierć musi mnie chyba brać za kogoś innego. To z winy serca, tak jak w piersi tego króla zapalczanego Schneider, Schroeder, czy jak mu tam, już nie pamiętam. Ono również piecze, staje się czerwone ze

wstydu, z siebie, ze mnie, z nich, wstydzi się wszystkiego, może z wyjątkiem tego, że bije. To nic takiego, to tylko nerwy, nic poza tym. Kto wie, może i tak najpierw zawiedzie mnie oddech. Jakież przepastne szept przed, po i w czasie tego wyznawania. Okno powiada mi, że to świt, deszczowe chmury rozpraszają się w popłochu. Milej zabawy! Z dala od tego żarzącego się na czerwono mroku. Tak, źle wydają ostatnie tchnienie, piersi rozwarłe, dusi mnie powietrze, może brakuje mu nieco tlenu. Macmann, skarłały, poniżej wielkich czarnych sosen, gestykułujących, spogląda z oddali na wzburzone morze. Inni też tam są, albo przy oknie, jak ja, tylko na stojąco, muszą to być chodzący pacjenci, dochodzący, a przynajmniej tacy, których można przewieźć, nie, nie jak ja, nic nie mogą dla nikogo zrobić, uczeptieni drżących topoli albo u swych okien, nasłuchując. Ale może lepiej, gdybym skończył naprzód ze mną, naturalnie w miarę własnych możliwości. Przyznaję, że szybkość, jakiej wszystko nabiera, trochę mnie zaczyna krępować, ale odtąd będzie mogła tylko wzrastać, trzeba to wziąć pod uwagę. Uwaga do zapamiętania na przyszłość - dołączyć do mojej listy: Jeśli przypadkiem ma Pan zapalną, czy byłby Pan na tyle uprzejmy, by spróbować ją zapalić? Jak to się stało, że nic nie słyszałem, jak on do mnie mówił, natomiast słyszałem, jak mnie opuszczał, pogwizdując? Może tylko udawał, że do mnie mówi, żebym zaczął myśleć, że ogłuchłem. Czy słyszę coś w tym momencie? Zobaczymy. Nie. Ani wiatru, ani morza, ani papieru, ani powietrza, które wyrzucam z siebie z takim mozołem. Ale ten niesłychany bełkot jak szepczący tłum? Nie rozumiem. Odległą ręką liczę strony, które mi pozostały. Jakoś będzie. To moje życie, ten zeszyt, ten duży zeszyt dla małych dzieci, długo trwało, nim się do niego ograniczyłem, zrezygnowany. A jednak już go nie wyrzucę. Chcę bowiem pomieścić w nim, po raz ostatni, tych, których wezwałem na pomoc, ale źle, tak że mnie nie zrozumieli, że ze mną zginą. Teraz pauza.

5.

Parę wierszy, bym nie zapomniał, że ja też jeszcze tu jestem. Nikt już nie przyszedł. Ile czasu upłynęło od tej wizyty? Nie wiem. Sporo. A ja? W bezspornej agonii, w tym punkcie najmniejszego wątplenia. Skąd ta pewność? Pomyśl tylko. Ja nie mogę. Monumentalne cierpienie. Aż się nadymam. A jeśli eksploduję? Sufit zbliża się, oddala, rytmicznie, jak wtedy, gdy byłem płodem. Trzeba też wspomnieć o wyraźnym odgłosie wody, zjawisko mutatis mutandis analogiczne może do przywidzenia. Na pustyni. Okno. Już go nie ujrzę, niestety bowiem, ku memu zmartwieniu, już nie jestem w stanie poruszać głową. Znowu to ołowiane światło, gęste, pełne wirów, które przebija się przez ciemne lejki ku jasnemu tłu, a może powinienem powiedzieć powietrzu, światło, które wsysa. Wszystko przygotowane. Oprócz mnie. Rodzę się w śmierć, jeśli wolno mi tak się wyrazić. Takie mam wrażenie. Dziwny stan, zaiste błogosławiony. Stopy przeszły już przez tę wielką pizdę istnienia. Nieźle się prezentuję. Korzystne położenie, jak na połóg, mam nadzieję. Moja głowa umrze ostatnia. Ręce przy sobie. Nie mogę. Rozdzierająca rozdarta. Już po mojej historii, a ja nadal przy życiu. Obiecująca zwłoka. Zwłoki. O mnie już nic więcej. Już koniec. Już nie powiem ja.

Samuel Beckett

tłumaczył Marek Kędziński

I

Nagle, nie, wreszcie, wreszcie, nie mogłem już, dalej nie. „Nie możesz tu zostać”, ktoś rzekł. Nie mogłem tam zostać, a dalej ani rusz. Opiszę miejsce, chociaż to bez znaczenia. Szczyt, bardzo płaski, jakiejś góry, nie, jakiegoś wzgórza, ale dzikiego, bardzo, no wystarczająco. Błoto, wrzosy do kolan, ledwo widoczne ścieżki wydeptane przez owce, głębokie rozpadliny wyżłobione przez deszcz. Leżałem właśnie na dnie jednej z nich, osłonięty od wiatru. Doprawdy, piękny widok, gdyby nie owa mgielka przesłaniająca wszystko, doliny, jeziora, równinę i morze. No i co teraz? Nie trzeba było w ogóle wychodzić. Ba, kiedy musiałem. „Po coś tu przychodził?”, znów się ktoś odezwał, chyba ten sam co przedtem. Fakt, mogłem zostać w swej norze, cieplej, suchej, bezpiecznej, ba, właśnie że nie mogłem. Moja nora, opiszę ją, nie, już nie mogę, nie mogę. Nic w tym dziwnego, niczego już nie mogę, otóż to. „Wstawaj”, mówię do ciała i czuję, jak się zмага ze sobą, aby temu sprostać, niczym stary koń co padł na ulicy, jak daje za wygraną, jak się znowu zмага i jak się w końcu poddaje na dobre. „Zostaw je w spokoju”, mówię do głowy, „uspokój się”, przestaje w niej wtedy kipieć, po czym znowu zaczyna wrzeć, i to jak. Wszystko to znam już na pamięć, powinienem dać sobie z tym spokój, na niczym mi już nie zależy, ani żeby iść dalej, ani żeby tu zostać, wszystko to naprawdę jest mi obojętne, powinienem machnąć na to ręką, na ciało, na głowę, niech same sobie radzą, niech same w końcu padną, ba, gdybym mógł, musiałbym paść i ja. Tak-tak, jest nas jak gdyby troje i wszyscy jesteśmy głusi, choć nie, to nawet nie to, złączeni, złączeni na całe życie. „Trzeba było zostać w domu”, powiedział ktoś inny, zresztą może ten sam albo tamten pierwszy, wszyscy mają taki sam głos i takie same pomysły. W domu. Więc chciano, bym wrócił do domu. Do mojego mieszkania. Gdyby nie owa mgielka i gdybym miał dobry wzrok a do tego lunetę, dojrzałbym je stąd. Nie abym był zmęczony, nie jestem zwyczajnie zmęczony, mimo że wspiałem się tutaj. Ale i nie, abym chciał tu zostać. Słyszałem, na pewno słyszałem, jak mówiono o tym widoku, o morzu hen daleko jakby wykutym z ołowiu, o opiewanej tak często równinie zwanej złotą, o krętych dolinach, polodowcowych jeziorach, o dymach ponad miastem, gadali o tym w kółko. No dobrze, lecz kim są ci ludzie? Szli tutaj za mną, przede mną, ze mną? Leżę głęboko w jamie wydrążonej przez wieki, przez wieki niepogody, twarzą do ciemnobrunatnej ziemi, w którą wsiąka powoli stojąca tu woda koloru szafranu. A oni są tam na górze, dookoła, jak nad otwartym grobem. Nie mogę niestety ku nim spojrzeć. Zresztą i tak nie zobaczyłbym ich twarzy. Najwyżej nogi zanurzone we wrzosach. A czy oni mnie widzą? A jeśli tak, to co widzą? A może już ich nie ma, może, zbrzydzeni, odeszli. Wsluchuję się i wyławiam ciągle te same myśli, to znaczy, te same co zawsze, dziwne. A tam, w dolinie, słońce, mimo że chmury na niebie! Jak długo już tu jestem? Ba, wiele razy zadawałem sobie to pyta-

nie. I nieraz, w zależności od tego co rozumiałem przez „tu”, przez „ja” i przez „jestem”, odpowiadałem na nie: „Godzinę”, „miesiąc”, „rok”, „wiek”, a tam się nie głowiłem nad niczym nadzwyczajnym i wcale się nie zmieniałem, dopiero tu, czasami, coś zdawało się zmieniać. Albo mówiłem sobie: „Nie mogę tu być od dawna, nie wytrzymałbym”. Słysząc kuliki, znaczy, że dzień się kończy, idzie już noc. Tak to już jest z tymi kulikami, przez cały dzień siedzą cicho, a gdy zapada zmrok, krzyczą, tak to już jest z tymi dzikimi stworzeniami, co żyją tak krótko w porównaniu ze mną. I to inne pytanie, które w kółko wraca: „Po coś tu przychodził?”, pytanie bez odpowiedzi, na które odpowiadałem: „Bo chciałem jakiejs zmiany”, albo: „To nie zależało ode mnie”, albo: „To był przypadek”, albo jeszcze tak: „Bo chciałem zobaczyć”, albo tak wreszcie, w latach naporu i burzy: „To było przeznaczenie”. Czuję, jak znów mnie nachodzi, niech nachodzi, jestem z nim obyty. Wszystko jest jakimś odgłosem, wsiąkanie wody w ten czarny, nigdy nie nasycony torf, falowanie olbrzymich paproci, wiatr tonący w spokojnych zatokach wrzosu, moje życie i jego stara śpiewka. „Bo chciałem jakiejs zmiany”, „bo chciałem zobaczyć”, nie-nie, co niby miałbym zobaczyć?, widziałem już wszystko, patrzyłem i patrzyłem, aż zaropiały mi oczy, i nie dlatego też, aby się wymknąć nieszczęściu, nieszczęście stało się wcześniej, tego dnia gdy wyszedłem, gdy poniosły mnie nogi, stworzone po to, by iść, aby stawiać kroki, a więc: bo się na nie zdałem, ażeby mnie wiodły, oto dlaczego przyszedłem. A co teraz tu robię? Głównie oddycham i mówię, słowami jak chmurki z dymu: „Tutaj zostać nie mogę, a dalej ani rusz, zobaczymy, co się wydarzy”. No a co ze zmysłami? Cóż, nie mogę narzekać, oto cały ja, są tylko nieco stępione, jakby pod warstwą śniegu, brakuje mi ciepła, brakuje mi snu, ale te wszystkie głosy, te wszystkie ich partie mogę śledzić dokładnie, naprawdę dokładnie, obłazi mnie wilgoć, przenika mnie chłód, przynajmniej tak przypuszczam, w końcu jestem daleko. W każdym razie reumatyzm, na który cierpiałem, należy już do wspomnień, dokucza mi teraz nie bardziej niż matce, gdy jej dokuczał. Głodne, cierpliwe oko w szalonej głowie sępa, to chyba jego pora. Jestem tam na górze i jestem tu na dole, widzę samego siebie, jak leżę wyciągnięty, z zamkniętymi oczami, z uchem przyciśniętym do tej gąbczastej ziemi, i nie ma między nami różnicy, nie ma i nigdy nie było, jesteście sobie bliscy i współczujemy sobie, cóż z tego, nic nie możemy zrobić dla siebie nawzajem. Przynajmniej jedno jest pewne, za godzinę będzie za późno, za pół godziny zapadnie noc, choć nie, pewne to nie jest, to wcale nie takie pewne, absolutnie pewne, że noc zapobiega temu, co obiecuje dzień, tym co się jeszcze ruszają, co jeszcze chcą się ruszać, co mają jeszcze siłę, siłę próbować dalej. Rozwieje się ta mgiełka, którą tak dobrze znam przy całym mym rozwichrzeniu, wiatr stanie się chłodniejszy, zapadnie noc i nad górą roztoczy się czarne niebo wyskrzone gwiazdami, z Wielkim i Małym Wozem, wskazującymi drogę, znów mi gotowe przewodzić, a więc czekajmy na noc. Wszystko się miesza, czas przeszły z teraźniejszym, teraźniejszy z przyszłym, naprzód byłem tu chwilę, teraz tu jestem od zawsze, wkrótce mnie tu nie będzie, będę się piał pod górę albo brodził w paprociach rosnących wokół lasu, tego modrzewiowego, nie usiluję tego pojąć, nie będę próbował już nigdy, no, to się

tylko tak mówi, narazie tu jestem, od zawsze, na zawsze, przestałem się bać wielkich słów, zresztą nie są tak wielkie. Nie pamiętam, jak tu przyszedłem, teraz nie mogę stąd odejść, to wszystko co da się powiedzieć, oczy mam zamknięte, a na policzku czuję szorstki, wilgotny grunt, kapelusz spadł mi z głowy, ale nie upadł daleko, chyba że porwał go wiatr, byłem doń przywiązany. Czasami jest to morze, a czasami góry, często bywał to las, miasto, a i równina, zetknąłem się też z równiną, i wszędzie padałem martwy, z głodu, ze starości, zabity, utopiony, a potem bez powodu, niejedną raz bez powodu, z nudów, nic nie dodaje tak życia jak ostatnie tchnienie, a potem te pokoje, w łóżku, naturalną śmiercią, przywalony dobytkiem, i zawsze mamrocząc do siebie, to samo, w kółko to samo, te same stare historie i pytania i odpowiedzi, niewinne, właściwie niewinne, niezdolny, ograniczony, i nigdy nie złorzecząc, aż tak głupi nie byłem, chyba że nie pamiętam. Tak, aż do końca, tym ściszym głosem, żeby się ukolysać i być w towarzystwie, jak gdyby, i cały czas ich słuchając, tych wszystkich starych historii, jak wtedy, gdy czytał mi ojciec, wzięwszy mnie na kolana, o Joe Breemie czy Breenie, synu latarnika, co wieczór, przez całą zimę. Była to opowiadka, opowiadka dla dzieci, rzecz działa się na skale podczas straszliwej burzy, akurat matka umarła i mewy lecąc na oślep uderzały w latarnię, Joe rzucał się do wody trzymając nóż w zębach, to wszystko co dziś pamiętam, robił, co było trzeba i wracał cały i zdrowy, to wszystko co dziś pamiętam, kończyło się to dobrze, zaczynało się źle, a kończyło dobrze, i tak to samo co wieczór, taka komedia, dla dzieci. Tak-tak, byłem swym ojcem i byłem swoim synem, stawiałem sobie pytania i, jak umiałem najlepiej, odpowiadałem na nie, kazałem sobie co wieczór opowiadać na nowo, w kółko tę samą historię, którą znałem na pamięć i w którą nie wierzyłem, albo chodziliśmy razem, trzymając się za ręce, w pełnym milczeniu, po grążeni w swych światach, on w swoim, ja w swoim, tak że nikt nie pamiętał o złączonych rękach. I tak przetrwałem do dzisiaj. I teraz, tego wieczoru, chyba dalej tak trwam, obejmując sam siebie, własnymi ramionami, bez specjalnej czułości, lecz wiernie, lecz wiernie. No a teraz już śpijmy, niby pod lampą, tą w dali, spleceni ze sobą, strudzeni, tym gadaniem, słuchaniem, wysiłkiem, zabawą.

(1950)

Samuel Beckett

Przełożył Antoni Libera

1
 En sa course elle voit de beaux villages.
 Pourquoi continuer. Pourquoi. Pourquoi.
 Elle se souvient par temps clair elle
 voit de beaux villages au pied du soleil.
 Elle se souvient au principe de l'été.
 Elle. Encore. Le soir par temps clair elle
 voit de beaux villages. Et Vieux. Elle
 devant d'autres villages. Elle aime
~~les villages~~ ^{les villages} sur la rive
 droite elle qu'elle la rive. Elle
 rive droite en temps à l'automne et
 dans l'été. Elle se souvient des villages
 dans l'été et de plus en plus tristement
 s'éloient et s'éloient à son tour. Elle.
 Encore. Elle et rive elle s'écrit la
 sans l'ombre d'écriture. Tout de plus
 s'écrit. Elle la rive est plus forte
 qu'elle. Même l'écrit de l'écritant
 vers une page précède souvent elle la
 page. Pour ne jamais s'écrit que
 l'écritant après. Sans plus d'écrit au
 ni pour quel écrit. A peine s'écrit
 elle a de plus à en fait de s'écrit pour
 toujours. Et dans l'écrit ^{l'écrit} au
 l'écritant de son écritant quel écrit.
 Et de plus de l'écrit. Et sur elle la
 page. La rive donc comme d'autres
 en plus fait à la rive. Elle s'écrit
 sur le soir de l'écrit de l'écritant et
 celui en plus de l'écrit de l'écritant et
 de plus. L'écrit de l'écritant de
 l'écritant pour plus. Tout cela en plus.
 Comme si elle était de l'écrit de l'écrit
 encore en plus.

2

Le cobalt. Son emplacement.
 attention. aller. le cobalt. a
 et s'écritant cent d'un espace
 s'écritant. Plus de l'écritant.
 l'écritant de l'écritant. Plus de l'écritant.
 l'écritant en ligne droite et de plus de l'écritant
 à dix minutes. Selon l'écritant et la
 radiale. Elle qui s'écrit - Elle qui
 ne sait que l'écrit et l'écritant ici.
 de l'écritant et s'écritant l'écritant
 l'écritant de l'écritant. Elle la plus de l'écritant de l'écritant
 et y fait toujours plus rare. Elle en
 milieu de l'écritant l'écritant elle gagne
 elle s'écritant de l'écritant. Sans que
 l'écritant de l'écritant. Rectification.
 dans quel l'écritant et y fait l'écritant de l'écritant.
 Comme si l'écritant de l'écritant de l'écritant.

(fragmenty)

Stamtąd gdzie leży widzi wschodzącą Wenus. Dalej. Stamtąd gdzie leży kiedy niebo przejrzyste widzi wschodzącą Wenus a za nią słońce. Wtedy urąga zasadzie wszelkiego życia. Dalej. Wieczorem kiedy niebo przejrzyste upaja się odwetem. Wenus. Przy drugim oknie. Wyprostowana siedzi na starym krześle i wypatruje swej promiennej. Na swym starym sosnowym krześle oparcie z prostych poprzeczek bez ramion. Wylania się spod ostatnich promieni coraz bardziej świetlista potem i ona zatraca się z kolei. Wenus. Dalej. Wyprostowana i sztywna pozostaje tak w rosnącym zmierzchu. Cała w czerń odziana. Utrzymać tę pozycję to silniejsze od niej. Rusza w kierunku pewnego punktu i często zastyga na drodze w bezruchu. I dalej ruszyć może dopiero po dłuższym czasie. Nie wiedząc już ani dokąd ani w jakim celu. Zwłaszcza na kolanach z trudem przychodzi jej nie pozostać już tak na zawsze. Dłonie złożone jedna na drugiej na jakiejś przygodnej podporze. Takiej jak założymy łóżko. U stóp łóżka. A na nich jej głowa. A więc tam jest jak zamieniona w skałę w obliczu nocy. Odcinając się od niej jedynie przez biel włosów i biel niebieskawą nieco twarzy i dłoni. Dla oka które nie potrzebuje już światła. Do widzenia. Wszystko to w czasie terazniejszym. Jakby miała to nieszczęście być jeszcze przy życiu.

Schronienie. Jak położone. Ostrożnie. No dalej. Jej schronienie. W nie istniejącym centrum miejsca bez formy. Które w sumie jeżeli już to chyba okrągłego kształtu. Płaskie z pewnością. Idąc w linii prostej potrzebuje pięciu dziesięciu minut aby zeń wyjść. W zależności od tego jak szybko i jaki promień. Ona która z taką chęcią - ona która teraz już tylko błądzi tu nigdy nie błądzi. Tak wiele tu kamieni coraz więcej. Chwasty choćby najbardziej nieustępliwe tutaj coraz rzadsze. Wyspa pośród kamienistej łąki powoli ją opanowuje. Czemu nikt się nie sprzeciwia. Nigdy nikt się nie sprzeciwiał. Jakby za sprawą jakiejś siły fatalnej. Skąd to schronienie w takim miejscu? Skąd znowu to schronienie? Ostrożnie. Zanim się odpowie że w dawnym czasie kiedy je postawiono koniczyna podchodziła aż do muru. Z sugestią że to z jego winy. I że od niego wyszło jakby od ogniska zła rozprzestrzeniło się jak to powiedzieć źle rozprzestrzeniło się zło. A przecież nikt nigdy nie proponował zburzenia. Jakby chroniła go jakaś siła fatalna. Kamienie kredowe wywołują niebywale efekty w świetle księżyca. Niech będzie, że to on się sprzeciwiał kiedy niebo przejrzyste. Prędko więc ona stara nie ochłonawszy jeszcze po zachodzie Wenus prędko do drugiego okna zobaczyć wschód innego cudu. Jak on coraz bielszy w miarę jak się podnosi bieli coraz bardziej kamienie. Wyprostowana i sztywna stoi w bezruchu twarz i ręce oparte o szybę i długo podziwia.

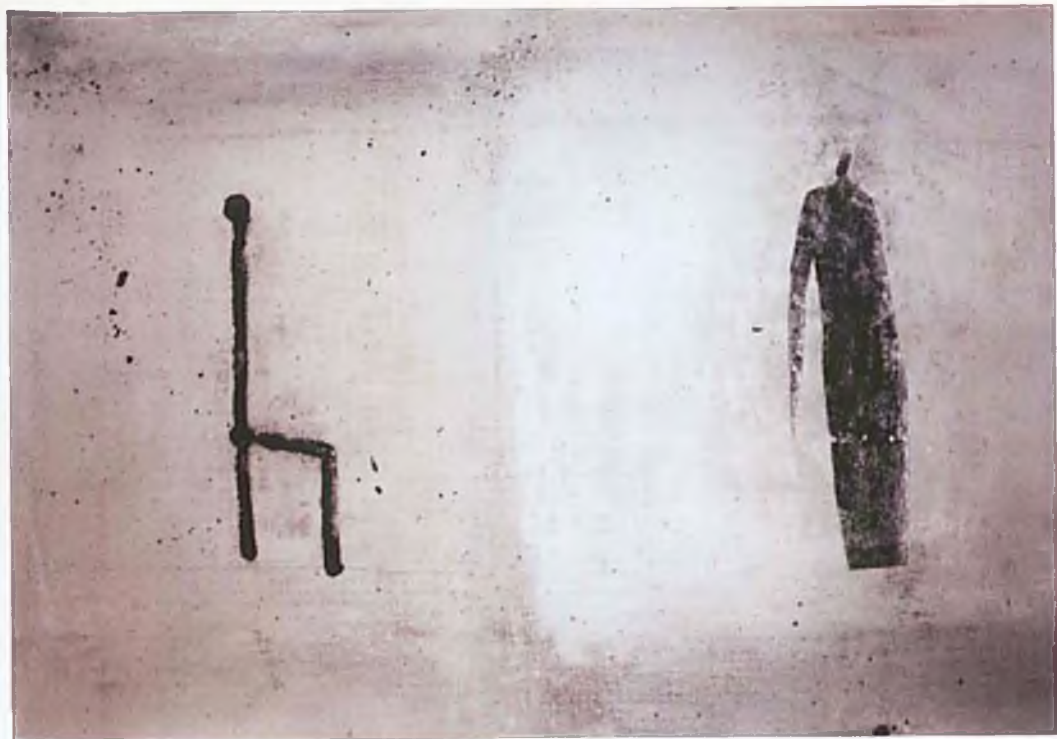
Te dwie strefy tworzą z grubsza okrągłą całość. Jakby zakreśloną przez drżącą dłoń. Średnica? Ostrożnie. Tysiąc metrów. Mniej. Mniej więcej. Co dalej nieznane. Na szczęście. Często wrażenie jakby to było poniżej poziomu morza. Zwłaszcza w nocy kiedy niebo przejrzyste. Morze niewidoczne choć niedaleko. Niesłyszalne. Cała powierzchnia pokryta trawą. Gdy wykroczyć poza strefę kamieni. Z wyjątkiem miejsc gdzie wycofała się z wapiennej gleby. Tysiące białawych łat niejednorodnych w wymiarze i kształcie. W świetle księżycy niebywałe widowisko. Ze zwierząt tylko owce. Po dłuższym wahaniu. Są białe i wystarczy im niewiele. Skąd nagle się wzięły nie wiadomo tak samo dokąd się tak samo ulotniły. Bez pasterza błądzą podług własnej woli. Kwiaty. Ostrożnie. Jeszcze tylko kilka krokusów. W czasie baranków. A człowiek? Nareszcie już po nim? Niestety nie. Bo czy nie zdziwi się pewnego dnia kiedy spostrzeże że już go nie ma? Zdziwi nie nic jej już nie zdziwi. Ilu? Niech będzie na chybił trafili. Dwunastu. Wystarczy by wypełnić mały okrąg horyzontu. Odrywa oczy od ziemi u swych stóp i spostrzega jednego. Odwraca się i widzi drugiego. I tak dalej. Zawsze w oddali. W bezruchu albo się oddalają. Nigdy nie widziała żeby któryś szedł w jej kierunku. Albo zapomina. Zapomina. Czy zawsze ci sami? Czy ją widzą? Dostyc.

* * *

Wyłania się ponownie leży na plecach. W bezruchu. Wieczorem i nocą. W bezruchu na plecach wieczorem i nocą. Posłanie. Ostrożnie. Z trudem na samej ziemi zważywszy opadanie na kolana. Modlitwa. Jeśli to modlitwa. Hmm musiałaby tylko jeszcze się pochylić. Albo gdzie indziej. Przed krzesłem. Albo kufrem. Albo na skraju strefy kamieni głowa na kamieniach. Zatem strefa kamieni na samej ziemi. Bez poduszki. Przykryta od stóp po brodę czarnym okryciem wystaje tylko głowa. Tylko! Wieczorem i nocą bez obrony ta twarz. Prędko oczy. Jak tylko się otworzą. Już są nagle. Choć bez najmniejszego poruszenia. Jedno wystarczy. Jedyne. Wytrzeszczone. Spozierająca źrenica w aureoli wypranego błękitu. Niczym nie zroszone. Już niczym. Nie patrzy. Jakby już nie mogło porażone tym co za zamkniętymi powiekami. Drugie tam się zanurza. Potem otwiera na nowo ono z kolei. Już też nie mogło.

Bezpośrednio w pełni pustki. Zenit. Znowu jeszcze wieczór. Kiedy nie będzie to noc będzie to wieczór. Nieśmiertelny dzień co znowu kona. Z jednej strony węgły. Z drugiej popioły. Partia bez końca wygrana przegrana. Niezauważenie.

Następnym razem i głowa jest pod przykryciem. Nic nie szkodzi. Już nic. Tak to prawdziwe iż rzeczywiste i... jak powiedzieć jego przeciwieństwo? No więc oba jedno i drugie. Tak prawdziwe że jedno i drugie tak niegdyś różne teraz się mieszają. I że współnikowi obarczonemu smutną wiedzą oko nie sygnalizuje niemal niczego poza chaosem. Tylko zamieszanie. Nic nie szkodzi. Już nic. Tak to prawdziwe że jedno i drugie to kłamstwa. Rzeczywiste i... jak źle powiedzieć jego przeciwieństwo? Trujące trujące.



Ewa Bathelier



Ewa Bathelier

* * *

Kiedy tak leży z wsuniętą głową pod przykryciem krótka wyprawa przez łąki. Gdyby była już martwa nie mogłoby to nikim wstrząsnąć. Jest już rzecz jasna. Ale na razie nie warto. Leży więc tak wciąż przy życiu. Pod przykryciem. Nasunawszy je z niewiadomych powodów na głowę. Lub bez powodu. Noc. Jeśli nie wieczór to noc. Zimowa noc. Bez śniegu. Dla urozmaicenia. Monotonii. Zwiotczała trawa dziwacznie sztywna pod ciężarem szronu. W szponach długiej czarnej spódnicy warto byłoby posłuchać jej szemrania. Niebo bez księżycza najeżone gwiazdami które odbija na dnie nagiego wyżłobienia cienka warstwa lodu. Milczenie przeistacza się w muzykę nieskończenie daleką i jak ono nieprzerwaną. Wiatry niebiańskie unisono bez jednego zaczerpnięcia tchu. Aż wszystko tam się odnajdzie. Strefa kamieni żarzy się słabowicie w dali jak i schronienie o murach po raz pierwszy widzianych na biało. Powiedzianych na biało. Strażnicy. Jest ich dwunastu ale już nie w komplecie. Coś podobnego. Przede wszystkim nie rozumieć. Odnotować jedynie jak ci co pozostali wierni oddalili się jeden od drugiego. Tak źle widziana ta noc na pastwiskach. Kiedy tak leży wciąż przy życiu z wsuniętą głową pod przykryciem.

* * *

Tarcza w zbliżeniu. Nic innego. Białą okrąg podzielony na minuty. Chyba że to sekundy. Sześćdziesiąt czarnych punktów. Ani jednej cyfry. Za ledwie jedna wskazówka. Drobnutka czarna strzałka. Porusza się skokami bez tykania. Rzuca się z jednego punktu na następny jednym skokiem tak natychmiastowym że za ledwie jej nowe miejsce zdradza że je zmieniła. Zanim rzuci się z jednego punktu na drugi mogą minąć całe noce równie dobrze jak za ledwie ułamek sekundy czy obojętnie jaki pośredni odcinek czasu. Nigdy nie przeskakując ani jednego trzeba to rzetelnie przyznać. Załóżmy że w chwili pojawienia się wskazuje Wschód. Zatem przebywszy już na swój sposób przy założeniu że instrument jest w pionie pierwszą czwartą część swojej ostatniej godziny. Chyba że to jej ostatnia minuta. W tym wypadku wypada wątpić czy w pewne... wypada martwić się, czy w pewne noce uda jej się dotrzeć do ostatniej. Do północy.

Wieczorem znowu pojawia się w oknie. Kiedy to nie noc to wieczór. Jeśli chce znowu zobaczyć Wenus będzie musiała otworzyć. Coś takiego! Najpierw rozsunąć zasłony potem otworzyć. Z opuszczoną głową czeka aż będzie mogła. Rozmyśla może o wieczorach kiedy mogła za późno. Czarna noc dopiero jak nadeszła. Ale nie. W jej głowie również tylko czekanie. Zasłona. Zbadana z bliska korzystając z tego martwego czasu ukaże się wreszcie taką jaka jest. ...

Zatraca się. Ona. Z całą resztą. To co już źle widziane zaciemnia się a to co jeszcze raz źle widziane zaciera się. Głowa zdradza zdradzieckim oczom i zdradliwemu słowu ich zdrady. Jedyna pewność ta mgła. Ta spoza pa-

stwiśk. Już je ogarnia. Okryje strefę kamieni. Następnie i kryjówkę wnikając przez wszystkie szczeliny. Oko może się jak chce zamykać. Nie ujrzy niczego prócz mgły. Nawet i nie. Samo będzie tylko mgłą. Jak ją wypowiedzieć. Prędko jak ją źle nazwać zanim wszystko zatopi. Jasność. Jednym zdradliwym słowem. Jasność mgłą. Jasność w swej potędze w końcu. W której nic już się nie widzi. Nic nie powie. Spokojnie.

Twarz jeszcze w ostatnich promieniach. Nic nie ujmuje jej bledoci. Jej chłodu. Na skraju widnokregu na czas tego obrazu słońce powstrzymuje swój zachód. To znaczy ziemia swój obrót. Cienkie wargi wydaje się nigdy już nie będą musiały się rozewrzeć. W miejscu gdzie się schodzą odrobina żywej tkanki. Niezbyt prawdopodobna sceneria pocałunków niegdyś złożonych i odebranych. Czy też odebranych jedynie. Czy też złożonych jedynie. Na uwagę zasługuje zwłaszcza ledwie wyczuwalne podwinięcie spoideł. Uśmiech? Czy możliwy? Cień dawnego uśmiechu w uśmiechu w końcu raz na zawsze. Takie są usta źle na pół widziane w ostatnich promieniach nagle je opuszczają. Usta. Promienie. Znowu odejście w ciemność gdzie zawsze uśmiech. Jeśli to o uśmiechu mowa.

Samuel Beckett

tłumaczył Marek Kędzierski

(fragmenty)

I

Pewnej nocy, gdy siedział przy stole z głową złożoną na rękach, ujrzał siebie, jak wstaje i idzie. Pewnej nocy lub pewnego dnia. Bo gdy zgasło mu własne światło, nie znalazł się w mroku. Coś w rodzaju światła dochodziło jeszcze przez górne, jedyne okno. Stał pod nim dalej stół, na który, dopóki mógł lub chciał, wchodził by spojrzeć w niebo. Jeśli się nie wychylał, by spojrzeć co jest na dole, to pewnie z tego powodu, że okno nie otwierało się albo że nie mógł lub nie chciał go otworzyć. Choć może i dlatego, że wiedział co jest na dole, i to aż nazbyt dobrze, i nie chciał już na to patrzeć. Tak więc stawał tam tylko, wysoko nad ziemią, i przez zamgloną szybę patrzył w bezchmurne niebo. Mając w pamięci światło, jakie miawało niegdyś, słabe, niezmienne, jedyne, za dawnych dni i nocy, gdy po nocy naraz był dzień, a noc po dniu. A więc jedynym światłem, jakie mu pozostało, gdy zgasło mu jego własne, było to światło z zewnątrz, aż i ono w swym czasie zgasło zostawiając go w mroku. Aż i ono w swym czasie zgasło.

Więc pewnej nocy lub pewnego dnia, gdy siedział przy stole z głową złożoną na rękach ujrzał siebie, jak wstaje i idzie. Najpierw jak wstaje i stoi, kurczowo trzymając się stołu. Po czym jak znowu siada. Po czym jak znowu wstaje i znowu stoi, kurczowo trzymając się stołu. Po czym jak idzie. Jak rusza. Choć stóp nie było widać. Tak wolno, że tylko zmiana miejsca wskazywała, że idzie. Jak gdyby zniknął i z czasem znów się zjawiał w jeszcze innym. I dalej tak zniknął i z czasem znów się zjawiał w jeszcze i jeszcze innym. Innym lecz wciąż w tym samym, gdzie siedział przy stole z głową złożoną na rękach. W tym samym i przy tym samym co wtedy, gdy Darły, na przykład, umarł i go zostawił. Co wtedy, gdy i inni, w ich czasie, przed nim i po nim. Co wtedy, gdy jeszcze inni, dopiero kiedyś, w ich czasie, aż i on w końcu, w swoim. Z głową złożoną na rękach, częściowo licząc na to, częściowo wątpiąc w to, że nie zjawi się już, po tym jak znowu zniknął. Lub myśląc jedynie o tym. Lub jedynie czekając. Czekając na to by ujrzeć, jak się zjawia lub nie. Jak się zjawia lub nie i znów go zostawia samego, czekającego znów na nic.

Widziany zawsze od tyłu, w którąkolwiek szedł stronę. W tym samym kapeluszu i tym samym płaszczu, co w czasach kiedy się włóczył. Po zapadłych drogach. Teraz jakby w nieznanym mu miejscu szukał wyjścia. W nieznanym mu miejscu, w ciemności nocy lub dnia, na ślepo szukał wyjścia. Jakiegoś wyjścia. Aby znowu się włóczyć. Po zapadłych drogach.

Gdzieś w dali jakiś zegar wybijał godziny i połowy godzin. Ten sam co w owym czasie, gdy, między innymi, Darły umarł i go zostawił. Bicie słychać

było raz lepiej, jakby za sprawą wiatru, raz ledwo, jakby przez mgłę. I sły-
chać też było krzyki, i też raz tak, a raz tak. Więc z głową złożoną na rękach,
częściowo liczył na to, częściowo wątpił w to, że po wybiciu godziny, poło-
wy już nie wybije. A po wybiciu połowy, że godziny już nie. I tak samo gdy
krzyki milkły na jakiś czas. Lub myślał jedynie o tym. Albo jedynie czekał.
Czekał, aż usłyszy.

Swego czasu unosił czasem głowę, na tyle by spojrzeć na ręce. Na to co
było z nich widać. Na jedną leżącą na drugiej, która leżała na stole. Po
wszystkich trudach spoczywające w spokoju. Unosił na chwilę eks-głowę,
by spojrzeć na swoje eks-ręce. Po czym kładł ją na nie z powrotem, by i ona
spoczęła w spokoju. Po wszystkich trudach.

W tym samym miejscu, które kiedyś opuszczał, dzień w dzień, aby się
włóczyć. Po zapadłych drogach. W które, noc w noc, powracał. I w którym
chodził w ciemności od ściany do ściany. W ciemności nocy wtedy jeszcze
przelotnej. A teraz mu jakby nieznanym. Temu, którego ujrzał, jak wstaje i
idzie. Jak znika i znów się zjawia w innym miejscu. I jak znów znika i znowu
się zjawia w innym miejscu. I jak znów znika i znowu się zjawia w jeszcze
innym. Albo w tym samym. Bo nic nie wskazywało, że nie w tym samym.
Żaden punkt odniesienia. Jak ściana. Jak stół. W tym samym miejscu gdzie
kiedyś chodził od ściany do ściany, w każdym jakby w tym samym. Lub w
innym. Bo nic nie wskazywało, że nie w innym. Gdzie jeszcze nigdy. Jak
wstaje i idzie w tym samym miejscu co zawsze. Jak znika i znów się zjawia
w innym, gdzie jeszcze nigdy. Bo nic nie wskazywało, że nie w innym, gdzie
jeszcze nigdy. Nic prócz bicia zegara. I krzyków. Tych samych co zawsze.

Aż tyle godzin wybiło i tyle usłyszał krzyków, odkąd ostatnio zniknął, że
pewnie już się nie zjawi. A potem tyle krzyków, odkąd ostatnio bił zegar, że
pewnie już bić nie będzie. A potem tak długa cisza, od kiedy słyszał krzyki,
że pewnie i ich nie usłyszy. I pewnie taki jest koniec. Choć może to tylko
przerwa. Po której wszystko jak przedtem. Zegar bić będzie jak przedtem,
i będzie słycać krzyki, i on jak przedtem się zjawi, i zniknie, i znów się
zjawi. A potem znowu przerwa. A potem znów wszystko jak przedtem. I tak
dalej i dalej. I tak cierpliwie czekać na ostateczny kres czasu, i męki, i
siebie, i tego drugiego, siebie samego.

II

Jak ktoś przy zdrowych zmysłach, kto znalazł się, wreszcie, znowu, jak,
nie wiadomo, na zewnątrz, zaczął się zastanawiać, czy jest przy zdrowych
zmysłach. Bo gdyby przy nich nie był, czy można by z sensem mówić, iż
zaczął się zastanawiać, czy przy nich jest, a zwłaszcza, nie popadając w
sprzeczność, że resztką swego rozumu próbuje to rozwikłać? A zatem był
istotą bardziej lub mniej przytomną, gdy wyłonił się wreszcie, jak, nie wia-
domo, w przestrzeni i przebywał tam jakieś sześć lub siedem godzin, od-
mierzonych zegarem, bo po tym właśnie czasie zaczął się zastanawiać, czy
jest przy zdrowych zmysłach. Tym samym zegarem, który wybijał godziny i

połowy godzin, co słyszał był w swym zamknięciu setki tysięcy razy i co go w pewnym sensie niegdyś uspokajało, a teraz niepokoiło, bo bicie słychać było jeszcze słabiej niż wtedy, gdy dochodziło w zasadzie stłumione przez cztery ściany. Potem szukał pomocy w myśli o kimś takim, kto z nadejściem wieczoru pośpiesza na zachód, by lepiej widzieć Wenus, ale jej nie znalazł. I o tych innych odgłosach, choćby i jednym z krzyków, które w jego samotnię wносиły trochę życia, gdy już nieczuły na ból siedział przy stole z głową złożoną na rękach, i też z tym samym skutkiem. I z takim samym skutkiem w myśli, skąd pochodziły krzyki i skąd bicie zegara, bo skoro na swobodzie nie było mu dane, to co dopiero w zamknięciu. Zmagając się z tym wszystkim resztką swego rozumu, szukał pomocy w myśli, że może nie pamięta wszystkiego z czasów zamknięcia, ale jej nie znalazł. Na zamęt, jaki miał w głowie, wpływało jeszcze i to, że jego krok był bezgłośny, jakby szedł po podłodze boso. I tak mu się słuch pogarszał, aż w końcu przestał całkiem, jeśli nie słyszeć, to słuchać, i począł rozglądać się wokół. W ostatecznym wyniku był na jakiejś łące, co niby miało swój plus, bo pozwalało wyjaśnić, dlaczego nie słychać kroków, ale w sumie, niebawem, tylko wzmoгло niepokój. Bo nie znajdował w pamięci łąki, której granica nie byłaby widoczna nawet z samego jej środka, a zawsze tylko taką, która gdzieś, w jakiejś stronie, miała swój kres jak płot lub inny rodzaj przeszkody nie do pokonania. Co gorsza, sama trawa, gdy się jej przyjrzał dokładnie, była inna niż ta, jaką się zdawał pamiętać, więc nie zielona i krótka, wyskubana do ziemi przez trawożerne zwierzęta, lecz długa i szarawa, a miejscami wręcz biała. Potem szukał pomocy w myśli, że może z czasów swobody nie pamięta wszystkiego, ale jej nie znalazł. I tak mu się wzrok pogarszał, aż w końcu przestał całkiem, jeśli nie widzieć, to patrzeć (rozglądać się wokół lub przyglądać dokładnie), i począł się zastanawiać. By jednak w braku kamienia, na którym, jak Walther, można by usiąść i skrzyżować nogi, nie wynaleźć na koniec niczego lepszego niż po prostu zastygnąć w pozycji stojącej, co zrobił po chwili wahania, i naturalnie pochylić głowę, jakby w głębokiej zadumie, co również zrobił znów po chwili wahania.

Samuel Beckett
przełożył Antoni Libera

Od tłumacza

Beckett mniej więcej od połowy lat 60-tych, na okrągłe rocznice swoich urodzin zwykł przygotowywać nowe utwory dla grona swoich przyjaciół, zwłaszcza dla wyróżnianych przez niego aktorów, wybitnych interpretatorów jego dzieł. Na swoje 60-lecie z myślą o Jacku McGowan, fenomenalnym aktorze irlandzkim, napisał swoją pierwszą telewizyjną sztukę - *Ej Joe*. Następnie, w odstępach mniej więcej pięcioletnich, na analogiczne okazje

- *Nie ja, Kroki i Kołysankę* - dla swojej ulubionej aktorki brytyjskiej, Billie Whitelaw; *Wtedy gdy* - dla *Patricka Magee*, innego wielkiego aktora irlandzkiego, pierwszego odtwórcy roli Krappa z *Ostatniej taśmy*; *Partię solową* - dla Davida Warrilowa; i *Impromptu „Ohio”* - na zamówienie Stanleya Gontarskiego, organizatora sympozjum poświęconego jego twórczości. Tak się działo do 1981 roku, czyli do 75-tej rocznicy urodzin.

Tymczasem zbliżał się rok 1986, kiedy pisarz miał skończyć lat osiemdziesiąt, i wiele osób z kręgu wielbicieli jego twórczości oczekiwało, że i ta rocznica zostanie przez niego uczczona jakimś nowym utworem, którego prapremierowe wykonanie uświetniłoby jedną z organizowanych na tę okazję imprez literackich i teatralnych. Nic jednak takiego nie nastąpiło. Beckett nie czuł się w tym czasie najlepiej i pytany przez przyjaciół, czy coś przygotowuje, a nawet otwarcie o to proszony, odpowiadał, że nie jest w stanie niczego zrobić, i żeby na nic nie liczone. I rzeczywiście, 80-ta rocznica jego urodzin, celebrowana - naturalnie bez jego obecności - na co najmniej trzech wielkich międzynarodowych sympozjach, w Paryżu, w Stirling w Szkocji i w Nowym Jorku minęła bez żadnej nowej prapremiery.

Tymczasem, w maju czy czerwcu 1986 roku, a więc wkrótce po owych „po-stnych” osiemdziesiątych urodzinach, Beckett dowiaduje się, iż jego amerykański wydawca, Barney Rosset, szef Grove Press Incorporation, oficyny, która opublikowała wszystkie jego utwory i to w masowych nakładach, znalazł się, jako dyrektor firmy, w poważnych tarapatach finansowych. Dopiero tego rodzaju okoliczność mobilizuje Becketta. Rossetowi trzeba było jakoś pomóc. Jedyny sposób dany pisarzowi był - pozornie - prosty: napisać jakiś nowy tekst, choćby miniaturę, która początkowo ukazałaby się w bibliofilskim wydaniu w minimalnym nakładzie, dostępnym jedynie w drodze przedpłat. Koszt takiego wydania jest niewielki, zysk zaś - znaczny. I rzeczywiście, w lipcu 1986 Beckett zaczyna pisać. Powstaje wtedy tekst składający się w sumie z siedmiu akapitów, liczący niecałe trzy strony maszynopisu (ustęp oznaczony liczbą 1). Przyjaciele, którzy go poznają, są zachwyceni. John Calder, brytyjski wydawca Becketta, leci na jedno popołudnie z Londynu do Paryża, by osobiście odebrać kopię maszynopisu. Beckett jednak nie podziela tego entuzjazmu. Tekst jest „za krótki”, nie pomoże Rossetowi. Poza tym, choć wydaje się, że stanowi pewną całość, jest zarazem dalej otwarty, wymagający kontynuacji, dopełnienia. Ale jak ciągnąć go dalej, w którą stronę, co można by jeszcze dodać - autor nie wie. Nie wynalazł też żadnego tytułu. Tekst ma tylko nazwę roboczą: *Fragment*. Słowem, trzeba jeszcze czekać.

Mijają miesiące. Nic. Mija cały rok 1987. W dalszym ciągu - nic. Wreszcie, gdzieś w połowie 1988, osiemdziesięciodwuletni już autor dopisuje jeszcze... dwa akapity, łącznie trzydzieści zdań, kolejne dwie strony maszynopisu. I nadaje całości dziwny tytuł - *Stirrings Still*. Brzmi on zagadkowo nawet dla angielskiego ucha: głównie ze względu na wieloznaczność słowa „still”, które w pierwszych znaczeniach jest przymiotnikiem i oznacza: „nieruchomy”, „bezgłośny”, nawet „martwy” w sensie „wyzuty z wszelkiego ży-

cia", a w dalszym znaczeniu - przysłówkiem i znaczy tyle co „wciąż jeszcze”, „dalej”, „w dalszym ciągu”. Z kolei rzadko używane słowo „stirrings” (rzeczownik odczasownikowy w liczbie mnogiej) oznacza „jakieś minimalne poruszenia”, minimalną „krzątaninę” - „podrygi”. Z jednej więc strony tak zestawione w tytule słowa są paradoksem, typowym oksymoronem: w rodzaju „ogłuszająca cisza”, który dosłownie można by rozumieć jako „ruchy bez ruchu”, a bardziej literacko można by to oddać, na przykład, jako „dreptanie w miejscu” względnie „dreptanina w miejscu”; z drugiej zaś strony, jeśli słowo „still” rozumieć przysłówkowo, to wychodzi wtedy coś takiego: „dreptanina” („drgawki”, „podrygi”) „wciąż jeszcze”. Warto zwrócić uwagę, że obie możliwości rozumienia tytułowych słów pozostają w obrębie charakterystycznej poetyki Becketta, u którego w przeszłości spotykało się już podobne tytuły, np. *Na zakończenie raz jeszcze* (*For to End Yet Again*) albo po prostu *Nieruchomo* (*Still*).

Właściwe odczytanie tytułowych słów uzależnione jest jednak od znajomości kontekstu, w którym słowa te zostały już raz przez autora użyte - w prozie *Towarzystwo*, napisanej w 1980 roku. Otóż w tekście tym natykamy się w pewnym miejscu na następujący ciąg równoważników zdań:

Then nothing more. No. Unhappily no. Pangs of faint light and stirrings still

co dosłownie znaczy coś takiego:

„I wtedy już nic. Nie. Niestety nie. Jeszcze słabe przebliski i drgawki”.

A zatem: *Jeszcze podrygi* lub *Podrygów ciąg dalszy*.

* * *

Najpierw otrzymałem od Becketta maszynopis owego początkowego ustępu zatytułowanego roboczo *Fragment*. Przełożyłem go w miarę szybko, choć nie bez trudności. Głównym problemem było oddanie wyrazistego rytmu i płynności tych następujących po sobie ni to zdań, ni równoważników zdań, pozbawionych prawie interpunkcji. Później, pod koniec 1988 Beckett przysłał mi jeszcze raz to samo - z przekreślonym tytułem *Fragment* i wpisanym nowym, właśnie *Stirrings Still* oraz z owymi dwoma dopisanymi w ciągu ubiegłych dwóch lat akapitami, oznaczonymi liczbami 2 i 3. I tu zaczęły się problemy. Choć te kolejne ustępy stanowiły oczywistą kontynuację tekstu już przeze mnie przełożonego, czyli poniekąd rozszyfrowanego, na który miałem już pewien chwyt, z tymi nowymi - dopisanymi ręką tego samego człowieka - nie mogłem sobie poradzić. Rzecz tkwiła nie tyle w filozoficznym rozumieniu samego tekstu - Beckett od lat posługiwał się językiem najprostszym - ile w zrozumieniu obrazu, który był przedmiotem opisu, bądź pewnego konceptu, w którym podejrzewałem klucz do zrozumienia całości. Bezradny wobec tych zawłości napisałem do Becketta list z zapytaniem, czy nie przełożył tego tekstu na francuski, a jeśli nie, czy nie zamierza tego w najbliższym czasie dokonać, jako że autorskie wersje francuskie jego utworów, bez względu na to, czy były pierwotne, czy wtórne, były na ogół łatwiejsze do zrozumienia, zapewne z tego wzglę-

du, że język francuski - nawet przy skrajnie zredukowanej składni - jest bardziej przejrzysty niż angielski. Beckett odpisał, że niestety tego nie zrobił, co więcej zaś, że raczej o tym nie myśli, a zatem - żebym nie liczył na pomoc z jego strony. Odpowiedź ta o tyle nie dziwiła, iż z podobną reakcją spotkałem się już wcześniej. Jego poprzedni utwór prozą *Worstward Ho* (dosłownie: *Hej w najgorsze*, poetycko tłumacząc to jako *Hej na dno*) napisany po angielsku 1983 też nie doczekał się wersji francuskiej i też, gdy swego czasu pytano go o możliwość przygotowania francuskiego przekładu, odpowiadał, że nie może nawet o tym myśleć.

Zastanawiałem się jednak nad przyczynami tego stanu rzeczy. Co sprawia, że nie podejmuje on próby ułożenia tych tekstów po francusku - w języku, który sam w pewnym momencie swojej drogi twórczej wybrał, w którym napisał większość swoich utworów i na który prawie wszystkie napisane po angielsku sam przetłumaczył? Nasuwały się zasadniczo dwie odpowiedzi: albo nie pozwala mu na to stan zdrowia i umysłu, albo zaszedł w angielskim (w końcu języku rodzimym) tak daleko, że nie jest w stanie tak samo daleko posunąć się we francuskim (w końcu języku przybranym). Gdy pytałem Anglików, i to ludzi związanych tak czy owak z literaturą piękną, co sądzą o języku tego utworu, jak go słyszą, jak rozumieją, odpowiadali na ogół, że jest w nim coś niezwykłego i porównywali do „szczególnego zgęszczenia materii”. Aby pojąć ten język, należy go najpierw „rozpakować” albo „rozcieńczyć”, czyli przełożyć na „normalny” język angielski. Jeden pisarz zaś, zresztą wielbiciel twórczości Becketta, powiedział coś takiego: „To jest język wygotowany do kresu możliwości. Tak jak się coś gotuje i gotuje, aż wyparuje wszystek płyn i zostanie sam, skondensowany do maksimum substrat. To jest jak kamień w czajniku po całkowitym wygotowaniu się wody”.

W 1989 roku Beckett, dokonał jednak (wbrew owemu odżegnywaniu się i zarzekaniu) przekładu tego tekstu na francuski. Ukazał się on drukiem kilka miesięcy przed śmiercią pisarza. Wersja ta nosi tytuł *Subresauts*, czyli po prostu *Podrygi*.

Antoni Libera



Samuel Beckett i operator TV Jim Lewis w studio SDR w Stuttgarcie w czasie realizacji sztuki *Ej Joe*, 1966. Foto: Hugo Jehle / SDR



Fragment sztuki TV *Trio duchów* w reżyserii Becketta, SDR Stuttgart 1977. Foto: Hugo Jehle / SDR



Fragment sztuki TV *Nacht und Träume*. Helfried Foron, Cirk Morgner SDR 1983. Foto: Hugo Jehle / SDR



Fragment sztuki TV *Nacht und Träume* w reżyserii Becketta. Helfried Foron. SDR 1983. Foto: Hugo Jehle / SDR

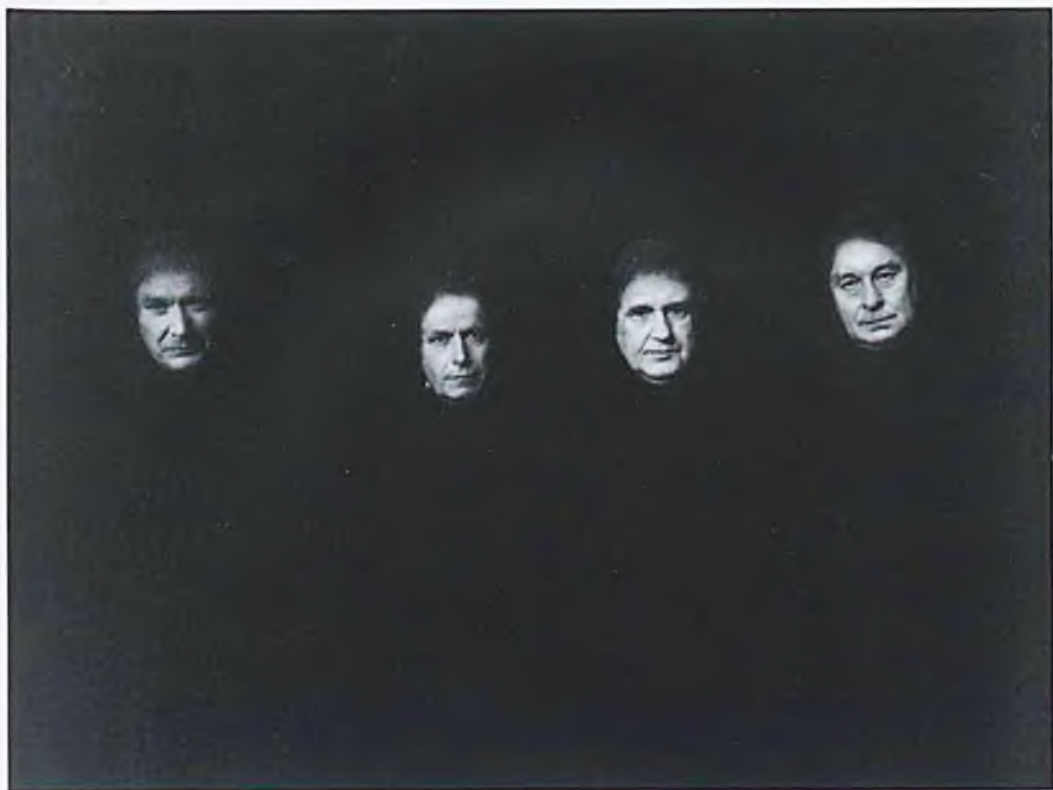


Foto: Hugo Jehle / SDR



Samuel Beckett z aktorami w czasie realizacji sztuki telewizyjnej *Co gdzie (Was Wo)*. Walter Laugwitz, Edwin Dörner, Alfred Querbach, Friedhelm Becker emisja SDR 1986. Foto: Hugo Jehle / SDR



Samuel Beckett ze Sławomirem Mrożkiem w Stuttgarcie w 1977 r. Foto: Hugo Jehle / SDR



Samuel Beckett, Walter D. Asmus i Heinz Bennet w czasie realizacji *Ej Joe* w SDR w 1979 roku. Foto: Hugo Jehle / SDR

*Robimy to razem, dla wspólnej zabawy - słowa Becketta (patrz: str. 59)

Reinhart Müller-Freienfels
- dyrektor artystyczny Teatru
Telewizji i Filmu Telewizyjnego
ośrodka artystycznego
Süddeutscher Rundfunk (SDR)
w Stuttgarcie w latach 1961-
1985. Pozyskał do współpracy
m.in. Marquerite Duras, Leo
Lehmana, Wolfgangu Bauera,
Stawomira Mrożka, Claud'a
Chabrola, Friedricha
Dürrenmatta (red.)

Latem 1965 roku Werner Spies, obecnie znany profesor sztuki, a wówczas jeszcze student, zwrócił się do mnie z pytaniem, czy nie byłbym zainteresowany krótkim utworem, zatytułowanym *Ej Joe*, napisanym przez Becketta dla telewizji. Spies dowiedział się o tej sztuce od autora, którego znał osobiście. Przyznaję, że bardzo mnie to zdumiało. Większość wybitnych pisarzy niemieckich zdecydowanie negatywnie, czasami wręcz z oburzeniem reagowała na propozycje pisania dla telewizji. Bliższy kontakt z tym medium uchodził za coś podejrzanego i szkodzącego reputacji artystycznej. I nagle ta oferta owianego tajemnicą Irlandczyka, unikającego jak ognia wszelkiego rozgłosu. Wprawdzie nagrodę Nobla otrzymał Beckett dopiero w 1969 roku, lecz jego utwory wystawiane były już od połowy lat pięćdziesiątych na najlepszych scenach świata, a jemu samemu przepowiadano, że znajdzie się pośród największych pisarzy stulecia. Okazałem, rzecz jasna, wielkie zainteresowanie *Ej Joe*, wszakże po lekturze 15-stronicowego rękopisu w tłumaczeniu Elmara Tophovena, nadesłanego mi przez wydawnic-

Kamerabewegung und Stimme zugleich. Die Kamera würde also, wenn das Fahrgestell durch das erste Wort des Textes **90** gestoppt wird, etwa ~~hundert~~ cm von der maximalen Großaufnahme des Gesichtes entfernt sein. Die Kamera setzt sich zwischen den Textabschnitten erst in Bewegung, wenn klar ist, daß die Pause (etwa drei Sekunden) länger als zwischen den Sätzen ist. Dann zehn cm in etwa vier Sekunden, nach denen die Kamerabewegung von der wieder anhebenden Stimme gestoppt wird.

Stimme

Leise, deutlich, fern, beinahe farblos, ganz gleichmäßiger Rhythmus, etwas langsamer als normal. Zwischen den Sätzen ein Intervall von mindestens einer Sekunde, zwischen den Abschnitten ungefähr sieben Sekunden, und zwar drei, bevor die Kamera vorwärts fährt, und vier während der Vorwärtsfahrt, bis diese durch die wieder anhebende Stimme gestoppt wird.

Gesicht

Sozusagen die ganze Zeit regungslos, kein Wimpernschlag während der Abschnitte, teilnahmslos, nur eine sich steigernde Intensität des *Zuhörens* widerspiegelnd. Kurze Momente der Entspannung zwischen den Abschnitten, da wo die Stimme vielleicht für diesen Abend verstummt ist und die Aufmerksamkeit auf verschiedene Welten nachlassen kann, bis sie durch die wieder anhebende Stimme neu geweckt wird.

FRAUENSTIMME

Joe ...
(Augen öffnen sich, gespannt.)
Joe ...
(Große Spannung.)
An alles gedacht? ...
Nichts vergessen? ...

Fein raus jetzt, wie? ...
Außer Sicht ...
Außer Reichweite ...
Warum machst du das Licht nicht aus? ...
Da ist vielleicht eine Laus, die dich belauert ...
Warum legst du dich nicht ins Bett? ...
Was ist denn nur mit diesem Bett, Joe? ...
Hast dir/fein anderes besorgt, nicht? ...
~~Wah~~ auch nichts? ...
Oder ist es schon das Herz? ...
Wird brüchig, wenn du dich im Dunkeln hinlegst ...
Ganz müde schließlich ...
He, Joe?

1. Kamerabewegung

Das Beste kommt noch, sagtest du beim letzten Mal ... / *meiner*
Als du mir nicht schnell genug in ~~den~~ Mantel helfen konntest ...
~~Immer~~ ~~Kennst~~ ~~du~~ ~~das~~ ~~Beste~~ ~~kommt~~ ~~noch~~ ... / *Soviel* *hattest* *du* *noch* *für* *mich* *übrig* ...
Das Beste kommt noch ...
Sag' es dir jetzt, Joe, niemand wird dich hören ...
Nur zu, Joe, niemand kann es so sagen wie du,
sag' es nochmal jetzt und hör' dir selber zu ...
Das Beste kommt noch ...
Du hattest recht, dies eine Mal ...
Am Ende.

2. Kamerabewegung

Du kennst diese Drei-Groschenhöhle, die du deinen Verstand nennst ...
Daher kommt ~~du~~ denkst du, nicht? ... / *dies*
Da hörtest du deinen Vater ...
Das war es doch, was du mir erzähltest? ...
An ~~einem~~ ~~Jahres~~ ~~abend~~ fing er an, auf dich einzureden, und dann jahrelang ... / *In* *einer* *Nachts*
~~immer~~ ~~noch~~ ... / *immer* *zu*

two Suhrkamp, poczułem się nieco bezradny. Środki techniczne telewizji zostały tu bowiem użyte w sposób całkowicie nowy i niezwykły. Był to utwór, którego, w takiej formie, w jakiej wyobrażał go sobie autor, nie można było przedstawić ani na scenie, ani na ekranie filmowym. Beckett, autor, po którym tego zupełnie nie oczekiwaliśmy, wykorzystał dogłębnie specyficzne możliwości naszego medium. Wprawdzie jako praktycy telewizji zawsze głosiliśmy potrzebę takiego dramatu, teraz jednak, kiedy miałem go w rękę, nie bardzo wiedziałem, co mam z nim począć - tak bardzo odbiegał od utworów, które nadsyłano nam zazwyczaj.

Ej Joe jest opowieścią o starcu, który siedzi w wytartym szlafroku na łóżku w swym nader oszczędnie umeblowanym pokoju i który upewniwszy się, że jest sam, słyszy nagle cichy, kobiecy głos. Kobieta twierdzi, że on najchętniej zmusiłby ją do milczenia, tak jak uciszył w swojej głowie głosy swej matki i ojca, ona jednak, bez większej pasji, ale absolutnie go nie oszczędzając, przywoła w nim wspomnienia. Przypomina mu, że całe jego życie było żalasną klęską i obarcza go winą za samobójczą śmierć ukochanej, oskarżając go o to, że niezdolny do odwzajemnienia miłości, przyczynił się sam do jej śmierci. Głos dręczy go upokorzającymi szczegółami i kończy szyderczym pytaniem „Ej, Joe?” Stary słucha tego głosu zza grobu i męczącego go monologu, przerywanego coraz to dłuższymi przerwami. W przerwach tych kamera zbliża się do niego, coraz bardziej unaoczniając cierpienie w jego twarzy, aż w końcu cały ekran wypełniają jego szeroko otwarte oczy.

BBC oraz Telewizja Francuska przyjęły już ten utwór. W Paryżu mieli w nim grać Madeleine Renaud i Jean-Louis Barrault. Nerwowo zacząłem się zastanawiać, który z reżyserów w Niemczech potrafiłby uporać się z tą inscenizacją zgodnie z zamysłem autora. I akurat wtedy Horst Bollman, aktor odbywający właśnie próby do *Czekając na Godota* w berlińskim Schiller-Theater, opowiedział mi, że w wyniku konfliktu między reżyserem Derykiem Mendelem a zespołem, dyrektor teatru, Barlog, zdecydował się osobiście poprosić Becketta o przyjazd do Berlina i przedstawienie swego stanowiska. Beckett zgodził się i w niespełna kwadrans rozwiął wątpliwości aktorów. Zamiast wdawać się w mętne interpretacje, powiedział po prostu, że wyobraża sobie, na przykład, w tej scenie aktora jako clowna oraz udzielił kilku bardzo konkretnych i zaskakujących precyzją wskazówek. Styl Becketta ujął cały zespół swoją bezpretensjonalnością i rzeczowością - żalowano, że sam autor nie będzie osobiście prowadził reżyserii. Bollman przekonany był, że Beckett jest w stanie sam doskonale sobie poradzić jako reżyser własnych sztuk. Ośmielony przez Bollmanna, poprosiłem Wenera Spiesa o zwrócenie się do Becketta z zapytaniem, czy nie zechciałby osobiście podjąć się inscenizacji *Ej Joe* w Stuttgarcie. I Beckett zgodził się, stawiając dwa warunki: po pierwsze - bez honorarium, gdyż nie jest zawodowym reżyserem, po drugie - bez dziennikarzy zabiegających o wywiady. W ten sposób Beckett po raz pierwszy samodzielnie reżyserował - co w późniejszych latach miał czynić jeszcze wielokrotnie. Dla mnie zaś rozpo-

83 (miss)

LIBRARY UNIVERSITY OF READING

Mr D. That is all the language
of the world, and the American
of their the police & the
master.

Notes. Beated; and the
your possible interests.

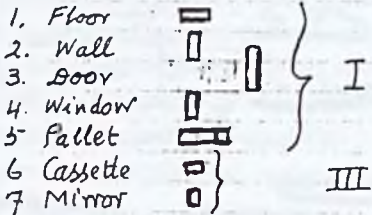
Miss Sam. Now the daughter of a
the number behind
the Commission
A cup with
I am not
the W. and
to your father
described
Miss Carmichael: (the
in both).

The illustration is a hand-drawn sketch. The top section shows a horizontal row of various stylized human figures, some appearing to be in motion or dancing. Below this, there is a central scene depicting a crucifix with a figure on it, surrounded by other figures, some of whom appear to be playing instruments or dancing. The bottom section consists of several staves of musical notation, including a treble clef, a key signature, and various notes and rests. The drawing is done in a simple, expressive line-art style.

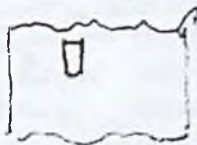
Strona z notatnika, w którym zapisywał Beckett tekst nieukończonych dramatu Human Wishes (Życzenia ludzkie) 1936/1937 r. (ze zbiorów Reading University Library)

CU'S

- 0.70 x 1.50 ←
- " " " ←
- " " 2 ←
- " " 1.50 ←
- " " 2 ←
- Small rect. ←
- " " ←



1, 5, 6 cheatable to frontal shots if easier.



- 1 - 5" all same width
- 1, 2, 4 same length
- 3, 5 " "
- 6, 7 same width & length

Differentiation

- 1 from 2: a) 1 horizontal, 2 vertical.
 b) 1 wood - perhaps trace of boards, 2 plaster
- 2 from 4: a) 2 soft edges, 4 faintly framed - insertion in wall.
 b) 2 plaster, 4 glass

Action stool → door

- 1. II 7-12. Established.
- 2. II 33/4. + longer hold looking out.
- 3. III 7-11 + still longer hold looking out for corridor insert.
- 4. III 31-4. - Par ^{out} door, + still longer hold looking for boy insert.

Action door → stool

- 1. II 20/21. Established
- 2. III 34. Identical.

Action pallet/mirror → stool

- 1. II 25. Established
- 2. III 29. Identical

Action Window

- 1. II 14-18. Established.
- 2. III 15-18. + longer pause for rain before looking ^{out} & again before releasing. + longer hold looking out for view from window insert.

34/

Empty space

1



Camera

2



Camera

Mirror

Simple framed aperture

- 1) III 24, against background of wall, empty space beyond
- 2) III 27, without background, F looking through at camera.

Not on set till III

Low on wall for stoop (small woman?)

Kilka stron z notesu autora z realizacji *Tria duchów* w Stuttgarcie (własność prywatna)

III 36 to end

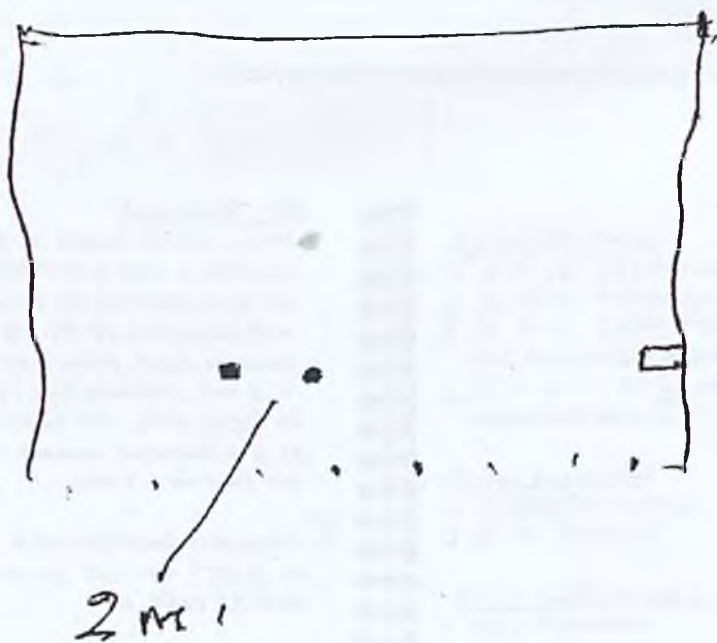
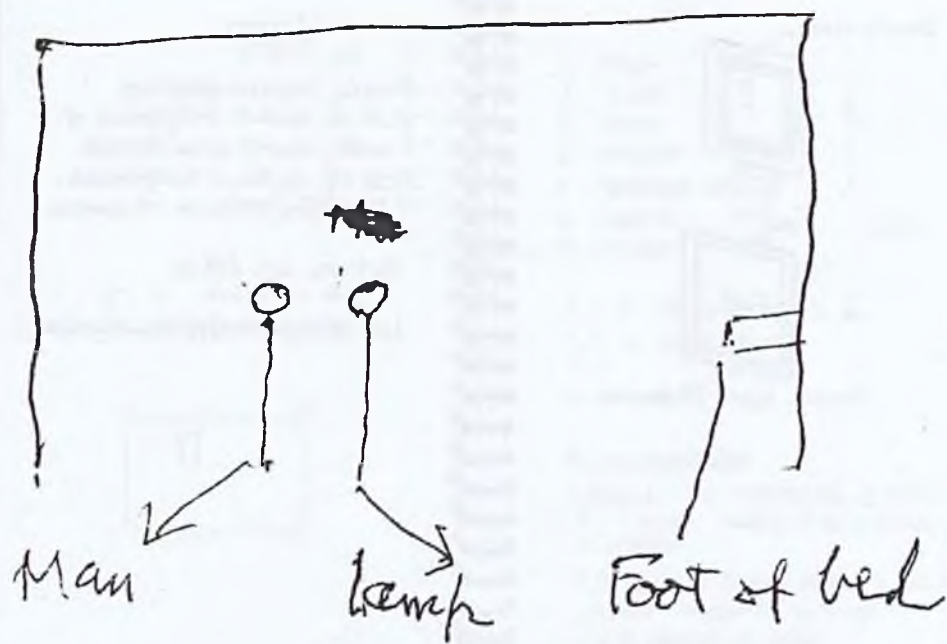
22

From music heard at A to CU only 4 bars available if CU to be reached as required with beginning of 89. At ^{previous} normal camera speed from A to CU = 9 bars, leaving only 1 (83) to be heard at A. Or hear 2 bars (83) at A + increase camera speed to get there in 2 bars.

Whatever heard here at A the same as II 35? i.e. not 71 or 71.2 but 83 or 83.4.

