

Medytacja nad Pustką. Konteksty buddyjskie w *Końcówce* i *Szczęśliwych dniach* Samuela Becketta

ABSTRACT. Klimczak Dariusz Piotr, *Medytacja nad Pustką. Konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach” Samuela Becketta* [Meditations on emptiness. The Buddhist contexts in Samuel Beckett's „The Endgame” and „Happy Days”]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 337-367. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

Thanks to Buddhist contexts, present in S. Beckett's two long plays (*The Endgame* and *The Happy Days*) we understand that death, signifying the ultimate Nothingness and Emptiness appears to be the change of the perceiving substance, which getting rid of the body, is joined with the non-bodily content of the things. Beckett's doxology of the light makes it that since Life is compared to the flame, Death depicts its extinguishing, but at the same time the value of eschatological hope is expressed through Buddhist motifs (karma of the Yoga, little Buddha, nirvana, the wheel of Sam-sara and the like). Death is for Winnie, Hamm and Clove an internal act of transgression, touching directly the dying person, but at the same time the heroes of Beckett's plays transfer their feeling connected with dying to the external observer (the spectator). And so Beckett achieved the dimension of the most important function of the theatre of „participation” and „initiation”. Recognising Buddhist contexts in Beckett's plays, we accept Death as one of the stages of the biological cycle - being a peculiar kind of repayment of a debt to nature.

„Dla tego, kto się narodził, śmierć jest pewna,
a dla tego, kto umarł, nieuniknione są narodziny”

Bhagavadgita 2.27

1. Wprowadzenie. Paradoks absurdu

Twórcy dramatu i teatru absurdu, uprawiając swoisty „teatr okrucieństwa i bluźnierstwa”, ukazują skarlone ludzkie „monstra egzystencji”, egzystencji, która nie oszczędziła im radości **nieurodzenia**. Samuel Beckett pokazywał, że największą winą człowieka jest to, że się narodził, i ponownie rozpoczął ruch koła *samsary*. Wiele znaków i motywów tanatycznych *Końcówki* wskazuje, że jest to sztuka o Śmierci i Umieraniu, o nieustannym pokutowaniu za grzech narodzin i jego wszystkich *socii malorum*¹. Główny bohater – Hamm opisuje dziwne konsekwencje

¹ Przywołuję myśl S. Becketta z eseju pt. *Proust*, w: tegoż, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, tłum. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 69 i n., mó-

„wrzucenia w byt”, tak jak u Calderona: „*Pues el delito mayor. Del hombre es haber nacido*”². To samo wątplenie w sens narodzin odnajdujemy w późnej miniaturze Becketta *Partia solowa* – „Urodził się i to go zgubiło/było jego Śmiercią” – [*He was born, and it was his death*]. Z kolei wielki teatr Śmierci i Umierania znamionuje sztuka *Szczęśliwe dni*, proces agonii w dużej mierze obrazując za pomocą *Tybetańskiej Księgi Umarłych*. Ukazanie „skarłonej egzystencji”, która paradoksalnie skłania się do bycia olbrzymem, jest możliwe, tak jak to próbował wyeksponować Eugenio Ionesco w *Ni um Dieu. Ni un Demon*, przywołując wypowiedź Antonina Artauda: „Aby to osiągnąć, będziemy, po pierwsze, musieli zabić „szacunek” do tego, co napisane na dole jako czarne i białe... rozdrobnić nasz język tak, aby można było jednocześnie ponownie wejść w kontakt z „absolutem” lub – jak wolimy – z «zwielokrotnioną rzeczywistością»; to jest imperatyw, aby pchnąć istnienie ludzkie ponownie ku określeniu siebie tak, jakie ono jest faktycznie”³.

Określenie istoty bytu jest możliwe poprzez wstępne rozczłonkowanie i dekonstrukcję, aby po doświadczeniu swoistego rozproszenia powrócić do poczucia przynależności do korzeni europejskiej cywilizacji, w której dokonywały się procesy racjonalizacji, sekularyzacji i desakralizacji. Ionesco, umiejscawiając człowieka poza Bogiem i Diabłem, chce uświadomić, że panująca ideologia czy też religijna utopia nie były w stanie w zadowalający sposób odpowiedzieć na egzystencjalne potrzeby człowieka, potrzebę tożsamości, bezpieczeństwa, celu i sensu życia, co w efekcie spowodowało, paradoksalnie, reakcję w postaci odrodzenia postaw religijnych, prób restytucji *sacrum*, powrotu do mistycznych źródeł, chociażby w postaci buddyjskiego zen. W ten sposób następuje zaskakujący zwrot w kierunku teatralnej kultury religijnej i magicznej, odradzającej transcendentalny wymiar ludzkiej egzystencji i zagubioną pamięć przeszłości. Trzeba było jednak poczucia absurdu, negacji języka, aby rozprześcić tendencję, którą Ihab Hassan nazywa *immanences*, a Jean Gebser – narodzinami świadomości integralnej. *Immanences* to zdolność umysłu do rozprzeźniania się w świecie, harmonizowania jaźni i świata oraz utożsamiania się z własnym środowiskiem. W dramacie absurdu owa zdolność objawia się poprzez: próbę uduchowienia świata w obrazach poetyckich (S. Beckett, E. Ionesco, Jean Genet, Fernando Arrabal); parodię egzystencji (Arthur Adamov, J. Genet), uwypuklenie zagrożeń technicyzacji (F. Arrabal, Michel Vinaver), dowartościowanie dema-

wiącą o wszystkich towarzyszach niedoli [*socii malorum* – tego wyrażenia używał Schopenhauer], grzechach i wiecznej winie człowieka, za to, że się w ogóle urodził.

² [tłum.: Bo największą winą człowieka jest, że się narodził] Calderón, *Życie jest snem*, cyt. wg wskazanego powyżej eseju Becketta.

³ E. Ionesco, *Ni um Dieu. Ni un Demon*, „Cahiers Renaud – Barrault” 1958, nr 23.

terializacji postaci (S. Beckett, E. Ionesco), uznakowanie i „nadprodukcję rzeczywistości” (Michel Pinter), moralitetową refleksję nad Śmiercią (de Ghelderode, Ionesco, Adamov etc.), krytykę ideologii totalitarnych i diagnozę społeczeństwa (Sławomir Mrożek, Václav Havel), etc. Źródłem tej przenikającej świat absurdu duchowości jest człowiek jako *language animal*, stwarzający za pomocą znaków i symboli samego siebie oraz swoje *universum*⁴.

„Świadomość”, w jaką wyposażają swoich bohaterów, sposób kreacji makrokosmosu teatru, to świadomość kosmiczna, współodczuwająca wszechświat jako rozszerzone ciało, tak jak w *Amadeuszu*... Ionesco, poprzez absurdalne rozciągnięcie w płaszczyźnie horyzontalnej ludzkiej tragedii po absurdalny „wzlot” ku nieznannej Transcendencji w płaszczyźnie wertykalnej. To „wniebowzięcie” podmiotu i przedmiotu dokonuje się jednak na drodze, będącego poza porządkiem rozumu (*abs ordine*), dowartościowania absurdu. Absurdalne dowartościowanie podmiotu i przedmiotu odbywa się również za pomocą techniki dramaturgicznej znanej już w starożytnej tragedii: przenikania *katabasis* i *anabasis* – czyli nieustannego wznoszenia i opadania. Dzięki starożytnym mechanizmom możliwe jest określenie „siebie” jako skoncentrowanej, a zarazem rozproszonej świadomości Ziemi, przyrody, kosmosu, tak jak u umierającego Króla Bérengera, wraz z którym „zawala się cały wszechświat”, uwalniając w ten sposób energię „błękitu Śmierci”⁵. Odczuwalna jest tutaj dążność do poszukiwania jakiejś przedracjonalnej, pierwotnej struktury pozwalającej zjednoczyć człowieka z naturą, kosmosem, przeszłością i przyszłością świata. Wyrazem tych poszukiwań jest jednak poczucie bezruchu i apatii z powodu roztopienia się we wszechświecie, w marzeniach, mitach, niepotrzebnych rekwizytach, nie ustalonej proveniencji transcendentnych symbolach, zsakralizowanych na opak obrazach rzeczywistości, które wydają się narcystycznym odbiciem wewnętrznej Pustki.

W sferze poetyki Martin Esslin⁶ wiąże teatr absurdu z działaniami poetyckimi. Poezja daje intuicyjne rozumienie bytu jako całości, jest wieloznaczna, posługuje się asocjacjami, zbliża się do języka muzyki. W obszarze filozofii zbiega się z poszukiwaniami sposobów wyrażania sensu i prawdy określających istnienie. Problematykę istnienia w dramacie absurdu w dużej mierze określają nawiązania do filozofii Wschodu. Jak zauważyła Anna Krajewska: po lekturze książki Paula Fostera

⁴ Szerzej o zasygnalizowanej tematyce Patrz: D. P. Klimczak, *Od patafizyki do metafizyki dramatu i teatru absurdu*, „Colloquia Communia”. *Idee i ludzie demokracji. Młodzież filozoficzna Lublina (UMCS) i Rzeszowa*, red. J. Mizińska i K. A. Król, I-VI 2003, nr I (74), s. 467-498.

⁵ Umierający Król wola w ostatniej scenie: „*Niebieskie, niebieskie*”. Ionesco oddaje w ten sposób buddyjskie doświadczenie „błękitu Śmierci”.

⁶ M. E s s l i n, *The Theatre of the Absurd*, London 1962.

*Beckett and Zen*⁷ wydaje się, że gdyby nie istniał buddyzm, Beckett by go wymyślił. To odczucie towarzyszyło autorce *Dramatu i teatru absurdu w Polsce* podczas interpretacji sztuk telewizyjnych Becketta⁸. Idąc tym tokiem interpretacyjnym, pragnę w niniejszym artykule wyeksponować motywy buddyjskie w dwóch sztukach Samuela Becketta: *Końcówce* i *Szczęśliwych dniach*⁹.

2. Końcówka Samuela Becketta

A. Eschaton mayi

W sztuce Becketta *Końcówka*¹⁰ (*Endgame*) dominuje szarość ginąca w czerni, ale nie jest to sztuka jednobarwna. W przestrzeni dramatu stawia Beckett fundamentalne pytania metafizyczne, otwierające drogę ku doświadczeniu epifanicznemu. Świat, w którym żyją bohaterowie *Końcówki*, to świat klaustrofobiczny, zamknięty i niedostępny, ale w nim właśnie rozgrywa się tragedia istnienia.

Autor *Końcówki* sytuuje swoich bohaterów w czasie, który się skończył; w świecie, którego już nie ma. Pozostał tylko śmietnik. Jeśli *Czekając na Godota* pokazuje dwóch bohaterów w czasie nieustannego oczekiwania, *Końcówka* eksponuje końcową godzinę – godzinę Śmierci. Pusta i otwarta przestrzeń *Czekając na Godota* (symbolizowana przez sceniczne *axis mundi*, które stanowi droga), ulega w *Końcówce* redukcji. Beckett umieszcza więc swoich bohaterów w ciasnym i klaustrofobicznym wnętrzu. Świat *Końcówki* dobiegł do krańcowego punktu – zatrzymania i paraliżu¹¹. Bohater sztuki, który może mieć pięćdziesiąt, dziewięćdziesiąt albo czterdzieści lat – samotny, bezsilny i sparaliżowany, a przede wszystkim nieustannie umierający, to współczesny *Everyman* oraz symbol Człowieka Absurdalnego¹². Świat martwoty jest stopniowo odkrywa-

⁷ P. Foster, *Beckett and Zen*, London 1989.

⁸ Patrz: A. Krajewska, *Poezja i olśnienie*, „Teksty Drugie” 1991, z. 4.

⁹ Wszystkie cytaty według: S. Beckett, *Dramaty*, wybór, opracowanie i tłum. A. Libera, Wrocław 1995.

¹⁰ Pracę nad *Końcówką* rozpoczął Beckett w 1954 roku, nad sztuką pracował niespełna dwa lata, pisząc ją w języku francuskim. Prapremiera miała miejsce 3 kwietnia 1957 roku w Royal Court Theatre w Londynie w reżyserii Rogera Blina, któremu Beckett właśnie zadedykował utwór.

¹¹ Świat *Końcówki* koresponduje ze światem naszkicowanym już w *Malone umiera*, w którym pokazał Beckett z okrutną konsekwencją jeden charakterystyczny i rekurencyjny temat: brak wyjścia połączony z poczuciem bezsensu egzystencji.

¹² Ów symbol pojawia się z całą wyrazistością nie tylko w *Końcówce*, ale także w *Ostatniej taśmie Krappa*, czy w noweli *Narkotyk*, w której czytamy, m.in.: „Nie wiem

ny – dosłownie i w przenośni. Symboliczny jest gest odkrywania zakrytych kubłów asenizacyjnych, zdejmowania zakrwawionej chusty z twarzy Hamma.

