

## Postaci czasu – czas postaci. Kategorie temporalne w wybranych utworach Samuela Becketta

### Postaci czasu – wstęp

Problematyka czasu stanowi jedno z kluczowych zagadnień twórczości Samuela Becketta. Najpełniejszym bodaj wyrazem wspomnianego zainteresowania autora tą kwestią jest wczesny esej *Proust* wydany w 1931 roku, zawierający wnikliwą analizę zjawiska opisanego w najśłynniejszym cyklu powieściowym francuskiego pisarza<sup>1</sup>. Czytający *À la recherche du temps perdu* Beckett nazywał czas „monstrum, które potępia i zbawia zarazem”<sup>2</sup>, interpretował go w kategoriach wszechwładnego uwarunkowania, a zatem czynnika, wpływającego nieodwołalnie na kondycję ludzką. Pisarz określał go także mianem okoliczności, czyli zjawiska towarzyszącego różnym sytuacjom, w kontekście których powinny być one rozpatrywane.

Co istotne, spostrzeżenia poczynione przez Becketta przy okazji lektury *À la recherche du temps perdu* okazują się wiążące nie tylko dla interpretacji dzieła Prousta, lecz także mówią wiele na temat postaci czasu, z jakimi mamy do czynienia w twórczości samego Irlandczyka. Jak się okazuje, jego utwory, których nie można przecież żadną miarą uznać za pastisze dorobku powieściowego francuskiego pisarza, dają się jednak odczytać między innymi dzięki użyciu analogicznych kategorii opisowych, za których pośrednictwem eseista starał się uchwycić i dookreślić Proustowski problem czasu. Dlatego w artykule tym chciałabym podjąć zadanie rekonstrukcji Beckettowskich rozważań, które autor zawarł w eseju o Prouście, oraz przyrzeć się znaczeniu i funkcjom wymienionych kategorii w wybranych utworach prozatorskich i scenicznych autora *Nie ja*.

Na wstępie trzeba wyróżnić w dziełach obu autorów dwie zasadnicze (przejawiające się zarówno jako element konstrukcji tekstów, jak i aspekt ich zawartości fabularnej) postaci czasu: powtórzenie i zmianę. Ich ukształtowanie w utworach – choć różne w przypadku Becketta i Prousta – wyrasta z podobnego założenia, zgodnie z którym czas jawi się jako jedno z podstawowych uwarunkowań ludzkiej egzystencji. Powtórzenie i zmiana znajdują swoje odpowiedniki w uformowaniu czasu psychologicznego postaci literackich. Powtórzenie postrzegane bywa przez nie jako gwarantująca bezpieczny

<sup>1</sup> O relacjach między twórczością Prousta i Becketta pisali na przykład: M.J. Friedman, *The novels of Samuel Beckett: an amalgam of Joyce and Proust*, „Comparative Literature” 1960, nr 12, s. 47–58, J. Pilling, *Samuel Beckett*, London 1976. Na temat Proustowskiej koncepcji czasu zob. między innymi H. Buczyńska-Garewicz, *Przeszłość odzyskana* [w:] eadem, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 58–92.

<sup>2</sup> S. Beckett, *Proust*, tłum. A. Libera [w:] idem, *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera i M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 32. Wszystkie cytaty z omawianego szkicu przytaczam według tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym artykułu, oznaczając symbolem P, w nawiasie podaję numer strony.

bezruch nuda, natomiast zmiana wprawia bohaterów w stan czuwania (powodowany najczęściej cierpieniem i poczuciem zagrożenia). U obu pisarzy pojawia się jeszcze jedna postać czasu, a mianowicie niedokonanie, które jednak w zupełnie inny sposób współokreśla kształt czasu postaci w ich utworach. W przypadku bohaterów Becketta na doświadczenie temporalnego niedokonania, jawiącego się jako adwent, oczekiwanie na przyjście – nie ma żadnego panaceum. Natomiast u Prousta w roli remedium na niedokonanie występuje dążenie narratora do wyrugowania czasu przez sztukę. Twórczość rozumiana jako dokonanie daje zatem możliwość przewyciężenia tego, co nieuchronnie temporalne.

W dziełach obu pisarzy czas okazuje się trwaniem, którego poszczególne momenty, interwały i wymiary, takie jak przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, stapiają się w jedno w obrębie subiektywności postaci mówiącej – mamy tu zatem do czynienia nie tyle z czasem zobiektywizowanym, „czasem zegara”, ile czasem psychologicznym i akcją mentalną. Ta ostatnia nie musi być wcale ciągiem następujących po sobie zdarzeń zachodzących w rzeczywistości przedstawionej, która konstytuowana jest intersubiektywnie, przeciwnie, może rozgrywać się tylko w umyśle postaci mówiącej. Rzecz jasna, takie ukształtowanie czasu narracji trudno uznać za wynalazek Becketta – do grona poprzedników trzeba zaliczyć przede wszystkim jego mistrzów: wspomnianego już Marcela Prousta i Jamesa Joyce’a (czego dobrą ilustracją może być monolog Molly w *Ulyssesie*), nie sposób pominąć w tym względzie także zasług Williama Faulknera. U każdego z wymienionych pisarzy wydarzenia będące przedmiotem opowieści często zostają uszeregowane w sposób asocjacyjny. Z tej tendencji – bardzo wyraźnej u Prousta – Beckett wyciągnął ostateczne konsekwencje – zajścia opisywane przez jego narratorów nierzadko prezentowane są jako wolne od powiązań przyczynowo-skutkowych. Sprawiają przez to wrażenie, jakby wymykały się zupełnie spod kontroli mówiącego – bez względu na to, czy mamy do czynienia z monologiem wewnętrznym czy też monologiem wypowiedzianym. W utworach irlandzkiego autora ta ostatnia forma narracji przybiera na ogół kształt – jak w przypadku powieści *Molloy* – zapisków niewiadomego przeznaczenia oraz raportu agenta Morana, w *Pierwszej miłości* – zorientowanej polemicznie wypowiedzi narratora na temat pierwszego uczucia. W utworach scenicznych, takich jak *Ostatnia taśma*, *Nie ja*, *Wtedy gdy*, *Partia solowa*, *Kołysanka*, monolog wypowiedziany pojawia się w postaci odpowiednio: 1) magnetofonowego nagrania głosu Krappa i późniejszej, werbalnej reakcji tej postaci na nie; 2) sformułowanej w trzeciej osobie, choć na własny temat, wypowiedzi (adresowanej do bliżej nieokreślonego w didaskaliach, niemego słuchacza) wygłaszanej przez starą kobietę, groteskowo zredukowaną do Ust; 3) głosów A, B i C; 4) kwestii Mówiącego; 5) czterokrotnie powtórnego przez kobietę słowa „jeszcze”, której reakcje werbalne „tu i teraz” zdominowane są niemal całkowicie przez jej nagrany głos, pełniący w utworze funkcję monologu wewnętrznego. Dyskusyjne pozostaje jednak pytanie, czy w prozie i utworach scenicznych Becketta mamy do czynienia, niczym w *À la recherche du temps perdu* Prousta, ze strumieniem świadomości. W odniesieniu do dzieł Becketta wątpliwości budzi adekwatność użycia samego terminu. Wprawdzie