If cut on 2 CU's of door music 6 times in all

- I 1 (track in)
- II 2 (track in + at A)
- III 3 (2 from C - before + on return from tour - α finale)



częła się współpraca, która przez dwa następne dziesięciolecia, jak się okazało, miała mi dostarczyć najciekawszych i najbardziej fascynujących przeżyć w czasie 24 lat pracy dyrektora Teatru Telewizji ośrodka Süddeutscher Rudfunk (SDR)

Przyjechałem do Paryża, gdzie wyznaczył mi spotkanie w Closerie des Lilas, lokalu doskonale znanym w kołach literackich. Od razu rozpoznałem go zasytego w rogu sali, jego charakterystyczną pociągłą twarz o orlich rysach, siwe, krótko przyszyżone, gęste włosy. Siedział w swetrze z golfem, obok niego Deryk Mendel, mim z zawodu, który miał grać rolę męską, czyli właśnie Joe'a. Obecny był też młody francuski scenograf Matias, któremu powierzył Beckett oprawę plastyczną. Na początku rozmowa po angielsku rozwijała się opornie. Zaskoczyło mnie, z jaką dokładnością Beckett mówił o poszczególnych pozycjach kamery, świetle i nagraniu dźwiękowym. Ekiereką i linijką zaznaczył każdą pozycję i wymierzył stoperem tekst łącznie z pauzami dzielącymi poszczególne partie wypowiedzi. Szczegółowo obmyślił też scenografię, kostium i charakteryzację - wszystko w tonacjach szarości. Całość miała trwać około dwudziestu minut, co było - w odróżnieniu od teatru - typową długością sztuki telewizyjnej. Głos miał należeć do Nancy Illig, aktorki Staatstheater Kassel, którą oglądał Beckett na scenie. W Kassel, nawiasem mówiąc, nauczył się wcześniej niemieckiego - tam właśnie mieszkała jego kuzynka, którą odwiedzał w latach trzydziestych. Beckett był bardzo uprzejmy, mówił cicho, zawsze po dłuższym namyśle. Ani przez chwilę nie miałem wrażenia, że mam przed sobą nowicjusza w dziedzinie reżyserii. Przeszkadzało mi tylko to, że Mendel wtrącał do rozmowy uwagi w rodzaju: „Pan Beckett ma na myśli...”, czy też „Sam rozumie przez to.”, co było zupełnie niepotrzebne, gdyż Beckett wyrażał się bardzo jasno. Gdy Mendel mu przerwał, Beckett milknął natychmiast, zbyt dobrze był wychowany, by dalej mówić. Ustaliliśmy, że Deryk Mendel rozpocznie próby wstępne z panią Illig, a Beckett przyjedzie do Stuttgartu dopiero kilka dni przed nagraniem. Pod koniec poruszyłem raz jeszcze kwestię honorarium za reżyserię, lecz on się tylko uśmiechnął i zbyt ją zdaniem: *We do it together to have fun together*. Tak zakończyło się nasze spotkanie, a ja wróciłem do Stuttgartu.

Zgodnie z ustaleniami jesienią rozpoczęły się próby z Nancy Illig i Derykiem Mendelem. Byłem nieco zaskoczony, z jaką nonszalancją obchodzi się Mendel z tłumaczeniem Elmara Tophovena, bardzo starannie przecież przemyślanym. Zmieniał słowa, wręcz całe zdania, nie zawsze z korzyścią dla tekstu. Gdy wyraziłem swoje zastrzeżenia, odparł, że postępuje całkowicie po myśli Becketta. Byłem też zdumiony, że interpretuje utwór, tak surowy i niesentymentalny w formie, niekiedy wręcz melodramatycznie. Odnosiło się to do sposobu mówienia pani Illig, jak też i do jego własnej mimiki. Szczególnie dumny był ze lzy, spływającej mu wolno po policzku w końcowym zbliżeniu.

Po tygodniu przyjechał Beckett. Deryk Mendel, Walter Spies i ja wyjechaliśmy po niego na lotnisko Echterdingen. Było to tuż po zbiorach kapusty, nad pustymi polami unosił się przenikliwy odór. Jeszcze w samochodzie Mendel, jakby całkiem od niechcenia, opowiedział o pewnych zmianach w

tekście, co wyraźnie Becketta zaniepokoiło. Uprzednio przejrzał on bowiem z Tophovenem całe tłumaczenie, słowo w słowo, wręcz sylabę po sylabie i uważał, że jest dobre i poprawne. Teraz obawiał się, że Tophoven, który już zapowiedział swój przyjazd, poczuje się urażony. Zawieźliśmy go do Parkhotel, gdzie zarezerwowano dla niego szczególnie cichy pokój. Gdy dowiedział się, że śniadanie będzie otrzymywał w pokoju - nie musi więc chodzić do restauracji - nie ukrywał zadowolenia.

Dalsze próby odbywały się w jego obecności. W skupieniu, pałac cigarillo, obserwował grę Mendela i Illig. Od czasu do czasu mówił coś, lecz Mendel z wyraźną niechęcią stosował się do jego wskazówek oraz dawał mu odczuć, iż wyłącznie on jest zawodowym reżyserem. Zmiany w tekście zostały jednak anulowane, szczególnie po przyjeździe Elmara Tophovena, który bardzo gwałtownie zareagował na zabiegi poczynione przez Mendela. W przerwie Beckett chodził z innymi na kawę do stołówki SDR, po czym znikał na samotne wędrówki po parku Villa Berg. Czasami zatrzymywał się i z troską przyglądał się chorym wiązom.

Obserwowałem próby na monitorze w moim biurze. W dalszym ciągu byłem cokolwiek niezadowolony z dość moim zdaniem melodramatycznej interpretacji, nie odważyłem się jednak czegokolwiek powiedzieć. Pewnego dnia - akurat byli u mnie Werner Spies, Elmar Tophoven i Siegfried Unseld - z impetem otworzyły się drzwi i do biura wpadła jedna z naszych współpracowniczek: „Panie Müller-Freienfels - nie wolno panu na to pozwolić. Musi pan zejść do studio i coś powiedzieć temu Mendlow, bo Pan Beckett jest zbyt uprzejmy, by sam to zrobić”. Spies, Tophoven i Melchinger natychmiast ją poparli, a ja znalazłem się w sytuacji nie do pozazdroszczenia - musiałem przerwać próbę w studio. Uczyniłem to na tyle taktownie, na ile tylko potrafiłem, poprosiłem Becketta na stronę i powiadomiłem go o naszych obawach. Deryk Mendel, do którego musiało coś dotrzeć, wyszedł wściekły ze studio, trzaskając drzwiami. Beckett wysłuchał mnie w milczeniu, po czym powiedział, że jest tego samego zdania. Oświadczył jednak, że nie powinienem się tym przejmować, poprosi Mendela, żeby zrezygnował z melodramatyczności, której sam też nie uznaje. Tak też się stało. Mendel, po ochłonięciu, dostosował się do życzeń autora, aczkolwiek niechętnie, a pani Illig była zadowolona, że wolno jej było wypowiadać tekst w mniej egzaltowany sposób. Beckett złagodził mimikę aktora, nie zaakceptował nawet drżenia powiek i sam odgrywał przed nim, demonstrując niektóre partie tekstu. Robił to tak przekonująco, że zacząłem się zastanawiać, czy on sam nie byłby idealnym odtwórcą Joe. Słowo po słowie przeszedł przez niemiecki tekst z Nancy Illig, korygując niekiedy tempo poszczególnych fragmentów. Wprowadził też parę komicznych akcentów. Kiedy niemiecki asystent reżysera z troską w głosie zwrócił mu uwagę, że widzowie mogą się z nich śmiać, zdziwiony spojrzał na niego i odparł: *Well, I hope so. Z zespołem, a zwłaszcza z kamerzystą Jimem Lewisem, rozumiał się doskonale, więc teraz już wszyscy mogli powiedzieć that we are having fun together.* Praca nad sztuką przebiegała w atmosferze rzetelności i in-

tensywności. Beckett sam zważał na to, by wszyscy czuli się dobrze i żeby nie dochodziło do zadrażeń. W razie potrzeby proponował przerwę na kawę albo zabierał grupę na przechadzkę po parku.

Pewnego razu zaprosiłem autora, aktorów, Spiesa i Tophovena na wieczór do siebie do domu. Zaznaczyłem, że o 20.30, co w Niemczech oznacza „po kolacji”. Dla Becketta postarałem się o irlandzką whiskey, którą cenił sobie z powodu delikatnego smaku. Oprócz tego przygotowaliśmy wino, piwo, solone migdały, orzeszki, chipsy. Oboje z żoną byliśmy zaskoczeni, z jakim ogromnym apetytem wszyscy rzucili się na migdały i orzeszki. Stopniowo dotarło do mnie, że nasi goście, mieszkający w większej mierze we Francji, gdzie jada się późno, czekali na kolację. Na szczęście mieliśmy jeszcze w lodówce gulasz i parę innych rzeczy. Po wyjaśnieniu nieporozumienia wszyscy rzucili się na zapasy. Beckett, który ogólnie bardzo mało je, przemierzał całe mieszkanie, delektując się kromką chleba z rozbifem.

Nagranie utworu przebiegło bez najmniejszych trudności. Powtarzaliśmy ujęcia tak długo, aż Beckett był z nich zadowolony. Dopytywał się mnie, czy moje obawy się rozwiały i czy *timing* się zgadza. Termin emisji wyznaczaliśmy na dzień jego sześćdziesiątych urodzin, 13 kwietnia 1966 r., w pierwszym programie. Walter Boehlich miał wygłosić krótkie wprowadzenie, aby przygotować widzów na odbiór tego dość nietypowego programu. Tak też się odbyło. Emisję obejrzało około trzech procent widzów, co stanowiło cyfrę zadowalającą, zważywszy na ambitny charakter programu i późną porę (około godziny 23). Echa prasowe były żywe, Melchinger ogłosił długi artykuł w miesięczniku .

Na pożegnanie dyrektor ośrodka telewizyjnego SDR, Dr Bausch, zaprosił wszystkich uczestników na wieżę telewizyjną. Zrazu rozmowa się nie kleiła. Wiadomo było, że Beckett niechętnie wypowiada się na temat swoich sztuk. W czasie prób często śmiał się z tego, że w Niemczech wciąż zadaje mu się pytanie, kogo miał na myśli pisząc *Czekając na Godota*. On tego sam nie wie, lecz Niemcy mają skłonności do metafizyki. Gdyby różne narody napisać miały esej na temat wielbłąda, Francuzi pisaliby o wielbłądzie i miłości, Irlandczycy o wielbłądzie i walce o niepodległość, zaś Niemcy o wielbłądzie i metafizyce. Siedzieliśmy więc dosyć małowólni przy stole, aż nasz dyrektor spytał Becketta, czy pije tylko irlandzką whiskey, czy też i wino. Lody zostały przelamane. Od ulubionego wina Goethego, Eschendorfer Lump, przeszliśmy w rozmowie do Hölderlina. Beckett cytował w oryginale długie fragmenty jego wierszy. Recytował *Hyperions Schicksalslied* i założył się z naszym dyrektorem, czy pierwszy wiersz brzmi „Ihr wandelt droben im Licht” czy „Ihr aber wandelt droben im Licht”. Oczywiście, zakład wygrał Beckett. Dr Bausch zawiózł go następnego dnia do Tybingi na wieżę Hölderlina i wręczył mu zamiast honorarium duże wydanie dzieł poety.

Przed odlotem Becketta do Paryża, odbyliśmy jeszcze jedną rozmowę. Powiedział, że czuł się bardzo dobrze w Stuttgarcie i bardzo chwalił sobie współpracę z zespołem. Gdyby raz jeszcze przyszła mu do głowy jakaś

crazy invention for television, zaproponuje ją nam. Telewizja, wyjaśnił, to dla niego sztuka dziurki od klucza, a *key-hole art*, jedyna, która umożliwia takie zbliżenie się do człowieka. Pociąga go możliwość wypróbowania specjalnych możliwości ekranu, co dotychczas było najczęściej niewykorzystane, ponieważ używano ekranu wyłącznie jako zastępczej sceny czy ekranu w kinie. Telewizyjne przedstawienie własnych jego sztuk nie interesuje go, ponieważ napisane zostały one z myślą o scenie, czas ekranowy i rządzące ekranem telewizyjnym prawa są natomiast zupełnie inne. Tak rozstałem się z nim, z nadzieją, że któregoś dnia znów zaproponuje nam jakiś utwór. Po emisji wysłałem mu jeszcze recenzje prasowe, za które podziękował odwrotną pocztą, bez komentarza.

W następnych latach od czasu do czasu coś o nim słyszałem. Werner Spies opowiadał mi, że Beckett musiał się poddać operacji katarakty, która przebiegła pomyślnie i dzięki której widział dużo lepiej niż poprzednio. W 1969 roku Beckett otrzymał Nagrodę Nobla, którą zgodził się przyjąć tylko pod tym warunkiem, że nie będzie musiał osobiście udawać się po jej odbiór do Sztokholmu. Poprosił swego wydawcę, aby przyjął ją w jego imieniu, sam zaś na kilka miesięcy zaszyl się w Tangerze i w Tunezji, by uniknąć wszelkich honorów, wywiadów i próśb. W 1976 roku ukazał się we *Frankfurter Allgemeine Zeitung* artykuł Wernera Speisa na siedemdziesiąte urodziny Becketta. Znalazłem w niej informację, że pisarz pracuje nad sztuką telewizyjną, której niemiecką wersję, tak jak *Ej Joe*, chętnie wyreżyserowałby w SDR. Wkrótce potem nadeszły dwa maszynopisy od Becketta, *Trio duchów* i *...tylko chmury*..

W *Trio duchów* - utwór zatytułowany miał być początkowo *Rendez-vous* - starszy człowiek siedzi w pustym pokoju nad szarą skrzynką (jak się potem okazuje, magnetofonem kasetowym). Odzywa się cichy, kobiecy głos skierowany do widzów: „Dobry wieczór. Mój głos jest cichym głosem. Proszę ustawić głośność. Mój głos nie będzie ani głośniejszy ani cichszy, bez względu na to, co się wydarzy”. W ten sposób zareagował Beckett na nasze obawy z czasu realizacji *Ej Joe*, czy widzowie nie pomyślą, że niewielka siła głosu jest niezamierzona i spowodowana została błędem technicznym. Głos wymienia po kolei przedmioty w komórce, przy czym podkreśla ironicznie, że chodzi tu o zwyczajny pokój i „nieodzowne okno”. Kamera pokazuje równolegle te przedmioty jeden po drugim, a na końcu, jako „jedyne ślad życia - siedzącą postać”. Potem z magnetofonu w rękach mężczyzny wydobywa się cicha muzyka z *Largo Trio fortepianowego nr 5* - a następnie milknie. *Trio duchów* ukazuje oczekiwanie kobiety, która nie przychodzi, zamiast niej, tak jak w *Czekając na Godot*, przychodzi mały chłopiec w roli posłańca i daje do zrozumienia, że oczekiwanie było na próżno. Również w tym 9-stronicowym scenariuszu każda pozycja podana jest precyzyjnie, każde zdanie, każda pauza, każde włączenie cytatu muzycznego dokładnie wymierzone, z zaznaczeniem konkretnych taktów. Beckett zaproponował też, by użyć nagranie w wykonaniu Daniela Barenboima, które zaofiarował się przywieźć - gdybyśmy go nie mieli.

Także drugi nadesłany nam scenariusz, którego tytuł *...tylko chmury...* pochodzi od wiersza *The Tower (Wieża)* W.B. Yeatsa, opowiada historię miłosną, historię kochanka, którego ukochana jest dla niego nieosiągalna, jest próbą rekonstrukcji minionego szczęścia, którego może nigdy nie było. Tym razem mówi i porusza się mężczyzna, a twarz kobiety pojawia się na krótko, mówi coś niesłyszalnego, porusza tylko ustami. Telewizyjna scenaria to oświetlony krąg, w który wkracza z lewej strony mężczyzna w kapeluszu, w obszernym płaszczu i w butach clowna, nieruchomieje na krótko, po czym odchodzi po prawej stronie w ciemność. Wraca w szlafmocy i w szlafroku, ponownie nieruchomieje w oświetlonym kręgu i znika w ciemności z tyłu. Następnie słyszymy z OFF jego głos, który wspomina twarz jakiejś kobiety. Z kolei widzimy od tyłu jego figurę w pozycji siedzącej, kiedy głos błaga „ją” o pojawienie się. Wtedy twarz kobiety powoli wylania się na ekranie i po chwili zanika. Dzieje się tak trzykrotnie, trzykrotnie też widzimy mężczyznę przebiegającego przez pole ekranu - za czwartym razem twarz już się nie pojawia. Są to próby wskrzeszenia wizerunku zmarłej. Z ust kobiety mężczyzna odczytuje niesłyszalne słowa - „tylko chmury”.

W scenariuszu oznaczył autor dokładnie drogę mężczyzny, zróżnicowany czas pojawiania się twarzy kobiety, dokładny, utrzymany w proporcjach obraz tego, co pojawia się na ekranie z podaniem kierunków geograficznych. Wszystko jest jeszcze bardziej oszczędne niż w *Trio duchów*. Jedynymi obrazami pozostały: postać wchodząca i wychodząca z kręgu światła, postać siedzącego mężczyzny i twarz kobiety. Jedynie w tekście mówionym napotykamy wzmiankę o tym, że mężczyzna przychodzi z ulicy, przebiera się w „garderobie” i siedzi w swojej „pustelni”. Tym razem tekst nie tylko był lapidarny i rzeczowy, lecz zawierał również poetyckie słowa i wyrażenia.

W odpowiedzi na nasz list do Becketta, zapraszający go do Stuttgartu celem realizacji telewizyjnej tych dwóch sztuk, autor przyjechał na rozmowy wstępne. Tym razem wszystko było znacznie mniej skomplikowane niż przed jedenastu laty. Zresztą wydawało mi się, że nie widzieliśmy się rok, najwyżej dwa lata. Beckett nie wspominał o Matiasie, lecz chciał współpracować z naszym scenografem Wolfgangiem Wahlem. Ucieszył się na widok Jima Lewisa i reszty zespołu z produkcji *Ej Joe*, a kiedy nasz pracownik obsługi kamery zapewnił go w czystym dialekcie berlińskim, że to świetne, że Mr. Beckett znowu jest z nami, ten powiedział mi: *I think he likes me*. Przygotowania rozpoczęły się natychmiast. Do obu ról męskich zaproponował Klaus Herma, z którym pracował w berlińskim Schiller-Theater przy niedawnej inscenizacji *Godota*, a spośród kilku kandydatek - Irmgard Först. Słuchacze mieli słyszeć jej głos w *Trio duchów*. Do roli zjawy kobiecej, których zdjęcia mu pokazaliśmy, wybrał Kornelię Boje. Wspólnie wybraliśmy też małego chłopca, u którego życzył sobie Beckett *a moving face*. Potem odbyły się szczegółowe rozmowy z kamerzystą i operatorami światła i dźwięku.

Postanowiliśmy zrobić tym razem nagranie w kolorze, aby lepiej wydobyć różne odcienie szarości. Emisja miała być, oczywiście, czarno-biała. Omawiano scenografię i kostiumy oraz wypróbowywano przed kamerą rozmaite warianty kształtów i materiałów, które miały być zastosowane. Trudności nastęczał świetlny krąg w *...tylko chmury...*, który na ekranie, nawet jeśli umieści się kamerę wysoko w górze, dawał zawsze kształt owalny. Wszyscy byli ogromnie zaangażowani, wysuwaliśmy rozmaite nowe propozycje, wypróbowywaliśmy je. Ambicją każdego było zadowolić Becketta, co on zresztą doskonale zauważał. Gdy niektóre z jego bardzo sprecyzowanych pomysłów technicznych okazywały się niemożliwe do zrealizowania, był wyraźnie rozczarowany i wydawał się już bliski rezygnacji. Ale następnego dnia miał już nowe propozycje, nad którymi myślał w nocy.

We dwóch przeszliśmy przez cały tekst, a czytając wprowadzał Beckett niewielkie zmiany, skrócił nieznacznie całość. Zapytał mnie, czy słowa *sterben* („umrzeć”) nie można zastąpić słowem *verscheiden* („skonąć” dosł.: „zejść z tego świata”) i gdy to potwierdziłem, zdecydował się na zmianę. Musimy jednak postępować ostrożnie, powiedział, delikatnie zapytać o to Tophovena, żeby go nie urazić. Ja miałem do niego zadzwonić, a niezależnie od tego, on do niego napisze. Potem, w rozmowie ze mną Tophoven robił sobie wyrzuty, że tłumacząc, nie wpadł na to słowo *verscheiden*.

trio duchów i *...tylko chmury...* miały być emitowane pod wspólnym tytułem *Schatten* (*Cienie*) wymyślonym przez Becketta, razem z inscenizacją telewizyjną *Nie ja* w języku angielskim. Tę krótką sztukę teatralną wyprodukowało BBC w inscenizacji Anthony Page'a z Billie Whitelaw. Chociaż Beckett był zasadniczo przeciwny adaptacjom telewizyjnym swych utworów scenicznych, ta inscenizacja *Nie ja*, wielkie osiągnięcie Billie Whitelaw, wywarła na nim olbrzymie wrażenie. Uznał, że sztuka ta bardziej nadaje się na ekran telewizyjny niż na scenę. Sprowadziłem więc nagranie z BBC i my również byliśmy nią zafascynowani.

Ekran wypełniało zbliżenie ust mówiącej jak szalona kobiety, która umierając, w strzępach zdań rekapitułuje swoje pozbawione miłości życie. Wzdraża się przed wymówieniem słowa „ja” - nalega na to, by mówić o sobie w trzeciej osobie. Głos chce wyzwolić się ze skazanego na śmierć ciała. Na końcu rozplywa się on w niezrozumiałym pomruku.

Na widok tych ust - mówiących jak opętane, wyrzucających z siebie słowa, raz w śmiertelnym strachu, raz znowu ordynarnie, otwierających się, zamykających, wykrzywionych - zapominając, że są to usta, przyglądamy się z zapartym tchem tej pulsującej, wilgotnej masie, drgającej protoplazmie, zębom między orgiastycznymi wargami nieustannie w ruchu. Spektakl ten jest do tego stopnia porywający, iż sens wyrzucanych pojedynczych słów staje się prawie nieistotny. Z tego powodu zapewne Beckett uznał, iż nowa inscenizacja w języku niemieckim nie dorównywałaby kreacji Billie Whitelaw, natomiast wersja dubbingowa nie miałaby w ogóle sensu.

Po zakończeniu prac wstępnych autor powrócił do Paryża i zjawił się ponownie dopiero na realizację. Kiedy, ubrany w sweter z golfem, sztruksowe spodnie i tweedową marynarkę, jak zawsze wyprostowany, wychodził nieco kołyszącym się krokiem z sali przylotów, miałem uczucie, że to najnormalniejsza rzecz na świecie, że znowu przybywa do Stuttgartu. On również musiał mieć podobne uczucie - powitanie było krótkie, lecz serdeczne. Zamieszkał znowu w swym pokoiku w Parkhotel, choć tym razem, jak się okazało, przeprowadzano w pobliżu roboty drogowe i pokój nie był już cichy jak przedtem.

Na pierwszej próbie przywitał się, jak ze starym znajomym, z Klausem Hermem i zaraz potem rozpoczął pracę. Mimo iż w miarę możliwości przygotowaliśmy wszystko wcześniej, nie udało się uniknąć pewnych trudności ze światłem i z kostiumami. Atmosfera pracy była jednak całkowicie inna niż przy *Ej Joe*. Beckett przeszedł z Irmgard Först przez cały tekst słowo po słowie, demonstrując jej poszczególne zdania - jego wyczucie językowe w niemieckim było zdumiewające. Wprowadzał tu i ówdzie drobne zmiany, zwłaszcza gdy jakieś słowo wydawało mu się zbyt ciężkie czy patetyczne. Praca z Hermem i Boje układała się od samego początku. Staraliśmy się stworzyć jak najspokojniejszą atmosferę, unikaliśmy głośnych rozmów i wszelkich hałasów. Beckett stał z Jimem Lewisem przed monitorem, śledząc co się dzieje, oceniał światło, korygował poszczególne pozycje kamery. Szczegóły opracowywał w domu przy biurku. Cały czas trzymając się podstawowej koncepcji, był przecież skłonny do rewizji wcześniejszych pomysłów, jeżeli przeniesione na ekran, nie spełniały jego oczekiwań. Zawsze też podkreślał, że to prawdziwa praca zespołowa i że zdany jest całkowicie na wszystkich bez wyjątku współpracowników. W przerwie obiadowej spotykaliśmy się w stolówce SDR. On ograniczał się do picia kawy lub piwa - w jego wieku nie je się już dużo - po czym wstawał i wychodził na przechadzkę. Tego roku w Stuttgarcie odbywała się wielka wystawa kwiatów, często więc Beckett włączał jej teren do swej marszruty. Z uśmiechem opowiedział nam o tym, że kiedy kupował bilet, kasjerka zapytała go, czy jest rencistą, czemu musiał zaprzeczyć. „Ale przecież ma już pan 65 lat”, próbowała dociec kasjerka, co on, zgodnie z prawdą, potwierdził. „A więc dostanie pan bilet ulgowy”. Rozbawiony pokazał nam go nie bez dumy. Czasami wstępował do restauracji Widmera na terenie wystawy, wypijał piwo czy kawę i czytał. Poprosiliśmy kelnerów, żeby mu jak najmniej przeszkadzać, do czego się zastosowali, lecz ostatniego dnia wszyscy wręczyli mu ołówek i prosili o autografy. W tym czasie grała u nas w innej realizacji aktorka Erika Pluhar, która tak jak Beckett mieszkała w Parkhotel. Opowiadała, że widuje Becketta codziennie rano - zamyślony, idzie zawsze tą samą drogą, z teczką pod pachą, i wchodzi po schodach do studio. Mobilizowało ją to niezmiernie. Choć Beckett starał się być jak najmniej zauważalnym, jego obecność wpływała bardzo konstruktywnie na pracę w całym ośrodku - świadomość, że ten wielki człowiek pracuje w tym samym medium, wpływała pokrzepiająco. Kiedy pewnego dnia jeden z „moch” autorów, który przyszedł na rozmowę, nie ukrywając zdumienia powiedział mojej sekretarce, że w stolówce siedzi mężczyzna niesłychanie podob-

ny do Becketta, ta urosła co najmniej o dwie głowy i odpowiedziała z dumą: „Zdziwi się pan, ale to rzeczywiście on”.

W tym czasie pojawił się też u nas polski pisarz Sławomir Mrozek, który podobnie jak Beckett mieszkał w Paryżu. Napisał dla nas scenariusz. Jemu również zaproponowałem, żeby sam reżyserował. Cieszył się moim pełnym zaufaniem w tym względzie, nie tylko bowiem, jako znakomity karykaturzysta, miał szczególny stosunek do strony wizualnej, ale również był baczny obserwatorem. Sam Mrozek miał jednak wątpliwości, czy przyjąć tę ofertę. Przy wejściu do studio natknął się na Becketta. W czasie rozmowy Beckett dodawał mu odwagi, podkreślając, że może całkowicie zdać się na zespół. Nasz fotograf Hugo Jehle uwiecznił spotkanie tych dwóch pisarzy na kilku fotografiach - ich głowy mają bardzo charakterystyczny, ptasi profil. Spytałem później Becketta, czy zna Mrożka z Paryża, na co odparł, że kiedyś wypił *with this Polish chap* butelkę whiskey - *of course Irish Whiskey* i natychmiast dodał: *He is a very fine man, a silent man!* Zagadnąłem potem Mrożka o to spotkanie. Opowiedział mi, że kiedy ich zapoznano, spędzili ze sobą całe popołudnie przy butelce whiskey - milcząc. Było to bardzo piękne - powiedział Mrozek. Jeśli dla kogoś ta historia wydaje się niezbyt prawdopodobna, to ja przekonany jestem, że tak się naprawdę odbyło, obydwaj bowiem są nieśmiali i powściągliwi oraz skłonni do milczenia. Odczuwali wzajemną bliskość, na pewno od czasu do czasu uśmiechali się do siebie, popijając. W żadnym wypadku nie uważali tak spędzonego popołudnia za stratę czasu. Wiemy przecież, że Joyce i Beckett rozwinęli specjalną technikę nie tyle wzajemnej rozmowy ile wzajemnego milczenia. Beckett należy do tych ludzi, z którymi można milczeć, nie odczuwając przy tym skrępowania, nie czując, że czegoś brakuje. Kiedy bywał u nas wieczorami w domu, popijał swoją Irish Whiskey i z uwagą przysłuchiwał się rozmowie innych. Przyłączał się czasem do rozmowy, zaś o późnej porze zaczynał nieraz sam opowiadać. Raz, pamiętam, przytoczył opinię Joyce'a, że język angielski jest bogatszy w słowa od niemieckiego, lecz niemiecki jest bardziej zmysłowy. Na przykład odpowiednikiem angielskiego słowa *doubt* („wątpić”) jest po niemiecku *zwei-fel*, przy czym zrobił cezurę pomiędzy sylabami „zwei” i „fel”, a rękami podkreślił znaczenie rozchodzenia się. Po angielsku mówi się *sunset*, po niemiecku zaś *Sonnen- unter- gang*. We włoskim słowo to ma jeszcze więcej sylab. Jest to bardzo ważne w tłumaczeniach, które również dźwiękowo powinny odpowiadać oryginałowi, dlatego też Beckett często liczył z Tophovenem sylaby. Opowiadał również, jak początkowo sam, a następnie wspólnie z Joycem próbował przetłumaczyć na francuski *Finnegans Wake*, ale po paru tygodniach porzucili to przedsięwzięcie. Innym razem Beckett wyznał, iż powieści stanowią dla niego zasadniczy zrąb własnego dzieła i że swego czasu pogodził się już z myślą, że *Czekając na Godota* nigdy nie zostanie wystawione i że tylko wytrwałości żony należy zawdzięczać namówienie Rogera Blina, żeby sztukę wystawił. Na moją uwagę, że sam nie wiem, czy wówczas rozpoznałbym od razu, z jak ważną sztuką mam do czynienia, Beckett uśmiechnął się sceptycznie i powtórzył „ważną?”. Tak czy inaczej, dodał, teraz tkwiliśmy po uszy w tych naszych *crazy TV adventures* i nie powinniśmy zbyt późno kłaść się spać, jeżeli chcemy rano być w formie.

Z samego rana przed nagraniem *Tria duchów* i *...tylko chmury...* - na ten dzień zapowiedzieli już swój przyjazd Werner Spies i Elmar Tophoven - Beckett zatelefonował do mnie do domu i poprosił o przybycie do studio jak najprędzej, jeszcze przed rozpoczęciem pracy. Miał przecucie, że czas trwania okaże się może zbyt długi, więc chciałby, żebyśmy raz jeszcze przejrzyli tekst rozważając ewentualność jego skrócenia. Kiedy spotkaliśmy się, wyraźnie zdenerwowany powiedział, że w nocy prawie nie spał, tak męczyła go kwestia tempa. Udało mi się go przekonać, że powinniśmy realizować to, co ustalono i rozpoczęliśmy nagranie. Potem sam, obejrawszy gotowy materiał, stwierdził, że jest zadowolony. Następnie było obowiązkowe zdjęcie z całym zespołem i mała uroczystość pożegnalna, podczas której zapytaliśmy go, co pragnąłby u nas inscenizować w następnej kolejności. Wyznał, iż myślał już o ponownej realizacji *Ej Joe*.

Emisja *Cieni* odbyła się 1 listopada 1977 roku w programie I, widownia oszacowana była na 2 do 3 procent widzów, co oznaczało mimo wszystko od 200 do 300 tysięcy widzów. Reakcje prasowe były w pełni pozytywne. Beckett podziękował mi za przysłane mu recenzje i napisał mi, że w przyszłości wszystko co napisze dla telewizji, zaproponuje najpierw Süddeutscher Rundfunk.

Na wiosnę 1979 roku przybył ponownie do Stuttgartu, tym razem pociągiem. Trochę posiwił od czasu poprzedniego pobytu, ale poza tym wszystko było po staremu. Z walizką w rękę, wyprostowany jak zwykle, szedł sprężystym krokiem wzdłuż peronu i od razu zaczęliśmy rozmawiać. Zapytał mnie o opinię Niemców na temat wyboru Mitteranda na prezydenta. Interesował się polityką i był dobrze zorientowany w bieżących wydarzeniach. Zabrałem go do Parkhotel, gdzie zatrzymał się w tym samym pokoju jak zazwyczaj. Zakończono już wprawdzie roboty drogowe, ale tym razem przebudowywano z kolei sam hotel.

Beckett przywiózł na nowo opracowaną wersję sztuki. Tekst zmodyfikował bardzo nieznacznie, ale zmiany tempa i jego wyobrażenia co do czasu trwania zmieniły się poważnie. Chciał, aby całość była krótsza i bardziej skondensowana. Do roli kobiecej zaproponował Irmgard Först, która bardzo mu się podobała w *Trio duchów*. Do roli męskiej, my z kolei, zaproponowaliśmy Heinza Bennenta - jak się miało później okazać nie była to najfortunniejsza propozycja. Beckett przystał na nią, obejrawszy zdjęcia Bennenta. Z Wolfgangiem Wahlem omówił scenografię i kostiumy, a z Jimem Lewi-sem światło i prowadzenie kamery.

Wieczorem wypiliśmy u nas w domu butelkę *Bordeaux St. Emilion* rocznik 1949, darowaną mi niegdyś przez Dürrenmatta, i wznieśliśmy toast za powodzenie nowej produkcji. Okazało się jednak, że współpraca Becketta z Bennentem była bardzo trudna. Bennent zbyt obstawał przy psychologizowaniu, wciąż chciał dokładnie wiedzieć, co w każdym momencie powinien czuć czy wyrażać Joe, i dlatego Beckett widzi poszczególne rzeczy w taki

a nie inny sposób. Beckett odesłał go do scenariusza, w którym zaznaczono wyraźnie: „Twarz przez cały czas nieruchoma, o nieruchomych powiekach, obojętna, odzwierciedlająca jedynie nasilającą się intensywność słuchania”. Z postaci Joe wyszedł zaledwie nieszczęśliwy, stary człowiek, co nie mogło oczywiście zadowolić Becketta. Nie dochodziło oczywiście do głośnych sprzeczek, na to był Beckett zbyt uprzejmy - chodził tylko z desperacją w tę i z powrotem po całym studio i powtarzał wciąż sceny. W końcu jednak zrezygnował. Bennent nie był po prostu aktorem Becketta - i nie dotyczyło to absolutnie jego umiejętności aktorskich w ogóle. Po prostu nie nadawał się do jego sztuk. Również Buster Keaton, powiedział mi Beckett, który w 1964 roku zagrał główną rolę w *Filmie* Becketta, był dobrym aktorem tylko wtedy, kiedy improwizował, lecz nie kiedy wszystko było dokładnie ustalone już wcześniej.

Po zakończeniu produkcji Beckett powiedział mi dyskretnie, że gdyby *Ej Joe* miało być powtarzane czy przedstawione na jakimś festiwalu, powinno się wykorzystać wersję wcześniejszą, lepszą mimo całej swej melodramatyczności. Jego nieszczęśliwy nastrój udzielił się całemu zespołowi. Może to wyda się dziwne, ale ta nieudana produkcja wzmocniła jeszcze więź między nami. Próbowałam go pocieszyć angielskim przysłowiem *The best is yet to come*, ale nie na wiele się to zdało. Twierdził, że na pewno nie przyjdzie mu już na myśl żadna *crazy invention for television*, i że jest w Stuttgarcie po raz ostatni. Mieliśmy pożegnać się na zawsze. Emisję *Ej Joe* oglądało 13 września 1979 roku tak jak poprzednio 2-3 % widzów. Recenzje były - jak poprzednio - pozytywne.

Podczas tego pobytu Becketta w Stuttgarcie wydarzyło się jeszcze coś, co uważam za bardzo dla niego charakterystyczne. Pewnego dnia spytał mnie, czy nie znalazłbym dla niego na jeden wieczór pomieszczenia, w którym mógłby spotkać się z przyjaciółmi. Zaproponowałam mu własne biuro i zanim wyszedłem owego wieczora do domu, Beckett przyszedł tam z kilkoma Amerykanami, przedstawił nas sobie i powiedział, że muszą coś ważnego ze sobą omówić. Później wyjaśnił mi, o co chodziło i prosił, aby nie podawać tej wiadomości prasie. Mężczyźni ci byli byłymi więźniami z kalifornijskiego więzienia San Quentin. Pochodzili z najniższych warstw społecznych, częściowo z Puerto Rico, wychowywali się w okropnych warunkach i wcześniej weszli na drogę przestępstwa. W San Quentin po raz pierwszy zetknęli się ze sztukami Becketta, które wywarły na nich takie wrażenie, że sami wystawili je na scenie więziennej. Przez dyrektora zakładu napisali do Becketta, ten odpowiedział i tak rozpoczęła się korespondencja. Gdy Beckett wstawił się za nimi u władz amerykańskich, a dyrektor poparł ich prośbę, zostali warunkowo zwolnieni i przyjechali do Europy. Beckett obiecał im pomoc w inscenizacji swojej sztuki. Prowadził próby w Schiller-Theater, więc zaprosił ich do Berlina. Dzięki pomocy profesora Höllera zamieszkali w Literarisches Colloquium, gdzie mogli też odbywać próby. Beckett spotykał się więc rano z aktorami w Schiller-Theater, a po południu z więźniami w Literarisches Colloquium. Z lekko zażenowa-

nym uśmiechem powiedział: *I am afraid it will not be a very good performance, but if they have my name as the director, they can earn their living in the theatres of American colleges and universities.*

Po niefortunnym przebiegu *Ej Joe* nie miałem już większej nadziei na kontynuowanie współpracy z Beckettem. Od czasu do czasu pisałem do niego, on jak zawsze bez zwłoki odpisywał. Nie mogłem do niego telefonować, miał bowiem w Paryżu telefon, z którego mógł wprawdzie sam dzwonić, ale który nie działał w odwrotnym kierunku. Drobną przysługą ze strony poczty francuskiej dla stroniącego od ludzi twórcy. Bardzo więc byłem zaskoczony, kiedy w roku 1980 przyszedł od niego dwustronicowy manuskrypt i list. Pytał mnie, czy byłbym zainteresowany tym kolejnym pomysłem, *still crazier invention*. Znałem go na tyle, by wiedzieć, że z tymi dwiema stronkami zmagał się przez parę tygodni, a może nawet miesięcy, długo zastanawiając się nad każdym szczegółem. Na pierwszy rzut oka przypominało to zapis partii szachów - Beckett był znakomitym szachistą, słyszałem, że grywał w szachy z Marcelem Duchampem. Tytuł sztuki brzmiał *Kwadrat* (*Quadrat*).

Czterech aktorów miało się poruszać po dokładnie wyznaczonych liniach w kwadracie namalowanym na podłodze studio. W określonym rytmie, według dokładnie przemyślanego wzoru jeden po drugim pojawiał się i znikał. Miało w ten sposób powstać wrażenie nieustającego, powtarzanego ruchu bez początku i końca. W środku kwadratu znajdował się czarny punkt wielkości piłki golfowej, przed którym gracze mieli na moment zatrzymać się, aby natychmiast ruszyć dalej. Ten czarny punkt nazwał później Beckett *Abgrund* - „przepaścią”. Całość miała wyrażać „gorączkową monotonię”. Jako coś w rodzaju akompaniamentu wyobrażał sobie cztery instrumenty perkusyjne. Wszystko było dokładnie opisane: scenografia, przebiegi, kostiumy, pozycja kamery, dźwięki, tempo, światła i kolory. Tym razem Beckett zrezygnował - co zresztą nas zdziwiło - z tak przez siebie lubianych odcieni szarości i chciał użyć barwnych kostiumów (biały, niebieski, żółty i czerwony) w ciepłych, stonowanych odcieniach. Tekstu mówionego nie było. Kiedy wydawnictwo Suhrkamp, które nie знаło jeszcze tego utworu, zapytało o tłumaczenie, odrzekłem, że tym razem niezawodny Elmar Tophoven nie jest potrzebny.

Po wstępnej rozmowie z Jimem Lewisem w Paryżu mieliśmy spotkać się w kwietniu 1981 roku w Stuttgarcie. Ustalając terminy, umyślnie starałem się ominąć 13 kwietnia - 75. urodziny Becketta, jednakże on sam właśnie tę datę zaproponował, dodając: *Just the right day to come to Stuttgart and to work*. Gdy po przyjeździe zaprosiłem go do nas na kolację, zgodził się, pytając, czy nie miałbym nic przeciwko temu, by przyprowadził ze sobą Sigfrieda Unselda, swego wydawcę, z synem. Znałem Unselda jeszcze z francuskich czasów. Tym razem przyjechał do Stuttgartu z okazji urodzin Becketta. Był to niezapomniany wieczór. Udawaliśmy wszyscy, że nikt tu nie ma urodzin. Unseld brylował, opowiadając anegdoty, Beckett z uśmie-

chem przysłuchiwał się zza szklanki whiskey i milczał. W pewnej chwili zapytał nagle, czy Brecht nie był prawicowym politycznym oportunistą. Unseld, w którego wydawnictwie Beckett i Brecht należeli do czołowych autorów, lekko się zmieszał i zaprzeczył. Beckett jednak z irlandzkim uporem obstawał przy swoim. Później syn Unselda, który do tej pory niewiele mówił, zagadnął Becketta o jego pesymistyczne widzenie świata. Beckett wyjaśnił mu bardzo cierpliwie, czego ja nigdy wcześniej nie doświadczyłem, że *the best is not to be born*. Był to długi, ciekawy wieczór, w trakcie którego Beckett jakby się otworzył.

Następnego dnia pojawił się w studio, jak zwykle punktualny. Rozpoczęły się prace nad *Kwadratem*. Nieco kłopotu sprawiło nam znalezienie czterech aktorów o identycznej budowie ciała i nienarzucającej się płci. Beckett oczekiwał po nich dobrego wykształcenia ruchowego, podsunął więc myśl o wychowankach szkoły Johna Cranco. Przy pierwszej próbie okazało się jednak, że całość sprawiałaby zbyt „baletowe” wrażenie. Wybraliśmy więc grupę pantomimiczną Helfrieda Forona. Niemalże całe popołudnie spędziliśmy w sali z instrumentami perkusyjnymi Orkiestry Symfonicznej SDR. Wreszcie po rozmowie z inżynierem dźwięku wybrał instrumenty - jednym z nich było dno kosza na papiery. Trudny też był dobór materiału na kostiumy, które powinny się naturalnie układać, a przy tym nie przeszkadzać w poruszaniu się. Najtrudniejsze było światło, które tak jak kostiumy, miało być w różnych barwach. Każdy z aktorów miał mieć własny kolor i własny reflektor, jak też i własny instrument. Okazało się jednak, że gdy drogi aktorów krzyżowały się, powstawało coś kolorystycznie trudnego do zdefiniowania. Po wielu eksperymentach zrezygnowaliśmy z punktówek i zdecydowaliśmy się na światło ogólne.

Po dwóch dniach poszukiwań i eksperymentowania cały zespół był dość wyczerpany, a sam Beckett nieco przygnębiony - wiele rzeczy nie funkcjonowało tak, jak je sobie wyobrażał za biurkiem. A przecież starał się o to, by zastosowane środki były jak najprostsze i technicznie nieskomplikowane. Z Paryża napisał potem do mnie zniechęcony, że powinniśmy może zrezygnować z całego projektu. Uprosiłem go jakoś, żebyśmy doprowadzili tę *cray invention* do końca, zapewniając, że cały zespół da z siebie wszystko.

Zgodnie z przewidywaniami, w czasie produkcji (1-12 VI 81) wynikło wiele problemów. Tempo przejść, ich długość i liczba wciąż były zmieniane i skracane. Muzycy starali się spełniać życzenie autora, aby w pewnych miejscach uderzać głośniej, w innych ciszej, czasem ucichnąć całkowicie, a i tak kwestią sporną było, czy muzycy mieli dopasowywać się do aktorów, czy aktorzy do rytmu uderzeń - a do tego wszystkiego jeszcze okazało się, że aktorzy w kapturach na głowach ledwie słyszeli muzyków. Mimo wszystko praca posuwała się naprzód. Pewnego wieczoru, gdy Beckett był u nas w domu, opowiedziałem mu o jednej z prób, którą śledziłem na monitorze czarno-białym i przyznałem, że odebrałem ją jako coś fascynującego. Becketta bardzo to zainteresowało, a gdy jeden z obecnych przyjaciół zapropono-

nował, żeby całość emitowano raz w kolorze, raz w czerni i bieli, natychmiast się zgodził, dodając tylko, że między wersją w kolorze a czarno-białą powinno się dać pauzę, reprezentującą ni mniej ni więcej tylko „dziesięć tysięcy lat”. I że w drugiej części figury powinny poruszać się wolniej, wyraźnie zmęczone, a także bez akompaniamentu instrumentalnego - tylko przy odgłosie szurających stóp.

W ten sposób do *Kwadratu I* doszedł jeszcze *Kwadrat II*. Obie sztuki emitowano 8 października 1981 roku, oglądało je szacunkowo 2 procent widzów - czyż mogło być inaczej? - zaś krytyka była przychylna.

Podczas pracy Beckett zwierzył mi się, że czuje się *among friends*, a potem oświadczył, że ma na imię Sam, czego ja - tępy - jakoś w lot nie pojąłem. Dopiero, gdy mnie zapytał, czemu wiele osób nazywa mnie Thomas, zrozumiałem, że chodzi mu o to, byśmy przeszli na ty. Nasz stały fotograf, którego Beckett szczególnie sobie cenił, gdyż zawsze przed zrobieniem zdjęcia pytał najpierw o pozwolenie, opowiadał mu w czasie poprzedniej realizacji o swoich problemach z dorastającym synem. Obecnie należały one już do przeszłości, kiedy więc Beckett po prawie dwóch latach zagadnął go na ten temat, nasz Hugo Jehle początkowo wcale nie skojarzył, o co Beckettowi chodzi. Moja żona stwierdziła, że Beckett jest jedynym z „moich” autorów i reżyserów nie opowiadającym o sobie, lecz interesującym się tym, co ona robi, jakie ma plany - i przy następnym spotkaniu jeszcze o tym pamięta. Przyszło mi na myśl zdanie Shawa, że wielkiemu dużo łatwiej być skromnym niż małemu.

Rozmawialiśmy o Adorno, u którego swego czasu studiowałem, a którego Beckett bardzo cenił. Żałował jego przedwczesnej śmierci. Teraz, kiedy nas odwiedzał, stawał się czasami wręcz rozmowny. Jednej z naszych przyjaciółek opowiadał, jak żyje mu się w Paryżu - o tym, że coraz bardziej nasilający się ruch uliczny do tego stopnia przeszkadza mu w codziennych spacerach, że musiał je przenieść na godziny nocne. I że zmuszony jest jeździć pociągiem do swego domku nad Marną, zamiast swym wiernym, ponad dwudziestoletnim „Deux Cheveux”. Kiedy jeden z naszych gości spytał go, czy boi się śmierci, Beckett spojrział na niego ze zdziwieniem i odparł: *Of course not*. Umierania tak, ale śmierci - nie! Zdziwiony pytaniem, potrząsał głową. Z uwagą przyglądał się obrazom w naszym mieszkaniu i chciał znać nazwiska malarzy. Przejornie jednak nie zapytałem go, które spośród nich powiesiłby w swoim mieszkaniu. Przypomniało mi się, co opowiadał mi Carl Raddatz, „jego” aktor z *Czekając na Godota*, który zaprosił go do siebie i z dumą pokazywał swą kolekcję masek z Azji. Kiedy spytał Becketta, czy i on ma podobne hobby, ten odparł, lekko zażenowany: *My hobby is to keep my walls empty*. Ale i tak wiedziałem od Wernera Spiesy, że bardzo interesował się sztuką i że wśród jego przyjaciół było wielu malarzy. Spies był świadkiem wizyty Becketta u Maxa Ernsta, w czasie której Ernst miał powiedzieć: „Sam, nie mam krzesła, które byloby dostatecznie twarde dla pana”. Na co Beckett odpowiedział: „Max, wystarczy mi najmięk-

szy z pańskich foteli". Beckett często też bywał u Jima Lewisa, który pokazał mu okolice Stuttgartu. Lubił otoczenie przyjaciół, choć z natury chodził zawsze swoimi ścieżkami. Może był nawet samotnikiem. Zwierzył się nam, że ma już swój ulubiony lokal - była to chyba najbardziej ponura knajpa na Neckarstarsse! Ale mógł tam w spokoju pić sobie piwo czy kawę i czytać gazetę, bez obawy, że ktoś go rozpozna i zaczepi.

Po *Kwadracie* byłem pełen optymizmu, że pewnego dnia znów coś zaproponuje, chociaż tak jak ostatnim razem pożegnaliśmy się „na zawsze”, a on nawet powiedział mi, że tym razem był to ostatni raz. Twierdził, że nie czuje się już na siłach, że ma *very old head*, tudzież przeżywa a *very sterile period*. A jednak pod koniec 1982 roku przysłał mi jeszcze jeden manuskrypt, którego tytuł wziął z pieśni Schuberta, *Nacht und Träume*.

W skąpo oświetlonym pomieszczeniu siedzi przy stole stary człowiek, z głową opartą na rękach. Skądś rozbrzmiewa cichy głos męski, śpiewa ostatnie taktory pieśni Schuberta *Holde Träume kehret wieder...* (*Powróćcie znów, miłe sny*). Stary człowiek śni. Kamera oddala się teraz i w nieco jaśniejszym świetle w innej części ekranu pojawia się drugi wizerunek starego człowieka - siedzi on również przy stole z głową złożoną na dłoniach. Jest to lustrzane odbicie tego, który śni - ten który się śni. Z cienia powyżej wylania się dłoń i delikatnie opada na głowę starca. Kiedy ten ją podnosi, ręka cofa się i wycofuje. Po chwili z ciemności wynurza się inna dłoń - z kielichem, który ręka podsuwa staremu do ust. On pije, po czym ręka z kielichem wycofuje się w ciemność. Za chwilę pojawia się znów pierwsza ręka - chustą delikatnie ociera czoło siedzącego i znika. Starzec unosi twarz ku ciemności, gdzie musi być ten - czy ta - do kogo należą ręce. Jest to spojrzenie nadziei. Bez obaw podnosi prawą rękę, w geście niewinnej prośby. Z ciemności wynurza się znowu dłoń i dotyka go. Stary obejmuje ją swoją dłonią, pociąga ją na dół, na stół, i składa na niej głowę. Wówczas druga dłoń wynurza się z ciemności, by spocząć na jego głowie. Ten wysniony obraz powoli wyciemnia się i znowu pojawia się ten, kto śni przy stole, i znowu łamliwy, męski głos intonuje melodię Schuberta. Cała ta scena zostaje powtórzona w bliższym ujęciu kamery. Potem obraz obu, śniącego i śnionego, powoli znika.

Jeśli manuskrypt ten zaskoczył mnie nieco, to nie dlatego, że pozbawiony był tekstu mówionego (Beckett użył w nim tylko kilku taktów muzyki), lecz dlatego, że zawierał tak wyraźne gesty współczucia, litości i pocieszenia - coś, czego w utworach Becketta do tej pory nie było. Czyżby zatem istniała teraz dla autora jakaś miłosierna moc w ciemnościach, jakiś łaskawy Bóg? Doszedłem jednak do wniosku, że wszystko to przecież tylko się śni, jest „miłym” snem, który przeminął, co podkreśla pieśń Schuberta, choć Beckett boi się tego wymówić. Śniący zostaje w końcu sam - przebudzenie będzie dla niego rozczarowaniem. Nigdy jednak rozczarowanie nie było u Becketta tak delikatne.

Kiedy Beckett przyjechał na rozmowy wstępne do Stuttgartu, Lewis miał już szereg różnych propozycji prowadzenia kamery, myślał nawet o zastosowaniu *blue box* - ponieważ śniący i śniony pojawiają się jednocześnie na ekranie i mają stanowić jedną osobę. Po kilku próbach niebieska skrzynka wydała się jednak zbyt techniczna i zbyt skomplikowana. Postanowiliśmy, że starców grać będzie Helfried Foron i inny mim z jego zespołu, a Wolfgang Wahl tak zaprojektuje kostium, maski i peruki, by wydawali się oni możliwie jak najpodobniejsi do siebie. Głosem miał być solista chóru radiowego *Süddeutscher Rundfunk*, z którym Beckett przejrzał odpowiednie partie partytury, czasami odśpiewując poszczególne takty. W czasie realizacji siedział znów nieruchomo przed monitorem w studio i śledził to, co działo się na ekranie. Nic nie mogło ująć jego uwadze, od czasu do czasu coś sobie notował. Cigarillo w jego palcach gasło, kawa stygła - on skoncentrowany był całkowicie na tym, co się działo na ekranie. Bezpośrednio po zakończeniu fragmentu przekazywał swe uwagi.

Powiedział mi, że telewizja dlatego mu tak odpowiada, że można w niej wyrazić milczenie i brak słów. Im jest starszy, tym bardziej ma sceptyczny stosunek do mówionego słowa. Coraz trudniej jest mu używać język w przedstawieniu. W telewizji brak słów mu nie przeszkadza - wystarcza, że operuje obrazami, dźwiękami i muzyką. Utwory Schuberta mają dla niego szczególne znaczenie, wstrząśnięty jest też tragicznym życiem kompozytora. On sam zawsze wszystko pisał „muzycznie”, czego często się nie zauważa. Kiedy swego czasu w III Programie emitowano jego inscenizację *Czekając na Godota* z Schiller-Theater, a ja spytałem go, czy chciałby ją obejrzeć, potrząsnął głową i odpowiedział, że sztukę tę napisał na scenę i tam ją wystawił. Na ekranie go nie interesuje. Przypomniało mi się to, co mówił mi przedtem Werner Spies. Na prośbę wydawcy, czy zgodziłby się na sceniczne wystawienie jednego ze swoich słuchowisk, Beckett odpowiedział: *Yes, but behind the closed curtain.*

Opowiadał też o Irlandii. Uwielbiał jej krajobrazy, ale nie mógłby tam mieszkać. Brakowałoby mu motywacji do pisania i niechybnie popadłby w letarg. W przeciwieństwie do Yeatsa nigdy nie był irlandzkim patriotą, tak samo zresztą jak Joyce. To, że zwłoki Yeatsa, pochowanego w południowej Francji, ekshumowano i przewieziono do Irlandii, było jego zdaniem, całkowicie słuszne. Ale plan, by również Joyce'a przewieźć z Zurichu do Dublina, z którego na szczęście zrezygnowano, wydawał mu się niedorzeczny. Wyznał też, że coraz trudniej mu pisać, co z jednej strony wiąże się z wiekiem, z drugiej zaś z pragnieniem, by opuścić wszystko to, co zbyteczne i sprowadzić utwór do samej istoty rzeczy. Tak naprawdę, to jego reżyserskie eskapady są tylko ucieczką od biurka.

Na pożegnanie zapytałem, czy nie moglibyśmy zrealizować jeszcze jednej *crazy invention* zanim przejdę na wczesną emeryturę, a więc przed rokiem 1985. Powiedział, że się zastanowi. Niczego, oczywiście, nie obiecywał. Emisja *Nacht und Träume* odbyła się 19 maja 1983 roku - tym razem mieliśmy

pełne 3 procent widzów. Niektórzy krytycy byli trochę zdezorientowani rzekomo pocieszającą wymową utworu.

Za wysłane mu recenzje Beckett podziękował jak zawsze, bez komentarza. Ale parę miesięcy później przyszedł list, w którym pisał, że mógłby wyobrazić sobie swoją sztukę *Co gdzie* w telewizji. Co prawda napisał ją na scenę, lecz może, tak jak *Nie ja*, nadaje się ona bardziej na ekran telewizyjny. Oczywiście, nie zamierza jedynie „sfotografować” wersji teatralnej, lecz ma parę konkretnych pomysłów na wersję telewizyjną. Naturalnie, zgodziliśmy się na ten pomysł.

W *Co gdzie*, której premiera odbyła się na festiwalu Styryjska Jesień (*Steirischer Herbst*) w Graz we wrześniu 1983 roku, scena jest prostokątem o wymiarach 3m na 2m. Na początku głos należący do Bama opisuje sytuację: „Jest nas już tylko pięciu. Jest wiosna...” Na scenie pojawia się Bam-siwowłosa postać w obszernej szacie na kształt kaftana - a następnie wchodzi podobnie do niego wyglądający Bom. Bam pyta Boma, czy otrzymał odpowiedź od Buma na pytania „Co” i „Gdzie”. Kiedy Bom zaprzecza, Bam go wyprowadza. W lecie, w „następnej odsłonie” Bim wraca, a Bam pyta teraz jego, czy dostał odpowiedź od Boma na „Co” i „Gdzie”. Bim zaprzecza i zostaje wyprowadzony przez Bema. Na jesieni Bem wraca i Bam pyta go, czy otrzymał odpowiedź od Bima. Kiedy ten zaprzecza, sam zostaje wyprowadzony przez Bama. W zimie wraca Bam ze spuszczoną głową, nie otrzymawszy odpowiedzi na „Co” i „Gdzie”.

Za tym wszystkim ukrywa się prawdopodobnie następująca myśl: Na tego, kto torturuje, pada podejrzenie, że przemilcza zeznanie torturowanego, dlatego sam jest torturowany, na jego oprawcę pada z kolei to samo podejrzenie, więc z kolei jego torturują itd. Zmienna rola pana i sługi, oprawcy i ofiary, bezsensowny proces, bezsensowny jak pytanie o charakter i miejsce naszego istnienia. *Co gdzie* kończy się zdaniem: „Kto potrafi, niech to zrozumie. Ja wyłączam”. Tyle o utworze.

Jim Lewis pojechał wiosną 1984 r do Paryża i rozważał z Beckettem pozycje kamery, a także wizualne możliwości przedstawienia Głosu (który w wersji scenicznej widoczny był na scenie w postaci megafonu). Obaj zastanawiali się też, czy osoby należy ukazać w całości, czy tylko same ich głowy. Jim powiedział mi, że Beckett intensywnie pracował nad adaptacją, ale z jego zdrowiem jest nieszczęśliwie. Wkrótce potem istotnie, doszedł do nas od autora list z prośbą o przesunięcie realizacji na następny rok. Potem, na początku 1985 roku, zawiadomił nas, że nie wie, czy podoła inscenizacji, na co ja zaproponowałem mu, by zrealizował ten projekt wspólnie z Walterem Asmusem, długoletnim asystentem, który od jakiegoś czasu sam inscenizował wiele sztuk Becketta, m.in. niemiecką prapremierę w Badisches Staatstheater w Karlsruhe. Beckett przystał na tę propozycję i zrealizował *Co gdzie* w czerwcu 1985 roku. Odbyło się to już bez mnie, jako że z końcem marca tego roku przeszedłem na emeryturę. Beckett i mój następcą w SDR,

Werner Sommer, zaprosili mnie jednak, aby odwiedzić ich i dawny zespół w stuttgartarckim studio. Zaznajomiwszy się z materiałem stwierdziłem, że w wersji teatralnej prawie nic nie zostało. Nie tylko skrócony został tekst, ale i zrezygnowano całkowicie z prostokątnego pola gry. Na ekranie widać było tylko głowy osób, które nieruchomo, częściowo z zamkniętymi oczami, wypowiadały monotonna swój tekst. Georg Hensel napisał potem: „Są to głowy i głosy, które od dawna są martwe, pozbawione uczuć, świetlane punkty w ciemności - końcówka po końcówce”. Beckett stworzył abstrakcyjny, bezprzestrzenny świat obrazu, możliwy tylko w telewizji. Walter Asmus szczegółowo opisał tę realizację w miesięczniku *Theater Heute* (4/86).

Kiedy Werner Spies zaprosił na koniec wszystkich do siebie do domu, Beckett z uznaniem wyraził się o pracy. Wątpił jednak, czy zdrowie pozwoli mu jeszcze raz przyjechać do Stuttgartu. Później mówił też o inscenizacji *Czekając na Godota* George'a Taboriego w monachijskim Kammerspiele. Mimo iż spektakl odniósł olbrzymi sukces, Beckett był nieszczęśliwy i pytał, dlaczego Tabori zmienił to, co rozważał Beckett w każdym szczególe. Napisał nawet w związku z tym do Taboriego list. Spytałem go, czym tłumaczy sobie powodzenie jego utworów u młodych. My obaj nie czuliśmy się przeciw nigdy „młodymi”. Wzruszył tylko ramionami. Nie umiał, bądź nie chciał na to odpowiadać. Wspominał też, że przeraża go perspektywa obchodów jego osiemdziesiątych urodzin, planowanych na kwiecień 1986 roku. Najchętniej zaszyłby się gdzieś daleko, ale podróże coraz bardziej go męczą, a Tanger, jako schronienie nie wchodzi już w rachubę po tym, jak obrabowano go tam trzykrotnie w czasie wędrówek po mieście.

13 kwietnia 1986 roku w pierwszym programie, tym razem już około godziny 22, odbyła się emisja *Was wo* wraz z pięcioma pozostałymi sztukami telewizyjnymi. Wprowadzenie do wieczoru Becketta (*Beckett-Abend*) wygłosił Georg Hensel. W programie III o godzinie 20.15 przedstawiono *live* dyskusję o Beckettie, w której wzięli udział Werner Spies, Elmar Tophoven, Ivan Nagel. Prowadziłem ja, jako gospodarz ze Stuttgartu. Beckett napisał po tym z Paryża: *I am greatly honoured by the commemoration of and about my crazy TV inventions. I wish I could look forward to being with you again. The gleam of hope remains and will not be extinguished.* Później rozmawialiśmy ze sobą przez telefon, ostatni raz gdy przebywał już na stałe w *maison de retraite*. Później dostałem jeszcze od niego kartę, zapisaną bardzo drobnymi literami. Przykro mu było, że nie będziemy już kontynuować naszych *TV adventures*. Zakończył zrezygnowanym *Ah well...*

Reinhard Müller-Freienfels
tłumaczyła Dorota Garlicka





Foto: Hugo Jehle



Klaus Herm w sztuce TV ... *nur noch gewölk...* (...tylko chmury...)
SDR 1977
Foto: Hugo Jehle / SDR



Fragment sztuki telewizyjnej
Geistertrio (Trio duchów) Klaus
Herm, SDR 1977
Foto: Hugo Jehle / SDR

Gilles Deleuze (1925-1995), jeden z największych współczesnych filozofów francuskich, zostawił po sobie wiele głośnych dzieł, które dotyczą również literatury, malarstwa, kina i teatru, m.in. *Nietzsche et la philosophie* 1962, *La Philosophie de Kant* 1963, *Marcel Proust et les signes* 1964, *Le Bergsonisme* 1966, *Présentation de Sacher Masoch* 1967, *Logique du sens* 1969, *Différence et répétition* 1969, *L'Anti-Oedipe* (współautor: Félix Guattari) 1972, *Kafka - Pour une littérature mineure* (współautor: Félix Guattari) 1975, *Francis Bacon: Logique de la sensation* 1981 *Cinéma* 1983, 1985 oraz *Qu'est-ce que la philosophie* 1991. (red.)

Niniejszy przekład jest skróconą wersją całości według *L'Épuisé*, w: *Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision*, Editions de Minuit, Paris 1992

¹. por. Brice Parain, *Sur la dialectique*, Gallimard: język „nie wypowiada tego, co jest, lecz to co może być... Kiedy mówi się „grzmi”, na wsi odpowiada: „możliwe”, „może i tak”. Kiedy mówię, że jest dzień, to absolutnie nie dlatego, że jest dzień... (lecz) dlatego, że mam urzeczywistnić własną intencję, dla której dzień to zaledwie okazja, pretekst albo argument” (s. 61, 130).

Wyczerpany to dużo więcej niż zmęczony. „To nie ze zwykłego zmęczenia, nie jestem po prostu zmęczony, mimo wspinaczki” (*Teksty na nic*). Zmęczony nie dysponuje już żadną (subiektywną) możliwością - nie może więc urzeczywistnić najmniejszej (obiektywnej) możliwości. Możliwość istnieje wszakże w dalszym ciągu, nie można bowiem nigdy urzeczywistnić wszystkich możliwości, a nawet w miarę, jak urzeczywistnia się jedne, wytwarza się nowe. Zmęczony wyczerpał po prostu ich urzeczywistnianie, podczas gdy wyczerpany wyczerpuje Możliwe, wszystko, co możliwe. Zmęczony nie może już urzeczywistnić, natomiast wyczerpany nie może stwarzać możliwości. „Że żąda się ode mnie niemożliwego, wiem, wiem, a czegoż innego można by ode mnie żądać?” (*Nienazywalne*). Nie ma już tego, co możliwe: zagorzały spinozizm. Czy wyczerpuje on Możliwe, ponieważ sam jest wyczerpany, czy też jest wyczerpany ponieważ wyczerpał Możliwe? Wyczerpuje się wyczerpując Możliwe i *vice versa*. Wyczerpuje to, co z Możliwego nie urzeczywistnia się. Skończył z Możliwym, ponad wszelkim zmęczeniem, „aby raz skończyć jeszcze”.

Bóg to samo źródło albo zbiór wszelkich możliwości. Możliwe urzeczywistnia się tylko w tym, co zeń wywiedzione, w zmęczeniu, natomiast wyczerpanym jest ktoś nim się urodzi, nim się urzeczywistni, bądź też nim urzeczywistni coś („ustąpiłem przed narodzeniem” *Aby raz skończyć jeszcze*). Kiedy ktoś urzeczywistnia Możliwe, dzieje się to przez wzgląd na pewne cele, projekty i preferencje: wkładam buty, żeby wyjść, a pantofle, by zostać w domu. Kiedy mówię, kiedy powiadam na przykład „jest dzień”, rozmówca odpowiada „możliwe”, oczekuje bowiem, że się dowie, do czego chcę wykorzystać dzień: „wychodzę ponieważ jest dzień”¹. Język (*le langage*) wypowiada Możliwe, ale tylko przygotowując je do urzeczywistnienia. Niewątpliwie mogę też wykorzystać dzień na pozostanie w domu, jak i zostać w domu korzystając z innej możliwości („jest noc”). Zawsze wszakże urzeczywistnienie Możliwego następuje wskutek wykluczenia, ponieważ zakłada jakieś preferencje i cele, które są zmienne: kolejne wciąż zastępują poprzednie. To owa zmienność, owe wypadki zastępowania, wszystkie te dysjunkcje na zasadzie wykluczania (noc-dzień, wyjść-wrócić) powodują, na dłuższą metę, zmęczenie.

Całkiem inaczej z wyczerpaniem: tu uprawia się kombinatorykę na zbiorze zmiennych jakiejś sytuacji z góry zastrzegając, iż odstąpi się od wszelkiego preferowania, wszelkiej organizacji celowej, tudzież jakiegokolwiek nadawania znaczenia. Nie idzie już o to, czy wyjdzie się, czy pozostanie, nie wykorzystuje się tego, że jest dzień i noc. Już się nie urzeczywistnia, chociaż działa się. Buty, zostajemy, pantofle domowe, wychodzimy. A jednak nie popada się w stan braku zróżnicowania, ani też w słynną jedność przeciwieństw, nie jest się też pasywnym: przejawia się aktywność, ale na nic. Zmęczonym było się czymś, lecz wyczerpanym - niczym. Dysjunkcje pozostają, a nawet rozróżnienie członów jest coraz wyraźniejsze, lecz czło-

ny rozdzielne utwierdzają się w swym nierozkładalnym dystansie, nie służą bowiem niczemu innemu tylko permutacjom. O wydarzeniu całkowicie wystarczy powiedzieć, że jest możliwe, ponieważ nie następuje ono bez pomieszczenia się z niczym i obalenia rzeczywistego, do którego pretenduje. Nie ma innej egzystencji niż możliwa. Jest noc, nie jest noc, pada deszcz, nie pada. „Tak, byłem swym ojcem i byłem swym synem” (*Teksty na nic*). Dysjunkcja stała się *inkluzywna*, wszystko się dzieli, ale przez siebie, a Bóg, całość, zbiór tego, co możliwe, zaczyna mylić się z niczym, którego modyfikacją jest każda rzecz. „Proste gry, które czas rozgrywa z przestrzenią, raz tymi pionkami, raz innymi” (*Watt*). Postaci Becketta grywają z Możliwym nie urzeczywistniając go, zbyt zajęte są Możliwym, coraz bardziej ograniczonym w swym rodzaju, by martwić się tym, co się jeszcze zdarza. Permutacja kamieni do ssania w *Molloyu* należy do najsłynniejszych fragmentów Becketta. Od *Murphy'ego*, bohater oddaje się kombinatoryce pięciu ciasteczek, jednakże pod warunkiem przewyciężenia wszelkiego porządku preferującego coś kosztem czegoś innego, w ten sposób zapanowawszy nad wszystkimi stu dwudziestoma wariantami kompletnej wymienności: „oślepiiony tymi perspektywami, Murphy osunął się na ziemię twarzą do trawy, obok tych sucharków, o których można było stwierdzić, równie prawdziwie jak o gwiazdach, że jeden różnił się od drugiego, lecz których esencji nie potrafił przyswoić tak długo, aż nauczył się nie woleć jednego od drugiego”. *I would prefer not to*, według Beckettowskiej formuły Bartelby'ego u Melville'a. I całe dzieło Becketta zapełni się kompletnymi, to znaczy wyczerpującymi seriami: zwłaszcza powieści *Watt*, pełna serii ekwi-punku (skarpety - pończocha, but - półbut, pantofel) lub mebli (komoda - toaletka z lustrem - stół nocny - umywalka/ na nogach - do góry nogami - na brzuchu - na plecach - na boku/ łóżko - drzwi - okno - kominek: piętnaście tysięcy wariantów)². *Watt* to wielka powieść serialna, w której pan Knott, nie mający innej potrzeby poza potrzebą, żeby nie potrzebować, nie zastrzega sobie żadnej kombinacji na jakiś szczególnie użytek, która nie wykluczałaby innych, których warunki miały dopiero zaistnieć.

Kombinatoryka jest sztuką lub nauką wyczerpywania Możliwego, za pomocą dysjunkcji inkluzywnych. Tylko wszakże wyczerpany może wyczerpać Możliwe, ponieważ wyrzekł się wszelkiej potrzeby, wszelkiej preferencji, wszelkiego celu, wszelkiego nadawania znaczeń. Tylko wyczerpany jest wystarczająco bezinteresowny, wystarczająco skrupulatny. Jest oczywiście zmuszony zastąpić projekty pozbawionymi sensu tabelami i programami. Liczy się dla niego jedynie w jakim porządku ma robić to, co ma robić, tudzież podług jakich kombinacji robić dwie rzeczy na raz, kiedy jeszcze trzeba - na nic. Wielki wkład Becketta w logikę polega na pokazaniu, iż wyczerpywanie (wyczerpywalność) nie odbywa się bez pewnego wyczerpania fizjologicznego - trochę tak jak Nietzsche wykazał, że ideał naukowy nie obywat się bez pewnego rodzaju zwyrodnienia życiowego, uszczerbku na vitalności, jak na przykład u człowieka z pijawką, sumiennego duchem, który pragnie dowiedzieć się wszystkiego o mózgu pijawki. [w: *Tako rzecze Zarathustra* - przyp. M.K.] Kombinatoryka wyczerpuje swój obiekt, ale dlatego, że jej podmiot sam jest wyczerpany. Wyczerpujący

² Francois Martel jest autorem bardzo dokładnego studium o kombinatoryce, seriach i dysjunkcjach w *Wattcie*: *Jeux formels dans „Watt”*. „Poetique” 10, 1972. Por. w *Malone umiera*: „Wszystko dzieli się przez siebie”.

3. Blanchot *Le livre à venir*, Gallimard s. 211. Wyostrzony zmysł Możliwego jest stałym tematem *Człowieka bez własności*.

⁴ poemat W.B. Yeatsa, który stał się źródłem inspiracji sztuki telewizyjnej - *tylko chmury*..

o r a z wyczerpujący się (*exhausted*). Czy trzeba być wyczerpanym, by oddać się kombinatoryce, czy też raczej kombinatoryka nas wyczerpuje, wiedzie nad do wyczerpania, czy też może jedno i drugie, kombinatoryka i wyczerpanie? Tutaj znowu dysjunkcje inkluzywne. Może to jest tak, jak z dwiema stronami tej samej rzeczy: zmysł czy wnikliwa nauka Możliwego, połączone z - czy raczej rozłączone od jakiegoś fantastycznego rozkładu „ja”. To, co Blanchot ma na myśli pisząc o Musilu, w tym punkcie jest prawdziwe o Beckettie: najwyższy stopień dokładności i najskrajniejszy rozpad - nieskończona wymiana formuł matematycznych oraz pogoń za tym, co nieforemne i niesformułowane³. Takie są dwa znaczenia wyczerpania, potrzeba obu, by obalić Rzeczywiste. Wielu autorów wykazuje zbytnią uprzejmość i zadowala się proklamacją dzieła pełnego i śmierci „ja”. Ale przy Abstrakcyjnym pozostaje się tylko o tyle, o ile nie ukazuje się „jak jest”, jak sporządza się inwentarz, włącznie z błędami, i jak rozkłada się „ja”, włącznie z odorem i agonią - tak jest w *Malone umiera*. Podwójna niewinność, jako że, jak mówi wyczerpany (czy wyczerpana): „sztuka kombinacji czy kombinatoryka to nie moja wina, to przekleństwo z nieba. Poza tym nie przyznaję się do winy” (*Dosyc*).

