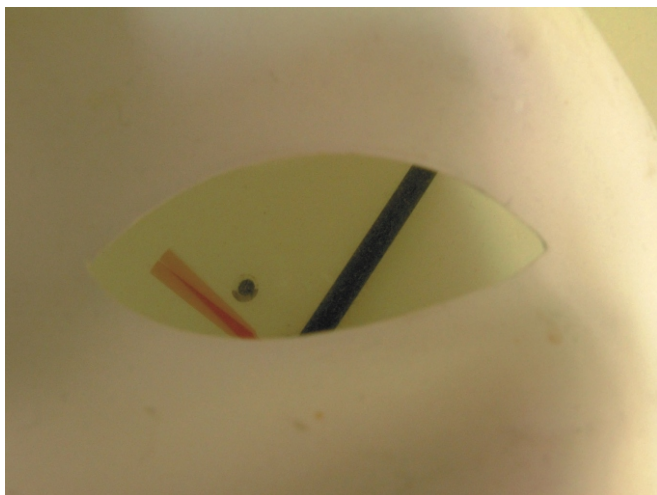


JAKUB MOMRO

LITERATURA ŚWIADOMOŚCI

SAMUEL BECKETT –
PODMIOT – NEGATYWNOŚĆ



LITERATURA ŚWIADOMOŚCI



Komitety redakcyjne:

Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

Tom 72: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne.*
Wprowadzenie do teorii aktora-sieci

Tom 84: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*
red. Ewa Rewers

JAKUB MOMRO

LITERATURA ŚWIADOMOŚCI

SAMUEL BECKETT –
PODMIOT – NEGATYWNOŚĆ

KRAKÓW

© Copyright by Jakub Momro and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1445-7
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Małgorzata Sugiera

Opracowanie redakcyjne
Jolanta Stal

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce
zdjęcie własne

www.universitas.com.pl

Dla Igi

Podziękowania

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie wsparcie wielu osób. Za opiekę naukową, wyrozumiałość i cierpliwość dziękuję Panu Profesorowi Jerzemu Jarzębskiemu; za wnikliwą lekturę i niezwykle cenne krytyczne uwagi – Pani Profesor Agacie Bielik-Robson, Panu Profesorowi Ryszardowi Nyczowi oraz Pani Profesor Małgorzacie Sugierze; za wieloletnie inspiracje – Panu Profesorowi Michałowi Pawłowi Markowskiemu; za pomysł na to, żebym zajął się twórczością Samuela Becketta – Panu Profesorowi Włodzimierzowi Szturcowi. Nade wszystko chciałbym wyrazić wdzięczność moim Najbliższym, Rodzicom i Siostrze, których nieocenionej obecności i pomocy nieustannie doświadczam.

Przedmowa

(...) to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good houseskeeping, living.

Samuel Beckett¹

Sztuka nie ma żadnych ogólnych praw, ale jednak w każdej z jej faz obowiązują obiektywne zakazy. Promieniają one z dzieł kanonicznych. Ich istnienie zarazem wskazuje, co od tej chwili nie jest możliwe.

Theodor W. Adorno²

Znamię zagadkowości dzieł pozostaje w ścisłym związku z historią. Ona sprawiła, że stały się kiedyś zagadkami i wciąż na nowo nimi się stają, i odwrotnie, jedynie historia, która nadała

¹ S. Beckett, *Three Dialogues*, w: CE, vol. 4, s. 563. (Rozwinięcie zastosowanych w przypisach skrótów znajduje się w Bibliografii.) W polskim przekładzie ten fragment brzmi następująco: „być artystą znaczy przegrywać, i to przegrywać jak nikt inny, bo inni po prostu się na to nie wazą; że to właśnie przegrana to jego świat, wymykanie się jej to dezercja – sztuka i rzemiosło, dobre gospodarowanie, życie”. S. Beckett, *Trzy dialogi z Georges'em Duthuit*, przeł. z angielskiego i przypisami opatrzył A. Libera, w: tegoż, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, przeł. A. Libera i M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 122.

² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 559.

im autorytet, oddala od nich kłopotliwe pytanie o ich *raison d'être*.

Theodor W. Adorno³

Niedobra jest w dziełach refleksja, która kieruje nimi z zewnątrz, zadaje im gwałt, ale iść za tym, czego one chcą same z siebie, subiektywnie wcale nie można inaczej niż tylko poprzez refleksję, siła zaś do tego jest spontaniczna.