można tu mówić o próbie odnotowania nie tylko tego, co postać mówiąca aktualnie percypuje, słyszy, widzi, czuje, lecz także tego, o czym rozmyśla i co nasuwa się jej pod naporem skojarzeń. Narracja rejestruje ich kapryśny przepływ w czasie. Jednak użycie pojęcia świadomość nastrocza już więcej kłopotów, ponieważ zakłada ono pewną samowiedzę, którą powinien dysponować podmiot wypowiedzi. Ta ostatnia w przypadku protagonistów takich utworów jak *Pierwsza miłość* czy *Molloy* wydaje się zjawiskiem wątpliwym, o stosunkowo niewielkim natężeniu – trudno określić bohaterów tych tekstów mianem postaci zdających sobie w pełni sprawę ze swoich stanów, myśli, uczuć, rozumiejących „jasno i wyraźnie” to, co im się przydarza i czego są przyczyną, dobrze zorientowanych w otaczającej rzeczywistości, działających zawsze w sposób celowy i zaplanowany. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w utworach scenicznych – uporczywe nawroty pewnych kwestii oraz wspomnień (często, jak w utworach *Wtedy gdy*, *Kroki*, *Kołysanka*, *Ostatnia taśma*, rozpisanych na głosy) wskazują na to, że zdarzenia, które wydają się temporalnie domknięte, tylko pozornie należą do przeszłości.

### **Niedokonanie i adwent**

Postaci literackie wykreowane przez Becketta i Prousta łączy to, że są one uwarunkowane przez czas niedokonany. W przekonaniu irlandzkiego autora Proustowski bohaterowie to więźniowie oraz ofiary czasu:

„Nie ma ucieczki – pisał Beckett – od godzin i dni. Ani od »jutra« i »wczoraj«. Nie ma ucieczki od »wczoraj«, bo »wczoraj« nas odmieniło, albo zostało przez nas zmienione. Kolor chwili nie ma tutaj znaczenia. Dokonała się zmiana. »Wczoraj« nie jest kamieniem milowym, który się minęło, ale kamykiem-dniem na wydeptanej drodze lat; jest nieodwracalnie naszą częścią – czymś, co w nas tkwi; co ciąży i przytłacza. Po »wczoraj« nie jesteśmy zaledwie bardziej znużeni; jesteśmy po prostu inni niż przed tym kataklizmem. Przy czym »kataklizmem« jest sam dzień, bez względu na to, co się w nim wydarzyło” (P, s. 33).

Autor *Kołysanki*, pisząc studium Proust, akcentował przede wszystkim nieostrość granic pomiędzy poszczególnymi wymiarami czasu, będącego tworem psychiki ludzkiej, podkreślał ich wzajemnie przenikanie i współlistnienie, z których powodu wydarzenia nie dają się uporządkować w sposób chronologiczny na osi temporalnej. Wprawdzie zdarzenia z prozy Prousta opisane przez Becketta w pewnym sensie mijają i ustępują miejsca kolejnym wypadkom, jednak ich przynależność do przeszłości nigdy nie jest zupełna, kształtują one teraźniejszą egzystencję postaci literackich. Przemijanie zachodzi nieustannie, a jednocześnie nie ma charakteru ostatecznego. Stąd właśnie niemożność definitywnego, istotowego uchwycenia tożsamości bohaterów:

„Wszelako w sztuce dręczenia – pisał Beckett w eseju o Prouście – trucieleńska inwencja Czasu nie ogranicza się wyłącznie do działania na podmiot – owego działania polegającego na nieustannym przekształcaniu jego osobowości, które sprawia, że jeśli w ogóle ma ona ciągłość, to uchwytą jedynie jako hipoteza oparta na retrospekcji. Jednostka jest miejscem, gdzie dokonuje się nieustanny proces przelewania – »płyn« przyszłości, gnuśnego, bladego i jednobarwnego, do naczynia z »płynem« przeszłości, zbełtanym i zabarwionym płynem minionych godzin” (P, s. 34).

Znamienne, że irlandzki pisarz uczynił później rozumienie czasu, który jest zjawiskiem mentalnym i charakteryzuje się nieostrością granic pomiędzy jego poszczególnymi wymiarami (przeszłością, terażniejszością i przyszłością), podstawą konstrukcyjną większości swoich utworów.