Więcej niż sztuka - to nauka, która wymaga długich studiów. Kombinujący siedzi przy biurku „w uczonej szkole/ Aż ta ruina ciała/ Powolny rozkład krwi/ Delirium starczych urojeń/ Zgrzybiałość...” (*Wieża, The Tower*⁴ tł. Czesław Miłosz) Nie żeby zgrzybiałość i rozpad ciała miały przerwać studia, przeciwnie - prowadzą raczej do dokonania ich, bowiem je warunkują i im towarzyszą: wyczerpany siedzi przy biurku, „z opuszczoną głową spoczywającą na rękach”, ręce płasko na stole a głowa na rękach, tuż nad stołem. Pozycja wyczerpanego, którą ponownie przyjmuje, podwajając ją, w *Nacht und Träume*. Wyklęci Becketta to najbardziej zadziwiająca galeria sylwetek, odmian chodu, pozycji i ułożenia ciała od czasów Dantego. Macmann „lepiej czuł się jak siedział niż jak stał, a jak leżał niż jak siedział” (*Malone umiera*). Ta formuła jednakże bardziej odpowiada zmęczeniu niż wyczerpaniu. Położyć się to nigdy nie koniec, to nie ostatnie słowo, to przedostatnie, zbyt wysokie jest ryzyko, że wypocznie się na tyle, żeby jeśli nie podnieść się, to przynajmniej odwrócić się albo czołgać. Aby zatrzymać czołgającego się, trzeba go umieścić w dziurze, włożyć go do dzbana, gdzie, nie mogąc już poruszać członkami, będzie mógł przecież poruszać w sobie wspomnienia. Ale wyczerpanie nie daje się ułożyć do snu, wraz z nastaniem nocy siedzi przy stole, głowa wydrażona na uwiecznionych rękach. „Głowa pochylona na osłabłych rękach” (*Worstward Ho*), „Pewnej nocy gdy siedział przy stole głowa na rękach... unosił ś.p. głowę by spojrzeć na ś.p. ręce” (*Podrygi*), „Dwie ręce i głowa tworzą małe wznieśnienie” (*Aby raz skończyć jeszcze*). To najstraszniejsza pozycja wyczekiwania śmierci na siedząco, kiedy nie można ani wstać ani się położyć, czujnie wyczekując ciosu, który nas wyprostuje po raz ostatni i położy na zawsze. Na siedząco już się nie wraca, nie można już nawet poruszyć w sobie wspomnień. Fotel na biegunach jest jeszcze niedoskonały w tym względzie, trzeba by się zatrzymał. Może wypadaloby dokonać rozróżnienia między leżącym dziełem Becketta a siedzącym - jedynym ostatnim. Między wyczerpa-

niem siedzenia a zmęczeniem leżenia, czołgania się, czy stania nieruchomo, zawiera się zasadnicza różnica. Zmęczenie odnosi się do działania we wszystkich jego stanach, podczas gdy wyczerpanie - jedynie do świadka bez pamięci. Siedzący to ten świadek, wokół którego ktoś inny obraca się przechodząc przez wszystkie stopnie zmęczenia. Jest tam jeszcze przed urodzeniem, jest zanim drugi zacznie. „Czy był taki czas, kiedy i ja tak się obracałem? Nie, ja zawsze tylko siedziałem w tym samym miejscu” (*Nienazywalne*). Dlaczego jednak siedzący nasłuchuje słów, głosów, dźwięków?

Język [*le langage*] nazywa Możliwe. Jak dokonywać kombinacje na tym, co nie ma nazwy - przedmiot = x? Molloy spostrzega przed sobą mały, dziwny przedmiot, zbudowany „z dwóch X, połączonych w miejscu przecięcia drążkiem”, który jest jednakowo stabilny i tak samo wygląda w każdej z czterech zasadniczych pozycji. Możliwe, że przyszli archeolodzy, o ile natkną się nań pośród naszych ruin, ujrzą w nim, jak to mają w zwyczaju, przedmiot kultu używany w modliwostwach czy rytuałach ofiarnych. Jak włączyć go w kombinatorykę, jeśli nie zna się jego nazwy: „stojak na noże”. Jednakże, jeżeli kombinatoryka ma ambicję wyczerpania Możliwego słowami, musi stworzyć sobie metajęzyk, język bardzo specyficzny, w którym relacje między przedmiotami byłyby identyczne do relacji między słowami, zaś słowa musiałyby odtąd już nie tyle proponować Możliwe do urzeczywistnienia, ile same nadawać możliwemu realność, jemu właściwą, wyczerpywalną, „minimalnie mniejsza, nie więcej, na najlepszej drodze do nieistnienia jak do zera nieskończoność” (*Źle widziane źle powiedziane*).

Nazwijmy u Becketta *Językiem I [langue I]* ów język atomiczny, dysjunktywny, pocięty, posiekany, w którym zdania zastępuje wyliczenie, zaś relacje syntaktyczne - relacje kombinatoryczne: język rzeczowników. Niemniej jeżeli ma się nadzieję na wyczerpanie w ten sposób Możliwego słowami, trzeba by mieć nadzieję, że wyczerpie się również i same słowa: stąd potrzeba drugiego metajęzyka, *Języka II [langue II]*, który nie jest już językiem rzeczowników, tylko głosów, który nie powstaje już z zestawialnych atomów, lecz jest strumieniem tego, co przemieszane. Głosy to tyle co fale lub strumienie, które prowadzą i rozprawdzają cząsteczki lingwistyczne. Kiedy wyczerpuje się Możliwe słowami - tnie się i sieka atomy, kiedy zaś wyczerpuje się same słowa - wysusza się strumień. To ten problem - żeby teraz skończyć ze słowami - dominuje począwszy od *Nienazywalnego*: prawdziwe milczenie, a nie proste zmęczenie mówieniem, ponieważ „zachować milczenie to nie wszystko, trzeba również sprawdzić, jakiego rodzaju milczenie się zachowuje” (*Nienazywalne*⁵). Jakie miałyby być ostatnie słowo i jak je rozpoznać?

⁵ por. Edith Fournier, w „*Revue d'esthétique: Samuel Beckett*”, s.24: „Beckett łamie kość we właściwym miejscu, me zdanie, nie słowo, lecz potok słów - jego wielkość polega na tym, że wiedział, jak go wysuszyć.

Aby wyczerpć Możliwe, trzeba odnieść possibilia (przedmioty czy jakies „coś tam”) do rzeczy, które je desygnują przez dysjunkcje inkluzywne, w obrębie kombinatoryki. Aby wyczerpać słowa należy je odnieść do tych Innych, którzy je wypowiadają, a raczej emitują, emanują, zależnie od strumieni, które raz się łączą, raz rozłączają. Ten drugi moment, bardzo złożo-

⁶ tu właśnie wielka „teoria” w *Nienazywalnym*, jak się wydaje, dochodzi do punktu wyjścia. Stąd myśl o tym, że głosy postaci odsyłają być może do rozmaitych „panów”, „mistrzów” samych postaci.

ny, nie pozostaje bez związku z pierwszym: to zawsze ten Inny mówi, ponieważ słowa nie czekały na mnie i każdy język jest językiem obcym; to zawsze ten Inny, Drugi, „posiadacz” przedmiotów, które obejmuje w posiadanie mówiąc. Wciąż chodzi tu o Możliwe, ale na nowy sposób: Inni to „możliwe światy” [jak u Voltaire’a i Leibniza - przyp. M.K.], głosy nadają im rzeczywistość, wciąż zmieniającą się, zależnie od siły, którą dysponują i możliwą do odwołania, zależnie od milczenia, w które zapadają. Są raz silne, raz słabe, aż do chwilowego uciszenia się (moment umilknięcia ze zmęczenia). Raz oddzielają się od siebie, a nawet sprzeciwiają się sobie, raz mieszają się. Inni, to znaczy owe możliwe światy wraz ze swymi przedmiotami, ze swymi głosami, które dają im jedyną rzeczywistość, do jakiej mogą pretendować, stanowią „historie”. Inni nie mają innej rzeczywistości oprócz tej, którą dają im ich głosy w ich możliwym świecie⁶. To Murphy, Watt, Mercier i wszyscy pozostali, „Mahood i cała banda”, Mahood & Co.: jak z nimi skończyć, z ich głosami i z ich historiami? Aby wyczerpać Możliwe w tym nowym sensie, trzeba ponownie stanąć wobec problemu wyczerpujących serii, nawet jeśli popadnie się przy tym w „aporie”. Trzeba by zdołać o nich mówić, jak jednak to uczynić nie włączając siebie w tę serię, bez „przedłużenia” ich głosu, bez powracania wciąż do nich, bez bycia na zmianę Murphym, Molloyem, Malonem, Wattem etc., nie wpadając ponownie na niewyczerpywalnego Mahooda? *Albo też* trzeba by dotrzeć do siebie, trzeba, bym dotarł do „ja”, ale nie jako członu serii, tylko jej granicy, ja - ten wyczerpany, nienazywalny, ja - całkiem sam w ciemności, obrócony w Worma, „anty-Mahood”, pozbawiony wszelkiego głosu, tak że nie mógłbym mówić o sobie jakimkolwiek innym głosem niż Mahooda i mógłbym jedynie być Wormem obracając się ponownie w Mahooda. Aporia polega na niewyczerpywalnej serii wszystkich tych wyczerpanych. „Ilu nas jest w końcu? I kto mówi w tym momencie? I do kogo? I o czym?” (*Nienazywalne*) Jak wyobrazić sobie Wszystko, które dotrzymuje towarzystwa? Jak stworzyć całość, Wszystko, serią - posuwając się coraz wyżej, czy niżej, parami, jeśli jeden mówi do drugiego, trójkami, jeśli jeden mówi do drugiego o jeszcze jednym. Aporia znajdzie rozwiązanie o ile uwzględni się, że granica serii nie znajduje się na niekończącym się skraju członów, lecz może po prostu w dowolnym miejscu, między dwoma członami, między dwoma głosami czy wariacjami głosu, w strumieniu, i osiągnięta dużo wcześniej zanim się dowiemy, że seria została wyczerpana, na długo przed tym, kiedy dowiadujemy się, że nie ma już Możliwego, nie ma już historii, już od dawna. Wyczerpany od dawna, choć nie wiadomo o tym, choć on o tym nie wie. Niewyczerpywalny Mahood i wyczerpany Worms, ten Inny oraz ja - to ta sama postać, ten sam język obcy, martwy.

Istnieje zatem *Język III [langue III]*, który już nie odnosi języka [*langage*] do przedmiotów, możliwych do wyliczenia i nadających się do włączenia w kombinacje, ani do wysyłanych głosów, lecz do immanentnych granic, które nie przestają się przemieszczać, do przerw, dziur czy rozdarć, z których można by było nie zdawać sobie sprawy, przypisując je prostemu zmęczeniu, gdyby nie to, że nagle się powiększają i przyjmują do siebie to, co

przychodzi z zewnątrz albo skądś indziej: „Hiatus na kiedy słowa znikłe. Wtedy wszystko widziane jako wtedy tylko. Odciemnione. Odciemnione wszystko to co zaciemniają słowa. Wszystko tak widziane nie powiedziane” (*Worstward Ho*). Owo coś widzianego, czy słyszanego, nazywa się Obrazem [*Image*], wizualnym czy dźwiękowym, pod warunkiem, że uwolni się go od łańcuchów, w których przetrzymują go dwa pozostałe języki. Nie chodzi więc już o wyobrażenie Wszystkiego serii przy pomocy języka I („skażona rozumem” wyobrażenia kombinatoryczna), ani o wymyślanie historii czy inwentaryzację wspomnień przy pomocy języka II (skażona pamięcią wyobrażenia), choć w dalszym ciągu okrucieństwo głosów bez wytchnienia przesywa nas nieznośnymi strzępami wspomnień, niedorzecznymi historiami czy nieproszonym towarzystwem. Bardzo trudno jest zedrzyć wszystkie te narosty obrazu, aby osiągnąć punkt *Wyobraźni martwej wyobraźcie sobie*. Bardzo trudno wytworzyć obraz czysty, nieskażony, nic tylko obraz - osiągnąć punkt, w którym wylania się on w całej swej unikalności, nie zachowując przy tym niczego osobistego, jak też i racjonalnego, i dojść do Niezdefiniowanego jak w niebiańskim stanie. *Jakaś* kobieta, *jakaś* ręka, *jakiś* usta, *jakiś* oczy..., niebieskie i białe..., nieco zieleni usianej czarnymi i czerwonymi plamami..., skrawek łąki, na której maki i barany... : „Małe sceny tak w świetle tak lecz nie za często nie jakby się zapalało albo jakby tak... Nazywa to życiem tam w górze tak... to nie wspomnienia nie...” (*Jak jest*).

W y t w o r z y ć obraz, od czasu do czasu („zrobione zrobiłem obraz”) - czyż sztuka, malarstwo, muzyka, mogą stawiać przed sobą inny cel, nawet jeżeli treść obrazu miałaby być całkiem uboga, całkiem przeciętna. Porcelanowa rzeźba Lichtensteina, [wysokości] około sześćdziesięciu centymetrów, drzewo o brązowym pniu, zielonej koronie, z obłoczkami i skrawkami nieba, po prawej i lewej, na różnych wysokościach - jakaż siła! Niczego więcej nie trzeba, ani Bramowi van Velde ani Beethovenowi. Obraz to mały ritornele, wizualny czy dźwiękowy, gdy nadeszła pora - „wyborna pora”⁷. W *Watcie* trzy żaby splatają swój śpiew, każda ma własną kadencję, Krak, Krek i Krik. Te obrazy-ritornele rozbrzmiewają w książkach Becketta, aż się od nich roi. W *Pierwszej miłości* on spostrzega skrawek gwiazdzonego nieba, który się kołysze, a ona podśpiewuje cichym głosem. Obraz nie określa się przez wzniosłość swej treści, lecz poprzez swoją formę, to znaczy przez „wewnętrzne napięcie” lub poprzez siłę wyzwoloną, aby wytworzyć próżnię czy wiercić dziury, rozluźnić uścisk słów, powstrzymać wyciek głosów, by się uwolnić od pamięci i rozumu, mały alogiczny obraz, jak w amnezji, w afazji, który raz unosi się w próżni, raz drży w otwartej przestrzeni. Obraz nie jest przedmiotem, lecz „procesem”. Nie wiadomo, jaka jest moc takich obrazów, tak proste są one z punktu widzenia przedmiotu. To język III, już nie język rzeczowników czy głosów, tylko obrazów, dźwięcznych, barwnych. To, co irytuje w języku słów, to sposób, w jaki jest on przeładowany rachunkami, wspomnieniami i historiami: nie może być inny. Tymczasem trzeba przecie, by czysty obraz wsuwał się w język, w rzeczowniki i w głosy. Czasem odbywa się to w milczeniu, pod osłoną zwykłego milczenia, w chwili

⁷ w oryginale Deleuze'a: *l'heure exquisite*, dosł. „wymieniona godzina” - we francuskiej wersji *Szczęśliwych dni* początek melodii nuconej przez Winnie pod koniec drugiego aktu sztuki. W polskich przekładach Adama i Mary Tarnów oraz Antoniego Libery w tym miejscu: „Usta milczą, dusza śpiewa, Kocham cię...” (przyp.tlum.)

⁸ Dzyń wyzwała szemranie bądź milczenie, którym najczęściej towarzyszy obraz.

⁹ por. głos w sztuce telewizyjnej *Trio duchów*. W *Katastrofie* głosy Asystentki i Reżysera uwiklane w dialog opisują i wytwarzają obraz.

¹⁰ W słuchowisku *Słowa i muzyka* ukazana jest zła wola Słów, które, zbyt przywiązane do roztrząsania powracających wspomnień osobistych, nie chcą podążać za muzyką.

kiedy głosy, jak się wydaje, zamary. A innym razem odbędzie się to za pomocą słowa-hasła, w strumieniu mowy - Dzyń. „Dzyń obraz ledwie prawie nigdy sekunda czas gwiazdny błękit i biel w wietrze” (*Dzyń*⁸). Innym znowu - to głos płaski, bardzo specyficzny, jakby z góry wyznaczony, przed-istniejący, głos jakiegoś Otwierającego lub Prezentera, opisującego wszystkie elementy przyszłego obrazu, ale takiego, który nie ma jeszcze formy⁹. A czasem wreszcie głos potrafi przewyciężyć to, co go odpycha i to, co się go czepia, swoją złą wolę i - porwany przez muzykę - sam staje się słowem, które z kolei zdolne jest wytworzyć obraz werbalny, jak *Lied*, bądź wytworzyć muzykę i barwę obrazu, tak jak w poemacie. Język III jest zatem w stanie zjednoczyć słowa i głosy z obrazami, wszakże w zgodzie ze szczególną kombinatoryką: język I był językiem powieści, z kulminacją w *Walcie*. Język II wyznacza swe liczne szlaki w obrębie powieści (*Nienazywalne*), nasycza teatr, osiąga pełnię ekspresji w radio¹⁰. Lecz język III, narodzony w powieści (*Jak jest*), przemierza scenę (*Szczęśliwe dni*, *Akty bez słów*, *Katastrofa*), po to, by znaleźć tajemnicę swego montażu w telewizji - głos uprzednio nagrany do obrazu, który za każdym razem powstaje na nowo. W tym zawiera się specyfika dzieła telewizyjnego.

Owo „poza językiem” to nie tylko obraz, lecz również „rozległość”, przestrzeń. Ten język odnosi się nie tylko do obrazów, lecz również przestrzeni. I tak jak obraz powinien prowadzić do tego, co niezdefiniowane, sam przy tym będąc całkowicie określonym, przestrzeń musi być zawsze przestrzenią dowolną, już nie wykorzystaną, inaczej wykorzystaną, choć jest w zupełności określoną geometrycznie (kwadrat o takich i takich bokach i przekątnych, okrąg o takich strefach, cylinder o obwodzie pięćdziesięciu metrów i wysokości szesnastu). Owa dowolna przestrzeń jest zaludniona, przemierzana, zresztą to właśnie nią my zaludniamy, nią przemierzamy, ale sprzeciwia się wszelkim naszym pseudo-określonym rozciągłościom, i definiuje się: „bez tu ani tam gdzie nigdy nie zbliżą się ani skąd się nie oddalą wszystkie kroki tej ziemi” (*Aby raz skończyć jeszcze*). Tak samo jak obraz jawi się temu, kto go wytwarza jako wizualny czy dźwiękowy rytorel, przestrzeń jawi się temu, kto ją przemierza jako rytorel z ruchu, pozycji, postaw i przebiegów czy przejść. Wszystkie te obrazy składają się i rozkładają¹¹. Do owych dzyń, które wyzwalają, zapoczątkowują obraz dołączają się różne hop, które wyzwalają dziwne poruszenia w kierunkach przestrzennych. Specyficzny sposób chodzenia jest nie mniej rytorelem niż piosenka czy mała wizja w kolorze: między innymi chód Watta, który idzie na zachód wysuwając pierś na północ i wyrzucając prawą nogę na południe, a następnie pierś na południe, zaś lewą nogę na północ. Widać, że ten chód jest wyczerpujący, ponieważ angażuje naraz wszystkie punkty zasadnicze - czwartym jest oczywiście kierunek, z którego się przybywa nie oddalając się. Idzie o to, by uwzględnić wszystkie możliwe kierunki, a mimo to iść prosto przed siebie. Równość prostej i płaszczyzny, płaszczyzny i objętości. Znaczy to, iż rozpatrywanie przestrzeni nadaje nowy sens oraz nowy przedmiot wyczerpaniu: wyczerpać potencjalności dowolnej przestrzeni.

¹¹ Już u zwierząt rytorele nie składają się wyłącznie z krzyków i śpiewu, lecz również z barw, pozycji i ruchów ciała, jak to widać przy wyznaczaniu terytorium i tokowaniu godowym. Stosuje się to również do ludzkich rytoreli. Félix Guattari zbadał rolę rytoreli w dziele Prousta (*L'Inconscient machinique, les ritournelles du temps perdu*, Ed. Encres): np. połączenie malej frazy Vinteuila z barwami, pozycjami ciała i ruchami.

Przestrzeń dysponuje potencjalnościami o tyle, o ile umożliwia urzeczywistnienie zdarzeń, a zatem poprzedza to urzeczywistnienie, a sama potencjalność należy do Możliwego. Ale czy nie działa się tak również z obrazem, który sam podsuwał specyficzny sposób wyczerpania Możliwego? Tym razem można by powiedzieć, że w obrazie, takim, jaki unosi się w próżni poza przestrzenia, lecz również z dala od słów, historii i wspomnień, zmagazynowana jest olbrzymia potencjalna energia, którą on doprowadza do eksplozji rozsypując się. To, co liczy się w obrazie, to nie nieszczęsna treść, lecz obłądna zmagazynowana energia, która w każdej chwili może wybuchnąć, wskutek czego obrazy nigdy nie trwają długo. Mieszają się z eksplozją, spalaniem, rozpraszaniem ich sprężonej energii. Jak ostatnie cząsteczki, nigdy nie trwają one długo i *Dzyń* rozwija „obraz ledwie ledwie niemal nigdy sekunda” (*Dzyń*). Kiedy postać mówi „Dosyć, dosyć, obrazy” (*Koniec*) to nie tylko dlatego, że odczuwa obrzydzenie, lecz dlatego, że obdarzone są one jedynie efemerycznym istnieniem. „Błękitu już nie koniec błękitu” (*Jak jest*). Nie wynajduje się jakiegś całości, która ma być Sztuką i zdolna jest sprawić, by obraz trwał: obraz trwa przez ten pierzchnący czas naszej przyjemności, naszego spojrzenia („przez trzy minuty oddawałem się obserwacji uśmiechu prof. Patera” (z eseju *Becketta Le Monde et le pantalon, Świat i spodnie*). Jest czas na obrazy, dobra chwila, w której mogą się one pojawić, wsunąć, rozbić kombinację słów i strumień głosów, jest pora na obrazy, kiedy Winnie czuje, że może śpiewać *Wyborną porę*, lecz jest to chwila bardzo bliska końca, godzina tuż przed ostatnią. Kolysanka jest rytornelem ruchowym, który zmierza ku własnemu końcowi, i porywa za sobą wszystko to, co możliwe, poruszając się „coraz s z y b c i e j”, „coraz k r ó c e j”, aż do nagłego zatrzymania już niebawem. Energia obrazu ma charakter rozpraszający się. Obraz kończy się prędko i rozprasza się, ponieważ sam jest tylko środkiem do zakończenia. Wychwytuje wszystko to, co możliwe, żeby wysadzić je w powietrze. Kiedy mówimy „wytworzyłem obraz”, to znaczy, że tym razem już koniec, n i e m a j u ż t e g o , c o m o ż l i w e. Jeżeli kontynuujemy, to tylko dlatego, że nawet malarze, nawet muzycy nie są nigdy pewni, że udało im się wytworzyć obraz. Któryż to wielki malarz nie czyni sobie wyrzutu umierając, że nie zdołał wytworzyć ani jednego obrazu, nawet małego, całkiem prostego. A zatem to dopiero koniec, koniec wszelkiej możliwości, uczy nas, że wytworzyliśmy go, że oto właśnie wytworzyliśmy obraz. Tak samo rzecz się ma z przestrzenią - o ile obraz ma z natury bardzo niewielką trwałość, przestrzeń posiada może bardzo ograniczone miejsce, równie ograniczone jak to, w której ucisku znajduje się Winnie, w tym sensie, że Winnie mówi „ziemia jest ciasna” *la terre est juste*, a Godard „tylko obraz” *juste une image*. Przestrzeń ledwie wytworzona kurczy się do rozmiarów dziurki po ułociu szpilki, jak obraz w jakimś mikro-czasie: jedna i ta sama czerń, „wreszcie ta pewna czerń która może tylko pochodzić od pewnego popiołu” (*Aby raz skończyć jeszcze*); „Dzyń milczenie Hop dokonane” (*Dzyń*).

Są zatem cztery sposoby wyczerpania Możliwego:

- stworzyć kompletne, wyczerpujące serie rzeczy,
- wysuszyć strumień głosów,

- osłabić potencjalność przestrzeni,
- rozproszyć moc obrazu.

Wyczerpane to to, co kompletne, wyczerpujące, wyschnięte, to osłabione i rozproszone. Dwa ostatnie sposoby jednoczą się w języku III, języku obrazów i przestrzeni. Pozostaje on w kontakcie z językiem [*langage*], lecz podnosi się i napina w swych dziurach, przerwach lub milczeniach. Czasem sam operuje w milczeniu, czasem posługuje się nagrany głosem, który go przedstawia, i - nawet więcej - zmusza słowa [*paroles*], by obróciły się w obraz, ruch, pieśń, poemat. Rodzi się on niewątpliwie w powieściach i nowelach, przechodzi poprzez teatr, ale dopiero w telewizji jest w pełni operacyjny, odrębny od dwóch pozostałych. *Quad* stanie się Przestrzenią z milczeniem, ewentualnie muzyką. *Trio duchów* stanie się Przestrzenią z prezentującym głosem i muzyką. *...tylko chmury...* stanie się Obrazem z głosem i poematem. *Nacht und Träume* stanie się Obrazem z milczeniem, pieśnią i muzyką.

Quad, bez słów, bez głosów, to *jakiś* czworobok, *jakiś* kwadrat. Jest zarazem dokładnie określony, posiada takie i takie wymiary, nie określa go nic poza jego formalnymi konkretami - a są nimi równoodalone wierzchołki oraz centrum - nie zajmuje go nikt ani nic oprócz tych czterech podobnych do siebie postaci, które przemierzają go bez ustanku. Jest to dowolna przestrzeń zamknięta, totalnie zdefiniowana. Same postaci, małe i szczupłe, bezpłciowe, zasłonięte kapturami, nie mają również konkretnych wyznaczników oprócz tego, że każda z nich wychodzi u swojego wierzchołka jak z punktu astronomicznego, dowolne postaci, które przemierzają kwadrat, każda podług swego kursu i w podanych kierunkach. Można zawsze przydzielić im jeszcze światło, kolor, instrument perkusyjny, charakterystyczny dla każdego odgłos kroków. Ale to tylko sposób ich rozpoznania - same w sobie nie są określone inaczej niż przestrzennie, same w sobie nie mają nic innego przydzielonego niż własny porządek i własna pozycja. Są to postaci, którym nie nadano funkcji w przestrzeni, której nie można nadać funkcji. *Quad* to rytornel zasadniczo ruchowy z muzyką w postaci szurania pantofli. Można by powiedzieć, że to szczury. Formą tego rytornelu jest seria, która w tym wypadku nie składa się już z przedmiotów poddawanych kombinatoryce, lecz jedynie z przebiegów bez przedmiotu¹². Seria ma swój p o r z ą d e k, podług którego narasta i maleje, ponownie narasta i ponownie maleje, zależnie od pojawiania się i znikania figur w czterech rogach kwadratu - to kanon. Ma również stały p r z e b i e g, zależnie od następowstwa przebytych segmentów: bok, przekątna, bok...etc. Ma swoją całościową s e k w e n c j ę, którą Beckett charakteryzuje w następujący sposób: „cztery razy możliwe solo, wszystkie podane; sześć razy możliwe duo, wszystkie podane (z czego dwa dwukrotnie); cztery razy możliwe trio dwukrotnie, wszystkie podane” - kwartet czterokrotnie. Porządek, przebieg i sekwencja czynią ruch tym bardziej nieubлагanym, że nie posiada on przedmiotu, tak jak ruchomy chodnik, przynoszący i zabierający pojawiające się i znikające ciała.

¹² W powieściach takich jak *Watt* seria mogła opierać się na ruchach, ale wciąż w związku z przedmiotem i zachowaniem.

Tekst Becketta jest absolutnie jasny: idzie o wyczerpanie przestrzeni. Nie ulega wątpliwości, że figury męczą się i że ich kroki stają się coraz bardziej powłóczyście. Zmęczenie jednakże odnosi się do mniej istotnego aspektu całego przedsięwzięcia: ile razy pewna możliwa kombinacja jest zrealizowana (np. dwa dwa są zrealizowane dwukrotnie, kwartet czterokrotnie). Postacie męczą się, zależnie od przebytej drogi. Ale Możliwe zostaje dokonane [*est accompli*], niezależnie od owej ilości, przez wyczerpane postaci, które je wyczerpują.

Quad zbliża się do baletu. Punktów styczności dzieła Becketta ogólnie z baletem nowoczesnym jest wiele - rezygnacja z priorytetu postawy pionowej, ciała, które szczepiają się, aby się podtrzymać, zastąpienie dowolnej przestrzeni przestrzenią określoną, zamiana wszelkiej historii czy narracji na gestus - jako klucz do logiki pozycji i ułożenia ciała, poszukiwanie minimalizmu, taniec zamiast chodzenia i jego aksydentów, przewyciężenie dysonansu gestycznego. To normalne, że Beckett wymaga od chodzących w *Quad* „pewnego doświadczenia w tańcu”. Wymaga tego nie tylko chodzenie, lecz także odchylenie się, akcentowanie, dysonans.

Zbliża się też do utworu muzycznego. Utwór Beethovena, *Trio duchów*, cytuje Beckett w innej sztuce telewizyjnej, która od niego bierze też tytuł. W drugiej części trio, którą wykorzystuje Beckett, asystujemy przy komponowaniu, dekomponowaniu, rekomponowaniu tematu z dwóch motywów, z dwukrotnym ritornelem. To jakby narastanie i zmniejszanie się kompozycji dościsłej w przebiegu melodycznym i harmonicznym, powierzchnia dźwiękowa, przez którą przebiega wciąż pętający i opętany ruch. Jest jednak jeszcze coś całkowicie innego, rodzaj centralnej erozji najpierw objawiającej się jako zagrożenie w dolnych rejestrach - a wyraża się w trilu czy zachwianiu równowagi fortepianu, tak jakby po to, by przejść od jednej tonacji do drugiej, albo nie po to by przejść, tylko *na nic* - która dziurawi powierzchnię, zanurza nas w jakimś widmowym wymiarze, gdzie dysonanse akcentują tylko milczenie. I to właśnie podkreśla Beckett za każdym razem, kiedy mówi o Beethovenie - sztuka dysonansów, jakiej dotąd nie było, zachwianie równowagi, hiatus, rozstępowanie się, emfaza na to, co otwiera się, wycofuje i zatracą, odstęp, który akcentuje już tylko milczenie ostatecznego końca.

Trio duchów składa się z głosu i muzyki. W naszym ciągu zajmuje się przestrzenią, żeby wyczerpać jej potencjalności, ale w zupełnie inny sposób niż *Quad*. Początkowo wydaje się, że to przestrzeń określona przez elementy, które ją zajmują: podłogę, ściany, drzwi, okno, posłanie. Elementy te są jednak zdefunkcjonalizowane i głos kolejno je nazywa, kiedy kamera pokazuje je w zbliżeniu, szare, prostokątne, jednorodne i jednoznaczne części tej samej przestrzeni, różniące się od siebie tylko tonami szarości: jedno po drugim *jakiś* fragment podłogi, *jakiś* fragment ściany, *jakiś* drzwi bez uchwytu, *jakiś* nieprzezroczyste okno, *jakiś* posłanie widziane z góry. Te obiekty przestrzenne zgadzają się absolutnie z częściami przestrzeni.

¹³ Robert Bresson *Notes sur le cinématographe*, Gallimard s.95-96

Jest to zatem przestrzeń dowolna, w zdefiniowanym wyżej sensie, całkowicie określona, ale określona lokalnie, nie globalnie, jak to było w *Quad*: w następujących po sobie szarych pasach tego samego rodzaju. To przestrzeń dowolna przydatna do fragmentaryzacji, w bliskich ujęciach. Na jej znaczenie w filmie zwrócił uwagę Robert Bresson: fragmentaryzacja „jest nieodzowna jeżeli nie chce się popaść w *mimesis*... Odizolować poszczególne części. Uniezależnić je wzajemnie po to, by dać im nową zależność”¹³. Oddzielić je od siebie, aby złączyć je w inny sposób.

Trio zaprowadziło nas od przestrzeni do bram obrazu. Natomiast *...tylko chmury*.. wkracza w „sanktuarium”: sanktuarium to miejsce, w którym postać wytworzy obraz. A może raczej wkracza z powrotem do postkartezjanizmu z *Murphy'ego* - teraz są dwa światy, fizyczny i umysłowy, cielesny i duchowy, realny i możliwy. Wytworzenie obrazu to ponownie proces w *Nacht und Träume*, tym razem jednak postać nie ma głosu, którym mówi, ani nie słyszy, nie może też się poruszać.

W sztukach telewizyjnych Beckett wyczerpuje dwukrotnie przestrzeń, dwukrotnie obraz [*l'image*]. Coraz trudniej było Beckettowi tolerować słowa. Zaś przyczynę owej malejącej tolerancji słowa znał od początku - była nią szczególna trudność w „wierceniu dziur” w powierzchni języka, aby zaczęło przez nie wydobywać się to, „co zaczajone z tyłu”¹⁴. Można to robić z powierzchnią namalowanego płótna, jak Rembrandt, Cézanne czy van Velde, na powierzchni dźwięku, jak Beethoven i Schubert, aby wyłoniła się pustka, czyli Widziane-w-sobie, aby wyłoniło się milczenie, czyli Słyszane-w-sobie, ale „czy jest jakiś powód, dla którego nie mogła być rozerwana owa tak przerażająco wyczuwalna powierzchnia Słowa”¹⁵. Nie chodzi tylko o to, że słowa są kłamliwe - są do tego stopnia obarczone rachunkami i znaczeniami, jak również intencjami i osobistymi wspomnieniami, spajającymi je dawnymi nawykami, że ich powierzchnia, ledwie draśnięta, ponownie się zamyka. Jest kleista. Wiąże nas i dusi. Muzyce udaje się przekształcić śmierć określonej dziewczyny w *młodą dziewczynę, która umiera*. Muzyka przeprowadza owo skrajne określenie Niezdefiniowanego jako wierzącą powierzchnię czystą intensywność, tak jak w *Concerto à la mémoire d'un ange*. Ale słowa tego nie potrafią, nazbyt zakotwiczone są w Ogólnym czy Jednostkowym. Brakuje im nacisku na rozstąpienie się, odłączenie, pochodzących od właściwego sztuce, idącego z głębi jak fala, impulsu. Dopiero telewizja pozwoliła Beckettowi - po części - przewyciężyć niższość słów - czy to obywając się bez słowa mówionego jak w *Quad* i *Trio duchów*, czy posługując się nim do wyliczenia, przedstawienia, czy dekorowania, co pozwala rozsunać je i wsunąć między nie rzeczy i ruchy (*Trio duchów* i *...tylko chmury*..), czy utrzymując parę słów na odległość po jakimś takcie czy interwale, wtedy, kiedy reszta przechodzi w ledwie słyszalny szmer tak jak na końcu *Ej Joe*, czy włączając kilka z nich w melodię, która daje im niezbędne a brakujące akcenty - w *Nacht und Träume*. W telewizji to coś innego niż słowa - m u z y k a l u b w i z j a rozluźnia ich ucisk, oddala je od siebie, a nawet całkowicie utrzymuje na odległość. Czy

¹⁴ patrz teksty w *Disjecta*, London 1983. (Przyp. tłumacza: Por. pełniejszy cytat z listu Becketta do Axela Kauna przytoczony w niniejszym numerze w eseju Marka Kędzierskiego *Widziane i słyszane*)

¹⁵ *ibid*

nie istnieje zatem żadne wybawienie dla słów, jakby wreszcie nowy styl, w którym słowa same oddalają się od siebie, w którym język przemienia się w poezję, tak że istotnie powstają wizje i dźwięki, których nie można było zauważyć za dawnym językiem („dawnym stylem”)?) Wizje lub dźwięki, jak je odróżnić? - tak czyste i tak proste, tak mocne, że nazywa się je *Źle widziane źle powiedziane*, kiedy słowa same się przewiercają i obracają by pokazać własną zewnętrzną. Muzyka własna poezji czytanej na głos i bez muzyki. Od samego początku Beckett domaga się stylu, który miałby operować jednocześnie przez rozrywanie i rozrost tkanki (*a breaking down and multiplication of tissue*). Przedziera się on poprzez powieści i teatr, rozkwita w *Jak jest*, rozbłyskuje w blasku ostatnich tekstów. Czasami są to krótkie segmenty, które dodają się bezustannie wewnątrz zdania naprężając je, niemal do zerwania, tak jak w poemacie *Jak to powiedzieć (comment dire, what is the word)*:

Folie vu ce -	oblęd to wszystko co się widzi -
ce -	to -
comment dire -	no właśnie co -
ceci -	no to -
ce ceci -	to tutaj -
ceci-ci -	
tout ce ceci-ci -	to wszystko tutaj -
folie donne tout ce -	oblęd to wszystko co dane -
vu -	co się widzi -
folie vu tout ce ceci-ci que de -	oblęd to wszystko co się tutaj widzi -
que de -	by w ogóle -
comment dire -	no właśnie co -
voir -	widzieć -
entrevoir -	ledwo widzieć -
croire entrevoir-voir croire entrevoir	-tudzić się że ledwo się widzi -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi	-oblęd by w ogóle chcieć się tudzić że
	ledwo się widzi -
	(no właśnie co, w przekładzie
	Antoniego Libery)

A czasami to pęknięcia, które przesiewają zdanie, nieustannie redukując powierzchnię słów, tak jak w poemacie *Worstward Ho (Cap au pire)*:

Mniej najlepiej. Nie. Nic nie najlepiej. Najlepiej gorzej. Nie. Nie najlepiej gorzej. Nic nie najlepiej gorzej. Mniej lepiej gorzej. Nie. Najmniej. Najmniej lepiej gorzej. Najmniej nigdy nie może być niczym. Nigdy do niczego nie może być doprowadzone. Nigdy przez nic nie unicestwione. Nieunicestwialne mniej. Powiedzieć to lepiej gorzej. Słowami co pomniejszają powiedzieć to mniej lepiej gorzej

Hiatus na kiedy słowa zniknę.

Gilles Deleuze
tłumaczył Marek Kędziński



Samuel Beckett w czasie prób *Czekając na Godota*, Londyn 1984.

Rick Cluchey - Pozzo (tyłem), Lawrence Held - Estragon, J. Pat Miller - Luchy

Foto: Z. P. Friedrich



Samuel Beckett z Rickiem Cluckey, Londyn 1984.
Foto: Z. P. Friedrich



Zespół San Quentin Drama Workshop w czasie prób *Czekając na Godota*, Londyn 1984.
u góry: Walter Asmus i Bud Thorp
siedzą: J. Pat Miller, Louis Beckett Cluchey, Rick Cluchey, Samuel Beckett, Lawrence Held
Foto: Z. P. Friedrich

Kiedy krytycy mówią o kontekście kulturalnym Samuela Becketta, mają zazwyczaj na myśli jego miejsce w historii literatury, w owym wielkim muzeum klasyków, które T.S. Eliot nazwał tradycją. W zalewie rozpraw o tym, co zawdzięcza Beckett Kartezjuszowi, Proustowi, Joyce'owi, o jego powinowactwach z Sartrem, Kafką, Camusem czy o wpływie jego stylu na Pintera, Albee'ego, Handkego i niezliczonych autorów młodszego pokolenia, niewiele jest takich, w których czyni się wyraźne rozróżnienie między teatrem a dramatem, lub dramatem a literaturą w ogólnym sensie, a jeszcze mniej takich, które próbują określić miejsce Becketta w historii teatru.

Teatr dwudziestowieczy tak był przecież zaabsorbowany stopniowym usunięciem Autora, że jeżeli chcemy zapewnić Beckettowi miejsce w kanonie, trzeba o nim pisać jako o postaci czysto literackiej. Jednakże jego twórczość teatralna odróżnia się od większości literatury dramatycznej w dużej mierze z powodu jej efektów w inscenizacji, tudzież wymagań, jakie narzuca ona aktorom, reżyserom oraz widzom. Chociaż działalność reżyserska Becketta nie wywarła szerszego wpływu, jego dramat, którego w żadnym wypadku nie można uważać za dramat książkowy, wywiera nieprzerwanie wpływ na rozwój myślenia o przedstawieniu teatralnym. Jego obecność można wykryć w najistotniejszych dokonaniach współczesnej awangardy - do tego stopnia, iż Herbert Blau uważa, iż Beckett stanowi logiczny punkt wyjścia rozważań o każdym ważnym nowym dziele w kontekście historycznym, „*locus classicus* problematyki przyszłości”¹

¹ Herbert Blau, *Blooded Thought*, New York, PAJ Publications 1982 s.148

Samuel Beckett w czasie prób do *Czekając na Godota* w londyńskim Riverside Studio. Lawrence Held (Estragon) i Bud Thorpe (Vladimir), luty 1984 r.

Foto: Z. P. Friedrich



Jonathan Kalb, amerykański krytyk teatralny, związany głównie z nowojorskim *Village Voice* jest autorem tomu *Beckett in Performance*, Cambridge University Press 1989, rozprawy o specyfice teatru Becketta z punktu widzenia wymagań, jakie stawia on inscenizatorom i widzowi teatralnej. Książka zawiera wywiady z czołowymi reżyserami i odtwórcami ról beckettowskich. Niniejszy przekład jest skróconą wersją artykułu *The Question of Beckett's Context*, „Performing Arts Journal” 32 (volume XI, number 2) [1988]. Nieco zmieniona wersja artykułu została włączona jako rozdział do *Beckett in Performance*. (red.)

Jednakże kwestia kontekstu Becketta jest skomplikowana nie tylko z powodu owej kwestii rozróżnienia między literaturą a teatrem. Po pierwsze, jego obecność pomieszała całkowicie szyki tak zwolennikom teatru komercyjnego, jak i niekomercyjnego. Z jednej strony wielu producentów komercyjnych trzyma się od niego z daleka, lękając się, że nie można go natychmiast przystosować do tego, co znajome, z drugiej zaś wielu przedstawicieli awangardy, z istotnymi wyjątkami, tak jak w przypadku Mabou Mines, również nie ma do niego zaufania z powodu jego powiązań z dramatem tradycyjnym i jego opinii jednego z wielkich moderny. Beckett jest awangardowy dla tradycji, zaś tradycyjny dla awangardy - stoi jedną nogą w jednym, drugą w drugim *milieu* w sposób, który może wydawać się dwuznaczny, nawet jeśli sam świadomie o to się starał.

Po drugie, pokrewny problem przysparza jego długie życie, w jego dziele bowiem musimy zauważyć ewolucję. Beckett jest młodszy od Artauda o niespełna dziesięć lat, od Brechta o osiem, co oznacza, że mógłby być jednocześnie prekursorem i współczesnym Handkego i Müllera. Tematycznie czy z punktu widzenia temperamentu twórczego, dzieło Becketta pozostaje dość jednolite, lecz jego styl uległ znacznym przeobrażeniom. Jest to wprawdzie zrozumiałe u każdego autora, w tym wypadku jednak jest czymś niezwykle, jako że *oeuvre* Becketta dowodzi w swoim przebiegu czegoś, co niektórzy krytycy uważają za kulturalne przesunięcie rewolucyjnej wręcz miary. Wyrobiwszy sobie najpierw opinię jedyne go znaczącego spadkobiercy tradycji Joyce'owskiej, tej odmiany estetycznego faustyzmu, przejawiającego się w woli stylu, Beckett, jak się wydaje, stracił pod koniec życia wiarę w język mówiony i tym samym przyłączył się do popularnego dziś sporu modernizmu z postmodernizmem.

Beckett i aktor

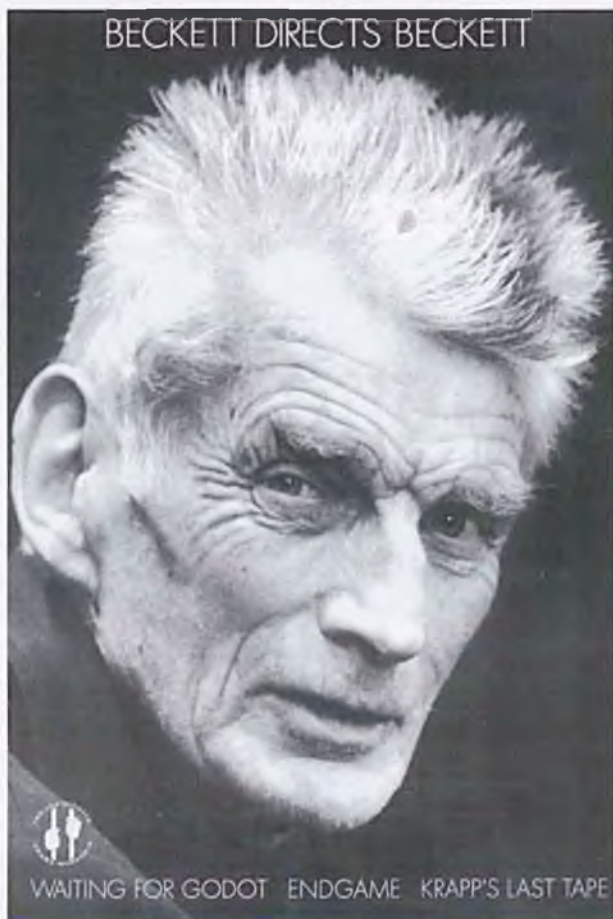
Kiedy używa się w stosunku do Becketta pejoratywnego terminu *Regisseur* w dawnym stylu niemieckim, w duchu tradycji Saxe-Meiningena, warto pamiętać o tym, że najwybitniejszemu awatarowi tej tradycji, Maxowi Reinhardtowi, również nie szczędzono krytyki za to, że traktuje aktorów jak kukły i odmawia im jakiegokolwiek znaczącego wpływu twórczego na inscenizację. Aktorzy Reinhardta, tacy jak Max Pallenberg, Werner Kraus i Emil Jannings, zostali z czasem wyniesieni do rangi najwybitniejszych wykonawców naszych czasów, co do pewnego stopnia zrehabilitowało jego metody reżyserskie. Jedną z nich było przygotowywanie do wszystkich inscenizacji szczegółowego dziennika, *Regiebuch*, takiego, jaki sporządzał Beckett, kiedy reżyserował własne sztuki. W pewnym sensie można powiedzieć, że Beckett znalazł swych własnych aktorów reinhardtowskich w osobach takich wykonawców jak Jack MacGowran, Patrick Magee i Billie Whitelaw, którzy woleli nie występować w jego sztukach bez jego opieki i którzy nie kwestionowali narzucanych przez niego ograniczeń, niemniej jednak potrafili wnosić do inscenizacji jego tekstów rodzaj transcendencji. Utożsamiają się oni z rehabilitacją owych narzucanych ograniczeń jako podstawy

gry aktorskiej, tym samym odrzucając wysuwane zwykle przez aktorów obiekcje. Alan Schneider tak określa to w artykule w *Theatre Quarterly*²:

Po tylu latach jest jeszcze pewna liczba aktorów (i reżyserów), którzy są na Becketta głusi, albo którzy unikają inscenizowania jego sztuk. Czują oni, że autor zbyt drastycznie krępuje ich jako artystów, odbiera im kreatywność i indywidualność, narzuca zbyt sztywne pęta ich ekspresji cielesnej i głosowej. Słyszę od nich, że Beckett musi chyba nienawidzić aktorów, ponieważ zabrania im podążać za własnymi impulsami, jak również coraz bardziej odmawia im prawa do bycia sobą fizycznie. Jeżeli bowiem nie mogą poruszać się swobodnie po scenie, jeżeli nie mogą wykorzystywać swego głosu i ciała - a te są przecież głównymi środkami oddziaływania na widownię - czyż nie stają się zaledwie pozbawionymi osobowości, a nawet wyzutymi z ciała kukłami, mającymi spełniać tylko wolę autora?

Również dzisiaj trudno przekonać tych, którzy nie grali Becketta, że nawet jego późne sztuki, o których krąży opinia nakładających szczególne ograniczenia, pozostawiają aktorowi wielką dozę odpowiedzialności. A przecież tak właśnie jest, zresztą pisałem już o tym wcześniej. (...) Najlepsi aktorzy beckettowscy nieodmiennie wyrzekają się rozumienia intelektualnego granych przez siebie tekstów, a kiedy przypiera się ich do muru w

Afisz do programu *Beckett*
reżyseruje Becketta - zespół San
Quentin Drama Workshop 1984 r.



wywiadach, nieodmiennie dają dowody wyrafinowanego opanowania estetyki autora oraz świadomości doświadczeń życiowych, o których jest mowa w jego sztukach.

Scenariusz Becketta nie tylko nie ogranicza wykonawcy, lecz funkcjonuje wręcz jako sprawdzian, po pierwsze, jego rzemiosła, po drugie zaś jego ludzkiej głębi - gra toczy się tu o wyższą stawkę niż w większości innych sztuk. Używamy staroświeckiego słowa „mądrość” dla opisanego, co wykonawcy rzekomo zdobywają wraz z osiągnięciem dojrzałości, która otwiera przed nimi skarbnicę wielkich ról z klasyki, takich jak Hamlet, Lear czy Medea. Błędny jest szeroko rozpowszechniony pogląd, że owa mądrość jest związana z opanowaniem sztuki *mimesis*. To, co odstrasza od takich ról, to nie tyle problem odmalowania nieprzezroczystej powierzchni bohaterów - tak naprawdę, personę fikcyjną nie jest aż tak trudno ucieleścić - ile problem przejrzystości w sensie głębszym,

ta ich jakość, która obnaża aktora i odsłania stopień subtelności jego doświadczenia osobistego. Owa godność, cechująca wielkie kreacje aktor-
skie, pozostaje zawsze do pewnego stopnia nie-przedstawiająca - w tym
sensie wszystkie sztuki Becketta stanowią możliwe „narzędzie” dla aktora.
Jego teatr zawsze stawia wykonawcę w sytuacji lęku przed odsłonięciem
się (a może okazji do tego), chociaż w późniejszych utworach w mniejszym
stopniu niż we wczesnych. By powtórzyć określenie Whitelaw z mojego
wywiadu z nią, aktorzy nie mają innego wyjścia niż „prześwitywać”, wyzie-
rać spod spodu, jak wzorki na tapecie wyglądają spod przykrywającej je
farby.

W odróżnieniu od ról z klasyki teatru u Becketta aktorzy niemalże nie dys-
ponują nieprzejrzywą powierzchnią, pod którą mogliby się w razie potrze-
by skryć - zwyczajem Becketta jest bowiem obrócenie aktu obnażania się
w jeden z tematów. Wykonawcy jego wczesnych utworów przekonali się,
że mogą dojść do tego punktu, wyobrażając sobie oraz naśladowując konkret-
ne osobowości - ale nawet po solidnym rozwinięciu charakterystyki posta-
ci, na scenie wydaje im się, że stoją wobec pustki, co jest dla nich j a k o
a k t o r ó w nie do zniesienia. Ta pustka jest istotą tego, co Robbe-Grillet
nazwał ich „obecnością, na którą nie ma rady” - to również zasadnicze do-
świadczenie widza, i warunek gry jako gry. Tym samym nie pozwala się
publiczności całkowicie uwierzyć ani w podobieństwo gry do życia, ani w
jej iluzoryczny charakter. Wiele inscenizacji próbowało skierować wiarę
publiczności ku jednemu bądź drugiemu z tych biegunów, nadzwyczaj rzad-
kie są jednak takie, które ukazują, jak gra może być zawieszona między
nimi. W tym problemie zawieszenia kryje się ogólny dylemat aktora bec-
kettowskiego: nie potrzebuje on przekonywać nikogo na widowni o jakiejś
poszczególnej prawdzie (na przykład, że postać albo sytuacja są realne,
bądź też, że powinniśmy przyjąć taką czy inną ideologię). Powinien jedynie
wciąż grać - ale z przekonaniem i charyzmatycznie jak clown, jeśli nie chce
stracić swej widowni, a wraz z nią swej *raison d'être*.

Bezinteresowność stanowi samo centrum teatru Becketta; z tego względu
kiedy pragnie się usytuować go historycznie, tak niefortunne jest powoły-
wanie się na tradycję Brechta, co często sugerują krytycy. Ktoś, kto chce
być całkowicie *fair* w stosunku do Becketta, a więc respektować jego wyra-
źną niechęć do tendencyjności, musi ujrzeć w jego dziele zasadniczo kon-
tynuację tradycji Artauda, dla którego teatr stanowił „bezpośrednią bezin-
teresowność wywołującą działania nie podyktowane użytecznością czy zy-
skiem” (*Teatr i zaraza*) - dziwna ironia zaiste, jeśli się zważy stanowisko
Becketta w stosunku do wierności wobec tekstu. Ale nie trzeba tu niczego
forsować - na tyle, na ile rozwój teatru po II wojnie światowej ujawnił rozłam
między Artaudem a Brechtem (wewnętrznie zorientowana gra działająca
na i poprzez psychikę z jednej strony, zaś z drugiej zewnętrznie zoriento-
wana gra, której przedmiotem zainteresowania są siły społeczne, działają-
ca na rzecz zmiany w społeczeństwie), Beckett niewątpliwie należy do
pierwszego obozu. Nieobce Beckettowi jest też rzucone przez Artauda we-
zwanie do religijnej intensywności w grze aktorskiej, jego idea „emocjo-

nalnego atletyzmu", w myśl której aktorów można wyuczyć włączania się do pierwotnych impulsów, które uaktywnione, wywołają empatyczne reakcje u widzów. Światopoglądowi Becketta nie odpowiadają wprawdzie ekstazy tony i etyka pełnego bólu, wymuszonego oczyszczenia, niemniej z gruntu beckettowska wydaje się idea teatru religijnego, który nie bez nostalgii oddaje się poszukiwaniu sposobu istnienia bardziej autentycznego niż to, co obserwuje się zazwyczaj na konwencjonalnej scenie.

Każdy, kto nie zgadza się z tym porównaniem powinien zastanowić się nad wyznaniem niektórych aktorów o męczarniach fizycznych związanych z graniem.

Grając w Krokach dosłownie skręciłam sobie kręgosłup, a to dlatego, że docierałam do punktu, w którym kręgosłup zaczynał się skręcać w spiralę, jakbym miała zniknąć. Fizycznie sprawia to wielki ból. Za każdym razem każda sztuka zostawia we mnie jakąś spuściznę po sobie, jakąś bliźnę. Może to idiotyczne, może nie powinnam tego robić, czuję jednak, że kształt wytworzony przez moje ciało jest równie ważny jak dźwięk dochodzący z moich ust. To kształt, który moje ciało chce przybrać, kształt kogoś, kto jest duchowo zwrócony do wewnątrz. (Billie Whitelaw)³

³ wywiad J.K. z Billie Whitelaw, 1.08.1986

Musiałam iść do specjalisty, ponieważ dostałam jakiegoś strasznego skurczu mięśni spowodowanego napięciem (przy Szczęśliwych dniach). Musiałam więc nauczyć się, kiedy ciało, ramiona i szyja są rozluźnione, a jednak dają wrażenie schwytyanych w sidła. (Irene Worth)⁴

⁴ Irene Worth, cytat z *Village Voice* 27.08.1979

Beckett wymaga „świętego aktora” w niemniejszym stopniu niż Artaud i Grotowski, fakt niedostatecznie naświetlony z powodu nadmiernego zainteresowania krytyków rzekomymi brechtowskimi aspektami jego dzieła. Delektują się oni wykazywaniem, że „istnienie na scenie” (określenie Jacquesa Guicharnauda) oznacza nieuchronnie dla Becketta świadomość sztuczności teatru, tak dla widza, jak aktora. A przecież świadomość dwuznaczności relacji między życiem a teatrem, czy życiem a sztuką w ogóle, przeniknęła całą kulturę dwudziestego wieku i nie stanowi wyłącznej domeny Brechta. Tak jak dla Artauda, sztuczność jest dla Becketta stanem naturalnym, zaś zadaniem teatru, w części, jest wykazanie tego. Teatr nie jest zakłamywany kiedy unika wyraźnego dotykania zagadnień społecznych - jest zakłamywany i manipulujący właśnie wtedy, kiedy nie obwieszcza swej dwulicowości, owego sekretnego przymierza, „zmowy” między tym, co w nim naturalne a tym, co sztuczne. A tę znowę najskuteczniej pokazuje ciało aktora, jego fizyczna obecność - a nie słowa.

To, co powoduje Artaudem, to zwłaszcza „kryzys tożsamości”, spowodowany rozkwitem filmu. Próbuje znaleźć *différence* w sensie Derridańskim, tak jak Grotowski, jego najslawniejszy duchowy spadkobierca. W swym poszukiwaniu skupia się na obrazach rozkładu: okrucieństwie, zarazie. Fiksacja ta jednak jest czymś znacznie ważniejszym niż idiosynkratyczną naro-

ślą jego choroby. Dostarcza ona teatrowi ciała istotnej, „archetypicznej” orientacji tematycznej i uprzedza to, co kilkadziesiąt lat później miał sformułować otwarcie i bardziej dobitnie Joseph Chaikin - że *différence* w teatrze polega nie na żywym, lecz na u m i e r a j ą c y m aktorze. Że najtrwalszą, najbardziej opokową tożsamością teatru, jego najpotężniejszą platformą wyrazu jest fakt, że wykonawca w każdej chwili może umrzeć, że tak naprawdę z równą pewnością umiera jak my na widowni, w tym samym pomieszczeniu. Beckett, którego czasami nazywa się piewą choroby, stanowi naturalną kulminację tej *différence* - jest dramatopisarzem *par excellence* teatralnym w epoce filmu i telewizji.

Już w *Czekając na Godot* poruszył Beckett temat „istnienia na scenie”, lecz w miarę swego rozwoju coraz bardziej na tym się koncentrował, w końcu odzierając swe figury z imion i całkowicie wyrzekając się wszelkiej pretensji do tego, że są one fikcyjnymi postaciami w zwyczajnym znaczeniu. Aktor grający późną rolę zajmuje daną mu przestrzeń, przyjmuje określoną pozycję fizyczną jako samowystarczalną działalność, ponieważ dla Becketta owo irytujące położenie fizyczne jest samo w sobie jego całościowym stanem ontologicznym. Wszelki stan psychologiczny rozwija się dopiero z fizycznego - np. ktoś klęczy, a nie siedzi za uciętą urną i wyczekuje, aż reflektor wezwie go do mówienia, ktoś inny siedzi na wysokim podeście z głową przywiązaną do oparcia i całkowicie osłoniętą z wyjątkiem ust. Mowa wyłania się z tych cielesnych stanów, jest ich emanacją, stanowi ich zwokalizowany aspekt.

Jeżeli - jak chce teoria - aktor w wystarczającym stopniu doprowadzi do perfekcji swoją postawę fizyczną, to powstała z tego czystość i swoistość formy wytworzy odpowiednie stany umysłowe nie tylko w nim, ale i u widzów, tak jak w biomechanice. Jest to proces swego rodzaju grania *à rebours*, od zewnątrz do środka. Jego historyczne źródła sięgają czasów jeszcze przed Meyerholdem - Delsarte'a i Dalcroze'a. Wszakże jego konsekwencja, przedstawienie aktora *in extremis*, jest całkowicie oryginalne u Becketta.

A przecież teatr już od dawna wymagał od aktorów, by grali z innych powodów niż po to, żeby wcielić się w jakąś fikcyjną postać. Problem aktora w późnych sztukach Becketta jest drastyczniejszy - polega na tym, że prosi się go, by przystąpił do pracy, obywając się bez jakiegokolwiek woli intelektualnej. To, co Michael Goldman nazwał poszukiwaniem „uprzywilejowanego podtekstu”, a co jest aktorską domeną od niepamiętnych czasów, okazuje się nieproduktywne z tego powodu, że nie ma u Becketta zakodowanej informacji, nie ma autentycznego źródła prawdy, którego wyjawienie publiczności miałyby być jego głównym zadaniem, z wyjątkiem tego, co zawarte jest już w jego cielesnej kondycji. Stąd też grać skutecznie to tyle, co wyruszyć na poszukiwanie niemożliwego do opisania świętego Graala w obrębie autorskich didaskaliów i muzyki słów. Jest to długi i mozolny dla niektórych proces nauczania się ufności do tekstu.

Teatr Becketta okazał się teatrem zasadniczo zorientowanym na tekst nie z powodu jakiegoś z góry ustanowionego przez autora dogmatu (np. jego definicji „tekstu” rozumianego jako dokładny przewodnik po *mise-en-scène* w dodatku do mowy), lecz z powodu wyrażanych już po inscenizacji opinii aktorów, którzy rzeczywiście zagrali te role. Aktorzy Becketta, z jednomyślnością rzadko spotykaną poza takimi zespołami jak Grotowskiego i Brechta, kończą pracę nad inscenizacją z wielkim zaufaniem do autora i wiarą w jego wycucie teatru - nawet wtedy, gdy on sam nie jest obecny jako reżyser, i nawet wtedy (a zdarza się to często), gdy reżyserzy nie podzielają ich wiary w autora.

Beckett i reżyser

Autokratyczna tradycja reżyserii towarzyszy nam już od ponad stulecia i jest mocniej zakorzeniona, niż wydaje się to niektórym reżyserom. Podobnie jak w osiemnastym wieku mieszczaństwo wytwarzało ekstatyczne tragedie republikańskie, jakby nie zauważając, że jego dominująca pozycja w społeczeństwie była już od dawna zapewniona, reżyserzy dwudziestowieczni wciąż narzekają na tyranie autora, tak jakby garstka współczesnych dramatopisarzy stanowiła dla nich coś więcej niż chwilowe zagrożenie. Wciąż wygłaszane slogany o „niewolniczym stosunku do tekstu” (Herbert Blau) „morderczym uścisku pisarza” (Charles Marowitz), czy „tekstualnym imperializmie” (Patrice Pavis) są raczej blade i nieprzekonywające, zwłaszcza to ostatnie sformułowanie, które brzmi jak jakiś fanatyczny krzyk docierający z oblężonej ambasady obcego państwa. W rzeczywistości slogany te są formą projekcji, ponieważ ci, którzy je wypowiadają, tak naprawdę chcą bronić imperializmu Reżysera - owej klasy arystokratów, tylko inaczej wyświęconej.

Prawda o reżyserii w teatrze współczesnym wygląda tak, że nie jest to jedynie odrębna sztuka; jest to pozycja siły, praca administracyjna, niezbyt nawet przyjemna, lecz zabiega się o nią ponieważ jest na szczycie. Reżyserowanie ma więcej wspólnego z małostkowymi utarczkami o własne ego, z kwestiami praktycznej wygody i roszczeń pieniężnych niż z górnolotnymi ideałami. Kiedy reżyserzy zdobywają się na całkowitą uczciwość, co czasem się zdarza, przyznają to nawet i oni. Lee Breuer pisze w *Sister Suzie Cinema*:

Czy zetknęliście się kiedyś z reżyserem, który miałby coś do powiedzenia? Wątpię. Czy spotkaliście maszynistkę, która miałaby coś do napisania? Nie ma czegoś takiego jak reżyser, bo reżyserowanie, jak pisanie na maszynie, to po prostu pewna umiejętność. Prawdopodobnie zetknęliście się w teatrze czy na scenie z jakąś twórczą jednostką, na przykład z poetą (Brecht), czy aktorem (Stanisławski) czy też malarzem (Wilson) obdarzoną umiejętnością, która idzie z tym w parze⁵.

⁵ Lee Breuer *Sister Suzie Cinema*
New York, TCG Publications, 1987
s.148

Musimy mieć się na baczności, by nie ulec mistyce reżysera. Nadrzędność jego pozycji wynika nie z moralnej zasady, lecz z politycznych układów siły w tych czasach wasalstwa wobec małej i większej biurokracji. Nie powinniśmy też brać zbyt poważnie wygłaszanych często przepowiedni, że ta epoka wszechwładzy reżysera ma się ku końcowi. W latach sześćdziesiątych twórcy awangardy wprowadzili nową retorykę egalitarności, niedługo później została ona w zasadzie przyswojona przez społeczność teatralną, która zaczęła głosić ideał „kolaboracjonizmu” i sugerować, że reżyserzy powinni scedować znaczną część swej władzy na rzecz aktorów. Jednakże tylko bardzo nieliczne zespoły awangardowe w dalszym ciągu próbują iść w tym kierunku. I gdyby naprawdę zapowiadał się tak poważny przełom w głównym nurcie [poszukiwań teatralnych] wówczas z równą koniecznością, z jaką Kronos pożarł swe dzieci, doszłyby do nas sygnały ostrzegawcze w postaci kampanii pomówień przeciwko wykonawcy, przypominającej toczoną od dawna kampanię przeciwko autorowi.

Można by wysunąć pogląd, że reżyserzy mają przecież jedno ważne usprawiedliwienie swej obecnej dominacji: że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dokonania ich były na ogół dużo ciekawsze i oryginalniejsze niż dokonania dramaturgów. Jednakowoż, jak zauważyli filozofowie - empiryści, z „jest” bardzo trudno wywieść „powinien”. Dlatego kiedy skłania się nas, byśmy uwierzyli, że teatr zorientowany na tekst jest z gruntu niesłuszny czy nieetyczny, ponieważ reżyserzy obdarzeni są większym talentem niż pisarze, musimy wziąć tę postawę za to, czym jest: normatyw-

Samuel Beckett, Horst Bollmann
i Stefan Wigger podczas prób
Czekając na Godota w berlińskim
Schiller-Theater 1975 r.
Foto: Ilse Buhs



ne *credo* jakiegos *status quo*, sztywny nawyk myślowy, który nie znosi sprzeciwu. Przeciętnemu reżyserowi Beckett miesza szyki, a niekiedy nawet doprowadza go do wściekłości, właśnie dlatego, iż jest uosobieniem najbardziej przekonywającej i niepokojącej sprzeczności: stanowi dowód na to, że wydarzenie teatralne może być dokładnie zaprojektowane w głowie, przy biurku, w tak całościowy sposób, tudzież na to, iż te projekty mogą być zapisane tak wiernie, że powstałe z nich teksty stają się wzorem wizualnej poezji głębszej i teatralnie skuteczniejszej niż to, co większość reżyserów mogłaby stworzyć nawet po latach warsztatów i prób.

Słowem-kluczem jest tu „projekt”, reżyserzy wystrzegają się go jednak i to nie dlatego, że podają w wątpliwość wartość tych projektów, lecz ponieważ są to dzieła nie ich autorstwa. Teoretycznie - ważność Becketta jest uznawana niemal powszechnie, a reżyserzy mimo to postrzegają go jako kogoś ograniczającego ich swobodę twórczą. Kiedy prosi o to, by uznać go za wyjątek od zwykłego pojęcia dramaturga, by posłużyć się słowami Richarda Schechnera, „nieobecnego właściciela, po którym należy zagospodarować nawóz”⁶, zniechęca do siebie coraz bardziej, kwestionując jakże hołubione stereotypy o tym, kto ma władzę w procesie przygotowania inscenizacji. Z punktu widzenia współczesnej teorii przedstawienia, jest upostaciowieniem owej zmyślenia zbijającej sen z oczu reżysera, duchem Banka w osobie Autora, który miał przecież zostać śmiertelnie ugodzony u schyłku ubiegłego wieku i być martwy od czasu Artauda. Ktoś taki jak Beckett nie powinien przecież istnieć w naszych czasach, a tu proszę, nagle się nam ukazuje, nieposkromiony *écrivain*, by użyć określenia Barthesa, w pocie czoła wytwarzający jakies przestrzenno-czasowe *écriture* na scenę. Reżyserzy jak Charles Marowitz zdecydowali już - *a priori* - że jego trud jest daremny:

Jest i garstka dramaturgów, których można wymienić jako będących na styku tego „innego teatru” (Beckett, Ionesco, Genet, Bernhard, Handke, Strauss), ale decydujące znaczenie ma tu fakt, że nie istnieje on w utworach pisarzy - i nie może istnieć⁷.

Beckett nie woła o władzę z zasady, jak reżyserzy, domaga się jej na gruncie zademonstrowanego dokonania, aby zwrócić uwagę na fakt, że jego przestrzenno-czasowe *écriture* odpowiada standardom uzasadnienia równie rygorystycznym jak dzieło Joyce'a. („*Monsieur!* Czy może Pan umotywować każde słowo w tym tekście? Bowiem ja mogę umotywować każde słowo i każdą sylabę we wszystkim, co wychodzi spod mego pióra!” - Joyce do René Crevela, kiedy pokazano mu *Drugi Manifest Surrealizmu*). Beckett nie domaga się, żeby teatralna wartość jego utworów była przyjęta na wiarę; domaga się jedynie tego, żeby teksty - których częścią są, jak wspomniałem, didaskalia - nie były odrzucane z góry. Rozumie on złudzenie intencji [*intentional fallacy*] równie dobrze jak jego krytycy - czy istniał kiedyś autor o podobnie silnym jak u Becketta przekonaniu, że nie ma co na niego liczyć w kwestii wyjaśniania tego, co ma na myśli? Domaga się

⁶ Richard Schechner, *The End of Humanism*, New York, PAJ Publications 1982, s.32

⁷ Charles Marowitz *Prospero's Staff: Acting and Directing in the Contemporary Theatre*, Bloomington, Indianapolis 1986, s.184

jedynie, żeby kwestia intencji autorskiej nie była sumarycznie odrzucona w inscenizacji. Jednakże nawet taki stopień pokory nie wystarcza, by skłonić reżyserów do kompromisu.

Rzecz jasna, nieporozumienia Becketta z reżyserami wynikają po części z faktu, że krytycy, badacze i widzowie ochrztili jego dzieła mianem „klasycy” jeszcze za jego życia (prawie natychmiast w Niemczech, z nieznacznym opóźnieniem w Anglii, Francji i Ameryce) - coś, co w każdej epoce, z wyjątkiem naszej, uchodziłoby za przyjmowane bez zastrzeżeń błogosławieństwo. W końcu dwudziestego wieku owo błogosławieństwo jest jednak przekleństwem, ponieważ każda sztuka opatrzona etykietką klasycznej automatycznie niejako prowokuje reżyserów do jej zmiany. Jak ogólnie wiadomo, duchowym ojcem tego trendu reżyserskiego jest Jan Kott. Stał się nim wraz z publikacją książki *Szekspir współczesny*, w której przekonywał, że teksty niemal czterystuletnie z konieczności widzimy poprzez filtr wydarzeń w naszych czasach. Reżyserzy, stawiając siebie na równi z tym znakomitym uczonym, zaczęli interpretować jego tezę tak, jakby miało z niej wynikać, że ich własne spostrzeżenia i wrażenia, obojętne jak subiektywne czy prymitywne, wystarczą jako analiza tekstu w inscenizacji. Nawet Kott nie akceptuje tego Ignorantyzmu, a tym bardziej nie zgadza się na rozciąganie tej praktyki na autorów żyjących, i to wbrew ich woli.

Kłopot polega na tym, iż obecnie, jak się wydaje, to, co Martin Esslin określił jako „autonomiczne istnienie” sztuki, zaczyna się już w chwili, kiedy autor odrywa od niej rękę. Słyszałem osobiście kilku reżyserów - nie wymieniamy ich z nazwiska - którzy wyrażali się o Alanie Schneiderze jako o „nieoryginalnym” z powodu jego wierności tekstowi w czasie realizacji premierowych. Wydaje się zatem, że dramatopisarz nie ma już prawa do tego, żeby nawet premierę jego sztuki pokazano w zgodzie z jego oryginalnym widzeniem. A każdy jego sprzeciw wobec zauważonych przeinaczeń, spotka się z reakcją w postaci esejów protestujących przeciw „traktowaniu tekstów w kategoriach własności”, czemuś co „odzwierciedla wartości kapitalistycznego indywidualizmu”.

W przypadku inscenizacji *Końcówki* w reżyserii JoAnne Akalaitis z 1984 roku w American Repertory Theatre - jest ona najgłośniejszym przykładem licznych zastrzeżeń Becketta do inscenizacji opartych na jednym pomysle reżyserskim - protesty te zostały poparte realną groźbą wstrzymania przedstawień. Dlatego także krytycy, którzy zazwyczaj stali po stronie Becketta (tacy jak Ruby Cohn i ja) zdecydowali się stanąć po stronie reżysera. Postępowanie prawne przeciwko ART było całkowicie nierozsądne i prawdopodobnie sprzeczne z konstytucją. W dodatku było ono koniec końców także mylące, ponieważ, o czym przekonałem się w rozmowie z Beckett m rok później jesienią, nie miał on zasadniczo na myśli ani prawa własności do tekstu ani innych względów. Główną sprawą było to, co c z u ł - a co łatwo zignorować z punktu widzenia prawnego, choć mamy tu przecież do czynienia z ludźmi, którzy nazywają siebie artystami. Wyobraźmy sobie, że

stworzone zostaje dzieło, które jawnie rozbija pewien istniejący wzór, a następnie zostaje weń na nowo wtłoczone - po to, by przekazać widowni swój komunikat w myśl praw, którym pierwotnie się sprzeciwiło, i tylko dlatego, że prezentująca je osoba nie zdołała zrozumieć źródła nowatorstwa dzieła. Zasmuciliby to nawet awangardystę o skryształowanej awersji do „arcydzieł”, a przecież tak właśnie stało się nie tylko w ART. Doszło do tego również w dziesiątkach innych inscenizacji przez tyle lat, opartych na pojedynczym pomysle reżyserskim, które przez to, że zakotwiczały czynności sceniczne w obrębie specyficznych historii, stawały się częścią właśnie tej samej tradycji komunikowania widowni treści ideologicznych, z którą Beckett walczył przez całe życie.