Ale wiele znaków i motywów tanatycznych wskazuje, że *Końcówka* to sztuka o Śmierci i Umieraniu, o nieustannym pokutowaniu za grzech narodzin i jego wszystkich *socii malorum*. Pobyt w materialnym świecie bez rzeczywistego przebywania w nim oznacza podporządkowanie się iluzorycznej energii, która w sanskrycie nazywa się *maya*. Oznacza to bycie pod wpływem praw materialnej natury, a szczególnie prawa karmy. Rzeczywistość, Historia i Człowiek wkroczyły nieodwołalnie w *eschaton* (*aion eschaton*), który realizuje się *hic et nunc*, w przestrzeni teatralnej i poza nią. Stanowi to podstawę twierdzenia, że *eschaton* jest sprawą aktualnej chwili czy „uciekającej” terażniejszości, dlatego nazywam go **eschatonem mayi**, łącząc w tym terminie Mistykę Wschodu i Mistykę Zachodu.

Filozofia końca zbudowana jest oksymoromicznie. W parze z przeświadczeniem o „teraz” *eschatonu*, który skupia w sobie koniec i początek, początek i koniec – tak jak u Giordano Bruno i Giambattisty Vico¹³, idzie świadomość tego, co „niebawem” (*en tachei*) nastąpi. Waler egzystencjalny owego „niebawem” jest w sztuce wyraźnie uwypuklony. Świadomość „niebawem” została ukształtowana przez Becketta jako wyraźne podkreślenie konieczności końca – rozumianego jako bezwzględna pewność, że wraz z początkiem rodzi się koniec. Jest to również *implicite* wyartykułowanie myśli buddyjskiej – traktującej istnienie – jako wcielanie się w niekończący się obieg *samsary*. Wręcz obsesyjne przywoływanie końca ma swój sens: jest to bowiem reakcja na typowo ludzkie pragnienie nie tylko końca doczesnych utrapień, uśmierzenia bólu (co oddaje refrenicznie pojawiający się w sztuce: środek uśmierzający), lecz i na pragnienie sensownej i pozytywnej przemiany tego, co stanowi doczesność, a co z samej natury domaga się finalizującego dopełnienia. Ów właśnie

już, kiedy umarłem. Wydawało mi się zawsze, że umarłem, odczuwam zbyt silny lęk, by wsłuchiwać się we własne gnicie, [...] miłość z trupami. [...] w tej historii mógłbym też może wrócić na ziemię, po Śmierci. Nie, to nie w moim stylu wracać na ziemię po Śmierci”. Motyw grobowowo-matriarchalny obecny też w „babach rodzących nad grobami” (*Czekając na Godota*) czy metaforze Ziemi-Śmierci ze *Szczęśliwych dni* wpisany w, charakterystyczny nie tylko dla dramaturgii absurdu, wędrowny topos Śmierci i Umierania to siła napędowa twórczości dramaturgicznej i powieściowej Becketta, to całość jego obsesyjnego rojenia, z powodu „własnego gnicia”.

¹³ Koncepcja G. Bruno mówi o jednorodności przeciwieństw. G. Vico upierał się przy twierdzeniu, że wszelki postęp i regres, początek i koniec – mają charakter kolisty, co podkreślił wyraźnie J. Joyce w *Finnegans Wake*: „Ulica Vica skręca wciąż, by się u kresu zacząć. [...] Nim człek w Irlandii się w ogóle wziął, w Lucanie władca już był. Chcemy tylko, by każdy był tak pewny czegoś na tym świecie, co my pełni wiary...”. Patr.: J. Joyce, *Finnegans Wake*, tłum. A. Zapałowski, New York 1968, s. 452.

aspekt jest jednym z bardziej charakterystycznych rysów przesłania Becketta. Przesłanie autora *Końcówki* o mającym nadejść końcu, owym „niebawem”, jest odpowiedzią na wszystkie niepokoje człowieka związane z jego egzystencjalnym „teraz”. Dlatego prowadzi i skłania do kompensacji lęku przed końcem. Beckett nie proponuje tęsknego wyczekiwania końca, lecz akceptację, która pozwoliłaby ogarnąć całą pełnię bytu zamkniętego i dopełnionego wielką dychotomią: początku i końca. *Eschaton mayi* – czyli koniec, a zarazem pogrążenie się w iluzji bytu nie jest okresem, w którym przypadło żyć określonemu pokoleniu. To uniwersalne *signum* bytu człowieczego skazanego na katownię form materialnych.

B. Mały Budda

Zwróćmy uwagę na rekurencyjny dla twórczości Becketta topos Chłopca jako zwiastuna Dobrej Nowiny oraz ikony Boga. Pojawiający się w *Końcówce* Chłopiec to *implicite* apokaliptyczny Baranek albo, jak chce Esslin, „mały Budda”, którego zwycięstwo i pojawienie się służy nie niszczeniu, ale budowaniu wiary w wyższą rzeczywistość, pomimo że „poza tym nie znają innego”. Beckett w *Końcówce* otwiera zatem perspektywę soteriologiczną i gnostyczną. Podobnie jak w *Czekając na Godota* – postać Chłopca jest zaledwie zarysowana. O ile w pierwszym przypadku Chłopiec dialogował z innymi postaciami, o tyle w *Końcówce* nie występuje jako *dramatis personae*, lecz dowiadujemy się o nim z relacji Clova¹⁴. Beckett posłużył się tym konkretnym motywem alegorycznym Chłopca-Zbawiciela, wywodzącym się z bardzo silnej i głęboko zakorzenionej w kulturze europejskiej tradycji testamentowej oczekiwania na przyjście Mesjasza. Widzimy też nawiązanie do tradycji chrześcijańskiej (Zmartwychwstania), chociażby w kwestii Hamma, który kpiąc z relacji Clova („Wygląda, jakby siedział na ziemi, oparty o coś plecami”) dorzuca sarka-

¹⁴ Jak informują didaskalia, Clov: otwiera okno, wychyla się na zewnątrz, prostuje się, po chwili opuszcza lunetę, przez którą obserwował niebo, z przerażeniem zwracając się do Hamma: „Jakby... chłopiec”. Ów dostrzeżony Chłopiec robi to, według Clova, co zwykle robią chłopcy. Po kolejnym spojrzeniu przez lunetę, Clov stwierdza jednak: „Wygląda, jakby siedział na ziemi, oparty o coś plecami” [s. 167]. Hamm od razu podchwytuje obraz Clova – dopowiadając: „O odwalony kamień. Poprawia ci się wzrok. I oczami umierającego Mojżesza patrzy pewnie na dom” [s. 167]. Dalszy dialog Hamma i Clova obnaża podstawowe zagadnienie Beckettowskiej gnozy. Greckie słowo *gnosis* oznacza po prostu „poznanie”, jest też tajemnym objawieniem. Samo słowo gnoza – *gnosis* jest bardzo bliskie słowu *genesis*, które oznacza narodziny i pochodzenie. Gnoza jest więc z istoty genezą: przywraca człowiekowi jego prawdziwe narodziny, znosi jego genetyczną i duchową niedojrzałość. Poprzez gnozę człowiek poznaje siebie takim, jakim jest. Gnostycyzmem lub gnozą nazywamy też każdą doktrynę bądź postawę religijną opierającą się na teorii czy praktyce zbawienia przez poznanie.

stycznie: „O odwalony kamień”. Zdanie to jest kolejnym motywem alegorycznym – pustego grobu, który wyrażał zwycięstwo Jezusa nad Śmiercią.

W większości gnoz istnieje przekonanie, że Bóg wysłał swoim potomkom całą serię wysłanników „przynoszących oświecenie”: Setha, Nogo, Abrahama, Buddę, Jezusa, Mojżesza, Maniego, etc¹⁵. (Esslin¹⁶ widzi w motywie alegorycznym Chłopca analogię do Mojżesza, ukrytego w koszu, czy też Jezusa Chrystusa w chwilę po Zmartwychwstaniu, a nawet – tak jak wspomniałem – Buddy, rozmyślającego o pępku, czyli o początku). Prawdziwy gnostyk jest też przeciwny jakimkolwiek narodzinom. Figurą upadku jest tutaj ślepy i zagubiony Hamm, do którego jak najbardziej odwołują się słowa Rogera Gilberta-Lecomte’a¹⁷.

C. Karma i nirwana

Nieprzewyciężony wstręt do różnych przejawów zwykłego życia płciowego, do najważniejszych stadiów życia cielesnego (narodzin, chorób, starości, Śmierci) prowadzi do uznania ciała za rzecz obcą, którą trzeba znosić. Stąd też charakterystyczne porównania do „trupa”, do „więzienia”. Zamknięta przestrzeń *Końcówki* jest też alegorią „uwięzienia” nieszczęśliwej duszy i zepsutego ciała. Wyraźne porównanie „wszystkiego” do trupiej zgnilizny jest ukazaniem marności świata, nietrwałego i przemijającego charakteru wszystkiego, co jest tylko „ziemskie”, ale również i „pozaziemskie” (świadczy o tym wypowiedź Clova spoglądającego przez lunetę: „Clav: Jakie jest wszystko? Tak w jednym słowie? O to ci chodzi? Chwileczkę. (Patrzy przez lunetę na zewnątrz, opuszcza ją, zwraca się do Hamma) Trupie (pauza) No? Zadowolony?” [s. 133]).

¹⁵ „Potencjalny rodzic” – w kwestii Hamma – „jeśli istnieje, tam umrze, albo przyjdzie tu. A jeśli nie istnieje – nie warto” to – *implicite* Pierwszy Rodzic Adam porównany tak jak w gnostyckich *Homiliach Klementyńskich* (*Homélie clémentines*) do wszechświata, makrokosmosu. Kosmos, który tworzy odbicie Boga, współtworzy również „Wielkiego Człowieka Kosmicznego” („Podobnie jak portret jest gorszy od żywej twarzy, tak kosmos jest gorszy od żywego Aona” twierdził Walentyń, podobnie Plotyn), który patrzy na swój „pępek”, czyli mikrokosmos odzwierciedlający Człowieka Ziemskiego. I odwrotnie: Człowiek Ziemski jest jednocześnie mikrokosmosem zawierającym Wszechświat – i z racji „duchowego nasienia” i ciała, które posiada – jest obrazem niebiańskiego Adama.

¹⁶ Patrz: M. E s s l i n, *The Theatre...*, op. cit., s. 55-56.

¹⁷ „Wchodzę w twoje łono by spełnić rytuał/Rytmicznego powrotu do lat sprzed narodzin/Ten zwierzęcy znak pradawnej ekstazy/Wchodzę w twoje łono by złożyć ofiarę/Z balsamu i jadu/Ślepy zagubiony w mrocznym lochu bytu”, R. Gilbert-Lecomte, *Sacré et massacre de l'amour*. [Texte imprimé]; lithographies originales de Joseph Sima, P. Faccheti, Paris 1960.

Scena z lunetą może być również kulminacyjnym wydarzeniem sztuki. Oznacza wykupienie z iluzji ulotnego czasu, ale także *eschatonu mayi*, przez rozpoznawanie i akceptację wyższej rzeczywistości: mały Chłopiec spoglądający na własny pępek jest jak **tybetański mnich** kontemplujący wielką pustkę **Nirwany**, Nicości, o których Demokryt z Abdery powiedział, w jednym z ulubionych cytatów Becketta: „Nic nie jest bardziej rzeczywiste niż nic”. W ten sposób rodzi się w sztuce perspektywa **kar-my jogi** (karma oznacza działanie, a joga oznacza związek z Wyższą Rzeczywistością, Prawdą Absolutną). Ów moment iluminacji jest niezmiernie krótki, właśnie taki jak u umierającego Króla Bérengera (*Król umiera albo Ceremonie* Ionesco) czy zapadającej się w ziemi Winnie, mającej wkrótce umrzeć. Odkrycie małego Chłopca to również symbol przyjscia Śmierci — unii z Nicością, pragnienie i uczucie niepokoju oraz daremności. Beckett-gnostyk całą swoją kosmologię i antropologię nazywa piętnem kosmicznego traumatyzmu, wielkiej katastrofy, jaką w istocie stanowi pojawienie się człowieka. Wrzucenie w świat doprowadziło do poronienia niegotowej, dopiero kształtującej się materii. Owe *imago* dotyczące powstania człowieka jest skazane na nieustanne wybieganie poza oraz tęskne wyczekiwanie utraconego Raju. Beckett przekonuje, że Nicość jest jedyną rzeczywistością, a wszelkie *Creatio ex nihilo* jest tylko wielkim zepsuciem, zaś materia wylaniająca się z Nicości jest tej Nicości niszczeniem. Nicość jest esencją jego egzystencjalnej filozofii. Nicość u Becketta pojmowana jest również w kategoriach psychologicznych i moralnych, to także banalna nicość społeczna kukielek ludzkich, symbolizujących Człowieka-Maszynę skazanego na upadek i wyczerpanie.

Końcówka to *sui generis* specyficzny rodzaj dramatu zwany *Zieldrama*. Jego istotą jest akcja skonstruowana w ten sposób, aby zmierzała do założonego, jedyne go celu, który w konkretnym przypadku stanowi podstawowy temat sztuki: Kończenie (*vel* Śmierć). Ogólnie zatem możemy wyróżnić podstawowe wyznaczniki konfliktu, które niesie zdanie aktacyjne sztuki: Koniec jest już w początku.