W tekstach Becketta nie tylko zdarzenia pozornie minione jawią się jako temporalnie niedomknięte. Podobnie dzieje się z tym, co przyszłe – oczekiwanie na coś, co ma nastąpić, może – jak w *En attendant Godot* – zdeterminować kształt tego, co tu i teraz, być powodem działania lub licznych zaniechań. Także wydarzenia, które dzieją się w terażniejszości, okazują się punktem wyjścia do reinterpretacji wypadków rzekomo przeszłych lub przeformułowania postulatów w stosunku do tego, co być może nadejdzie.

Oczekiwanie to w utworze Becketta daje się interpretować za pośrednictwem figury adwentu rozumianej w sposób ateologiczny – postaci wykreowane przez pisarza to istoty, które, czekając, zaprzeczają temu, co zastane. Czekanie jawi się więc jako symptom woli życia, mimo że bohaterowie nierzadko czują do niego wstręt; to znak wiary dążącej do przywołania tego, co inne, przekształcenia nieobecnego w obecność, a także przejaw niepojętej, niczym niewytłumaczalnej nadziei. Zdradza ona metafizyczne dyspozycje postaci, jest oczekiwaniem, które – jak w *En attendant Godot* – zawsze może okazać się i najczęściej okazuje się kłęską, bo nie ma pewności, czy wyczekiwane nadejdzie oraz czy będzie tym, czym w przekonaniu bohaterów być powinno. Z kolei przyszłość pozostaje niewiadomą, czymś nienazywalnym. Znamienne, że wiara w inne jutro rodzi się z braku wiedzy, jest relacją bez relacji<sup>3</sup> nakierowaną ku temu, co wyczekiwane, zwracaniem się wyrastającym z założenia, że to coś jednak nastąpi. Wspomniana ufność ma status hipotezy pozbawionej nawet najbardziej kruchych podstaw, a zarazem okazuje się elementarnym warunkiem przetrwania. Tak pojętym oczekiwaniem rządzi paradoks – otwiera ono na przyszłość, wiąże się z nadzieją, pragnieniem zmiany, wyrwania się z kręgu stagnacji, a jednocześnie przybliża do śmierci. Nie czekać to zgodzić się na jeden z jej wariantów – wieczną niezmiennosc, natomiast czekać to liczyć na punkt zwrotny [gr. *katastrophe*], zagładę tego, co jest, wypatrywać końca<sup>4</sup>. W tym sensie refleksja Becketta nad czasem zapisana w *En attendant Godot* staje się znakiem nieredukowalnej potrzeby bohaterów, by przekroczyć własną kondycję, wyzwolić się nie tylko z „tu i teraz”, lecz także z „wczoraj” i „jutro”. Jednak czas płynie w odwrotnym kierunku niż strumień ludzkiej nadziei, na horyzoncie przyszłości niewątpliwie jawi się jedynie zapowiedź śmierci. Rzecz by można, że postaci literackie wykreowane w utworach Becketta chciałyby mentalnie egzystować wbrew czasowi, zyskać władzę samostanowienia, wyzbyć

<sup>3</sup> Zob. esej Michała Pawła Markowskiego o adwencie jako oczekiwaniu na przyjście: M.P. Markowski, *Pour l'autre, pour moi* [w:] idem, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 199.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 196.

się poczucia, że nigdy nie narodziły się tak naprawdę i definitywnie, że muszą nieustannie się stawać, istnieć zastępczo, *per procura*<sup>5</sup>.

W eseju o Prouście Beckett nazywa nadzieję, dzięki której przed oczekującym otwiera się horyzont przyszłości, „złośliwym i nieuleczalnym optymizmem” (P, s. 35). Pisarz interpretuje ufnosć w to, że oczekiwane wreszcie nastąpi, w duchu filozofii Arthura Schopenhauera i wiąże ją z wolą życia, która nie potrzebuje żadnego uzasadnienia, żeby zaistnieć, jest ślepa, nakierowana na samą siebie, na podtrzymanie istnienia. Być może właśnie owa ufnosć, obok kompetencji językowej, odróżnia ludzi od zwierząt, przy czym wspomniane zróżnicowanie, wbrew chrześcijańskim dogmatom, nie oznacza wcale usytuowania człowieka na szczycie w hierarchii istot żywych. Przeciwnie, w twórczości Becketta zarówno nadzieja, jak i mowa bywają źródłem niemożliwej do opisanego i przewyższenia udręki. Jeśli ta pierwsza nie musi nieść otuchy, ponieważ zawsze może zmienić postać i objawić się jako przecucie czegoś złego, wyobrażenie przyszłej rzeczywistości, która będzie doskwierać, ta druga zmagają się z nienazywalnym. Ma na to wpływ wyobrazeniowy, labilny charakter „ja”, które postrzegając rzeczywistość i innych ludzi, projektuje na nich cechujące je właściwości: „Obserwator – stwierdza Beckett – zarządza to, co obserwuje, swoją własną zmiennością” (P, s. 36). Dlatego właśnie bohaterowie, których podmiotowość jest wątpliwa i przejawia się tylko jako „wytężona intencja”, nie mogą się spotkać naprawdę. Mimo że zdarza się im znaleźć w tym samym miejscu (zob. na przykład *Pierwsza miłość, Wtedy gdy*), nie oznacza to, że udaje się im zejść w tym samym czasie – skoro pozostaje on zmienny i ma charakter mentalny. Autentyczne zbliżenie do innego (ze względu na specyfikę jednostkowego doznania czasu autor *Nie ja* dopuszczał jedynie możliwość „cząstkowych aneksji”, P, s. 36) oraz posiadanie przedmiotu w sobie nie zostało dane ani postaciom wykreowanym przez Becketta, ani Proustowskiemu bohaterom. W takim ujęciu doświadczenie jedności i całości okazywało się z definicji czymś, co nie ma najmniejszych szans na urzeczywistnienie.