Theodor W. Adorno⁴

Zapewne wszyscy czytelnicy tekstów i widzowie sztuk Becketta skazują się dobrowolnie na tę samą fascynację twarzą pisarza. Na fotografiach autor *Końcówki* prezentuje się niemal jak jedna z figur, które zaludniają wiele jego tekstów: ostre, przenikliwe spojrzenie, twarz wyżłobiona zmarszczkami – jak pisał Andrzej Stasiuk – z upływem lat stająca się coraz bliższa nie-ludzkemu kształtowi minerału⁵. A zatem znak obecności, który zapowiada inną jej formę: przekształconą, poddaną upływowi nieuchronnego i degradującego czasu. Twarz Becketta wydaje mi się emblematem całego jego pisarskiego projektu, który skutecznie doprowadził do końca literacką nowoczesność – jednocześnie krystalicznie czysta w konstrukcyjnej precyzji oraz świadomie oddająca pole temu, co chaotyczne, ciemne, niewypowiedziane i przygodne, pozbawiająca złudzeń człowieka, który chciałby traktować siebie jako samoświadomy podmiot, ale utrzymująca wciąż w mocy jego sceptyczną siłę, to znaczy pragnienie ocalenia rozumu i wolę przetrwania jednostkowości, wreszcie: poddająca język zasadniczej destrukcji, choć dzięki niej właśnie ożywiająca poetycką moc słowa.

Wolfgang Iser przenikliwie zauważył i precyzyjnie odnotował wszystkie te kłopoty, fascynacje i sprzeczności, zbiegające się w jednym punkcie, w którym pragniemy rozpocząć lekturę:

³ Tamże, s. 521.

⁴ Tamże, s. 317–318.

⁵ Zob. A. Stasiuk, *Twarz Samuela Becketta*, „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 4, s. 157.

wyznaczyć sens interpretowanego tekstu, zrozumieć zdeponowany w nim świat. Przytoczmy tu dłuższy *passus* z wypowiedzi niemieckiego badacza, który pozwoli zrozumieć, o jaką stawkę grają czytelnicy Becketta:

Każde znaczenie ma bowiem charakter częściowy i wszystko, co wiemy, właśnie dlatego, że to wiemy, narażone jest na ewentualność korektury. Toteż jeśli ze współczesnych tekstów usunięto by wszelkie reprezentatywne znaczenia, to za sprawą procesu ich recepcji gwarantowałyby one szansę, że sprowokowany do refleksji czytelnik zostanie skonfrontowany ze swoimi własnymi wyobrażeniami.

Na niektórych tekstach literatury współczesnej można ten stan rzeczy przestudiować niemalże w warunkach eksperymentu. Odnosi się to przede wszystkim do tekstów Becketta, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie, jak gdyby chciały wykluczyć czytelnika z gry. A przecież właśnie *quantum* nieokreśloności tekstu gwarantuje możliwość aktywizacji czytelnika. Jeśli w przypadku Becketta wydaje się ona ograniczona, to widocznie dlatego, że stopień niedookreślenia przekroczył tu granicę tolerancji, którą trzeba zachować, jeśli chce się zagwarantować zwykły stopień orientacji w tekście. Dyskusja wokół Becketta wykazuje jednak, że jego czytelnicy nie godzą się z tym wyłączeniem poza nawias. Odpowiedzią na wysoki stopień niedookreślenia jest wzmożona projekcja znaczeń, których wartość podkreślana jest jeszcze przez to, że nadawane tekstowi znaczenia przybierają charakter alegoryczny. (...) Być może teksty Becketta wymagają zawsze pełnej aktywności swych czytelników. Mobilizują one totalnie nasz świat wyobraźni, nie po to jednakże, by w odkrytym znaczeniu znaleźć uspokojenie, lecz raczej by wywołać wrażenie, że ich swoisty charakter rozwija się dopiero wówczas, gdy naruszone zostają granice naszego świata wyobraźni. Nic dziwnego zatem, że takie teksty osadza się zaraz ponownie (za sprawą wzmożonej projekcji znaczenia) w ramach konwencjonalnego horyzontu.

Przy tym okazuje się wprawdzie, że te naruszone tekstom znaczenia są tym bardziej trywialne, im bardziej są jednoznaczne. Teksty Becketta wymagają pełnego wpisania w lekturę wyobrażeń czytelnika, gdyż w obliczu struktury tego typu utworów tylko owe wyobrażenia mogą zapewnić konieczne *quantum* redundancji, konieczne, by móc doświadczyć innowacji. Takie teksty będą tylko wtedy nośnikami komunikacji, kiedy zmienia nasze wyobrażenia i „uprzywilejowane postaci”. Mogą one oddziaływać dopiero w kryzysie naszych schematów rozumienia i postrzegania i przez to

będą w stanie wykazać, że dopóki sami się zamykamy w naszym prywatnym świecie wyobrażeń, dopóty nie czynimy użytku z naszej wolności⁶.