Paradoksem ludzkiej egzystencji czy też bytu – pojmowanego całościowo – jest właśnie chwila początku, będąca jakby dzielną całego bytu, a którą symbolizują wszystkie gesty „zdejmowania”. Beckett, tak jak Martin Heidegger¹⁸ chce powiedzieć, że Życie się domknęło, tzn. jest głuche i ślepe na wspomnienie początku i na wizję końca. Jedynym faktem pozostaje samoreprodukujące się koło bytu, co symbolizuje koło, jakie

¹⁸ Nie bez kozery przywołuję tu Heideggera, który pisał, że buddyjski zen to „właściwie to jest to właśnie, co usiłowałem wyrazić we wszystkich swoich pismach” (wg: *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki*, red. W. Barret, G. City: Doubleday Anchor Books 1956, s. XI).

zatacza Hamm poruszający się na wózku inwalidzkim. Żyjemy więc w zamkniętej przestrzeni odnawianej ułudy, w której sami rozmawiamy ze sobą czy ze swoimi pragnieniami, wmawiając sobie, że cokolwiek jest poza nami (Clov spoglądający przez lunetę). Poczucie bycia staje się nie do zniesienia, a świat *Dasein*, kreowany przez Becketta, to świat pozbawiony ideałów i wartości. Nie ma tutaj miejsca na spełnienie. Faktem jest bytowanie w drodze, bez konkretnego celu. Tutaj celem samym w sobie jest droga, „owe popychanie do końca” i otwartość wybiegania ku Śmierci.

Oto wielki, Beckettowski konkret myślenia, w którym pojawia się zagadnienie wiedzy o rzeczywistości i prawdy, odkrywającej bycie. Jak pisał Heidegger: „[prawda – dop. D.K.] Odkrywa ona byt w sobie”¹⁹. Beckett w przestrzeni dramatu pokazuje dwa sposoby prezentacji rzeczy: rzeczy domniemanej i „samoobecnej”. Natomiast miarą prawdziwości podstawowego tematu sztuki staje się *continuum* bytu (metafora Początku i Końca). Ów byt – egzystencja *Dasein* są czasowe. Czasowość zamknięta pomiędzy Początkiem i Końcem jest sensem egzystencji. Czasowość została ujęta w trzech płaszczyznach: przyszłości (jako warunek autentycznego bycia ku Śmierci *Sein zum Tode*), przeszłości (zbliżanie się *Dasein* do siebie: „jest” = „był”, co uzmysławiają antecedencje) oraz teraźniejszości (uobecnienia i odsłaniania). Tym trzem wymiarom odpowiada kolejno: rozumienie (bycie-przed-sobą), upadanie (bycie-przy) oraz faktyczność (bycie-już-w). W ten sposób zamyka się horyzont bycia, tworząc swoistą monadę. Opis Becketta mieści się w układzie horyzontalnym, który nie wiadomo, gdzie się zaczyna, i nie wiadomo, gdzie się kończy. Uwzględniając przestrzenną metasferę, klaustrofobiczną w stosunku do tego, co „poza”, widzimy *Dasein* w środku. Ale środek nie jest wypełniony życiem. Człowiek Beckettowski przestał żyć – jest raczej przeżywany przez życie; nie żyje, lecz jest żyty przez życie – został skazany na utratę wartości go przerastającej, a więc takiej, która jest w stanie to życie zorganizować, nadając mu ład. Gilles Deleuze w eseju poświęconym Beckettowi mówi tutaj o swoistym „wyczerpanym” (*l'épuisé*), które odnosi się zarówno do twórczości Irlandczyka, jak i do zawartej w sztukach diagnozy *conditio humana*: „wyczerpanie to dużo więcej niż zmęczenie. [...] Zmęczony wyczerpał tylko realizację, podczas gdy wyczerpany wyczerpał samą możliwość”²⁰.

Wejście w życie, w egzystencję²¹ powoduje odniesienie do doświadczenia „wrzucenia w byt” (*Geworfenheit*), kiedy odsłania się – tak jak to

¹⁹ Patrz: M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübinge 1967, s. 218, par. 44. Także: tegoż, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.

²⁰ G. Deleuze, *L'Épuisé*, w: *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris 1992, s. 57.

²¹ Wg Heideggera „Istota bytu ludzkiego zawiera się w jego egzystencji”, w: tegoż, *Sein und Zeit*, op. cit., s. 12-13.

symbolizują zdejmowane przez Clova prześcieradła – bycie bytu. Odsłonięte bycie objawia się w chwili upadku (*Verfallen*) – co symbolizują postaci Nagga i Nell w kubłach na śmieci. Upadek zaś jest niezbywalnym elementem ludzkiej egzystencji. Heidegger tłumaczy, że życie nasze jest oparte na tym fundamentalnym upadku – bytowym uśpieniu czy zaślepieniu (co symbolizuje niewidomy Hamm), które sprawiają, że przestajemy pytać. Pragnę w tym miejscu przywołać taoistyczny termin *wu wei* (chiń.), który dosłownie znaczy tyle, co „niedziałanie”, „nierobienie” lub „niedążenie” i świetnie oddaje sens dziania scenicznego sztuki. Chodzi o to, abyśmy przestali dążyć do rzeczy nierzeczywistych, które sprawiają, że ślepiemy i nie widzimy naszej prawdziwej Jaźni. Tymczasem nie zdajemy sobie sprawy, że życie umiejscowione jest w czasie, a jego czasowość (*Zeitlichkeit*) jest naturalną przestrzenią, w której rozgrywa się dramat egzystencji. Przebiega on od narodzin do Śmierci, w procesie powolnego umierania (*Sein zum Tode*). Bohaterowie *Końcówki* przystają jakby bez oporu na ten proces, akceptują „skończoność” i naturalność Śmierci. „To wszystko jest trupie” – powtarzane jako *leitmotiv* sztuki – sprawia, że Śmierć staje się naturalna, a prawdziwe życie polega na braku lęku przed Nią (tak jak w angielskim przysłowiu: *He that fears death lives not* – „Kto się boi Śmierci, nie żyje”). Śmierć – Kończenie – Skończenie jako dopełnienie życia – „aż po skon” powoduje, że znika byt jednostkowy (*das Seiende*), a pozostaje bytowanie (*Sein*). U Becketta nie ma wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy tymi składowymi bytu. Pojawia się jednak zagadnienie „Śmierci Boga” czy, *implicite*, zasygnalizowany już w niniejszym podrozdziale, problem Nicości. Bóg – jak mówi Hamm – „Drań! Nie istnieje!” [s. 151]. Nicość dla Becketta i Heideggera to brak wertykalnego układu odniesienia (który jeszcze wyraźnie był zaakcentowany w scenie z chmurką w *Czekając na Godota*), a w konsekwencji brak ostatecznej „boskiej” instancji, która byt by sankcjonowała. **Paradoks życia polega na tym, że ów brak stwarza formę życia.** Beckett, wykluczając w *Końcówce* pytania o Boga, które z ekspresją zostały ukryte wcześniej w Monologu Lucky’ego z *Czekając na Godota* – chce powiedzieć, że **całkowite skończenie** i **niecałkowite kończenie** negują jakąkolwiek wartość albo sens wertykalny, który przekraczałby Życie, podając tym samym jakąś rację jego istnienia. Celem i racją, drogą istnienia jest zatem – jak u tybetańskich mnichów – sama droga – oto Beckettowska tajemnica egzystencji odartej z wszelkiej tajemnicy.

Ów Beckettowski *Lichtung* implikuje podstawowe pytanie rodem z metafizyki arystotelesowskiej: *Dia ti?* Dzięki czemu i po co istnieję?, które zostaną oddane w brutalnej wersji: „Łajdaku! Po coś mnie zrobił?”. Heidegger pyta w zakończeniu *Was ist Metaphysik?*: „Dlaczego istnieje coś, a nie nic?” i tak jak większość jego poprzedników na to pytanie nie odpowiada. U Becketta zagadnienie zaistnienia w świecie, wrzucenia

w byt – ma swoje metaforyczne przełożenie w relacji Hamma (syna) do Nagga (ojca). Odpowiedź ojca na pytanie-zarzut syna nie może brzmieć inaczej jak: „Nie wiedziałem, że to będziesz ty” [s. 147]. Niewiedza, co do jakości bytu (*das Seiende*), jego bycia (*das Sein*) staje się istotą tego, co w metafizyce heideggerowskiej nazywa się skrytością (*die Verborgenheit*), czyli pewną niewiadomą jakością bytu. Według Becketta jednak reguły kartezyjskiego rozumu nie dają odpowiedzi na pytanie o to, kim jestem. *Cogito* ulega tutaj dezintegracji na rzecz – *sum*. Nie ma innego imperatywu kategorycznego – jak właśnie owo *sum*. Można by rozwinąć, metafizyczne w istocie, pytanie Hamma do następującego pytania: „Po coś mnie zrobił? Abym skończył (?)...”. Jego siła znajduje się poza naszym rozumieniem (czy zrozumieniem), ma charakter intuicyjny, a jakkolwiek sens czy domniemana odpowiedź gubi się w sieci figuratywnych odniesień i alegorii. Dlatego też nie szukajmy w *Końcówce* odpowiedzi, wsłuchujmy się raczej w gwizdek sparaliżowanego Hamma, który poprzez wysokie wibracje łączy się z tym, co poza słowem, poza pojęciami, a – trawestując Wittgensteina, który w podobnym punkcie przywołałby ostatnią tezę swojego *Tractatusa*: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, powiedzmy, że o czym nie można mówić, o tym trzeba gwizdać, otwierając w ten sposób drogę ku doświadczeniu mistycznemu.

D. Koło samsary. Pozycja lwa. Otwór Brahmy

Podobnie jak w *Czekając na Godota*, Beckett wykorzystuje w *Końcówce* znaczenie, jakie nadaje sytuacji dramatycznej konwencja oniryczna.

„Hamm (ze znużeniem): Możecie przestać na chwilę, nie dajecie mi spać. (Pauza) Mówcie ciszej. (Pauza) Jakbym zasnął, może bym sobie poswawolił. Pochodziłbym po lesie. Zobaczyłbym... niebo, ziemię. Pobiegalbym. Goniono by mnie, jakbym uciekał. (Pauza) Natura! (Pauza) Coś kapie, kapie mi w głowie. (Pauza) Jakbym serce, serce miał w głowie” [s. 125], czy dalej, w swoim wielkim monologu Hamm relacjonuje: „To już koniec, dobrnęliśmy do końca. (Pauza) Teraz się już skończy. (Pauza) Nie będę już mówił. (Pauza) Coś kapie, kapie mi w głowie od czasów ciemniączka. (tłumiona wesołość Nagga) Kap, kap, zawsze w to samo miejsce. (Pauza) Pewnie jakaś żyłka. (Pauza) Naczynko jakieś” [s. 147].

Owo serce w głowie czy też „kapiące naczynko” to nic innego jak odwrócona językowa *cliché*, pokazująca, że uczucia i emocje zakotwiczone w sercu, wydobyte na światło rozumu dopiero tam przybierają formę, zostają nazwane²². Jak zauważa Sidney Homan: „Następuje tutaj proces

²² Motyw „płaczącego” czy bardziej „kapiącego serca” najczęściej spotykamy w poezji (tutaj odpowiednie wydają się do przywołania *Sonety* Szekspira, wiersze G. Byrona,

racjonalizacji, którego jedyną formę stanowi: uczuciowość wydobywająca się z serca. To emocje pozwalają mu [Hammowi – przyp. D.K] reagować pozytywnie lub negatywnie wobec życia, są formą w jego głowie. Poprzez rodzaj odwrócenia sok z serca przepływa w górę głowy; Hamm w końcu wyznaje, że w jego głowie coś kapie (ang.: *dripping in head*)²³. Jakże zatem nisko należy umieścić głowę, najlepiej utrzymując ciało w pozycji leżącej, aby owe „łzy serca” mogły popłynąć do głowy. Jak zwykle u Becketta, widoczna jest tutaj analogia do Blaise’a Pascala, konkretnie Fragmentu 477. *Myśli*: „Serce ma swoje racje, których rozum nie zna”, czy dalej – Fragmentu 479.: „Poznajemy prawdę nie tylko rozumem, ale i sercem, w ten sposób znamy pierwsze zasady i na próżno rozum, który nie ma w tym udziału, sili się je zwalczyć”²⁴. Metafora spływających do mózgu (rozumu) łez obrazuje transgresję nieszczęścia i cierpienia wewnątrz duchowego świata czy prawdziwego poznania, które się bierze z intuicji, ale przede wszystkim jest to obrazowanie symbolicznej drogi, jaką pokonuje świadomość w momencie Śmierci. Sens i znaczenie tej drogi najlepiej oddaje zalecana przez buddystów horyzontalna „**pozycja lwa**”. Według *Tybetańskiej Księgi Umarłych* w takiej właśnie pozycji samoczynnie zamykają się wszystkie otwory ciała, przez które mogłaby się wydostać świadomość umierającego. Wedle wierzeń buddyjskich jest to bardzo groźne, gdy ciało znajduje się w nieodpowiedniej pozycji, ponieważ prowadzi to do odrodzenia w niższych sferach bytu. Świadomość więc stopiona w sercu, które tradycyjnie uważane jest za siedzibę duszy, musi ujść centralnym kanałem energetycznym, przez tzw. „**złotą bramę**”, czyli „**otwór Brahmy**” w spojeniu ciemieniowym. Wówczas umierający ma szansę na wyzwolenie z koła *samsary* albo na ponowne narodziny. Hamm, jak i inni bohaterowie *Końcówki*, jednak nie umierają, ale są pogrążeni w stanie, będącym formą permanentnego zawieszenia pomiędzy nie-Życiem i jeszcze nie-Śmiercią²⁵, co w dramacie zostało oddane przez przywołanie nazwy geograficznej – jeziora Como. Wyraźna jest tutaj asocjacja z wyrazem: *koma* – oznaczającym stan głębokiej utraty świadomości oraz braku reakcji na sygnały zewnętrzne (w istocie *koma* charakteryzuje stan przed Śmiercią). Z filozofią buddyjską koresponduje także świadomość bohaterów dramatu, odartych z nadziei, pozbawionych wiary w Boga, w jakąkolwiek formę zbawienia – żyjących w świecie Nico-

J. Donne’a, H. Vaughana, etc. etc.), ale i w dramacie (wspomnę chociażby *Sen nocy letniej* Szekspira: „Chora miłością z braku szczęścia blade, z krwi ją najdroższej tłok westchnień okrada”, akt III, sc. 2, tłum. S. Koźmian; Lwów – Złoczów 1911).