Nie oznacza to jednak, że kondycja Beckettowskich, często bezdomnych, zabłądzonych w czasie i przestrzeni bohaterów, których tożsamość okazuje się niemożliwa do ustalenia, daje się sprowadzić do zwierzęcego instynktu samozachowawczego. Kiedy ich stare „ja” umiera, bo na przykład okazuje się, że to, na co liczyli i co miało ich odmienić, nigdy nie nastąpi, a nowe „ja” jeszcze się nie ustaliło, wówczas w szczególności niepokojąca kontradycja między przeczuwaną możliwością obecności a realnym, obiektywnym brakiem – Beckettowska postać, zdolna do okrucieństwa i udręczona

<sup>5</sup> Anthony Cronin pisał w tekście *Od Molloy'a do Nienazywalnego* o tym, że samego Becketta dręczyło poczucie, iż „w pewnym sensie (...) nigdy się naprawdę nie narodził”. „Beckett – zauważał interpretator – określał to jako »istnienie *per procura*« – i wyjaśniał, że jest to przemożna świadomość, że przy każdym wykonywanym przez nas kroku, krok ten wykonuje ktoś inny. Na ogół dzieje się tak, kiedy ktoś robi coś mechanicznie, cały czas czując, że sam jest nieobecny (...). Świadomości »egzystencji *per procura*« towarzyszyła u Becketta »przemozna intuicja« jakiejś innej obecności, równoległej do naszej, przekonanie, że obok własnego »ja« istnieje jeszcze jakieś inne, »embryonalne, niedorozwinięte ja«, które mogłoby istnieć, ale nigdy się nie narodziło, *un être manqué*. Ze szczególną intensywnością ujawnia się to w trylogii – w jej ustawicznych próbach przywołania tego innego »ja«, czasem innych »ja«. A. Cronin, *Od Molloy'a do Nienazywalnego*, tłum. B. Bernhardt i M. Kędziarski, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 4 (24), s. 64.

czasem, zaczyna jawić się jako zboląta istota zorientowana metafizycznie, to znaczy taka, która, nie mogąc znieść rzeczywistości, pragnie oderwać się od tu i teraz, nieustannie abstrahuje od tego, co zastane, przeżywa adwent, oczekuje na przyjście, chce w tym przyjściu odrodzić się na nowo, czeka i ponosi klęskę. Advent nie kończy się – ciągle powraca, a samo przyjście pozostaje niedocieczoną kwestią, niemożliwą do zgłębienia ani mistycznie, ani matematycznie.

## **Powtórzenie i nuda**

Postać czasu, która staje się dominantą konstrukcyjną zarówno utworów scenicznych irlandzkiego autora, takich jak *En attendant Godot*, *Wtedy gdy*, *Kołysanka*, *Nie ja*, *Kroki*, *Co gdzie*, jak i prozatorskich, na przykład *Pierwszej miłości* czy *Molloya*, jest powtórzenie. Samuel Beckett poświęcił mu także wiele uwagi, kiedy opisywał czas w najśłynniejszym cyklu powieściowym Prousta. Nieocenioną przysługę w tym względzie oddała pisarzowi metafora choroby, którą się posługiwał, gdy mówił o „raku Czasu”. Ujmując go w kategoriach nowotworu, zjawiska zakłócającego *status quo*, niosącego nieprzewidywalną zmianę, zauważał jednocześnie działanie dwóch potężnych, rządzących się właśnie zasadą powtórzenia, mechanizmów obronnych i znieczulających, a mianowicie pamięci oraz przyzwyczajenia – przy czym to ostatnie pisarz definiował jako kategorię wobec pamięci nadrzędną. Trudno jednak nazwać owo przyzwyczajenie „błogosławieństwem” zesłanym udręczonym postaciom, które zmagają się z czasem, pozostają w czasie i są czasem. Zabezpiecza ono wprawdzie przed naporem zmian, ale jednocześnie stępią wrażliwość, uniemożliwia widzenie rzeczy w ich jedyności i wyjątkowości. Autor *Wtedy gdy*, traktując przyzwyczajenie jako odmianę uwarunkowania, dookreślał je w sposób naturalistycznie dosłowny i z nieukrywanym wstrętem; ujmował jako synonim życia:

„Przyzwyczajenie jest to pewien kompromis zawarty pomiędzy jednostką a otoczeniem, albo między jednostką, a organicznymi jej dziwactwami; jest to gwarancja nudnej nietykalności, porunochron jej istnienia. Przyzwyczajenie jest jak tańcuch przykuwający psa do własnych wymiocin. Oddychanie jest przyzwyczajeniem. Życie jest przyzwyczajeniem. A raczej ciągiem przyzwyczajień, skoro jednostka jest ciągiem jednostek” (P, s. 37).