Pojawiają się w tej wypowiedzi wszystkie zasadnicze kwestie dotyczące wyjątkowego statusu artystycznego projektu autora *Czekając na Godota*: wyobraźnia, kryzys poznania i rozumienia, inwencja i innowacja, jakie towarzyszą aktowi lektury. Iser zauważył zasadniczą trudność, jaka rodzi się podczas lektury tekstów Becketta. Polegałaby ona na jednoczesności dwóch sprzecznych tendencji i pragnień: pozostawienia idiomu pisarza w jego niezmaconej autonomii oraz konieczności ustanowienia, wraz z każdym nowym aktem lektury, innego kontekstu, w jakim możliwe byłoby zrozumienie dzieła. Logika, która je ustanawia, jest zatem niezwykle wymagająca – tekst jest zaproszeniem do doświadczania innego świata, ale jednocześnie obwieszcza niemożliwość dostępu do niego; równocześnie uwodzi czytelnika i wyklucza interpretację. Te dwie sprzeczne wartości spotykają się w pojmowaniu twórczości Becketta jako zarazem eksperymentu, jak i doświadczenia⁷. To prawda, jest ona swoistym eksperymentem, dotyczącym testowania zakresu świadomości i możliwości języka, dzięki któremu

⁶ W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. W. Bialik, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 91–92. Zob. także: tegoż, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.

⁷ Już na samym początku wprowadzam odniesienie do wieloznacznej kategorii doświadczenia, która często będzie pojawiała się w tej książce. W zależności od kontekstu interesować mnie będzie „doświadczenie” zarówno w znaczeniu „eksperymentu” literackiego, językowego, myślowego, jak i w sensie „przeżycia” (*Erlebnis*) oraz procesu i kumulacji (*Erfahrung*), a także w relacji do „zdarzenia”, które niekiedy jest tożsame z doświadczeniem (w znaczeniu *Erlebnis*), niekiedy rozбивa jego strukturę (w znaczeniu *Erfahrung*). Na ten temat zob. historię tego pojęcia w nowoczesnym dyskursie filozoficznym: M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008. Zob. także: *Nowoczesność jako doświadczenie*, dz. cyt. (tu szczególnie: R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu* oraz A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*).

możliwe byłoby wypowiedzenie najbardziej podstawowych, ale zarazem najtrudniejszych do wyrażania, intuicji odnoszących się do ludzkiej kondycji. To prawda także, że dzieło Becketta pozwala doświadczyć, to znaczy przeżyć te wszystkie sprzeczności jako istotny element egzystencjalny, a nie wyłącznie tekstowy, filozoficzny czy antropologiczny.

Iser podpowiada jeszcze jedną, bodaj najbardziej intrygującą, właściwość dzieła Becketta. Strukturalnie domknięte, czy wręcz hermetyczne, teksty autora *Końcówki* stanowią rodzaj krytycznego punktu, w którym znaki oryginalności pisarskiej przeobrażają się w wyzwanie rzucone czytelnikowi; czytelnikowi, który śladom autorskiej inwencji, rozproszonej po powierzchni tekstu, stara się nadać sens. W ten sposób efekt kryzysu (referencji, ontologii dzieła literackiego, kategorii podmiotu), jaki – całkiem świadomie zresztą – wywołuje pisarz, staje się szansą dla czytelnika, szansą na komunikację ze światem poprzez tekst, okazją do postawienia pytań o charakter tych relacji. Od tego właśnie miejsca kryzysu i zarazem punktu przesilenia powinno – jak sądzę – rozpocząć się spotkanie z dziełem Becketta.

Pora więc, żebym i ja wytłumaczył się z własnych interpretacyjnych przygód. Beckett jest w tej książce postacią centralną, ale nie jedyną. Jego dramaty, utwory prozą i poezja pozwoliły mi zrozumieć, że pytania, które w języku własnej twórczości, trudnym do przełożenia na inny „zewnątrzny” język, stawia pisarz, są centralnymi kwestiami podejmowanymi przez najwybitniejszych myślicieli nowoczesności. Tak właśnie powstał pomysł, ażeby potraktować autora *Molloya* jako jednego z najważniejszych uczestników modernistycznej debaty o możliwościach istnienia, statusie i kształcie podmiotu, jednostkowej świadomości, która próbuje odnaleźć własne miejsce w świecie radykalnej alienacji – w rzeczywistości, w której sztuka stała się ostatnim sposobem na odzyskanie utraconego czasu i doświadczenia. Stąd oba te złożone, wieloznaczne pojęcia bezustannie będą pojawiać się w tej książce w rozmaitych formach (zdarzenia, eksperymentu, przeżycia *etc.*). Bardziej więc niż ściśle literaturoznawcze analizy zajmowało mnie śledzenie przemian form podmiotowości i próba ich konceptualizacji; bardziej niż uniwersalizm pro-