W tym, że Akalaitis nie zauważyła wagi i znaczenia niejednoznaczności czasowej i przestrzennej w *Końcówce*, nie ma nic oryginalnego, wręcz przeciwnie - stanowi ona całkiem typowy przypadek reżyserów współczesnych, których olbrzymia większość, wraz z licznymi krytykami literackimi, w dalszym ciągu upatruje ważność Becketta w tym, że zastąpił on zdarzeniami trywialnymi pełne napięcia zdarzenia dramatu konwencjonalnego. Rzadko który reżyser rozumie, że sztuki te idą dalej niż ukazywanie banalności i że wyrażają sobą (tzn. w czasie teraźniejszym spektaklu) przekonanie autora, rozważającego naturę teatralnej prezentacji, o niemożliwości stworzenia wiarygodnej, wypełnionej zdarzeniami fabuły. W moim doświadczeniu z ponad siedemdziesięciu inscenizacjami Becketta, spotkałem się tylko raz z inscenizacją opartą na pojedynczym pomysle reżyserskim (George Tabori w *Godocie* w monachijskim Kammerspiele w 1984r), która wyraźnie świadczyła o takim rozumieniu. Wszelkie inne były wyszukаныmi próbami narzucenia - w imię reżyserskiej subiektywności - specyficznych historii na sytuacje i postaci za pomocą tej czy innej dodanej z zewnątrz metafory: klatka w rodzaju kurnika, zapchane rupieciami poddasze, dom starców, czaszka, łono - dosłownie co tylko załęgnie się w głowie.

Żeby więc stwierdzić to, co oczywiste: problem dotyczy nie tyle wolności, ile mierności reżysera, schematu myślowego nieskłonного przyznać (albo niezdolnego do rozpoznania), że autor może nas czegoś nauczyć o tym, co się dzieje na scenie. (Aby być *fair*, muszę przyznać, że bardzo niewielu autorów jest do tego zdolnych, ale powinniśmy zauważać wyjątki). W pogoni za tym, żeby codziennie odkrywać na nowo świat, nerwowo uganiając się za Nowym, aby zarobić sobie na miejsce w historii teatru, reżyserzy, zwłaszcza w Ameryce, w rzeczywistości tę historię dewaluują, ignorując osiągnięcia innych, tworzące ich historyczny kontekst. Stąd też ów pozornie wszechwładny i nieubłagany nadmiar w obrębie głównego nurtu, którego konwencje, jak łajno ze stajni Augiasza, jest w stanie usunąć tylko bohater na miarę Herkulesa. Jednakże brak nam nie tyle bohaterów, ile środków, umożliwiających przyjęcie ich i rozpoznanie, kiedy się tu zjawia. Zastanawiam się czasem, czy owo zatwardziałe upieranie się przez Becketta, żeby wykonywać jego utwory tak, jak zostały napisane, nie stanowi gestu historycznego samozachowania, czy nie jest jego donkiszoterską

próbą zapewnienia, że dotrą one do widowni, przynajmniej nie bardziej cofając wskazówki zegara, niż sugerują to reżyserzy i aktorzy, używający jego własnych słów i scen.

Jeżeli reżyserzy w dalszym ciągu wnoszą swój paranoidalny akt oskarżenia przeciwko „Królowi Tekstowi”, dzieje się tak w części przynajmniej z powodu nieświadomionego poczucia, że zdobyta przez nich wolność zaprowadziła ich w ślepy zaułek, lub doprowadziła do kryzysu, w którym stała się ona głównym powodem zniewolenia teatru wobec dawnych wartości. Nie mam jednak lepszego argumentu na poparcie tej nieodpowiedzialnie optymistycznej tezy niż na to, by sugerować, iż rosnące ponownie zainteresowanie wystawianiem Becketta w Ameryce miałyby być symptomem ogólnego wygaśnięcia entuzjazmu wobec niczym nie ograniczonej wolności reżysera. Może się okazać, że obie myśli to tylko pobożne życzenia. W każdym razie główny nurt teatru amerykańskiego mógłby niepomiernie skorzystać, przyglądając się uważniej nie tylko Beckettowi, lecz również swej własnej awangardzie, która wiele zrozumiała i skorzystała ze sposobu, w jaki Beckett postrzega czas i przestrzeń sceniczną.

Ta awangarda, a ściślej tradycja wykonawstwa znana jako postmodernistyczna, wydaje mi się domeną, w obrębie której teatralne idee Becketta spotkały się z najprzychylniejszym przyjęciem, z niewieloma uprzedzeniami antyintelektualnymi tudzież z minimum naiwności.

[...]

Ważność Becketta jako wielkiej postaci kultury wynika z tego, że zaciera on zwyczajne rozróżnienia między sztuką głównego nurtu a awangardą. Ponieważ tak łatwo został ogłoszony za klasyka, udało mu się przeszmuglować do głównego nurtu kultury pewne postępowe idee i to właśnie, słusznie zresztą, stanowi najgłośniejsze osiągnięcie Becketta. Istotnie zmienił on oczekiwania wielu widzów o tym, co może się zdarzyć i co powinno się zdarzyć, kiedy wchodzi do teatru. Nie dziwi zatem, że wielu twórców awangardowych, wiernych swemu usposobieniu rodem z cyganerii, które każe im dopatrywać się kompromisu w każdym utworze, który cieszy się powodzeniem u szerszej publiczności, i uważając osiągnięcie Becketta za odległą przeszłość, zakłada, że ich własne dzieło reprezentuje radykalne odejście od Becketta. W rzeczywistości jednak utwory tego pisarza, zwłaszcza sztuki radiowe i telewizyjne, w pewnym sensie pozostają nadal równie krańcowe jak ich sztuki - i równie nieprzystające do tradycyjnych struktur inscenizacji.

Jonathan Kalb
tłumaczył Marek Kędzierski

List Becketta do Marka
Kędzierskiego z listopada 1981,
zapowiadający przesłanie
poprawionego tekstu

Końcówki. Tamże m.in.: „Skróty
i uproszczenia są owocem
mojej pracy reżyserskiej nad
sztuką i związane są z
aktorami, z którymi miałem do
czynienia. Dla innego reżysera
mogą okazać się niepożądane.
Zalecałbym jednak [skrócenie]
trzech fragmentów:

- 1) patrzyenie na widownię (s. 45)
- 2) widzenie chłopca (s. 103-105)
- 3) Piosenkę (s. 107)”

Paris
15.11.81

Dear Mr Kedzierski

Thank you for your letter of October 6.

Herewith corrected copy of Fin de Partie.

The cuts and simplifications are the result of my work with the play as director and function of the players at my disposal. To another director they may not seem desirable. Three however I strongly recommend. 1) The inspection of the audience (p. 45). 2) The vision of the boy (pp. 103-105). 3) The song (p. 107).

Following a note to this effect I suggest your translation should conform to Minuit original with indication by means of brackets or other typographical method of the changes made by me for my productions.

I accept your suggestion regarding Molloy in the sense of a simple monologue without dramatisation.

Thank you again for your concern with my work.

Yours sincerely

Samuel Beckett

Fragmenty zapowiadane go w
liście poprawionego tekstu
Końcówki

14

FIN DE PARTIE

la tête rejetée en arrière. Il tourne
la tête, regarde la fenêtre à droite.
Il va se mettre sous la fenêtre à
droite. Il regarde la fenêtre à droite,
la tête rejetée en arrière. Il tourne
la tête et regarde la fenêtre à gau-
che. Il sort, revient aussitôt avec
un escabeau, l'installe sous la fenê-
tre à gauche, monte dessus, tire
le rideau, [Il descend de l'esca-
beau, fait six pas vers la fenêtre
à droite, retourne prendre l'esca-
beau, l'installe sous la fenêtre à
droite, monte dessus, tire le ri-
deau. Il descend de l'escabeau,
fait trois pas vers la fenêtre à gau-
che, retourne prendre l'escabeau,
l'installe sous la fenêtre à gauche,
monte dessus] regarde par la fenê-
tre. Rire bref. Il descend de l'esca-
beau, [fait un pas vers la fenêtre à
droite, retourne prendre l'escabeau],
l'installe sous la fenêtre à droite,
monte dessus, regarde par la fenê-
tre. Rire bref. Il descend de l'esca-

FIN DE PARTIE

15

beau, [va vers les poubelles, retourne
prendre l'escabeau, le prend, se
ravisé, le lâche] va aux poubelles,
enlève le drap qui les recouvre, [le
plie soigneusement et le met sur le
bras. H] soulève un couvercle, se
penche et regarde dans la poubelle.
Rire bref. Il rabat le couvercle.
Même jeu avec l'autre poubelle. Il
soulève le couvercle / va vers Hamm, / enlève le drap qui le
recouvre, [le plie soigneusement et
le met sur le bras] En robe de cham-
bre, coiffé d'une calotte en feutre,
salle / un grand mouchoir taché, / de sang
étalé sur le visage, un sifflet pendu
au cou, un plaid sur les genoux,
d'épaisses chaussettes aux pieds,
soulève le mouchoir / Hamm semble dormir. Clov [le
se visage / regarde]. Rire bref. Il va à la porte, /
trainant les deux / s'arrête, [se retourne, contemple la
scène] se tourne vers la salle.

CLOV (regard fixe, voix blanche). —
Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être
finir. (Un temps.) Les grains s'ajoutent aux

CLOV (*implorant*). — Cessons de jouer !

HAMM. — Jamais ! (*Un temps*.) Mets-moi dans mon cercueil.

CLOV. — Il n'y a plus de cercueils.

HAMM. — Alors que ça finisse ! (*Clov va vers l'escabeau. Avec violence.*) Et que ça saute ! (*Clov monte sur l'escabeau, s'arrête, descend, cherche la lunette, la ramasse, remonte sur l'escabeau, lève la lunette.*) D'obscurité ! Et moi ? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi ?

CLOV (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm.*) — Quoi ? (*Un temps*.) C'est pour moi que tu dis ça ?

HAMM (*avec colère*). — Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps*.) J'amorce mon dernier soliloque.

CLOV. — Je te préviens. Je vais regarder cette dégoutation puisque tu l'ordonnes. Mais c'est bien la dernière fois. (*Il braque la lunette.*) Voyons voir... (*Il promène la lunette.*) Rien... rien... bien... très bien... rien... parf — (*Il sursaute, baisse la lu-*

HAMM. — Sexe ?

CLOV. — ~~Quelle importance ? (*Il ouvre la fenêtre, se penche dehors. Un temps. Il se redresse, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) (Avec effroi.)~~ On dirait un même.

HAMM. — ~~Occupation ? (sarcastique.)~~ Un même !

[~~CLOV. —~~ Quoi ?

HAMM (*avec violence*). — ~~Qu'est-ce qu'il fait ?~~

~~CLOV (*de même*). — Je ne sais pas ce qu'il fait ! Ce que faisaient les mêmes. (*Il braque la lunette. Un temps. Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Il a l'air assis par terre, adossé à quelque chose.~~

HAMM. — ~~La pierre levée. (*Un temps*.) Fa vue s'améliore. (*Un temps*.)~~ Il regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant.

~~CLOV. —~~ Non.

HAMM. — ~~Qu'est-ce qu'il regarde ?~~

~~CLOV (*avec violence*). — Je ne sais pas ce qu'il regarde ! (*Il braque la lunette. Un temps. Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*)~~ Son nombril. Enfin par là. (*Un*

nette, l'examine, la braque de nouveau. Un temps.) Aieaieaie !

HAMM. — Encore des complications ! (~~*Clov descend de l'escabeau.*~~) Pourvu que ça ne rebondisse pas !

[~~*Clov rapproche l'escabeau de la fenêtre, monte dessus, braque la lunette. Un temps.*~~

~~CLOV. —~~ Aieaieaie !

~~HAMM. —~~ C'est une feuille ? Une fleur ? Une toma (~~*il bâille*~~) te ?

~~CLOV (*regardant*). —~~ Je t'en foutrai des tomates ! Quelqu'un ! C'est quelqu'un !

~~HAMM. —~~ Eh bien, va l'extorminer.

~~(Clov descend de l'escabeau.)~~ Quelqu'un !

~~(Vibrant.)~~ Fais ton devoir ! (~~*Clov se précipite vers la porte.*~~) Non, pas la peine. (~~*Clov s'arrête.*~~) Quelle distance ?

~~*Clov retourne à l'escabeau, monte dessus, braque la lunette.*~~

~~CLOV. —~~ Soixante... quatorze mètres.

~~HAMM. —~~ Approchant ? S'éloignant ?

~~CLOV (*regardant toujours*). —~~ Immobile.

temps.) Pourquoi tout cet interrogatoire ?

HAMM. — Il est peut-être mort.]

CLOV. — Je vais y aller. (*Il descend de l'escabeau, jette la lunette, va vers la porte, s'arrête.*) Je prends la gaffe.

Il cherche la gaffe, la ramasse, va vers la porte.

HAMM. — Pas la peine.

Clov s'arrête.

CLOV. — Pas la peine ? Un procréateur en puissance ?

HAMM. — S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas ce n'est pas la peine.

Un temps.

CLOV. — Tu ne me crois pas ? Tu crois que j'invente ?

Un temps.

HAMM. — C'est fini, Clov, nous avons fini. Je n'ai plus besoin de toi.

Un temps.

Twórczość Samuela Becketta
wobec irytującego dylematu istnienia.

1.

Bardzo Panu dziękuję. Nie tylko pomógł mi Pan, jakże pięknie, w te więzienne dni. To, co Pan uczynił, stanowi również dowód Pańskiego głębokiego zrozumienia, czym jest opresja, którą, tak dziś, jak w przeszłości, muszą wziąć na siebie ci, którym nieobojętny jest bieg rzeczy.*

*o ile nie zaznaczono inaczej, cytaty podaję we własnym tłumaczeniu (M.K.)

W niniejszym eseju wykorzystane zostały fragmenty prac ogłoszonych w: *Beckett und die Literatur der Gegenwart*, Heidelberg 1987, *Beckett in the 1990s, Samuel Beckett Now* Amsterdam/Atlanta 1993, *The Savage Eye/ L'oeil fauve* Amsterdam/ Atlanta 1995 *Instants de Théâtre, Cynos* Nice 1995, oraz *L'Europe* (revue littéraire mensuelle) Paris 1993 (Wstępna wersja tłumaczenia zamieszczonego tam mojego tekstu *Mise en forme de la mort* przygotowała Dorota Rybicka, której składam podziękowania za włożoną w to pracę.)

Wykorzystano również fragmenty wykładu *The Space of Absence* wygłoszonego w Princess Grace Irish Library w Monaco w 1991 roku. (M.K.)

Marek Kędzierski,
autor dwóch monografii o Beckettie (*Czytelnik*, Warszawa 1982, z Janem Błońskim oraz *Wiedza Powszechna*, Warszawa 1990), powieści: *Lucid intervals blind summits*, Huntington 1992, *bezludzie*, Kraków 1994, *modliszka*, Kraków 1995, *bez miary*, Kraków 1996 wydane w *Oficynie Literackiej*; przetłumaczył niektóre utwory Samuela Becketta, Thomasa Bernharda i Davida Mameta. (red.)

- pisał do Samuela Becketta we wrześniu 1983 roku Václav Havel, dziękując za dedykowanie mu sztuki *Katastrofa* i przyłączenie się do *Une Nuit pour Václav Havel*, zorganizowanej w Avignon akcji solidarności z uwięzionym pisarzem-dysydem. *Katastrofa* szybko zyskała rozgłos jako sztuka polityczna, oprócz Francji zwłaszcza w Ameryce. Jej tekst przedrukował tygodnik „The New Yorker”, przed Harold Clurman Theater na 42 Ulicy, gdzie grano tę sztukę razem z *Ohio Impromptu* i *Co gdzie* ustawiały się długie kolejki po bilety. O bilet dla mnie wystarała się znajoma z nowojorskiego biura Amnesty International. Po wyjściu z teatru nie ukrywała swego entuzjazmu. *Ohio Impromptu* to wprawdzie „typowy Beckett”, pozostałe sztuki znaczyły jednak wyraźny zwrot w stronę teatru zaangażowanego. Stanowiły dowód przyłączenia się Becketta do walki o wolność na świecie (*global freedom*).

Opinię tę dzielili liczni komentatorzy i rzeczywiście, jakiś czas później na konferencjach uniwersyteckich na temat Becketta zanotowano większą niż dotąd ilość referatów o politycznej wymowie jego dzieła. To, że dedykowaną uwięzionemu Havlovi *Katastrofę* odczytywać się będzie jako parabolę polityczną, nie mogło chyba dziwić. Jej zniewolony bohater rzucał przeciw wyzwaniu swym cynicznym prześladowcom, w jakże wiele mówiącym, milczącym geście. *Co gdzie* prezentuje równie posępną wizję przewrotnej maszyny prześladowań. Figury na scenie, anonimowi wykonawcy woli jakiegoś bezwzględego reżimu, biorą udział w rytuale przesłuchiwań i tortur, których celem ma być wydobycie z przesłuchiwanego zeznania dotyczącego bliżej nie sprecyzowanego „co” i „gdzie”. W owym łańcuchu przesłuchujących i przesłuchiowanych każdy z przesłuchujących staje się przesłuchiwanym, jak w dyktaturze, w której wykonawcy nieludzkich rozkazów zostają później sami usunięci i wyeliminowani.

Za dużo powiedziano i napisano o Beckettzie - samotniku, głuchym na problemy „realnych” ludzi, nie interesującym się tym, co się wokół niego dzieje, by i tej okazji nie wykorzystać na podkreślenie, że Beckett zdawał sobie sprawę z realiów politycznych, czytał prasę (widywano go przy lekturze *Liberation*) i rozmawiał z ludźmi - między innymi o polityce. Beckett był

niewątpliwie zwolennikiem globalnej wolności i to w sensie nieraz bardzo aktywnym. Choć starał się to przemilczeć, czasami wręcz tuszować, wielu, często zupełnie nieznanym mu ludziom udzielił bezinteresownej pomocy. Przypadkowo lub nie - było wśród nich wielu artystów i więźniów.

Wszystko to nie znaczy jednak, że sprawy polityczne były pierwszym motorem choćby niektórych jego sztuk. Choć bowiem nawet jeżeli utwory Becketta można oczywiście odnosić do rzeczywistości politycznej, a sytuacje w nich opisane lub przedstawione na scenie interpretować jako odsłaniające zło natury politycznej, owo polityczne zło interesowało Becketta jako część zła ogólnego, uniwersalnego. Zaś źródła politycznego zła upatrywał on, zgodnie z logiką swego pisarskiego poszukiwania, w sytuacji egzystencjalnej człowieka. Innymi słowy, owo polityczne zło, samo w sobie będące częścią nędzy egzystencjalnej, można w y w i e ś ć ze świata indywidualnej świadomości rozważającej naturę życia w skazanym na śmierć świecie. Z takiej perspektywy możemy oczywiście mówić o Beckettzie jako pisarzu, który nigdy nie był ślepy na krzywdę społeczną czy represje polityczne - tak jak nie był ślepy na cierpienie w ogóle.

Dzięki rozmowie ze znajomą, której przedstawiłem powyższe argumenty, zdałem sobie sprawę z istotnej, moim zdaniem, cechy pisarstwa Becketta, poczynając od *Końcówki*, pierwszej sztuki, w której *expressis verbis* mówi się, że poza sceną nie ma nic („na zewnątrz jest śmierć”). Sytuacje psychologiczne, odarte z wszelkich odniesień do świata zewnętrznego i tzw. realiów społecznych, podniesione zostały do rangi czegoś ważego niemal antropologicznie. Odnosi się wręcz wrażenie, że to tekst, nie świat, jest prymarny, że życie w wielkim świecie, jego zasadnicze prawa, reguły, formy - można wywieść z małego świata, z mikrokosmosu scenicznego. Teatr nie tyle naśladuje życie, ile stwarza obrazy, w których możemy odnaleźć życie, więcej - z których możemy wywieść jego esencjalne atrybuty i prawa. Życie naśladuje prawdziwy teatr - Beckett włożył wiele energii twórczej, by zademonstrować tę tezę w duchu Artauda. Jeżeli coś się zdarza, zdarza się najpierw na scenie. Zostaje sfabrykowane w starannym procesie wiodącym do wytworzenia znaczenia w trakcie rytualnego jakby odegrania na scenie beckettowskiego spektaklu. Sztuka nie stanowi odwzorowania kształtów i procesów pozasceniczych, lecz przedstawia wzór, w który można ująć nasze doświadczenie świata makrokosmosu. Zdarzenia wytwarzane są w teatrze jako wynik powtarzalnego rytuału scenicznego. To właśnie z tych aktów, przebiegów, kształtów na scenie, życie na zewnątrz - ze wszystkimi regułami makrokosmosu - może być wywiedzione, wydedukowane, wyabstrahowane. To z sytuacji scenicznej, która wychwytuje naturę życia i śmierci w kilku „elementarnych metaforach istnienia” (Martin Esslin) może być wywiedzione i obłożone znaczeniem ludzkie działanie w wielkim świecie. Nie dziwi, iż niektórzy krytycy określają sztuki w rodzaju *Co gdzie* mianem „zminiaturyzowanych modeli psychologicznej opresji, obrazami powstającymi w limbo umysłu”. (Christopher Innes)

Moje intuicyjne przeświadczenie o apolityczności tych sztuk Becketta, któ-

re mogły uchodzić za polityczne, zostało energicznie potwierdzone przez autora - choć w zasadniczej swej części nie *expressis verbis*. Kiedy zapytałem go (w lutym 1984 r) o polityczne znaczenie *Katastrofy*, w iście teatralnym geście uniósł ramiona i opuścił głowę. Już po udzieleniu tej odpowiedzi dodał: „Nie jest bardziej polityczna niż *Radio 2*”. Napisane około roku 1960 słuchowisko *Skecz radiowy* (ang.: *Radio 2, Pochade radiophonique*), jest dziwnie „realistycznym” dokumentem okrutnej ceremonii przesłuchiwania nieszczęśliwego bohatera. Przetrzymywany w milczeniu i ciemności, w najdosłowniejszym sensie „zamknięty na świat”, uderzeniami bicia wzywany jest on do wypowiedzenia „...tego”. W „wypowiedzeniu tego” rozpoznajemy nieosiągalny do końca cel wielu postaci beckettowskich. Tak narrator powieści *Nienazywalne*, jak Usta w *Nie ja*, czy bohaterowie *Komedii* żywią nadzieję, że wypowiedziawszy „to”, nie będą już musieli mówić i osiągną spokój. Nie niszcząc spowijającej owo „to” tajemnicy, można chyba stwierdzić (prozaicznie), że mowa jest tu zapewne o jakimś ekwiwalencie „zdania sobie sprawy z życia”, własnego życia, a może lepiej: „z d a n i a s p r a w y z ż y c i a”, artykulacji narzuconego sobie zadania odnalezienia i wypowiedzenia „jak jest”. Dopiero wypowiedzenie „tego” uwolni ich od nieznośnego obowiązku. Rewelacje cierpiącego medium ze wspomnianego słuchowiska nie są wszakże czymś, co zainteresowałoby oprawców jakiegoś reżimu. Wydają się raczej „typowym Beckettem” w tym, że oczekiwane zeznanie odnosi się do życia w ogóle, strachu, samotności, poczucia straty etc.

Tak jak celem Becketta nie wydaje się przedstawienie człowieka w ruchu, tylko r u c h u w c z ł o w i e k u, tak też w *Katastrofie* czy *Co gdzie* zamiarem jego jest zapewne nie tyle przedstawienie politycznych koszmarów, ile koszmaru głowy, a więc rzeczywistości umysłu. Nie interesują go szczegóły, lecz wskazanie całości - by posłużyć się słowami wyglądającego przez okno Clova: interesuje go „zaledwie tylko całość”. Beckett tka w swoich utworach arabeski widzeń odnoszących się przede wszystkim do wnętrza, maluje portrety i mnoży obrazy wewnętrznego dialogu jaźni. Ponieważ twórczość artystyczna była dla niego zasadniczym narzędziem poszukiwania egzystencjalnego, owe portrety i obrazy stają się dramatyzacjami zawsze w jakimś stopniu odnoszącymi się do procesu twórczego. Ewokują dylemat artysty, zmuszonego przez jakąś okrutną instancję, zewnętrzną lub wewnętrzną, do „wypowiedzenia tego”, zdania sprawy - poświadczenia własnej egzystencji świadectwem, że się pojęło, „ jak jest”.

Utwory takie jak *Katastrofa*, *Co gdzie* czy *Skecz radiowy*, choć zróżnicowane w charakterze, nastrojem przypominają kafkowską sytuację z piątego *Tekstu na nic*:

Jestem protokolantem, jestem skrybą, na rozprawie w nie wiem jakiej sprawie. [...] Być sędzią i stroną, świadkiem i adwokatem, i tym ważnym i obojętnym, co pisze protokół. To obraz, w mojej głowie bez siły, gdzie wszystko śpi, wszystko jest martwe, nie narodzone, nie wiem, albo przed moimi oczyma, widzą tę scenę, jedną

chwile, ona napiera, i w oka mgnieniu jest już w środku. Potem chwila, oczy zamykają się, aby spojrzeć do wnętrza głowy, aby spróbować tam widzieć, tam mnie szukać, szukać tam innego, w milczeniu całkiem innej sprawiedliwości, w sidłach tego ciemnego trybunału, w którym być to jest być winnym.

Motyw wizji, widzenia tego, co wewnątrz, patrzenia wewnątrz czaszki oraz próby opisu treści pojawiających się w umyśle uchwyconym w akcie auto-refleksji, pojawiały się już w najwcześniejszych utworach Becketta. W powieści *Sen o takich sobie paniach* młody autor próbował włączyć do tradycyjnej narracji trzecioosobowej opisy wyobrażeń mentalnych. Belaqua, jej bohater, tak portretowany jest w trakcie przeżywania wizji:

W tej cichej strefie, pogrążony w beczynności (...) ruszał się z cieniami martwych, martwonarodzonych, nienarodzonych oraz tych, co nigdy nie mieli się narodzić. Choć byli ciemni, okolicy, w której się poruszali, przydawali widmowej poświaty. Był to milczący tłum, ciżba tych, którzy byli, tych, których nie było, którzy mieli być i których nigdy nie miało być - pulsowanie i przetaczanie, jak serca bijącego w piasku. Rzucali ciemne światło. (...) Umysł, wreszcie jego własne schronienie (...) przestawał być dodatkiem do niespokojnego ciała, a poświata zrozumienia została wyłączona. Powieki twardego, obolałego umysłu zamykają się i nagle włącza się poświata umysłu; nie sen, jeszcze nie, ani wizje senne, pełne potu i strachu, lecz ultra-cerebralna ciemność na jawie, zatłoczona szarymi aniołami. (...) W mroku, tunelu, gdy umysł celebrował swój łonogrób, była prawdziwa myśl i prawdziwe życie - żywa myśl.

Kontakt z tą umysłową rzeczywistością, tak jak powyższy cytat, który można chyba zaliczyć do „bumerangów fantazji Belaquy”, przypisywał Beckett ekscentrycznym bohaterom swej prozy - niekiedy z zaraźliwym poczuciem humoru. Długa droga dzieli aforystyczne uwagi Murphy'ego w stylu: „Życie to tylko krótki interwał między *spermarium a krematorium*” (dosyć żartobliwy wariant późniejszej wypowiedzi Pozzo w *Czekając na Godota*: „Kobiety rodzą okrakiem nad grobem”) od inspirowanych podobnymi myślami obrazów w późnych utworach. Jak choćby w *Kołysance*, w której narodziny i śmierć zawarte są już w polu znaczeniowym tytułów, *Rockaby* i *Berceuse*.

2.

Peter Brook, dla którego dzieło Becketta to „być może najbardziej intensywna i osobista twórczość naszych czasów”, uważa, że:

... mroczne sztuki Becketta są pełne światła: kreowany w nich rozpaczliwy przedmiot poświadcza gwałtowność chęci niesienia świadectwa o prawdzie. Beckett nie głosi swego „nie” z satysfakcją. Wykuwa owó bezlitosne „nie” z tęsknoty za „tak”, a jego rozpacz to negatyw, w którym można odczytać zarys czegoś przeciwnego.

„Wykuwanie bezlitosnego nie” kojarzę z „krzyczącym milczeniem noża nie” wrzynającego się w „rany tak” z trzynastego *Tekstu na nic*. Pozostawiając

do rozważenia w innym miejscu sprawę negatywności Becketta, zresztą będącą w dużej mierze konsekwencją tego, co Brook nazywa jego „uczciwą wizją” (a więc założenia, że jeśli u kresu poszukiwania nie natrafi na nic, przyzna to, bez względu na konsekwencje), skupię się tu w mniejszym stopniu na „nie” niż na jego „wykuwaniu” - z pełną świadomością, że pierwsze określa drugie.

Sztuki Becketta to symbole w ścisłym znaczeniu tego słowa. Falszywy symbol jest miękki i mętny; symbol prawdziwy jest twardy i wyraźny. Mówiąc „symboliczny” - mamy często na myśli coś pośepnie mglistego; prawdziwy symbol jest jednak wyrazisty, bo jest jedyną formą, jaką może przybrać dana prawda,

pisze Peter Brook w *Pustej przestrzeni*. Kiedy odsłania się kurtyna w przedstawieniu *Kolysanki* (1981), to, co odbywa się na scenie, odznacza się ową twardością i klarownością, o których wspominał Brook w książce wydanej w 1968 roku. Ubrana na czarno kobieta siedzi w fotelu na biegunach, umieszczonym w jedynym nie pograżonym w ciemności miejscu na scenie. Ta kobieta, sama, wypowiada tylko jedno słowo, „Jeszcze” (lub „Więcej” - *More*) - czterokrotnie. Za każdym razem wywołuje nim głos zza sceny, porusza fotel i przyciemnia światło - dopóki cała czwórka (kobieta, głos, fotel i światło) unieruchomiona zostaje w *stasis* końcowego *tableau*. Głos, który dochodzi do nas z taśmy, uprzednio nagrany, należy - jak zaznaczono w didaskaliach - do niej, jednakże wypowiada się w trzeciej osobie i w czasie przeszłym. W czterech częściach opowiedzianej historii niektóre powracające frazy uzupełniane są nowymi szczegółami. Dopiero w ostatniej części widzowie zdają sobie sprawę ze związku historii z sytuacją sceniczną, niektórzy zapewne dopiero wtedy, kiedy słyszymy ostatnie wersy: „zatrzymaj jej oczy/ do diabła z życiem/ wykołysz ją”. *Kolysanka* jest sztuką o dojrzwaniu do zgody na poniechanie życia i o powitaniu śmierci, które następuje w ostatnim - niewykluczone, że również pierwszym - momencie trzeciego widzenia rzeczy przez kobietę. Owo „wykołysz ją”, skierowane tak do kobiety, jak i do fotela, jest wyrazem akceptacji śmierci. Kobieta wyrzeka się (pretensji do) życia. Lecz która kobieta? - może zapytać widz. Ta na scenie? Czy ta z opowieści? Jakie jest ich powiązanie? I nawet jeśli przyjąć, że są tą samą osobą, nie wiadomo, czy wyobraża sobie ona moment przyszedły, czy też własna przeszłość dochodzi do niej w czystym umyśle. A może tak wyobraża sobie przyszłość, gdy ta obróci się w przeszłość? Ziści się, jak jej życie, w jednym momencie.

Mówiąc o *Nie ja*, Beckett miał się wyrazić: „Nie interesuje mnie zbytnio kwestia zrozumiałości. Mam nadzieję, że sztuka będzie nie tyle apelowała do intelektu, ile oddziaływała na emocje widzów”. W *Kolysance* widowiska - istotnie - jest pod emocjonalnym wrażeniem tego, co spostrzega na scenie, wystawiona bez reszty (nie można tu podtrzymać niczego odwołaniami do kontekstu) na działanie tego, co „twarde i wyraźne” w intrygującym obrazie i zagadkowym następstwie wizualnych i dźwiękowych komponentów sztuki. Niektórzy wszakże, zaintrygowani niedopowiedzeniami, nie mogą

oprzeć się pokusie rozwikłania zawilości i uzupełnienia niedopowiedzeń w samej strukturze utworu, zaczynają zastanawiać się nad stosunkiem tego, co spostrzegli na scenie, do świata zewnętrznego. I tak nadchodzi dla nich, często po wyjściu z teatru, czas intensywnego rozmyślenia o sensie i charakterze tego, czego byli świadkami. Być może taka jest miara aktywnego uczestnictwa widzów w sztuce - jedyny rodzaj *Mitspiel*, na który Beckett zezwolił widzowi. Jesteśmy postawieni trochę w sytuacji Watta, próbującego racjonalnie rozwikłać zawilości wymykającego się racjonalizmowi Watta gospodarstwa pana Knotta. Coś, co zaczyna się jako prosty obraz, staje się coraz bardziej skomplikowane, by zadziwić nas jakże często swą odpornością na wszelką próbę rozwikłania, ostatecznego rozwikłania, w miarę jak rozważamy początkowo zdawałoby się proste zależności - tak, że ten prosty obraz staje się siedliskiem wielości znaczeń.

Gdy do kobiety siedzącej na scenie w objęciach fotela docierają słowa: *kiedy powiedziała / do siebie / a kogo innego* - ja sam nie mogę oprzeć się pokusie odniesienia tego do podobnie funkcjonującego refrenu innej późnej sztuki Becketta - *Wówczas*. Jeden z trzech głosów mówi tam o dawnej samotności: „z ramionami własnymi wokół siebie a czymi tuląc siebie z pragnienia odrobiny ciepła”. Mimowolnie zastanawiam się, jak ramiona fotela z *Kołysanki* mogłyby utulić samotną kobietę. Obraz w *Wówczas* ewokował nie istniejące dla bohatera ciepło ludzkiego objęcia. Teraz zaś, w *Kołysance*, obraz ten, drewniany uścisk fotela, przywodzi jednocześnie na myśl wspomnienie narodzin (podobnie jak matka). A oprócz wspomnienia narodzin również antycypację śmierci - fotel ma bowiem wykołysać ją z życia, wkołysać w śmierć. Ramiona z *Wówczas* kojarzą mi się z samotnością, ludzkim ciepłem i miłością, która, nawiasem mówiąc, objawia się u Becketta gestem współczucia współtowarzyszy niedoli, bądź litości stwórcy nad własnymi stworzeniami, gdy tymczasem miłość fizyczna, spełniająca się w akcie kopulacji, prowadzącym do mnożenia nieszczęśliwych istnień, jest jakże często przedrzeźniana i wyszydzana. Końcowe „te ramiona wreszcie” z *Kołysanki* odnoszą się do śmierci, tak jak i samo kołysanie (uprzednio skojarzone z matką i narodzinami). Życie to powtarzające się, chciałoby się rzec „wiecznie”, rytmiczne przychodzenie i odchodzenie, mozolne „tu i tam”, czy „tam i z powrotem”, dopóki cykl nie zamknie się, a wszystko stanie się Przyjściem i Odejściem, narodzinami i śmiercią.

Jeżeli zasadniczą troską bohaterów Becketta jest z d a n i e s p r a w y z ż y c i a, to nie można przy tym ominąć jego celu - śmierci (grób - *terminus ad quem*) i przyczyny tejże - narodzin (łono - *terminus a quo*). Wyobraźnia pisarza, niemal niespożyta, pracuje niestrudzenie, odnosząc każdy utwór, każdego bohatera, co trzeci zwrot frazeologiczny, co drugie zdanie, do kwestii istnienia, do problematyki egzystencjalnej w ogóle, a tam, gdzie tylko możliwe, bardzo konkretnie: do narodzin i śmierci. I jeśli umieszczenie w zdaniu przecinka może wzmocnić sugestie egzystencjalne, odnieść nas niespodziewanie do eschatologii, autor nie zawaha się ani chwili - nawet jeśli miałoby to zburzyć tak drogi mu rytm zdania. Widać to zwłaszcza

we wcześniejszych utworach. Młody Beckett zadaje swoim narratorom lekcję wykrywania wszelkich objawów śmierci w opisywanym przez nich świecie. Z tego zadania wywiązują się oni na rozmaite sposoby - raz nadzwyczaj lekko, raz mniej, raz na smutno, ale częściej na wesoło, czasami eksponując akcenty tragiczne, na ogół jednak komicznie. Gdyby powiedzieć, że powiew śmierci nieustannie towarzyszy bohaterowi Becketta, byłoby to tyleż prawdziwe, co ciężkie i patetyczne. Już lepiej z odrobiną humoru stwierdzić, że powiew śmierci unosi się wokół bohatera beckettowskiego za każdym razem, kiedy ten otwiera usta. Zadanie przyswojenia (sobie) śmierci i jak najczęstszego pokazywania śmierci w życiu, przecież poważne i w gruncie rzeczy patetyczne, nie wyklucza u tego pisarza komizmu i śmiechu - *au contraire!* - o czym zapominają krytycy i inscenizatorzy obdarzeni gorszym od niego poczuciem humoru. Humor w związku ze śmiercią przetrwał w dziele Becketta do samego końca, choć stał się bardziej dyskretny. Jak w pierwszym zdaniu *Solo*: „Narodziny były jego śmiercią”, które w tłumaczeniu brzmi przyciążkowo, lecz staje się oczywiste w oryginale: *Birth was the death of him. To be the death of...* to najprostszy idiom - w stylu: „to już przesada”, „najgorsze, co kogoś może spotkać”, „za dużo”, w znaczeniu zatem: „tego by tylko brakowało”. By ten humor wydobyć, potrzeba *genius loci*. Oglądałem kilka inscenizacji po niemiecku, francusku, nawet po angielsku (w wykonaniu Warrilowa), ale tylko raz widownia wybuchła śmiechem po pierwszym zdaniu, wypowiedzianym czystym dialektem dublińskim - w czasie festiwalu Becketta w Gate Theatre jesienią 1991 r.

Nawet jeśli z humorem, który ujmuje nieco patosu, narratorzy i bohaterowie Becketta już od najwcześniejszych utworów muszą wyczytywać śmierć ze świata naokoło. Uniwersalną śmierć. Uniwersalne umieranie. Świadome i nieświadome chylenie się ku końcowi, ciężenie ku nieistnieniu. Podlegają nim ludzie, zwierzęta, rośliny, nawet rzeczy. Przedmioty martwe. Kosmos o tym oczywiście przypomina. Wyczytują ją z najdrobniejszego szczegółu, jak we wczesnym opowiadaniu *Dante i homar*, w którym powszechnie umieranie jest stygmatem opisanego przez narratora jeszcze z Joyce'owską swadą świata Dublina i okolic. Dotyczy nie tylko ludzi o zdeformowanych ciałach (zniszczone nogi i groteskowa sylwetka Belaquy, zniszczony głos nauczycielki włoskiego, siwe włosy łona nauczycielki francuskiego, wyszarzała twarz ciotki), lecz również zwierzęta (koń, którego dobija się na ulicy, ryby, które „długają” po zabiciu, homar, którego „trzeba” gotować żywcem), rośliny (kwiaty, które obumierają o tej porze roku), a nawet przedmioty martwe (spalony na węgiel chleb, pocięta nożem głowa na fotografii w gazecie). Później zaś, w latach czterdziestych, mówiący po francusku i w pierwszej osobie narratorzy *Nowe!* wydają się celowo kształtować swe doświadczenia tak, żeby wielki świat potwierdził „ich” prawdy, podpowiedziane (więcej niż podpowiedziane, narzucone) z wewnątrz - prawdy o nędzy, wręcz komicznej (Nell w *Końcówce*: „nie ma nic śmieszniejszego od nieszczęścia”) każdego życia i próżności istnienia między łonem a grobem. W *Wydalonym (L'Épulsé)* na przykład, zwyczajne, znajome rzeczy ulegają odzwyczajnieniu, defamiliaryzacji, w wystarczającym stopniu, byśmy mogli

niemal za każdym opisem, za każdym fragmentem narracji, dojrzeć jakieś *memento mori*, niesprecyzowane, acz dobrze wyczuwalne dla każdego, kto chciałby się go dopatrzeć - bo szuka. Sceneria wydaje się wprawdzie wciąż przestrzenią empiryczną, niemniej narrator - i chyba też autor - każe nam często w to powątpiewać. Tak na przykład, mówi o jeździe dorożką:

Do zoo, powiedziałem, rzadko się się zdarza, żeby w stolicach nie było zoo. Dodałem: Niech pan nie jedzie za szybko. Śmieje się. Musiało go chyba rozbawić przypuszczenie, że mógłby jechać za szybko do zoo. Chyba, że chodziło raczej o perspektywę pozostania bez dorożki. Chyba, że chodziło raczej po prostu o mnie, o moją osobę, której obecność w dorożce musiałaby ją zmienić, do tego stopnia, że woźnica widząc mnie w niej, z głową pogrążoną w cieniu sufitu i kolanami przylegającymi do szyby, zaczynał już zastanawiać się, czy to rzeczywiście jego dorożka, czy to rzeczywiście dorożka.

Jeśli nie dorożka - czyżby to było łono? A może trumna?

Wydalony ilustruje, moim zdaniem, koncept życia jako bolesnej wędrówki od łona do grobu, w poszukiwaniu schronienia, czy raczej całej serii przejściowych schronień, prowizorycznych kryjówek, zanim człowiek dotrze do schronienia definitywnego. Życie to seria małych przejść, najpierw biegania, potem poczłapywanie tam i z powrotem, wchodzenie i wychodzenie do i z przestrzeni zamkniętych z i do przestrzeni otwartych, które składa się, zsumowane w jednej chwili, ostatniej, w Przyjście i Odejście, w tę i z powrotem - przejście od niebytu przez życie do niebytu. W *Wydalonym* możemy dopatrywać się innych aluzji do procesu życia. Wygnanie, w wyniku którego narrator dosłownie znalazł się na ulicy, wykazuje wszelkie cechy Pierwszego Wagnania. Żaden istotny rekwizyt nie został pominięty. Punkt wyjścia, opuszczenia rajskiego schronienia to drzwi między dwoma filarami, szpara w drzwiach, powyżej drzwi - zarośnięte pelargoniami okno. Czyżby to miejsce urodzenia? Już po wyrzuceniu, drzwi uchylają się ponownie i za wyrzuconym wylatuje kapelusz - jak łożysko po porodzie. Za opisami zdawałoby się codziennych czynności można się dopatrzeć eschatologii - symboliki narodzin, życia i śmierci. Ktoś, kto słyszał w innym kontekście o wyrażanym przez beckettowskiego bohatera pragnieniu powrotu do łona, w kontekście tegoż przyjmie wyznanie narratora noweli, że chętnie wróciłby do rodzinnego domu, by tam umrzeć. A ktoś, kto pamięta odnoszące się do narodzin stwierdzenie z trylogii: „pierwszy smak gówna”, zrozumie, dlaczego, w tym akapicie przynajmniej, nie tłumaczę francuskiego tytułu jako „wygnany” (co eleganckie i to samo znaczy), tylko „wydalony” (w sensie: *wypróżniony*). Przyzwyczajeni do Beckettowskiego sposobu obrazowania, odruchowo szukamy (i doszukujemy się zazwyczaj) w epizodach rzeczywistego świata znaków, że są one wiecznym odgrywaniem wielkiego urazu narodzin tudzież wieczną antycypacją owej z takim utęsknieniem wyczekiwanej przez bohaterów i narratorów chwili, w której wyzoleni zostaną z nieodłącznego od bytu cierpienia. Oto dlaczego otwarta przestrzeń jest scenerią i sceną upadku, klęski, zaś miejsce zamknięte - pokój, kryjówka, schronienie - budzi skojarzenia z łonem i grobem.

Podobnie odzież bohatera, której opisom wielu narratorów oddaje się z wyraźnym upodobaniem, sugeruje proces życia. Ubranie, zazwyczaj trzy częściowe, każe myśleć o narodzinach, życiu i śmierci. I tak głowa, okryta rodzajem kapelusza czy odmianą czapki, ewokuje obrazy przeszłych narodzin (część łożyska - podejrzewamy, że wielu z nich jest w czepku urodzonych). Buty, za małe bądź za duże, są, by tak się wyrazić, doskonale funkcjonalne - czynią bowiem życie, które jest mozolnym marszem, tym i takim, czym i jakim jest - bezlitośnie nieznośnym. Wierzchnie okrycie, jak długi płaszcz Macmanna z *Malone umiera*, ciężki i skrywający kształt ciała, może przywołać na myśl całun - zapowiedź śmierci. Ale te asocjacje nie są bynajmniej stałe, niezienne i na zawsze ustalone. Raz zainicjowany, proces kojarzenia rozwija się często tak, by objąć również konotacje przeciwstawne. Tak więc z powodu związku łona z grobem, kapelusz może kojarzyć się ze śmiercią. Można by powiedzieć, że - nieważne jak podniszczony - jako znak rozpoczętej narodzinami tożsamości indywidualnej (jeden kapelusz u dwóch ludzi na scenie oznaczałby zatem naprawdę jednego człowieka), kapelusz jest tym, co człowieka przeżyje. Płaszcz zaś, spowijający bohatera jak całun, przez ten sam związek narodzin ze śmiercią, można skojarzyć z powijkami. Tłumacząc *Malone umiera* miejscami odnosiłem wrażenie, że dłuższe fragmenty narracji rozwijają się w kierunku wytyczonym przez asocjacje jakiegoś idiomatycznego wyrażenia, w którym Beckett, Irlandczyk piszący po francusku, dopatrywał się związku z narodzinami i śmiercią, w rodzaju na przykład uwagi, że coś „nie wydało płodu”. Z tego względu tłumaczenie na angielski nie zawsze może dorównać oryginałowi, choć trzeba przyznać, że Beckett robi wiele, by taką stratę powetować użyciem czegoś, czego nie ma w wersji francuskiej, w innym miejscu.

Inną figurę beckettowskiej wyobraźni, równie przezroczystą - z pozoru - w czytaniu minimalnym, interpretować można jako figurę losu ludzkiego - ja-skrawe słońce, które przez krótką chwilę rozświetla naraz skrawek błękitnego nieba u schyłku długiego, deszczowego dnia, aby za moment ustąpić nadciągającej nieubłaganej nocy. Samo w sobie jest to zjawisko częste w klimacie Irlandii, Beckett musiał je obserwować wielokrotnie, nim zaczął je regularnie przedstawiać w swych utworach, na tyle często, żeby i czytelnik zaczął je odnosić do ludzkiego losu. Albo takie zdania z *Malone umiera*:

I wpośród swego cierpienia [...] zaczął sobie życzyć, aby deszcz nigdy nie ustal, a w konsekwencji, również i jego cierpienie, czy boleść, to deszcz bowiem zadawał mu cierpienie. [...] Mogło by bowiem tak się zdarzyć, że deszcz przestałby padać, a on nie przestawałby cierpieć, jak również, że on przestałby cierpieć, a deszcz nie przestawałby padać. Zaczął się zastanawiać, czy nie mylił się dotąd, w swej wierze, że cierpi z jego powodu, deszczu, i czy w rzeczywistości jego niewygoda nie miała całkiem innych przyczyn. Ludzi bowiem nie zadawała to, że cierpią, lecz potrzeba im jeszcze do tego ciepła lub zimna, deszczu i jego przeciwieństwa, to jest pięknej pogody, a przy tym jeszcze miłości, przyjaźni, czarnej ospy. I bez wątpienia zaczęłyby się pytać, czy naprawdę trzeba być winnym, aby zostać ukaranym,

gdyby nie wspomnienie, coraz bardziej przytłaczające, o tym, jak przystał na to, aby żyć w swej matce, a następnie ją opuścić. Ale i w tym nie mógł się dopatrzeć swej prawdziwej winy, lecz raczej jeszcze jednej kary, która nie wydała płodu i która zamiast oczyścić go z winy, jeszcze go w niej pograżyła.

Tym, czym dla Macmanna jest deszcz, dla Winnie ze *Szczęśliwych dni* jest słońce. Niewygoda obojga ma, rzecz jasna, przyczynę w tym, że się urodzili, co Beckett à propos Prousta cytuje za Calderonem (który powtórzył to za Sofoklesem) w hiszpańskim oryginale: *pues el delito mayor del hombre es haber nacido*.

U Becketta każdy szczegół otoczenia (wtedy, gdy przedstawiał jeszcze otoczenie) potrafi przywołać dylemat życia i śmierci, każda oznaka życia jest przecuciem jego końca, najmniejszy drobiazg urasta do *memento mori*. Tak więc krótki przeblysł światła przed nocą „znaczy” krótkość istnienia, a może raczej - czemu nie? - krótki, nagły przeblysł trzeźwej świadomości przed śmiercią. Beckett nigdy nie oświadcza tego otwarcie, bezpośrednio. Jego sugestia, jakkolwiek subtelna, jest jednak wobec nagromadzenia podobnych obrazów, nasycających niemal jednolicie całe jego dzieło, od młodości do grobu, zbyt oczywista, by ją zignorować (może dlatego niektórzy czytelnicy ją ignorują?).

W tym, co zwyczajne, a co podsuwał mu - i podpowiadał - jego, zdawałoby się nader wyostrzony jak na pisarza metafizycznego, zmysł realistycznej obserwacji, Beckett podkreśla zazwyczaj to, co dla niego najważniejsze, a co wydobywa z innych obrazów, jedną lub kilka „wewnętrznych” cech, po czym nadaje sens przez sugestię uniwersalnej ważności, nierzadko podkreślaną cytataми z czy aluzjami do wielkich autorów ostatnich trzech tysiącleci. W tym miejscu idzie oczywiście śladami licznych poprzedników, a choć lista ich jest długa, ograniczmy się tylko do jego największego (literackiego) wzoru, stałego źródła inspiracji - Dantego, którego dzieło potrafił recytować z pamięci (z wyraźną przyjemnością) jeszcze na krótko przed śmiercią. Pozbywszy się większości książek, w swym pokoju w domu opieki przy 26, rue Rémy-Dumoncel, w którym spędził ostatnie miesiące, zachował do końca egzemplarz *Boskiej Komedii*. Obrazy Becketta, często rozczłonkowane, wydarte cielesnej integralności obrazy wyizolowanych fragmentów ciała, na przykład Usta w *Nie ja*, czerpią inspirację głównie z Dantego. W pewnym sensie wytworzone są z tej samej materii - wysokie i konkretne zarazem, bezpośrednio, samym swym istnieniem, całym swym podanym nam kształtem, ilustrują przecież tezę, że każda jednostka ma swój udział w uniwersalnym porządku (choć Beckett wołałby zapewne powiedzieć „nieporządku”) i że w życiu każdej jednostki odzwierciedla się działanie kosmosu. Również uchwytność, niemalże dotykalność obrazów przypomina Dantego. Obrazów przeszczepionych do innego kontekstu, które sygnalizują kwestię daleko wykraczającą poza swoje „świeckie” znaczenie. Sposób istnienia śnionych na naszych oczach postaci z późnych wizjonerskich utworów Becketta, tak w dramacie jak i w prozie (z całym, cele-

browanym przez nich, rytualnym charakterem, obsesyjnym akcentowaniem kilku szczególnych aspektów ich ziemskiej egzystencji, do których wciąż się odwołują, wciąż obracając je w głowie), jest rodem z Dantego.

Swoisty realizm beckettowski, autentyczność szczegółów, znanych widzowi z codziennego doświadczenia, wprowadza bezpośrednio - pomijając zbędne odniesienia historyczne, socjologiczne - w sferę eschatologii, tym samym zaspokajając jakąś głębszą ludzką potrzebę. Może w tym doszukiwać się źródeł jakiejś szerszej fascynacji Beckettem u ludzi, którzy czytają go zasadniczo w kontekście pozaliterackim (młody inwalida stojący przy grobie Becketta, którego spłoszyłem swoim przybyciem, wyznał mi później, że Beckett pisał „dla niego i o nim”, podobnie mówili więźniowie San Quentin). Ci, których do Becketta nie przyciągają zawile aluzje i liczne pokłady „stłumionej wiedzy”, docierają do niego bezpośrednio, koncentrując się (co wymaga wysiłku, ale nie erudycji) na najtwardszych, najbardziej uniwersalnych, niemal powszechnie ważnych stronach jego dzieła.

Jest to oczywiście częstsze w wypadku dramatu od *Czekając na Godota* do *Szczęśliwych dni*, w prozie zaś od *Murphy'ego* do *Jak jest*. Teksty późne są znacznie enigmatyczniejsze i - mimo że w swym zasadniczym zrębie stają się coraz prostsze - coraz bardziej złożone w całej swej architekturze. Wytwarzają u odbiorcy potrzebę pełniejszej interpretacji, gdy tymczasem materiał frustruje oczekiwania tych, którzy chcą rozwikłać ich tajemnice. O ile wczesne dzieła otwarcie zachęcały, wręcz prowokowały odbiorców do wypełnienia ich pustych miejsc (kim jest Godot? Czy Hamm i jego trio to ostatni ludzie na ziemi?), to wypolerowana powierzchnia późnych utworów odbija jedynie pragnienie czytelnika, by je rozszyfrować. *Kolysanka* dostarcza bardzo złożonego, skumulowanego obrazu - jak większość późnych utworów Becketta. Jeśli zadamy sobie trud (lub przyjemność) kilkakrotnego kontaktu, za każdym razem odkryć można coś nowego, często zmieniającego nasze całe dotychczasowe rozumienia. Fascynujący jest proces dostrzegania coraz to nowych analogii - choć prawdę mówiąc raczej oddala nas od interpretacji definitywnej. Teksty Becketta w miarę jak stają się coraz surowsze i oczyszczone, odarte z większości tego, co u innych autorów podtrzymuje całą konstrukcję, kiedy bada się je „z bliska” odsyłają do coraz bardziej się rozwarstwiających pokładów znaczenia. Owa seria kilkudziesięciu coraz szczuplejszych tomów, uległa ściągnięciu, kontrakcji, nie redukcji. Równie ważne, jak to, co w nich jest, jest to, czego w nich nie ma. Minimalne na powierzchni, przejawiają wielką energię wewnątrz.

Zatem pouczająca jest lektura wczesnych utworów równoległa do obcowania z zagadkami późnych, jakże enigmatycznych, tekstów. I tu i tam powracają wciąż te same motywy, obrazy, frazy, zdania i słowa. W ten sposób, stopniowo wyznaczając terytorium, odnosząc wczesne teksty do późnych i *vice versa*, przyzwyczajamy się do mechaniki beckettowskiego nadawania znaczeń, do specyficznego emocjonalnego zabarwienia scenarii, typowych gestów, rodzaju spostrzeżeń, jakby z Prousta wziętej waloryzacji wyryw-

ków zewnętrznego świata zgodnie z symbolicznym kodem wykształconym w czasie biograficznym, do mniej lub bardziej bezpośrednich sądów o zadaniach literatury generalnie i sztuki.

3.

Dla pisarza takiego jak Beckett, dla którego pisanie jest poszukiwaniem, ewolucja to proces zmiany w niewiadomym kierunku. Cel czy też punkt dojścia jest niezany z góry, nawet jeśli impuls do pisania pozostaje niezmienny. A impuls ten, najważniejszy u Becketta bodziec - poruszytel to odczuwany od młodości przymus zadawania pytań o sens życia nieodmiennie widzianego w perspektywie śmierci.

Zasadniczym tematem dzieła Becketta, od początków, jeszcze w latach dwudziestych, do ostatniego dłuższego fragmentu prozy *Podrygi* i ostatniego publikowanego tekstu poetyckiego *Jak to powiedzieć* (*comment dire What is the Word*); jest to, co sam Beckett nazwał kiedyś *issueless predicament of existence*, a co można by oddać jako nierozwiązywalny (Beckett woli tu napisać „bez wyjścia”) tudzież irytujący dylemat istnienia. Dylemat sytuacji bez wyjścia - sytuacji egzystencjalnej, można by rzec: prawzorcowej. Ten dylemat istnienia, dla Becketta równoznaczny z dylematem śmierci, a więc cały kompleks zagadnień związanych ze śmiertelnością, przejawiał się różnorako w trzech zasadniczych okresach twórczości pisarza, które tu wyróżnię, a mianowicie najpierw w jego wczesnych utworach pisanych po angielsku, następnie w dziełach powojennych w większości powstałych w języku francuskim oraz w późnych tekstach, pisanych na przemian po francusku i angielsku.

We wczesnych utworach, dopóki opisywał jeszcze świat zewnętrzny, który tylko ironicznie nazwać trzeba wielkim światem (wielki okazał się małym, i odwrotnie), przypatrywał się temu wielkiemu światu z uwagą drapieżnika wężącego za ofiarą. Jego bohaterowie - dziś można by ich nazwać beckettowskimi ekscentrykami - żyją jeszcze na peryferiach wielkiego świata. Owe peryferie mogą znajdować się w centrum Miasta, będącego scenerią prozy i poezji Becketta. Postaci nie pretendują wprawdzie do życia i uczestniczenia w nim, niemniej są na jego łasce i nie mogą tego zmienić. Dylemat śmierci zostaje przedstawiony czytelnikowi zarówno przez bohatera, jak i narratora. Ten ostatni przejawia upodobanie do demonstrowania nam, że wielki świat, chaotyczny i okrutny, pelen jest rzeczy, które nie tylko same niszczą i giną ale wzajemnie się niszczą i gubią.

W powojennej prozie Becketta, między *Pierwszą miłością* a *Nienazywalnym*, bohater Becketta wypowiada się w pierwszej osobie i w swoim własnym imieniu. Porzuciwszy chyba już ostatecznie aspiracje do bycia częścią wielkiego świata, oddaje się teraz całkowicie (niemal) bezinteresownemu kontemplowaniu i (niemal) dokumentalnemu opisowi swych wizji (w których jego ciało - bądź ciało bohatera - idzie przez świat), oraz głosu, nieustannie przemawiającego w nim, wbrew niemu, przeciw niemu, o nim.

O nim - bądź też o stworzonej przez niego postaci, bowiem bohater, teraz artysta, stworzył sobie zastępcę w istnieniu, jakieś swego rodzaju „wice-ja”. Wątpliwości wynikające z dalekich od jednoznaczności stosunków między nimi (opowiadającym „ja” a opowiadanym „nim”) stanowią rdzeń epickiej dynamiki trylogii powieściowej Becketta.

W prozie po *Nienazywalnym* nie zmienia się owa zasadnicza orientacja, Beckett zajmuje się tymi samymi kwestiami, repertuar motywów i obrazów nie jest zasadniczo odmienny - *novum* tkwi raczej w drastycznej redukcji i silnej kondensacji materiału. Trzeba odnieść to bezpośrednio do postawy Becketta wobec Formy i Sztuki, która stała się gdzieś w końcu lat pięćdziesiątych chyba jednak pozytywniejsza i bardziej konstruktywna. Wcześniej raczej zdominowana przez krytykę istniejącego stanu rzeczy i postulaty na przyszłość, teraz jakby znajduje swą własną drogę. Jeżeli w latach trzydziestych Forma Becketta starała się naśladować niezborną rzeczywistość, zaś w następnym dziesięcioleciu próbowała podważyć iluzoryczny porządek, na którym sama została oparta, to od końca lat pięćdziesiątych, kiedy autor „dopuścił” chaos i nie potrzebował już wykazywać, iż jest on zasadą organizującą wielkiego świata, Beckett mógł przystąpić do oswojenia go - jak to nazwał w jednym z nielicznych wywiadów: „akomodacji” chaosu przez nową formę, taką, która nie zapierając się go w wielkim świecie, przewycięży go - choć na małą i choćby iluzoryczną chwilę, i zatriumfuje nad nim. Proza *Jak jest* stanowi wyraz chęci estetycznego przewyciężenia chaosu. Beckett dopuszcza chaos do głosu odbierając mu głos. Odbierając głos głosowi, który chaosowi zaprzecza, udziela głosu formie, która się z nim godzi i akceptuje.

Ilość cierpienia, dawka rozpacz i desperacji w *Jak jest* wydaje się nie mniejsza niż w *Nienazywalnym*, zaś zadanie narzucone sobie przez kreowane przez narratora postaci równie przepaściste. Zadanie narratora, zademonstrowanie w kontrolowanej prozie tego *j a k j e s t* w wielkim świecie, zostaje wszakże spełnione, doprowadzone do końca. Nawet jeśli tylko nominalnie - wtedy mianowicie, gdy odpowiedź na pytanie „jak jest” stanowi tautologię - „jest tak, jak jest”. Być może właśnie w *Jak jest* głosowi u Becketta udaje się po raz pierwszy doprowadzić swą misję do końca.

Forma ma pomieścić bałagan (czy znaczy to porządkować, czy tylko przystosować) ukazując życie (w wielkim świecie) jako dalekie i nieobecne. Nie ma już przemożnej potrzeby znalezienia źródła mowy, sceneria zaś nie musi zawierać żadnych bezpośrednich (realistycznych) odniesień do świata realnego. W serii utworów prozą z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, od *Wszystko obce precz po Bez*, Beckett wkracza na samotny szlak niemal klinicznie wyabstrahowanego eksperymentu. Jego celem jest sprowadzić do minimum pozostałe jeszcze elementy makrokosmosu w utworze, co stanowi nieodzowny krok, aby dzieło stało się pomnikiem niezależnej i autonomicznej wyobraźni i portretem umysłu zarazem. Beckettowska proza osiąga stopień zerowy „literatury notatek” (w eseju o Prouście mianem tym pogardliwie określa prozę realistyczną). Odsłaniając tę wizję ele-

mentarną, maksymalnie niepomną wielkiego świata, autor szuka schronienia w pokładach tego, co pozostało z pamięci i wyobraźni. To pierwsze „prawdziwe schronienie”, ponieważ słowa wbudowane są w gmach, w którym wszystko jest wymierzalne - a więc i kontrolowane - a przez to znane budowniczemu, który przecież sam ustala obowiązujące w nim prawa. Głównym trybem jest tu ewokacja, słowem-zaklęciem zaś: „niech się stanie”. „Powiedziane” czy „pokazane” jest równoznaczne z „ustanowionym”, a więc „istniejącym”.

Proza po *Bez*, przede wszystkim „późna trylogia”: *Towarzystwo*, *Worstward Ho* i *Źle widziane źle powiedziane*, wydaje się mniej radykalna, podobnie jak dramaturgia Becketta, tak na scenę, jak i radiowa i telewizyjna. Znowu ma tu wstęp codzienne doświadczenie. Sprowadzona do starannie dobranych rekwizytów i do zachowanych treści pamięci i wyobraźni, dopuszcza ona zaakcentowane mocniej niż poprzednio, „pozytywne” tematy miłości, współczucia, i jakby złagodzonego cierpienia. Bardziej otwarcie bywa eksploracją dzieciństwa, czasami nie cofając się nawet przed drobiną nostalgii. Obecnie każdy - lub niemal każdy - tekst brany z osobna można wziąć za portret wizjonera, najczęściej bez imienia, zawsze samotnego, wsluchanego w zagadkowy głos lub wpatzonego w obraz - głos i obraz powstające w jego obecności, których źródła pozostają dla niego do końca nieznane. Tak wizja owa, jak i warunki jej powstania, pojawienia się, są przedmiotem opisu. Tak wizja, jak i sytuacja, w której się rodzi, objawia się w formie wizualnej i/lub słuchowej, w zasadniczym obrazie śniącego (wizjonera) i sytuacji, w której tenże (mężczyzna czy kobieta) słyszy głos, widzi obraz. Jego sytuacja odbija się w wizji i zarazem z tej wizji wynika. Istotnym tematem późnej twórczości Becketta jest wyciszony seans intensywnej kontemplacji miejsca, w którym obecne jest ciało - wyobrażone czy prawdziwe. „Wyobrażone czy prawdziwe” jest też kwestią, której rozstrzygnięcie pozostawia autor czytelnikowi.

W ostatnich utworach Becketta wszystko obraca się wokół centralnego pojedynczego obrazu, twardego i jasnego, w którym, jak Brook, można dopatrywać się symbolu, obrazu kumulującego, który sumuje wszystko w świecie - po odjęciu od świata wszystkiego z wyjątkiem siebie. Jak w *Koły-sance*, gdzie za pomocą jednego rekwizytu istnienia, fotela, budowany jest obraz, wokół którego rozwija się sytuacja, będąca wariantem Sytuacji Egzystencjalnej. W tym obrazie kumulującym, w którym skupia się (formalnie) wszystko to, co dzieje się na scenie, odnajdujemy (tematycznie) oba bieguny życia - narodziny i śmierć, z rytmiczną nicością między nimi, przepaścią mijającego bezpowrotnie czasu. Stajemy wobec czasu przeszłego, nie żalowanego i - w odróżnieniu od czasu Prousta - nie odnalezionego. W eseju o *W poszukiwaniu straconego czasu* mówiąc o „rozwiązaniu proustowskim” autor ma na myśli zbawcze nieoczekiwane zespolenie dwóch momentów:

Utożsamienie doświadczenia teraźniejszego z przeszłym, pojawienie się w teraż-nieszności dawnej czynności lub relacji, jest niczym innym niż współ-istnieniem ide-

alnego i rzeczywistego, wyobraźni i bezpośredniego zrozumienia, symbolu i substancji. Takie współistnienie wyzwała tę istotną rzeczywistość, która nie dana jest ani w kontemplatywnym, ani w aktywnym życiu. To, co wspólne terażniejszości i przeszłości, jest bardziej istotne niż jedna i druga wzięta z osobna.

Rozwiązanie proustowskie, możliwość przewyciężenia zabójczego działania czasu, nie istnieje w świecie Becketta. „Beckettowskie rozwiązanie” bierze za punkt wyjścia niewiarę w to, w co pokładał wiarę Proust. Jest r o z - w i ą z a n i e m tych dwóch chwil, przypięczętowaniem ich odrębności, niewiarą w zbawcze połączenie czasu przeszłego z terażniejszym. Moment opowiadania i moment opowiadany, ewokowany, czy też taki, do którego opowiadanie czyni aluzje, w momencie gdy chcemy je ze sobą zestawić (*vide* Krapp), w momencie widzenia trzeźwego i do cna uczciwego, bez złudzeń, odstania przed nami *lapsus* czasowy, próżność i marność życia, które wypełniło czas między tymi dwiema chwilami. Ostateczne i ostatnie doświadczenie polega u Becketta na nagłym zdaniu sobie sprawy z czasu nieodzyskanego, nieodnalezionego. Jest to doświadczenie krańcowo uczciwe, radykalne, bez upiększeń. Ta świadomość luki, rozziwu, rozstąpienia się, „wzbogaca” jedynie poczucie, że ponowne przeżycie, proustowskie odtworzenie tego, co niegdyś było między dwiema chwilami, jest niemożliwe, a przywołane obrazy rozsypują się natychmiast w drobiny nicości.

Objawione w ten sposób porcje nicości postrzegane są raz jako twory pamięci, raz jako czyste twory wyobraźni. W późnych utworach oba rodzaje włączone są na równych prawach w tkanę dzieła. Wspomnienia przeobrażają się w twory wyobraźni, jednakże kreatywność tychże skażona zostaje i przyćmiona przez wspomnienia, które z kolei odnoszą się najczęściej do procesu tworzenia fikcji i do wyobraźni. Choć nie stapiają się, niemożliwe jest odróżnienie - i oddzielenie - jednych od drugich. Ich wspólną cechą jest to, że zjawiają się, jako zjawy, że jawią się temu, co doświadcza wizji.

Wychodząc od owej luki, rozziwu między dwiema chwilami, gdyby sięgnąć do wspomnień tego, co wcześniej i antycypować to, co jeszcze nadzieje, dotrze się do krańców - narodzin i śmierci. Między nimi, jak *hiatus*, rozciąga się pustka życia - z całą swą wyrafinowaną kombinatoryką możliwości - która zresztą nie jest niewyczerpana. Wobec nieuniknionej utraty życia indywiduum, zrealizowane i niezrealizowane możliwości jawią się zaledwie jako krótkotrwałe *divertissements* wraz z całą szeroką gamą wzajemnie wymieniających elementów, całą gamą kalkulacji, poruszeń wyobraźni i bolesnych reliktyw pamięci indywidualnej.

4.

„Począłem *Molloya* i całą resztę w dniu, w którym zdałem sobie sprawę z własnej głupoty. Dopiero wtedy zacząłem pisać to, co czuję”, powiedział Beckett Gabrielowi d'Aubare`de ze świadomością, że francuska proza, którą stworzył zaraz po wojnie w wielkim przyпыlywie energii twórczej, pozwoliła

mu zademonstrować samodzielność artystyczną. Po wielu latach porzucił Beckett ambicje napisania *un roman bien-fait*, która w pewnym sensie zawsze musiałaby nawiązywać do Joyce'a. Autor *Ulyssesa* pozostał wprawdzie dla niego wzorem integracji artystycznej, ale metoda pisarska Becketta okazała się, jeśli wierzyć jego własnym komentarzom, niemal negatywem metody Joyce'a. O ile Joyce „dokonywał tego, że słowa wypowiadały swoje maximum”, to Beckett „nie był mistrzem materiału”. „Im więcej Joyce wiedział, tym więcej mógł. Jako artysta pretendował do wszechwiedzy i wszechmocy. Ja zajmuję się niewiedzą i niemocą”, powiada Beckett, zaś w innym miejscu stwierdza, że jeśli Joyce próbował zmieścić w swym dziele jak najwięcej, to on, Beckett stara się jak najwięcej ze swego usunąć. Joyce dodawał wciąż coś do swych tekstów, Beckett od nich odejmuje. Idąc dalej tym tropem, można by sformułować: O ile Joyce chciał pisać o wszystkim, Beckett zrozumiał, że ma pisać tylko o sobie. Owo zdanie o *Molloyu* i „całej reszcie” nie jest świadectwem kokieterii, tak samo jak nie jest - co wypisywał György Lukács - świadectwem zwyrodnienia i nihilizmu. Negatywność ma tu swoje głębokie - i pozytywne - uzasadnienie. Przede wszystkim jest świadectwem wyzwolenia od tego, co Becketta dotąd krępowało. Od tej pory, od chwili sokratejskiego zdania sobie sprawy „z własnej głupoty”, pisarz nie musi udawać, że wie. Może więc pisać z wielką wiedzą o niewiedzy - irracjonalności, niemocy, lękach, szaleństwie i klęsce, wśród których czuje się jak w swoim żywiole, o tym, co mu najdroższe, co najlepiej zna, z definicji, własnej zresztą. Może być subiektywny, do tego stopnia radykalnie uczciwy i bezinteresowny, żeby osiągnąć uniwersalność, o jakiej nie mogliby marzyć pisarze pretendujący do obiektywizmu.

W *Ostatniej taśmie* dochodzący z taśmy głos 39-letniego Krappa opowiada staremu Krappowi na scenie o zasadniczym doświadczeniu jego życia, chwili, kiedy zrozumiał, że: „ciemność, której nie dopuszczałem na powierzchnię, jest w rzeczywistości moim najlepszym...” Stary Krapp zatrzymuje w tym momencie taśmę i nie pozwala nam usłyszeć zamierzonego i nieużytego przez autora słowa: „sprzymierzeńcem”. Okoliczności ośnienia Krappa są zaiste literackie: wieczorem na molo mieszają się elementy - światło latarni morskiej z ciemnością, woda z powietrzem, ziemia z wodą. Wizja Krappa jest zbeletryzowaną wersją autentycznego przeżycia Becketta (do którego odnosi się może przytoczone wyżej zdanie o *Molloyu* i „całej reszcie”), ośnienia, jakiego doznał 39-letni Beckett w czasie swoich pierwszych po wojnie odwiedzin Irlandii, ale nie nad brzegiem morza, tylko w samotnym pokoju - jak to często u pisarzy bywa - w nowym domu swej matki zwanej *New Place*. Portretowanie świadomości ma niemal zawsze genezę osobistą, ale wytworzone obrazy wykraczają poza leżący u ich podstawy biograficzny impuls. To, co brzmi abstrakcyjnie - portretowanie świadomości - sam Beckett uprawiał w bardzo konkretny sposób, a mianowicie własny wewnętrzny świat uczynił swym głównym punktem odniesienia i czerpał z niego materiał do pisanych utworów. Ciemność-sprzymierzeńiec to jednocześnie wewnętrzność, świadomość, w której nie ma światła z zewnątrz.