Skoro, jak pisał Beckett, świat nie został stworzony od razu, ale codziennie się staje i każdego dnia przydarza się mu katastrofa, jednostka, żeby przetrwać ten kataklizm, jakim jest dla niej zmiana, musi ciągle przyzwyczajać się, adaptować, znieczulać. W analogiczny sposób funkcjonują postaci wykreowane przez irlandzkiego autora – przyzwyczajają się, a nie kocha, protagonista *Pierwszej miłości* (który najdotkliwiej odczuwa właśnie ingerencję we własne nawyki – nawykłemu do ciszy, dokuczają odgłosy zza ściany, irytuje go niesłyszany wcześniej krzyk kobiety rodzącej jego dziecko), podobnie agent Moran dobrze znosi w zachowaniach syna jedynie to, co jawi mu się jako typowe, przewidywalne, możliwe do kontrolowania. Bezpieczne okazują się zachowania i zjawiska rządzone prawem repetycji, będące domeną nudy. Bohaterowie kojarzą ją zatem niekoniecznie tylko z nieznośną stagnacją, lecz także bywa ona stanem upragnionym,

na przykład w relacjach między postaciami. Moran, decydując się na apodyktyczny styl wychowania syna, za pośrednictwem zakazowo-nakazowego stylu komunikacji, próbuje zmusić młodego, pełnego życia chłopca do bezgranicznej uległości. Jeśli zdefiniujemy ją za pomocą temporalnych kategorii opisowych, posłuszeństwo będzie jawić się jako całkowita przewidywalność, zupełna obliczalność. W ten sposób ukazane w powieści dążenie do podporządkowania sobie jednego człowieka przez drugiego przejawia się w utopijnym działaniu, mającym na celu zawładnięcie czasem innego. Zniewolenie zatem to tyle, co przejęcie kontroli nad czymś „teraz” i „potem”, dążenie do ugruntowania relacji między panem i niewolnikiem. Widać to wyraźnie także w *En attendant Godot* – obrazują ją Pozzo i Lucky: ten pierwszy to pan, ten drugi sługa, który tańczy, porusza się, zatrzymuje, a nawet myśli na życzenie swojego władcy<sup>6</sup>. Jednak potrzeba bezwzględnego zawładnięcia czasem innego napotyka przeszkody – nawet ten, który rządzi, jest cielesny, skończony – temporalne ograniczenia związane z istnieniem postaci nie tylko w czasie psychologicznym, lecz także w czasie natury powodują, że od pewnego momentu zarówno ślepy Pozzo, jak i mający kłopoty z poruszaniem się agent Moran nie mogą już sprawować kontroli nad istotami, do których podporządkowania dążyli.

Niewątpliwy związek nudy w utworach Becketta z doświadczeniem czasu każe widzieć w niej zjawisko raczej egzystencjalne niż estetyczne. Ma ona przynajmniej dwie postaci – raz bywa stanem pożądanym, ułatwia podporządkowanie innych, ruguje niepokój, jaki niesie zmiana, innym razem jej doznanie jawi się jako niechciane, wypływa z powtórzenia tego samego lub niemożności dostrzeżenia sensu w tym, co się przydarza, a to z kolei wiąże się z odwartościowaniem zdarzeń, pozbawieniem ich hierarchii, dynamiki i dramaturgii współdecydujących o tym, które z nich mogłyby zostać uznane za istotne, a które nie. Gdybyśmy chcieli opisać kategorię nudy w *Czekając na Godota* z punktu widzenia Estragona i Vladimira, postrzegających świat przez jej pryzmat, musielibyśmy stwierdzić, że wspomniane postaci zdolne są jedynie do oczekiwania na zmianę radykalną, która nada ich egzystencji zupełnie nową jakość i odmienny kształt. Inne zdarzenia natomiast uznawane są przez bohaterów za mało ważne, a jeśli już mają miejsce, traktuje się je w taki sposób, jakby nic się nie stało – pozostają na ogół obojętne. Podobnie w *Kofysance* znudzenie jawi się jako znak losu bez widoków na zasadniczą odmianę, symptom egzystencji pozbawionej teleologii, rządzącej się zasadą powtórzenia. Jednostajność prowadzi do zaniku u postaci odczucia jakiegokolwiek dłuższej perspektywy temporalnej, nieobecności długofalowego myślenia prospektywnego, niemal zupełnej redukcji postrzegania wydarzeń w kategoriach ciągłości przyczynowo-skutkowej. Takie doświadczenie czasu sytuuje się po stronie *gravitas*, a nie *vertigo*.

Domeną powtórzenia zarówno w twórczości Marcela Prousta, jak i Samuela Becketta okazuje się pamięć. Jej działanie przypomina farmakon – może koić, bo sprzyja powstawaniu i ugruntowaniu stabilizujących automatyzmów w zachowaniach postaci

<sup>6</sup> O sytuacji zniewolenia postaci informują nas także jej wygląd zewnętrzny, zachowania oraz rekwizyty; na przykład w didaskaliach *Czekając na Godota* czytamy, że „Pozzo powozi Lucky'm za pomocą sznura, którym Lucky ma obwiązaną szyję”. S. Beckett, *Czekając na Godota* [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 45.

(czego przykładami stają się choćby kompulsywne działania protagonisty *Pierwszej miłości*, powtarzalne reakcje Vladimira i Estragona czy kobiety z *Kołysanki*), dzięki którym zyskują one iluzoryczną na ogół orientację w sytuacji, w której się znalazły. Czasem jednak zatruwa ona egzystencję, bo przechowuje wspomnienia i postrzeżenia, których znaczenia bohaterowie nie są do końca świadomi, a które rządzą ich postępowaniem. Podobnie kwestia przedstawia się w cyklu powieściowym *À la recherche du temps perdu*, interpretowanym przez Becketta – pamięć rozumiana jako ludzka zdolność rejestrowania i ponownego przywoływania informacji i wrażeń nie ocala ani tym bardziej nie stanowi fundamentu, który mógłby stać się gwarantem tożsamości postaci wrzuconej w czas. Stwierdzenie to wydaje się obowiązujące zarówno w odniesieniu do pamięci podlegającej woli, jak i pamięci mimowolnej. Ta pierwsza „przywodzi (...) – zdaniem pisarza – obrazy tak odległe od rzeczywistości, jak mity tworzone przez naszą wyobraźnię, albo karykatury dostarczane nam przez bezpośrednią percepcję” (P, s. 34), druga zaś okazuje się kapryśna, nie licząca się z tym, czy przypomnienie pojawia się w porę czy też nie. Jest selektywna, epizodyczna, nie zawsze idzie w parze z rozumieniem znaczenia tego, co wydarzyło się w przeszłości – czasem ma charakter jedynie ikoniczny (przechowuje reprezentacje bodźców wzrokowych) lub echoiczny (związany z reprezentowaniem wrażeń słuchowych). Status postaci wyposażonej w oba rodzaje pamięci jawić się musi zatem jako wyjątkowo niepewny – „ja” okazuje się uchwytnie jedynie jako „hipoteza oparta na retrospekcji” (P, s. 34), ta ostatnia zaś może być wielowariantywna i nieskończenie daleka od pierwotnego, prelogicznego doświadczenia autopercepcyjnego. W tym kontekście frazę „to, co przywołane przez pamięć” trudno uznać za synonim pojęcia „źródłowe”. „Ja” może mieć zatem charakter jedynie wyobrażeniowy i/lub życzeniowy.