²³ S. Homan, *Beckett’s Theater. Interpretations for Performance*, (tłum. własne), London–Toronto 1984, s. 59.

²⁴ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1989, s. 244-245.

²⁵ Jak w słynnym koncepcie Epikura: „Kiedy jesteśmy, Śmierci nie ma. Kiedy jest Śmierć, nie ma nas”.

ści i Pustki. Nicość i Pustka to pożądane stany w świecie nieustannego kołowrotu *samsary*. Jedynym, ostatecznym celem, do którego warto i należy dążyć, jest wyjście poza ów kołowrót, w Nirwanę: „Hamm (do Clova): Słyszysz? (Stuka w ścianę zgiętym palcem. Pauza) Słyszysz? Pustaki. (Stuka jeszcze raz) Wszystko to jest puste!” [s. 131]. Czy dalej: „Znajdziesz się w nieskończonej pustce, której nie wypełniliby wszyscy wskrzeszeni zmarli wszelkich czasów, i będziesz w niej jak ziarnko piasku pośród stepu. (Pauza)” [s. 138].

U Becketta – tak jak w religii buddyjskiej – niechęć do narodzin jest czymś oczywistym w świetle jednego podstawowego przesłania, głoszącego, że narodziny, choroba, starość, Śmierć – są cierpieniem. Jest to również postawa charakterystyczna, jak wspomniałem, dla europejskich gnostyków, którzy byli w istocie zdeklarowanymi wrogami narodzin oraz ciała, które to uważali za zło, jako że wedle nich jakakolwiek materia była zła. Beckettowskie MISTERIUM MORTIS dalekie jest jednak od artykułowania jakichkolwiek prawd religijnych w kategoriach absolutnych. To „unikanie skrajności”, dychotomii dobra i zła najlepiej oddaje właśnie przestrzeń dziania scenicznego. Biel i czerni mogą być wielkim oksymoronem, ale pod warunkiem, że pomiędzy nimi nie będzie żadnych odcieni szarości. Innymi słowy, nie ma u Becketta jaskrawych przeciwstawień, choćby w konstrukcji postaci czy akcji nie ma klasycznych punktów zwrotnych zapowiadających istotną zmianę stanowiska bohaterów, etc. Jest wielka znacząca Pustka i szarość.

Beckett, przypominając średniowiecznych mistyków i ascetów europejskich, z mistrzem Eckhartem na czele, podkreśla nędzę i znikomość ludzkiego bytu. Symbolizują to m.in. motywy turpistyczne, dyskretnie wplecione w dialogi, rekwizyty, antecedencje, etc. Ludzkie ciało u Becketta nie jest, posługując się terminologią epifaniczną – „ciałem uwielbionym”, lecz jak to powiada autor starohinduskiej *Dhammapady*, jest „miastem zbudowanym z kości, sklejonym z mięsa i krwi, będącym siedliskiem starości, Śmierci i rozkładu”²⁶. Beckettowski świat *samsary* to świat postępującego zepsucia, rozkładu, niemożności uczynienia jakiegokolwiek kroku naprzód, panicznego strachu i lęku przed samym wrzuceniem w byt.

Autor *Końcówki* proponuje po raz kolejny podróż w głąb nieświadomości, w głąb świata, którego być może nie ma, ponieważ stał się wspomnieniem o tym, co było, a czego już nie ma. Jedynie odpryski z przeszłości pozwalają uchwycić sens, ale tylko w takim ujęciu, jakie proponuje Nell, która mówi, że „czuła się szczęśliwa”, ponieważ było widać dno „ta-

²⁶ *Dżarawagga*, s. 150, cyt. za: *Tybetańska Księga Umarłych*, przeł. i oprac. I. Kania, Kraków 2001, s. 15-16.

kie białe, takie czyste” [s. 127], tęskniąc zarazem za nieskalaną naturą rzeczy. Spójrzmy jeszcze na poniższą scenę:

„Hamm: Przygotuj mnie do snu. (Clov nie rusza się) Przynieś prześcieradło. (Clov nie rusza się) Clov.

Clov: Tak.

Hamm: Nie będę dawał ci jeść.

Clov: To umrzemy.

Hamm: Będę dawał ci akurat tyle, żebyś nie umarł. Cały czas będziesz głodny.

Clov: To nie umrzemy. (Pauza) Idę po prześcieradło” [s. 117].

Beckett wykorzystuje tutaj wspomniany motyw prześcieradła-całunu²⁷, *explicitie* wyposażając te scenę w topos *ars bene moriendi*. Hamm chce być dobrze przygotowany do snu-Śmierci, ale ponieważ wymaga to reakcji ze strony Clova, stosuje szantaż. Hamm pragnie, aby sam moment zaśnięcia nie był dla niego zaskoczeniem, chce być okryty, tak jak matka okrywa niemowlę. Powrót zatem do błęgiego i niewinnego stanu dzieciństwa to ucieczka od okrutnej rzeczywistości – tak jak to wyraził Szekspir w *Henryku IV*: „Śnie słodki, ty dobra natury mamko”²⁸.

Koło trupiego i robaczego żywota zatacza coraz szersze kręgi. I pół-żywy trup/robak ludzki jest bezlitośnie odzierany ze współczucia, a jego funkcje życiowe zostają sprowadzone do minimum. Hamm po opuszczeniu przez Clova pokrywy kubła, w którym bytują Nagg i Nell, wzdycha: „Biedni zmarli!”²⁹. Życie jednak toczy się dalej – jak stwierdza Hamm,

²⁷ We wzmiance na temat wypadku Nagga i Nell pojawiają się nazwy własne („w Ardenach [...] koło Sedanu”) będące motywem alegorycznym odnoszącym się do wydarzeń historycznych. (Sedan – miejsce druzgocącej klęski Napoleona III, podobnie Ardeny – miejsce klęski Francuzów podczas pierwszej wojny światowej). Owa antecedenca ma dodatkowy walor, dotychczas nie zauważony przez beckettologów. Odwrót za Marnę ma tutaj *implicitie* ukryte znaczenie symboliczne. Oznacza powrót do Châlons-sur-Marne – francuskiej miejscowości, w której wyrabiano tkaninę, stosowaną do owijania zwłok. Nazwa tej miejscowości przyjęła się także jako oznaczenie całunu (ang. *shroud*, fr. *chalon*). Co ciekawe, nazwa całun w języku polskim powstała w wyniku mazurzenia od słowa „*chalon*” – będącego nazwą miejscowości nad Marną. I tutaj spotyka się symbolika Całunu-*chalonu* z symboliką prześcieradeł-całunów w *Końcówce*. Wymowna staje się w tym kontekście ostatnia scena, w której Hamm nakłada całun na twarz, prosząc jednocześnie Clova o przykrycie go prześcieradłem. S. Beckett konstruuje symbolikę całunów-prześcieradeł-chust jak barokowy poeta metafizyczny George Herbert, który uznawał kołysek za symbol grobu, a pieluszki niemowlęce przyrównywał do całunu. Ale świat przykryty całunem – to nie tylko świat przesycony trupim odorem, to także świat wewnętrzny, metafora ludzkiej psychiki – czy po Beckettowsku przetransponowanej monady, nie tak jak u Leibniza bez okien, ale z oknami (patrz: metafora przestrzeni scenicznej z wyeksponowanym oknem).

²⁸ W. Szekspir, *Henryk IV*, cz. 2 3,1, tłum. L. Ulrich, Warszawa 1898.

²⁹ Beckett wykorzystał tutaj fragment poezji Charles’a Baudelaire’a: „*Les pauvres, les pauvres morts, ils ont des grandes douleurs*” (dosł.: „Biedni zmarli, trawi ich wielkie cierpienie”). Podaję za: A. Libera, op. cit.

i nie ma w nim miejsca na owo „wczoraj”, które umarło „dzisiaj”. Potwierdza tę konstatację trupioblada Nell, która wynurza się z kubła w koronkowym czepku na głowie w chwili, kiedy Nagg relacjonuje, że „wypadł mu ząb”. Nell zamiast spytać: „Który ząb?”, spytała: „Kiedy?”. Beckett interesuje przede wszystkim Czas – będący skrytobójczym mordercą wszystkiego, co żyje³⁰. Człowiek uwikłany w czasowość i kolistość porusza się jak Hamm i Clov, jak w Danteskim piekle po okręgu. Pchając wózek Hamma, który chce być jak najbliższej ściany, Clov woła: „Nie zrobiliśmy jeszcze koła”.

Hamm tęskni za powrotem do środka („To tu/ [...] Jestem na samym środku?/ Ustaw mnie na samym środku” [s. 130-131]. Wyznaczanie środka przez ślepego kalekę oznacza zwątpienie w sens podejmowania jakichkolwiek prób dotarcia do sedna tajemnicy bytu, prób nawiązywania relacji między podmiotem a przedmiotem. Niemożność dotarcia do centrum powoduje, że bohaterowie kierują się na zewnątrz własnego zamkniętego świata (m.in. świadczy o tym scena z lunetą). To skierowanie na zewnątrz ma również swój własny sens obecny w najważniejszym motywie tanatycznym sztuki, który oddaje specyfikę Absurdystycznego MISTERIUM MORTIS. Jest nim wypowiedziane przez Hamma zdanie: „ŚMIERĆ JEST NA ZEWNĄTRZ”. Świat dla Hamma to iluzja, w bardzo negatywnym sensie, oddanym poprzez kwestię skierowaną do wychodzącego Clova: „Na zewnątrz jest Śmierć” [s. 119]; (ang. wersja: „*Outside of here it's death*”). Ale pomimo Śmierci na zewnątrz – jesteśmy na Ziemi – na to, jak powiada Hamm – „Nie ma rady”!

Ów obraz świata na zewnątrz we francuskiej wersji sztuki został wyrażony przez słowo łacińskie *Mortibus* („Śmierć”), w angielskiej *Corpsed* („trupie, zwłokowate”). Świat trupi jest zawsze na zewnątrz. Rozumiał to Ionesco, umiejscawiając w *Krzesełach* gnijące wody poza środkiem sceny. Ostatecznym zaś celem jest pogrążenie w czeluści otchłani. Bohater dramatu relacjonuje, że również trupie jest morze i trupi jest ocean. Nawet w tym świecie trupim ostatni symbol nadziei – latarnia morska – rozpadła się, pozostawiając pusty horyzont. Świat na zewnątrz to *implycite* – „drugi świat”, do którego podąża dusza po Śmierci. Retoryczne pytanie Clova: „A niby co miałyby tam być?” zahacza więc o eschatologię, którą w podobnym kontekście pytania o ostateczność sformułował mistyk

³⁰ Konkretny motyw temporalny: budzik – służy przede wszystkim sformułowaniu ogólnej sytuacji dramatycznej – poddanej uczasowieniu i skończoności. Czasowość prowadzi tutaj do negacji sensu działań postaci, otwierając zarazem drogę ku ekspozycji „wydarzenia” końca – pełnej napięcia sceny nałożenia chusty przez Hamma – będącej zarazem *sui generis* powrotem do początku. Budzik trzymany i nakręcany przez Clova symbolizuje też skończoność bytu.

Jakub Boheme. Na pytanie: „Dokąd idzie dusza, gdy umiera ciało?” – odpowiedział: „Nie ma żadnej konieczności, aby szła dokądkolwiek!”.