W beckettowskiej ewolucji od naturalizmu do portretowania świadomości, przejście od powieści do dramatu, tak w przypadku sztuki *Eleutheria*, jak i *Czekając na Godota* wydaje się krokiem wstecz. W *Nienazywalnym* na przykład, powieści, w której świadomość mówiącego (kimkolwiek on jest) stała się naczelnym punktem orientacyjnym, w pewnym sensie potraktowana jako *locus*, miejsce, do którego odległe odgłosy wielkiego świata docierają w postaci szumu, mieszającego się ze słowami z wewnątrz - znakami zachodzących w umyśle poruszeń - narrator ewokuje wprawdzie makrokosmos, zewnętrzną, poprzez ewokację pochodzących stamtąd przedmiotów, zawiesza jednak w działaniu - lub drastycznie ogranicza - prawa przyczynowości, czasowo-przestrzennego odniesienia tekstu do świata zewnętrznego, a nawet cielesności mówiącego podmiotu. Język jest wprawdzie bardzo ulomny - co z paradoksalnym upodobaniem wykazywał Beckett, mimo (a może właśnie dlatego) że tak bardzo był nań zdany - wydaje się jednak, z powodu swego niedookreślenia, znacznie lepszym partnerem świadomości niż ciało. Przestrzeń umysłowa może być pokazana w prozie bez potrzeby podważenia zasady, która tę prozę warunkuje.

W teatrze wszakże, do którego Beckett zwrócił się rzekomo aby wythnąć od „okropnej prozy”, prozy świadomości, wydaje się to karkołomnym zadaniem. Jakże bowiem sfera indywidualnej świadomości miałaby służyć za wyłączny materiał w fizycznym wymiarze sceny teatralnej? Jak przedstawić coś doświadczanego przez nas w osobności rozmyślań, uczuć, intuicji, tudzież wewnętrznych - nazwijmy je tak! - percepcji, coś, co język oddaje tylko w przybliżeniu, posługując się metaforami najczęściej przestrzennymi, które podkreślają wewnętrzny charakter i niematerialność - w publicznym spektaklu, który, jak się wydaje, zakłada zewnętrzną i materialną obecność. A zwłaszcza - jak o d j a ć od owej psycho-fizycznej rzeczywistości na scenie, którą zwiemy aktorem, pełnię cielesnej obecności, nie niwecząc jednocześnie szansy pokazania ruchu w człowieku (zamiast, jak pamiętamy, człowieka w ruchu). „Ultra-cerebralnej ciemności”, o której marzył Belacqua, w teatrze nie sposób wypełnić „martwymi i nienarodzonymi”.

Vladimir, Hamm, Krapp, nawet Winnie, to postaci, które nieuprzedzony widz może traktować jako sportretowane w dramacie o s o b y z realnego świata. Wcześniejsze utwory teatralne dopuszczały jeszcze - nieadekwatne przecież - odczytanie w kategoriach naturalizmu. Z biegiem czasu jednakże, idąc za intuicją popartą praktyką inscenizacyjną, stworzył Beckett serię wypowiedzi dramatycznych, które z jednej strony praktycznie wykluczyły recepcję mimetyczną, z drugiej zaś wykazały, że przestrzeń umysłowa może zostać zaprezentowana w teatrze. Przeniesienie głosów i obrazów świadomości na deski sceniczne stwarza bezpośredniość, uzmysławiającą widzowi, że oto jest świadkiem introwertycznego aktu umysłu. Materialne obiekty na scenie, odarte ze swych naturalistycznych konotacji, użyte są tu w sposób, który eksponuje nie tyle substancjalność, co stosunki. Materialność zostaje wprzęgnięta w zadanie wymazywania materialności. Erozja

materialności nigdy zresztą nie doprowadza do nieobecności ciała na scenie (choć zbliża się do tego stanu *Oddech*). Cieleśność wszakże coraz bardziej odarta jest ze zmysłowości. *Blood, sweat and tears* - tego nie ma co szukać w późnych sztukach.

Formuła „teatru wewnętrznego”, swoistego beckettowskiego „Ich-Drama”, skryształowała się dopiero pod koniec lat 60-tych. *Szczęśliwe dni* i może też *Ej Joe* są dla Becketta ostatnimi pretekstami do weryzmu. Od tego czasu, jak to ujął amerykański krytyk Charles Lyons, „właściwą areną akcji staje się indywidualna świadomość”. Punktem dojścia dramatu jest więc usceniczenie świadomości.

Ciekawe, że bezpośredniego impulsu dostarczyło tu Beckettowi radio, medium, ku któremu zwrócił się dosyć przypadkowo i którym zajmował się zaledwie przez kilka lat, pod koniec lat pięćdziesiątych. A jednak trudno wyobrazić sobie późniejsze jego eksperymenty bez radia. Przy czym, choć nie sposób przecenić ważności tego epizodu dla dalszej ewolucji autora, żaden z utworów radiowych nie wymieniany jest jednym tchem z największymi jego osiągnięciami. Pierwsze słuchowisko, *Wszyscy, którzy upadają*, jest jeszcze rozpisana na wiele postaci quasi-realistyczną sztuką na głosy, której „akcja” zlokalizowana jest w autentycznym pejzażu okolic Wielkiego Dublina i w czasie znanym Beckettowi z własnego dzieciństwa. Drugie, *Popioły*, przedstawia samotnego bohatera opowiadającego sobie historię i ewokującego w jej obrębie głosy innych. W trzecim suchowisku, *Słowa i Muzyka*, postaci quasi-alegoryczne (Muzyka i Słowa traktowane jako „osoby dramatu”) współdziałają w akcie narodzin poezji z ducha muzyki. *Cascando*, kolejny utwór radiowy, jest zapisem akustycznego seansu, w trakcie którego enigmatyczny Otwieracz zestawia ze sobą fragmenty tekstu werbalnego i utworu muzycznego. *Milieu* i indywidualność aktorów znalazły się w tym słuchowisku w punkcie zerowym (parafrazując Barthesa: autor osiąga tu zerowy stopień mimetyzmu). Radio przekonało Becketta, że immanentny, choć potencjalny, dramatyzm świadomości (tak jak znamy to z *trylogii*) można obrócić w przedstawienie, że sam język może mówić, że głosy w całej swej zmysłowej konkretności, ale już niezależnie od postaci, i w całej bezpośredniości, ale już uwolnione od ciała, mogą pojawić się na scenie - a w konsekwencji, że osoba w tradycyjnym sensie może zostać w dramacie wyeliminowana. Że autor może udzielić głosu głosowi bez bohatera.

Uwolnwszy swoje utwory w dziedzinie czystej akustyki z ostatnich pęt tak pogardzanego naturalizmu i mimetyzmu, przeniósł Beckett swe radiowe doświadczenie na scenę, rozszerzył je, rozbudował o wymiar wzrokowy. Do milczenia i uwolnionych od naturalizmu głosów dodał ów w p i e r w u s u n i ę t y element wizualny. Przywrócenie elementu wizualnego nie oznaczało wszakże powrotu do ucieleśnionego aktora grającego postać, tak jak konwencjonalnie rozumiemy ten termin. Beckett nie powrócił bowiem do konwencjonalnego modelu aktora-bohatera („relegowanego” na

deski sceniczne bezpośrednio z rzeczywistości wielkiego świata), obecnego na scenie jako całość psycho-fizyczna, będącego centrum, głównym punktem odniesienia i elementem unifikującym wszystko to, co widz obserwuje w czasie spektaklu - do modelu, w którym mowa i obecność cielesna połączone są w zwykły, organiczny że tak powiem sposób, uwieńczony stworzeniem przez aktora postaci. Zamiast naturalistycznego psychologizmu Beckett, wciąż odwołując się do psychologii, zastosował jako model integracji kontrapunktowe zestawienie dwóch porządków, wizualnego i akustycznego, niejako ponad głową aktora, zgodnie z przemyślanym wzorem mającym więcej wspólnego z muzyką i plastyką niż z teatrem - takim przynajmniej, jaki znamy z codziennej praktyki inscenizacyjnej.

Figura na scenie to jakby nie-cały bohater. To jakby rama cielesna sygnalizująca tylko ludzką obecność - to nie osoba jednocześnie podtrzymująca dramat i przez dramat podtrzymywana, tylko swoisty emblemat osoby poza nią, prawdziwego bohatera, którego nazywam beckettowską *personą*. Persona Becketta to pełna postać tożsamości jednostkowej - to owo brakujące „ja”, na tropie którego mówili narratorzy trylogii. Jakże wyraźnie jest ona nieobecna przez kontrast do obecnej na scenie figury aktora. Z drugiej strony figura na scenie to również dla widza rodzaj ramy, miejsce projekcji. Ci, których grają aktorzy, to nie ludzie z krwi i kości. Nie mają biografii, to my projektujemy na nich własne treści. Działają jak katalizator, wyzwalaając w nas emocje, myśli, intuicje, spostrzeżenia, które odnajdujemy w nas samych w związku z oglądaniem bohatera.

Aktorzy zatem to raczej aktanci - przedstawiający. Wykonując czynności na scenie, odgrywając małe rytuały, spełniają swe zadanie - odsyłają do osoby, której trzeba by doszukiwać się *poza* nimi. Aktorzy, ci z krwi i kości, żyją, kiedy mówi im się to w czasie prób. Oczywiście, poruszają nas, w podstawowym znaczeniu tego słowa, wkładając w grę całe zasoby swych emocji i talentu - niemniej ich energia nie służy zbudowaniu postaci, lecz wytworzeniu scenicznego obrazu. Ciała niemal się nie poruszają, wyblakłe, o powolnych ruchach, jakby zastygające na naszych oczach w bezruchu. Dostyc paradoksalnie, tym żywiej nas absorbują, im bardziej sami stają się bez życia.

To, co tradycyjnie tak zajmowało bohaterów Becketta, antagonizm umysłu i ciała, schodzi jakby na dalszy plan, w miarę jak ciało na scenie traci swoje soki, wysycha. Ciała wydają się wymyślone, wydumane przez śniącą osobę poza nimi, stają się dosłownie „przedmiotami myślowymi”, upostaciowionymi obiektami myśli, unaocznionymi treściami wizji mentalnych, snów śniącego gdzieś poza lub ponad. Wyśnione, wymyślone - mają się pojawić właśnie jako takie - zatem ich obecność jest świadectwem i poświadczeniem nieobecności. Albo pustą obecnością, która sygnalizuje tylko nieobecność. Późne utwory Becketta to wytwory wizji mentalnej, która ewokuje ciała.

Świadomość jest ekranem, na którym pojawiają się obrazy postrzeżone przez wewnętrzne oko lub ucho, bądź też, inaczej mówiąc, utwór jest miejscem projekcji wyobrażeń świadomości. Scena jest macicą myśli powołujących do istnienia wizje, których częścią składową jest niemal zawsze ciało i/lub jego aspekty. Choć pozbycie się ciała przyniosłoby ukojenie, myśl może tylko fantazjować o pozbyciu się ciała albo snuć o nim (fikcyjne) wspomnienia. Albo też, inaczej mówiąc, scenę można porównać do łona, które wydaje na światło obraz poczęty w macicy umysłu. Rodzi się on i umiera na naszych oczach, rozdziera ciemność po to, by wkrótce do niej powrócić. Poszczególne obrazy sceniczne (usta, głowa, kobieta w fotelu na biegunach) są mocno osadzone w elementarnej sytuacji scenicznej (odpowiednio: mówienie o przeszłości, słuchanie o przeszłości, słuchanie i mówienie) - tę zaś można widzieć jako wariant sytuacji egzystencjalnej w ogólnej Sytuacji.

Ta Sytuacja objawia się w przebiegu sztuki, która prowadzi bohatera i widza do konstatacji prawdy o próżności życia, samotności, niemożliwości miłości i szczęścia oraz poczucia straty jako zasadniczych i nieuniknionych doświadczeń w życiu ludzkim. To, co na scenie, to r e k w i z y t y sytuacji egzystencjalnej, zaś kluczowy obraz ma związek z naczelnym motywem Narodzin-Śmierci. To prawdziwy teatr wewnętrzny, portret świadomości uchwyconej w akcie zorientowanej na siebie kontemplacji, teatr, w którym „wydarzenie dramatyczne” sprowadzone zostaje do pełnego rytmicznych powtórzeń „rozpisania na czas” opisu „bohatera”, bohater zaś, jeśli prawdą jest to, co pisze Charles Lyons, „staje się miejscem, kategorią odnoszącą się do wszystkiego na scenie”.

5.

Zanim spróbuję dalej precyzować, na czym polega swoistość beckettowskiego modelu, parę uwag o trosce Becketta o muzyczność i wizualną stronę swych utworów.

Beckett zawsze przywiązywał wielką wagę do muzyczności tekstów w ogóle, do rytmu wypowiedzi i fizycznej artykulacji słów. Już we wczesnej prozie uderza, jak wielu narratorów z największymi szczegółami charakteryzuje ekscentryczną manierę wypowiadania się bohaterów. Nie dziwi, że później pisał Beckett utwory do wypowiadania słyszając w głowie głos konkretnego aktora (inspirowany głosem Patricka Magee w *Ostatniej taśmie*, Billie Whitelaw w *Kolysance* czy Davida Warrilowa w *Solo*). Od czasu „epizodu radiowego” jego zainteresowanie akustyką przyjęło formę konkretnych eksperymentów akustycznych. I tak, na przykład, bardziej świadomie niż wcześniej badał autor domenę pozasłownego użycia muzyki i dźwięków. Ponadto jego zainteresowanie materialnością artykulacji głosowej popchnęło go ku specyficznym eksperymentom z przebiegami artykulacyjnymi - najważniejsze dotyczą strumienia głosowego, raz rozdzielonego, innym razem ciągłego, zawsze prezentowanego na zasadach muzycznych. Wreszcie to, co stanowiło najoczywistsze *novum*: zaczął stosować w sztuce

kach na scenę technikę elektronicznego nagrywania głosu i bezpośredniego odtwarzania nagrań. Wprowadzenie nagrań do spektaklu *live* pomaga sygnalizować powtarzalność *per se*, nadaje konkretny wymiar sceniczny pamięci - pamięć to coś, co dotyczy zawsze *wtedy i tam*, a co można bezpośrednio zademonstrować *hic et nunc*. Interakcja głosu nagranego z głosem *live*, czy z brakiem głosu *live*, pozwala unaocznic dialog wewnętrzny, uzmysłowić dialektykę żywego i martwego, obecnego i nieobecnego, wewnętrznego i zewnętrznego.

U Becketta umysł o skłonnościach do scholastyki (chciałoby się rzec: szkoła Joyce'a) sąsiaduje z bardzo pragmatyczną postawą w stosunku do techniki. Może to coś z ducha muzyki - gdzie precyzja równoważy spontaniczność, zaś emocje znajdują swój (wysocze sformalizowany) wyraz p o n a d mimetyzmem.

W *Prouście* przypisywał Beckett muzyce zasadniczą czystość, za jej najważniejszą cechę uważał niematerialność i nieskalanie rzeczywistością zewnętrzną. Stąd jego wzgarda do opery, która już „z definicji stanowi ohydnie skażoną formę tej najbardziej niematerialnej ze wszystkich sztuk”. Kilka lat później, w liście prywatnym do Axela Kauna z 1937 roku, właśnie w odniesieniu do muzyki precyzuje Beckett swój pogląd o zadaniach literatury - w kontekście jej stosunku do języka:

Czy też powinna literatura pozostać w tyle, na owym starym, leniwym szlaku, który muzyka i malarstwo dawno już opuściły. Czy w nienaturalności słowa tkwi coś paraliżująco świętego, coś, co nie należy do żywiołów innych sztuk? Czy istnieje powód, dla którego nie można by unieważnić straszliwie despotycznej materialności słowa, jak np. w zżeranej przez wielkie, czarne paazy powierzchni dźwięków Siódmej Symfonii Beethovena, tak iż na całych stronicach nie dostrzeżlibyśmy niczego prócz przyprawiającej o zawroty głowy ścieżki dźwięków łączącej bezdenne otchłanie milczenia.

Równie ważną rolę grał u Becketta element wizualny, nie tylko w późnych utworach, gdzie, jak chcą niektórzy krytycy, obraz dominuje nad słowem, lecz również we wczesnej prozie, w której świat zewnętrzny opisany jest często z perspektywy malarza. Niektóre deskrypcje (mechanicznych) ruchów ciał, zawierające klasyfikacje poszczególnych „pozycji”, przywodzą na myśl studia z ikonografii i ikonologii w duchu Erwina Panofsky'ego. Oprócz tego, że proza Becketta pełna jest aluzji do konkretnych płócien i rycin, niekiedy całe fragmenty narracji - na przykład długie pasáže w *Walcie* - brzmią jak opisy obrazów.

Ograniczmy się w tym miejscu do pism estetycznych Becketta, w których wypowiada się on bezpośrednio na temat malarstwa. To los malarza najlepiej ilustruje dylemat artysty egzystencjalnego. Ą propos obrazów Brama van Velde, Beckett-krytyk raz jeszcze odwołuje się do obrazu czaszki jako źródła, miejsca i zarem przedmiotu wizji:

Ta rzecz nieruchoma w pustce - oto wreszcie rzecz, którą widać, czysty przedmiot. Puszka czaszki ma monopol w tym względzie. [...] tam właśnie zaczyna się widzieć, w ciemności. W ciemności, która nie lęka się już żadnego świtu. W ciemności, która jest światem i wieczorem i nocą pustego nieba, twardej ziemi. W ciemności, która oświetla umysł.

Zaś przedmiotem następujących uwag jest malarz Jack B. Yeats:

Należy do wielkich naszych czasów, jak Kandinsky i Klee, Ballmer i Bram van Velde, Rouault i Braque, ponieważ rozświetla - tak jak wielcy tylko na to mogą się odważyć - nierozwiązywalną kwestię istnienia, dylemat bez wyjścia; zmniejsza ciemność tam, gdzie mogłyby być, przynajmniej matematycznie, drzwi.

Refleksja nad postawą Becketta wobec muzyki i malarstwa pomaga nam lepiej zrozumieć charakter jego własnej sztuki. Praca Becketta nad formą przypomina bardziej wysiłki malarzy i muzyków niż twórców teatru. W każdym razie, z praktycznego punktu widzenia, standardy precyzji, narzucane przez jego utwory, standardy nie spotykane w teatrze, osiągnąć można tylko w dziedzinie muzyki i sztuki wizualnej. Który ze współczesnych dramatopisarzy wymaga krytycznego komentarza w takim na przykład duchu: „Ta szósta pauza jest trzynastą rzeczą, która zdarza się w sztuce, i stanowi zakończenie pierwszego pełnego „taktu” akcji. Wydarzenie numer 10 było dotychczas pierwszą wypowiedzią słowną, pierwszym „wierszem” sztuki-tekstu” (Robert Scanlan o *Szczęśliwych dniach*).

Prezentacja teatralna staje się spektaklem słuchowo-wzrokowym, mierzonym rytmem sygnałów dźwiękowych i wizualnych, które współgrają, łączą się i rozdzielają, odbijają się wzajemnie w harmonii czy dysonansie. Scena jest miejscem, gdzie pojawia się głos, ten nagrany oraz ten na żywo, i gdzie współbrzmi z innym głosem, obdarzonym ciałem czy też nie, miejscem, w którym, w otoczeniu minimum dekoracji znajduje się ludzkie ciało. Może ono usłuchać głosu bądź mu zaprzeczyć - mimika, gesty i ruchy ciała współgrają z płynącymi z taśmy dźwiękami mowy ludzkiej lub muzyki, skontrapunktowanymi zmianami światła.

Martin Esslin uważa, że metafory, w jakie ubiera Beckett doświadczenie egzystencjalne stają się w coraz większym stopniu wizualne. Sztuki takie jak *Quad* czy *Nacht und Träume* stanowią według niego czysto wizualne obrazy „całkowicie uwolnione od słowa”. Można się z tym zgodzić z ważnym zastrzeżeniem - że choć bywają całkowicie uwolnione od słowa, nie stają się czysto wizualne. Są wręcz nie do pomyślenia bez warstwy akustycznej. *Quad* został przecież określony przez autora jako sztuka na cztery postacie, światło i instrumenty perkusyjne. *Nacht und Träume* nie może się obyć bez ostatnich siedmiu taktów z pieśni Schuberta. Co więcej, nawet milczenie towarzyszące rozwijającemu się w czasie elementowi wizualnemu utworu jest nie tyle brakiem dźwięku, ile „niemym akompaniamentem”, jak to się dzieje w *Filmie*, w którym taki charakter milczenia podkre-

śła fakt, że jedynym dźwiękiem na istniejącej przecież ścieżce dźwiękowej jest akustyczny, choć niewerbalny znak uciszenia: „psst”.

6.

Większość późnych sztuk Becketta, tak scenicznych, jak i telewizyjnych, rozwija się podług ostrożnie skomplikowanego scenariusza. Ryzykując uproszczenie, można by powiedzieć, że należą one do jednego z dwóch typów, które nazwę tu całkiem roboczo sztukami Słuchanymi i Mówionymi. W sztuce pierwszego typu słyszymy głos, na żywo (*Nie ja*), bądź płynący z taśmy (*Wówczas*) i obserwujemy, jak wpływa on na sytuację sceniczną. Sztuki tego typu mogą być różnorodne - od prostego „aktu mowy” dokonywanego na słuchaczu (jak w *Wówczas*) do sekwencji powtarzalnych czynności scenicznych dyktowanych przez niewidziany głos (jak w *Trio duchów i Co gdzie*). Widz jest świadkiem interakcji głosu ze słuchaczem, która najczęściej przybiera formę oddziaływania głosu na słuchacza, a ściśle mówiąc - słuchacza lub jego części - bowiem to w sztukach tego typu mamy do czynienia z fragmentaryzacją ciała.

Sztuki Mówione (np. *Solo, Ohio Impromptu*) rozwijają się bez niewidzianego głosu, zaś ciało aktora najczęściej może się poruszać. Charakteryzują się mniej wyraźną strukturą repetycji - a może raczej tylko mniej oczywistą, arytmetyczną. One również odmawiają widzowi prostej satysfakcji natychmiastowego rozwikłania „o co tu chodzi” - i to nie tylko z powodu swej enigmatyczności, spowodowanej wątpliwością odniesień do świata zewnętrznego, lecz również z tego względu, że trudno określić, jak ma się to, co widzimy na scenie, do tego, o czym się na niej mówi. W tych sztukach bowiem element narracyjny, *h i s t o r i a* opowiadana, odnosi się w nie do końca określony sposób do *s y t u a c j i*, sekwencji czynności zachodzących na scenie. Autor frustruje tu wszelkie wysiłki zmierzające do tego, żeby albo uznać historię za nie odnoszącą się do sytuacji albo utożsamić je z sobą.

Przestrzeń, którą ewokuje opowiadający historię, jest skontrapunktowana z przestrzenią sytuacji na scenie. Ta widziana i słyszana przestrzeń może nas odnieść do konkretyzacji przestrzennej *p o z a s c e n ą*, ale jeszcze w teatrze: do scenicznego OFF-u, najczęściej słyszanego tylko (choć w *Komedii* również widzianego). U pisarza realisty mikrokosmos sceniczny spotyka się z makrokosmosem za kulisami, sceniczny OFF jest miejscem, gdzie to, co widzimy i słyszymy na scenie, wchodzi w kontakt ze światem zewnętrznym, stanowi jakby przedłużenie obu. U Becketta scena i sceniczny OFF razem składają się na obraz umysłu będący odpowiednikiem totalności świadomości czy też przestrzenią beckettowskiej osoby. Scena sugeruje raczej teraźniejsze i świadome, OFF kojarzyć można z przeszłym i nieświadomym. Dla post-derridysty OFF u Becketta może sugerować przestrzeń brakującego źródła.

„Pozascenę” traktował Beckett w szczególny sposób. Najpierw była domena tajemniczych gońców czy instruktorów, później awansowała do roli siedliska duchów. Pozzo i Lucky stamtąd przybywają, Vladimir i Estragon ni-

gdy tam nie odchodzą - z wyjątkiem momentów, w których Vladimir, cierpiący na powiększenie prostaty, idzie spełnić swój bolesny obowiązek. Clov kuśtyka do i ze swojej kuchni, Krapp zanurza się „z tyłu sceny w ciemność” po butelkę i po swoje *aide-mémoires*: starą księgę buchalteryjną i olbrzymi słownik. Począwszy od *Komedii*, scena i OFF razem sprzeciwiają się światu na zewnątrz. OFF wciąga postaci na scenie w dialog. Dla Światła, kierującego kolejnością i długością wypowiedzi trójki postaci w urnach, historia trójkąta małżeńskiego to coś z innego świata, epizod t a m i w t e d y, jakże przelotny i nieważny, z perspektywy sceny i OFF-u, oddalony od t u i t e r a z o całe lata świetlne.

Po *Komedii* zachodzi tak na scenie, jak w sztukach telewizyjnych, ważny proces - OFF dosłownie otacza i osacza scenę i ekran, spychając je w ciemność. Ciało aktora, w całości bądź części, staje się świetlistą wysepką pośród ciemności. Taka ewolucja symbolizuje dla mnie zaborczość OFF-u, jego ekspansję, swoistą próbę pochłonięcia sceny. Zdaje się być znakiem jakiejś rywalizacji między obiema - w trakcie której OFF zalewając i pochłaniając to, co widać, grozi całkowitym pożarciem postaci - przywróceniem jej milczeniu i ciemności. W cytowanym już liście z 1937 roku Beckett pisał o „powierzchni dźwięków rozrywanej potężnymi pauzami, ścieżce dźwięków rozczepionej na zawrotnych wysokościach, łączącej niedosiężne otchłanie milczenia”. Oto co dzieje się w i z u a l n i e w ostatnich sztukach telewizyjnych: obrazy ciał zostają pokawałkowane i przedstawione jako skąpo oświetlone ludzkie minimum sprzeciwiające się ciemności, której wreszcie ulega. Czas poddany jest synchronizacji przestrzennej.

7.

W późnych sztukach porzucił Beckett większą część dramatycznych podpor in scenizacji teatralnej, pozostawiając jedynie kilka elementów fizycznie niezbędnych do gry. Z drugiej zaś strony teatralność - jeśli nie dramatyzm - wydaje się wielkim potencjałem całej prozy Becketta.

Przedstawianie tekstu Becketta - idzie mi tu o najprostszą formę prezentacji: artykulację słowną - nadaje mu cały nowy wymiar, zazwyczaj przeoczany w czytaniu oczami. Czytać trzeba uchem. Tekst na głos, najlepiej z pamięci, wywiera oczywiście znacznie mocniejsze wrażenie na widzu. *Primo* - znaczenie emocjonalne, tak ważne, zawarte jest w artykulacji. Dlatego sam Beckett nalegał na niezapośredniczony głos nawet wtedy, kiedy odbywało się to kosztem zrozumiałości. *Secundo* - wielcy mistrzowie głosu jak Warrilow czy Magee nauczyli nie tylko, jak pamiętać te teksty, lecz także, jak je rozumieć. Zamiast długich komentarzy ostatniego tekstu Becketta, wspomnianego *Jak to powiedzieć*, wystarczy wysłuchać kilkuminutowej recytacji tekstu przez Barry'ego McGovern, w której struktura semantyczna jest bezpośrednio oddana rytmem i intonacją, tak precyzyjnymi i oczywistymi, że zaczynamy zastanawiać się, dlaczego nie zauważyliśmy tego przy pierwszej lekturze. Czyste myślowo, gdy czyste artykulacyjne. *Tertio* - głos zmusza do wysłuchania wszystkiego w jednym ciągu bez

możliwości zatrzymania się, a przez to stawia nas w podobnej sytuacji do bohaterów - niewykluczone, że lepiej zrozumiemy wczuwając się w ich sytuację. Głos, pamiętajmy, jest natarczywy i nieublagany, pracuje nieustannie. Jak świadomość, której nawet w czasie snu nie można wyłączyć.

Jak w długoletnim małżeństwie, teatr i proza upodobniają się wzajemnie - on staje się niedramatyczny, ona aż prosi się o prezentację teatralną. Tak naprawdę o przydatności na scenę sędziwy autor decydował nieraz po ukończeniu tekstu. Przykładem może być *Solo*, wydany w tomie dramatów utwór, który wydaje się zadziwiająco nie-dramatyczny. Esslin nazywa go „dziwną hybrydą opowiadania i sztuki dramatycznej”. Czynności sceniczne zawarte w didaskaliach z grubsza (i częściowo tylko) dublują opowiadaną historię - a może trzeba by powiedzieć „idą jej śladem”. Rękopis *Solo* poczęty został w (tekstowym) lonie *Towarzystwa* - w pierwszej wersji rękopisowej stanowi fragment tego większego utworu prozą. To, że *Towarzystwo* jest wdzięcznym tekstem do prezentacji scenicznej, udowodniło kilka jego adaptacji powstałych jeszcze za życia autora, z których dwie, Pierre'a Chaberta i Stanleya Gontarskiego, były nie mniej teatralne niż *Solo*. Z kolei sytuacja opisana w prozie *Towarzystwa* wykazuje duże podobieństwa do opublikowanego jako dramat *Wówczas*, również wykorzystującego pomysł bohatera, który w ciemności słucha głosu ewokującego przeszłość. Dobre wystawienie *Wówczas* i *Solo* prowadzi do równie głębokiego doświadczenia teatralnego, jak odbiór *Towarzystwa* na scenie. Z drugiej strony prezentacja *Solo* bez czynności scenicznych jest całkowicie dopuszczalna i może wystarczyć. David Warrilow w wielu wypadkach po prostu czytał ten utwór w teatrze.

W rzeczywistości bowiem *Solo* jest prozą zaadaptowaną przez autora na potrzeby Warrilowa. Beckett pokazuje tu, jak przenosić na scenę swe późne utwory. W żadnym wypadku nie przystępuje do r e k r e a c j i tego, co dramatyczne w prozie, ani nie w y w o d z i sytuacji dramatycznej z narracji, tylko do tego, co istnieje, do istniejącego tekstu, dodaje nowy wymiar - sceniczny. Umieszcza tekst prozą wewnątrz współrzędnych sceny, daje mu wyznaczniki sceniczne. Uzupełnia tekst specyficzną - nie trzeba dodawać, że jak najprostszą i statyczną - sytuacją sceniczną. Sytuacja ta wykazuje podobieństwa do tej, którą opisuje tekst. Nie można ich zignorować, jednakże to, co widzimy na scenie, nie jest prostą ilustracją scen z wypowiedzanego tekstu. Obie sfery - czynności sceniczne i wypowiedzany tekst - pozostają w relacji kontrapunktowej.

Efekt sceniczny najlepszych inscenizacji statycznego *Solo* dowodzi, że teatralność nie musi iść w parze z dramatyzmem. Teksty Becketta, zaprezentowane na scenie bez dramatyzacji, stają się wydarzeniami teatralnymi nawet wtedy, gdy absolutnie nic nie dzieje się na scenie. David Warrilow, mówiąc o *Solo* daje nam interesujący przykład u w i d o c z n i e n i a wypowiedzanych słów, będącego następstwem niemal całkowitej redukcji elementu wizualnego: „W *Solo* [...] próbowałem uzyskać inną perspektywę tego,

co zazwyczaj znajome. Próbowałem mówić o języku, jakbym odkrywał go po raz pierwszy. Rozmyślnie ukryłem twarz po to, by publiczność mogła smakować wypowiedane słowa. Staralem się, aby dykcja nabrała najwyższej możliwej precyzji".

„Dykcja” - oto jeszcze jeden przykład, jak Beckett uwalnia to, co zazwyczaj jest tylko aspektem przedstawienia i podnosi je do rangi osoby scenicznej. W *Nie ja* czy *Wówczas* widzimy tylko mówiące usta i słuchającą twarz, tym razem zaś widzimy zarys ciała Warrilowa bez twarzy i ust. I słowo dosłownie z d a r z a się na scenie. Tak jak w słynnym zdaniu *Solo*, które ominął Beckett w tekście francuskim: *Parts lips and thrusts tongue forward. Birth*, w którym sposób artykulacji słowa *birth*, położenie i ruch organów mowy, odzwierciedla fizyczny proces narodzin: „Rozdziela wargi i wyrzuca język do przodu. Narodziny”. W ten sposób *dictio* zostaje utożsamione z *actio*, zaś cały obraz jest oczywistym zademonstrowaniem na scenie tego, że „na początku było słowo”.

Enoch Brater nazywa sztukę taką jak *Kolysanka* mianem *a performance poem*, co w przybliżeniu znaczy „poemat sceniczny”. Można by zastanawiać się, czy w tych gęstych, surowych sztukach prezentujących w skumulowanym obrazie scenicznym warianty sytuacji egzystencjalnej, Beckett nie doszedł do nowej formuły teatru, czy nie mamy do czynienia z podobnym do tego, które odbyło się w dwudziestowiecznej muzyce i malarstwie, przewyciężeniem mimetyzmu w teatrze. Rozdzielając te elementy, które dramat w powszechnym rozumieniu łączy ze sobą, Beckett zaproponował inny rodzaj syntezy, w której widziane i słyszane, elementy wizualne i akustyczne splatają się z sobą w wysoce sformalizowany sposób, znany z muzyki i sztuk plastycznych. Przyszłość pokaże, czy formuła Becketta znajdzie swoich kontynuatorów, czy pozostanie jego indywidualnym odkryciem, poza które on sam, w twórczości przynajmniej, już nie wyszedł.

Marek Kędziński

* Głosa wygłoszona na międzynarodowym kolokwium *Journees Beckett* w Arles, w maju 1994. Przekład z angielskiego.
Polski przekład Towarzystwa w Twórczości 5/1982.

W swoim debiutanckim eseju o powstającym *Finnegans Wake* Joyce'a (przekład polski: *Kwartalnik Artystyczny* 3/1995), dwudziestodwuletni Beckett wskazuje na filozoficzne i estetyczne źródła, z których czerpał autor *Ulissea* tworząc przez blisko dziewiętnaście lat swoje zagadkowe dzieło. Młody krytyk poświęca najwięcej miejsca Gambattście Vico (1668-1744), którego idee miały wywrzeć najsilniejszy wpływ na Joyce'a i znaleźć najwyraźniejsze odbicie w jego ostatnim utworze. Chodzi głównie o dwie koncepcje włoskiego filozofa: o jego teorię społecznego rozwoju i teorię pochodzenia języka, poezji i mitu.

Teoria społecznego rozwoju głosi, iż ludzkość rozwija się w trójfazowych cyklach po linii spiralnej. Fazy te to: epoka bogów, epoka bohaterów i epoka ludzi. Po zamknięciu się cyklu, wszystko zaczyna się od nowa, tyle że na szerszym bądź wyższym pierścieniu spirali.

Pierwsza część *Finnegans Wake* ma odpowiadać epoce bogów (instytucji Religii albo abstrakcyjnym Narodzinom). Część druga - epoce bohaterów (instytucji Małżeństwa albo abstrakcyjnej Dojrzałości). Część trzecia - epoce ludzi (instytucji Pogrzebania albo abstrakcyjnemu Zepsuciu). Wreszcie, część czwarta, rozpoczynająca cykl od początku na wyższym piętrze, ma odpowiadać przejściu z epoki ludzi do nowej epoki bogów, czyli epoce „żywej Opatrzności” (instytucji Poczęcia lub Zmartwychwstania albo abstrakcyjnemu Tworzeniu).

W swojej teorii języka, poezji i mitu, Vico stawia tezę o zakorzenieniu wszelkich mitów i twórców językowych w rzeczywistości, w konkretnych przedmiotach i zdarzeniach, i poświęca wiele miejsca zjawisku, które nazywa „wyrażeniem bezpośrednim”. W „wyrażeniu bezpośrednim” forma i treść są ze sobą nierozzerwalnie związane.

Beckett wykazuje w swoim eseju, że Joyce nieustannie odwoływał się do tych idei i konceptów, i unaocznia, w jaki sposób to robił. Przypomnijmy przynajmniej dwie uwagi Becketta. Jedna, najczęściej później cytowana, brzmi:

„Tutaj forma jest t r e ś c i ą, a treść f o r m ą... Pisarstwo Joyce'a nie jest o czymś, ono s a m o j e s t t y m c z y m ś... Kiedy chodzi o sen, słowa idą spać... Kiedy szaleje sens, szaleją i słowa... (Tutaj) pełnia odbioru zależy w równym stopniu od odbioru wizualnego jak słuchowego... (W odniesieniu do tej prozy) słowo „czytać” jest nieodpowiednie... (Pisarstwo to) stanowi kwintesencję języka, grafiki i gestu oraz mowy nieartykułowanej wraz z całą właściwą jej klarownością... (Mamy w nim do czynienia) z surową treściwością hieroglifów... (Słowa tutaj) nie są dwudziestowieczną farbą drukarską odcisniętą zgrabnym maczkiem na papierze, ale są czymś żywym. Z impetem wypychają się na karty książki, iskrzą się, płoną, gasną i zanikają”.

Druga jest następująca:

„Owo sprawdzenie różnorodnych środków wyrazu do ich pierwotnej, pe-

Antoni Libera,
ur. 1949 r., tłumacz, krytyk literacki, reżyser. Przełożył i opracował m. in. *Dramaty* Samuela Becketta (Biblioteka Narodowa, Wrocław, 1995) oraz wystawiał je w kraju i za granicą. Mieszka w Warszawie. (red.)

Inej treści prostoty i stopienie tych wydestylowanych pierwiastków w środek zdalny do uzewnętrzniania myśli - to czysty Vico; Vico zastosowany w zakresie stylu... Zwróćmy uwagę, że prawie w ogóle nie ma tu śladu subiektywizmu, ani abstrakcji, ani metafizycznego uogólnienia. Mamy natomiast konkrety. Zupełnie jak w dawnym micie: dziewczyna przy polnej drodze, dwie praczki na brzegu rzeki".

Zmierzam do tego, by stwierdzić, że uwagi młodego Becketta odnoszące się do pisarstwa późnego Joyce'a, w równym stopniu dają się odnieść do jego twórczości, i też - zwłaszcza tej późniejszej. Ślady idei i koncepcji Vico, wykorzystanych przez Joyce'a w *Finnegans Wake*, odnajdujemy w wielu utworach Becketta - jak choćby w powieści *Jak jest*, w krótkich tekstach prozą *Dzyń i Bez*, w jednoaktówkach *Wtedy gdy i Kroki*. Odnajdujemy je również w prozie *Towarzystwo* (1980).

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden motyw w tym utworze, mianowicie na motyw drogi, którą bohater - ten o kim mówi Głos - pokonuje w ciągu całego życia. Zanim jednak przejdę do tego, kilka słów na temat konstrukcji całego utworu, która, jak się wydaje, również ma wiele wspólnego z modelami Vico i Joyce'a.

W *Towarzystwie*, podobnie jak w wielu innych utworach Becketta, ukazana jest pewna świadomość, która jeden jedyny raz w tekście nazwana jest jako „ja”. O tym „ja” nie wiadomo jednak, ani kim jest, ani gdzie jest, ani kiedy jest. Jedyną cechą, która je określa, jest potrzeba nazywana „potrzebą towarzystwa”. „Ja” jest samo, nie chce być samo i z tego powodu wyobraża sobie pewne rzeczy. Ta czynność, nazywana „wymyślaniem”, jest złożona (ma piętrowy charakter). „Ja” powołując do życia jeden byt (Głos) w tej samej chwili, w sposób nieunikniony, powołuje dwa inne (Słuchacza i Twórcę) - w myśl rozumowania, że jeśli istnieje Głos, to ktoś musi go słyszeć; a jeśli Głos i Słuchacz są wymyśleni, to musi też być ktoś, kto ich wymyśla. A zatem mamy tu do czynienia z czterema elementami. Jednym (i jedynym) rzeczywistym - „ja”, o którym jednak prawie nic nie wiadomo, i trzema wymyślonymi - Głosem, Słuchaczem i Twórcą.

Stosownie do tej konstrukcji zbudowany jest tekst. Występują w nim cztery tematy, które prowadzone są niczym cztery głosy w utworze muzycznym. Temat pierwszy to „Głos” - określanie jego właściwości. Temat drugi to „Słuchacz” - budowanie obrazu odbiorcy. Temat trzeci, „Twórca” - próba autoportretu tego, który wymyśla. I wreszcie temat czwarty - „Historia” opowiedziana przez Głos, historia czyjegoś życia, tego, który obecnie jej słucha.

Tekst, jak to często bywa z utworami Becketta, podzielony jest na akapity mające charakter sekwencji, jakby pewnych ogniw. W sumie akapitów jest 59. Liczba ta - w kontekście sceny przywołanej przez Głos, w której bohater obserwuje ruch wskazówki sekundnika i sunący za nią lub wyprzedzający ją cień - kojarzy się z niepełną minutą lub godziną. Jest to aluzja do koła, do kończącego się lecz nie zamkniętego ostatecznie okręgu. Rozumiem to jako sugestię, iż to, co dzieje się w *Towarzystwie*, czy, ściślej mówiąc, „akcja”, której utwór *Towarzystwo* jest tyleż wyrazem co samą rzeczywistością, ma charakter cykliczny.

Rzecz zaczyna się od „wybuchu” wyobraźni w punkcie zero:
„Jakiś głos dochodzi do kogoś w ciemności. Wyobrazić sobie”.

Potem następują konsekwencje tego aktu: dodawanie elementów, które dają się wywieść z wylonionego bytu, i kombinowanie nimi (wymyślenie kondycji Głosu, opowiadanej przezeń Historii, Słuchacza i Twórcy). Wreszcie, po wyczerpaniu różnych możliwości, następuje powrót do punktu wyjścia, czyli do pierwotnej (jakby fundamentalnej) samotności podmiotu. Wyrażone jest to w ostatnim akapicie, który przypomina punkt, a składa się z jednego słowa „Sam” (w wersji francuskiej czteroliterowe „Seul”).

Według mnie, mamy tu do czynienia z rodzajem wyrażenia bezpośredniego. Oto forma utworu, kojarząca się z drogą, jaką pokonuje wskazówka zegara, czyli z kołem, określa naturę samej przedstawionej rzeczywistości.

Każdy z wymienionych powyżej tematów podejmowany jest 15 razy, to znaczy, w piętnastu akapitach. Ścisłej zaś mówiąc, dokładnie 15 akapitów przypada na „Głos” i opowiadaną przezeń w drugiej osobie „Historię”. Natomiast tematy „Słuchacza” i „Twórcy” podejmowane są 14 razy. Ostatni jednowyrazowy akapit należy do obu tych tematów. Słowo „Sam” jest dla tych dwóch wątków tym, czym nuta podstawowa - tonika - w wielogłosowym utworze muzycznym. Głosy kanonu spotykają się w niej, na ogół w ostatnim takcie.

Przejdźmy teraz do rekonstrukcji drogi bohatera.

Jego wędrówka zaczyna się w „jacie Connolly’ego” (franc. „*la boucherie-charcuterie Connolly*”). Bohater, trzymany przez matkę za rękę, wychodzi stamtąd, po czym obróciwszy się w prawo, idzie (cały czas prowadzony) główną ulicą na południe.

Wynika z tego, że wyjście z jatk Connolly’ego wychodzi na wschód.

Następnie, po jakichś stu krokach skręcają w głąb (miasteczka) i zaczynają się pisać pod górę, długim podejściem do domu. Pogoda jest letnia, ciepło i spokojnie, a oni idą w milczeniu trzymając się za ręce. Jest późne popołudnie i po jakichś stu krokach nad szczytem wzniesienia pojawia się słońce.

Z tego z kolei ustępu wynika, że matka i syn znowu skręcili w prawo, tym razem na zachód (skoro późnym popołudniem słońce mają przed sobą).

A zatem droga, jaką pokonuje w tym epizodzie bohater, odpowiada ćwiartce koła na tarczy zegara między godziną trzecią a szóstą.

Według mojej interpretacji, epizod ten obrazuje proces dojrzewania do życia, przychodzenia na świat. Przemawia za tym również fakt, iż opowiedziany jest jako pierwszy, p r z e d historią dnia urodzin.

Dziecko trzymane przez matkę za rękę, złączone z nią w ten sposób niczym pępowiną, prowadzone jest z „jatką”, która zdaje się symbolizować łono, krwawe wnętrze, do „domu”, który z kolei oznacza „bycie-człowiekiem-w-tym-świecie”. Rzeczą znaczącą jest również to, iż dom ów znajduje się wyżej niż jatka. Kierunek marszu, zgodny z ruchem wskazówek zegara, oraz fakt, że jest to marsz pod górę, pozwalają na skojarzenie z dantejskim Czyścćem. Takim właśnie ruchem Dante z Wergilim wspinał się na górę czyścćową. Tak też posuwa się ludzkość w spiralnym modelu

Vico. Letnie, pogodne popołudnie można rozumieć jako aluzję do pierwszej fazy rozwoju - do epoki bogów. W świetle skojarzenia z dantejskim Czyśćcem nabiera dodatkowego znaczenia pytanie zadane przez malego bohatera matce:

„Czy niebo, w rzeczywistości, nie jest dużo dalej, niż się to wydaje?”

Znamienne jest też inne wyrażenie, które pada w tym epizodzie, mianowicie - „główna ulica” (franc. „*la grand-route*”, ang. „*highway*”). Droga, którą matka prowadzi dziecko do domu (tzn. z niebytu ku życiu) - to „główna ulica”. Należy zwrócić uwagę, iż w ten sposób nie nazwana jest żadna z innych dróg, które z czasem przemierza bohater. Wszystkie inne drogi, którymi chodzi, to na ogół drogi „boczne”, „zapadłe” (ang. „*back roads*”).

Istotny jest również ciąg dalszy rozmowy syna z matką:

„Z jakiegoś powodu, którego nigdy nie odkryłeś, pytanie to (o pozorną bliskość nieba - A.L.) chyba wyprowadziło ją z równowagi. Bo odtrąciła twoją małą rękę i dała ci taką odprawę, żeś nigdy tego nie zapomniał”.

Epizod ten ma co najmniej dwa odniesienia we wcześniejszej twórczości Becketta. Podobny sens jak w *Towarzystwie* ma, według mnie, jatka w *Narkotyku* (w moim przekładzie w *Odrze 1*, 1995):

„Przeszedłem przez ulicę i zatrzymałem się przed jatką. Za zewnętrzną żaluzją widniały zasunięte story w niebieskie i białe pasy - kolory Świętej Panienki - poznaczone wielkimi różowymi plamami. Pośrodku nie zachodziły jednak na siebie i przez wąską szczelinę można było dojrzeć ciemną tuszę końskie wiszące na hakach głowami w dół”.

Jest to opis wielce dla Becketta charakterystyczny, mieniący się znaczeniami. Przedstawia on wnętrze jatki jako łono widziane przez „niepokalaną szczelinę”, w którym martwe tusze końskie stanowią zapowiedź tego, co zostanie wydane na świat.

Drugie odniesienie odnajdujemy w noweli *Koniec* (w moim przekładzie w *Zeszytach Literackich 4*, 1996):

„Jakiś chłopczyk, zadzierając głowę i wskazując rękami na błękit, pytał swojej matki, jak to jest możliwe. «A dajże mi święty spokój», odpowiedziała”.

W punkcie wyjścia rozumianym jako *p o c z ę c i e* (w progu jatki Connolly'ego), bohater zwrócony jest twarzą na wschód. Natomiast w punkcie wyjścia rozumianym jako *n a r o d z i n y* (w pokoju, w którym przyszedł na świat) jest on już zwrócony twarzą na zachód. Mówi o tym drugi epizod opowiadany przez Głos:

„Po raz pierwszy ujrzaleś światło pokoju, w którym prawdopodobnie została poczęta. Wielkie okno wykuszowe wychodziło na zachód, na wzgórze. W głównej mierze na zachód”.

W trzecim epizodzie opowiadany przez Głos, następującym zresztą bezpośrednio po scenie narodzin, spotykamy bohatera na „wąskiej, polnej drodze”, gdy stoi i liczy swoje kroki. Pod koniec tego akapitu pada zdanie:

„Podczas tych obliczeń również nieruchomy u twojego boku cień twojego ojca”.

Cień, jaki rzuca na ziemię bohater, podobny jest do cienia ojca, dlatego że bohater ma na sobie odziedziczone po nim ubranie („stare lachy włó-

częgi") i w ogóle jako stary człowiek upodobił się do niego. We fragmencie tym interesuje nas jednak przede wszystkim określenie „u twojego boku” (franc. „à tes côtés”; ang. „at your elbow”). Wynika bowiem z niego, że bohater stoi tutaj zwrócony twarzą albo na północ, albo na południe. Jeżeli przyjmujemy założenie, że w dalszym ciągu poruszał się on ruchem prawoskrętnym, jak w epizodzie pierwszym, to można przesądzić, iż stoi on twarzą na północ. Urodził się w pokoju wychodzącym na zachód, w domu stojącym w punkcie odpowiadającym godzinie szóstej na tarczy zegara. Na „wąskiej, polnej drodze” stoi on w punkcie odpowiadającym godzinie dziewiątej, zwrócony twarzą na północ. Oto i druga ćwiartka koła.

Przytoczmy opis kolejnej sceny wędrówki bohatera, „na drodze z Balyogan”:

„Po lewej pierwsze zbocza. Na wprost puste pola. Po prawej nieco z tyłu cień twojego ojca... W drodze od świtu, a zapada już noc. Skończywszy przeliczanie, ruszacie obaj dalej, znowu od zera. Jakby na Stepside. Lecz nagle przełazicie przez płot i kuśtykając na przelaj znikacie na wschodzie”.

Jeśli o zmierzchu cień bohatera usytuowany jest „po prawej, nieco z tyłu”, to znaczy, że stoi on zwrócony na północny zachód. Zgadza się to z opisem widoku z okna pierwszego pokoju:

„Wielkie okno wykuszowe wychodziło na zachód, na wzgórze. W głównej mierze na zachód”. Bo będąc oknem wykuszowym wychodziło też nieco na południe i północ. Z natury rzeczy. Nieco na południe w dalszym ciągu na wzgórze i nieco na północ na zbocze i równinę”.

Nagle przejście bohatera przez płot i skierowanie się na wschód oznacza, że po raz kolejny skręcił on w prawo. Można powiedzieć, że stojąc w punkcie odpowiadającym godzinie jedenastej na tarczy zegara, miał on pokusę zejścia z okręgu (kierunek północno-zachodni), jednak w ostatniej chwili opanował ją i zgodnie z ruchem wskazówek zegara ruszył w kierunku godziny dwunastej, a następnie trzeciej (na wschód).

Następny etap drogi to scena nad morzem. Tym razem, znów wieczorem, bohater stoi tyłem do morza, wspierając ręce i głowę na kiju. Gdyby otworzył oczy, jak powiada tekst, w tyle (za sobą), między rozstawionymi nogami, ujrzałby cień kija na piasku. Wynika z tego, że znów stoi on przodem ku zachodowi. A więc, że poruszając się niezmiennie ruchem prawoskrętnym dotarł do punktu wyjścia, do punktu, któremu na tarczy zegara odpowiada godzina szósta. W ten sposób zatoczył on koło.

Druga - i ostatnia - wędrówka bohatera zaczyna się zimą:

„Gdy wychodziłeś ostatni raz, ziemia była pod śniegiem”.

Zimą i nocą:

„Pociemniały strop nieba”.

Nic więc dziwnego, że nie ma już przy nim cienia jego ojca. Bohater wychodzi z domu i nie patrzy przed siebie. Idzie z pochyloną głową, patrząc pod nogi. Wreszcie zatrzymuje się i nie może już ruszyć dalej. Wtedy ogląda się za siebie i widzi ślady swoich stóp na śniegu:

„Ogromna parabola. W kierunku przeciwnym niż wskazówki zegara. Jak w piekle” (franc. *Comme aux enfers*).

Ruchem lewoskrętnym Dante z Wergilim schodzili do piekła. Drugi cykl,

rozpoczęty zimą (będącą aluzją do epoki ludzi w modelu Vico), zaczął się ruchem uznawanym w różnych mitologiach za przeklęty.

Wreszcie, spotykamy bohatera znów w domu. Nie jest to jednak ten sam dom, a przynajmniej nie ten sam pokój, w którym się urodził. Albowiem okno w pokoju, w którym bohater budzi się w nocy, zapala lampę i przygląda się zegarowi, wychodzi na wschód:

„Tak zastaje cię świt. Przez okno wychodzące na morze, na wschód, wpada wczesne słońce, i na całą podłogę kładzie się twój cień i tej lampy nad głową, co ciągle się pali”.

Wynika z tego, że bohater w owym drugim pokoju siedzi tyłem do okna, czyli przodem na zachód.

Na zakończenie jeszcze pewna kwestia związana z wiekiem bohatera, określonym jako „kwiat wieku”. W scenie oczekiwania na dziewczynę w altance bohater liczy, między innymi uderzenia własnego serca. Wreszcie pada następujące zdanie:

„Na razie jednak mając za sobą nieco ponad siedemdziesiąt miliardów...” (franc. *„Mais pour le moment n'en ayant à ton passif qu'une dizaine de billions américains...”*; ang. *„But for the moment with hardly more than seventy American billions...”*).

W tej formie określony jest jego aktualny wiek. Ludzkie serce uderza przeciętnie 70 razy na minutę. W skali roku daje to liczbę niespełna 36 milionów uderzeń. Amerykański bilion to europejski miliard, a zatem 70 amerykańskich bilionów to 70 miliardów (70 i dziewięć zer). 70 miliardów podzielone przez 36 milionów daje niespełna 2 tysiące. Czyżby oznaczało to, że bohater w chwili, gdy czeka na dziewczynę w altance, liczył sobie aż tyle lat? Czyżby była to ukryta aluzja, iż nie jest on zwykłą postacią, lecz figurą symbolizującą człowieka nowożytnego?

Pod koniec 1980 roku zwróciłem się z tą kwestią do autora. Oto jego odpowiedź datowana 11 grudnia 1980 roku:

„Les deux chiffres manifestement faux. Je vous laisse le soin de les corriger, en calculant combien de battements «au passif» d'un homme de 20 ans (son âge dans le petit pavillon) à raison de 70 à la minute. Peut-être la bagatelle de 700,000,000 seulement. Veuillez vérifier et metre les deux textes d'accord. Merci de m'avoir signalé cette erreur grossière”.

„Obie liczby są uderzająco błędne. Niech pan je łaskawie poprawi, przeliczywszy ile uderzeń (serca) ma «za sobą» człowiek dwudziestoletni (jego wiek gdy siedzi w altance) przy siedemdziesięciu na minutę. Zapewne 700,000,000 zaledwie. Proszę to sprawdzić i uzgodnić oba teksty. Dziękuję, że zwrócił mi pan uwagę na ten poważny błąd”.

Antoni Libera

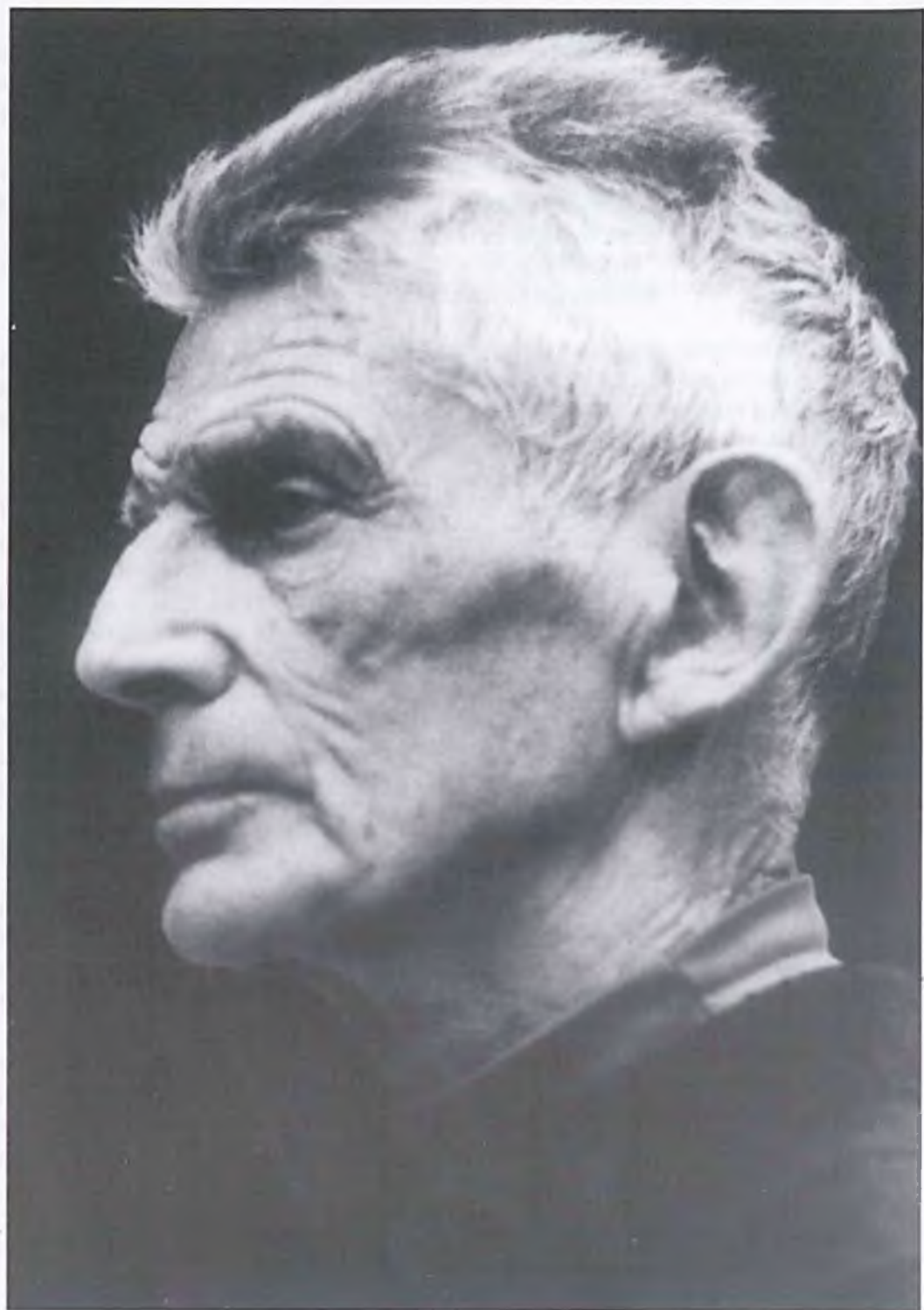


Foto: Hugo Jehle / SDR

Głosy i glosy

SAMUEL BECKETT do MICHELA POLLACA:

Szanowny Panie,

Prosił mnie Pan o uwagi o *Czekając na Godota*, którego fragmenty ma Pan zamiar przedstawić w programie radiowym *Club d'Essai* - co jest dla mnie zaszczytem - a jednocześnie o uwagi na temat sztuki dramatycznej.

Nie mam żadnych uwag o sztuce dramatycznej. Nie mam w tym wprawy. Nie chodzę do teatru. To dopuszczalne.

Mniej dopuszczalne jest, w tych okolicznościach, wpierw napisać sztukę, a następnie, już po napisaniu, nie mieć najmniejszego pojęcia o niej.

Niestety, tak się rzecz ma w moim przypadku.

Nie wszyscy mają możliwość, tak bezkarnie, kursować między światem, który wyłania się z utworu literackiego a światem zysków i strat, tak jak między robotą a kawiarnią na rogu.

Nie wiem nic więcej o tej sztuce niż każdy, kto jest w stanie uważnie ją przeczytać.

Nie wiem, w jakim duchu ją napisałem.

O postaciach nie wiem więcej niż to, co one mówią, robią i co się im przytrafia. Co do ich wyglądu, musiałem chyba już podać tych kilka szczegółów, które sam, zresztą z trudem, dostrzegłem. Na przykład meloniki.

Nie wiem, kto to jest Godot. Nie wiem nawet, czy istnieje. I nie wiem, czy oni wierzą, że on istnieje - ci dwaj, którzy na niego czekają.

Dwaj pozostali, którzy pojawiają się pod koniec pierwszego i drugiego aktu, robią to chyba po to, by przerwać monotonię.

Wszystko, co udało mi się zauważyć, pokazałem na scenie. To niewiele. Mnie wszakże to wystarczy, w zupełności. Mogę nawet powiedzieć, że lepiej by wypadło, gdybym pokazał mniej.

Co do chęci doszukania się w tym szerszego i bardziej wzniosłego znaczenia, które można by zabrać do domu po spektaklu, razem z programem i z patykiem po lodach, nie widzę w tym sensu. Niemniej można tego dokonać.

Nie mam już z nimi nic do czynienia i nigdy nie będę. Vladimir, Estragon, Pozzo i Lucky - czas i miejsce należą już do nich. A jeżeli udało mi się nieco ich poznać, to tylko dlatego, że trzymałem się z daleka od potrzeby zrozumienia. Może oni odpowiedzą na Pańskie pytania. Niech sami sobie radzą. Beze mnie. Oni i ja - jesteśmy kwita.

(Paryż 23.1.1952)

VÁCLAV HAVEL do SAMUELA BECKETTA:

Drogi Panie Becketcie,

W mrocznych latach pięćdziesiątych, kiedy miałem szesnaście, osiemnaście lat, w kraju, który nie utrzymywał żadnych kulturalnych ani jakichkolwiek innych kontaktów ze światem zewnętrznym, miałem na szczęście możliwość przeczytać *Czekając na Godota*. Poźniej przeczytałem, oczywiście, wszystkie Pana sztuki, spośród których najsilniej przemówiły do mnie *Szczęśliwe dni*. Może to niemądre wyrażenie, ale wciąż szukam lepszej - na próżno. Od pierwszej chwili był Pan dla mnie bóstwem w duchowym niebie. Wywarł Pan na mnie olbrzymi wpływ jako człowiek i w pewnym sensie również jako pisarz. Nie można wymazać z mojej pamięci tego odważnego poszukiwania - i znalezienia - duchowych wartości w otaczającej mnie pustce. Jeszcze dzisiaj, po tylu latach, kiedy jestem chyba starszy niż Pan był pisząc *Godota*, nie mogę nie odczuwać konsekwencji zetknięcia się z Pańskim dziełem.

Wspominam o tym, by dać Panu wyobrażenie o tym, jakiego szoku doznałem wówczas w więzieniu, kiedy moja żona, w czasie jednej z godzinnych wizyt, na które zezwalano jej raz na trzy miesiące, w obecności tępego strażnika poinformowała mnie, że w Avignon odbywał się wieczór solidarności ze mną, i że z tej okazji napisał Pan i po raz pierwszy przedstawił publicznie sztukę *Katastrofa*. Przejęło mnie to na długo wielką radością i wzruszeniem oraz pozwoliło przetrwać pośród całego brudu i podłości w więzieniu.

Odczuwałem radość nie tylko dlatego, że znaczy Pan dla mnie to, co starałem się wyjaśnić powyżej, lecz także ponieważ zdaję sobie sprawę, że nie należy Pan do ludzi, którzy rozmieniają się na drobne - tym większą wartość ma zatem Pańskie uczestnictwo w tym, co odbyło się w Avignon.

Bardzo Panu dziękuję. Nie tylko pomógł mi Pan, jakże pięknie, w te więzienne dni. To, co Pan uczynił, jest też dowodem Pańskiego głębokiego zrozumienia, czym jest opresja, którą muszą czasami wziąć na siebie ci, którym nieobojętny jest bieg rzeczy, tak dziś jak w przeszłości.

Z wyrazami szacunku i najlepszymi życzeniami,

Na zawsze oddany,
Václav Havel

Praga, 17.9.1983r.

Dear Samuel Beckett,

During the dark fifties when I was 16 or 18 of age, in a country where there were virtually no cultural or other contacts with the outside world, luckily I had the opportunity to read "Waiting for Godot". Later, of course, I read all your plays, from among which I seem to have been addressed most forcefully by "Happy Day." It may be a foolish expression, but I am looking for a better one in vain: from the first you have been for me a deity in the heavens of spirit. I have been immensely influenced by you as a human being, and in a way as a writer, too. There can never disappear the memory of the adventurous search for, and finding of, spiritual values in the void around me. Even today, after several decades, when I am perhaps older than you were at the time of "Godot", I cannot but feel the consequence of my coming across your work.

I mention all this to make clearer to you the shock I experienced during my time in prison when on the occasion of one of her one-hour visits allowed four times a year, my wife told me in the presence of an obtuse warden that at Arignon there took place a night of solidarity with me, and that you took the opportunity to write,

and to make public for the first time, your play "Catastrophe". For a long time afterwards there accompanied me in the prison a great joy and emotion and helped to live on amidst all the dirt and bareness.

The joy had several dimensions to which pertained not only the fact that you are for me what I tried to suggest above, but also my awareness that you are not one of those who gives themselves away in small changes - so that your participation in the Arignon event is even more valuable.

Thank you very much indeed. You not only helped me in a beautiful way during my prison days, but by doing what you did you demonstrated your deep understanding for the meaning of affliction which those who are not indifferent to the run of things have to take upon themselves occasionally, at the present time just as well as they had to do it in the past.

With best regards and all good wishes

Yours ever

Václav Havel

Prague, 17.4.1983

EDWARD BECKETT (o wystawieniu sztuki *Eleutheria*):

W tej kwestii właściwie nie ma żadnego problemu, ponieważ [mój wujek] Sam nie chciał sztuki wydać. Na pewno też nie chciał, by ją wystawiono. Niemniej jednak zostaliśmy zmuszeni do jej publikacji, nie mogliśmy uszanować życzenia Sama, które wyrażał do samej śmierci. Była kiedyś mowa o wydaniu w bibliotece Pleiade wszystkich jego utworów [dramatycznych]. Powiedział wtedy: „Tak, ale bez *Eleutherii*. Umieście ją gdzieś w addendum, ale nie powinna być częścią utworów zebranych.” A teraz doczekała się druku, po francusku i po angielsku, z różnych powodów. Czy wobec tego powinniśmy pozwolić na jeszcze jedną brudną transakcję i wystawić ją na scenie? [...] Nawet gdybym słyszał, że ktoś ją czyta, lub gdybym zobaczył jakąś nielegalną inscenizację, czy miałoby to wpłynąć na moją decyzję czy [Jérôme] Lindona? *Eleutheria* jest w jego gestii. To utwór zdecydowanie francuski. Dotykamy tu ważnego problemu natury moralnej. Bez względu na to, jak dobra jest to sztuka, dla Sama nie przedstawiała żadnej wartości. To prawda, że mógł się mylić. Istnieje taka możliwość.

(grudzień 1995, w wywiadzie z Melem Gussow
Conversations with and about Beckett Grove Press 1996)

ANDRE BERNOLD:

Na temat *Co gdzie* powiedział Beckett 13 maja 1983r:

„To dawna historia, której nie rozumiem. Sam się pytałem, co oznacza „gdzie”. Może: gdzie jest wyjście? Dawna historia o wyjściu... „ (zdanie zatracone w niezrozumiałym szepcie). Trzeba poważnie potraktować komentarze: „Nic z tego nie rozumiem...”, „sam się pytałem, co oznacza `gdzie`...” Solidarność Becketta z warunkami określającymi problem.

A oto w jaki sposób opowiadał 19 lipca 1985r. o realizacji tej „posępnej historii”. Napisana na scenę, została adaptowana w Stuttgarcie na ekran w jego obecności.

„Poszło bardzo dobrze, zadowolony byłem z pracy. Bardzo trudne. Pojechałem z wieloma pomysłami w głowie... idiotycznymi... które trzeba było porzucić. Ta historia z kolorami jak u Rimbauda... i odgłosami bębnow. Zrezygnowaliśmy z jakichkolwiek ornamentów. Dzień w dzień wszystko zmienialiśmy na coraz prostsze. W trakcie pracy zrozumieliśmy, co nie było potrzebne. Więc bez żadnych nakryć głowy, bez włosów, bez kostiumów. Tylko twarz. Było to technicznie bardzo trudne. Każda osoba miała swoją kamerę. Zasadniczy problem wspaniale rozwiązał Jim [Lewis]. Zasadniczy problem to znaczy przedstawienie *Głosu, Stimme*. Jim znalazł rozwiązanie w postaci obrazu bardzo szczególnego - Bama w odbiciu lustrzanym.[...]

Ten obraz obecny jest w czasie całej sztuki, ze zmieniającymi się postaciami na ekranie.

Twarz Głosu, twarz Bama w odbiciu lustrzanym jest na ekranie cały czas, nieruchoma, z zamkniętymi oczami. Tylko jeden gest: gdy jest sam, na końcu, pochyla głowę.

G, głos Bama, jest nagrany na taśmę. Problem z rozróżnieniem G od głosu samego Bama. W czasie przesłuchań głosy mówiły z nieznacznie inną intonacją. [daje przykłady]

G to biały głos, trudny do znalezienia".

-Kiedy, w czasie pierwszego przesłuchania, Bam przesłuchuje Boma (*nic nie powiedział*), kto miałby tu coś powiedzieć?

- Ten, który się nie zjawia. Nie żyje, jest *erledigt*. To piąta sylaba, Bam. Posępna historia.

Es ist Winter.

Ohne Reise [recytuje]

„Jest w Stuttgarcie olbrzymi, piękny park. Wiewiórki przychodzą i jedzą z ręki. Bardzo dużo czasu upłynęło mi na spacerach”. (...)

Tyle się mówi o milczeniu Becketta. Dla mnie to całkowicie normalne. Było to milczenie człowieka, który nie miał już wiele do dodania do tego, co już wyraził w swoich dziełach. Szanowanie tych przyzwyczajęń było zrozumiałe samo z siebie. Zresztą moje było niemal takie samo, ponieważ i ja nie miałem nic do dodania - do niczego. A ponadto nie miałem żadnych pytań.

(...)

Beckett przywiązywał zawsze specjalną uwagę do rąk. Są on przedmiotem aluzji coraz bardziej uporczywych w ostatnich tekstach, ale już w *Jak jest* poświęcił im wiele stron. Napisałby sztukę „tylko dla nich”, ponieważ są, jak się wyraził, „takie fotogeniczne”. (...)

Jego były duże, długie, kościste i jakby nieregularne, bardziej jak drzewo niż liście, stawy uciskały się nawzajem, niektóre paliczki poruszały się z wyraźnym wysiłkiem, palec serdeczny wiódł życie niezależne, błędząc niewyczuwalnie raz po uchu filiżanki, raz po zapalnicze; skóra cienka, delikatna, podatna na najbardziej spektakularne siniaki, paznokcie często połamane. Palce, fantastycznie podkurczone, walczyły ze śmiertelnie zaciśnięciem się. Tak jak bohater *Katastrofy*, Beckett był dotknięty chorobą Dupuytren'a. Z powodu pewnego rodzaju atrofii, jeśli dobrze rozumiałem, palce znajdowały się ustawicznie pod przymusem zginania się. „Zupełnie jak szpony”. Beckett myślał o zabiegu chirurgicznym, potem zrezygnował. Ale martwił się, że traci władzę w środkowym, przez co prawie nie mógł już pisać. W takich warunkach wyprodukowanie tej pajęczej kaligrafii, która wiernie, w kopertach pocztowych, wślizgiwała się w szparę pod moimi drzwiami i wyrwała mnie ze snu, wymagało niezłych akrobacji. Miał

już prawie osiemdziesiąt lat, kiedy zabrał się znowu za grę na fortepianie, każąc ręką odszyfrowywać kilka sonat Haydna - „wyłącznie” - sprecyzował. Powiedział: „Czas mija... to wspaniałe... i takie piękne”. Widziałem, jak się pochyla cień Goethego.