## Zmiana i czuwanie

Beckett, interpretując dzieło Prousta, nie ujmował rezultatów zmian (rozumianych jako następstwo zdarzeń w czasie) w kategoriach pozytywnych. Były one dla twórcy *Szczęśliwych dni* wynikiem „makabrycznego przeistoczenia” jednego stanu w drugi (P, s. 37). Zrównanie tego, co nowe, z tym, co dobre, ani w literackiej epistemologii i antropologii, ani tym bardziej w aksjologii Becketta, nie daje się pomyśleć. Jeśli pisarz waloryzował coś *in plus*, to sam moment zmiany, a nie jej wynik. Beckett doceniał ból istnienia („wolną grę wszystkich naszych władz”, P, s. 38) wdzierający się w momenty egzystencji, które nazywał „okresami przejściowymi pomiędzy jednym przyzwyczajeniem i drugim” (P, s. 37). Zagrożona, zdezorientowana postać wytrącona na chwilę z nudy i rządzących życiem automatyzmów, cierpiąc, czuwa, staje się twórcza, rozbudza się percepcyjnie, doświadcza tajemnicy, otwiera się na to, co prelogiczne w niej samej. Beckett dowartościowywał zatem jedynie krótkie i intensywne momenty inicjacji, przejścia od starego, umarłego „ja” do nowego, będącego również rodzajem ochronnej hipostazy. Z rozbłysków doznań nieopracowanych jeszcze przez intelekt, nieujętych w karby (domykającej się fabularnie) narracji, z impresji sytuujących bohaterów nie tyle na progu



samouświadomienia, ile kolejnego, z natury rzeczy nietrwałego, samoustanowienia „ja” i ustatycznienia otaczającej je rzeczywistości, której przez chwilę nie można wtłoczyć ani w żadne schematy, ani układy odniesień, rodzi się twórcze męczeństwo Proustowskich postaci. Beckett ujmuje to udręczenie za pośrednictwem terminów religijnych rozumianych ateologicznie – określa je mianem *via dolorosa*. Droga krzyżowa, o której wspomina pisarz, niczym adwent, nie jest jednokrotna. Zarówno bohaterowie wykreowani przez Prousta, jak i Becketta przebywają ją wiele razy. Podobnie niejednokrotnie okazuje się wygnanie z podmiotowego Raju:

„Nasze marzenie o Raju – pisał Beckett – w którym zachowałoby się dawną osobowość, jest absurdem, bo życie nasze to pewien ciąg Rajów, których kolejno się wypieramy, czyli że jedyny Raj prawdziwy, to Raj utracony, i że z pragnienia nieśmiertelności uleczy niejednego dopiero śmierć (P, s. 41)”.

Bycie postaci w czasie i bycie postaci czasem (w sensie psychologicznym) może przybrać zatem dwie podstawowe formy: objawić się albo jako nuda (czyli w ujęciu pisarza największe zło), albo jako cierpienie. Natomiast niewiele wspólnego ze stanem czuwania i jeszcze mniej z inwencją ma odmiana pamięci, którą Beckett nazywa rozpamiętywaniem, rozumianym jako wytężona intencja powrotu do tego, co było, lub konieczność powracania, obsesja rozpędzona niczym „koło tortur”, podobnie jak przyzwyczajenie („całun”, niemogący w żadnych okolicznościach „posłużyć za powijaki” [P, s. 37]). Rozpamiętywanie sprzyja rozpoznawaniu a nie odkrywaniu. Znacznie bardziej twórcza jest w przekonaniu pisarza – czemu daje wyraz w eseju Proust – pamięć mimowolna, rejestrująca zdarzenia i wrażenia bez udziału ludzkiej świadomości i działającego ochronnie przyzwyczajenia. W tych wolnych od pospolitości pokładach nieuświadomionego trzeba, zdaniem Becketta, admiratora Prousta, poszukiwać najwartościowszego z naszych „ja”, „istoty zduszonej boskości” (P, s. 45). Tu znowu pisarz ucieka się do metafor religijnych – pamięć podległa woli wydaje mu się bezbarwna, rządzona bezdusznym, starotestamentowym prawem powtórzenia, natomiast działanie pamięci mimowolnej porównuje do wskrzeszenia Łazarza. Ów cud wprawdzie nie zawsze koi, ale wymusza na postaci bezpośrednią konfrontację z nieprzewidywalnością i nieprzenikalnością życia:

„Nic, co ma wymiar czasowy – pisał autor *Wtedy gdy* – nie może być »posiadane«; jeśli przez posiadanie rozumie się wartość bezwzględną, można osiągnąć ją poprzez stanie się przedmiotem, przez akt utożsamienia się z tym, co pragnie się osiągnąć. (...) Wszystkiemu, co żywe, co istoczy się w czasoprzestrzeni, jest właściwa cecha, którą można by określić jako abstrakcyjną – idealną, absolutną – nieprzenikalność” (P, s. 62).