blemów⁸, wielorakie napięcia, jakie rodzą się w wyniku starcia świadomości i świata, które składałyby się na historię zmagania się nowoczesnego podmiotu z tym, co negatywne: śmiercią, nieością, nieobecnością sensu i pozorem życia.

Tym problemom poświęcona jest rozbudowana część druga, w której staram się przyjrzeć różnorodnym strategiom konstruowania podmiotu, późniejszym jego transformacjom i zależnościom, rozpatrywanym przez figury m.in. czasu, głosu, obłądu i śmierci. W części trzeciej, która w całości poświęcona została lekturze dramatu *Nie ja*, zastanawiam się na kwestię złożonej relacji między zdarzeniem, warunkami możliwości podmiotu / świadomości i zakresem jego wyrażania oraz cierpieniem jako dowodem potwierdzającym realność egzystencji. W *Marzeniach o stabilności* próbuję dostrzec w twórczości Becketta obszerny, sięgający od początków jego drogi literackiej aż do – analizowanych przeze mnie w tej części – tekstów z późnego okresu, zamyśl konstruowania zasady podmiotowości. Wreszcie, w części pierwszej przyglądam się utworowi z późnego etapu, ale z perspektywy dominanty kartezjańskiej, ustanowionej już u początków twórczości pisarza, oraz wczesnemu esejowi o Prouście, którego dzieło – podążając śladem i glosując Becketta – zestawiam z myślą Schopenhauera.

A zatem „Beckett–filozof”? Trudno byłoby mi udzielić w tym miejscu jednoznacznej i ostatecznej odpowiedzi, bowiem – jak słusznie zauważał cytowany wyżej obszernie Iser – dzieło autora *Murphy’ego* stawia sprawę metafizyka na ostrzu noża: o jego tekstach jednocześnie należy mówić, wynajdując coraz to nowe sposoby opisu, wpisując je w coraz to nowe konteksty, ale zarazem ta konieczność jest podważana przez niemożliwość wyjścia poza horyzont kryzysu „postrzegania i rozumienia”. Jest

⁸ Jakie ujawniają się głównie w trybie lektury symbolicznej, tzn. pojmowania Becketta jako piewcy tragizmu ludzkiego losu. Ten uniwersalizm, który każe traktować jego dzieło jako zwieńczenie najwspanialszej tradycji (od antycznych tragiczów po Szekspira), jest oczywiście w jakiejś mierze zasadny, ale – przyjęty z dobrą wiarą jako interpretacyjny aksjomat – staje się w konsekwencji niewiele mówiącym sloganem.

więc Beckett filozofem, oczywiście nie w sensie systematycznego przedstawiania problemów, lecz w znaczeniu pewnego świadectwa traktowania literatury jako instytucji myślenia; jest nim o tyle, o ile starałem się tak właśnie czytać jego teksty, mając na względzie fakt, że ich swoistości nie sposób spieniężyć w żadnej ekonomicznej wymianie teoretycznych dyskursów, pojęć i konceptualizacji. Utwory Becketta, układające się w nadzwyczaj spójny projekt literatury jako formy myślenia, im bardziej pozostają – by sparafrazować słynną maksymę Paula Klee – „nieuchwytnie we własnej immanencji”, tym bardziej domagają się lektury, która – jak się wydaje – nie może mieć końca.

Wprowadzenie. Beckett – literatura krytyczna

Co kielkuje na popiołach
Samuela Becketta?
jest tam gdzieś w przestrzeni
jego słabnący oddech
potem nieruchome zdanie
na początku było słowo
na końcu ciało (...)

Tadeusz Różewicz¹

The expression that there is nothing to express, nothing with
which to express, nothing which to express, no power to express,
no desire to express, together with no obligation to express.

Samuel Beckett²

Pisarstwo Samuela Becketta to bezsprzecznie jeden z mitów
literatury nowoczesnej, a pewnie i więcej: to jeden z najważ-

¹ T. Różewicz, *Miłość do popiołów*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 429.