Na zewnątrz rozpościera się zatem obszar, w którym wszyscy żyjemy i wszyscy umrzemy, a ponieważ umrzemy, a dokładniej, każdego dnia umieramy w obszarze, w którym żyjemy, zatem jest wysoce prawdopodobne, że żyjemy albo żyć będziemy – w obszarze, w którym umarliśmy. Ten odwieczny ład, *continuum* Życia i umarłego Życia zawiera się pomiędzy składem i rozkładem, pomiędzy podniesieniem kłapy „kubła bycia” a jej zamknięciem. Skład to połączenie się dwóch pierwiastków: duchowego i cielesnego. Rozkład to ich rozdzielenie. Innymi słowy: zamykanie i otwieranie kłap kubłów, w których bytują dwie postaci sceniczne, to symboliczne wyrażenie całej złożoności istnienia (kubel w języku angielskim znaczy *bin* i jest to wyraz fonetycznie zgodny z formą czasu przeszłego czasownika *‘to be’ – been*). Być w kubie to znaczy być już odpadem, czymś, co stało się już bezużyteczne. Ów zabieg fonetycznej echolalii pozwala na sformułowanie, a zarazem nazwanie Beckettowskiego fenomenu świata-odpadu jako „kubła byłego bycia”. Ten motyw świata-śmietnika rozciąga się również na topos *Anus mundi*³¹, będący inwariantem piekła czy niższych form inkarnacji. Piekło jest tutaj. Ale topos *Anus mundi* odwołuje się również do toposu *Theatrum Mundi*, oczyszczonego z wszelkiej przypadkowości historii i biologii. Sztuka Becketta to sztuka o istnieniu, czyli agonii. Istnienie dla Becketta, będące wynikiem upadku i skazane na cierpienie, to przede wszystkim nieustanna agonia pojmowana jako starcie dwóch przeciwstawnych sił, żywiołów Życia i Śmierci, ale także ofiara z samego bytu (z gr. *agonia* – „wysiłek, trwoga”, w łacinie mianem *agonia* oznaczano bydłęta ofiarne). Bycie ofiarą jest nie tylko nieustannym przeżywaniem sytuacji znajdowania się na krawędzi, gdy nie określa nas ani sam tylko byt, czas, ani sama Nicość. To powoduje, że człowiek, gdy zaczyna zgłębiać swoją sytuację, nieuchronnie stwierdza, że jej zasadniczą cechą jest niepewność i strach przed ostatecznym końcem. Świadomość końca jeszcze nie jest tak straszna jak przecucie umierania w opuszczeniu i samotności. Rozpacz z powodu planowanego odejścia Clova demonstruje Hamm – obsesją gnicia.

Clov: No... zacznę w końcu śmierdzieć.

Hamm: Już śmierdzisz. Wszystko tu śmierdzi trupem.

Clov: Cały świat.

Hamm (ze złością): Świat mam gdzieś!” [s. 144-145].

Autor *Końcówki*, wyposażając bohaterów w świadomość Nicości i Pustki, pozostawia entropię – pozornego skończenia i pozornego nie-skoń-

³¹ Dosl. z łac. „odbyt świata”, tej łacińskiej nazwy chętnie używali hitlerowcy w odniesieniu do KL Auschwitz.

czenia, jak bowiem powiada Bhagavadgītā [2.28]: „Niewidzialnym jest początek – istot żywych, o Bharato, widzialnym środkowy okres ich żywota i znów niewidocznym ich koniec. **Gdzież tu smutku przyczyna**”.

3. *Szczęśliwe dni* Samuela Becketta³²

A. Buddyjska stupa. Przestrzeń taneczna

Czwarta z kolei pełnospektaklowa sztuka³³ Becketta to także kontynuacja wielkiego tematu: Śmierci i Cierpienia, który zyskał wyraźne za-barwienie tragiczne. Beckett kreśli więc wielki Teatr Śmierci i Umierania, po mistrzowsku wykorzystuje, polihymniczne wręcz, nagromadzenie motywów tanecznych. Ich skupienie wokół tragicznej postaci Winnie tworzy alegorię ludzkiego losu, w której przenikają się istic beckettowskie *leitmotivy* Śmierci i nieuchronnego końca.

W tej części pragnę przede wszystkim określić znaczenie dzwonek, eksponując kolejne fazy umierania Winnie w powiązaniu z *Tybetańską Księgą Umarłych*³⁴ oraz znaczeniem kurhanu grobowego.

Dominujący motyw kopca-grobu poraża wyobraźnię... Nadmiernie rozrosły, przesłaniający wszystko inne, przypomina wulkan czy wielki lej uczyniony przez olbrzymiego mrówkolwa, czyhającego na dnie na pożarcie swojej ofiary. Ów lej ma kształt stożka, Dantejskiego Czyścica, co – jak pisał Beckett – implikuje pewną kulminację, bowiem „... mamy [tu – przyp. D.K.] wznoszenie się z poziomu wzrostu materialnego (anty-

³² Sztukę Becketta analizuję też w: D. P. Klimczak, *Wielki teatr śmierci i umierania. „Szczęśliwe dni” Samuela Becketta*, „Barbarzyńca” Pismo Antropologiczne UJ (w druku).

³³ Premiera sztuki w reżyserii Alana Schneidera odbyła się we wrześniu 1961 roku w Cherry Lane Theater w Nowym Jorku. W roli Winnie wystąpiła Ruth White.

³⁴ Umieranie jest raczej tryumfem, a nie tragedią. Świadome Umieranie, na wzór tybetańskiej jogi Śmierci, ma na celu takie wyewiczenie świadomości, aby umierający mógł zrozumieć naturę zjawiska, z jakim będzie miał do czynienia. W *Tybetańskiej Księdze Umarłych*, będącej odpowiednikiem europejskich traktatów *ars moriendi*, duże znaczenie przypisuje się temu, aby umierający pozostawał w pełni świadomy tego, co się wokół niego dzieje: tak długo, jak jest to możliwe. Ostatnie myśli umierającego mają wpływ na naturę jego pośmiertnych doświadczeń, jak również wpływają na kolejną inkarnację, jeśli się nie uda wejście w Nirwanę. Osobie umierającej towarzyszy guru lub lama, który przygotowuje ją na ostateczne spotkanie ze Śmiercią. Według wierzeń staroindyjskich umierający doświadcza w momencie Śmierci ekstazy „czystego światła” i charakterystycznej dla tybetańskiego buddyzmu kategorii – rozpuszczenia. Ostatnim stadium umierania jest więc osiągnięcie pożądanej przez mistyków wschodnich – Pustki. Medytacja nad Pustką to jeden z elementów prowadzących do stanu oświecenia, bycia jako Oświecony – *bodhisattwa*.

Czyśca) na poziom wzrostu idealnego (Raju Ziemińskiego); [...] mamy bezwzględny postęp i zagwarantowane spełnienie [...] ruch jest jednokierunkowy i krok naprzód oznacza rzeczywiście naprzód³⁵. Wszystkie elementy rzeczywistości, cała zmienność i wielorakość form ulegają redukcji, zbiegając się w jeden, wszystko ogarniający, kształt – stożek ziemi, pochłaniający swoją ofiarę. Oczywisty wydaje się zatem obraz Winnie zanurzonej do połowy w ziemi, będący metaforą starości, Umierania. Nie ma tu mowy o stanie przed wejściem do owego Czyśca czy tak jak u Dantego – wędrówki w jego wnętrzu. Beckett pozostawia tylko sam moment przejścia, zakotwiczenie pomiędzy tym, co było, oraz tym, co będzie. To miejsce wyznacza – „mówiąc Beckettem” – „ostateczne wyłączenie”, które jest zapadaniem w głębię niebytu. Winnie, która została bezpośrednio „wrzucona w byt”, nie wchodzi do kopca-kurhanu ani z niego nie wychodzi, ona w nim jest zanurzona, a jej przeznaczeniem jest ugrzęznąć w nim aż po szyję. Takie wydaje się iście beckettowskie *Geworfenheit*. Głowa widniejąca w samym centrum sceny to głowa – można by powiedzieć w duchu feminizmu – *Everywoman*. Sytuacja, w jakiej się znalazła bohaterka *Szczęśliwych dni*, mogłaby być absurdalna, gdyby nie prawda absurdu, dotycząca fundamentalnych pewników egzystencji – najbardziej realnego faktu Śmierci. To skandal Śmierci doprowadza do absurdu. Według Alberta Camusa kondycja człowieka śmiertelnego to kondycja Człowieka Absurdalnego: jeśli Śmierć jest ostateczną klęską, to stanowi źródło absurdu. Absurd Becketta, czy spowinowaconych z jego ustaleniami myślami J. P. Sartre’a czy A. Camusa, to współczesna wersja tragizmu widzianego w perspektywie samego człowieka, dla którego Śmierć właśnie jest największym Absolutem. Prawda absurdu skonfrontowana z prawdami ostatecznymi przekształca się u Becketta w konstrukcję misteryjną w sensie parabolicznym, będąc w gruncie rzeczy współczesną teatralną wersją starożytnych obrzędów pogrzebowych (przypominam, że z nich się narodziła tragedia³⁶).

R. Farnell³⁷ sformułował pogląd, że tragedia w swojej pierwotnej postaci była obrzędem pogrzebowym lub też lamentem nad Śmiercią herosa. Z kolei W. Ridgeway zwrócił uwagę na symbolikę ołtarza nagrobnego, którym było *thyméle*, znajdujące się w centralnym punkcie *orchestry* Te-

³⁵ S. Beckett, *Dante...Bruno... Vico. Joyce*, w: tegoż, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, tłum. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 29-30.

³⁶ Różne teorie na temat rodowodu tragedii można zgrupować wokół tzw. teorii ofiarniczej „jednorocznego ducha” (Gilberta Murray’a i Francisa Macdonalda Cornforda oraz tzw. szkoły rytualistów Waltera Burkerta) oraz przekonania, że wykonywane podczas Wielkich Dionizjów tragedie były ateńskim nabożeństwem żałobnym (Alfred Baumler).

³⁷ Patrz: R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, t. V, Oxford, Clarendon Press, 1907.

atru Dionizosa w Atenach. *Thyméle* było więc symbolicznym grobem herosa (tak też jest u Ajschylosa w *Ofiarnicach* i *Persach*, gdzie środek *orchestry* wypełnia właśnie grób. Warto zwrócić też uwagę, że podczas *Antesterii*³⁸ wykonywany był lament towarzyszący tańcom wokół *thyméle*, który jako pierwotna forma dytyrambu stał się z czasem zasadniczą składową tragedii, na co zwraca uwagę m.in. A. Dieterich³⁹). W dramacie Becketta umieszczony pośrodku sceny olbrzymi kopiec ziemi ma dobrze udokumentowaną prehistorię – funkcjonując *implicite* jako ołtarz (*thyméle*)-grób, dawnego herosa. Tej wykładni sprzyja też etymologia imienia głównej bohaterki dramatu – Winnie⁴⁰ (od ang. słowa *win* – co znaczy: „zwycięstwo, wygrana; wygrać, zwyciężać, zdobyć”). Innymi słowy, *win implicite* odwołuje się do atrybutów bohatera – herosa, co w połączeniu z imieniem – Willie⁴¹ (od ang. formy czasownika posiłkowego i przechodniego *will* – „będzie, będą, etc.”, ale także rzeczownika *will*, który znaczy: „wola, « last will » testament”), stanowi zdanie aktancyjne sztuki oraz niezmiernie istotną cechę Beckettowskiego, Absurdystycznego MISTERIUM MORTIS⁴², wyrażającą sens całego dramatu: „Ostatnią wolą będzie zwyciężyć” (*My last will is going to win*). Z powyższej egzegezy wynika, że Beckett pozostawia odbiorcy topikę eschatologiczną ukrytą nie tylko w obrazowaniu, ale przede wszystkim w etymologizowaniu fundamentalnego problemu dramatu: Śmierci i Umierania. Ostateczny zatem sens wyraża optymizm rodem z ewangelicznych przekazów soteriologicz-

³⁸ W starożytnej Grecji *Antesterie* były wpisane w cykl świąt ku czci Dionizosa – odbywały się na przełomie lutego i marca, co najprawdopodobniej związane było z zimowo-wiosennym przesileniem i zmianą faz księżyca. Święto to miało wyraźny charakter zaduszkowy, ale jak twierdził D’Alviella, było to także święto kwiatów. (Patrz: M. Hope, *Tradycja grecka*, tłum. A. P. Kowalski, Poznań 1994, s. 94).

³⁹ Patrz: A. Dieterich, *Die Entstehung der Tragödie*, 1908.

⁴⁰ Winnie to także zdrobnienie ang. imienia Winifred.

⁴¹ Willie to zdrobnienie ang. imienia William. Dodam, że Beckett etymologię imienia każdej postaci wyprowadza z pralingwistycznego symbolu (Patrz: G. Vico, *L’Scienza nuova* oraz Izydor z Sewilli, *Etymologiarum libri*), stosując dwie klasy etymologizowania *ex origine* (z natury rzeczy) oraz *ex contrariis* (z kontrastów i sprzeczności).

⁴² W swojej rozprawie doktorskiej pt. *Śmierć w dramacie absurdu. Motywy tanatyczne w wybranych sztukach S. Becketta, E. Ionesco i S. Mrożka* wprowadzam pojęcie Absurdystycznego MISTERIUM MORTIS, będące zasadniczym elementem makrokosmosu dramatu i teatru absurdu, nawiązując tutaj do fundamentalnej tezy Henry Gouhiera, mówiącej o tym, że perspektywę każdego dramatu zamyka śmierć. Zbudowanie wyrazistej filozofii śmierci w dramacie absurdu wykracza poza klasyfikację tematycznego repertuaru tradycji literackiej, staje się czymś, co określiłbym mianem dotknięcia tajemnicy śmierci. Obsesja końca i nieuchronnego bytowania ku śmierci – na wzór Heideggerowskiego *Sein-zum-Tode* – to zasadnicze elementy scalające wszystkie wątki treściowe i wszystkie problemy formalne dramatu absurdu. Śmierć urosła do rangi motywu przewodniego i naczelnej dominanty kompozycyjno-nastrojowej dramatów Becketta, Ionesco, Adamova, Pintera, de Ghelderode’a, etc. – objawia się jako biologiczna determinanta i jedyny punkt oparcia.

nych. Przywołam chociażby fragment *Listu św. Pawła do Efezjan*: „Dlatego mówi Pismo: *Wstąpiwszy do góry, wziął do niewoli jeńców, rozdał ludziom dary*. Słowo zaś «wstąpił» cóż oznacza, jeśli nie to, że również zstąpił do niższych części ziemi? Ten, który zstąpił, jest i Tym, który wstąpił ponad wszystkie niebiosy...” [Ef. IV, 8-10]. Wyrażona zostaje tutaj wiara w zwycięstwo Życia nad Śmiercią obrazowana za pomocą stale obecnego w tragediach greckich motywu: *katabasis/anabasis*⁴³.