Zmiana wtrącająca w stan czuwania uświadamia postaciom, że ich władze poznawcze są ograniczone, co więcej, bohaterowie mają ograniczoną autonomię, to znaczy nie mogą ustawicznie i bezwarunkowo sprawować kontroli nad sobą, bo nie w pełni do siebie należą. Wspomniane uwarunkowanie przejawia się zarówno w utworach

scenicznych, jak i w prozie Becketta między innymi nastuchiwaniem przeszłości<sup>7</sup>, która nie jest dana istotowo i nie chce się ustalić, co prowadzi z kolei, jak w *Ostatniej taśmie* czy *Wtedy gdy*, do uświadomienia czytelnikowi nieożsamości podmiotu postaci – jawi się on paradoksalnie jako różnica czasów<sup>8</sup>, rozszczępiony na głosy skazany zostaje na miotanie się pomiędzy różnymi – obecnymi oraz nieobecnymi już lub nieobecnymi jeszcze – wariantami swojego jestestwa. Niekiedy, jak w *Nie ja*, postać kobieca zredukowana do mówiących Ust stanowczo odmawia porzucenia trzecioosobowej, rwącej się narracji, w której formułuje wypowiedź o kimś, w kim nie chce rozpoznać samej siebie. Postać czuwa, stara się nie dopuścić do tego, aby była ja (które od początku sprawia wrażenie tworu całkowicie zbędnego dla otoczenia – „rodzice nieznan... on zwiat... ulotnił się... ledwie zapiął rozporek... ona tak samo... w osiem miesięcy później... od razu... tego dnia... więc cienia miłości... nawet takiej... jaką otacza się zwykle... w domu rodzinnym... niemowlę... cienia... cienia miłości... ani takiej... ani innej... ani żadnej... ani wtedy... ani później”<sup>9</sup>) nie mogło zagrozić ja obecnemu, zakwestionować u podstaw celowości i sensowności jego istnienia. Podobnie Molloy i agent Moran słyszą głosy i nie mają pewności, czy należą one do nich samych, nie wiedzą, kto jest ich podmiotem:

„Ilekroć mówię – zauważa Molloy – Mówiłem sobie to i to, lub też opowiadam o jakimś wewnętrznym głosie mówiącym mi Molloy, a potem jakieś piękne zdanie, mniej lub bardziej jasne i proste, lub też zmuszony jestem użyć trzeciej osobie zrozumiałych słów, lub gdy na intencję kogoś innego z moich własnych ust wydobywają się dźwięki mniej więcej artykułowane, wówczas naginam się tylko do wymagań pewnej konwencji, która żąda, żeby kłamać albo milczeć. Bo w istocie wszystko działo się całkiem inaczej. (...) Faktycznie nie mówiłem sobie nic, ale słyszałem jakiś szum, jakąś zmianę w ciszy, i nastawiałem ucha na sposób zwierzęcia, tak sobie wyobrażam, które drga i udaje nieżywe. A wtedy czasami rodziło się we mnie coś w rodzaju świadomości, co wyrażam słowami”<sup>10</sup>.

„Mówiłem o głosie – stwierdza agent Moran – który udzielał mi instrukcji, a raczej rad. Po raz pierwszy go usłyszałem właśnie w czasie tego powrotu. Nie zwróciłem na niego uwagi. (...). Wspominałem o głosie, który mi mówił to i owo. Zaczynałem się z nim godzić w tym okresie, rozumieć, czego on żąda. Nie posługiwał się słowami, których nauczone małego Morana, których

<sup>7</sup> Kategoria nastuchiwania w interpretacji *Ostatniej taśmy* posłużył się Piotr Matywiecki. Zob. P. Matywiecki, *Ostatni człowiek, ostateczny teatr. O „Ostatniej taśmie” Samuela Becketta*, „Teatr” 2006, nr 10, s. 23–27. Z kolei w tekście *Ostatnia taśma. Ostatnie życie* Matywiecki tak określa relacje czasowe Krappa do siebie w przeszłości: „Do corocznego rytuału należy jednak również odtwarzanie przeszłych nagrań. Czym jest takie wysłuchanie swojego dawnego głosu? – Z jednej strony jest ono szokiem, a z drugiej przyzwyczajaniem. Szok polega na konfrontacji ze sobą sprzed lat – z jednoczesnym uświadomieniem sobie własnej nieobecności, nieobecności osoby, po której pozostał tylko nieobecnie-obecny głos. Szok przemienił się w przyzwyczajanie, w coroczny rytuał wysłuchiwania. A przyzwyczajanie przemieniło się w rozpamiętywanie treści nagrań. A więc szok stał się przyzwyczajaniem (rytuałem) a przyzwyczajanie szokiem, bo rozpamiętywanie prowadzi do szoku zdystansowania się wobec przeszłości”. Zob. idem, *Ostatnia taśma. Ostatnie życie*, „Teatr” 2007, nr 1, s. 2–6.

<sup>8</sup> Idem, *Ostatni człowiek, ostateczny teatr. O „Ostatniej taśmie” Samuela Becketta*, op. cit., s. 23–27.

<sup>9</sup> S. Beckett, *Nie ja* [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 340.

<sup>10</sup> Idem, *Molloy*, tłum. M. Leśniewska [w:] idem, *Pierwsza miłość. Molloy*, tłum. M. Ziębina i M. Leśniewska, Kraków 1994, s. 119.

on z kolei nauczył swego malca. Tak więc nie wiedziałem z początku, o co mu chodzi. Ale w końcu rozumiałem tę mowę. Zrozumiałem ją, rozumiem, może na opak. To ten głos kazał mi sporządzić raport. Czy to znaczy, że jestem teraz wolniejszy? Nie wiem”<sup>11</sup>.