(*L'amié de Beckett 1979 - 1989*, Herman 1992)

ROGER BLIN:

W 1970 roku odbyliśmy tournée po Europie Wschodniej - byliśmy w Warszawie, trzech innych miastach w Polsce, w Jugosławii i w Czechosłowacji. Raimbourg ponownie wystąpił w roli starca [w *Końcówce*], ponieważ Adet miał inne zobowiązania. Do Warszawy przyjechaliliśmy zaraz po pierwszym maju, wszędzie widać było ślady po uroczystościach, plakaty i czerwone flagi, również w oknie mojego pokoju hotelowego. W pokoju panowała niemal ciemność z powodu pozostawionego na zewnątrz wielkiego czerwonego sztandaru. Na ulicach leżały jeszcze resztki śniegu. Graliśmy w ohydny budynku podarowanym miastu przez Stalina, olbrzymim Pałacu Kultury, w którym mieściło się cztery czy pięć teatrów. [...] miałem wykład na uniwersytecie, na którym wygadywałem różne głupstwa. Mówiłem o przewraniu paryskiego spektaklu w maju 1968 r. Wiedziałem, że w Warszawie doszło do poważnych demonstracji studentów jeszcze przed paryskimi, więc mówiłem im o kamieniach. Nabujałem trochę à propos warszawskiego bruku: „Tak, przechadzając się po ulicach zauważyłem, że macie drobne kamienie, bardzo dobre, lepsze od naszych, bo są mniejsze i lepiej się je trzyma w dłoni”. Jakiś typ z magnetofonem natychmiast przestał nagrywać. Byliśmy w sali wykładowej, wypełnionej ludźmi, było gorąco i nagle jedno z otwartych okien, pchnięte wiatrem, trzasnęło z hukiem, rozbijając szybę. „No proszę - powiedziałem - już się zaczyna”. Przetłumaczono mi później recenzje, wszystkie były bardzo pochwalne w stosunku do spektaklu, lecz przeciw „Beckettowi-truciźnie”. Rozmawiając ze studentami, opowiedziałem im, że w czasie spaceru po mieście widziałem ludzi na śniegu słuchających mszy świętej. Zapytałem ich: „Gdzie jest ta trucizna?” W Pradze, dwa lata po Wiośnie, wszędzie było pełno brudu, na ulicach nieukończonych jeszcze remonty, ale przede wszystkim to przygnębienie, ten smutek na twarzach ludzi. Tournée zorganizował impresario specjalizujący się w krajach Wschodu, przyjaciel Adamova. Bardzo dobrze nam zapłacono.

(*Souvenirs et propos*, Gallimard 1986)

HAROLD BLOOM:

Sława Becketta niewiele ma wspólnego z jego prozą [...] źródłem jego światowego rozgłosu były i dotąd pozostają sztuki, zwłaszcza *Czekając na Godot*. Choć quasi-powieści Becketta są całkiem wyjątkowe, to przecież jego arcydziełem pozostaje bez wątpienia *Końcówka* - w dziedzinie teatru właśnie stworzył sztukę całkowicie oryginalną. Jedyny dramat Joyce'a, *Wygnańni*, jest raczej wprawką w Ibsenizmie, zaś dramat Prousta, nie napisany, okazałby się zapewne równie wielką katastrofą jak dramaty Henry'ego Ja-

mesa. Osobliwe pokrewieństwo z Kafką, od którego Beckett się odżegnywał, można wprawdzie odnaleźć w jego utworach scenicznych, nie wykracza ono jednak poza kafkowską kategorię „niezniszczalnego” [elementu jaźni], w którą Beckett nie wierzył. Joyce miał w sobie coś z Hermetyka i Manichejczyka - Beckett nie. Nie mylił siebie ani z Bogiem ani z Shakespearzem, chociaż tak *Hamlet*, jak *Burza* i *Król Lear* zostały poddane rewizji w *Końcówce*, która w równym stopniu odnosi się do Shakespearza jak wcześniej *Finnegans Wake*.

Niełatwo znaleźć wśród najlepszych dramatopisarzy naszego Czasu Chaosu kogoś dorównującego Beckettowi. Brecht, Pirandello, Ionesco, Garcia Lorca, Shaw - żaden z nich nie napisał *Końcówki*. By znaleźć dramat o podobnej sile oddziaływania musimy cofnąć się do Ibsena. [...] Beckett - z zadziwiającą lapidarnością - usuwa z Shakespearza'a wszelki kontekst i stapia trzy najpotężniejsze postaci Shakespearza'owskie w jednym aktorze. Jak zauważa prawie każdy krytyk, Beckett w *Końcówce* jest jeszcze bardziej niż w *Czekając na Godota* świadomy teatralności: Hamm to dramatopisarz i aktor, który daje przedstawienie prowadząc partię gry (jak gracz szachowy) z publicznością, z tym że samo jego przedstawienie staje się tu partią gry. Ale ten aktor jest nienawistny - *Końcówka* idzie daleko poza efekt obcości. [...] Czytając sztukę czy oglądając jej inscenizację, nie mogłem opamiętać zdumienia, że postać równie antypatyczna [jak Hamm] może mnie napawać czymś tak dziwnie podobnym do charyzmatycznej siły Hamleta, Prospera, Leara - i czymś jeszcze, co kompensuje największy patos Horacjusza, Kalibana, Błazna i Glouceстера. Kanoniczna prowokacja *Końcówki* wynika z tego, że sztuka zbliża do końca Kanon. To chwila ostatniego bastionu literatury - jeśli literatura to Shakespearz, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett, który może o to nie dbał (choć nie sądzę), jest prorokiem milczenia na krótko przed Vicoańskim *ricorso*. Jakby niemal przepowiadał czas, w którym Dante, Proust i Joyce nie znajdą już głębokich czytelników, zaś Shakespearz i Racine przestaną w końcu być grani. To będzie zaprawdę *końcówka*. Wielu spośród tych, którzy jeszcze żyją, przyjdzie może być jej świadkiem.

(*The Western Canon* Harcourt, Brace & Co., 1994)

GOTTFRIED BÜTTNER:

Aktorka, która gra główną rolę w *Szczęśliwych dniach*, jest bardzo młoda - ma około trzydziestu lat - i grała dotychczas w sztukach, w których mogła ruszać się bez ograniczeń. Teraz [w inscenizacji Becketta w Schiller-Theater jesienią 1971r., Eva-Katharina Schulz] musi jednak być niestychanie powściągliwa. Beckett [mówi, że] przywiązuje wielką wagę do wydobycia podkreślenia muzyczności ruchu. Tak została pomyślana i skomponowana sztuka - jako muzyka ruchów: oszczędnych, świadomych, czystych. Powinno się ją oczyścić z wszystkiego, co zbędne. Aktorzy zazwyczaj poruszają się „nieczysto”, wykonują całą masę „nieczystych gestów”. Kiedy na przy-

kład do założenia okularów - Beckett demonstruje - wystarczy jedna ręka, nie powinno robić się tego obiema. W *Szczęśliwych dniach* ważne jest wytworzyć zdarzenie dramatyczne poprzez dokładne i oszczędne ciągi czynności scenicznych. Dlatego każdy gest Winnie odgrywa tak ważną rolę. Dzisiaj odbywa się pierwsza próba ze światłami. Aktorce trzeba było aplikować krople do oczu, ponieważ cały czas patrzy prosto w reflektory, a nie może mrugać, powiedział Beckett. Poruszanie głową, ruchy oczu, wszystko musi być dokładnie wystudiowane: A czasu jest coraz mniej. Aktorka w dalszym ciągu nie opanowała jeszcze tekstu. Na moje pytanie o Madeleine Renaud, która grała w pierwszej incenizacji *Szczęśliwych dni*, odpowiedział Beckett, że na swój sposób grała ją bardzo dobrze, bardzo po francusku. Teraz jednak, w Berlinie, chciał zrobić inscenizację oszczędnych gestów, zagrać „muzykę”, powtórzył.

(notatki z rozmów z Beckettem, 7.9.1971)

JOHN CALDER:

Zawsze była u niego ta fascynacja teatrem. Uważał siebie zadniczo za powieściopisarza, ale teatr był dla niego ucieczką z samotnego pokoju, od niezapisanej kartki papieru, ponieważ w teatrze pracuje się z ludźmi. To w dużym stopniu działalność zbiorowa. Pisanie sztuk uważał za bardzo łatwe w porównaniu z powieściami.

Nigdy nie był z siebie zadowolony. Zawsze pomniejszał swoje własne dzieło. Żaden chyba wielki pisarz nie czuje się kiedykolwiek w pełni zadowolony z siebie. Miał swoje ulubione utwory. Ulubioną sztuką była *Końcówka*. [...] Wydaje mi się, że najbardziej zadowolony był z późnych utworów, z ich wielkiej zwięzłości, z ich kadencji, z niesamowitej masy tego, co udawało mu się zmieścić w kilku liniijkach. Ale mógłby prawdopodobnie poprawiać je i zmieniać w nieskończoność.

(dyskusja w Trinity College, 1991)

W jego dziele nie można oczywiście znaleźć żadnych bezpośrednich uwag o współczesnych wydarzeniach.

Ale interesuje go wszystko, co dzieje się w Irlandii i jest bardzo dobrze poinformowany. Wielu znajomych pisze do niego listy, a on je czyta i odpowiada na nie. Jest też bardzo dowcipny, jego uwagi mają zawsze dowcipną, nieraz bardzo komiczną pointę - zawsze trafia w sedno sprawy. Mimo to jego pogląd na świat jest bardzo posępny, w każdym względzie, zresztą ktoś, kto zna jego dzieło nie oczekuje niczego innego. I wie Pan, w tym, jak patrzy Beckett na świat, jest coś w rodzaju *Schadenfreude*. Gdyby nastąpić miał nagle koniec świata, nie uważałby tego za wielką tragedię. Ponieważ sądzi, że jest zbyt wiele nieszczęść. W jednym z późniejszych utworów, *Źle widziane źle powiedziane*, który chyba bardzo niepokoi uczonych krytyków, jego intencja wydaje mi się bardzo wyraźna: Mówi tam Bóg. Bóg, który tyle nawarzył piwa przez to, że stworzył świat, próbuje teraz powrócić na

ziemię i wszystko cofnąć. Ale tego [nawet] Bóg nie może - anulować, unieważnić wszystko, co sam stworzył. Czy może cofnąć czas i wszystko zburzyć? O tym jest, jak miemam, *Źle widziane źle powiedziane*.

(w wywiadzie z Hansem Hieblem, *Theater Heute* 12/1988)

STEVEN CONNOR:

Ostatnio reżyserował Beckett telewizyjną wersję *Co gdzie*, i tym razem dla telewizji niemieckiej. Inscenizacja ta jest daleko idącą przeróbką wersji scenicznej - rezygnuje z megafonu i postaci aktorów. Martha Fehsenfeld dla wyjaśnienia stosunku między tymi dwiema wersjami sztuki odwołuje się do metafory źródła oraz istoty. Wersja telewizyjna, twierdzi badaczka, nie stanowi okaleczonego czy zniekształconego oryginału, tylko końcową fazę w drodze do jedności, intensywności i koncentracji, na której wersja sceniczna wyznacza punkt pośredni. Tak jakby sztuka telewizyjna ukryta już była w dramacie na scenę, a teraz została tylko wydobyta na światło dzienne. W pewnym zatem sensie rozumiemy teraz, że *Co gdzie* tak naprawdę była cały czas sztuką telewizyjną. Sam jednak opis pracy Becketta w Stuttgarcie każe myśleć nie tyle o tym nieubłaganym parciu ku końcowej formie, ile o czymś w rodzaju *bricolage'u* odbywającego się na zasadzie prób i błędów, kiedy to Beckett, we współpracy z Jimem Lewitem tudzież innymi technikami, aż do ostatniej chwili poszukiwał telewizyjnych alternatyw wersji na scenę, mozolnego procesu dochodzenia dziwnie przypominającego to, co dzieje się w sztuce.

Choć Beckett jako reżyser dystansował się w stosunku do siebie samego, nie trzeba nerwowo odwoływać się, jak Pierre Chabert, który podkreśla, że „Beckett reżyser i Beckett autor to jedna osoba”, do pojęć trwałości i integralności jaźni autorskiej. Pracy Becketta w teatrze nie musimy traktować jako sterylnego przymusu powtórzenia. Zamiast tego, można uważać ją za realizowanie warunków zawartych w samych tekstach, za pracę nad czymś, a nie gotowe wcielenie czegoś, nie tyle za towar, ile praktykę. Utwory Becketta miały może, z jednej strony, tendencję do sugerowania, że stanowią szczelnie zamknięte, pusto sformalizowane artefakty, ale z drugiej strony sprawiały przecież wrażenie utworów, które wciąż są *in statu nascendi*, dziełami w toku. Tak jak sugeruje Claude Bernard, w dziele Becketta można się doszukiwać dominacji *expositio*n, figury retorycznej, charakteryzującej bezpośrednią demonstrację przeróbek, modyfikacji oraz swego nieostatecznego charakteru.

(*Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Basil Blackwell 1988)

RIA ENDRES:

Nie jest żadnym przypadkiem, że w *Teoriach estetycznych* Theodora W. Adorno pojawia się nazwisko Becketta i wiele odniesień do jego dzieł, jak

również do prac takich badaczy i myślicieli jak Foucault, Blanchot, Bataille, Deleuze, Guattari, Barthes. I u nich kwestia języka wysuwa się na pierwszy plan. Niektóre z ich wypowiedzi czyta się jak teorie zrodzone w łonie dzieła Becketta - dotyczy to zwłaszcza pytań: „Co to znaczy autor?“, „Kto mówi?“, „Kto pisze?“, „Z jakim tekstem mamy do czynienia?“, „Z jakim ciałem mamy do czynienia?“. Powojenna historia literatury wykazała, że Samuel Beckett [...] jest obecnie jedynym pisarzem, do którego można w szczególny sposób odnieść słowa Kafki, że dla pisarza ważniejsze niż być zwierciadłem, jest być zegarem, który wybiega naprzód. Zegar Becketta wybiegł spory kawałek naprzód w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jeżeli estetyczny „demontaż podmiotu” u Becketta wydawał się początkowo nie do zniesienia, rzeczywisty demontaż podmiotu został prześcignięty przez sytuację historyczną i uważany jest dzisiaj za coś niemal zwyczajnego - każdy, kto interesuje się ludzką egzystencją, uzna ów demontaż za zasadniczą kwestię.

(Am Anfang war die Stimme, Rohwolt 1986, Suhrkamp 1991)

CHARLES JULLIET:

24.10.68

Dzwonię do drzwi, zaprasza mnie na górę. Wychodząc z windy niemal wpadam na niego. Czekał na klatce schodowej. Idziemy do jego gabinetu. Siadam na małej kanapie naprzeciw jego biurka, on siedzi na stołku ukośnie do mnie. Przyjął już swą zwykłą pozycję, kiedy siedzi i nic nie robi: nogi splecione, broda ujęta dłonią, wygięte plecy, oczy wpatrzone w podłogę.

Zapada milczenie i wiem, że niełatwo będzie je przerwać. Dziwny pomysł, myślę sobie, przyjdź tu, żeby zadawać pytania komuś, kto sam jest jednym wielkim pytaniem. Jego oczy unikają moich, ale gdy wyczuwam, że on chce na mnie spojrzeć, czuję, że teraz ja z kolei powinienem odwrócić wzrok. Siedzę więc twarzą w twarz z tym człowiekiem, którego dzieło tyle mi dało i z którym prowadziłem, w mojej samotności, już tyle niekończących się rozmów. Dlatego ja uważam go za przyjaciela. Nie bez zdziwienia muszę stwierdzić, że jestem przecież dla niego kimś całkowicie obcym. Milczenie można by dosłownie kroić nożem.

Zawsze miałem uczucie, że ktoś wewnątrz mnie został zabity. Zabity zanim się urodziłem. Musiałem znaleźć tę osobę i przywrócić ją do życia.

Wczesniejsze utwory uniemożliwiają dalszy rozwój w tym kierunku. Mogłbym oczywiście pisać teksty w rodzaju tych z Têtes-mortes, ale nie chcę. Niedawno wyrzuciłem krótką sztukę teatralną. Każda sztuka powinna przedstawiać sobą jakiś krok naprzód.

(Rencontre avec Samuel Beckett, Ed. Fata Morgana 1986)

MARTIN ESSLIN:

Jestem, ogólnie biorąc, nastawiony sceptycznie do tak zwanej krytyczno-teoretycznej literatury [o Beckettie], z której naprawdę duża część jest całkowitym nonsensem, bądź też zupełnie czymś nieistotnym. Beckett był bowiem, koniec końców, bardzo prostym autorem - w pewnym sensie, bo z drugiej strony był autorem niesłychanie skomplikowanym, kimś, kto swym poziomem intelektualnym wyraźnie góruje nad większością tak zwanych badaczy. To, co jest proste, to fakt, że jego całe *œuvre* jest absolutnie jednolite, ponieważ nie jest niczym innym niż ustawicznym i nieustającym monologiem wewnętrznym. Był kimś, kto podjął się zadania (moim zdaniem wynikało to także z jego przekonań etycznych), przedstawienia własnej egzystencji, z przekonaniem, że wszystko, co człowiek może w ogóle jako istota myśląca i czująca - w tym względzie był kartezjański - to mówić jedynie o tym, co się w nim samym dzieje, we wnętrzu.

Jego poważne dzieło (bo pisał też dla zabawy, np. *Le Kid*), jest, od początku do końca, zasadniczo proste w tym, że kieruje nim dążenie, by całkowicie uczciwie przedstawić to, co zachodzi we własnej świadomości. Jego dzieła dramatyczne są to w sumie wewnętrzne dialogi, dialogi wewnątrz jego własnej świadomości, bo postaci dramatu, tak jak obie pary postaci w *Czekając na Godota*, są jedynie aspektami jednej osoby, zaś sprzeczki, które prowadzą między sobą głosy, są sprzeczkami wewnętrznymi. Zawsze słyszał głos. Kiedyś, gdy zapytałem go: „Jak pracujesz nad swoimi utworami?”, odpowiedział: „Siadam przed niezapisaną kartką papieru i koncentruję się, aż usłyszę głos, i ten głos zapisuję. Później, ale dopiero po tym, mogę stylistycznie korygować itd., ale istotne, zasadniczy materiał, to to, co ze mnie wychodzi. Nie wiem zupełnie, co to jest”.

(rozmowa, Strasbourg 1996)

GEORGES PELORSON (BELMONT):

Wniósł do francuskiego to, co Joseph Conrad do angielskiego. Conrad w pewnym sensie nieco nagiął angielski, tak samo Beckett czynił z francuskim. Mówił po francusku z lekkim cudzoziemskim akcentem. Nie, nie był to typowy akcent irlandzki, nie sądzę. Była w tym pewna mięsistość, lekko też sepleniał. Pod względem słownictwa wszystko było *perfect*. Dobierał słów w sposób całkiem naturalny, ale zawsze miałem wrażenie, że - oprócz powodów osobistych i że tak powiem metafizycznych - odmawiał wystąpienia w radio czy telewizji we Francji, ponieważ był takim perfekcjonistą, że nie mógł strawić myśli, iż słowa czy akcenty nie byłyby idealnie poprawne - jak Graham Greene.

Miał wielkie wyczucie francuskiego. Smakował francuskie słowa tak jak przeprowadza się degustację potraw czy wina. Miałem wrażenie, że język jego wyczuwał każdy szczegół w ustach. Pamiętam, jak kiedyś w nocy czy-

tal mi na głos fragment z Prousta, z powodu piękna słów i języka. Wtedy rzeczywiście smakował słowa. Uwielbiał też francuski z powodu precyzji i pewnej oschłości. Z francuskim uprawiał gry tak jak tylko potrafili by to robić Irlandczyk, wsuwając doń jakąś szaloną logikę i „suchy” humor.

(z dyskusji w Trinity College, Dublin 1991)

Wie Pan, są we francuskim takie słowa, wyrażenia, które są absolutnie wspinałe, kiedy zastosować je do niego, a to pasuje do niego jak ulał, absolutnie trafne, jakby uszyte na jego miarę - termin upodobanie posępnego [*délectation morose*]. No więc, było w nim to upodobanie, był w nim ten okropny aspekt, na przykład trylogia - to dokładnie rodzaj delektowania się tym, co posępne w kondycji ludzkiej, tak jak on ją widzi, z tym jego obrzydzeniem sobą i ludzką kondycją ogólnie, to rodzaj pogardy, którą czuje do tej larwy. Tyle było w nim sprzeczności - mógł być na przykład w najlepszym nastroju, rozgadany, czasami mu się to zdarzało, i nagle całkiem się zasępił, nachodziło go coś całkowicie ponurego. Tak, było w nim też coś złowieszczonego, nawet złośliwego, dużo sarkazmu. Potrafił być złośliwie ironiczny, nie był zbyt łagodny dla ludzi, zazwyczaj było zresztą słuszne, to, co o nich mówił, ale i okrutne. Ale był też okrutny wobec siebie, całe jego dzieło jest wielkim okrucieństwem wobec siebie samego. To, co ma do powiedzenia o sobie w całym swym dziele nie jest zbyt świetlane. Bardzo często sprawiał wrażenie człowieka, który nagle uciekał od wszystkiego, co groziło, że zaciąży mu zbyt. Sprawa jego kuzynki Peggy, tak samo Lucii Joyce. Chociaż przecież miał wobec Lucii poczucie lojalności i wierności, fakt, że pisał do niej, że pisali do siebie aż do jej śmierci. Pewno rodzaj wyrzutów sumienia, możliwe. Wszystkie te komplikacje i sprzeczności.

(rozmowa, Paryż 1992)

ROSEMARY POUNTNEY:

Ruch aktora jest bardzo ograniczony, jeżeli nie całkowicie wyeliminowany, w późnych sztukach Beckett odmawia mu pełnej skali głosu, czasami pozbawiony jest też wzroku. Aktorka w *Nie ja* odcięta jest - z wyjątkiem ust - od widowni wyciemniającą kurtyną. Nie ma też żadnych „not o postaci” - w *Tu i tam* jedyną wskazówką, którą kierować się mogą trzy kobiety, jest: „w nieokreślonym wieku”. Aktorowi beckettowskiemu nie pozostaje zatem nic innego, jak wyuczyć się tego, co ma robić i sięgnąć po to, co wykracza poza tradycyjne budowanie roli, pracę nad postacią. Najpierw musi wytworzyć w sobie próżnię, jakąś wewnętrzną przestrzeń lub łożysko, a następnie pozwolić jej wypełnić się rytmami mowy Becketta i powtórzeniami, dopóki nie zacznie się utożsamiać z twórczą świadomością poza tekstem. Aktor nie tyle stwarza graną przez siebie postać, ile dosłownie „dostraja się” do Becketta. Jeśli mu się uda, proces wyobraźniowego utożsamienia się jest tak intensywny, że dochodzi do stopienia się aktora z autorem, które tłumaczy z kolei owo wyjątkowe oddziaływanie sztuk Becketta na widownię.

Może to właśnie poczucie uwolnienia się od „bohatera” w konwencjonal-

nym sensie skłania aktorów - mimo narzucanych im ograniczeń, o jakich była mowa - do uwag o „wyzwoleniu”, którego doświadczają, grając sztuki Becketta. Ponadto sam fakt, że do wygłoszenia tekstów takich jak monologi Winnie czy Ust aktorka musi znaleźć tak wielką energię, wywiera na nią kataraktyczny wpływ. Beckett ma nadzieję, jak wskazuje Ruby Cohn, że narzucane aktorowi surowe ograniczenia zmobilizują go do tego stopnia, że nie tylko nie zablokują jego skali emocjonalnej, lecz wręcz ją rozszerzą.

(*The Theatre of Shadows*, Colin Smythe 1988)

DAVID WARRILOW:

Jeżeli miałbym być całkiem szczery, to musiałbym powiedzieć widzom, że nie rozumiem tego, co robię. Nie rozumiem tekstu. Nie jestem kimś głupim, ale gdyby ktoś mnie zapytał „O czym jest *Ohio Impromptu*?”, to albo nie mógłbym mu dać prawdziwej odpowiedzi, albo bym nie chciał. Tak naprawdę, to nie wiem, czy to pierwsze czy drugie. Ale chyba nie mógłbym. Miałem krótką dyskusję z młodym reżyserem w Paryżu, w którego opinii (a może także w opinii Becketta, nie wiem) to coś niesłychanie prostego i bezpośredniego, zupełnie nieskomplikowanego, zaś pytania, które ja sobie zadaję, są bezzasadne, nie mają wobec sztuki zastosowania. Moje doświadczenie jest inne. Z mojego doświadczenia z tą sztuką wynika, że wywołuje ona wiele pytań, ale na żadne z nich nie ma odpowiedzi, że to jest na poziomie tajemnicy, która wzbrania nam wstępu, na każdej płaszczyźnie z wyjątkiem duchowej. Te pytania, które ona mi nasuwa, pytania dosyć uniwersyteckie: „Kim jest ta osoba? Co to za książka? Kiedy to się odbywa? Ile razy już się odbywało?” - na żadne z nich nie ma odpowiedzi. Na takie pytania nie ma odpowiedzi. Można snuć jakieś przypuszczenia, ale to tylko przypuszczenia, nic więcej. To tak jakby mieć jakąś opinię.

(według J.Kalb *Beckett in Performance* Cambridge Univ Press 1989)

W pewnym punkcie mej biografii, po usilnych wysiłkach, by stać się intelektualistą, musiałem stwierdzić, że to mi zupełnie nie idzie. Postanowiłem raczej być inteligentny. Stać się muzykiem. Zazdrościłem muzykom. Widziałem, jak pracowali bez ustanku, komponowali. Potem pomyślałem: Jakież ze mnie głupiec. Byłem muzykiem, miałem instrument, pozostawało mi tylko grać na nim. Pewnego wieczora postanowiłem zagrać cały spektakl tak jakby chodziło o partyturę muzyczną - koncertu fortepianowego. Nie zważając na sens, tylko zważając na strukturę.

W tym momencie, tekst zaczął mi się objawiać zupełnie inaczej. Nie przechodził przez umysł, to ja przeprowadzałem go przez ciało, w sercu. Wsłuchiwałem się w wibrację słów - było to fascynujące. Zdałem sobie sprawę, że nie jestem już odpowiedzialny za sens tekstu - to sprawa autora. On ustalił to w chwili napisania. Nie było moim zadaniem rozmyślać nad tekstem, ani też przekonać publiczności o sensie czy nonsensie, o logice tekstu.

Miałem go wyśpiewać, po to by można było przekazać sens. Odczuwam głęboką i niewytłumaczalną fascynację słowem. Nie wiem, skąd się to bierze. Język zawiera poziomy znaczenia, których nie uda mi się rozszyfrować, ani nazwać, ale one istnieją. [...]

Mam często wrażenie, że pewne postacie u Becketta dotarły do punktu, w którym nie mają już „soku” w ciele. Są wyschnięte do takiego stopnia, że najmniejszy gest, najmniejsze poruszenie języka lub gardła wymaga olbrzymiego wysiłku, a one nie są gotowe go podjąć. Na przykład w *Wówczas* u człowieka dziewięćdziesięcioletniego, czteroletniego, w łóżku, funkcjonuje tylko proces umysłowy. Niedługo nie będzie już niczego. Dlatego gram to bardzo statycznie, inaczej byłoby to zbyt emocjonalne albo zbyt uczuciowe. A czasy namiętności odeszły w przeszłość. Pozostaje tylko obserwacja. I to objawia się trudnością w wymawianiu niektórych słów.

Zawsze miałem skłonność do angażowania się w głos w stopniu zagrażającym równowadze. Pewna Amerykanka powiedziała mi w Paryżu: „Jak tak dalej będziesz robił, nigdy nie zostaniesz aktorem, będziesz dobrym aktorem do dubbingu”. Wkrótce potem wyjechałem do Ameryki i poznałem ludzi, którzy bardzo dużo pracowali nad ciałem, według metod Grotowskiego. Codziennie, przed próbą, odbywaliśmy trening fizyczny przez dwie, czasem trzy godziny, i zacząłem pojmować, w jaki sposób samo ciało może mówić.

Zawsze jednak faworyzowałem głos. Kiedy, na przykład, zaproponowałem Beckettowi, aby napisał dla mnie sztukę, prosił, bym mu powiedział, co dokładnie miałem na myśli. Miałem w głowie obraz samotnego człowieka na scenie, oświetlonego w taki sposób, że nie było widać twarzy. Nie chciałem, żeby osobowość aktora stanowiła przeszkodę w odbiorze tekstu. Chciałem dać każdemu widzowi możliwość marzenia, pozwolić jego wyobraźni zamieszkać w świecie stworzonym przez tekst. To, co uwielbiam w ostatnich sztukach Becketta to ich jakość radiowa. To zresztą radio syciło moją wyobraźnię.

(*Warrilow/ Solos, Actes Sud 1996*)

BILLIE WHITELAW:

Pamiętam, Pat Magee powiedział mi raz za kulisami, kiedy graliśmy Becketta w Royal Court (Pat był wspaniały, wspaniały intelekt, wspaniały umysł, kiedy nie pił), powiedział: „Billie, z tym autorem nie można nic motać, nie można przy nim oszukiwać”. Z innymi sztukami, można coś zawsze namotać, powiedzieć: „Aha, wiem, co tu trzeba zrobić. Nie ma tego w tekście, ale można to dać”. Można dać, tak jak daje się warstwę farby na ścianie. A ja sądzę, że nie można dodawać niczego takiego do Becketta. I tu użyję jeszcze jednej metafory z dziedziny malarstwa pokojowego, gdzie mówi się „prześwituje”. Kiedy położy się farbę na ścianę nie zdarzy się z niej tape-

ty, wzorek na tapecie będzie „prześwitywał” przez farbę. Tak samo będzie prześwitywało to, co napisał Beckett - jak tapeta spod farby.

[Kiedy rozbrzmiewa głos z taśmy w *Kolysance*] wypowiadam dialog w głowie [...] Sądzę, że [słowa na taśmie] to moje myśli. Wkładam w głowę tę taśmę. I patrzę w pewien szczególny sposób, ale nie na widownię. [...] Pamiętam, kiedyś, gdy przygotowaliśmy *Szczęśliwe dni*, nie wiedziałam, w którą stronę mam patrzeć w jakimś konkretnym fragmencie. Zapytałam go, a on pomyślał chwilę, a potem rzekł: „Do wewnątrz”. I to była najcudowniejsza, najbardziej lapidarna wskazówka, jaką otrzymałam kiedykolwiek od reżysera.

(według J.Kalb *Beckett in Performance* Cambridge Univ Press 1989)

Kiedy zaczęliśmy próby *Nie ja* popołudniami u mnie w domu, Beckett powtarzał bez przerwy: „Za dużo koloru, nie, nie tak, za dużo koloru”. Przez co rozumiał: „Na miłość Boską, tylko nie graj”. W *Nie ja*, tak jak w *Komedii*, i jak później, kiedy pokierował mną w inscenizacji *Kroków*, Beckett nie chciał grania wewnętrznej myśli na scenie, lecz samą wewnętrzną myśl. Nie chciał, żeby cokolwiek było „przedstawiane”. Jego wskazówka „Nie graj” sprawiła mi, oczywiście, pewną trudność. Chirurdzy chcą operować, aktorzy chcą grać. Aktora obsadza się właśnie ze względu na to, co z siebie, ze swej osobowości, może wnieść do sztuki.

Niektóre ze słów Becketta wydawały mi się szczególnie piękne i poetyckie. Muszę przyznać, że czasami lubiłam je „grać”. Ale on tego właśnie nie chciał. Chciał dotrzeć do jakiegoś nieświadomego centrum. W chwili, gdy zaczynałam narzucać się tekstowi, w chwili, gdy zaczynałam zdawać sobie sprawę, że „gram rolę”, uświadamiałam sobie, że dodawałam do sztuki „komentarz”, zamiast pozwolić wydobyć się jej esencji. Uporałam się z tym problemem, jak sądę, po prostu koncentrując się na nauce tekstu. A potem, myślałam sobie, niech się dzieje, co chce.

Beckett wiedział, oczywiście, że jego materiał wypadnie inaczej u każdego aktora, każdy aktor ma bowiem własne, indywidualne centrum. Często, kiedy aktor otrzymuje nową sztukę, myśli od razu: „Jak mógłbym to zrobić, wykazując oryginalność?” U Becketta nauczyłam się, że u niego nie próbuje się „tego zrobić”, tak jak u innych, „oryginalnie”, u Becketta po prostu trzeba doprowadzić do sytuacji, kiedy twoja istota wchodzi w kontakt z tym, co zapisane jest w tekście. Z czasem wszystko składa się samo, materiał zaczyna żyć własnym życiem. Jeśli damy słowom stopić się z własnym oddechem, jeśli zamienimy się w rodzaj przewodu, m o ż e się wydarzyć coś magicznego.

(*Who He?* Hodder and Stoughton, 1995)

tłumaczył Marek Kędziński

Jeżeli czytanie książek jest grą wyobraźni, to najgorszą z możliwych rzeczy są wetknięte między zadrukowane strony ilustracje. Atos, Portos i Aramis już na zawsze pozostaną lalusiami o różowych twarzach, manekinami na wystawie sklepu z koronkami i galanterią dla transwestytów - takie obrazki miało moje pierwsze wydanie *Trzech Muszkieterów*. Gdy się ma dwanaście lat mężczyźni powinni być silni a kobiety piękne i prawda epoki guzik ma do tego.

* * *

Wierzę głęboko, że między pisarzem i jego dziełem zachodzi psychosomatyczny związek. Jedyną dopuszczalną formą ilustracji książek powinny być serie zdjęć ich autorów. Nie komentarze, nie usprawiedliwienia i przedmowy, nie przeprosiny posłowania, ale cykle przypadkowych, banalnych ujęć pokazujących twarze, dłonie i sylwetki. Żadnych idiotycznych pólek z książkami, w tle tylko szarość, czerń albo biel - kolory obojętne i bezlitosne. Być może oszczędziłoby to nam wielu rozczarowań po powrotach z księgarni.

* * *

Oczywiście to też tylko gra wyobraźni i nic więcej. Albo aż tyle. Bo czy może być coś bardziej fascynującego niż oglądanie przedmiotu, który zrodził myśl?

Niewykluczone, że powodzenie komiksu oparte jest w znacznym stopniu na nieco pornograficznym chwycie: Oto oglądamy ludzką, konkretną twarz i jednocześnie w komiksowym dymku możemy odczytać jej, twarzy, najskrytsze myśli i pragnienia. Jest to rozkosz dostępna jedynie bogom.

* * *

Twarz Samuela Becketta na fotografiach robionych pod koniec jego życia przypomina minerał. Zupełnie tak, jakby cel wreszcie został osiągnięty. Wszystkie słowa zbadane, użyte, odłożone na bok; pozostało nieme trwanie. Po paplaninie Vladymira i Estragona nie ma śladu, nie ma też oczekiwania - tego ostatniego i najrozpaczliwszego z ludzkich atrybutów. Okazało się, jak wszystko inne, iluzją, przez którą trzeba przejść by zamilknąć ostatecznie. W dramacie mowa jest zawsze funkcją czasu - skraca oczekiwanie. Jeżeli milkniemy to tym samym oddajemy się wieczności.

* * *

Mogę sobie wyobrazić jak po twarzy Samuela Becketta spływają krople deszczu, lecz nigdy nie przychodzi mi do głowy myśl, że mógłby on podnieść dłoń i zetrzeć wilgoć z zapadniętych policzków albo przestonąć nią oczy przed słońcem. Fizjonomie starych wieśniaków są podobne. Przypominają plastyczne lustra, w których zastygło odbicie ziemi: Bezwładne,

monotonne i nieskończone. Ani słowa, ani upał, ani zmienność właściwa młodości, głupocie i nadziei, nie mają do nich dostępu.

* * *

Samuel Beckett się zmniejsza. Na zdjęciach z młodości jest przystojnym, zczesanym do góry mężczyzną o pociągłej twarzy. Na jednym przypomina nawet kapitana Klossa. Ma tylko bystrzejsze spojrzenie. Na pewno podobał się kobietom, chociażby córce Joyce'a.

Z biegiem lat jego ciało się kurczy. Nic nie tracąc ze szlachetności homo erectus, coraz bardziej skupia się wokół swojej pionowej osi. Zupełnie tak, jakby szkielet miał magnetyczną władzę nad skórą i mięśniami, przyciągał je nie odbierając im kształtu ani zewnętrznej harmonii. Pomiedzy kośćcami a zewnętrznym światem pozostało niezbędne dla ochrony życia minimum. Żadnego tłuszczu, żadnej próżnej, rozdętej urody ludzkiego samca. Można by rzec, że staje się idealnym hieroglifem człowieczeństwa albo pisarskim znakiem. On, badacz śmierci za życia, upodabnia się do przedmiotu własnych studiów, by u schyłku lat osiągnąć w tym mimetyzmie doskonałość czaszki obciążonej skórą. To jest próg beckettowskiego poznania, próg możliwości. W dziedzinę, w której opada i skóra nie sięga. Wszak tam zaczyna się niewiadome.

* * *

Właściwie gdyby nie okulary można by tę twarz wziąć za rzeźbę, za symboliczne przedstawienie ludzkiego losu, którego istotą jest permanentna utrata tego, co ludzka indywidualność usiłuje zgromadzić, przechować i zaoszczędzić. Paradoksalne i znamienne jest to, że obfitość przeżyć, doświadczeń, mądrości i rzeczy staje się udziałem ludzi starych. Osiągają to wszystko w chwili, gdy jedyną perspektywą jest strata.

* * *

Samuel Beckett przechrzył los. Pozwolił, by los zamieszkał w jego dziełach tak samo jak w jego dziele. Ruchliwość i wielomówność jego wczesnych kreacji: Molloya, Watta, fatalistyczna clownada Vladymira i Estragona, zastygający świat Hama i Clova, to wszystko zmierza nieuchronnie ku granicy wyznaczonej przez *Nie ja*, gdzie postacie znikają pozostawiając po sobie tylko mowę, i dalej, po *Oddech*, w którym znika wszystko. Coraz krótsze teksty, coraz chudszy autor.

* * *

Fotografia na okładce polskiego wydania *Watta* pochodzi z okresu wiele późniejszego niż ten, w którym została napisana. Lecz trudno o przedstawienie bardziej wyraziste, bardziej konkretne a zarazem symboliczne. Na pierwszym planie On, w ciemnych spodniach i w swetrze z jasnej surowej wełny. Postać jest chuda, lekko pochylona ale bardzo „wertykalna”. Trzy przedmioty wyznaczają napięcie kompozycji: okulary, plastikowy kubeczek z odrobiną jakiegoś płynu trzymany w prawej ręce i książka albo raczej

brulion z notatkami zwisający w lewej dłoni. Autor znajduje się prawdopodobnie na scenie podczas próby jednej ze swoich sztuk. Granica jasności i mroku jest bardzo wyraźna, przebiega za plecami pisarza na wysokości jego kolan. I nic więcej. Okulary żeby patrzeć, papier żeby zapisać, plastikowy kubek żeby żyć. Z tyłu rozdzielone światło i mrok. Początek albo koniec.

* * *

Samuel Beckett jest wygnańcem (mniejsza, że dobrowolnym) z własnego ojczystego języka. Niewykluczone, że to wygnanie jest dalekim odbiciem rajskiej ekspulsji z początków dziejów. Nic bardziej nie może ucieszyć Węża niż pisarz poszukujący indywidualności, która zawsze jest wynikiem różnienia dobra i zła.

Zastanawiam się, czy Samuel Beckett nie skorzystał z okazji jaką było „wypędzenie z języka” i nie podjął trudu powrotu do Raju. Wszystko wskazuje na to, że przedgrzeszna egzystencja i owoce z drzewa życia mają smak milczenia.

* * *

Twarz przypominająca kamień, skondensowany, stwardniały proch. „(...) aż wrócisz do ziemi, z której wziętyś; boś jest prochem i w proch się obrócisz”. Opada kurtyna, ale w ostatnich słowach jest obietnica powrotu do miejsca, którego, zanim zaczęła się pamięć i literatura, dotykała ręka Boga.

Andrzej Stasiuk

Błędne koło

Krak!	—	—	—	—	—	—	—
Krek!	—	—	—	—	Krek!	—	—
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	Krek!	—	—	—	—	Krek!
—	Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	Krek!	—	—	—
—	—	Krik!	—	—	Krik!	—	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	Krek!	—	—	—	—	Krek!	—
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	Krek!	—	—	—	—
—	Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
Krek!	—	—	—	—	Krek!	—	—
—	—	Krik!	—	—	Krik!	—	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	Krek!	—	—	—	—	Krek!
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	Krek!	—	—	—	—
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
Krek!	—	—	—	—	Krek!	—	—
—	Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!

Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	Krek!	—	—	—	—	Krek!
—	—	Krik!	—	—	Krik!	—	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	Krek!	—	—	—
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	Krek!	—	—	—	—	Krek!	—
—	Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	Krek!	—	—	—	—
—	—	Krik!	—	—	Krik!	—	—

Krak!
Krek!
Krik! *)

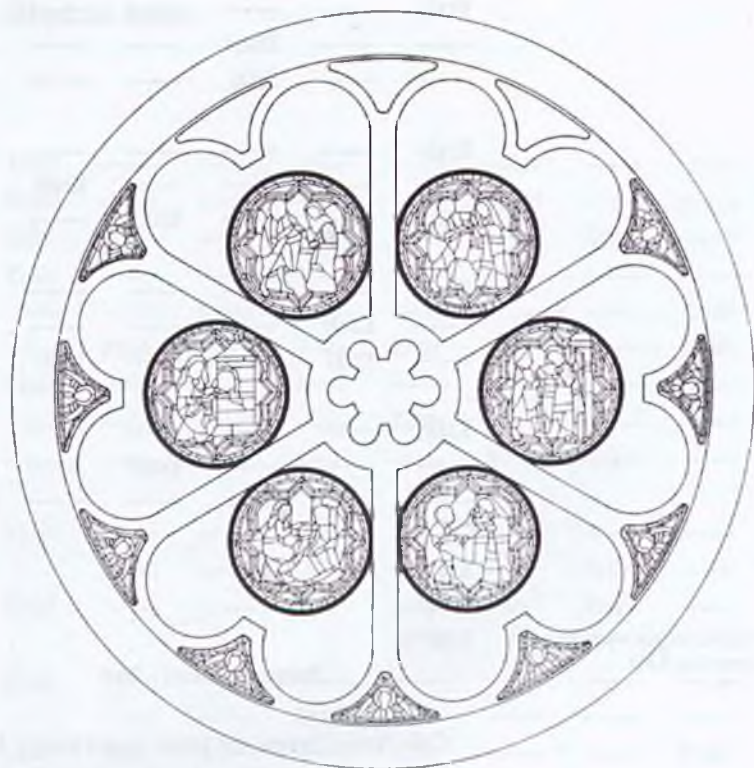
*) Czytać na głos, wystukując rytm.
(przyp. mój - K.M.)

Samuel Beckett - Watt

Cale Pismo Święte jest puste, mówi święty Augustyn. Jest puste, nic nie mówi o Bogu, gdyż żadne ludzkie słowo Go nie wyraża. Nasza mowa jest pusta - nie ukazuje, czym Bóg jest, lecz czym nie jest. To jest dobry punkt



Samson dźwigający
bramy Gazy - medalion z chóru
Kościoła Klasztornego
w Alpirsbach.



Sześć medalionów z serii
uczynków miłosierdzia - rozeta
transeptu katedry we
Fryburgu.

wyjścia. Ten punkt trzeba osiągnąć. Mistyczny wymiar świadectwa Pisma Świętego, a w nim tradycja Mistra Eckharta i jego teologii negatywnej. *Gdy święty Paweł widział nic (nicość), widział Boga* - tak Mistrz Eckhart komentuje komentarz świętego Augustyna do widzenia Szawła w drodze do Damasku. A za świętym Bernardem z Clairvaux powtarza: *Bóg jest Nicością (nie w tym sensie, jakoby nie miał istnienia, lecz dlatego, że nie jest tym lub tamtym, co się da wyrazić, jest bytem przewyższającym wszystkie inne).*

Nic nie jest bardziej rzeczywiste niż nic, mówi Demokryt z Abdery i jest to jedna z ulubionych sentencji Becketta. Zaczynać od Nic, znaczy zaczynać od siebie. Od środka. W swoich ruinach. Wsłuchując się w głosy w głowie. To jest najlepszy początek. Ja, czyli monolog, w ruinach. I głosy w głowie. Wznoszone w zapis, czyli w brzmienia, w rytm i w sens. Przeciw chaosowi, w formę. *Czerpaliśmy z najlepszych źródeł. Wszystko wielokrotnie zważone, sprawdzone i skontrolowane. Nie ma tu słowa (potrzęsa plikiem papierów), które by nie było absolutnie pewne. To wszystko jest jak katedra** (Fragment dramatyczny II). Reszta jest gadaniną, robieniem min przed lustrem, nędzną rejestracją linii, wykrętem, dezercją. I wtedy, choćby mówiło się najwięcej, niemową się jest.

W *Wacicie* słowo *Nic* funkcjonuje zamiennie ze słowem *Coś*, jest jego gramatycznym zastępnikiem. Tak jest i w innych utworach Becketta, który w młodzieńczym szkicu pod tytułem *Dante... Bruno. Vico... Joyce* powtarza za Brunem: *Minima i maxima określonych przeciwieństw są jednym i tym samym. Minimalne gorąco równa się minimalnemu zimnu. A zatem przemiany mają charakter kolisty. Zasada (minimum) jednego przeciwieństwa*

*) Ilum. Antoni Libera

wywodzi się z zasady (maksimum) drugiego. Stąd, w następstwie przemian, nie tylko minima odpowiadają innym minimom, a maksima innym maksimumom, lecz również minima - maksimumom. Maksymalna szybkość jest stanem spoczynku. Maksimum rozkładu tożsame jest z minimum wzrostu: rozkład w istocie jest wzrostem^{*)}

*) tłum. Antoni Libera

Skrzek trzech żab. Przemienne: Krak! Krek! Krik! W kółko. Coś na odpowiednio ileś, ileś, ileś, ileś, etc., na ileś, ileś, ileś, ileś, etc., tudzież na ileś, ileś, ileś, etc. Tak jak w kompozycji muzycznej. Takty i interwały. Czas zużyty na prawdę, na wykazanie, że to prawda, czymkolwiek by nie była. Albo, rzecz jasna, fałsz, cokolwiek by znaczył^{*)}. Tak jak w kompozycji muzycznej. Wzniesione na, powiedzmy, eckhartowskim fundamencie, jak na skale.

*) tłum. Marek Kędzierski

Cykle, kombinacje, repetycje, serie, warianty, wyliczniki. Mówienia i milczenia. Wypełnianie luk. Rojenia i urojenia. Gry zamierającej wyobraźni. Jasne chwile widzenia. Zamykania i otwierania. Cyrkularne, symetryczne budowy. Powroty przez puste miejsca, kolejne punkty na kole, do punktu wyjścia, aby znowu od nowa. Mówienia i milczenia. Monologi i dialogi. Wypełnianie luk. Etc. Wyprawy do źródeł. Po Nic. Po Coś.

Błędne koła, które są gonieniem w piętękę, tą samą, starą i do znudzenia śpiewką; beznadziejną sytuacją bez wyjścia, aporią. I błędne koła skonstruowane i wprawione w ruch po coś. Circulus in definiendo, czyli celowy i świadomy błąd polegający na określaniu jakiegoś terminu przez ten sam termin po to, żeby, powiedzmy, posunąć coś dalej. Idem per idem, czyli to samo przez to samo poczynione po to, żeby powiedzieć coś jeszcze. Błędne koło, które należy do wizji, współtworzy rytm, jest częścią formy. Błędne koła *Murphy'ego* i *Watta* i *Merciera* i *Camiera*, a także *Molloy'a*, *Malone'a* i *Nienazywalnego*, tudzież *Tekstów na nic*, *Niewypałów*, czy *Czekając na Godota*, *Końcówki*, *Ostatniej taśmy*, *Komedii...*

Koło, czyli najprostsza i najdoskonalsza figura, powracająca do siebie samej linią, której wszystkie punkty są równo oddalone od centrum. W kole nie ma niczego *przed* ani *poza*. Jest ono obrazowym przedstawieniem pełni i doskonałości, symbolem wieczności Boga. Jest wyrazem najwyższego prawa przyrody władającego wszelkim życiem. Jest także obrazem nieśmiertelności, który u starożytnych Greków łączył się z zabawą. Koło wyobraża bieg czasu i *historię zbawienia*, a postać Chrystusa, będąca jakby jego nieporuszającą się osią, stanowi jego środek. Sztuka chrześcijańska używa symbolu koła jako środka wyrazu idei etycznych i religijnych.

Koło, a właściwie błędne koło - zagadkowy wehikuł Becketta. Budowanie i rozkręcanie czegoś, choćby to była kołatka do wystukiwania rytmu, w kółko. Po coś. Zaplątanie słów w sieć rytmu. Wikłanie w banalne szczegóły i ich mikrokosmiczne zagęszczenia, w makrokosmosie. Budowanie, łączenie i wnoszenie przez eliminację. Po to te wszystkie rozdwojenia, podwojenia i zwielokrotnienia tego, co już jest. Mówienia przeciw milczeniu. Zapelnianie przeciw pustce. Wiązania sprzeczności i paradoksów. Mówienia, żeby nie roztrwonić resztek, które zostały. Dociekanie Prawdy lub choćby jedynie jej przeblysków. W niemocy, w niewiedzy i w ciemności. *Co za męka*, *co za nuda*, jęczy umierający Malone. Ale tak jak i inni bohaterowie

*Tłum. Marek Kędzierski.

Becketta mówi nieustannie, dzieli włos za włos na czworo, powtarzając swoje w kółko, chociaż niewiele ma już do powiedzenia. Zagaduje pustkę. Słowami mości ciszę. I wszystko dla niego jest pretekstem, żeby ciągnąć dalej: *Sapo i ptaki, Moll, wieśniacy, ci, którzy szukają w mieście, szukają się wzajemnie i od siebie wzajemnie odchodzą, moje wątpliwości, które mnie nie interesują, moja sytuacja, rzeczy posiadane (...) Tak, nie ma co udawać, ciężko jest wszystko opuszczać. Zżarte strachem oczy zatrzymują się nędznie na wszystkim, o co tak długo błagały w ostatniej modlitwie, prawdziwej modlitwie wreszcie, tej która prosi o nic (albo: o nic nie prosi).*⁴¹

Moran dochodzi tam, dokąd dotarł Molloy, choć może jest odwrotnie. Vladimir i Estragon odchodzą, albo nie odchodzą, żeby znów znaleźć się w tym samym miejscu. W kółko swoją grę końcową gra Hamm, miłośnik starych pytań i ogranych na nie odpowiedzi. Krapp i Mężczyzna z *Komedii*, wywołani, repetują banalne historie swoich fiask (jednemu nie udało się zostać sławnym pisarzem, a drugiemu ułożyć życia z kobietą, a raczej z dwoma kobietami). Męka, nędza, nuda. Niewiele więcej. Galeria swoistych Panów Jowialskich, tyranizujących innych, w ten czy w inny sposób poddanych sobie, powtarzanymi w kółko, aż do znudzenia opowieściami skleconymi z refrenów i repetycji. Wielkie zamieszania związane z nieudanymi wyprawami od punktu wyjścia do punktu wyjścia. Odzieranie, warstwa po warstwie, z kolejnych złudzeń, których coraz mniej. Jakby wyczyszczanie się. Robienie sobie pola. Metafizyczne i mistyczne lewitacje. Kulminacje i katastrofy. Czy ma to coś wspólnego z katharsis? A może z kenozą? Te wszystkie dźwięki, zorganizowane jak w symfonii, słowa, milczenia, cisze... Błędne koło języka to główna pułapka Becketta, którego utwory-partytury trzeba czytać na głos, wystukując rytm.

Beckett zaczyna tam, gdzie skończyli inni, tacy jak choćby Wittgenstein czy Joyce. *Nikt tak nie kochał słów jak on*, mówi o Beckettcie Cioran. A przecież pisarz nawet najbardziej związany z literaturą, dąży do uwolnienia się od niej. Nie chce i nie może na niej poprzestać. Pisać, to jakby być w orbicie Zła. Ale im bardziej zajmuje się tym co negatywne, tym bardziej wskazuje na to co pozytywne, tęskni za tym i dąży do tego. Tezę Leszka Kołakowskiego o teologicznej strukturze filozofii można śmiało odnieść do literatury. I wtedy okaże się, że dzieło Becketta (tak jak na przykład dzieło Camusa) jest do gruntu teologiczne. Dystans jest główną osią tego pisarstwa. Żeby to pojąć, trzeba wywikłać się i odskoczyć od tych wszystkich, genialnie skonstruowanych, błędnych kół, w których obracają się główne narracje i monologi Becketta. Wyzwolić się od tych potężnych ekspiacji i kołysanek. Spojrzeć na nie z punktu widzenia narratora. Doświadczyć na sobie samym narracji, czyli zdobyć doświadczenie, *którego się nie opowiada, ale o które chodzi, kiedy się opowiada*. Literatura nie może być ocaleniem, ale może prowadzić do ocalenia. *Tak właśnie dotrwałem do teraz*, to jest jedna z moich ulubionych fraz Becketta. To jest, starannie zamaskowana, droga Becketta. Nazywano go *pisarzem milczenia*, a przecież napisał 32 czy 33 utwory dramatyczne, 7 powieści, ponad 50 opowiadań, kilkadziesiąt wierszy i kilkadziesiąt esejów, a wszystko to przeważnie w dwóch wersjach językowych, plus tłumaczenia utworów innych autorów oraz notesy reżyser-

skie, zawierające szczegółowe zapisy inscenizacji swoich sztuk. Daj Boże każdemu t a k i e *milczenie*. Jego teatr nazwano *teatrem absurdu*, a przecież, jak głoszą przekazy, gdy zobaczył książkę Esslina pod tytułem *Teatr absurdu* ze swoim nazwiskiem wybitym na okładce, powiedział: *Co za absurd - teatr absurdu!*

Zapytany o teatr Becketta Peter Stein powiedział: *Beckett nie miał poczucia efektu katharsis. Co to jest katharsis? Mówiąc językiem teatru, katharsis polega na tym, że opowiada się historię całkowitej katastrofy ludzkiej egzystencji. Ze sceny nie ma ucieczki. Nie można powiedzieć: tak, jest źle, ale jest nadzieja z prawej strony, z lewej albo na górze. Nie. Wszystkie dziury są zatkane, mysz się nie wymknie.* Koła (kołowania) i przemiany - tak najkrócej można scharakteryzować światy przedstawione Becketta. To nie on jest w nich, zatrzęsnięty jak w pułapce, ale to one są w nim. On jest w słowach, które są brzmieniem i czynieniem. W samotności podejmuje swój trud jak mnich w swojej celi, oddalony od blichtru i marności tego świata. Doświadcza, aż do kresu, doświadczenia narracji. W wiecznym trudzie dążenia, w którym Faust został zbawiony.

W ostatnim swoim utworze *comment dire / what is the word* wraca jakby do punktu wyjścia. Jak komentuje Antoni Libera: *Gdyby ten wiersz wyszedł spod pióra człowieka młodego, jego dramatyzm czy groza byłaby złagodzona świadomością typowości takiego rodzaju negacji. Istotą perspektywy młodości jest bowiem zdziwienie nie osłabione jeszcze przez jarzmo Przyzwyczajenia. Młodzieniec, posiadłszy środki ekspresji, a zachowując jeszcze punkt widzenia nowo przybyłego na świat, w ten właśnie sposób często reaguje - i w reakcji tej bywa nieraz niezwykle odkrywczy. Uprzytamnia bowiem „przyzwyczajonym do życia”, że to, co uważają oni za normalne, za oczywiste, wcale takie nie jest. Reakcja młodzieńca jest odświeżeniem widzenia, odrzuceniem nawyku, obnażeniem, wezwaniem do powrotu, do punktu wyjścia.* Ten wiersz jest jednak utworem człowieka starego, jego *ostatnim słowem*. Jest pożegnaniem. Jest powitaniem.

Jest wezwaniem, żeby zaczynać w miejscu, w którym on kiedyś zaczynał. Jest wezwaniem, żeby zaczynać w miejscu, w którym on kończy.

Jest zachętą do zabawy w powijaki. I cała sztuka w tym, żeby wiedzieć, że jest to zabawa i że jest to zabawa w powijaki. I wiedzieć, że jest coś więcej, aniżeli ta wspaniała i wciągająca zabawa, w powijaki. Trzeba przekroczyć ten próg, jeżeli ma się jeszcze siły, żeby znowu bawić się, bawić się w powijaki. Po coś.

Nie rozpaczaj: jeden z łotrów został zbawiony. Nie pozwalaj sobie: jeden z łotrów został potępiony, mówi święty Augustyn i jest to jedna z ulubionych sentencji Becketta. Bawiąc się w powijaki, można powiedzieć: *Na dwoje babka wróżyła. No tak. Ta sentencja ma wspaniałą formę. Ta forma ma sens,* mówi Beckett. I poprzestańmy na tym. Przynajmniej na razie, żeby raz jeszcze posłuchać skrzeku trzech żab, poprzestańmy na tym.

Krzysztof Myszkowski

Take montage

A Thirty-nine today - as a
B well - mother lay
C a-dying - and the
D bench - and the feet
E my face - never knew
F such silence - here I end
G upper lake - picking
H gooseberries - across her with
I this reel - want them back

1 copy of A
" " " C
2 " " E
1 " " F
1 " " H

Sequence: A A B C C D E F G H E H E F I

Costume

(2 pockets, one
in each side,
one side right
side)

Dark dressing-gown/over white shirt (no collar, unbuttoned at neck), black trousers, no socks, grimy white slippers, grimy white nightcap or none, unkempt grey hair

Props

Ledger, big quarto, light grey
Tins, at least 6 (logically 8), old fashioned biscuit-tins with paper removed, silver coloured, tied with black ribbon.
Dictionary, huge tome, black

Bananas, 2, small as possible

Big old-fashioned watch in side pocket of gown.

Scrap of paper (memorandum for recording) protruding from breast pocket of gown.

Table, about 1m 30 by 0m 65. Black wood. Just room for recorder (left), ~~two~~ tins (middle), ledger/dictionary (right). One drawer, unlocked, on left side, containing bananas and virgin reel, running freely for clean bang
Narrow frontal panel to conceal loud-speaker
Tape-recorder, dark, battered look

Stool rather than chair

Suspension lamp hanging low over table. Black conical shade.

Heavy black curtain before den, heavy metal rings and rod for clatter when drawn

Lighting

Cold strong white light concentrated on table & adjacent area. Shot for listening face. Bring up faint light on forestage for banana business, lose when business over. At curtain up faint light in den masked by curtain and after first visit to den (for ledger) present throughout play. Faded out at end with general lighting.

Opening

Face up on K sitting dead still at table staring (trying to remember what year). Finally takes watch from side pocket, consults short-sightedly, puts it back, resumes still pose. Finally looks towards drawer, gets up, opens drawer, extracts banana 1, closes drawer with bang, moves to forestage, peels etc. After slip on heel chucks it back-stage beyond table into dark. Having finished banana stands still a moment, finally looks towards drawer, etc.

Samuel Beckett

13.04.1906–22.12.1989

Chronologia zasadniczych utworów teatralnych, radiowych i telewizyjnych

- 1931 *Le Kid* (F) napisana wspólnie z Georges'em Pelorsonem parodia *Cyda*, Peacock Theatre, Dublin 1931
- 1937 *Human Wishes* (*Życzenia ludzkie*), (E) fantazja dramatyczna, nie ukończona
- 1947 *Eleutheria* (F), sztuka w trzech aktach, 1995
- 1948/49 *En attendant Godot* (F) sztuka w dwóch aktach 1952, Paris 1953
- 1957 *Fin de partie* (*Końcówka*), (F) (1954- 1956) Londyn 1957
Acte sans paroles I (*Akt bez słów I*), mim, Londyn 1957
Acte sans paroles II (*Akt bez słów II*), mime, napisany (wg autora) w 1956, 1959 Londyn 1960
All That Fall (*Wszyscy, którzy upadają*), (E) radio, 1957, BBC, 1957
- 1958 *Krapp's Last Tape* (*Ostatnia taśma, Ostatnia taśma Krappa*), (E) Londyn, 1958
Fragments de Théâtre I, II (*Fragment teatralny I, II*) (F), koniec lat 50-tych, 1976
- 1959 *Embers* (*Popioły*), (E) radio, BBC, 1959
- 1961 *Happy Days* (*Szczęśliwe dni; Radosne dni*), (E) New York 1961
Esquisse radiophonique, Radio I (*Szkic radiowy*), (F) radio, napisana na pocz. lat 60-tych
Pochade radiophonique, Radio II (*Skecz radiowy*), (F) radio, jak wyżej, BBC 1976
- 1962 *Words and Music* (*Słowa i muzyka*) (E) radio, BBC 1962
- 1963 *Cascando*, radio (F), l'ORTF 1963
Play (*Komedia*), (E) Ulm (RFN) 1963. I wyd. 1963, po niemiecku (*Spiel*)
- 1964 *Film*, scenariusz (E) zrealizowany New York 1964, reż. Alan Schneider
- 1965 *Come and Go* (*Tu i tam; Przychodzić i odchodzić; Tam i z powrotem*), (E) 1965, Berlin 1965
- 1966 *Eh Joe* (*Ej, Joe; Słuchaj Joe*), (E) TV, BBC 1966, 1967
- 1969 *Breath* (*Oddech*), (E) New York 1969, 1970
- 1972 *Not I* (*Nie ja*), (E) New York, 1972, 1973
- 1975 *That Time* (*Wówczas; Wtedy gdy; Tamtym razem*), (E) Londyn, 1976
Footfalls (*Kroki*), (E) Londyn, 1976
- 1975 *Ghost Trio* (*Trio duchów; Trio widm*), (E) TV, 1976, BBC, 1977
- 1976 *...but the clouds...* (*...tylko chmury...; ...jak obłoki...*), (E) TV, BBC, 1977

Tłustym drukiem data powstania (w wypadku istotnej różnicy), zwykłą czcionką data opublikowania, kursywą data pierwszego wystawienia lub emisji. Sztuki napisane po angielsku = E, po francusku = F. (red.)

- 1980 *A Piece of Monologue (Solo; Partia solowa)*, New York, 1980, 1982
 1981 *Rockaby (Koiysanka)*, (E), Buffalo NY, USA, 1981
Ohio Impromptu (Impromptu „Ohio“), (E), Columbus, Ohio, USA, 1981
 1982 *Quad, (Kwadrat)*, TV 1982 *Süddeutscher Rundfunk Stuttgart*, 1984
Catastrophe (Katastrofa), (F) Avignon, 1982, 1984
Nacht und Träume, TV 1982, *Süddeutscher Rundfunk Stuttgart*, 1983
 1983 *What Where (Co gdzie)*, (E) New York, 1983, wersja telewizyjna *Was Wo*, *Süddeutscher Rundfunk Stuttgart*, realizacja 1985, emisja 1986

Utwory niedramatyczne według daty publikacji

- 1929 - *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, w: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Shakespeare and Co., Paryż
- 1930 - *Whoroscope (Choroskop)*, The Hours Press, Paryż
- 1931 - *Proust*, Chatto and Windus, Londyn
- 1934 - *More Pricks than Kicks (Więcej klucia niż wierzgania)*, Chatto and Windus, Londyn
- 1935 - *Echo's Bones and Other Precipitates*, Europa Press, Paryż
- 1938 - *Murphy*, Routledge and Sons, Londyn
- 1951 - *Molloy* (F), Ed. de Minuit, Paryż
Malone meurt (F) (*Malone umiera*), j.w.
- 1953 - *L'innommable* (F) (*Nienazywalne*), j.w.
Watt, Olympia Press, Paryż
- 1955 - *Nouvelles et textes pour rien* (F) (*Nowele, Teksty na nic*), Ed. de Minuit, Paryż
- 1958 - *Anthology of Mexican Poetry*, wybór wierszy Octavio Paz, tłumaczenia S.B. Indiana University Press, Bloomington, Indiana
- 1961 - *Poems in English*, Calder and Boyars, Londyn
- 1961 - *Comment c'est* (F) (*Jak jest*), Ed. de Minuit, Paryż
- 1965 - *Imagination morte imaginez* (F) (*Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie*), Ed. de Minuit, Paryż
- 1966 - *Assez* (F) (*Dosyć*), Ed. de Minuit, Paryż
Bing (F) (*Dzyń*), Ed. de Minuit, Paryż
- 1967 - *No's knife: Collected Shorter Prose 1945-1966*, Calder and Boyars, Londyn
- 1968 - *Poèmes* (F), Ed. de Minuit, Paryż
- 1969 - *Sans* (F) (*Bez*), Ed. de Minuit, Paryż
- 1970 - *Mercier et Camier* (F), Ed. de Minuit, Paryż
Le Dépeupleur (F) (*Wyludniacz*), Ed. de Minuit, Paryż (napisane w 1946r.)
Premier amour (F) (*Pierwsza miłość*), Ed. de Minuit, Paryż (napisane w 1945 r.)

- 1973 - *Au loin un oiseau* (F) (*W dali ptak*), ryciny Avigdor Arikha, Double Elephant Press, Nowy Jork
- 1974 - *Still* (*Nieruchomo*), ryciny William Hayter, M'Arte Edizione, Mediolan
- 1976 - *Drunken Boat*, tłum. SB *Statku pijanego* A. Rimbauda, Whiteknights Press, Reading
Pour finir encore et autres foirades (F) (*Aby raz skończyć jeszcze; Na zakończenie raz jeszcze*), Ed. de Minuit, Paryż
All Strange Away (F) (*Wszystko obce precz*), Gotham Book Mart, Nowy Jork
- 1977 - *Collected Poems in English and Franch*, John Calder, Londyn
- 1978 - *Poèmes suivi de Mirlitonades*, Ed. de Minuit, Paryż
- 1980 - *Company* (*Towarzystwo*), John Calder, Londyn
- 1981 - *Mal vu mal dit* (F) (*Źle widziane źle powiedziane*), Ed. de Minuit, Paryż
- 1983 - *Worstward Ho*, John Calder, Londyn
Disjecta: Miscellaneous writings and a dramatic fragment, Red. Ruby Cohn, John Calder, Londyn
- 1988 - *Stirrings Still* (*Podrygi*), ilustr. L. le Brocquy, Blue Moon Books, John Calder, Nowy Jork, Londyn
Collected Shorter Prose 1945-1980, John Calder, Londyn
- 1989 - *Comment dire* (F), Ed. de Minuit, Paryż
- 1993 - *Dream of Fair to Middling Women* (*Sen o takich sobie paniach*), Arcade Publishing, riverrun Press, Calder Publications, Nowy Jork, Londyn, Paryż (napisane na początku lat trzydziestych).

Wydania polskie:

- Nowele* (tł. Julian Rogoziński), Czytelnik Warszawa 1958
- Pierwsza miłość* (tł. Maria Ziębina), Wydawnictwo Literackie Kraków 1973
- Teatr* (z posłowiem Jana Błońskiego) (przeł. Kazimierz Błahij i Krystyna Cękalska, Julian Rogoziński, Mary i Adam Tarnowie, Cecylia Wojewoda, Krzysztof Zarzecki) PIW Warszawa 1973
- Pisma prozą* (tł. Antoni Libera, Piotr Kamiński), PIW Warszawa 1982
- Molloy* (tł. Maria Leśniewska), Wydawnictwo Literackie Kraków 1983
- Dzieła dramatyczne* (tł. Antoni Libera), PIW Warszawa 1988
- Watt* (tł. Marek Kędzierski), Wydawnictwo Pomorze Bydgoszcz 1993
- Nowele. Teksty po nic* (tł. Marzena Rochowicz-Caillarec, Waleria Szydłowska, Judyta Zbierska-Mościcka) Świat literacki, Izabelin 1995
- Dramaty* (wybór) (tł. Antoni Libera), Biblioteka Narodowa Wrocław 1995
- Malone umiera* (tł. Marek Kędzierski) Oficyna Literacka Kraków 1996

Za zgodę na wykorzystanie materiałów do niniejszego numeru składamy podziękowania następującym osobom:

Václav Havel (Dr Pavel Seifter), Jérôme Lindon (Editions de Minuit / Samuel Beckett Estate), Edward Beckett (Samuel Beckett Estate), John Pilling i Mary Bryden (Beckett International Foundation), Dr Reinhart Müller-Freienfels oraz Süddeutscher Rundfunk, Hugo Jehle, Z.P. Friedrich, Eva Bathelier, Jonathan Kalb, André Bernold, Harold Bloom, Gottfried Bütter, John Calder, Steven Connor, Mel Gussow, Charles Juliet, Ria Endres, Martin Esslin, Georges Pelorson, Rosemary Poutney, Bille Witelaw, Dorota Rybicka.

Copyright information:

© 1951, 1958, 1981, 1989 Editions de Minuit for translations from Samuels Beckett's works: *Molloy*, *Malone meurt*, *Textes pour rien*, *Mal vu mal dit*, *Saubresauts*

© 1994 R. Müller-Freienfels for his text.

© 1992 Editions de Minuit for *L'Epuisé* de Giles Deleuze

© 1988 Performing Arts Journal for Jonathan Kalb's text

NARODY • KULTURY • MAŁE OJCZYZNY EUROPY ŚRODKOWO – WSCHODNIEJ



KRASNOGRUDA

SEJNY • JESIEŃ 1996 • NR 6

Zrozumieć Bośnię

Batowski
Bogdanović
Debeljak
Fiut
Jančar
Kiš
Kornhauser
Koschnik
Malcolm
Osti
Rehnizer
Sarajlić
Warszawski
Wierzbicki

DYSKUSJA "LITERATURA I WOJNA" •

RYTUALNE ZABIJANIE MIAST •

SARAJEWO •

MOSTAR •

Po co piszę

Kontynuując ankietę, po odpowiedziach: Czesława Miłosza (*Kwartalnik Artystyczny* nr 4(8)1995), Ryszarda Krynickiego, Juliana Kornhausera (nr 1(9)1996), Jana Józefa Szczepańskiego, Tadeusza Konwickiego, Zbigniewa Żakiewicza, Aleksandra Jurewicza, Andrzeja Stasiuka (nr 2(10)1996), Henryka Grynberga, Stefana Chwina, Kazimierza Brakonieckiego (nr 3(11)1996), zamieszczamy kolejne wypowiedzi. Ciąg dalszy w następnym numerze (red.)

Tadeusz
Różewicz

Pytanie „Pocopiszę” nie jest ani interesujące (dla mnie), ani łatwe... Odpowiedziałem na to pytanie wszystkimi utworami, które napisałem.

Urszula
Kozioł

Dlaczego piszę

No właśnie: dlaczego piszę? Może - „żeby nieść ulgę spieczonym wargom zdziczałego świata”, jak napisałam gdzieś, zbyt patetycznie, ale czy taki patos w pewnych obszarach nie jest do uniknięcia? I piszę, żeby przyjrzeć się sobie. Wiersz bywa, nie zawsze jest, ale właśnie czasami bywa zwierciadłem duszy. I piszę, kiedy korci mnie to, kiedy aż mnie rozpiera swoiste poczucie boskości, że tak oto sobie stwarzam jakiś byt, nieomal świat - prawie z niczego! Albo że z płynącego bezustannie strumienia czasu wychwytyję jakąś jego cząstkę i przywłaszczam ją w kadrze mego wiersza, w jego „czarnej skrzynce” i w ten oto sposób ocalam ów nigdzie poza tym nie istniejący dowód na istnienie chwili, która choć była tu dopiero co, rozplynęła się i wniknęła w inne rzeczywistości, w cudze światy, a mnie udało się ją pochwycić, przytrzymać w locie tak, że nawet po upływie stuleci ktoś inny będzie mógł jeszcze ją sobie pooglądać ze wszystkich stron, jakby ten wiersz był np. przeźroczystym skrzydłem ważki przytrzymanym na wieki w złotawej grudce bursztynu. I piszę, żeby sobie coś istotnego przypomnieć, uzmysłwić, a tym samym uzmysłwić to również tobie, który wiersz mój przeczytasz. A może piszę, żeby z bezkształtu uformować nasze wspólne, magiczne wręcz naczynie, jego kontur, w głąb którego ty, poruszając wargami jak królik, wymówisz mój wiersz tak dalece po swojemu, jak gdybyś sam go napisał, ty, któremu daję swój wiersz, którego oczom go powierzam w nadziei, że zdołasz go przepoić samym sobą i nagłośnić wielokrotnością naszego „Ty” i „Ja”, więc może piszę z powodu głodu rozmowy, głodu porozumienia? A może piszę z tysiąca innych powodów, których nie uda mi się wymienić. Ani pojąć samej.

Estragon: To nie powinno być trudne.

Vladimir: Początek jest trudny.

Estragon: Zacząć można od czegokolwiek.

Vladimir: Tak, ale trzeba się zdecydować.

Estragon: Fakt.