Z kolei, w warstwie brzmieniowej, imię Winnie odwołuje się do imienia boga z mitologii celtyckiej – Gwyn-ap-Nudd’a, który był władcą Podziemi. Ludy celtyckie wierzyły, że podczas przesilenia zimowo-wiosennego dokonuje się przemiana bóstw. Boga słońca – Luga – zastępował właśnie na jakiś czas wspomniany Gwyn-ap-Nudd. Podobna przemiana bóstw występowała u starożytnych Greków, co bezpośrednio unaoczniały święta ku czci Dionizosa. Wyrażano w ten sposób wiarę w odrodzenie po Śmierci – również poprzez analogię ze zjawiskiem wiosennego odżywiania natury.

Oprócz zasygnalizowanej tutaj przesłanki mitycznej⁴⁴ analizowanego dramatu Becketta zwróćmy też uwagę na to, że rytualne i starogreckie jego źródła w szczególności konstruuja bardzo sugestywną przestrzeń tanatyczną. Na uwagę zasługuje też fakt, iż Beckett umieszcza Winnie w alegorycznym „kopcu Śmierci”, pomijając popularny motyw łoża Śmierci. W istocie, dla absurdysty Śmierć inscenizowana w łożu byłaby zbyt banalna i nieprawdziwa. Beckettowi obce są wielkie sceny umierania, obecne np. u Szekspira, idzie więc dalej, zakotwicząc umierającego w ziemi, z której człowiek powstaje i do której wraca.

Aby wyjaśnić symbolikę kopca Winnie – słuszne wydaje się dookreślenie przynależności tego rekwizytu do określonego paradygmatu kultury funeralnej, czy bardziej – kultury sepulkralnej.

Grób Winnie, którym jest kopiec ziemi (nasyt ziemny), nosi nazwę kurhanu (w sztuce występuje określenie: *a mound* – „kopiec/wzgórek”, co pośrednio odnosi się do nasypu z ziemi jako elementu kultury kurhanów – *burial mound*). Jak pisał Louis-Vincent Thomas: „Pogrzebanie organiczne, czyli bezpośrednio w ziemi, lepiej niż każdy inny pochówek wyra-

⁴³ Beckett doskonale wykorzystuje tę opozycję we wszystkich wymiarach świata przedstawionego: od łączenia postaci w przeciwstawne pary, po konstrukcję przestrzeni scenicznej obrazującej właśnie przenikanie dwóch wartości czy dwóch rzeczywistości.

⁴⁴ Beckett w eseju *Dante...Bruno...Vico. Joyce* przywołuje pojęcie mitu podane przez Vica. Czytamy, m.in.: „Mit, według Vica, to nie alegoryczny wyraz ogólnych filozoficznych aksjomatów, ani też produkt określonych ludów, lecz historyczne świadectwo pewnej rzeczywistości – pewnych współcześnie występujących zjawisk; [...] Jowisz nie był symbolem; był straszliwie realny. To właśnie ów powierzchownie metaforyczny charakter mitów pozwalał pojmować je ludziom, dla których sam obraz, najprostszy, i tylko tego, co przedmiotowe, stanowił szczyt dostępnej abstrakcji” [s. 16-17].

za więź Ziemia-Śmierć. Dziś jeszcze ma ono w świecie zachodnim swoich zwolenników⁴⁵. Kurhan zazwyczaj krył większą liczbę grobów, większe kurhany budowano dla znaczących przedstawicieli danej społeczności. Choć najczęściej spotykamy kurhany u Słowian, ich obecność odnotowano w wielu zakątkach Europy, Ameryki Południowej i Środkowej Azji. Groby, które pojawiły się wraz z wynalezieniem rolnictwa, miały kształt *tumuli* (pagórków). Prehistoryczny *tumulus* można interpretować jako wizerunek archetypicznej góry kosmicznej, miejsce, w którym spotykały się ze sobą Ziemia, Niebo i świat podziemny. W ten sposób wyrażano wiarę w metempsychozę. Podobny archetyp odnajdujemy w grobach starożytnej cywilizacji mykeńskiej i greckiej, w egipskich piramidach, grobowcach okresu rzymskiego, a także w buddyjskich *stupach*⁴⁶ (grobowcach z relikwiami) i *pagodach*. Pragnę zwrócić jeszcze uwagę na to, że ów kurhan – kopiec to także w mitycznej interpretacji prapagórek. W niektórych mitach kosmogonicznych Ziemia zaczęła się od prapagórka (pierwotnego kopca). Ten rodzaj opowieści kładł nacisk na płodność Matki-Ziemi, a pagórek (kopiec) oznaczał święte miejsce narodzin. (Pagórek łączy się także z wieloma historiami o wydobyciu Ziemi, w których świat rozpoczyna się od grudki ziemi wyniesionej z głębin). Powróćmy jednak do kurhanu – jako symbolu tanatycznego.

Ze szczególnym powodzeniem kultura mogił i kurhanów rozwijała się w epoce brązu na terenach od wschodniej Francji po Niemcy i Słowację. Cechą charakterystyczną tej kultury był zewnętrzny kształt grobu-kurhanu-kopca – czyli usypanego z ziemi stożka – nawiązującego swym kształtem do piramidy⁴⁷. Beckett nie bez znaczenia umieścił Winnie właśnie w tej pozycji – sugerując, że symbolika Absurdystycznego MISTERIUM MORTIS wpisuje się w uniwersalny i ponadczasowy kontekst kulturowy, zrozumiały kod funeralny, który przetrwał i oparł się wszelkim cywilizacyjnym transformacjom. W kulturze sepulkralnej wykształcił się w ciągu wieków model grobu pionowego, w którym, od czasów starożytności, chowano najbardziej czcigodnych zmarłych, np. królów i papieży. Grób pionowy przybierał nadnaturalne rozmiary, zajmując

⁴⁵ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 74-75.

⁴⁶ Mam na myśli analogię do tzw. *stupy parinirwany*, która wskazywała pierwotnie na wejście Buddy w *parinirwanę* w Kuszinagara. Główna część tej *stupy* w formie dzwonu – symbolizuje doskonałą mądrość Buddy, natomiast koncentrowanie się na kształcie *stupy* prowadzi, wg buddystów, do zwrócenia umysłu w stronę pierwotnej radości i wolności, które przekraczają wszelkie uwarunkowania, ujawniając bogactwo osiągniętego stanu Buddy (bycia Buddą).

⁴⁷ Badacze zauważają, że kulturę kurhanu najprawdopodobniej wytworzyły plemiona celtyckie (ok. 1500 r. p.n.e.). Celtowie grzebali zmarłych – początkowo nie spoielanych – w pozycji stojącej i wyprostowanej.

niejednokrotnie dużą przestrzeń kościoła czy kaplicy, a poprzez pionową pozycję oraz swoją gigantyczną wielkość wyrażał patetyczne uczucia żywych wobec zmarłego. Pozycja, jaką zajmują bohaterowie Becketta, nie jest pozbawiona znaczenia. Po rytualnych wręcz gestach czynionych przez Estragona – symbolizujących powrót do Iona – w *Szczęśliwych dniach* widzimy tylko postać utrzymującą jedną charakterystyczną pozycję wertykalną – zakleszczoną w horyzontalności sceny. Paradoksalnie, nie jest to pozycja skierowana ku niebu, ale odwrotnie, ku ziemi. W ten oto sposób Winnie przełamuje dwie osi: horyzontalną i wertykalną. Jej zstąpienie do Otchłani nie jest jednak całkowite. Beckett pozostawia Winnie głowę – unieruchomioną tak jak w sztywnym kołnierzu z gipsu – nie pozbawiając świadomości, kilku śladów pamięci oraz zamglonych oczu – wszystko to po to, aby – mówiąc językiem *Molloy* – ocalić fragment „niektkniętego mózgu, by się radować! I by lękać się Śmierci jak odrodzenia”.

Nie bez znaczenia jest też torebka Winnie wypełniona różnymi rekwizytami, *implicite* przywołująca owe drobiazgi, które starożytni Celtoi grzebali wraz z ciałem zmarłego, a które towarzyszyły mu w jego codzienności: „Zawsze będzie torba. Nawet gdy odejdziesz, Willie, nie? (...) Willie, odejdziesz już wkrótce, co? [...] (Z oporami odwraca się przodem do widowni) Jakoś mnie ziemia dziś uwiera. Czyżbym przytyła? [...] To pewnie przez ten upał. (Zaczyna gładzić i klepać ziemię) Wszystko się rozszerza” [s. 214].

Powyższa *glossa* – dotycząca genezy kurhanu-kopca, czy refleksja nad pozycją ciała Winnie, rozbudowuje znaczenie konkretnego motywu kopca Winnie. Kopiec Winnie to swoiste *axis mundi* czy bardziej wymowny współczesny *thyméle*, wypełniający przestrzeń MISTERIUM MORTIS, wyznaczający zarazem kulminacyjny moment „akcji Umierania”.

Cała jakość motywu kopca leży w sile statycznej tego rekwizytu, jego niezmienności, bezruchu, kamiennym wręcz zastygnięciu. Grób – symbolizujący ciemność świata podziemnego, świata umarłych, swoją wyrazistość zyskuje również poprzez opozycję z jasnością dnia, Słońcem dającym życie. Ale jest też grób symbolem nieśmiertelnej miłości (grób Tristana i Izoldy⁴⁸, Abelarda i Heloizy).

Mamy tu więc obraz dynamiczny, wizerunek „człowieka w akcji” – akcji Umierania, a zarazem dosłowne obrazowanie Śmierci i Umierania. To obrazowanie najwyraźniej uwidacznia się poprzez przywołanie stałych związków frazeologicznych związanych ze Śmiercią. Kobieta pograżająca się w piasku powraca do pyłu, do prochu, jak w pokutnej formule: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz”. Prawdy ostateczne objawiają się

⁴⁸ Czynie tutaj aluzję do literackiej pary kochanków Tristana i Izoldy. Po Śmierci połączył ich krzak głogu, który wyrósł z grobu Tristana, korzenie zapuszczając w grobie Izoldy. Jest to symbol zwycięstwa miłości.

bardzo naturalnie i spokojnie. Winnie przez swój uśmiech akceptuje nadchodzący koniec. Jest pogodzona ze Śmiercią. Nie buntuje się. Innymi słowy, Samuel Beckett dosłownie potraktował wyrażenie: „Być jedną nogą w grobie” czy „Wpędzić kogoś do grobu” („*to send somebody to an early grave*”). Zwiększając jakby dosadność tanatycznego obrazowania, dramaturg umieścił Winnie w kopcu z ziemią po pas, a w końcu po szyję. Znaczeniowo więc odgrywa ów Beckettowski rekwizyt podwójną rolę: realną i symboliczną⁴⁹. Z jednej strony mamy tutaj komemorację i konfesję, które w wymiarze symbolicznym rozciągają się poza grób, na działanie i przestrzeń sceniczną, z drugiej zaś – inscenizowany za każdym dźwiękiem dzwonka realny proces nieuchronnej redukcji ludzkiego życia i ludzkiego ciała.

Warto podkreślić, że para Beckettowskich kochanków, do końca ślubująca sobie miłość na grobie – to jakby dosłowne pokazanie miłości „do grobowej deski”. Tylko w teatrze możliwe jest pokazanie tej dosłowności. Jednakże Śmierć, która miała rozdzielić kochanków, a o której Marta mówiła do Romea: „Śmierć, panie, i tak wszystko kończy”, będzie musiała ich złączyć w wielkim MISTERIUM MORTIS, w którym koniec spotyka się z początkiem. Zmęczenie życiem staje się silniejsze niż lęk przed Śmiercią – jak przekonywał autor traktatu *O szczęściu*⁵⁰. Tematyka szczęścia sytuuje się więc jako wielka psychologiczna prawda, dlatego też sztuka Becketta to wielka sztuka egzystencjalna mówiąca o zwycięstwie nad samotnością, która lęk przed Śmiercią pogłębia, o zwycięstwie Miłości, która wszelki lęk niweluje. W dramacie Śmierci i Umierania obecność drugiej Ukochanej Osoby uspokaja, pozwala stworzyć sytuacje dialogiczne, wypełnione dramatycznym napięciem. Z pewnością wielki monolog Winnie, gdyby do końca pozostał monologiem, byłby o wiele bardziej przygnębiający. Dialog Winnie z Williem, wielokrotnie czynione gesty wzajemnego oddania czy wreszcie, w ostatniej scenie, poruszające spojrzenie Williego czynią z MISTERIUM MORTIS – Wielkie MISTERIUM AMORIS.

B. Przestrzeń solarna – głowa – dzwonki. W stronę *Bar-do thos-grol*⁵¹

Słońce to po Księżycu i Ziemi najważniejszy rekwizyt kosmiczny świata fikcji i imaginacji Becketta. Organizuje on nie tylko przestrzeń solarną *Szczęśliwych dni*, ale również jest motorem działania scenicznego

⁴⁹ Warto tutaj przywołać spostrzeżenie E. Panofsky'ego, który twierdził, że grób ma charakter wspomnieniowy i eschatologiczny.