² S. Beckett, *Three Dialogues*, w: CE, vol. 4, s. 556. W tłumaczeniu: „Wyrażenie tego, że nie ma nic do wyrażenia, że nie ma jak i czym wyrazić, że nie ma ani mocy ekspresji, ani potrzeby ekspresji, ani obowiązku ekspresji”. S. Beckett, *Trzy dialogi z Georges'em Duthuit*, przeł. z angielskiego i przypisami opatrzył A. Libera, w: tegoż, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 115.

niejszych punktów dojścia nowoczesności jako formacji kulturowej³. Dzieło autora *Końcówki* jest skończone, domknięte i pełne, z trudem poddaje się interpretacyjnym zabiegom⁴ i funkcjonuje na prawach jednego z najistotniejszych odniesień dla modernistycznych poszukiwań⁵. Z jednej strony, pozostaje stabilne w swojej strukturze, z drugiej – ujawnia się jako opowieść o tych samych, wciąż przez autora podejmowanych – od lirycznych początków aż po minimalizm dojrzałego i późnego okresu – tematach: nieobecności, milczenia, świadomości i niewyrażalności. Dlatego krystalizujący się, oczyszczający z niepotrzebnych słów, minimalizowany z biegiem lat język Becketta jednych odpycha, innych zaś wciąga w rzeczywistość, jaką stwarza ta bezprzykładna twórczość. Tym drugim może umożliwić podążanie za intensywnym procesem kształtowania się idiomu, wgląd nie tylko w zamknięte dzieło, ale również w szczególnego rodzaju praktykę pisania, w której niepodobna rozdzielić emocji, myślenia i języka. Z jednej strony – Beckett jako figura spełnionej nowoczesności, czyli jednorodny mīt pisania jako niekończącej się pracy świadomości, z drugiej – dzieło naznaczone umiejętnie skrywaną, niepospolitą, ale zarazem kapryśną, erudycją. Dzieło, w którym ścierają się różnorodne siły oraz pragnienia: zanotowanie całości indywidualnego doświadczenia w tekście, usiłowanie wypowie-

³ Pojęcia modernizm używam wymiennie z pojęciem nowoczesności w rozumieniu Ryszarda Nycza. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

⁴ Zob. znakomitą monografię pisaną z tego punktu widzenia: A. Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, London 1996.

⁵ Warto wspomnieć w tym miejscu, że tak o Beckettzie pisał m.in. przedstawiciel postmodernizmu jako „literatury odnowy”, John Barth, traktując osobę pisarza jako figurę „wyczerpania” możliwości pewnego typu literatury nowoczesnej. Przy okazji zastrzegam od razu, że terminów modernizm i nowoczesność używam jako synonimów określających formację kulturowo-artystyczną. Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983; tegoż, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6. Zob. także R. Began, *Samuel Beckett and the end of modernity*, Stanford 1996.

dzenia poprzez język tego, czego nie sposób wyrazić, wreszcie: marzenie o ostatecznym zaprzepaszczeniu własnego głosu i o stworzeniu miejsca w języku absolutnemu milczeniu. Tak pojmowana praktyka pisania⁶ staje się próbą realizacji niemożliwego projektu, który ujawnia pęknięcie już u własnych podstaw, ale także znacząco utrudnia możliwość interpretacji samych tekstów. Jak trafnie powiedział niegdyś Martin Esslin:

Beckett był bowiem, koniec końców, bardzo prostym autorem – w pewnym sensie, bo z drugiej strony był autorem niesłychanie skomplikowanym, kimś, kto swym poziomem intelektualnym wyraźnie góruje nad większością tak zwanych badaczy. To, co jest proste, to fakt, że całe jego *œuvre* jest absolutnie jednolite, ponieważ nie jest niczym innym niż ustawicznym i nieustającym monologiem wewnętrznym. Był kimś, kto podjął się zadania (moim zdaniem wynikało to także z jego przekonań etycznych) przedstawienia własnej egzystencji z przekonaniem, że wszystko, co człowiek może w ogóle jako istota myśląca i czująca – w tym względzie był kartezjański – to mówić jedynie o tym, co się w nim samym dzieje, we wnętrzu⁷.