Znamienne, że w prozie Becketta doświadczenie stanu czuwania nie tylko przydarza się bohaterom, lecz także wynika z ich wyboru. U kresu wędrówki chory agent Moran, porzucony przez syna, ogołcony ze wszystkiego, co wcześniej gwarantowało mu pozycję oraz umożliwiało sprawowanie kontroli nad innymi, wypowiada znamioną kwestię: „Nie zgodzę się już być człowiekiem, nie będę próbował. Nie zapalę już tej lampy”<sup>12</sup>. Bohater, kiedy dobrowolnie się pozbywa ostatnich społecznych więzi oraz przestaje podejmować działania mające na celu wyrugowanie czasu, zaczyna rozumieć, że źródłem dawnego stylu życia była potrzeba zabijania niepokoju o kres wszystkiego i że jego dawny obraz ja trudno uznać za coś więcej niż wypracowany z mozołem konstrukt. Moran uzmysławia sobie, że istnieje w relacji ze sobą oraz z innymi ludźmi jako różnica czasów, a gdy to sobie uświadamia, nie staje się przez to bardziej wolny, rozumie już, że sam jest czasem, czasem natury – o tym wewnętrznym uwarunkowaniu przypomina mu jego własne niedołączające, poranione ciało, które, choć niszczy i zmienia się prawie nie do poznania, jawi się jako jedyny, zdeterminowany temporalną skończonością znak tożsamości w różnicy, znak nagiej kondycji ludzkiej odartej z ochronnych przyzwyczajień.

### **Czas postaci – zakończenie**

Pisząc z nieukrywaną admiracją na temat najsłynniejszego cyklu powieściowego Marcela Prousta, Beckett sformułował tylko jedną uwagę krytyczną. Dotyczyła ona tytułu ostatniego tomu *À la recherche du temps perdu* – *Le Temps retrouvé*. Pisarz uważał, że został on nieadekwatnie dobrany, ponieważ w konkluzji powieści dochodzi nie tyle do odzyskania czasu, ile jego wygnania. Beckett był przekonany, że z bolączką czasu uporać można się jedynie poprzez iluzję wyrugowania, negacji tego, co temporalne. Zdaniem autora *Końcówki* – czemu dał wyraz nie tylko w swoich rozważaniach o Prouście, lecz także we własnej twórczości – odnalezienie istoty czasu, jeśli już się dokonuje, to wespół z odnalezieniem śmierci, a zatem bezpodmiotowo.

W omawianych utworach irlandzki pisarz stworzył literacką koncepcję czasu wpływającą, jak się zdaje, z niewiary w możliwość radykalnego przewartościowania kondycji człowieka. W utworach autora *Kofysanki* nie doszukamy się idei postępu – jeśli już pojawia się w nich zmiana, nie ma ona charakteru progresywnego. Postaci literackie wykreowane przez Becketta na ogół postrzegają własną sytuację jako bezwycisłową, to znaczy taką, która zakłada egzystencję w „czasie ujednoczonym”, w którym granice pomiędzy poszczególnymi jego wymiarami, takimi jak przeszłość, terażniejszość i przyszłość, są nieostre, czasem zupełnie zatarte. Chociaż rządzi się on prawem następstwa zjawisk pozbawionych jakiegokolwiek hierarchii i nieodróżnicowanych w sensie

<sup>11</sup> Ibidem, s. 208, 215.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 208.

aksjologicznym, zdarzenia wrastają w psychikę bohaterów, wracają we wspomnieniach, nie mijają raz na zawsze, nie mogą ostatecznie się dokonać. Konstruując bohaterów zarówno w prozie, jak i w utworach scenicznych, irlandzki pisarz gromadził argumenty przeciwko wierze w proces doskonalenia się człowieka i rzekomo przyrodzoną mu zdolność samostanowienia. Także celowość istnienia nie przestawała być w utworach autora *Kroków* problematyczną kwestią. Nawet rozpięta w czasie narracja z braku stabilnych układów odniesienia (w dziełach Becketta ich funkcji nie może pełnić już ani religia, ani historia) nie prowadziła do nadania egzystencji postaci mówiącej koherencji i całościowego sensu. Beckettowski bohaterowie – niedookreśleni, przejawiający się za pośrednictwem rozszczępionych głosów, wskazujących na nieodkrycie temporalne poszczególnych wymiarów czasu w obrębie rozmytego ja, jawiący się jako materia wrzucona w czas i niszcząca w nim – nie mogą uchwycić czasu istotowo w introspekcyjnym doświadczeniu. W utworach Becketta czas nie został postaciom darowany. Jawi się raczej jako dopust, jego podmiotu nie sposób zlokalizować, ustalić i ustabilizować. Czas doświadczany jest w immanencji i nawet jeśli bohaterom takim jak Vladimir czy Estragon towarzyszy czasem przecucie, że może być on transcendentny, to nie stanowi ono jeszcze samo przez się dowodu na istnienie jego przyczyny sprawczej, sytuującej się poza granicami ludzkiego poznania.

### **Summary**

#### **The Forms of Time. The Time of the Protagonists. Temporal Categories in Selected Literary Works by Samuel Beckett**

The article discusses the concept of time in selected literary works by Samuel Beckett, including his essay *Proust*, plays and prose. The following temporal categories have been described with respect to their meaning and function in the text: imperfectness, advent, repetition and dullness or change and vigil. The construction of the timeline influences the existential condition of the protagonists, who remain undefined, face a meaningless life and go through identity crises. They are trapped in moments which cannot be defined as the present, the past or the future; the borders between temporal dimensions dissolve in the characters' psychological time.