(Samuel Beckett, *Czekając na Godota*¹⁾)

1) Samuel Beckett, *Dzieła dramatyczne*, w przekładzie Antoniego Libery, Warszawa 1988

2) detale wyjęte z tomiku wierszy Krzysztofa Gruse pt. *Wiersze wojenne*, Nasze Forum Verlag, Dortmund 1993

3) dziękuję za tę sugestię Ryszardowi Częstochowskiemu

z cyklu *Obraz średni*
foto: Z. Borówka

Świat wymienia po przecinku: kwiaty, wiszące w szafie suknie żony, łyżeczkę leżącą „na okrągło”, nietoperze, zatłoczony tramwaj, siedzącą na skraju wersalki kobietę, wiszącą na framudze okna nitkę, która „dzieli krajobraz na pół”.²⁾

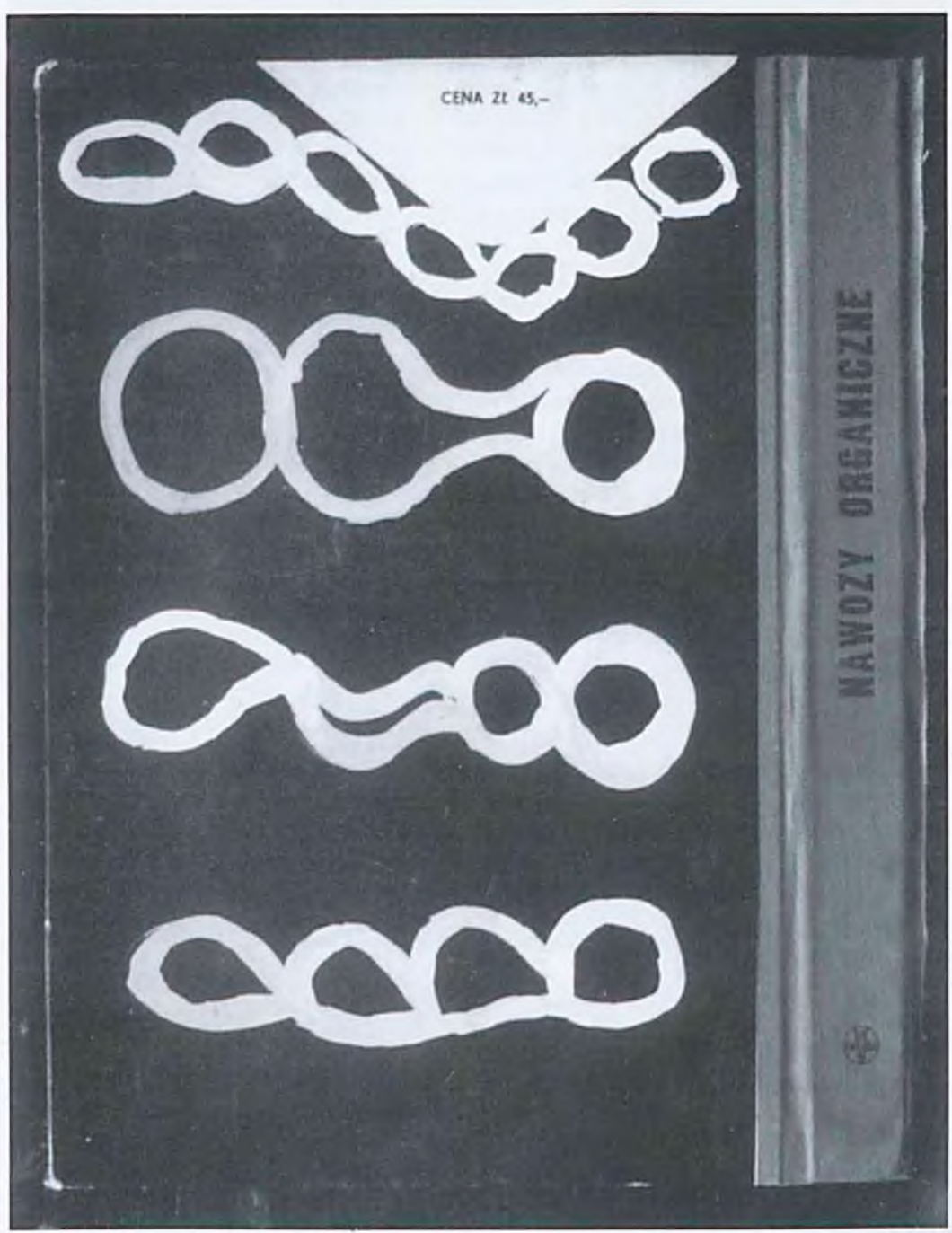
Rzeczy duże, małe, średnie. Podpatrzone w pejzażu miejskim scenki, kiczowate wyróżniki szczęścia i tragedii. Ze śmieci nieomal, z tego, co pod ręką, co znalezione na straganie ze starociami, a niekiedy w starej szafie u ciotki czy znajomych, konstruuje Gruse pieczołowicie swoje „martwe natury rzeczywiste”. Uchwyczone w trwaniu, nie obciążone szczególniejszym znaczeniem, uwolnione od przyczynowości, nie pozbawione pierwotnej ekspresji niemodnego, sentymentalnego przedmiotu. Taki wczesny Forman.³⁾

Przypadkowość męczy, ale zarazem uzasadnia każdy, nawet najbardziej absurdalny bieg rzeczy. Wszelką konieczność przyjmuje Gruse ze spoko-





Wydawnictwo Rolnicze i Leśnicze Państwowej Wyższej Szkoły Rolniczej w Poznaniu
ul. Włocławek 10, 60-630 Poznań, tel. 061/261-1111, 261-1112, 261-1113, 261-1114, 261-1115, 261-1116, 261-1117, 261-1118, 261-1119, 261-1120, 261-1121, 261-1122, 261-1123, 261-1124, 261-1125, 261-1126, 261-1127, 261-1128, 261-1129, 261-1130, 261-1131, 261-1132, 261-1133, 261-1134, 261-1135, 261-1136, 261-1137, 261-1138, 261-1139, 261-1140, 261-1141, 261-1142, 261-1143, 261-1144, 261-1145, 261-1146, 261-1147, 261-1148, 261-1149, 261-1150, 261-1151, 261-1152, 261-1153, 261-1154, 261-1155, 261-1156, 261-1157, 261-1158, 261-1159, 261-1160, 261-1161, 261-1162, 261-1163, 261-1164, 261-1165, 261-1166, 261-1167, 261-1168, 261-1169, 261-1170, 261-1171, 261-1172, 261-1173, 261-1174, 261-1175, 261-1176, 261-1177, 261-1178, 261-1179, 261-1180, 261-1181, 261-1182, 261-1183, 261-1184, 261-1185, 261-1186, 261-1187, 261-1188, 261-1189, 261-1190, 261-1191, 261-1192, 261-1193, 261-1194, 261-1195, 261-1196, 261-1197, 261-1198, 261-1199, 261-1200



CENA ZŁ 45,-

NAWOZY ORGANICZNE



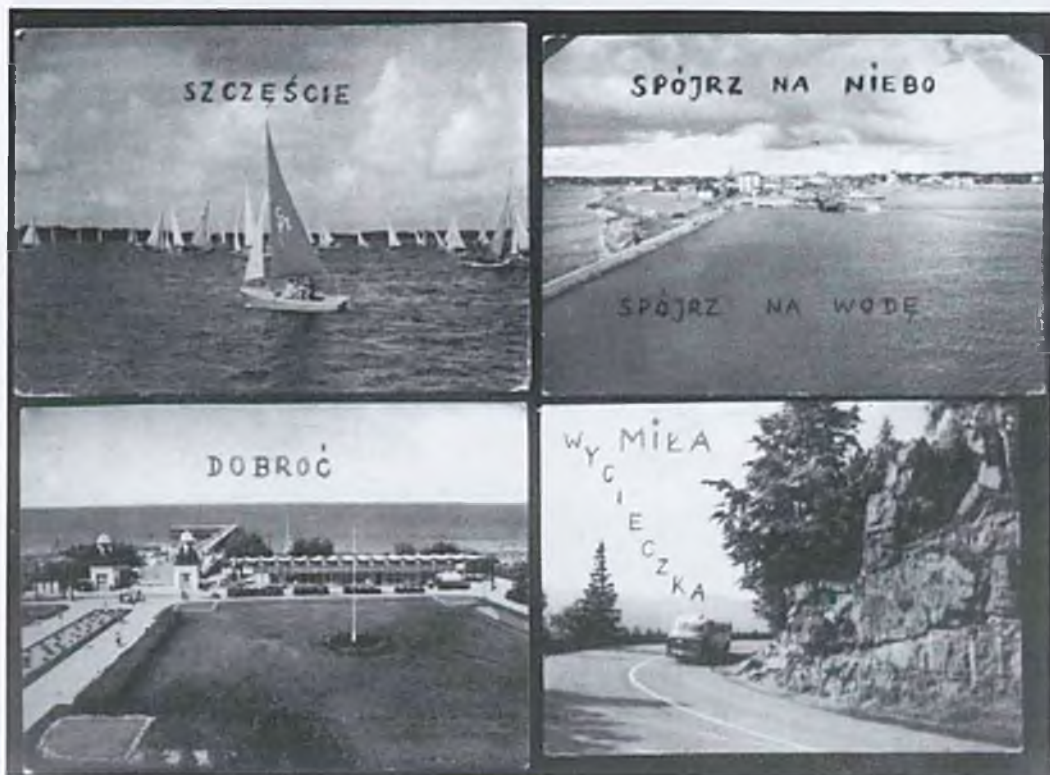
Nawozy organiczne
foto: Zbigniew Borówka

jem i akceptacją godną buddysty. I choć w utworach Krzysztofa Gruse często gości oczywistość - banalność rzeczy zdaje się go nie powalać, przeciwnie - powtarzalne schematy zachowań, rekwizyty i okoliczności, które im towarzyszą stanowią w połączeniu z kiczowatą estetyką prowincjonalnego życia obszar jego penetracji twórczej. Nazywa to „sympatyzowaniem z rzeczami średnimi”. Wierzy, że tkwi w nich sedno ludzkiej egzystencji. Gruse postępuje z „rzeczami średnimi” jak przystało na analityka - nieco ironicznie i z dystansem, choć potrafi odnaleźć w nich swoisty dowcip, erotykę, upartą witalność.

To, co robi, niechętnie nazywa sztuką. O sobie mówi, że nie jest malarzem, nie jest pisarzem, nie jest poetą... Twierdzi, że najważniejszym jego celem jest poszukiwanie autentyczności (Prawda w wymiarze autonomicznym). Dlatego jedynie „zewnętrznie i czysto instrumentalnie” używa form przypisanych sztuce (obrazów, obiektów, wierszy, występów), a kiedy je „zużyje”, porzuca bez skrępowań, by sięgnąć po następne, przydatne do sprowokowania dialogu, nowych refleksji, przemyśleń „nad sensem życia i sztuki”, narzędzie. Wyniki spostrzeżeń puentuje niekiedy krótkimi wnioskami: „milczenie i przezroczystość, jak okiem sięgnąć”⁴⁾. Jego pragnieniem jest „wyzwolić formę od konwencjonalnego traktowania, z niewoli odczytu”. Obszar rzeczy, zjawisk nas otaczających i pojęć, które pomiędzy nimi tkwią jest o wiele szerszy i swobodniejszy w swoim trwaniu, przemieszczaniu i oznaczaniu, niż ten, który wtłoczy się w pojęcie „sztuka”, tłumaczy artysta. Można nawet zaryzykować stwierdzeniem, że Gruse, wyjmując dowolne fragmenty rzeczywistego świata nie chce ich (jak to czyni większość artystów) ani

4) z nie drukowanego tomiku Krzysztofa Gruse *średniość*

z cyklu *Obraz średni*
foto: Zbigniew Borówka



z cyklu *Obraz średni*
foto: Zbigniew Borówka



⁵⁾ „szkołą bydgoską” tworzyli w latach 90-tych: Zbigniew Zieliński, Stanisław Stasiulewicz i wspomniany Krzysztof Gruse. Więcej informacji na temat „szkoły bydgoskiej” znajdzie czytelnik w Kwartalniku Artystycznym nr 3/95

⁶⁾ Krzysztof Gruse, „Rzeczy średnie” (jedna z wersji). Tekst „Rzeczy średnie” towarzyszył między innymi wystawom w galerii „Promocyjnej” w Warszawie, Galerii „Mózg” w Bydgoszczy (obie z 1994), a także wielu spontanicznym spotkaniom z cyklu „pomyśl o sztuce”, w pracowni artysty pn. „Bydgoszczanka”, przy ulicy Chocimskiej 1. Tam też miały miejsce wystawy indywidualne Staszka Stasiulewicza, w kwietniu i Krzysztofa Gruse we wrześniu br.)

⁷⁾ w tekście „Rzeczy średnie” Gruse zwraca uwagę między innymi na problem nadprodukcji w obszarze sztuki i inflacji jaka w związku z tym poraża rynek „muzealnych wartości”. Zachęca do kontynuowania idei sztuki konceptualnej, do zwrócenia uwagi raczej na problem idei i funkcję reprezentacji rzeczy, niż na ich niepohamowaną produkcję.

na długo zawłaszczają, ani „autoryzować” ich istnienia swoim „szczególnym widzeniem”, widzeniem artysty.

Jako teoretyk „szkoły bydgoskiej”⁵⁾ i autor „Teorii średniości”, stawia pytania natury nie tylko estetycznej, ale i filozoficznej; „O co chodzi? - (pytanie to) jest wszechobecne i nie zostało zamknięte, wręcz przeciwnie stało się obsesją, śwędzącą maszynką do mielenia materii w poszukiwaniu czegoś, co najczęściej nazywa się duchem. Dlatego wybieram rzeczy średnie, ostudzone, tanie, powszechne, wymiętalone, słodko-kwaśne. (...) Tak robię z użyciem pamiętek, rzeczami z otoczenia, krótko mówiąc: z przedmiotem, żeby nie popaść w skrajność konceptualną (...) Nie pokazuję „rzeczy średnich” - używam je jak stół, przy którym dobrze byłoby usiąść w ciszy i posiedzieć”⁶⁾

W tym momencie zerkam na porzucane po podłodze i wiszące na ścianach przedmioty. Na małe, wymięte tekturki, zapelnione grubą, „nieporadnie” kładzioną kreską i wrażliwą plamą, układające się w kształt górskich i morskich pejzaży, abstrakcyjnych schodków, siatek, kryształów, przedzielonych kłębami kwiatów, na obrazek z wdzięcznym wizerunkiem modelki, wyjętej z pisma z lat 60-tych, na starą rodzinną fotografię, na lewitującego anioła, dziewczynkę trzymającą na rękach kota, na serię „pudełek” (rzecz o produktywności w sztuce) i przewrotnych erotyków (zbiór z „ostatniej wystawy”), rozbijając „niewinnych”, jak pornografia sprzed trzydziestu lat. Wszystko to składa się na zawartość cyklu „Obraz średni”, który mieści się w kilku tekturowych pudełkach. Tam to, co „skończone”, swobodnie miesza się z tym „zaledwie naszkicowanym”. „Co to jest?” pytam, i po chwili swobodnie wyjmuję kolejne „znalezisko”, obracając je uważnie w dłoniach. „Zależy czego się szuka”, słyszę w odpowiedzi.

Skrawki zarysowanego papieru znajdują się obok potencjalnego „materiału do wykorzystania” - fragmentów okładek książek (na których Gruse z upodobaniem maluje doszywając jedną do drugiej), starych ramek, nadto pocztówek, czasopism, prywatnych fotografii, przypadkowych opakowań. Wszystko podlega ciągłej fluktuacji, wszystko jest jednakowo traktowane. Rzeczy „ważne i nieważne” egzystują obok siebie równoprawnie, na śmietniku wspomnień⁷⁾. Czyż nie tak wygląda większość naszych „domowych archiwów”? Niezliczone teczki, pudełka, walizki, nie otwierane latami szuflady, pełne gromadzonych przez lata szpargałów „nie-do-wyrzucenia”... Artysta w sposób naturalny powtarza znany nam „rytuał zbieractwa”, co zważywszy na jego pamiętnikarsko-przyczynkowy charakter twórczości, pozostaje w zgodzie z wybraną estetyką obiektów.



Nigdy nie wiadomo jak to będzie z tą czy inną rzeczą. Wszystko jest średnie i niekonieczne. Nawet jak jest niepotrzebne, to i tak jest. „Z środkiem nie wiadomo, co zrobić. Gdy przyjrzeć się rzeczom w dłuższym przedziale czasu, to zauważymy, że one same odparowują ciśnienie ideologiczne, które miały sobą reprezentować. Chyba, że jak to się dzieje w przypadku historii sztuki, człowiek dba o ciągle doładowywanie tych wyczerpujących się akumulatorów wartości”⁸⁾ twierdzi Gruse. Ironiczne, co? Zwłaszcza, gdy się jest w moim położeniu...

(Nagły furgot spłoszonych ptaków. Żywa płachta skrzydeł, unosząca się do nieba. W dole, ktoś wyrzuca śmieci. Uwięziony w puszcze kot miauczy.)

⁸⁾ Krzysztof Gruse, „Rzeczy średnie” (skrót), mnp.

Powtarzalność, zwykłość, uroda rzeczy małych i średnich pociąga Grusego nie dla samego opisu. W tym wszystkim, co robi tkwi znaczna „dawka” utopii, przekonanie, że za dostrzeżonym „banalem” tkwi źródło prawdy o ludzkim życiu, sens archetypów. Takie myślenie znosi jednocześnie podziały na tematy „lepszego i gorszego”, kulturę „niską” i „wysoką”. Gruse wierzy, że wymiar metafizyczny egzystencji tkwi w „rzeczy samej”, i że odrywanie jej od fizycznego, zmysłowego aspektu jest błędem. Przyznam, że droga jaką obrał artysta poszukując: wielkości w małości, ducha w materii, wolności w niewoli stereotypów jest trudna i pełna ryzyka. Znacznie łatwiej byłoby posłużyć się schematem innej, bardziej wrośniętej w naszą tradycję, utopii: rzeczywistości materialnej przeciwstawić tę „niematerialną”, to, co święte oddzielić od widzialnego, wierzyć, że ktoś „na zawsze” odgrodzi dobro od zła, to, co przemijalne, od tego, co wieczne... Hierarchiczny sposób myślenia jest jednak obcy Grusemu. Podział na „górze” i „dół” odkłada do annałów historii. „Ja to bym chciał, żeby wszyscy dostrzegli świętość we wszystkim” - stwierdza prosto linijnie. I dodaje: „Nie brzydzę się żadnego gestu związanego z życiem. Każdy gest, jeśli się to dostrzeże - przepelniony jest duchowością”. Ukłony dla Geneta?

Jolanta Ciesielska





Ostatnia wysława
foto: Z. Borówka





Interesuje mnie to, czego nie widać, a nie widać rzeczy średnich. Są i nie są, dzisiaj te, jutro inne. Słodkie albo kwaśne, eklektyczne wypełniacze przestrzeni mieszkań, biur, hoteli, świetlic, statków, barów. Są pod ręką każdego z nas. Deszcz pospolitości. Miejsce spokojne, w którego skali tracą się fabuła, ta nieznośna fabuła, która wcześniej czy później się nudzi.

W kierunku rzeczy średnich zwracano się w sztuce nie raz, można powiedzieć, że nawet często. Problem według mnie leży w tym, że średniość jest nie do pokazania albo prawie nie do pokazania. Pokazywanie jej automatycznie przewartościowuje ją na wyższe piętro naszego hierarchicznego systemu wartości, dzięki któremu zresztą istnieje. Gdyby udało się pokazać średniość, system musiałby się zablokować. Jednak mówienie o rzeczach średnich jako zbuntowanych wewnątrz systemu domaga się tego samego ubóstwienia (to właśnie udowodniali Duchamp, Warhol i Beuys) - to systemowi grozi spłaszczenie. Średniość lokowana jest w środku i w konsekwencji wydaje się być poszkodowana, może dlatego wywołuje we mnie poczucie miejsca, z którego emanuje jeszcze bliżej mi nie znany przekaz. Wartościowanie przez nas przedmiotów odbywa się w ruchu. Wędrujemy i wartościujemy rzeczy względem ich użyteczności na daną chwilę. Takie wartościowanie przypomina coś w rodzaju stemplowania. Jakby na to nie patrzeć jest w tym egzystencjalne, ale i koniunkturalne zachowanie. Rzeczami upodlonymi, małymi, prowincjonalnymi zajmował się między innymi Tadeusz Kantor. W ramach ich personifikacji - dokarmiał je jak podwórkowe, miejskie koty.

Z środkiem nie wiadomo, co zrobić. Gdy się przyjrzeć rzeczom w dłuższym przedziale czasu, to zauważymy, że one same odparowują ciśnienie ideologiczne, które miały sobą reprezentować. Chyba, że jak to się dzieje w przypadku historii sztuki, człowiek dba o ciągłe doładowywanie tych wyczerpujących się akumulatorów wartości. W ten sposób powstaje dziś absurd muzealnictwa, naraz prawie wszystko wymaga zachowania, ocalenia. Strach przed wystudzeniem uznanych wcześniej obiektów sztuki zagracą nam świat. Staje się on eklektyczny, jak nigdy dotąd. Czy wobec tego spłaszczenie systemu wydaje się być nieuniknione? Już dziś nie jest trudno mówić o rzeczach jako bytach jednakowo nieważnych albo odwrotnie, idealnych, ja mógłbym dodać - średnich. Doksztalcenie się człowieka nie ma końca, a historia kultury nie jest wcale tolerancyjna. To historia nienasyceń. Moje obecne sympatyzywanie z rzeczami średnimi jest próbą odwrócenia uwagi od rzeczy w ogóle, ale nie do końca (jak to robili konceptualiści). Jest rodzajem warty w miejscu, które wymaga od wartownika anielskiej bezinteresowności. Koń by się uśmieł. Grozi mi widzenie bez widzenia, ale brzydzę się z obrazami niewystudzonymi. Wygląda na to, że system dół-środek-góra, ze wskazaniem na górę jest przemęczony i zaczyna trzeszczeć.

Bydgoszcz 1994

Krzysztof Gruse

ur. w 1957, w Bydgoszczy

Autor „Teorii średniości”, współzałożyciel „szkoły bydgoskiej”.

Wystawy indywidualne:

1985 - Galeria „U Kallimacha”, Toruń

1986 - Galeria „Brama”, Warszawa

1986/87 - Galeria Autorska J. Kaji i J. Solińskiego, Bydgoszcz

1987 - Galeria „S”, Toruń

1987 - Galeria „na Brechta”, Warszawa

1987 - Mały Salon Sztuki, BWA Bydgoszcz

1989 - Cafe Sachs, Bochum

1991 - Ars Polona, Dusseldorf

1994 - Galeria „Promocyjna”, Warszawa

1994 - F.R.G.S. „Mózg”, Bydgoszcz

1995 - „Wieża Ciśnień”, Bydgoszcz

1996 - Pracownia „Bydgoszczanka”, Bydgoszcz

plus tzw. „balkonowe, z ręki do ręki, kieszonkowe, wskazujące, np. krajo-
braz i tzw. wstawki do kawki”.

Udział w wystawach zbiorowych:

1985 galeria 85, Bydgoszcz

1986 Departament Kultury, Bordeaux, Francja

1987 galeria „Kruchta”, Bydgoszcz

1987 cykl spotkań w galerii Kaja-Soliński, Bydgoszcz

1988 „Arsenal”, Warszawa

1988 Biennale Małych Form Malarskich, Toruń

1988 Muzeum Gottingen, Niemcy

1989 Artyści z Bydgoszczy, La Havre, Francja

1990 Artyści z Bochum, Bochum, Niemcy

1991 „Wysoki Zamek”, BWA Bydgoszcz

1991 „Świetlica”, galeria „Kantorek”, Bydgoszcz

1992 I Biennale Plastyki Bydgoskiej, BWA Bydgoszcz

1992 W kręgu kwadratu, Toruń

1992 Klub Trytony, Bydgoszcz

1993 Ambasada RP w Kolonii, Niemcy

1994 Ratusz Dortmund, Niemcy

1994 Museum Dreieck, Essen, Niemcy

1995 „Pięciolecie”, galeria „Kantorek”, Bydgoszcz

1995/6 „Ślady, znaki, symbole”, BWA Bydgoszcz, Krosno, Przemysł, Sando-
mierz

1995 „Endlos, Endless, galeria Wyspa, Gdańsk

1996 III Biennale Plastyki Bydgoskiej



Wojciech Kowalczyk jest autorem nowych gatunków sztuki takich jak: **ghno-art** (sztuka „właściwościowa”), **alo-art** („rzeźba i antyrzeźba teoretyczna”), **kateem-art** (ogłaszanie „kolorów teoretycznych”) oraz **hiperimpresjonizmu parametralnego**. Wspomniane dziedziny uprawia od połowy lat 80-tych. Wcześniej na przełomie lat 70-tych i 80-tych zajmował się malarstwem. To, co robi - nosi w sobie elementy happeningu, performance, instalacji, akcji, działania konceptualnego i poezji. Wiele elementów składających się na wypowiedzi artystyczne Wojciecha Kowalczyka odnajdzie czytelnik w instrumentarium Fluxusu i antysztuce, inne - w sztuce materii i land artcie, jeszcze inne w obszarze sztuki konceptualnej i sztuki działań. Z całą pewnością stwierdzić muszę, że nie wszystkie powiązania i „spadki” po tradycji są dla samego autora jasne i oczywiste. Od wielu z nich odżegnuje się już na samym wstępie rozmowy. Od innych, mimo, że są ewidentne - świadomie się odcina. Przykład: dwa lata temu artysta ogłosił w koszalińskiej galerii *Moje archiwum* koniec sztuki performance, uzasadniając w wypowiedzi, że jest to dziedzina kompletnie już wyczerpana i wyeksploatowana, a nawet wręcz martwa. Oburzyło to niewątpliwie wielu znajdujących się na tej imprezie „czynnych performerów”, którzy z kolei zarzucili mu używanie języka tej sztuki do prezentowania prokurowanych przez siebie teorii służących do dekonstrukcji samego pojęcia „performance”, a kto wie czy i nie do jego likwidacji. Początkowo (tj. w latach 80-tych) tworzone przez niego „rzeźby teoretyczne” miały jedynie formę konceptualnego zapisu. Taką formę Wojciech Kowalczyk nazywa stanem idealnym rzeźby, która w zależności od podłożenia danych składowych przez indywidualnego widza osiąga nieskończoną ilość



upostaciowań, optymalnych, z punktu tworzącej je osoby. *1:1, Wszystko luźne, Rozlane wino* to przykłady niektórych utworów Kowalczyka, z wczesnego okresu rzeźb teoretycznych. Artysta wystawiał wówczas swoje „dzieła” w postaci kartek, na których widniał odpowiedni tekst opisujący schemat budowy i proces powstania wyobrażonej przez niego „rzeźby teoretycznej”. Później, tj. na przełomie lat 80-tych i 90-tych przyszedł czas na ich demonstrację. I tak powstała forma, jak to określa artysta „możliwa do zanegowania przez widza” to jest „antyrzeźba teoretyczna”. Pierwotną, idealną postacią antyrzeźby teoretycznej, przypomnijmy, był konceptualny zapis dzieła czyli „rzeźba teoretyczna”...

Pomijam w tym miejscu akapit, który byłby zrozumiały jedynie dla historyków sztuki i interesujących się teorią sztuki artystów o języku, jakim posługuje się Wojciech, pragnąc przybliżyć widzom swoje kolejne odkrycia i kierunki. Ujmę to metaforycznie, stwierdzając, iż przedzieranie się przez teksty teoretyczne jego autorstwa przypomina „ostrą jazdę bez trzymanki”, po lodach, na rollercasterze. Artysta bardzo dowolnie i zaskakująco, używa terminów zaczerpniętych z historii sztuki neoawangardowej, łamiąc ustalone już i ugruntowane kategorie, definicje i pojęcia, tworząc przy tym karkołomny i nieco groteskowy w formie „torcik pojęciowy”. Kolejny element kreacji dekonstrukcjonistycznego artysty.

Trzeba w tym miejscu nadmienić, o co najmniej o trzech ważnych sprawach dotyczących owych „rzeźb teoretycznych”. Po pierwsze: jeśli czytelnik ma na myśli klasyczną rzeźbę „w jednym kawałku” to niepotrzebnie wywołuje w sobie błędne wyobrażenie skali trudności jej wykonania. Po drugie: wielkość rzeźb teoretycznych Wojciecha Kowalczyka to zaskakujące połączenie funkcji i formy przedmiotów, niejednokrotnie znajomych, zaczerpniętych z najbliższego, zwykle inaczej traktowanych niż w scenariuszu artysty. Do mnich należą deski z gwoździami, kwiaty doniczkowe, polana drewniane, którymi pali się w piecu, galeria jako przestrzeń do przechowywania „konsekracji” i nobilitowania „dzieł” sztuki. To, co sugeruje artysta, a co kojarzy się z procesem, którego przebieg i obserwacja stanowić ma właściwą treść dzieła, burzy powszechnie przyjętą definicję dzieła sztuki, nadwyręza pojęcie formy i jej funkcjonalności. Kowalczyk jest prawdziwym wirtuozem poezji absurdu - z najbardziej błachego i banalnego przedmiotu użytkowego potrafi wydobyć zaskakujące właściwości. I tak dla przykładu rzeźba teoretyczna występująca pod nazwą „Pułapka na motyle” to (cytuję wg opisu autora): „eksponowanie szerokolistnych kwiatów doniczkowych, na których zostały namalowane różnego rodzaju formy abstrakcyjne, powiększające się i zmieniające w trakcie wzrostu roślin. W związku z tym - kontynuuje autor - powstanie rzeźba samorealizująca się nieustannie według własnego kodu twórczego”. Albo inny przepis na rzeźbę („rzeźba numer 10”): „zakreślić na monitorze telewizyjnym te fragmenty scen filmowych, które najbardziej przyciągają uwagę w trakcie oglądania (np. część krajobrazu, przedmioty, osoby) wskutek czego po zakończeniu projekcji filmu, ekran przedstawiać będzie rysunek najciekawszych momentów filmu”. Poważny problem powstaje pod koniec tak pomyślanej realizacji, zwłaszcza, kiedy wykonującemu projekt podoba się wiele fragmentów filmu... Powstały na ekranie efekt przypominać musi wówczas rezultat, jaki otrzymywał użytkownik jednej z wielu wersji „Metamatic”, - maszyn do rysowania automatycznego, autorstwa Jana Tinguelego. Taki projekt ponadto pastiszuje nadużywany przez artystów sztuki medialnej „trik sztuki analitycznej”, popularny w latach 70-tych.

Nie wszystkie jednak rzeźby teoretyczne Kowalczyka da się „wykonać” w zaciszu domostwa. Bez galerii, bez widzów, bez narażenia się na śmieszność ze strony obserwatorów. W przypadku braku „współdziałania” ze strony widowni wiele z zamierzeń artystycznych Kowalczyka nie mogłoby za funkcjonować. Zwłaszcza te z gatunku tych ryzykownych, a takich projektów jest ponad 80%. Przytoczmy przykład. Rzeźbę pod nazwą *Trzy godziny* („3 h”) stanowi: „zamieszczenie przed wejściem do galerii dużego ogłoszenia, w którym przedstawiam warunek zwiedzania wystawy rzeźby pt. 3 h, a mianowicie - czas oglądania ekspozycji wynoszący trzy godziny. Po wejściu widzów do pomieszczenia, w którym spodziewano się prezentacji (projekcji, pogadanki, pokazów filmów lub trzygodzinnej akcji artystycznej - przyp. j.c.) - zamykam ich w galerii na czas określony w ogłoszeniu. W tym momencie rozpoczyna się realizacja rzeźby, będącej manifestowaniem różnych zachowań „uwięzionej w galerii publiczności”. Słodkie, co? Sztuka jednak wymaga poświęceń...

Innym rodzajem „sprawdzianu” wrażliwości i elastyczności odbioru nowych zjawisk w sztuce w skali społecznej jest choćby rzeźba pod nazwą *Trzęsienie Ziemi w skali Celsjusza*. Polega ona na: „poinformowaniu mieszkańców małego miasta o trzęsieniu Ziemi, jakie ma nastąpić na obszarze przez nich zajmowanym. Następnie gromadząc ich w strefie bezpiecznej i rozpalając tam dużą ilość ognisk, podgrzewam powietrze powodując jego drganie, a w związku z tym, wrażenie ruchu znajdujących się za nim obiektów, wskutek tego obserwujący np. domy w oddali obserwować mogą niestabilność obrazu, przez co zaobserwują rzeźbę o jaką mi chodzi”. To jest zdecydowanie śmielszy projekt, niż którakolwiek zrealizowana, za grube pieniądze, rzeźba amerykańskiego artysty land artu. Malowniczy i jakiś taki cygańskoromantyczny.

Wojciech Kowalczyk wnikliwie obserwując kłopoty sztuki współczesnej związane z kształtowaniem i akceptacją społeczną nowoczesnego języka artystycznego także bliską jego sercu, pasję artystów awangardowych (i post-) do nieustannego „przekraczania granic”, potrafił nie tylko te schematy „scalić w ogólną formę teorii”, ale i „wziąć w nawias” te już istniejące, kwestionując ich nowatorstwo i odkrywczość. Intryguje nas przy tym niekonwencjonalną formą pytań o sens i kondycję współczesnej sztuki i układu artystycznego, w jakim przychodzi działać jemu samemu i innym artystom.

Nie brakuje mu przy tym poczucia humoru, spostrzegawczości i delikatnie realizującego się zmysłu krytycyzmu. Przyjrzyjmy się chociażby utworowi pt. „Wszystko luźne”. Ta „rzeźba” to „eksponowanie przedmiotów i przyrządów z niedokręconymi częściami i zepsutymi elementami, w galerii, gdzie ze ścian sypie się tynk, zwisają oberwane kontakty, drzwi wiszą na jednym zawieszce, parkiet jest rozklejony, przesuwający się. Do wystawy dołączam katalog, którego kartki i okładka są luźne.” „Dzieło” nie tak znowu oryginalne w formie... Ale jak je zakwalifikować: do konceptualu czy hiperrealizmu? ... Albo inny przykład, z serii refleksji z pogranicza ekonomii i sztuki. Nazwijmy ten przykład umownie „rzeźbą postulatyczną”. Jej tytuł to „KWh-art” (czytaj: kilowato art). Jest to „założe-



nie galerii sztuki, w której programem jest niepodejmowanie działalności pokazowo-wystawienniczej. Artysta chcący zaprezentować w niej swoją twórczość zgłasza o tym prowadzącemu galerię, który następnie przygotowuje „wystawę” poprzez zapalenie światła w pustej sali ekspozycyjnej, na czas trwania prezentacji. Po jego upływie, następuje wyłączenie prądu w galerii, co jest równoznaczne z końcem wystawy, po czym artysta otrzymuje jej dokumentację w postaci rachunku za zużytą energię elektryczną np. „galeria Kwh-art. 1000 zł wystawa Wojciecha Kowalczyka, grudzień 1988.” Proste, nieskomplikowane w odbiorze, przyjemne i proste w użyciu ...

Tych przykładów mogłabym przytoczyć państwu jeszcze więcej. Wojciech Kowalczyk jest autorem ponad stu „rzeźb teoretycznych”, ale niestety, mam ograniczoną objętość na ich przedstawienie.

Na zakończenie pragnę dodać, że Wojciech Kowalczyk jest ponadto autorem teoriopraktyki występującej pod nazwą **ghno-art**. Jak przystało na człowieka dociekliwego i odkrywczego, proponuje zwrócenie uwagi widza na aspekty substancjalne czy, jak on to mówi, „właściwościowe” przedmiotów, zwłaszcza te, które zwykle pozostają poza zasięgiem normalnej percepcji, przybierającej zwykle postać „zwykłego oglądania”. Ograniczani obowiązującą przez wiele lat praktyką obcowania ze sztuką nie bierzemy pod uwagę, że treścią dzieła może być demonstracja takich właściwości materii jak: ciężar, zapach, wytrzymałość na zgniatanie, rozciąganie, łamanie, możliwość spalania, unoszenia się na wodzie, wilgotność czy umiejętność wydawania dźwięków. Te problemy tworzyły po części estetykę działań artystów związanych z międzynarodowym ruchem Fluxus, w latach 60-tych i 70-tych, jednak prezentacje Kowalczyka, chłodne i analityczne w wyrazie, zachęcają nas do skupienia się na ogromnym zupełnie nie wyeksploatowanym przez sztukę obszarze jakości zmysłowych materii. Konieczna jest do tego mała rewolucja w umysłach artystów, galeriach, wreszcie i odbiorców sztuki. Musieliby się oni przyzwyczaić do korzystania z dodatkowego instrumentarium (wagi, miski z wodą, młotków, szczypiec etc.) służącego, obok katalogu, do uważniejszego i pilniejszego odbioru dzieł zgromadzonych w galerii. Tylko, który artysta zechciałby poddać swoje wytwory tak ryzykownym próbom percepcji jak zgniatanie, zanurzenie w wodzie, podgrzewanie, opukiwanie, a wszystko to aby współczesny widz mógł uzyskać większe pole wrażeń i doświadczeń? Kowalczyk się odważył. I tak właśnie odkrywa się nowe tereny w sztuce, w której zdawałoby się sądzić, że nic już do odkrycia nie pozostało ...

Jolanta Ciesielska

		GHNO-art											
Tytuł		Materiał		Wymiary		Czas		Cena		Lokalizacja		Data	
Słuch z wody w którym pojawia się dźwięk													
Słuch, woda blacha, farba		50x40 x 4x20	30 min	1+	1+	1+				głównie akustyczne	+	nie zrealizowano	już zrealizowano 11/08/88
Indukcyjny obraz aktywacyjny										koncepty dźwiękowe		już zrealizowano 13/14	
												W. Kowalczyk	

Kiedy kilkanaście lat po wojnie postanowiliśmy przeprowadzić się z P. do Warszawy, moja Matka zdecydowanie postawiła sprawę, nie godzi się na to, by nowe mieszkanie znajdowało się na terenach dawnego getta, ale też - na Mokotowie. Życzenie pierwsze wydało się oczywiste, trudno żyć zwykłym codziennym życiem na tym skrawku ziemi, na którym działy się rzeczy najstraszniejsze ze strasznych, na tym skrawku, na jakim zaznało się najpotworniejszych doświadczeń, a jego grunt nasycony jest cierpieniem i zbrodnią w takim stopniu, w jakim bywa to możliwe na polach śmierci, czyli miejscach masowych morderstw. Nie prowadzi się spokojnego, choćby minimalnie normalnego życia na cmentarzu, nawet gdy w sensie dosłownym grobów na nim nie ma, nie można na stałe przebywać w rejonach, w których każdy architektoniczny detal, każdy kamień, każda nazwa może stać się przypomnieniem, bo nie ma w nich niczego, co byłoby obojętne i wyzbyte znaczenia - nawet w zburzonym mieście, świadomie i konsekwentnie zrównanym z ziemią.

Dziwił jednak opór wobec zamieszkania na Mokotowie, nic bowiem ani mojej Matki, ani rodziny w ogólności z tą dzielnicą nie łączyło. Z początku nie wiedziałem, z czego ta niechęć wynika, dopiero po jakimś czasie zdałem sobie sprawę, że ona także ma źródła w tamtych czasach i łączy się z pewnym wydarzeniem, które w świadomości Matki zostawiło trwałe ślady. I mnie też zresztą nigdy nie ulotniło się z pamięci. Rzecz działa się przy jednej z mokotowskich ulic w ponury grudniowy dzień roku 1943. To właśnie za sprawą niezwykle zbiegu okoliczności nie dane nam było ukrywać się w tej części miasta.

Przyjechaliśmy do Warszawy, nie mogliśmy już kryć się w R., bo ta wieś i jej okolice stały się niebezpieczne. Nie mieliśmy co z sobą zrobić, nie mieliśmy gdzie się zatrzymać; ktoś z przyjaciół wynalazł nam - na krótko - miejsce u niejakich Bobrowskich na Litewskiej. Na krótko, bo łączyło się ono z wysokimi opłatami, a ponadto było z różnych powodów szczególnie niebezpieczne, zatrzymanie się u nich stanowić mogło zatem jedynie rozwiązanie przejściowe. I to mieszkanie warte jest opisu. Było duże, wielopokojowe, mieściło się na najwyższym piętrze eleganckiego domu przy Litewskiej, a więc tuż obok dzielnicy niemieckiej; przed wojną należało niewątpliwie do zamożnej mieszczańskiej rodziny, obecni jego gospodarze wprowadzili się doń w czasach okupacji.

Byli ludźmi interesu, z pewnością dobrze prosperującymi, umieli sprawnie wykorzystać czas wojny, by się dorabiać. Było to młode, bezdzietne małżeństwo; mieszkała z nimi starsza (ale jeszcze nie stara) niezwykle energiczna pani, zwana przez nich mamusią, nie wiem wszakże którego z Bobrowskich była matką. Trudnili się handlem, owa mamusia miała stragan bodaj na bazarze Rózyckiego, Bobrowski - jeśli się nie mylę - na Kercelaku (albo odwrotnie). Bobrowska pomagała w interesach, przede wszystkim jednak miała pieczę nad tym, co działo się w mieszkaniu, a działo się wie-

le. Było ono bowiem swojego rodzaju „hotelem” dla ukrywających się Żydów, oczywiście odpowiednio zakonspirowanym. Większość pokoi wynajmowana była tym, którzy - jak ja z Matką - zatrzymywali się na krótko, jeden zajmowali stali lokatorzy: pan, którego nazywano - jeśli dobrze pamiętam - inżynierem, z synem, oraz samotny chłopiec; obaj moi rówieśnicy nosili imię Stefan, pan inżynier prowadził z nimi lekcje, raz czy dwa i ja im się przysłuchiwałem. Bobrowska, która nie była osobą małowórną, wyznała mojej Matce, że tego samotnego Stefanka przechowuje obecnie za niewielką opłatą, ale robi to dlatego, że jego rodzina formalnie zobowiązała się, że po wojnie przekaze jej ogromne bogactwo. Wszystko było tutaj sprawą pieniędzy, sentymenty nie odgrywały żadnej roli, choć przyznać trzeba, że do tego chłopca odnosiła się dobrze. Bobrowscy zdawali sobie, oczywiście, sprawę, na jak ryzykowny sposób zarabiania się zdecydowali, musieli być świadomi grożących niebezpieczeństw, bo przecież wiedzieli, że za ukrywanie Żydów dla zysku groziła również kara śmierci - jak za ukrywanie z przyjaźni, z pobudek humanitarnych, czy z jakichkolwiek innych szlachetnych względów. W mieszkaniu były jakieś zabezpieczenia, jakieś kryjówki, wystarczające wówczas, gdy przychodzili goście i znajomi, przed którymi Bobrowscy chcieli ukryć, do czego ono służy, owe tajemne miejsca okazałyby się nieprzydatne w razie najścia Niemców i rewizji.

Kiedy zatrzymaliśmy się w mieszkaniu na Litewskiej, szukano miejsca, które stałoby się na dłużej naszym schronieniem. Znaleźnienie choćby najgorszego pokoju dla Żydówki z dzieckiem nie było - co zrozumiałe - zadaniem łatwym. Ale wreszcie się udało. Znalezione! Jak zwykle pomogła wielka i wspaniała Irena Sendlerowa, dobry duch ukrywających się. Pewnego grudniowego ranka mieliśmy się przenieść na Mokotów, osiąść w suterenie w zamieszkałej, ale niewykończonej willi, przy ulicy Odolańskiej. Nie potrafię powiedzieć, czy właścicielka od razu zdawała sobie sprawę, komu za niewielką opłatą wynajmuje izbę, czy jej o tym powiedziano, czy też tylko się domyślała. Ale się zgodziła - i to było najważniejsze. Mieliśmy się zgłosić o umówionej porze, tuż po zakończeniu godziny policyjnej.

I tak też się stało. Dla nas, zaszczytuch i bez miejsca na ziemi, ta sutereka w willi na Odolańskiej stała się wielką szansą, choć nie było oczywiście żadnej gwarancji, że jest schowkiem bezpiecznym, ale dla takich jak my punktów bezpiecznych wówczas nie było, każdy - i to natychmiast - mógł się okazać ostatnim. Wszelkie miejsce mogło być sceneryą ostatecznego nieszczęścia, zdawałem sobie z tego sprawę równie dobrze jak moja Matka, ale też poszukując ukrycia musieliśmy żywić choćby minimalną nadzieję, że będzie to przestrzeń, w jakiej przetrwamy. Z taką nadzieją udawaliśmy się na Odolańską. I kiedy już dobrnęliśmy, przekradając się ulicami tak, by nie przyciągać niczyjej uwagi, zobaczyliśmy coś, czego spodziewać się nie mogliśmy, co nas całkowicie zaskoczyło: spalony dom. Przymiotnik „spalony” miał za okupacji swoiste znaczenie: określał lokal, w jakim nastąpiła wpadka, nakryty, zdekonspirowany, taki, w którym ze względu na bezpieczeństwo nie można było się ukrywać czy prowadzić podziemnych akcji. Ale w tym konkretnym przypadku epitet ów nie miał sensu przenośnego, ujrzelśmy coś nie do wiary: willę po dopiero co ugaszonym pożarze. Zwy-

kłym, normalnym pożarze, jaki mógł wybuchnąć w czasach łagodnych i spokojnych, albowiem nic z wojną i okupacją nie miał wspólnego. Straż pożarna odjechała krótko przed naszym przyjściem.

Znaleźliśmy się w ruinie, co i dla nas było klęską. Dom był wypalony, a w piwnicach - jak zwykle po pożarze - woda sięgała kostek. Przycupnęliśmy w jakimś kącie, nie wiedząc co robić. Właścicielka na nas nie czekała, trudno się dziwić, że w takiej sytuacji nie pamiętała o tym, że się z nami umówiła, z pewnością w ogóle zapomniała o naszym istnieniu. Nic o niej nie wiem, nie jestem w stanie jej opisać, nadal jednak mam przed oczami postać wysokiej szczupłej kobiety biegnącej w stanie przerażenia i szoku po tym, co jeszcze wczoraj było jej domem. Kręcili się wciąż jacyś ludzie, może byli to lokatorzy, może znajomi, podążający z pomocą tej, którą spotkało tak wielkie nieszczęście, może urzędnicy mający stwierdzić, co stanowiło przyczynę pożaru lub oszacować straty. Siedzieliśmy z Matką w kącie najmniej widocznym, w którym było stosunkowo niewiele wody, staraliśmy się zachowywać tak, by nikt nas nie dostrzegł, nie mieliśmy przecież pewności, że żadna z tak wielu kręcących się osób nie zdemaskuje nas i nie okaże się denuncjatorem. Siedzieliśmy przywaleni nieszczęściem, bezradni, porażeni tym, co się stało. Matka musiała podjąć decyzję, musiała postanowić, co winniśmy z sobą zrobić, ale najwyraźniej nie była w stanie tego uczynić. Nie miała zresztą żadnych choćby trochę wyraźniej rysujących się możliwości. Gdzie mieliśmy się udać? Nie było z góry upatrzonych ani żadnych innych pozycji, na które mogliśmy się wycofać. Kontakty z ukrywającą się w Warszawie rodziną natrafiały na trudności (Ojciec był wówczas w Kielcach, gdzie pracował jako robotnik), nie sposób też było się porozumieć z polskimi przyjaciółmi, którzy nam pomagali, nie wiem, czy Matka pamiętała numery telefonów, bo raczej ze względu na bezpieczeństwo nie miała ich zapisanych. Zresztą w zrujnowanej willi, telefon, jeśli przedtem był, po katastrofie z pewnością nie działał. Byliśmy skazani na siebie, w jakimś sensie odcięci od świata.

I tak siedzieliśmy beczynnie o głodzie i chłodzie. Matka postanowiła, że zostaniemy tu do jutra, bo nie mamy co z sobą zrobić, a ponadto może po pierwszych porządkach okaże się, że suterena, w której mieliśmy zamieszkać, mimo wszystko nada się do użytku. To byłby dla nas - bezdomnych - jakiś ratunek. A więc siedzieliśmy biernie i czekaliśmy, jak rzeczy się ułożą. I nagle się okazało, jaki tok one przybierają. Po kilku godzinach tego wegetowania w zniszczonej, w dużej części zalanej wodą, piwnicy przyszła do nas właścicielka. Nie dlatego, że dopiero teraz o nas sobie przypomniała, czy dopiero teraz nas dostrzegła, prawdopodobnie przez cały czas dobrze wiedziała, że przesiadujemy w tym piwnicznym kącie. Przyszła, by nam przekazać ważną wiadomość, czy też swojego rodzaju instrukcję. Powiedziała, że nasza obecność została zauważona, a w tej niezwyklej, strasznej sytuacji kręci się po domu dużo różnych osób. A przede wszystkim zainteresowali się nami nowi lokatorzy, którzy wprowadzili się przed kilkoma dniami, ona ich bliżej nie zna, nie wie, kim są, niewykluczone, że to volksdeutsche. Nie wiadomo, jak się zachowają, mogą donieść, sytuacja staje się krańcowo niebezpieczna, musimy natychmiast spaloną willę opu-

ścić. Powiedziała to w sposób zdecydowany, apodyktycznie, wykluczając już nie tylko dyskusję, ale nawet pytania. I z całą pewnością powiedzieć inaczej tego nie mogła, zdawała sobie przecież sprawę z groźby położenia, działała także dla naszego dobra, aczkolwiek pomóc nam nie mogła, ją samą dopadło nieszczęście. Rzeczywiście, przed jakimś czasem zaniepokoiło i Matkę i mnie, że przygląda się nam z podejrzaną dociekliwością jakaś młoda kobieta.

Nie ulegało wątpliwości, właścicielka wiedziała, kim jesteśmy. Jej żądanie trzeba bez zwłoki spełnić, na pewno wynikało z realistycznej oceny położenia, nie z tego, albo nie tylko z tego, że chciała się nas jak najszybciej pozbyć, bo i na nią mogliśmy ściągnąć nieszczęście. Moją Matkę ogarnęło niewątpliwie jeszcze większe przerażenie niż to, w jakim żyła od momentu, w którym ujrzała spalony dom. Po chwili postanowiła: wracamy do Bobrowskich! Oczywiście, nie mieliśmy żadnej pewności, że zechcą nas przyjąć, ale też nie było innego rozwiązania. Gdy stanęliśmy przed drzwiami mieszkania na Litewskiej, Matka delikatnie zadzwoniła, ale czy ktoś w ogóle na ten sygnał zareaguje? Dzwonek ponowiła - i dopiero po dłuższej chwili Bobrowska do drzwi podeszła i zadała tradycyjne pytanie: kto tam? Jest zrozumiałe, że w mieszkaniu, w którym przechowywało się kilkoro Żydów, każde nieprzewidziane czy wcześniej nieumówione pukanie musiało budzić niepokój, strach, przerażenie i wymagało wielu szybkich czynności, choćby po to, by ukryć to, co nie powinno zostać dostrzeżone nawet przez niegroźnego czy wręcz przyjacielskiego gościa. Matka cicho się przedstawiła i powiedziała, co się stało. Padły twarde słowa odmowy, u Bobrowskich pojawili się już jacyś inni lokatorzy, a poza tym - być może - obawiali się, że nie dostaną zapłaty. Matka ponowiła prośbę, która przeszła w błaganie, zapewniła też, że i teraz rachunki zostaną uregulowane - gra toczyła się o stawkę najwyższą, pozostanie bez schronienia tuż przed godziną policyjną jednoznacznie skazywało na śmierć. Bobrowska oświadczyła: „nie jesteśmy instytucją charytatywną”, ale drzwi w końcu otworzyła. Ten straszny dzień przebiegał po kole: wieczorem wróciliśmy w miejsce, które rano - jak nam się wydawało - na stałe opuściliśmy.

Moja Matka przebywała u Bobrowskich dwa może trzy dni, ja trochę dłużej, do tygodnia. Szybko udało się dla niej znaleźć posadę służącej u pewnej nauczycielki w Otwocku, co także stało się dzięki pani Irenie, która w sezonie wielkiego umierania całe swoje życie poświęciła ratowaniu Żydów. Musiałem rozstać się z Matką - i było to moje pierwsze z nią rozstanie, na długo, aż do końca wojny. I straszny dla mnie wstrząs, choć Matka tłumaczyła mi, że nie możemy już być razem. Z czasu, jaki spędziłem u Bobrowskich w pojedynkę, niewiele pozostało w mojej pamięci, utrwaliła się w niej tylko rodzinna awantura późnym wieczorem, może już w nocy. Byłem jej mimowolnym świadkiem, bo odbywała się w tym pokoju, w którym mnie umieszczono. Udawałem, że śpię, zachowywałem się tak, jakby mnie nie było, ale nie mogłem tego wszystkiego nie słyszeć. Małżonkowie ciskali w siebie oskarżeniami, zarzucali sobie rzeczy najstraszniejsze (nie wszystko rozumiałem), a pani nazywana mamusią co jakiś czas do walki się wtrącała to po jednej, to po drugiej stronie, a czasem jako mediatorka. Niewiele

brakowało a doszłoby do małżeńskiej bójki; wysoka i potężna Bobrowska z pewnością dzielnie by walczyła ze swym drobnym i chuderlawym małżonkiem, sięgającym niewiele wyżej ponad jej ramię (tak właśnie utrwalili się w mojej pamięci, ale czy odpowiada to ich rzeczywistemu wyglądowi, pewien nie jestem). Następnego dnia mieszkanie na Litewskiej opuściłem, to wtedy miał się zacząć nowy rozdział mojego ukrywania się.

I tu mógłbym zakończyć relację o tym epizodzie swej okupacyjnej historii, czuję wszakże potrzebę pewnego dopowiedzenia, zastanawiam się bowiem, czy pożar willi na Odolańskiej, który wydawał się i mojej Matce i mnie potwornym nieszczęściem, nie był tym przypadkiem, któremu zawdzięczamy życie. Gdybyśmy w tej suterenie zamieszkali choćby na krótko, niewątpliwie też zainteresowaliby się nami owi niezbyt dobrze znani właściciele nowi lokatorzy, którzy - być może - byli volksdeutscheami; nie wiadomo, oczywiście, jakie by wyciągnęli wnioski z tego zainteresowania, mógłby nim być donos, a jego jedynym skutkiem - wykonany na nas wyrok. W sytuacji ukrywających się Żydów każdy, co do którego nie miało się absolutnej pewności, każdy nieznajomy czy przechodzień, był potencjalnym katem. Katem mogła być także owa młoda kobieta, która świdrującym wzrokiem nam się przyglądała, choć niewykluczone, że czyniła to jedynie ze zwykłej babskiej ciekawości. Kiedy zatem z tak dużego dystansu opowiadam o wydarzeniach pewnego grudniowego dnia 1943 roku, zastanawiam się, czy ów pożar na Odolańskiej nie był nieszczęściem szczęśliwym i czy gdyby nie on, udałoby się i mojej Matce i mnie przeżyć okupację. Może zresztą zawdzięczała mu życie także właścicielka, bo przecież i ją Niemcy skazaliby niechybnie na śmierć za przetrzymywanie Żydów w swoim domu.

Kiedy myślę teraz o ukrywaniu się po aryjskiej stronie, o ucieczce przed śmiercią, zdumiewa mnie, jak wielką rolę grał przypadek. Przypadek fortunny, lub - niekiedy - pozornie fortunny bądź pozornie niefortunny, decydujący o przetrwaniu lub zatracie, o życiu lub śmierci. Przypadek momentalny i nie tylko nieoczekiwany (każdy jest taki), ale zaskakujący, irracjonalny, klóćący się z wszelkimi regułami prawdopodobieństwa. I tym bardziej nieobliczalny, że krystalizujący się w świecie, w którym obowiązywały reguły ścisłego determinizmu, nie samemu przecież decydowało się o tym, czy jest się Żydem, czy nim się nie jest. Jakże często to przypadek właśnie przesądzał o życiu bądź śmierci. W stopniu dużo większym ważył na ludzkich losach niż w czasach spokojniejszych, w których determinizmy nie działały z taką siłą.

Michał Głowiński

Piątek

Za oknem - Vancouver czyli deszcz, a w domu żądza władania. Nic ważniejszego nad rozkazy, komendy, zapotrzebowania - nieujarzmiona potrzeba posiadania posłusznego oddziału Mameluków wynosi tę imperatricę na drabinę, skąd wydaje rozkazy pojemnikom na przyprawy, z których połowy już nie ma, garnkom, które sto lat temu rozstały się z pokrywkami i słoikom, które umyte i pozakręcane służą już tylko za schronienie gumkom, zepsutym długopisom i starym kwitom od „rent'ów”. Najjaśniejsza biczem słów stawia krzesła w szeregu i skazuje na wygnanie kota, który na środek dywanu wyciągnął kość od kurczaka, by w następnej odsłonie kość tę zesłać do papierowej torby, którą Michałek wyniesie na dwór. Schodzi, wchodzi, układa, rzuca tym, co już i tak zabałaganiła i w końcu coś, co można było zorganizować w pół godziny - nasza jutrzejsza wyprawa w góry - zostaje zakończona o pół do trzeciej nad ranem. Skonani kładziemy się o szarym świetle. Ciekawe, w którą stronę nogi będą nam się jutro wyręcać. Do środka? kolanami w tył? Martwię się, bo nie mam kostiumu zjadowego. Parę godzin temu, przy wyciąganiu ze sterty lumpów jakiegoś nie do końca podartego kombinezону w second hand shop'ie, rozegrały się na oczach pogardliwie obojętnej Azjatki w ciąży te same Komedie Prychań i Przewracań Oczami, co przed chwilą, przy wyborze okładu do kanapek na drogę. W końcu kupiliśmy parę spodni od dresu - nawet ładnych, granatowych z białym bocznym paskiem, które jednak przemakają.

Kupiliśmy? Wcale nie jestem pewien, czy zapłaciła.

Sobota

Dwie godziny snu i naraz piękny dzień - rozpoczęty o piątej rano pobudką (czego nie znoszę) w wydaniu Michałka. Harcerski bieg w majtkach do łazienki, zacinanie się przy goleniu i nierozłączne od pakowania Nerwowe Stany Świadomości mojej siostry. W końcu - w samochodzie, ale stary hyundai, samochód biednej emigracji, nie chce zapalić. Wreszcie pędzimy po asfalcie, czytaj: tańczymy na lodzie, na kompletnie lysych zdaje się opnach, ku Barclay, w okolice Stanley Parku. Dzięki Bogu rano autostrady puste, więc żywi docieramy na róg ulicy, pod kilkunastopiętrowy blok mieszkalny, gdzie czeka na nas para czerwonych pomponów - Cz. i jego syn, też Michał (co MS uważa za złośliwość wymierzoną przeciw sobie).

Cz. to jeszcze jedna polska historia, z której może Twain wycisnąłby jakiś szczałek humoru a Szekspir - mini tragedię. Chuda cwana Polka o wełnistych włosach (widziałem zdjęcie na półeczce z przyprawami) rzuca Polaka z podkrążonymi oczami i nikotynowym oddechem, bo okazało się, że mniej zarabiają niż w kraju, więc ona puszcza się z szefem, o którym głośno przez telefon (żeby Cz. słyszał) „do kumpelki” mówi „sponsor”, że

już prawie „wyslizgała tamtą” i pewnie niedługo znów idzie za mąż. A wszystko upačkane w kłamstwie, za obopólną zgodą „dla świętego spokoju”, i w tym ohydny polskim tchórzem przed prawdą o samych sobie. Bohaterom tych skarłałych postpeerelowskich romansów na emigracji, najbardziej do twarzy nadal byłoby w waciaku inżyniera Karwowskiego i w „bluzeczce księgowej” na obfitym ciele Anny Seniuk - choć prawdę mówiąc te nędzne „fabułki blokowe”, będące wiecznym polskim życiem, ciasnym jak podnależy pokój, nigdy nieszczególnie nadawały się do oglądania. Zwłaszcza, że Cz. wciąż nosi na twarzy polskie piętno - brak radości, choć pewnie i woda robi swoje (takich worów pod oczami i takiego spojrzenia nie ma się w Kanadzie bez „istotnego powodu”). Mieszka obok wyrzeźbionego w powietrzu, skałach i wodzie Stanley Parku - cudu przyrody i miłosnej pieczołowitości vancouverzan - choć rzadko tam zagłada, raczej poświęcając czas swojej klitce z kuchnią i komputerem, jakby wyjętej żywcem z Ursynowa - ale za to ze stróżem na dole. Patrząc tu na niektóre polskie życia, nie odbiegające płytkością od tego, co mieli w kraju, możnaby pomyśleć, że wyjechali po stróża na dole.

Jedziemy przez śnieg i ciemną, świerkową British Columbię - oświetloną w pierw światłami autostrady, potem zorzą wstającą nad górami, a gdy autostrada ścieśnia się w krętą dwupasmówkę i potem w półkę wijącą się skrajem przepaści - iluminacją spacerowego parostatku, zacumowanego hen w dole, w ciemnej zatoczce Pacyfiku.

Ostatni zakręt przed Whistler - i wybucha słońce! Zaczyna się szaleństwo w salomonach (buty) i na salomonach (narty) wypożyczonych za jedne trzydzieści pięć dolców na cały dzień jeżdżenia kilkudziesięcioma wyciągami Black Comb - góry nie wyższej niż Kasprowy, ale bardziej rozłożystej, pełnej fantastycznych stoków, rozkosznych polan i parowów. Krzesiłkami na szczyt - i obserwujemy, jak zmienia się miara rzeczy. W pierw masa powietrza - w tej tytanicznej pustce wyciąg jest jak pajęczna nić, cudem rozpięta na jakichś niewidzialnych igielkach mrozu. Potem warstwa mgły tak gęstej, że prawie o nas szeleści. Wystawiamy głowy nad ten kozuch i widzimy tu i tam srebrne kopki, też wystające znad mgły. I nagle porywa nas w górę bezbrzeżny błękit - mgła umyka w dół i już wije się gdzieś tam, przełęczami, jak wąska siwa rzeka.

W południe miłe rozczarowanie - mimo dwuletniej przerwy zaczynają mnie boleć łydki od uczciwej pracy nartami, a nie ramiona od podpierania się kijkami. Lekcje Marcina - przeklinane przez te wszystkie stanowojenne sezony, spędzane w jedynym normalnym miejscu w Polsce, jakim było wtedy Zakopane, gdy a to usiłowałem nie zabijając się trafić w ów słynny mostek na Gubałówce, a to na agrafce na zjeździe z Kalatówek, gdzie zawsze ktoś musiał zgubić nartę (w ostatnią zimę stanu wojennego, tuż tuż przed ostatecznym rozleceniem się naszego pokolenia, zgubił ją, zdaje się, Krzys Piechowicz - wpył w pień sosny coraz niksiejszym głosikiem przyzywał ją, mknącą wprost na głowy nadchodzącej z dołu rodziny). Więc lekcje dały coś - na przykład „kijek jest osią obrotu ciała, niczym więcej, po tym znać zlego narciarza, do czego służy mu kijek”. Po którymś zjeździe mój prawie

posłużył mi do tego, aby porządnie zdzielić nim MS (moją siostrę), gdy zostawiona sama z dwoma Michałkami (musieliśmy z Cz., który okazał się świetnym narciarzem, zgłębić pewien wyjątkowo groźny, wedle komentujących to obok nas Japończyków, parów) po godzinie laskawie dała się odszukać uczepiona drzewa, w histeriach, jakoby niezdolna zjechać sama w dół i specjalnie (zmowa mężczyzn!) doprowadzona do tego stanu. Nie obyło się bez uwag o bogatych i biednych - kontynuując tradycję „biednych” ciotek w naszej rodzinie, kłula „bogatego” Cz. jego „do cna zepsu- tym” Michasiem, który przez minione trzy kwadranse zdążył całemu Black Comb pochwalić się rękawicami za sto szesnaście dolarów.

Whistler Village - prowincjonalna dziura w Górach Skalistych, na szyl- dach swych hoteli zwana wytworniej Station Climatique. Odległa od Vanco- uver o osiemdziesiąt mil na północny wschód, aspiruje do rangi jednego z najpierwszych uzdrowisk zimowych w świecie. Znać to nie tylko w głosach ciotek z Langley, gdy zdziwione, że MS „stać na takie *fancies*” łakomie wy- mieniały tę nazwę po parę razy, ale i w stylu hoteli, wzniesionych tu od gruntu, w traperskim pustkowiu, na wzór jakiegoś Grenoble czy Davos. Wyszło im bajkowo - na przykład z bastejami narożnymi w stylu wiejskich zamków holenderskich, albo wyniesioną pod niebo przyłbicą frontonu, jak w sanatoriach szwajcarskich (a nawet w Przeciwgruźliczym na Bystrem, w Zakopanem). Wszystko, gdzie tylko się da, pokryte chemicznie pozielenio- ną miedzianą blachą - przepięknie to się odcina się od ośnieżonych zbo- czy. Nigdzie poza Luwrem nie widziałem tylu Japończyków - pewnych sie- bie, dobrze ubranych w jaskrawe narciarskie stroje, młodych, świeżych dziedziców tej swojej Wyspy Skarbów, jaką dla ich pokolenia okazała się być Japonia. Gdzie się podziała Azja much oblepiających twarzyczkę hin- duskiej dziewczynki, albo robactwa oblażającego nogi jakiegoś indonezyj- skiego starca, którą z lubością pokazywali kamerzyści CNN News - (za- pewne na zamówienie swoich szefów, by na dzień dzisiejszy odfajkować problem „poruszania ludzkich sumień”)?

W Whistler jej nie ma. Niech sobie siedzi na swoim Borneo - nie tu, nie na zboczach Black Comb, nie na siodełkach wyciągów wyłożonych termoizo- lującą wyścieliną. Niech gniece się w dziurawych żagliówkach na Morzu Chińskim, albo w cieśninie Malakka szlachtowana i gwałcona przez pira- tów, zanim ujrzy światła Hongkongu, a jeśli nawet dotrze tam, zagłodzona, obrabowana i półżywa z dziećmi, starcami, żonami, to ją wpakuje się do jednego z „obozów przejściowych”, będącego punktem przesiadkowym znów do jakiegoś kartonu, w którym jako *n i e l e g a l n i* zostaną przez koronę brytyjską wyekspediowani z powrotem do ich wietnamskich wię- zień.

O te brudaski, nie mówiące ani *be* ani *me* po angielsku, nie upominała się dotąd żadna z wyszczekanych feministek, spotykanych przeze mnie w USA, ani z działaczek Ligi Obrony Fok, gardlujących wczoraj na wiecu w Calgary, ani z bogobojnych ciotek WASP-ek na przyjęciu u Becky, tak gorą- co rozprawiających o katolickim zacofaniu Papieża, który nie uznaje prawa kobiety do rozporządzania swoim ciałem. Jak mają rozporządzać ciałem te Wietnamki - swoim zawszonym, wychudzonym ciałem, nie chcianym przez

nikogo prócz zbirów morskich i dziecka, tulącego się do jej wyschniętego cycka? Ciałem, które zaraz po gwałcie oderwali od martwego już, zdaje się, dzieciaka (kamera z teleobiektywem filmowała to z przepływającego opodal statku spacerowego). Leciła między rekiny jak tobolek - więźniarka komunizmu, który tym skwapliwiej ciotki WASP-ki okrzykną „gorbaczowską demokracją” (jednym słówkiem odbierając tym nieszczęsnym wszelkie prawa uchodźcze), im więcej winy wzbudza w ich duszach, chowanych na „Ani z Zielonego Wzgórza”, ta hipokryzja. Oto jak dokonuje się Uczciwa Zbrodnia - którą inna dama anglosaska, Thatcher, tymi słowami skomentowała w brytyjskim Parlamencie: - Lepiej byłoby gdyby ci, którzy hałaśliwie oskarżają nas o niegodziwą decyzję odesłania z powrotem do Wietnamu 30 tysięcy nielegalnych uchodźców, przyjęli ich do siebie.

Nielegalnych! Kolejne słówko, którym można usprawiedliwić każdą nikczemność. Czy ktoś kiedyś widział legalnego uchodźcę?

Whistler. Zima. Stoki i parowy, ścieżki górskie wśród niebotycznych chojn i jodeł - a wszystko za pięćdziesiąt dolarów na głowę, które bez wahania, przyznać muszę, wyłożyła nieoceniona MS, kobieta dzielna i nieszczęśliwa, biedna a przecież wierna gestowi, jakim za gomułkowskiej biedy nasz ojciec płacił za melbę z koniakiem. Raz w tygodniu, w niedzielę, w bydgoskim „Pod Orłem”, spotykało się wpierw paru takich jak on, potem trzech, dwóch, wreszcie chodził sam z mamą. Nawet w kelnerze, zbliżającym się z lisią miną, widział wysłannika komuny, więc tym bardziej władczy był jego gest, tym bardziej pańska mina. Kochane, zgłodzone pokolenie. Wsypane do dołów z wapnem, a kto przeżył - wysmiane, w końcu zapomniane. Wpierw przez dzikie falangi bolszewii, potem trochę oglądzone zastępy „pryszczających”, wreszcie już nie wiadomo kogo. Im dalej od tamtych zbrodni, tym mniej wyraźne są twarze morderców. Nikt ich z niczego nie rozliczył - tak, jak to teraz dzieje się w Polsce, dzięki zupełnie dla mnie niepojętej protekcji Mazowieckiego, Geremka, Michnika (tłumaczę to jedynie ich mniej lub bardziej szczerze komunistycznym *background'em*) - W rezultacie robi się z tego... czego nigdy nie nazwała po imieniu jakaś rzetelna Norymberga dla komunistów - okropny kogel-mogel post-lewacko-„oświeceniowo”- antypapieski, obnoszący po czołowych amerykańskich gazetach czkawkę parysko-moskóvio-republikańsko-guevarowską z końca lat 60., „rewolucyjny” czad Sartre'owski, oślepiający ich na tradycję i na wartości, a w to miejsce wstawiający mit państwa „postępowego”, „obywatelskiego” - przy czym obu tych pojęć używa się w sposób obrotowy, raz mający wykazać ich niezrównaną „postępowość”, a raz ukryć nihilizm i przerażającą interesowność tej cwanej, nieoryginalnej językowo i intelektualnie, a duchowo doszczętnie jałowej formacji. Domaganie się potępienia zbrodni stalinowskich okrzyknęli „wstecznictwem”. Media, które już prawie całkiem mają w swym władaniu, zwolna przestają informować, a za to reglamentują wiadomości i manipulują faktami w służbie jakiejś kolejnej „jedynie słusznej prawdy”, której nosicielami się mienia, choć jeszcze nie zeszyli nam siniaki po poprzednich „zbawcach ludzkości”. To okrawanie rzeczywistości do potrzeb pokolenia, które w Polsce miało nazwę „marcowego” i które dopiero teraz

pokazuje swe ukryte, dosyć złowieszcze oblicze - widać zwłaszcza po „New York Times'ie”. Komentarze, które czasem wypisują o Polsce, chyba mogłyby ozdobić niejedno wydanie „Prawdy” z jej najlepszych czasów.

W drodze powrotnej, w ciepłym aucie sunącym między ścianami jodeł (znów nie ujrzałem żadnego z dziwów przyrody, które za poprzednią drogą MS wychwalała w niebogłoty- więc powtarzałem sobie z Gombrowicza, o wodospadzie, który gdyby leciał z dołu do góry, o, to by dopiero było coś) wyrwało mi się słowo „godność”. Bo opisywałem nieocenionego Pietię W., rosyjskiego poetę, gdy po urzędach amerykańskich włóczył rozkrzyczaną córeczkę Katię, szczypiąc ją w pupę i odgrywając przed WASP-ami dwie radzieckie sierotki. A także Saszę, który chwalił się, jak to wydusił „od nich” tyle, że mógł sobie sprawić kożuszek „iz nastojaszczey kozy” i wszystkim ten kożuszek pokazywał. No to wyrwało mi się ta „godność”, po prostu, choć nie chciałem, ale są słowa, które same siebie wywołują z mroku. I w samochodzie Polaków - niebogaty, udreńczony lawirowaniem między okrutnie jasnym prawem Kanady, a beładem Bolszewii, nadal wleczonej w sobie, i tym, co wciąż jeszcze przypominali sobie, jako swe Boskie prawo do godnego, człowieczego istnienia - zapadła cisza. Cz. długi czas się nie odzywał - jakbym wywołał w nim jakieś *déjà vu*, coś, co mu mówiono, że jest najważniejsze i żeby właśnie o tym nigdy nie zapomnieć. A on właśnie zapomniał.