W podobnym duchu wypowiadał się również Jacques Derrida:

Pewien rodzaj nihilizmu jest tyleż wewnątrz metafizyki (ostatecznego spełnienia metafizyki, jakby powiedział Heidegger), co – już – poza nią. Zwłaszcza w wypadku Becketta te dwie możliwości maksymalnie się do siebie zbliżają i ze sobą walczą. Jest on nihilistą i nim nie jest. Ponad wszystko jednak pytania tego nie należy stawiać jako problemu filozoficznego poza lub ponad tekstami. Gdy czytam ze studentami niektóre teksty Becketta, mógłbym wybrać trzy linijki, spędzić nad nimi dwie godziny i ostatecznie się poddać, albowiem wybór „znaczących” linijek z tekstu Becketta nie byłby ani możliwy, ani uczciwy. Kompozycja, retoryka, konstrukcja i rytm jego dzieł, nawet tych, które wydają się najbardziej „zdekomponowane”: oto co ostatecznie „pozostaje” najbardziej „interesujące”, dzieło,

⁶ Pisałem o tym szerzej w tekście *Praktyka pisania*, „Teatr” 2007, nr 3, s. 18–22.

⁷ *Głosy i głosy*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 4, s. 152 (jest to fragment wypowiedzi uczonego).

sygnatura, ta resztką, która pozostaje, gdy tematyka zostanie już wyczerpana (a także wyczerpana przez innych, na długo, na różne sposoby)⁸.

Uwagi poczynione przez Derridę nie wiążą się jedynie z czytaniem tekstów Becketta z punktu widzenia praktyki dekonstrukcyjnej, lecz wydają się trafiać w samo sedno problemu z legitymizacją i z ogólniejszą możliwością ich interpretacji. Francuski filozof trafnie bowiem pokazał dążenie do nieuchwytności sensu, traktowanej jako cel i zasada pisanie oraz granicy jako reguły ontologii tekstu. Lektura utworów Becketta stanowi więc ciąg usprawiedliwień faktu, że utwory te próbuje się poddać analizie. Teksty te jednocześnie odmawiają jakiegokolwiek komentarza oraz bezustannie się go domagają. Tej antynomii nie sposób jednak osłabić zewnętrznym wobec dzieła dyskursem, o czym każdy, kto o dziele autora *Watta* usiłował cokolwiek napisać, wie doskonale. Interpretator skazany jest na poszukiwanie jakiejś formy teoretycznego ekwiwalentu dla migotliwego, granicznego statusu tekstów Becketta oraz sposobu, ażeby przełamać monopol skrajnej immanencji tworzącego te teksty języka. Musi próbować wynaleźć sposób na mówienie o dziełach, nie popadając przy tym w całkowite zaufanie do konkretnego, technicznego metajęzyka, ale również powinien unikać wiary w możliwość dostępu do ostatecznego sensu tekstu, który można by w krytycznej analizie wyjawić i objaśnić.

I tak też wyglądają dwie fundamentalne tradycje interpretacyjne. Z jednej strony, dzieło Becketta posiada wielce zasłużonych egzegetów, zarówno tych z pierwszego „heroicznego okresu” badania jego twórczości, jak i wiernych tłumaczy oraz opiekunów jego spuścizny. Problem polega jednak na tym, że tego rodzaju krytyka, niezwykle potrzebna, a nawet niezbędna pod względem tekstologicznym i filologicznym⁹, przeobraża się szybko w stróżo-

⁸ J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, *Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 55.

⁹ Trzeba od razu zaznaczyć, że problemy, o których tutaj mowa, odnoszą się w ograniczonym zakresie do polskiej sytuacji. Antoni Libera i Ma-

wanie przy ortodoksyjnej wykładni i pilnowanie prawowierności wobec, niepozbawionych przecież ukrytych założeń, metod egzegetycznych. Interpretacja staje się w rezultacie niekończącą się parafrazą słów samego pisarza, bądź drobiazgową, ściśle filologiczną, pracą. Z drugiej strony – w dziele Becketta, odkąd stało się ono przedmiotem intensywnej uwagi krytyków (szczególnie w świecie anglosaskim i francuskojęzycznym), przegląda się niemal cała historia dwudziestowiecznej filozofii i teorii. Mamy więc Becketta fenomenologicznego, hermeneutycznego, psychoanalitycznego¹⁰, tematologicznego czy dekonstrukcyjnego... Można, rzecz jasna, powiedzieć, że powyższe uwagi nie są zasadniczymi nowościami, a raczej ilustrują typowe problemy hermeneutyczne wszystkich tych, którzy chcą poważnie zmierzyć się z wielkimi tekstami literatury nowoczesnej. Jak sądzę, dzieło Becketta jest jednak o wiele bardziej radykalne niż inne modernistyczne projekty. Stąd problemy – o których mówili, z tak różnych przecież punktów widzenia Esslin i Derrida – wydają się zmierzać nie w kierunku pytania o to, jak czytać, lecz czy w ogóle czytać i czy lektura utworów Becketta jest możliwa, a jeśli tak – jak mogłaby w praktyce wyglądać. W analitycznym impasie, o którym mówił autor *Psyché*, tkwi jednak paradoksalnie potencjalna szansa na wyjście poza opozycję dwóch tradycji interpretowania tekstów autora *Czekając na Godota*. Chodziłoby więc o próbę wypracowania sposobu interpretacji niejako „pomiędzy” tymi dwiema możliwościami