⁵⁰ Patrz: W. Tatariewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1985.

⁵¹ Buddyjskie określenie *Tybetańskiej Księgi Umarłych*.

go⁵². Spójrzmy choćby na fragment dialogu Winnie: „Willie! Natychmiast z powrotem do dziury! Dość już się opalałeś! (Pauza) Słyszysz, co mówię? Przestań się pławić w tym piekielnym słońcu, wracaj zaraz do dziury! (Pauza)” [s. 215].

Willie chowa się jak larwa, która opuściła swój kokon. Winnie, śledząc jego ruch, instruuje go: „Tyłem głuptasie, nie głową! Jak się później obrócisz? (Pauza) O teraz obrót.... i cofaj się teraz. (Pauza)”. Gdy Willie schował się, Winnie przywołuje słowa będące transpozycją z *Cymbelina* Szekspira⁵³ [akt IV, scena 2]: „Nie spali cię już słońce lata. (Pauza) Słyszaleś?” Ale u Becketta jest nie tylko Szekspir. Odwołania do Słońca i światła to przykład toposu poetyckiego, który najczęściej przybiera postać inwokacji do przyrody⁵⁴.

Autor *Szczęśliwych dni* nie bez kozery umieszcza w przestrzeni solarnej dramatu również rekwizyty falliczne. *Fallus*, symbolizowany przez: rewolwer, parasol czy scenę z mrówką, stanowi oś świata, światło słoneczne, wyrażał też w najstarszych egzegezach zapładniającą moc promienia słonecznego i był czczony jako źródło popędu seksualnego oraz męskiej energii życiowej – utrwalający i uniesmiertelniający życie. Nie inaczej też jest z włosami Winnie, które kojarzą się z promieniami słonecznymi, a ich siwy kolor wyraża stateczność, powagę i szacunek.

Czas w owym dramacie Śmierci i Umierania wyznaczają dźwięki dzwonek. Między jednym dzwonkiem a drugim rozgrywa się cała „akcja Umierania”, jak również widzimy poszczególne etapy „zapadania się” Winnie. Ale Winnie wie, że: „... tak mało jest do powiedzenia, tak mało jest do zrobienia, i w niektóre dni chwyta taki lęk: że dobiegnie się ... kresu, gdy do dzwonka na sen pozostanie jeszcze wiele godzin, i nic już nie zostanie do powiedzenia, nic już nie zostanie do zrobienia. I mijają te dni, te niektóre dni, mijają i przemijają, aż do dzwonka, i nic albo prawie

⁵² Dodam, że najwyższą częścią *stupy* jest zwykle symbol Słońca i Księżycy albo pływająca kropla elementu przestrzeni, która spoczywa na naczyniu, zawierającym nektar życia. Ta część jest biała i symbolizuje niewiedzę przemienioną we „wszechprzenikającą mądrość”.

⁵³ Początek pieśni śpiewanej przez Guideriusa brzmi w oryginale: „*Fear no more the heat o' the sun*” – podają za: A. L i b e r a, op. cit., s. 216.

⁵⁴ Na podst. E. R. C u r t i s, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, op. cit., s. 99. Jej pierwotne znaczenie religijne najlepiej zostało oddane w *Iliadzie*, gdzie wzywane są w modlitwach i w przysięgach – oprócz bogów Olimpu – także ziemia, niebiosa i strumienie. Spójrzmy jeszcze na zbieżność topiki solarnej (związanej z wątkiem Umierania) *Szczęśliwych dni* z topiką solarną i wędrownym toposem prometejskim (m.in. *Prometeusza skowanego* Ajschylosa). Bohater tragedii Ajschylosa przywołuje eter, wiatry, strumienie, morze, Ziemię i Słońce, aby stały się świadkami tego, jak on, bóg – cierpi. Prometeusz to swoista prefiguracja cierpienia Winnie. Beckett poprzez motywy solarne potęguje więc tragiczną dominantę sztuki.

nic nie zostało powiedziane, i nic albo prawie nic nie zostało zrobione” [s. 223].

Winnie umiera długo. Cała przestrzeń dramatu wypełniona jest tym niekończącym się procesem. Bohaterka *Szczęśliwych dni* umiera dla samej siebie i dla Willie’ego, i dla widza. Umieranie jest monotonne, ale gdyby nie dźwięk dzwonek – scena umierania stałaby się jeszcze bardziej nużąca. Dźwięk dzwonek oddaje kolejne fazy procesu umierania, „od dzwonka do dzwonka”, ale zarazem budzi z letargu, każe Winnie snuć monologi z przeszłości. Beckett, jak zwykle, okazuje się zwolennikiem filozofii wieczystej, traktującej rzeczywistość niezależnie od czasu fizycznego. Choć czas, symbolizowany brzęczeniem dzwonka, nieubłagane „wpycha” Winnie coraz głębiej i głębiej, możemy przypuszczać, że owo brzęczenie symbolizuje – *implicite* – bicie dzwonek pogrzebowych, które miały odpędzać złe duchy, a zarazem wskazywać drogę duszom zmarłych. Jak u metafizycznego poety Johna Donne’a – beckettowski dzwonek elektryczny przypomina o nadchodzącym końcu: „Nie dowiaduj się nigdy, komu bije dzwon, bo zawsze bije on tobie”⁵⁵. Dzwonek⁵⁶, gdyby na przekór zaleceniom Becketta nie był elektryczny, mógłby stanowić również dalekie echo misteriów dionizyjskich, podczas których dzwonekami zdobiono wyobrażenia fallusa w czasie *falloforiów*, w ceremonialnych procesjach urodzaju i płodności. Zakotwicząc z kolei symbolikę dzwonka w buddyzmie *wadžrajany*, można wskazać, że oznacza on mądrość Oświecenia, czyli rozumienie Pustki (*siunjata*), jak również jest typowym buddyjskim symbolem „kobiecy”.

Powyższy „rozpustny ciąg skojarzeń” – rozbudowuje w dużej mierze znaczenie tego konkretnego rekwizytu, zajmującego ważne miejsce w przestrzeni solarnej Absurdystycznego MISTERIUM MORTIS. Dźwięk dzwonka sygnalizuje kolejne fazy Umierania. Umieranie, które nie zostanie doprowadzone do końca, ale tylko do zeszytnienia głowy i karku Winnie – podzielę na osiem faz, biorąc za matrycę najbardziej sugestywny przekaz literacki *Tybetańskiej Księgi Umarłych*. Nawiązanie do *Tybetańskiej Księgi Umarłych* nie jest przesadne, jeśli wsłuchamy się w zawarty w niej opis oznak bliskiej Śmierci – uchwycimy też kolejne fazy „fizjologii Umierania”, które poszczególne sekwencje dramatu i dialogi Winnie właśnie sygnalizują.

Mówiąca głowa Winnie, tak jak w starożytnych mitologiach – symbolizuje mądrość niebiańską, Słońce oraz duszę nieśmiertelną. Beckett

⁵⁵ J. Donne, *Modlitwy w nagłych potrzebach* 17; 1624.

⁵⁶ Kwestie Winnie o dzwonku to również transfiguracja kwestii Ofelii z *Hamleta* Szekspira: „Oto oglądam ten szlachetny umysł jak zespół dzwonek rozstrojony, głośny, ja, która piłam miód muzycznych zakłéc”. W. Szekspir, *Hamlet*, tłum. J. S. Sito, akt III, scena 1, Poznań 2002.

nie pozwala na całkowite pograżenie postaci w ziemi, zostawia głowę, aby tak jak u starożytnych Celtów⁵⁷ przemówiła:

„To właśnie jest tak cudowne: moje dwie lampy – gdy jedna przygasa, druga pali się jaśniej. (Pauza) O tak, to wielkie dobrodziejstwo!” [s. 224].

Dwie lampy odnoszą się do dwóch przestrzeni: zewnętrznej i wewnętrznej, których sens najpełniej oddaje przywołana tutaj *Tybetańska Księga Umarłych*: „I przejdź do stanu Jasności i Pustki – nie możesz pojmować ich jako czegoś – i pozostań w tym stanie przez chwilę. I znów medytuj nad bóstwem opiekuńczym, i znów medytuj nad Jasnym Światłem; czyn tak na przemian. A potem pozwól, żeby twój intelekt zanikł stopniowo, poczynając od jego krańców”⁵⁸. Przenikanie światła – tego najjaskrawszego – słonecznego, ze światłem wewnętrznym obrazuje splatanie się dwóch przestrzeni: mikrokosmosu wewnętrznego i makrokosmosu zewnętrznego, którego odbiciem jest właśnie „światło duszy”. Gdy umiera człowiek, gaśnie jego wewnętrzne światło, ale bardziej przez to rozświetla się światło zewnętrzne. Mądrość Wschodu każe wierzyć w to, że **wraz ze Śmiercią człowieka rozbłyskuje nowa gwiazda, gdy mała lampa przygasa – rozjaśnia się wielka lampa Wszechświata**. W tym oto miejscu obserwujemy zdumiewające i wyjątkowe spotkanie Wschodu z Zachodem. Dramat Becketta dzięki temu osobliwemu spotkaniu odsłania swoją ukrytą strukturę, której eksplikacja służy dokładnemu rozpoznaniu, parafrazując ostatni rozdział *Tybetańskiej Księgi Umarłych* (skrót: TKU) – **Wyzwolenia przez Obserwację Oznak Zapowiadających Śmierć**. Spójrzmy zatem na poniższe zestawienie:

Etapy Agonii	<i>Tybetańska Księga Umarłych</i>	<i>Szczęśliwe dni</i>
I	„Wewnętrzny żywioł «ziemi», znajdujący się w ciele i kościach, stapia się z «ziemią» zewnętrzną; taka jest oznaka. Ociężałe ciało i skóra przechodzą w «ziemię». Oznaką wewnętrzną jest odczucie [chorego], jakby zapadał się w ziemię i znikał” [TKU, s. 134].	Kwestia Winnie: „Jakoś mnie ziemia dziś uwiera. Czyżbym przytyła? [...] To pewnie przez ten upał. (Zaczyna gładzić i klepać ziemię) Wszystko się rozszerza” [s. 214]. Dzianie sceniczne: zapadanie się Winnie w ziemi od pasa aż po szyję i głowę: „Co za pomysł sterczeć tak w tej cholernej ziemi po cycki?” [s. 229].

⁵⁷ Celtowie czcili głowę ludzką i uważali ją za siedzibę duszy zdolną do samodzielnego życia po Śmierci, zdolną do prorokowania, symbolizującą płodność. Motyw „gadającej” głowy odnajdujemy w romansie starofrancuskim *Walentyn i Orson* czy legendzie angielskiej o Rogerze Baconie.

⁵⁸ Cyt. Za: A. Huxley, *Filozofia wieczysta*, tłum. J. Prokopiuk i K. Środa, Warszawa 1989, s. 239. Patrz także: *Tybetańska Księga Umarłych*, przeł. i oprac. I. Kania, Kraków 2001 – oraz pomieszczony tamże: *Komentarz psychologiczny* C. G. Junga (s. 147-162).

II	„Gdy moc żywiołu ziemi wchłonięta zostaje przez żywioł wody, ciało traci siłę, świadomość zaś ulega zamgleniu. Woda wewnętrzna to krew i ropa. Oznaki jej stapiania się z wodą zewnętrzną są takie: śluz cieknie z ust i nosa, wysycha też gardło i język”.	Didaskalia: Winnie zaczyna pociągać nosem, spogląda w górę. „I jeśli ziemia pokryje któregoś dnia moje piersi, to będzie tak, jakbym nigdy ich nie widziała, jakby nikt ich nigdy nie widział” [s. 226].
III	„Moc «wody» jest wchłonięta przez żywioł «ognia», spada przeto ciepłota ciała”.	Dzianie sceniczne: zapalenie się parasolki. Po kwestii Winnie: „Wszystko się rozszerza”, jak informują didaskalia, następuje jak najdłuższa pauza. Parasolka zaczyna się palić. Dym i w miarę możliwości płomień. Winnie zaczyna pociągać nosem, spogląda w górę, odrzuca parasolkę za kopiec, pochyla się w ślad za nią i patrzy, jak płonie. (Pauza) Och, ziemio, ty stara gaśnico [...] [s. 224-225]. „Czy aby i ja nie roztopię się w końcu albo nie spłonę w ten sposób, znaczy nie zaraz w płomieniach, nie, tylko stopniowo... czy całe to (szeroki gest rękami) – widzialne ciało nie spali się na węgiel?” [s. 225].
IV	„Świadomość już to się rozjaśnia, już to mętnieje. Gdy wewnętrzny ogień stapia się z zewnętrznym, oczy biegają w górę, w tył. [...] Wiatr wewnętrzny to oddech; oto oznaki jego wchłaniania przez wiatr zewnętrzny. Oddech staje się chrypliwy, członki zaczynają drzeć. Znakiem wewnętrznym jest wirowanie, chwiejność świadomości”.	Reminiscencje Winnie, epizod z Showerem i Cookerem: „Z zapomnienia – wyłania mi się niejaki pan Shower – pan i chyba pani Shower – nie – bo trzymali się za ręce [...] Shower [...] podnosi głowę, patrzy przed siebie] – czy raczej Cooker [...] (Załamującym się głosem) Ludzkie (Pauza) Co człowiek ma robić? (Opuszcza głowę)” [s. 228-229]. „Boli mnie kark. (Pauza. Z nagłą gwałtownością) Kark mnie boli! (Pauza) No, dużo lepiej” [s. 245]. To samo zdanie wypowiada Winnie na początku I aktu po zażyciu lekarstwa. Samopoczucie poprawia jej wykrzyczenie swojego bólu. „Musi dopiero się coś zdarzyć, poza mną, sama dalej nie dam rady (Pauza) Podmucha wiatru (Pauza) Tchnienie jakies” [s. 246]; „Ziemia nie ma już atmosfery?” [s. 238]. „Widzę go... (zezuje w dół) sam czubek nozdrza... tchnienie życia... tę linię, którą zachwycałeś się tak” [s. 238].
V	„otrzymana od matki rakta [krew – także krew menstruacyjna – termin z med. tybet.] – wzbiera ku górze, wędruje tzw. czerwoną drogą”.	Gesty typowo kobiece – malowanie ust czerwoną szminką, jak również częste wykorzystywanie torebki – symbolizującej macię.
VI	„Otrzymany od ojca biały płyn nasienny spływa w dół tzw. białą drogą”	Scena z mrówką niosącą białą kulkę (nasienie, prawdopodobnie efekt onanizmu Willy’ego).