Niedziela

Msza w tutejszym polskim kościele pod wezwaniem świętego Kazimierza - MS ma zastrzeżenia, że chodzi do kościoła pod wezwaniem świętego z Litwy. Wolałaby świętego z Pomorza. Moja wina, że Pomorze żadnego świętego nie wydało? I w ogóle co to za geograficzny podział świętości. W nie-szczególnych humorach dojeżdżamy do kościółka przycupniętego między domkami jakichś Holendrów sympatycznych ponoć, których dzielnica co niedzielę ścierpieć musi najazd Polaków, parkujących wbrew zakazowi po obu stronach ulicy, nawet w bocznych ogródkach i we wszelkich wolnych zakamarkach, a potem konferujących przed kościołem i zdeptujących na trawnikach papierosy. Ciepło dziś, mokro, wiosennie. Większość twarzy szerokich, chłopskich, nawet trochę sprytu lub fałszu na niektórych, inne nalane, dałbyś głowę że od piwka w jakiejś Łomży czy Mońkach. Wśród nich, z ustami w ciup i spuszczonej oczami, by nawet wzroku nie ubrudzić „od tej hołoty” - pani S., podobno wielka dama kresowa, przynajmniej za taką się podaje. Ubrana na poranną mszę jak na widzenie u królowej czarny kapelusik, woalka, srebrnozielona bluzka naszyta dżetami, rękawiczki do łokcia, suknia do trzech czwartych łydki, czarna, lejąca się i małe szpiczaste lakierki na wysokim obcasie. Przez ramię przerzucony szal z norek, brylanty na palcach rękawiczek. Zgroza.

Staruszek, ksiądz Michałowski, wygłasza dość pospolite kazanie o miłości w rodzinie; bardziej ujmuje mnie jego wyraźny poznański akcent, a nawet wyrażenia gwarowe jak u naszych ciotek z Wrześni: „zaś”, „myśmy tu wszyscy są”... Na Baranku Boży przenikliwy sopran siostry Humilitas ciągnie z chóru okropne bostony jej własnego wyrobu; msza jest koncelebro-

wana z drugim księdzem-staruszkim, wyraźnie w gorszej kondycji umysłu niż Michałowski - trwa między nimi jakiś napięty, pilnie obserwowany przez parafian pojedynek przytomności, z którego ten drugi co chwilę wylatuje poślizgiem, na przykład intonując „alleluja” na zakończenie mszy, choć to przecież Boże Narodzenie.

Wieczorem kolejna próba skontaktowania się z profesorem C. - choć i drugi list Kasi do niego pozostał był bez odpowiedzi. MS wydzwania „w mojej sprawie” tu i tam, wreszcie idąc łańcuszkiem rozlicznych pań i panów, trafiam na miłego socjologa z Simon Fraser University, który wedle opinii jednego z poprzednich rozmówców „zbliżony jest do najlepszych kręgów Polonii”. Czuję się jak w trzecim tomie Pousty - a więc ta garstka Polaków zagubiona w makrokosmosie kanadyjskiej metropolii jeszcze ma w swej lilipuciej masie dość miejsca, by dzielić się? Na kręgi dobre, kręgi lepsze, na „hołotę”, „elity”... więc po ile osób liczy każdy „krąg”? Półtorej? Jedną i ćwierć? Co to za wsiowość polska lezie za mną z nimi? Przysiółki, podsiółki, krewności, powinowactwa... ten to z tej wsi więc ajka ajka, tamten z tamtej to buch go. Wpierw mnie to bawi, ale szybko zniechęca, peszy. Mam wrażenie, jakbym w kraju Mysikrólika starał się o audiencyjkę u jakiegoś mini papieża w tairze z ziarnka maku. Nic dotychczas nie było dla mnie takie skomplikowane, jak to widzenie się z Polakiem na obczyźnie - ani tamten z głupia frant telefon do Ashbery'ego (nagle strzeliło mi do głowy na Madison Square: Zadzwoń do niego i zobaczymy. Zobaczyłem i pół godziny potem wypiliśmy pół butelki whisky), ani przyjaźnie z Ginsbergiem, ani czuły Josif Brodski, ani uprzejmy ponad miarę Derek Walcott, ani ani ani ... Wyobrażam sobie, jakie złote płoty wznoszą się wokół Miłosza. Dlaczego Polacy noszą na głowach szklane cylindry, pytam za Bolesławem Micińskim? Chociaż niektórzy są zdania, że to nie szklane cylindry, a wybitnie kunsztowny, rzadkiej konstrukcji kołtun, który przy zbyt wielu uprzejmościach mógłby się przekrzywić na bok. Jeszcze jedno pytanie dręczy mnie: dlaczego Polacy nie zaznali dobrodziejstwa linii prostej - od punktu A do punktu B, jakbyśmy cierpieli na jakąś genetyczną przypadłość wzroku, polegającą na zamienianiu linii prostej w krzywą. I to kręcenie niestety nic wspólnego nie ma z wytwornym okrażaniem angielskim, z tymi francuskimi lansadami, podskakiwaniem i obieganiem fotelika pani, za nim się dowiemy, w czym rzecz, nic z dochodzenia do sedna przez wymyślne gry salonowe, dziesięciopiętrowe aluzje, obwąchiwanie, podpuszczanie, szepotanie na boku i puszczenie oka - z czego zresztą wzięła się największa europejska literatura. Zamiast tego - szklany cylinder na fałszywej książęcej głowie, fałszywie europejski mur odgradzający od „tej hołoty” jakąś cienutką, nierzadko samozwańczą „elitę”.

Tę zgrywę widzi się tu jakże wyraźnie - a jeszcze wyraźniej w USA niż w Kanadzie, bo Kanada jest bardziej tymi fiumami przez Anglię nadmuchana i poza tym ma okropne kompleksy niższości. Za to Stanu Zjednoczone w tym jednym czasem są wielkie - w „pocaluj mnie w dupę, ok?”. To częściej drażni, za to czasem - leczy.

Wtorek

Rzucający na kolana intelektualizm Ameryki. Namazane sprajem: „Jeżeli jesteś taki mądry, to dlaczego jesteś taki biedny?”

Sylwester

W dzienniku TV ubogie, ośnieżone ulice Bukaresztu. Zatrokana spikerka współczuje biednym Rumunom, którzy „nigdy nie zaznali demokracji, zawsze mówiono im, co mają myśleć i co robić”. Jej głupia uwaga (szeroko wpatrzone oczy amerykańskiej superlalki - nawet nie wie, że właśnie obraziła rumuński naród, rumuńską historię, rumuńską muzykę i literaturę) okraszona zostaje migawkami z domu sierot. „Ofiar ciemnoty - jak podaje nieustrudzone dziewczę - Eleny Ceaucescu, która doprowadziła do zdelegalizowania aborcji i środków antykoncepcyjnych w Rumunii”. Idąc myślowym (jeśli był jaki) tropem tej nieodpowiedzialnej gadaniny, możnaby uznać iż jedynym wyjściem dla rumuńskich sierot, by nie zostać „ofiarami Eleny Ceaucescu”, byłoby nie zaistnieć wcale - jako płód zabortowany przestać zwracać cywilizowanemu światu głowę swym istnieniem.

I patrz, kanadyjski ludku, co te rumuńskie matki wyczyniają! Rodzą dzieci! Pomyśleć, co może by i nasze matki wyczyniały, gdyby rządziła tu ciemna Ceaucescu a nie rozumne, opiekuńcze państwo, które w samą porę podsunie nam globulkę, spiralkę lub prezerwatywę. *Message* tej informacji na kilometr zalatuje obludą „New York Times'a”: człowiek jest kompletnie nieodpowiedzialny w pojedynkę. Za to odpowiedzialne jest społeczeństwo, czytaj - państwo, a gdyby poskrobać głębiej - „NASZE państwo, jakże światłe i sprawiedliwe, wywalczone w słusznej walce z burżuazyjnym zacofaniem przez NASZE, jedynie światłe, jedynie odważne i sprawiedliwe pokolenie”. Spójrzcie, jak ono chroni nas (= podatników) od wydatków na ten rząd sierot, wyciągających rączki do szerokoątnego obiektywu, a nasze sumienia - od dylematów moralnych, jakie zawsze wynikną, ilekroć pigułkę antykoncepcyjną zastąpić żywą, pulsującą we wnętrzu twego ciała istotą.

Oto druga strona tego samego zwierciadła, w którym zadowolona ze swych ustaw przeglądała się Elena Ceaucescu.

Sylwester, później

Dlaczego, psiakrew, nie piorą własnych brudów? Na przykład - ani mru mru o produkcji kosmetyków z dziecięcych płodów, które firmom farmaceutycznym dostarczają kliniki położnicze. Albo (z innej beczki) - o Indianach zapijających się na śmierć w tanich barach Północnych Terytoriów? Malarz Eric - genialny rysownik, Indianin Navajo, którego poznałem u Bryce'a i Anastazji - opowiadał mi, ile to razy składał podania o przyjęcie na etat nauczyciela rysunku w jakiejś półwyższej szkole. I jego podanie po prostu ginęło bez śladu. Ile razy automatycznie uśmiechnięte lalki przeproszały go, że złożył podanie za późno, za wcześnie, że nie dopełnił takich to a takich warunków... i na koniec tej słodkiej mowy zapraszano go, z niezmiennie seerdecznym uśmiechem, aby koniecznie spróbował w przyszłym roku.

Za to jeżą włosy podatnikom widokami ze Wschodniej Europy: śnieg, śnieg, śnieg, kobiety płaczą na grobach swych synów i córek, pomordowanych podczas bukareszteńskiej rewolucji i pochowanych w miejskim parku, bo na cmentarzach zabrakło miejsc. Ciesz się Babilonie! dobre państwo oszczędziło ci tego losu i już tyle lat minęło, odkąd zgładziłeś cały indiański naród. Znów wszyscy mają śnieżnobiałe dusze i dłonie; patrzcie, jaki be be jest Ceaucescu a jaki dobry nasz prezydent pod oświetlonym drzewkiem, wychwalający demokrację, równość, miłość, sprawiedliwość, aż zęby bołą od tyłu landrynek na minutę w jednej sprawnej gębie... Twarz spikerki, dotąd zatroskana dzikimi ludami walczącymi o jakąś swoją wolność, teraz rozjaśnia się, gdy przychodzi do osiągnięć współczesnej amerykańskiej medycyny. Sztuczne narządy wymienne, sztuczne chips'y z silikonu wielkości komórki, skupione twarze chirurgów zapładniających kobietę przez rurkę, jak krowę, szczęśliwe dzieci z próbowki, ale jeszcze rok, dwa i inżynierowie genetyczni zastąpią tę staroświecką metodę pełnym oszalałymi perspektyw klonowaniem. Po co nam Bóg, tylko przynudza tymi swoimi przykazaniami. Coś z nim trzeba zrobić. Nowa dekada, którą dziś rozpoczyna rok 1990, będzie spełnieniem raj na ziemi, o którym jakże nieudolnie bredzili komuniści. My to zrobimy - nie tylko lepiej, ale i weselej. Ludzie z klonu - idealni, szczęśliwi niewolnicy. Spokojny sen tyra na. Wizję tę, gdyby kogoś miała zasmucić, zaraz przerwiemy commercialami. Tak samo jak noworoczne przemówienie Papieża... O, właśnie przerwali.

Nowy Rok 1990, rano

Spacer autem na West End - ładna dzielnica willowa na wzgórzach nad Pacyfikiem. Mieści się tu również, na zielonych górkach i dołkach, University of British Columbia. Otacza to wszystko malownicza szosa, biegnąca skrajem skarpy, która opada w dół ku kamienistej plaży; dalej - płaska przybrzeżna płycizna, szczelnie pokryta powiązаныmi w tratwy drzewami, splewanymi Fraser River z północnych lasów, dalej - mierzeja, jakieś barki, wreszcie - Pacyfik. Zawsze doznaję niepokoju, gdy patrzę na te fale - które jak to fale, nic nadzwyczajnego, a coś przecież dyszy nad, czy za nimi... echo „Mórz chińskich”? (...mały chłopiec słucha tamtego starożytnego słowfoksa z przymkniętymi oczami, z uchem przytkniętym do blaszanej membrany gramofonu..), albo jakiś w twardej oprawie Conrad z biblioteki ojca, albo Cook w podartym atlasie, rycina Magellana z pokolorowanymi wąsami... Zaim wzrok sięgnie horyzontu, gdzie fale spotykają się z niebem, jeszcze zahaczy o ścianę ośniezonych gór Vancouver Island. Prom - teraz maleńki jak mewa - płynie na tę wyspę, która jest równa połowie Polski - gdzie są same góry, góry i olbrzymie piaszczyste plaże, na których mogłyby obozować wojska Wallensteina. Jedząc winogrona stoimy na niedużym starym molo, obwieszonym oponami samochodowymi. Wielkie okręty drobnicowe na redzie. Z prawej - wybrzeże zastawione oslepiając białymi wieżowcami, z lewej - gęstwina Stanley Parku, który ocalono, aby vancouverzanom lepiej się żyło z odpowiednim procentem czystego tlenu w płucach. Wczoraj świętowali Nowy Rok pod ratuszem, dziś spacerują szarym piaskiem plaży (wygląda jak piasek brudny, ale to mieszanina piasku i wulkaniczne

go tufu). Jak w Łazienkach - rzucają patyki spanielom, bassetom i kundlom niezwykłej wielkości, których żaden z tych panów w tweedach się nie wstydzi. Szare mewy wielkości kaczek siadły na poręczy mola i Michaś, na polecenie mamy, rzuca w nie kamykami. To też część „męskiego chowu”. Jak również skakanie z obalonego pnia - tłucze się w kostkę, ale nie wolno mu zapłakać. Na tym tle następuje krótkie spięcie między nami - warknięcie raczej, po którym z powrotem wycofujemy się na pozycje za okopami. To pewien postęp w naszych relacjach - przeciwnicy zaczynają się szanować. Ciekawe, czy nim zdążę wyjechać, dojdzie do rozstrzygającej bitwy.

Sygnal promu doleciał z wiatrem do mych uszu. Zamknąłem oczy, tak wyraźny był nagle INNY odgłos - syrena statku odpływającego na Capri pod innym, gorącym niebem. Jakiś chłopak, którego już nie ma, obejmował przez ramię drugiego. I AM - drukował ten pierwszy, na takim samym wulkanicznym piasku - HAPPY dopisywał drugi, z drugiej strony. WE ARE - zgodnie poprawili, po chwili potrzebnej im na pocałunek.

O całą półkulę ziemską oddalony od tamtej plaży - a od tamtego chłopaka o mężczyźnię, w którego niepostrzeżenie się przemienił - jak sztylet poczułem TAMTO w sobie. Rzecz bezpowrotnie UTRACONĄ. Śmiech młodych marynarzy, którzy nas pozdrawiali, jeszcze raz pocałunek i na naszą cześć, syrena, a potem wielkie neapolitańskie winogrona i piasek zmieszany z popiołem zgrzytający między zębami.

Grzegorz Musiał

Julian Kornhauser **Post scriptum (3)**

Od dłuższego czasu męczy mnie pytanie, związane z nową prozą: jak wytlumaczyć, i czy w ogóle warto, niebywałą ekspansję młodych powieściopisarek? Nie przemawia przeze mnie żaden męski szowinizm, nie obchodzi kwestia płci. Interesuje mnie natomiast problem socjologiczny, a także, co tu kryć, historyczno-literacki. Przecież prawie nigdy w ostatnim czasie nie spotkaliśmy się z podobnym fenomenem. Autorek w świecie prozy, zwłaszcza debiutujących w tym samym momencie, było niewiele. Czyż poza Nałkowską i Zapolską (*Kaśka Kariatyda*) - pomijam tu autorki niewydarzone - mógłbym wymienić jeszcze jakąś powieściopisarkę z okresu Młodej Polski? A w okresie międzywojennym, czy oprócz tych dwóch, dały się poznać jeszcze inne utalentowane autorki? Na pewno Maria Dąbrowska, Pola Gojawiczyńska i Helena Boguszeńska, może jeszcze parę innych. To samo zaraz po wojnie - produkcyjniaki tworzyli głównie panowie (a właściwie towarzysze), panie pojawiły się gromadnie na horyzoncie październikowej odwilży: Magda Leja, Monika Kotowska, Krystyna Kleczkowska. Szybko zresztą oddały pole swoim rówieśnikom.

Obecny atak powieściopisarek, czy w ogóle autorek utworów prozatorskich - a jest ich nadspodziewanie dużo - ma swoje przyczyny głównie, jak myślę, w sytuacji odzyskania suwerenności po 1989 roku. Wraz z upadkiem jak się wydawało jedynie słusznego ustroju, runęły ostatnie, tabuiczne za-

kazy, dotyczące najbardziej intymnych sfer życia społecznego, w tym także, przez tyle lat skutecznie chronionej, pozycji kobiety jako orędowniczki wychowania w nocie ideologicznej. Gretkowska, Filipiak, Tokarczuk wraz z całą plejadą swoich mniej więcej - rówieśniczek odrzuciły z obrzydzeniem tamten model bycia kobietą w zniewolonym katolicką tradycją, jak sądzą, społeczeństwie i nie hamowane cenzuralnymi względami wypłynęły na szerokie wody liberalnej tolerancji.

Taka postawa wiąże się oczywiście z likwidacją cenzury, choć jak myślę, same autorki nie zdawały sobie sprawy w chwili debiutu z komfortowej sytuacji, jaką wyznaczył im los historii. Potraktowały swoje „przesłanie” w sposób naturalny, a nie jako protest przeciwko dotychczasowemu zakłamaniu, wynikającemu z kontroli słowa drukowanego. Można już było mówić o wszystkim w najbardziej szokującej formie, nie oglądając się na to, co „powiedzą inni”. Takie jest pierwsze wytłumaczenie tej ekspansji, najbardziej zewnętrzne, nie dotyczące przecież tylko, jak rozumiemy, prozy kobiecej, ale całej sfery kultury, wysokiej i popularnej, postawionej nagle w sytuacji infantylnego pastuszka, który powoli uczy się nowego języka.

Niemniej ważną sprawą jest, nakładająca się na ów moment, bardzo spóźniona refleksja feministyczna. Nie chodzi o to, że debiutujące pisarki jednoznacznie opowiedziały się po stronie walczącego, agresywnego feminizmu - bo to dotyczy jedynie, jak mogę sądzić, małej ich garstki, zwłaszcza zaś tych, mieszkających od jakiegoś czasu na Zachodzie - ale o to, że ich popularyzacja zajęły się również pisma związane z tym ruchem i że niektóre tematy literackie, jak sfera seksu, świadomość ciała, czasem bezwiednie korzystały z programu feminizmu. Spóźnienie, o którym tu mowa, spowodowane wcześniejszą presją tradycyjnej obyczajowości, wmontowanej do obowiązującej od lat ideologii, nie ma jednak w omawianej prozie jakiegось zdecydowanie złego wpływu na jej kształt artystyczny. Rzecz jasna drażnić może, że wiele drastycznych tematów i opisów, które wychodzą spod kobiecych piór, już dawno gdzie indziej przestało dziwić czytelników i wytrącać ich z równowagi.

Kiedy mówię o problematyce seksu, myślę jednocześnie o rysującej się nowej obyczajowości. Nie ma to już wiele wspólnego z feminizmem, lecz wiąże się z wolnym rynkiem wydawniczym, brakiem zakazów, co widać na przykładzie niebywale wulgarnych, a przy tym szmirowatych tekstów piosenek rapowych i rockowych, zalewem pornografii, zatarciem kryteriów, co wolno, a czego nie, dyskusjami na tematy jeszcze do niedawna uznawanymi za świętokradztwo i amoralizm (np. używanie prezerwatyw, problem aborcji, prostytutka). Nic też dziwnego, że młode pisarki nie mają już żadnych kompleksów i zahamowań w poruszaniu drażliwych tematów. Oczywiście, nie chcę powiedzieć, że cała ich twórczość przesiąknięta jest seksem, bo to nieprawda. Chodzi mi raczej o inne, bezstresowe podejście do zagadnień, związanych ze sferą kobiecego ciała i kontaktów erotycznych. To zresztą zainteresowanie dzielą z poetami ich generacji, o czym pisałem już kiedyś. Dużo już mówi samo słownictwo, do tej pory „zarezerwowane” dla mężczyzn: kiedy narratorka *Siostry Małgorzaty Saramonowicz* mówi bez przerwy o „swojej cipce”, odczuwamy mimo wszystko zażenowanie, choć w zamierzeniu autorki ma to być przekroczenie sztuczności.

Jeszcze do niedawna fizyczną stronę erotyki literatura traktowała dość instrumentalnie, w dodatku ukazując ją poprzez odpowiedni kamuflaż. Nasze pisarki odrzuciły kamuflaż nie po to bynajmniej, by utrzymać się na fali! Skądże! Nie sądzę, żeby to był dla nich problem literacki, a tym bardziej obyczajowy. Ich szczerość, naturalność, drastyczna nagość w ujawnianiu spraw płci i związanych z nimi problemów z dziedziny psychologii wynikają po prostu ze zwykłej potrzeby bycia sobą.

Napomknąłem przed chwilą, że pewna część pisarek przebywa bądź przebywała niedawno za granicą. Choć nie jest to problem masowy, warto się nad nim chwilę zastanowić. Co bowiem wynika z faktu, że debiutantki swoje doświadczenia życiowe i artystyczne zdobywały we Francji, Niemczech czy USA? Przecież nie tylko, jak już mówiłem, ruchami feministycznymi i filozofią New Age. Nie tak znów często w historii naszej literatury, zwłaszcza w naszych czasach, debiutanci wykorzystywali swoje zagraniczne pobyty do artystycznej wspinaczki ku sławie. Pomijam już fakt nawiązywania w warstwie fabularnej do tej „obcej” przestrzeni, jak u Filipiak, Gretkowskiej, Goerke, Brody czy - także powieściowej debiutantki, choć z innego pokolenia - Kuryluk, bo to oczywiste, choć u debiutujących prozaików „z emigracji”, Rudnicki, Kruszyński, Świderski, poniekąd Esden-Tempski i Wildstein ta oczywistość ma zupełnie inny charakter, najogólniej mówiąc - realistyczno-prześmiwaczy. Pewne oddalenie od spraw polskich pod koniec lat osiemdziesiątych pomogło pisarkom zupełnie naturalnie zerwać nici wiążące je kiedyś z rodziną, bliską i dalszą tradycją, w dodatku zdrowy dystans wydaje się bardzo cennym sprzymierzeńcem literackich początków.

I co jeszcze? Jakie jeszcze widziałbym przyczyny boomu polskich pisarek? Pisarek, które, co jest widoczne gołym okiem, wyraźnie zdystansowały w latach dziewięćdziesiątych swoich kolegów po piórze. Czy? Artystycznymi pomysłami i ryzykowną, niecodzienną tematyką. Jeśli rzeczywiście nastal czas kobiet, kobiet bez kompleksów, odważnych, wściekłych i szalonych, czy przypadkiem nie jest to wynik rezygnacji, odejścia młodych prozaików od literatury nowatorskiej, niekonwencjonalnej w stronę realistycznego raczej, dobrze zakonserwowanego stereotypu? Ten powrót do tradycyjnej narracji wziął się ze zmęczenia nadrealistycznym komizmem lat osiemdziesiątych (inni nazywają to prozą oniryczną). To raczej pisarki kontynuują tamten wzorzec, choć go wyraźnie zmieniły, zainteresowawszy się naukowo psychologią głębi, „męskim” spojrzeniem na świat, samą rzeczywistością w jej naturalistycznych wymiarach. Przecież nikt nie zaprzeczy, że bardziej awangardowa jest Tulli niż Knapp, bardziej śmiała i ironiczna Gretkowska niż Stasiuk, bardziej eksperymentująca Rudzka niż Kędzierski, ostrzejsze w psychologizowaniu Tokarczuk i Filipiak niż ich koleżdy.

To przeciwstawienie o niczym specjalnym nie świadczy, może poza jednym: kobiety poszły na całość, bardziej stanowczo i energicznie zaczęły burzyć ustalone normy, są widoczne w grupie. Zresztą tylko dlatego odważyłem się pisać osobno o kobietach i ich małej rewolucji. Zbiorowy charakter ich wystąpienia każe zastanowić się głębiej nad znaczeniem nowej prozy ostatnich lat.

Julian Kornhauser

43.

Przypomniał sobie bajkę, która opowiadała o pewnym premierze pewnej Rzeczypospolitej: *Dawno, dawno temu, zanim Rzeczpospolita była Rzeczpospolitą, a pozostawała tylko Rzeczpospolitą Przymiotnikową, pewien premier, co to jeszcze nie był premierem, zaprzyjaźnił się z dyplomata Sąsiedniego Państwa. Dyplomata Sąsiedniego Państwa okazał się być szpiegiem, o czym przyszły premier albo wiedział, albo nie wiedział, co zresztą nie miało wtedy najmniejszego znaczenia. Ale potem Rzeczpospolita przestała być Przymiotnikowa, zaś dawny przyjaciel przyszłego premiera ją odwiedził, odwiedził też swego przyjaciela, który tymczasem został w Rzeczypospolitej ważnym politykiem. Jako ważny polityk został przez odpowiednie służby powiadomiony, że jego przyjaciel uprawia szpiegowską profesję. To mu wszakże zdawało się nie przeszkadzać, skoro przyjaźń podtrzymywał. Myślał sobie zapewne: „A cóż to, przecież nie będę dlatego, że zostałem ważnym politykiem, unikał spotkań z dawnym przyjacielem, choćby nawet i szpiegiem. Spotkania ze szpiegami nie muszą wszakże oznaczać współpracy ze szpiegami”. Innego jednak zdania byli politycy przeciwnego obozu, którzy oskarżyli premiera o tę właśnie współpracę. Oskarżony premier uznał, że to okropne. „Ze szpiegiem się tylko wszak przyjaźniłem, powiedział, ale z nim nie współpracowałem. Jeśli nie wierzycie, zapytajcie szpiega, a on wam prawdę powie jak na spowiedzi”. Ale szpiega nie trzeba było o nic pytać. Sam zwołał w stolicy Sąsiedniego Państwa konferencję prasową, w trakcie której oznajmił, że jego przyjaciel, ówże Rzeczpospolitej premier, jako żywo w szpiegowskiej robocie mu nie pomagał, a przyjacielem jest zacnym i spolegliwym. Jak wiadomo, konferencje prasowe szpiegów, podczas których szpiegowie mówią, że nie korzystają z okazji szpiegowania, należą do podstawowych obowiązków szpiegów. Każdy szpieg wam to powie. Tymczasem politycy przeciwnego obozu zażądali, żeby premier przestał być premierem. „Nie o to chodzi, mówili, czy premier szpiegowi pomagał, czy nie pomagał, ale o to, że przyjaciel szpiega Sąsiedniego Państwa nie powinien być premierem Rzeczypospolitej”. Premier Rzeczypospolitej nie mógł się nadziwić takiemu stawianiu kwestii: „A dlaczegoż to, pytał, nie może być premierem Rzeczypospolitej przyjaciel szpiega Sąsiedniego Państwa? W przyjaźni wszak nic zdróżnego nie ma, wręcz przeciwnie, zaś jeśli chodzi o pomoc w szpiegowaniu, proszę bardzo, mogą mnie odpowiednie służby rządowe sprawdzić”. W celu zapewnienia obiektywizmu służbowych poczynań, pozmianiano pracowników tych służb. Premier zaś podał się do dymisji, a jego miejsce zajął odpowiedzialny polityk jego własnej formacji. W efekcie służbowych poczynań sprawę o współpracę byłego już premiera ze szpiegiem Sąsiedniego Państwa umorzono, a nowy premier zaczął się domagać postawienia w stan oskarżenia tych, którzy w stan oskarżenia postawili byłego premiera.*

Bajka okazała się pozbawiona morału, lecz to go nie zdziwiło, gdyż, jak wiedział od dawna, polityka moralów nie znosi. Ale, pomyślał, coś mi to przypomina: przypomina mi mianowicie czasy brzydkiej PRL, gdy to politycy z formacji rządzącej dziś III Rzeczpospolitą i tak dużo mówiący o zasadach przestrzegania prawa, nie protestowali przeciw jego naruszaniu, gdy zabijano, lecz coś się wydaje, że są jak Kali po lekcjach moralności pobieranych u Stasia. Kali mianowicie wiedział, że źle jest, „gdy ktoś Kalemu zabrać krowę” i wiedział też, iż jest dobrze, „gdy Kali komuś zabrać krowę”. Szczególnym odpowiednikiem Kalego jest, pomyślał, posłanka Sierakowska. O niej wszak przyjdzie niebawem zapomnieć.

Przy okazji przeczytał sprawozdanie ze „sprawy Oleksego” przedłożone przez prokuraturę, z którego wynika, że służby specjalne III Rzeczpospolitej to amatorzy. Dlaczego ma z tego wynikać, że w prokuraturze siedzą profesjonaliści, nie mógł się domyślić.

Przypomniał sobie wreszcie scenkę, która rozegrała się podczas transmitowanej przez radio publicznej rozprawy przeciw jednemu z aktywistów ruchu studenckiego roku 1968 w Berlinie Zachodnim. Oskarżony, niejaki Teufel (dziś, jak to można sobie było obejrzeć w programie telewizyjnym, zarabiający jako kurier rowerowy), w chwili, gdy adwokat zwrócił się o podanie swego klienta badaniom psychiatrycznym, wrzasnął:

- A kto bada poczytalność Wysokiego Sądu?!

44.

Przekonał się, że życie polityczne w Polsce jest wielobarwne. Dotarł do niego jeden z biuletynów ruchu narodowego (*Narodowy Informator Węgorzyński* nr 3/1996), z którego wyczytał, że: „*Nacjonalizm, natio - naród, ma tę przewagę nad patriotyzmem (patria - ojczyzna), że dominuje w nim pierwiastek duchowy, a więc wyższa świadomość narodowa*”. W owym też wyczytał instrukcję „*Jak rozpoznać agenta żydo-masonerii*”: agent zaprzecza autentyczności *Protokołów Mędrców Syjonu*, agent uprawia kult Trockiego i Piłsudskiego, agent ma wrogi stosunek do Słowian i popiera Niemców, agent popiera regionalizację Polski i głosi idee wspólnej Europy, agent ma wrogi stosunek do idei narodowej i religii katolickiej, agent głosi konieczność uprawiania aborcji, agent dąży do krwawej rewolucji, agent popiera wszystkich wrogów Polski, agent uprawia kultury antykatolickie i wreszcie agenta wyróżnia „*głoszenie, że Pan Jezus jest Żydem*”.

To ostatnie nie jest głupie, pomyślał: Pan Jezus był co najmniej Słowianinem, a najprawdopodobniej Polakiem wyznającym idee narodowe.

Są tacy, pomyślał, którzy twierdzą, iż podobne biuletyny i ugrupowania nacjonalistyczne to rzecz błaża i niegodna uwagi. Nie należy, głoszą oni, cytować podobnych obrzydliwości, gdyż czyni to reklamę złu. Może to i prawda, dodał, lecz jeszcze gorsze jest udawanie, że podobne rzeczy nie istnieją.

45.

Pomyślał, że cytowany wyżej „informator” to ledwie czubek góry lodowej. I przekonał się zaraz, że to prawda. Sięgnął po książkę Cejrowskiego Wojciecha zatytułowaną „*Kołtun się jeży*”. Nie ma czasu na oglądanie telewizyjnego programu tego autora zatytułowanego *W.C. kwadrans*, założył więc,

że dzieło pisane przyniesie mu brakującą porcję wiedzy. Wokół audycji telewizyjnej wiele było dyskusji i oburzeń. Prawica telewizyjna uznała, że nie ma co krzyczeć, gdyż panuje oto demokracja, zaś Cejrowski, niezły skądinąd prezydent muzyki country, łając lewicę przyczynia się do zachowania niezbędnej w Polsce równowagi ideowej. Przeczytał zatem książeczkę Cejrowskiego, by się dowiedzieć, że „*Przecież jak ktoś wykazuje jakikolwiek talent, to ma być odpowiednio obrzezany na Europejczyka*”.

Jestem w domu, skonstatował z satysfakcją. Najpierw rzeczony „informator”, który zapewne nie jest zjawiskiem wyjątkowym, potem ksiądz Jankowski z Cejrowskim oraz grupka Tejkowskiego manifestująca w Oświęcimiu przeciw Żydom i wznosząca łapki w nazistowskim pozdrowieniu, następnie intelektualnie o niebo wyższa *Gazeta Polska* Wierzbickiego Piotra, w końcu wysublimowana krakowska *Arka* - wszystko to buduje przestrzeń słusznej swojszczyzny, sympatycznego nurtu narodowego. Lecz, zastanowił się, w gruncie rzeczy naprawdę to jakoś się wyrównuje - dla odzyskania poczucia równowagi wystarczy sięgnąć po *Nie Urbana* Jerzego. Ot, koszty demokracji.

Jakby na potwierdzenie tego znalazł w *Polityce* sprawozdanie z pobytu Wierzbickiego Piotra w Chicago: „*Gość wygłosił mowę, po której, już w luźniejszym tonie, opowiedziano sobie, niczym znak rozpoznawczy jakiegoś tajnego bractwa, kilka antyżydowskich dowcipów*”. Nie sądzę, pomyślał, by Wierzbicki te dowcipy opowiadał, jest wszak odpowiedzialnym żurnalistą... Ale żeby sobie w trakcie opowiadania uszy zatykał, w to też nie wierzę, dodał.

46.

Przeczytał w *Znaku* odpowiedź Piotra Matywieckiego w ankiecie dotyczącej polskiej i żydowskiej tożsamości. Wynotował szczególnie interesującą kwestię: „*Jestem Żydem bez żydowskiej mowy, bez żydowskiej religii. (...) Mimo to głęboko przeżywam cechę świętego języka hebrajskiego, którą tak przedstawił Julien Green: „Nigdy żaden poeta Izraela nie oparł się rozkosznej pokusie aliteracji; jest to dla niego forma najdoskonalsza wyrażania gniewu, oburzenia, radości lub trwogi; w pewnym sensie można by powiedzieć, że aliteracja była jego językiem. Z wirtuozerią, o której nie dają pojęcia nawet najlepsze przekłady, pomnaża głoski syczące i uruchamia wspaniałe rejestry głosek gardłowych. Mocne tchnienie Przedwiecznego przeszło w ten język”*. - Sądzę, że istnieje fundamentalna „hebrajskość” każdego języka - polskiego również - dobrze znana poetom, sługom aliteracji przedwiecznej, mistrzom aliteracji naturalnej. To należy do powołania, temu chcę służyć, za głuchotę w tej służbie się obwiniam”.

Wynotował ten fragment wyznania autora najbardziej chyba dramatycznej książki o Zagładzie (*Kamień graniczny*) i przypomniał sobie, jak z kolegami przed laty zaśmiewali się czytając zamieszczony w *Literaturze na Świecie* przekład Genesis dokonany przez Artura Sandauera. Autor przekładu we wstępie powoływał się na przymus aliteracji w tekstach biblijnych. Tego, oczywiście, w polskich przekładach Pisma nie ma, zaś tłumaczenie Sandauera tak dalece raniło zakorzeniony w pamięci tekst przekładu Wujka, iż irytowało i pobudzało do kpiny. Czy słusznie?! I czy możliwy

jest w takim razie przekład z hebrajskiego, skoro nie da się w polszczyźnie uruchomić owego „wspaniałego rejestru głosek gardłowych”?

47.

Zaczął się zastanawiać nad tym, czym właściwie jest aliteracja, co znaczy, że aliteracja jest lub może być językiem. Lustrzane odbicia sylab, echa zniekształcone odległością, wybrzmienia głosu zmieniające tonację: aliteracja jest zjawiskiem zarazem dźwiękowym i obrazowym - budowana na literze, nie może ograniczyć się jedynie do sfery muzycznej, jest bowiem także efektem zapisu, zatem obrazem głosu. Lecz jej natura jest przede wszystkim muzyczna, myśli. Gra homonimami ma jednak nie tylko dźwiękowy, lecz także graficzny charakter. Podobnie z budowaniem ciągów fałszywych etymologii, które wszak w utworze nie są fałszem - przeciwnie: stają się prawdą języka indywidualnego, prawdą utworu.

48.

Sięgnął po najnowszą *Kulturę* i przeczytał list do Giedroyc'a napisany przez dwie panie Bielickie, Władysławę i Reginę: „Przez przypadek przeczytaliśmy Pański wywiad z dnia 17.02.br. „Prawda w oczy, groch o ścianę”, który nas bardzo zbulwersował. Jesteśmy patriotkami, które za Wiarę i Ojczyznę oddałyby życie. Natomiast z Pana wypowiedzi wynika, że jest Pan wrogo nastawiony wobec Wiary i Kościoła, szkalując Jego i największych patriotów, których wydała nasza Matka - Polska Ziemia (Papież Jan Paweł II, O. Rydzyk, Ks. Jankowski i Lech Wałęsa). Pan tę ziemię porzucił, aby polepszyć sobie byt, wybierając inną Ojczyznę. Łatwo jest stać z boku i szkalować. Osobiście nie zna Pan rzeczywistości, wysuwając wnioski tylko z wypowiedzi zasłyszanych. Przecież nie mieszka Pan w Polsce już od 1946 r. Dobrobyt zmienił Pana do tego stopnia, że nie ma Pan ochoty przyjechać do Polski, z czego wynika, że ona jest dla Pana obojętna. Może zapomniał Pan tak przepiękne polskie hasło „Bóg Honor Ojczyzna”? Z poważaniem”.

Przyczynek do obchodów 50-lecia *Kultury*, pomyślał, a w szczególności dyktowane chrześcijańską miłością dobre słowo na 90-te urodziny Redaktora. Przypomniał sobie stare, dobre porzekadło: „Żyjmy dłużej - zobaczymy więcej”.

49.

Sięgnął znów po najnowszy tom Różewicza zatytułowany *zawsze fragment*. Tytułowy utwór tomu zaczyna się od słów: „doprawdy/ nie mam czasu/ na skończenie/ tego wiersza”, kończy zaś słowami: „więc kończę i stawiam kropkę/(Quandoque bonus...)”. Poeta, zauważył, nie stawia żadnej kropki, tylko mówi, że stawia kropkę, zaś w nawiasie zastawia pułapkę na humanistów dzisiejszych, co to łaciny w szkołach nie przerabiają. Cytat jest z Horacego, z *Ars poetica* i w rozwinięciu brzmi: Quandoque bonus dormitat Homerus - należy to przełożyć słowami: „chwilami i świątyni Homer przysypia”. Urwany cytat poprzedza u Różewicza pouczająca historyjka: „no kończ już kończ/ prosi wiersz.../ a więc minęło 17 lat/ i jakiś „fundamentalista”/ przygarnięty na łono Ameryki/ korzystając z „prawa wolności/ i szczęścia” wysadzić chciał w powietrze/ World Trade Center/ może nie smakowała mu kawa/ więc (sobie) pomyślał/ w imię boga sprawiedliwego/ wysadzę ten drapacz chmur/

do nieba/ razem z tysiącem ludzi/ jest to człowiek (zapewne) „głęboko wierzący”/ a nie jakiś tam sceptyk/ racjonalista ateista”.

Ładna historyjka, zauważył podczas czytania. Wieloznaczna, ironiczna. I wywołała echo kolejnego „fundamentalisty”. Echo odnalazł w czasopiśmie *Magazyn Literacki* (1996 nr 2). Echo podpisał się „Józef Kurylak”. Do echa dopisał się Redaktor: „powyższa recenzja może wydawać się ostra, ale redakcja stoi na stanowisku, że od Wielkich - w tym przypadku od Tadeusza Różewicza - można i trzeba oczekiwać więcej”.

Wynotował te słowa dla potomnych. Ale też i po to, by je zestawić z innymi słowami. Oto w roku 1951, w czasie stalinowskiego „rozaśniania umysłów”, pisał Włodzimierz Maciąg o tej poezji w te słowa: „Różewicz dokonuje swej krytyki z pozycji inteligentnego humanizmu. (...) Jasne, że poecie, któremu trudno dostrzec pozytywnego bohatera, trudno także pisać o budownictwie socjalistycznym”. Wtórował mu rok później Leszek Herdegen: „Przerażenie stało się jednak „zarażeniem śmiercią”, stało się obsesją prowadzącą poetę do pesymistycznych wniosków w obserwowaniu świata, uniemożliwiając mu przyjęcie postawy normalnego człowieka, który po zwycięstwie winien stanąć do odbudowy i pracy w odrodzonym kraju. Przyczyna tego leżała w błędnej ideologicznie ocenie minionej wojny. Różewicz pojmował ją jako zabijanie ludzi, a nie jako określone zjawisko społeczno-ekonomiczne, mające konkretne przyczyny i przewidziane zakończenie. (...) Ekspresjonistyczne, pełne makabry obrazy, smutna groteska, dowolnie kojarzone metafory - zaciążyły nad warsztatem twórczym Różewicza. Była to poezja nieraz głęboko przejmująca, ale w gruncie rzeczy przeznaczona dla mieszczańskiego czytelnika, chłonnącego z zadowoleniem jej smaczki, dekadentyzm i pozahistoryczny charakter”. Jeszcze trzy lata później dorzucał Jan Bolesław Ożóg: „Poezja Różewicza jest trudna do przyjęcia. Kupiłem dwa tomiki jego wierszy, oba spaliłem. (...) Na razie Różewicz obraca się w kręgu kultury mieszczańskiej, brak rygorów, epatowanie za wszelką cenę. (...) Prostota Różewicza jest tylko wyrafinowaniem”.

Teraz, przygotowawszy teren, uznał, że czas na cytat z Kurylaka: „Nihilizm Różewicza jest bardzo powierzchowny, wynika wprawdzie ze straszliwych rozczarowań wojennych, ale intelekt poety jakby się na tym etapie zatrzymał. Nie uwzględnia miłości do bliźniego, nie tworzy także wizji intuicyjnych, aby przewyciężyć psychiczne skutki doświadczeń. Nie ukształtował w sobie jakiejś wyższej idei teologicznej”. Tym razem, zrozumiał, poezja nie ma być, jak za Stalina, ideologią; ma być teologią („wyższą” - dobre i to). Czyta dalej: „W poemacie zawsze fragment rozważa poeta wolność współczesnego człowieka, rozważa w sposób banalny. Wolność, oczywiście, bez Boga”. Zrozumiał wreszcie: jedynie wolność z Bogiem jest niebanalna. A więc: z Bogiem...

Zastanowił się. Pomyślał: co jest w tej poezji, że rozjusza wszelkich „fundamentalistów”? Otóż jest coś. Poezja mianowicie. Ale to już dziś zbyt trudne, dziś zdolny („niewątpliwie, oczywiście”) poeta Kurylak potrzebuje prawd, które świat wyjaśnia raz na zawsze. I żeby nie było wątpliwości!

Kurylak, zauważył, całkowicie fałszywie wywodzi tytuł poematu (i tomu) Różewicza z tytułu wiersza Benna *Fragmente*. Gdyby się Kurylak nieco za-

stanowił, znalazłby może inne punkty odniesienia, ale wówczas by musiał przenieść się w przestrzeń sporu między tymi, co wołają Mickiewicza i tymi, co wołają Słowackiego - zwłaszcza Słowackiego mistycznego, Słowackiego „fragmentarycznego”. Słowackiego z *Króla Ducha*. Tak: zawsze fragment... Nie: ideolo, nawet „nawiedzone”.

50.

Przestraszył się. W jakim ja żyję świecie? - spytał nie wiedzieć kogo. Jak to w jakim - odrzekł nie wiedzieć kto - we wspaniałym świecie żyjesz. Nie wierzysz? - spytał nie wiedzieć kto. Nie wierzę - odpowiedział.

Wówczas nie wiedzieć kto przeczytał mu fragment uczonych rozważań. Uczone rozważania napisał profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, polonista, który wziął się za dekomunizację polskiej literatury. Napisał on rzecz następującą: *„Czy Przyboś wiedział, że już w latach dwudziestych istniał Gulag na terenie Rosji? Czy Przyboś wiedział o zbrodni w Katyniu? Jeżeli prawdą jest jego chłopskość (...), to wiedząc, mógł się tylko cieszyć, że tylu paniczyków w oficerskich butach przeniesiono do innego świata”*. Uczony człowiek napisał wcześniej: *„Strzał w lesie katyńskim, który się kilkakrotnie w tej książce pojawia, nie jest jednorazowym dziełem k a t a. Jego ciągle słyszalny p o g ł o s nie mówi jedynie o dawnej zbrodni. Zdeterminował losy wielu ludzi. Rzucił ich w tragiczną koleinę”*.

Nie wiedzieć kto zapytał, po zakończeniu czytania: Czy wiersze Przybosia są pogłosem echa strzału w katyńskim lesie? Czy z tego wynika, że wszyscy pisarze chłopskiego pochodzenia „mogli się cieszyć, że tylu paniczyków w oficerskich butach przeniesiono do innego świata”? Czy profesor, uczony humanista, pisząc książkę, w której pomiata Dąbrowską, Przybosiem i na dokładkę swym rzekomo przyjacielem, Tadeuszem Nowakiem, chce nam przez to powiedzieć, że ich twórczość i ich życie to pogłos tego strzału? Jedno nie ulega wątpliwości - kontynuował nie wiedzieć kto - uczony przeprowadza wnikliwe śledztwo w sprawie kolaboracji pisarzy z komunistami. Pisze: *„Nigdy nie można (...) zawierać kompromisu z komunistą. Komunistą to ktoś zaraz poniżej szatana. I na wszelki wypadek zgodźmy się także - Mefisto nie był bolszewikiem”*. Mefisto, przeciwnie, dodał nie wiedzieć kto, stoi po „naszej” stronie.

Dziwne rzeczy pisują teraz niektórzy profesorowie, odpowiedział nie wiedzieć komu. A to przez to, dodał, że popadli w metodę dialektycznego wyjaśniania świata, w dekonstrukcjonizm jakowś w marksyzmie zakorzeniony, okraszając to wszystko trybem warunkowym. Mierzą wszystkich nie przynależnością rasową lub klasową, ale przynależnością do jakichś im tylko wiadomych kategorii. Zaczęło się już wcześniej, dorzucił starając się nie wiedzieć kogo oświecić. Inny mianowicie profesor, też zresztą polonista, usiłował w latach osiemdziesiątych przypisać do kolaborantów Zbigniewa Herberta i Mirona Białoszewskiego. Jak tak dalej pójdzie - odrzekł na to nie wiedzieć kto - okaże się, że cała polska literatura powojenna składa się z kolaborantów, którzy jak dzieci cieszyli się z tego, że bolszewicy strzelali w Katyniu do polskich oficerów.

Och, nie wszyscy - odparł - są przecież wyjątki, jak choćby Wiesław Paweł Szymański, on jeden przynajmniej jest w tym towarzystwie sprawiedli-

wy, choć ma jedną plamkę - mieszkał mianowicie w domu Związku Literatów Polskich w Krakowie, czyli jakiś kompromis z tą było nie było komunistyczną jacejką zawarł. Szkoda tylko - zauważył nie wiedzieć kto, że swe nauki o szkodliwości komunizmu objawia profesor dopiero dzisiaj. A kiedy miał objawiać? - spytał nie wiedzieć kogo. I dorzucił: przedtem to byłoby głupie, gdyż wszyscy byli, poza oczywiście Szymańskim, skomunizowani w mniejszym lub większym stopniu, gdy teraz oto można ostrzec niewinną młodzież. Kiedy się komunizm przyjmie na nowo, ta młodzież przynajmniej zostanie uratowana przez Szymańskiego - zakończył. I zacznie czytać jego powieści - skwitował nie wiedzieć kto.

Tak oto dowiedział się, że Wiesław Paweł Szymański jest na dokładkę literatem, który niebawem napisze jakieś *Protokoły czerwonych mędrców*. A swoją drogą, pomyślał kończąc żarty, jest coś bezgranicznie ohydneho w tym przypisywaniu się do Katynia, w żerowaniu na tragedii po to, by błysnąć „bezkompromisowością”, która w istocie mogłaby być uznana za głupotę gdyby nie fakt, że WPS pisywał dotąd niegłupie wcale rozprawki polonistyczne.

Leszek Szaruga

Recenzje

Stanisław Dłuski

„Poeta jest wcieleniem”...

słowa. Pisanie to właśnie szukanie dla słowa ciała, formy, kształtu. Z otchłani nicości, zagubienia, egzystencjalnej nudy i pustki wyprowadza poetę słowo, język, który jest dany i niektórzy po dwudziestu, trzydziestu, czy więcej latach trafiają dopiero na ten właściwy, oryginalny, osobny. Kazimierz Brakoniecki do tych cierpliwych poszukiwaczy zaginionej Arki słowa należy i od tomu *Tożsamość* (1988) uprawia „metafizykę doświadczalną”.

Jedną z elementarnych obsesji świata poetyckiego autora *Poświat* jest ciało, postrzegane tu w różnych kontekstach, uwikłane w ból przemijania i ekstazy obrazu piękna, wpisane w rytm natury, ziemi. Przestrzeń ciała niesie w sobie całe bogactwo życia, lęki i nadzieje szarych jak chleb ludzi, „głos z ziemi” żywych i umarłych łączących się w głosie poety. Z tego doświadczenia ciała wyrasta atawistyczny, pierwotny lęk przed śmiercią i czasem:

nie bałbym się już
śmierci
nie oglądałbym więcej
swojego ciała
ukradkiem

(Razem)

śmierć mamy we krwi

(Rozkład)

Życie jawi się tu, poddane poetyckiej kreacji, jako zmaganie z ciałem, bezradnością i zniszczeniem, jakie niesie choroba, cierpienie konkretnych ludzi wszechcierpieniem, bo każdy jest małą, istotną cząstką kosmosu: „Trzy kobiety w szpitalu świata/ bez płci bez ciał i czasów/ całe pokryte odleżynami wieku” (*Wieczności*).

Ale cielesność jest nie tylko miarą walki z czasem, mitologią codzienności, ale też światłem miłości, która jest zarówno fizjologią „obżartego penisa”, ale też i „wrażliwością świata/ słowem uderzeniem nienawiścią/ wielkim nadrannym płaczem” (*Każda*). Oto pełnia, jedność żywiołów śmierci, ciała, nadziei, miłości, które trwają w rytmie życia, przechylone w wieczność...

*Prawdziwe niebo
jest wewnątrz ziemi
w której umarły zrzuca
całopalne ciało
(Miłosierdzie)*

Brakoniecki buduje swoją poezję - mówiąc językiem Mircea Eliadego - złożoną hierofanię telluryczną, w której ziemia objawia się nieustannie jako niewyczerpane źródło wszelkich bytów, egzystencji, pierwotna i magiczna, mityczna waloryzacja ukazuje ziemię jako Matkę, źródło życia i śmierci, a ostatecznie zmartwychwstania. „Człowiek - pisze Eliade - ma możliwości ponownego narodzenia się razem z roślinnością”, stąd to mistyczne zespolenie ciała i natury, motyw reinkarnacji... „byłem płatkami śniegu na nosie lisa/ zastygłą wodą w małym wileńskim parowie” (*Światowanie*), „który umrę po nich/ wzywając boga matkę śnieg/ na pomoc” (*Monady*), „nie sie mnie liść słońca/ i zawija w kulę barw/ tam w środku jest ulewa/ ciało” (*Reinkarnacje*).

Poeta tropi i odsłania tę tajemniczą więź, która łączy ciało i duszę, materię i metafizykę, mit miejsca z kosmosem, bo wszechświat jest całością i z ludzkiej pamięci, historii poszczególnych istnień wyłania się prawda bytu. Ten ostatni wątek odsłaniają wiersze z cyklu *Moralia*, głosy biednych ludzi, które w pewnym sensie przypominają Czesława Miłosza, bo jest w nich lament nad marnością istnienia, smutek umierania, ironia demokracji, fenomen narodzin. Bohater tej niepokojącej i pełnej wewnętrznej dramaturgii poezji jest - mówiąc słowami samego Brakonieckiego - „Konkretem stającą się Wieczności i Miłości”. Poeta jest przecież wcieleniem życia. Słowem zamkniętym w klatce ciała, podległego zniszczeniu, ale też przenikniętego mistyczną energią, wewnętrznym buntem, który nie pozwala się godzić na „nijakość”, ale dźwiga te swoje „przekłète problemy” na drodze do wieczności/ nicości?

Kazimierz Brakoniecki,
Poświaty, Wydawnictwo MG
przy współudziale Radia
Olsztyn SA, 1996, s. 72

Stanisław Dłuski

W czytaniu cudzych listów jest coś nieprzystojnego, wykluczonego poza osobą adresata. Ale zarazem jest też fascynujące. Sięganie do czyichś listów wywołuje szczególnego rodzaju zainteresowanie. W przypadku osób tzw. publicznych, artystów, pisarzy itd., może stanowić obszar niezwykle odkryć. Możemy więcej dowiedzieć się o ich prywatnym życiu, o kontekstach, otoczeniu, w którym przyszło im żyć i tworzyć, uwarunkowaniach twórczości, lękach i obsesjach z nią związanych, o - niekiedy - sukcesach i radościach. Kiedy listy te nie są pisane z założeniem przekazania ich potomności, mają niezwykle cenny walor autentyzmu. Mogą stanowić istotną pomoc w zrozumieniu dzieła, mogą opowiedzieć o dniu powszednim jakiejś osoby, o życiu środowiska, pasjach i namiętnościach, obawach, poglądach i zapatrywaniach.

Tom *Samotność słowa* zbierający listy Józefa Wittlina, Kazimierza Wierzyńskiego i Aleksandra Janty-Pończyńskiego jakie pisali oni do Wacława Iwaniuka między r. 1943, 1951, 1958 a 1972, 1968, 1975 jest tyleż wglądem w sferę prywatności tych osób, co przyczynkiem - dodać trzeba bardzo ważnym - do poznania życia polskiej emigracji, życia literackiego na obczyźnie, z dala od kraju ojczystego. Można się z nich wiele dowiedzieć o sytuacji pisarza pozbawionego praktycznie kontaktu z krajem ojczystym, a tym samym naturalnego kręgu czytelników. Kiedy ludzi nie stało, wyobraźnia poety wędrowała do złóż pamięci, pełnych nostalgii, do poszukiwania i niekiedy znajdowania prawdziwych przyjaźni z nielicznymi, podobnie doświadczonymi. Powodowało to, że pisarze szczególnie nacisk kładli na słowo, jemu poświęcali najwięcej uwagi, bo w nim, symbolu i części języka, widzieli swoją ojczyznę.

Z listów pisanych do Wacława Iwaniuka wyłaniają się poza tym trzy jakże różne osobowości, sylwetki znaczących i znanych twórców literatury emigracyjnej.

Autor *Soli ziemi*, Józef Wittlin, ujawnia w tych kilkunastu listach cechy człowieka niezwykle spokojnego, osobowości przepelnionej życzliwością w stosunku do innych. Aż chciałoby się rzec: przychylny wszelkiemu stworzeniu. Do wszystkich odnosił się z sympatią. Zachęcał innych do pracy, starał się nadawać sens twórczości swoim kolegom, przyjaciółom, ludziom często różnych języków i przynależności państwowych. Jednocześnie był pełen wątpliwości wobec własnych dzieł. Czelował je, poprawiał, „nie śmiał za życia częstować czytelnika samą starzyzną”. Ociagał się z wydawaniem swych pism. Nie miał złudzeń w stosunku do możliwości i znaczenia pisarza na emigracji. „Nie kandyduję na prezydenta Stanów Zjednoczonych, więc nie martwię się, jeśli mnie nie wybiorą” - pisał w liście z 1.10.1960 roku. Z zainteresowaniem śledził literackie nowości i mody literatury światowej. Już w 1961 roku przymierzał się do napisania eseju na temat poezji „beatników”. Rozumiał, że nowi, młodzi twórcy, ich sposoby postrzegania świata, ich poglądy na temat literatury i pisarstwa, celów, zadań i możliwości działania są czymś naturalnym i koniecznym. O poetach grupy „Konty-

nenty" pisał m.in. „Młodych trzeba popierać, właśnie dlatego, że są inni”. Daleki od wszelkich zawiści, gotów zawsze służyć innym i niezwykle skromny jako człowiek i artysta, takim właśnie jawi się Józef Wittlin w listach kierowanych do Iwaniuka.

Zupełnie inny był Kazimierz Wierzyński. Słowo „egocentryk” jest zbyt dosadnym i nie oddaje istoty rzeczy, ale - jak sądzę - trafnie opisuje pewien szczególny stan świadomości poety żyjącego z dala od ojczyzny. Na podstawie listów publikowanych w omawianym tomie można zauważyć, że był człowiekiem dbającym, a ściślej: starającym się dbać o własne interesy. Lecz to nie tyle małostkowość pisarza, ile charakterystyczny rys literatury na obczyźnie. Autor sam musi zabiegać o publikację, o popularyzację swych książek, o sprzedaż. To on sam musi starać się o czytelnika, szukać dróg dotarcia do niego. Na emigracji rzadkością jest działalność dużych organizacji skupiających pisarzy, zajmujących się drugim, promocją czy dystrybucją, związanych z życiem literackim czy szerzej; kulturalnym. Rozproszenie nie tylko utrudnia, ale wręcz uniemożliwia stworzenie choćby namiastek normalnego życia literackiego, rwie kruche więzi, wymusza szereg działań i zachowań koniecznych do zdobycia przysłowiowej kromki chleba. Jednak o wiele istotniejszą warstwą wyłaniającą się z tych listów jest ta, w której ujawnia się doskwierający wszystkim bez wyjątku pisarzom problem emigracji, oddalenia od ojczyzny. I tu właśnie Wierzyński okazuje się być przenikliwym diagnostą owego stanu, sytuacji i losu.

Umiał go właściwie ocenić. Dysponując dłuższym w tej materii doświadczeniem, nie skąpił młodszemu, krócej zmagającym się z nędzami emigracji pisarzom, pomocnych rad. Trafnie oceniał rzeczywistość. Nie rozsiewał mirażu słodkiego życia w wolnym, ale obcym, kraju. W liście z 3.03.1953 roku pisał: „Los młodych poetów na emigracji mnie przeraża, czekają lata na druk wiersza w prasie, książek nie ma im kto wydać, dobrego (ani nawet złego) słowa nie usłyszą, bo krytyki w ogóle nie ma - i przez to rozwijają się, iść naprzód?”

Trudno ciężar ten unieść i dlatego starał się uprzedzać rozczarowania innych, sam wcześniej gorzko doświadczony. „Życzę z góry powodzenia, choć radzę przygotować się na obojętność i głuszę dookoła”. Nie miał zbyt wielkich złudzeń, ale tym, co pozwalało mu żyć, co nadawało sens trudom wygnania była wiara w moc słowa, w siłę literatury. „(...) w ogóle piszcie, piszcie piękne wiersze, to jedyne, co jeszcze nietknięte zostało”. (Kartka pocztowa z 2.08.1960).

Jeszcze inny typ osobowości wyłania się z listów Aleksandra Janty-Polczyńskiego. Ujawnia się jednak pewna cecha wspólna wszystkim autorom tej korespondencji. Jest to obawa, teraz ostrzej i gwałtowniej sformułowana, przed wchłonięciem przez tzw. „szare życie”. To świadomość, niekiedy wprost paraliżująca jakiegokolwiek działanie, konieczności i nieuchronności ciągłych ustępstw na jego rzecz.

Zwłaszcza gdy się jest pisarzem, a przy tym jeszcze pisarzem emigracyjnym. Na obczyźnie nie można żyć z pisania. Niewielu ma takie złudzenia. W przypadku twórcy dysponującego niejakim doświadczeniem to fakt oczywisty, ale najdotkliwszym, najboleśniejszym zdaje się być brak rzeczywistych odbiorców, aktywnych czytelników, środowiska literackiego. „Piszę mało, bo co i dla kogo? Skończyłem powieść, ale kto to wyda? Poza tym

utrzymuję się (kiepsko) z odczytów. Dotąd tylko upieram się przy jednym, nie dać za wygraną i nie dać się wepchnąć w konieczność pracy biurowej, albo innej tego samego typu i o podobnej bezmyślności. Robi się więc owe akrobacje już nie na linie, ale na nitce - jak długo wytrzymam, nie wiem". (List z 1.04.1949). Ale nawet Janta, mimo swej tak niezwyklej, niecodziennej wprost aktywności, popada niekiedy w stany zwątpienia. „Co mam z tego (chodzi o wybory do emigracyjnej akademii literatury polskiej - przyp. J.W.), kiedy nie mamy ani wydawców, ani - Bogiem a prawdą - czytelników, bo komu na tym tutaj zależy, że się jakiś jeden z drugim wariat męczy po nocach pisaniem choćby mówił najważniejsze rzeczy". (List z 14.06.1959). Udaje mu się także trafnie, z pewną dozą gorzkiego jednak humoru, uchwycić paradoksy życia polonijnego. Na przykład pisząc o Klubie Polskim w Buffało, notuje, że tam „mówi się o polskich sprawach po angielsku”.

Sytuacja pisarza na wygnaniu nie jest najlepszą z możliwych. Można - i trzeba, jeśli chce się przeżyć i mieć coś ważnego do powiedzenia - znaleźć w niej blaski. Częściej jednak ogarniać zdaje się ją strefa cienia. Emigracja nie jest zjawiskiem jednoznacznym. Mówiąc o niej trzeba by brać pod uwagę szereg skomplikowanych czynników tkwiących w świecie zewnętrznym i wewnętrznym pojedynczych osobowości, poszczególnych twórców. Nie miejsce tu na tego typu rozważania. Ból oddalenia od kraju starano się pokonywać w różny sposób i na wiele też sposobów starano się dostrzegać zalety swego przymusowego położenia. Listy były jedną z form przetrwania, ale i wytrwania w przywiązaniu do języka polskiego, polskiej tradycji i kultury. To one właśnie pomagały łagodzić dokuczliwą samotność, budować nowe więzi i podtrzymywać dawne przyjaźnie. Były jak balsam na zboliałe rany, utwierdzały w słuszności, w celowości takiej formy życia, pozwalały oswoić zjawisko wyobcowania, dodawały sił i otuchy, zachęcały do dalszej pracy twórczej. Kazimierz Wierzyński w liście z 25.07.1963 zawarł takie oto zdanie: „Piszę dlatego, żeby Pana w niej upewnić (poczuciu własnej siły - przyp. J.W.) to jedyny sens takich listów, prócz przyjemności, że się komuś coś udało, że można się z kimś cieszyć z tego powodu. A okazji takich, jak Pan wie, nie ma wiele”.

Jan Wolski

Samotność słowa. Z listów do Wacława Iwaniuka Józefa Wittlina, Kazimierza Wierzyńskiego, Aleksandra Janty-Polczyńskiego. Oprac. Leszek M. Koźmiński. Biblioteka Kresów, t. 7. Lublin 1995.

Sprostowanie

W wierszu Konstantina Kuźmińskiego pt. *jermak* w 3/96 numerze omyłkowo wydrukowano dwa ostatnie fragmenty: fragment zaczynający się od słów „nie kobuz to krogulec”, powinien być trzeci z kolei, a część „magnazja hanzą wprost ach” powinna być ostatnia. Wobec tego ostatnie słowa utworu powinny brzmieć: „w polu oko wykole sokole”.

Tłumacza obu utworów Pana Jerzego Czecha oraz Czytelników - przepraszamy.

Redakcja

W numerach 1-4/1995 *Kwartalnika Artystycznego*

Wiersze: Wojciecha Banacha, Gottfrieda Benna, Krzysztofa Boczkowskiego, Macieja Cisły, Bogdana Czaykowskiego, Ryszarda Częstochowskiego, Thomasa Stearnsa Eliota, Julii Hartwig, Kazimierza Hoffmana, Wacława Iwanuika, Janusza Kryszaka, Józefa Kuryłaka, Else Lasker-Schüller, Krzysztofa Lisowskiego, Artura Międzyrzeckiego, Kazimierza Nowosielskiego, Krystyny Rodowskiej, Adriany Szymańskiej, Georga Trakla; poeci z Sarajewa; mała antologia poezji słoweńskiej; poeci „przełomu” - mała antologia.

Proza: Johna Banville'a, Samuela Becketta, Urszuli M. Benki, Andrzeja Bobkowskiego, D.J. Enrighta, Marka Kędzierskiego, Janiny Kościakowskiej, Leo Lipskiego, Harolda Pintera, Tomasza Sadeckiego, Jana Józefa Szczepańskiego.

Eseje: Samuela Becketta, Zbigniewa Bieńkowskiego, Jana Błońskiego, J.L. Borgesa, Paula Claudela, Krzysztofa Ćwiklińskiego, Aleksandra Fiuta, Jerzego Jarzębskiego, Antoniego Libery, Roberta Mielhorskiego, Adama Pomorskiego, Leszka Szarugi.

Rozmowy z: Johnem Banvillem, Janem Błońskim, Marianem Czuchnowskim, Januszem Stycznem.

Po co piszę: Czesław Miłosz.

Plastyka - prezentacje: Anna Bochenek, Grzegorz Pleszyński, Leon Romanow, Szkoła Bydgoska (Gruse, Stasiulewicz, Zieliński), Wojciech Zamiała.

Varia: Kazimierz Brakoniecki, Mirosław Dzień, Izabela Filipiak, Michał Głowiński, Jarosław Klejnocki, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski, Krzysztof Nowicki, Leszek Szaruga.

W numerach 1-3/1996 *Kwartalnika Artystycznego*

Wiersze: Anny Achmatowej, Hansa Arpa, Wenera Aspenströma, Rose Ausländer, Kazimierza Brakonieckiego, Welimira Chlebnikowa, Igora Cholina, Timura Kibirowa, Urszuli Koziół, Konstantina Kuźmińskiego, Normana MacCaiga, Piotra Matywieckiego, Krzysztofa Siwczyka, Geralda Sterna, Maksymiliana Wołoszyna.

Proza: Jacka Baczaka, Krzysztofa Derdowskiego, Piotra Jaska, Antoniego Libery, Roberta Mielhorskiego, Jurija Miłosławskiego, Wiaczesława Pjeczucha, Zbigniewa Żakiewicza.

Eseje: Aleksandra Fiuta, Andrzeja Franaszka, Olgi Panczenko, Luciena Pintilie, Adama Pomorskiego, Wiktora Szklowskiego.

Rozmowy z: Jackiem Baczakiem, Czesławem i Krystyną Bednarczykami, Eugéne Ionesco.

Po co piszę: Kazimierz Brakoniecki, Stefan Chwin, Henryk Grynberg, Aleksander Jurewicz, Tadeusz Konwicki, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki, Andrzej Stasiuk, Jan Józef Szczepański, Zbigniew Żakiewicz.

Plastyka - prezentacje: Jarek Bartołowicz, Robert Kaja, Tadeusz Kantor, Tomasz Kizny, Małgorzata Kleyna, Jadwiga Sawicka.

Varia: Jolanta Ciesielska, Mirosław Dzień, Michał Głowiński, Jarosław Klejnocki, Julian Kornhauser, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Wiktor Woroszyński.

Komunikat w sprawie Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego

W 1985 roku z inicjatywy Komitetu Kultury Niezależnej powołało Nagrodę im. Andrzeja Kijowskiego. Nagrodę tę przyznawało niezależne jury, w którym uczestniczyli Jacek Bocheński, Tomasz Burek, Małgorzata Łukasiewicz, Adam Michnik (od 1986 roku), Jarosław Marek Rymkiewicz, Wiktor Woroszyński. Laureatami byli kolejno: Adam Michnik (1985 r.), Adam Zagajewski (1986 r.), Włodzimierz Bolecki (1987 r.), Anna Bojarska (1988 r.), Krzysztof Dorosz (1989 r.), Jan Walc (1990 r.).

W 1995 r. jury uznało dotychczasową formułę Nagrody za wyczerpaną i postanowiło się rozwiązać.

Z inicjatywy pani Kazimieri Kijowskiej i przy współudziale Zakładu Narodowego im. Ossolińskich Nagroda im. Andrzeja Kijowskiego jest przyznawana nadal, począwszy od jesieni 1995 r.

Jury w nowym składzie: Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek, Kazimiera Kijowska, Jacek Łukasiewicz, Tadeusz Nyczek, Dobrosława Platt, Marta Wyka przyjęło nowy regulamin, w którym stwierdza się, iż Nagrodę może otrzymać pisarz za książkę lub całokształt twórczości w dziedzinach: literatury pięknej (ze szczególnym uwzględnieniem prozy), krytyki literackiej lub artystycznej, historii oraz szeroko rozumianej problematyki społecznej; twórczość tę powinny charakteryzować istotne walory poznawcze, niekonwencjonalne sądy i opinie, odwaga i precyzja myśli oraz piękno słowa. Fundatorką Nagrody jest Kazimiera Kijowska, natomiast jej administrowaniem zajmie się Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Na posiedzeniu, które odbyło się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu w dn. 21 października 1996 roku jury Nagrody: Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek, Kazimiera Kijowska, Jacek Łukasiewicz, Tadeusz Nyczek, Dobrosława Platt, Marta Wyka przyznało nagrodę za rok 1995 w wysokości 2.000 zł Ryszardowi Legutce za książkę *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte* (Wydawnictwo Arcana 1994).

W uzasadnieniu jury stwierdziło, iż książka ta wnosi cenne elementy do rozpoznania współczesnego krajobrazu społecznego i dostarcza nowych argumentów w sporze o hierarchię wartości i przyszłość kultury.

Kontrkandydatem do Nagrody był Henryk Waniek za książkę *Hermes w górach śląskich* (Wydawnictwo Dolnośląskie 1994).

Wręczenie Nagrody odbyło się w dniu 26 listopada w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu.

Punkty sprzedaży *Kwartalnika Artystycznego*

- Białystok Księgarnia „Kontrakt”, Rynek Kościuszki 17
- Bielsko-Biała Galeria Bielska BWA, ul. 3 Maja 11
- Bydgoszcz Księgarnia „Naukowa”, ul. Jezuicka 6/10
Księgarnia „Współczesna”, ul. Gdańska 5
Księgarnia „Powszechna”, ul. Broniewskiego 1
Biuro Wystaw Artystycznych, ul. Gdańska 20
Galeria „Kantorek”, ul. Gdańska 3
Księgarnia „Maria”, ul. Gen. Berlinga 3
- Częstochowa Księgarnia „Klubowa”, ul. Dąbrowskiego 1
- Gdańsk PP Dom Książki - Księgarnia nr 5, ul. Długa 62/63
Księgarnia „Bestseller”, ul. Cieszyńskiego 36/38
- Gizycko Księgarnia „Bestseller”, ul. Armii Krajowej 1A
- Katowice KMPiK, ul. Teatralna 8
KMPiK, ul. Rynek 18
Księgarnia „Libella”, Plac Sejmu Śląskiego 1
- Kraków Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki”, Plac Szczepański 3a
Księgarnia „Znak”, ul. Sławkowska 1
Księgarnia „Okapi”, ul. Stradomska 23
Księgarnia „Skarabeusz” s.c., ul. Bosaków 11
- Lublin „ART” Galeria ZPAP, ul. Krakowskie Przedmieście 62
Księgarnia „Awro”, ul. Narutowicza 27
- Łódź Galeria 86, ul. Piotrkowska 86
Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, ul. Traugutta 18
Księgarnia „Ossolineum”, ul. Piotrkowska 181
Księgarnia „Niezależna”, ul. Piotrowska 102
- Olsztyn PHD „Książnica Polska”, Plac Wolności 2/3
- Opole Księgarnia „Akademicka”, ul. Matejki 12
- Pila KMPiK, ul. Śródmiejska 1
Księgarnia „Antykwariat”, ul. Narutowicza 1
- Płock Księgarnia „Antykwariat”, ul. Narutowicza 1
- Rzeszów Księgarnia Akademicka „Libra”, ul. Rejtana 16b
- Sopot Księgarnia Artystyczna „Galeria”, Plac Powstańców Warszawy 2/4/6
EMPIK, ul. Bohaterów Monte Cassino 57
- Tarnów Księgarnia „Pan Tadeusz”, ul. Krakowska 47
- Toruń „Index-Books” Księgarnia Promocyjna, Rynek Staromiejski 10
Księgarnia „A. Bednarek”, ul. Szeroka 46
KMPiK, ul. Wielkie Garbary 18
- Warszawa Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Księgarnia Uniwersytecka „Liber”, ul. Krakowskie Przedmieście 24
Księgarnia „Reprint”, ul. Krakowskie Przedmieście 71
Księgarnia „Odeon”, ul. Hoża 19
- Wrocław Księgarnia Wydawnictwa Dolnośląskiego, ul. Świdnicka 28
- Hamburg Księgarnia Polska „Arkady”, Alter Steinweg 11



PL ISSN 1232-2105