rek Kędzierski, postaci niezwykle ważne dla recepcji Becketta w Polsce, są – by posłużyć się Baumanowskim rozróżnieniem – zarówno „prawodawcami”, jak i „tłumaczami”. Poza ich translatorskimi, edytorskimi i interpretacyjnymi dokonaniem istnieje jeszcze kilka innych prac (do których w dalszej części książki się odwołuję). Sytuacja jest więc paradoksalna, bowiem dzieło autora *Końcówki* na świecie komentowane jest niezwykle szeroko, można powiedzieć: w stopniu niepokojąco rozbudowanym (składającym się na obraz swoistego „przemysłu beckettologicznego”), natomiast w naszym kraju – szczątkowo. Ostatecznie świadczy to jednak – przede wszystkim – o hermeneutycznej słabości polskiej humanistyki.

¹⁰ I tu z pewnością można by wyodrębnić poszczególne szkoły, przeglądające się w lustrze dzieła Becketta – od zwolenników Junga, po stronników Lacana.

i tradycjami, o lekturę, która – starając się podążać za wyobrażeniami i sensami podsuwanymi przez pisarza – byłaby nastawiona na ruch inwencji, który istniejące w tekstach obrazy oraz figury pozwoliłyby ustawić w odmiennym kontekście i – dzięki temu – dojrzeć w nich interesującą „inność” wobec autonomii utworu.

Niniejsza książka jest poświęcona figurom podmiotowości w dziele Samuela Becketta. Trzeba jednak od razu zastrzec, że nie pretenduje ona do opisu czy katalogu wszystkich postaci, w jakich podmiot się ujawnia. Nie oznacza to jednak, że mojemu namysłowi nie towarzyszy ogólniejszy pomysł interpretacyjny. Przeciwnie: poddając filozoficznej lekturze konkretne teksty, staram się jednocześnie zachować różnorodność możliwych aktualizacji podmiotu oraz proponować moją bardziej zasadniczą jego wizję. Teksty Becketta staram się czytać różnymi językami, wszakże nieustannie mając na uwadze fakt, że to właśnie – mówiąc za Derridą – siła „resztki” w ostatecznym rachunku góruje nad – nawet najbardziej rozbudowaną – wielojęzycznością komentarza¹¹. Główne pole odniesienia stanowiły języki filozoficzne i teoretyczne, choć trudno sobie wyobrazić, ażebym mógł taką analizę przeprowadzić bez ustaleń, jakich dostarcza ogromna literatura „beckettologiczna”. Sporo więc w tej pracy odniesień do rozmaitych słowników, dzięki którym starałem się dotrzeć do interesujących mnie kwestii. Pojawia się więc Deleuze i Derrida, Foucault i Nancy, Hegel i de Man, Heidegger i Lévinas. Jednak najważniejszymi przewodnikami, w poszukiwaniu reguł rządzących podmiotem w tekstach Becketta, byli dla mnie Theodor W. Adorno oraz Maurice Blanchot, którzy napi-

¹¹ Zob. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 24–111, gdzie filozof łączy praktykę pisanie z kategoriami granicy, gościnności oraz Innego. W związku z tymi problemami wypada w tym miejscu jedynie zaznaczyć niezwykle złożony problem „dwujęzyczności” Becketta, który zasługiwałby z pewnością na odrębne studium (włączywszy w nie badania autografów konkretnych tekstów). Zob. także: G. Steiner, *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, trad. P.-E. Dauzat, Paris 2002; *Emocjonalność myślenia. Z Markiem Kędzierskim rozmawia Jakub Momro*, „Didaskalia” 2006, nr 73–74, s. 54–57.

sali prawdopodobnie najważniejsze teksty filozoficzne o twórczości autora *Molloya*. Pierwszy z myślicieli pozwolił zobaczyć jego utwory w intrygującej perspektywie dialektycznego procesu wydobywania przeciwieństw, jaki zachodzi w relacji między świadomością i literaturą jako dziełem sztuki oraz przez prymat epistemologicznie zorientowanej zasady krytycznej, drugi – odnaleźć w nich mało ortodoksyjną ontologię. U obu autorów pojawia się ten sam podstawowy wątek negatywności, który zbliżył ich do autora *Jak jest*. Te dwie perspektywy, którymi pragnąłem się posłużyć jako modalnymi ramami mojego wywodu, stały się okazją do tego, ażeby spróbować prześledzić, w jaki sposób „pracują” w tekstach Becketta podstawowe dla mnie kategorie świadomości i tego, co negatywne. Przede wszystkim jednak pozwoliły – żywiąc taką nadzieję – podtrzymać szansę na to, że możliwa jest taka forma filozoficznej interpretacji, która na koniec pozwoli lepiej usłyszeć głos samego tekstu i lepiej zrozumieć pisarski projekt Becketta, w którym kategorie świadomości i negatywności odgrywają kluczowe role.