VII	„Oddech coraz bardziej wyrывa się na zewnątrz, krew z całego ciała gromadzi się w żyłę życia [tętnicy płucnej] i wpuszcza jedną kroplę do środka serca. Jest to tzw. czarna droga”.	Motyw nocy: „Winnie: a jednak robię to – szykuje się na noc – czując, że już jest blisko, że dzwonek na sen już zaraz. [...] Czasami wszystko jest już za mną: wszystko zrobiłam, wszystko powiedziałam i przyszykowałam na noc, a dzień wcale się jeszcze nie kończy [...] tak czasami się myślę, czując, że noc jakoby już blisko, że dzwonek na sen już zaraz” [s. 231]. „Mogłoby być wiecznie ciemno (Pauza) Czarna noc bez końca” [s. 246].
VIII	„Kiedy w sercu spotykają się «kropłe» biała i czarna, uczucie ociężałości i omdłości roztapia się w doznaniu bardzo wyraźnego blasku, jednocześnie zaś [człowiek] doświadcza radości z [przyszłych] narodzin. [...] Wówczas wszystkim ludziom ukazuje się «główna jasność»”.	Doksologia światła oraz inkantacje Winnie, która przecierając szkła okularów, mówi: „Święte światło! Wynurz się z mroku i płoń piekielnym światłem” [s. 203]. „To właśnie jest tak cudowne” [s. 226]. „Znowu szczęśliwy dzień” [s. 248]. Końcowe didaskalia: „Winnie spogląda przed siebie. Rosnące szczęście na twarzy”; „Pauza. Szczęście na twarzy gaśnie. Zamyka oczy. Ostry dzwonek. Uśmiecha się, patrząc przed siebie. Uśmiech gaśnie” [s. 249].

Winnie nie udaje się przechytrzyć zewnętrznych i wewnętrznych zaповiedzi Śmierci, ale ich ukazanie w dramacie Becketta to jakby spełnienie wskazań *Tybetańskiej Księgi Umarłych*. Na tej podstawie wyłożyłem tu „pouczenia” o wyzwoleniu się poprzez rozpoznawanie oznak Śmierci. I komentarzem niech będą ostatnie słowa TKU: „Rozmyślajcie nad nimi, o joginowie przyszłych pokoleń. To Pouczenie o Wyzwoleniu się przez Obserwację Oznak Śmierci będzie skutecznie działać dopóty, dopóki będzie się obracać Koło Bytu. Samaja! Księga ze «skarbów ukrytych» Kar-ma gling-py. Na szczęście!”⁵⁹.

Sztuka Becketta z dużym prawdopodobieństwem mogłaby służyć jako przygotowanie do podróży na „Tamtą Stronę”. W każdym razie, odzwierciedlone zostaje tutaj to, o co chodziło we wszystkich kultach misteryjnych – o pełną integrację i inicjację, której celem jest przywrócenie duszy boskości utraconej podczas narodzin. „Tamtą Stroną” w Absurdistycznym MISTERIUM MORTIS to nie świat pozagrobowy, ale przede wszystkim zmiana nastawienia umysłu i punktu widzenia wobec spraw ostatecznych. Ta „druga strona” – to m.in. świat psychiki podmiotu przeżywającego sytuację graniczną, to zarazem wyzwolenie ze stanu nieświadomości ku stanowi oświecenia i swobody oraz przekroczenie wszystkiego, co „dane”, co namacalne i dotykalne.

Beckett niejednokrotnie sugeruje i przywołuje głębokie konteksty, rodem ze „scenariuszy inicjacyjnych”, analizy podświadomości stosowa-

⁵⁹ *Tybetańska Księga Umarłych...*, op. cit., s. 137.

nych przez lekarzy w celach terapeutycznych. Winnie – jak typowy Europejczyk – przechodzi przez typowo freudowskie sytuacje, gdy podczas analizy ujawniane są treści podświadomości. Wędruje więc w wymiarze scenicznym i werbalnym z powrotem ku łonu, poprzez świat skojarzeń seksualnych. Spójrzmy chociażby na wymowną kwestię Winnie: „Pewien żywot (Uśmiech) Długi żywot (Uśmiech gaśnie) Który zaczął się w łonie, jak to kiedyś bywało. Mildred to łono pamięta. Do Śmierci pamiętać je będzie. Łono. Matczyne łono (Pauza)” [s. 240].

Ta swoista projekcja przeżycia wewnątrzmacicznego pozwala Umierającej na przejście – jak to powiada TKU – poza *Srid-pai Bar-do*⁶⁰ oraz przeniknięcie „od tyłu” do niższych sfer *Cz’os-ñid Bar-do*⁶¹. Celem MISTERIUM MORTIS *Szczęśliwych dni* jest zatem pomoc Umierającemu w stawianiu czoła najważniejszej próbie przejścia. Ponieważ jednak Winnie nie umiera do końca, Beckett w ten sposób chce powiedzieć, że umieramy przede wszystkim za życia. Doświadczenie tego procesu jest zatem częścią podstawowej struktury psychicznej każdego człowieka. Sztuka Becketta to przesłanie dla tych, którzy właśnie mają umierać lub już umarli, ale przede wszystkim dla tych, którzy się narodzili, ponieważ wielki temat mortalny, podjęty nie tylko w tym utworze – dotyczy ciągle Każdego, w tejsze właśnie chwili.

Umieranie dla Becketta to nie tylko fizjologia, pokazanie wielkiego „urazu porodowego” – wielokrotnie rekurencyjnie przywoływanego w narracjach *Molloy*, *Molone umiera*, *Nowel*, *Tekstów po nic* czy sztukach z *Czekając na Godota* na czele – ale wielka przemiana duchowa. Przemiana ta przekształca Życie jako chorobę o złym rokowaniu, która zawsze kończy się zejściem śmiertelnym, w Życie Świadome trudów oraz zmagani ludzkiej egzystencji. W ten oto sposób **egzystencja według Becketta staje się nie tyle tragiczna, ile przede wszystkim heroiczna**, naznaczona trudem istnienia.

Dodatkowym wzmocnieniem Beckettowskiego MISTERIUM MORTIS jest obecność w strukturze *Szczęśliwych dni* motywów reinkarnacyjnych: „Tak, wydaje się, że zdarza się coś, wydawało się, że coś się zdarzyło, a nic się nie zdarzyło, nic zupełnie nic [...] Ta parasolka jutro znów tu będzie, przy mnie, na kopcu, by służyć mi w ciągu dnia (Pauza. Bierze lusterko) Biorę oto ten kawałek szkła, rozbijam go o kamień (Tłucze lusterko) – i rzucam daleko od siebie (Rzuca oprawkę za siebie) – jutro znów będzie w torbie, bez najmniejszej rysy, by służyć mi w ciągu dnia [...] To właśnie jest tak cudowne. Że wszystko (Opuszcza głowę, załamującym się głosem) wszystko tak cudowne” [s. 226].

⁶⁰ Ostatnia i najniższa kraina świata zmarłych.

⁶¹ Druga część TKU opisująca stan marzenia sennego tuż po śmierci oraz tzw. „złudy karmiczne”.

Zwróćmy uwagę, że parasolka, która spłonęła w pierwszym akcie, pojawiła się w akcie drugim „jak poprzednio”. Widoczne płomienie zachowują dwuznaczność symboliki ognia w ogóle: niszczącą i waloryzującą. Ogień jest symbolem ruchu występującego jako przedłużenie świata wiecznego. Płomienie zaś to ruch oświetlający i zapładniający. Ogień to także dym z pogrzebowego stosu: pali i niszczy, a zarazem oczyszcza. Symboliczne znaczenie ognia daje więc charakterystyczną dychotomię: Śmierć/Odrodzenie. Parasolka⁶² (chodzi tu o parasolkę – ang. *parasol*, chroniącą od słońca, a nie od deszczu – ang. *umbrella*) – choć jest przedmiotem martwym, „odradza się” jak Feniks z popiołów. Odrodzenie dotyczy też wszystkiego, co istnieje: „Zastanawiam się czasem [...] Zawsze coś zostaje (Pauza) Z każdej rzeczy (Pauza) Jakieś resztki. (Pauza) nawet, gdy rozum się straci” [s. 238]; „O tak, rzeczy też żyją, zawsze to powtarzam, rzeczy też w pewien sposób żyją. (Pauza) Dajmy na to lusterko. Nie potrzebuje mnie (Pauza) Dzwonek (Pauza) Dźga jak nóż (Pauza) Jak dłuto [s. 240].

Wraz z motywami reinkarnacyjnymi współgra topika końca. WSZYSTKO SIĘ KOŃCZY – tę ostateczną prawdę, pragnie Beckett, podobnie jak w *Końcówce*, wyraźnie zaakcentować. Kończy się życie Winnie i Williego, tak jak kończy się tubka pasty do zębów, a wraz z postaciami umierają i przedmioty martwe, zapada się kosmos i świat. Winnie, przyglądając się tubce pasty do zębów, relacjonuje: „Kończy się”, grzebiąc w torbie, zauważa: „Żadnej ikry [...] Kompletnie”. Motyw końca zyskuje wyraźne zabarwienie konsolacyjne: „Nie pierwszy, nie ostatni” – mówi Winnie, kładąc tubkę na ziemi. Topika pocieszenia sugeruje zgodę na nieuchronny koniec, chociaż samo przypomnienie o nadchodzącym końcu jest bolesne i powoduje zepchnięcie negatywnego ładunku emocjonalnego do najgłębszych pokładów nieświadomości, jakich rezerwuarem i symbolem jest sen Williego: „A ty, Willie? (Obraca się troszeczkę w jego stronę) Przypominasz sobie, by się coś takiego już zdarzyło? [...] Willie, czy ty w ogóle wiesz, co się stało? Znowu cię ta śpiączka napadła?” [s. 225]. Za podsumowanie tej sceny niech posłużą słowa pewnego chińskiego myśliciela, który relacjonując sen o motylu, zastanawiał się: „czy śniło mi się, że byłem motylem, czy też motylowi śniło się, że był człowiekiem?”

Podsumujmy: Dzięki kontekstom buddyjskim obecnym w sztukach Becketta rozumiemy, że Śmierć okazuje się zmianą substancji postrzegającej, która, wyzbywając się ciała, łączy się z pozacielesną treścią rzeczy. Innymi słowy, wspomnienie Nicości wskrzesza rzeczy, wskrzesza przedmiot percepcji, dając, być może złudną, nadzieję na złączenie pod-

⁶² W tradycyjnej *stupie* buddyjskiej, oprócz stopni, tronu Buddy, wazy lotosu, naroży i innych elementów, występuje też parasol, który symbolizuje stan przezwyciężenia wszelkiego cierpienia. Rekwizyt ten rozbudowuje znaczenie sztuki o dodatkowe konteksty.

miotu z przedmiotem. Beckettowska doksologia światła sprawia, że skoro Życie porównywane jest do płomienia, Śmierć obrazuje jego zgaśnięcie, ale zarazem zostaje wyrażona poprzez motywy-wątki reinkarnacyjne oraz etymologizację imion postaci wartość eschatologicznej nadziei. Śmierć jest dla Winnie wewnętrznym aktem transgresji, dotyczącym bezpośrednio umierającego, ale równocześnie podmiot przenosi odczucia związane z umieraniem na zewnętrznego obserwatora. Tak oto Beckett osiągnął wymiar najważniejszej funkcji teatru „współuczestnictwa” i „wtajemniczenia”. Akceptując pogrążanie Winnie w czeluści grobu, paraliż Hamma, akceptujemy również Śmierć jako jeden z etapów cyklu biologicznego – będący swego rodzaju splątą długą wobec natury.

„Rozmyślajcie o tym, o joginowie przyszłych pokoleń. To Poczucie o Wyzwoleniu się przez Obserwację Oznak Śmierci będzie skutecznie działać dopóty, dopóki będzie się obracać Koło Bytu. Samaja! Na szczęście!”.