PODMIOT JAKO ROZDARCIE

Il faut continuer, zakończenie *Nienazywalnego*, sprowadza antynomię do formuły, że sztuka z zewnątrz wydaje się niemożliwa i musi być kontynuowana immanentnie. Nową jest ta jakościowa cecha, że sztuka wciela w siebie swój upadek: jako krytyka ducha władczego jest duchem, który może się zwrócić przeciw sobie samemu.

Theodor W. Adorno¹²

Co łączy dwóch tak różnych autorów, jak Adorno i Blanchot? Nie ma oczywiście miejsca, by rozwijać ten – frapujący skądinąd

¹² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 283.

– wątek¹³, ale rzecz można, że obaj autorzy, choć przecież wywodzący się z zupełnie różnych tradycji, starali się uchwycić specyfikę pisania Becketta poprzez sproblematyzowaną przez niego kategorię podmiotu.

Zacznijmy od Adorna. Nie będą mnie w tym miejscu interesowały jego teksty poświęcone wyłącznie Beckettowi¹⁴, lecz bardziej generalna wizja podmiotowości nowoczesnej, jaką Adorno wypracował¹⁵ i jaka odnosi się w sposób zasadniczy do dzieła autora *Końcówki*. W *Teorii estetycznej*, dziele pośmiertnie złożonym przez uczniów filozofa, a w zamierzeniu dedykowanym właśnie Beckettowi, niemiecki autor przedstawia wielostronną krytykę kategorii podmiotu nowoczesnego, uwikłanego z jednej strony w kantowsko-fichteński idealizm, z drugiej – w projekt totalnej emancypacji jednostki, realizujący się w Hegłowskiej dialektyce Ducha. Obie możliwości zamykały przemyślenie kwestii podmiotu w ramach systemu, który bądź podporządkowywał sobie różnice (jak u Kanta), bądź je niwelował w ruchu znoszącego przezwytyczenia (jak u Hegla). Zarówno jeden, jak

¹³ Ażeby nie być gołosłownym, podaję przykład interpretacji porównującej oba projekty: E. Ravel, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle: une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam–New York 2007 (szczególnie rozdział: *T. W. Adorno et M. Blanchot, avant-gardisme, post-modernisme, et question éthique de la création*).

¹⁴ Nie oznacza to jednak, że w dalszej części pracy się na nie powołuję.

¹⁵ Świadomie rezygnuję w tym miejscu z – niezwykle istotnego – kontekstu socjologicznego przywoływanego nieustannie w filozofii Adorna. Pamiętając o tym usytuowaniu refleksji autora *Teorii estetycznej*, nie chciałbym równocześnie zbytnio wikłać własnego wywodu. Dlatego też skupiam się na pewnej wizji podmiotu wobec doświadczenia estetycznego. Nie skupiam się więc na aspekcie społecznym tej refleksji, choć cały czas mam świadomość jego wagi. W rezultacie – jak nietrudno spostrzec – nie zajmuję mnie szczegółowa analiza relacji podmiotu doświadczenia estetycznego wobec istotnego problemu awangardy, o którym piszą krytycy inspirowani refleksją Szkoły Frankfurckiej: zob. np. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2006. Zob. również: tegoż, *Das Verschwinden des Subjekts*, Berlin 1998 oraz E. L. Krakauer, *The Disposition of the Subject. Reading Adorno's Dialectic of Technology*, Evanston Illinois 1998.

i drugi zakładał niemożliwość usytuowania podmiotu poza ściśle wyznaczonym terytorium dyscypliny (u Kanta: poszczególne władze) lub też metody (u Hegla: dialektyczna spekulacja)¹⁶. Adorno, czerpiąc z obu tych modeli podmiotowości nowoczesnej, pokazuje fałsz ich podstawowego założenia mówiącego, że podmiot może stać się czysto heurystyczną fikcją, która uzasadnia pracę świadomości poprzez prymat panowania nad rzeczywistością, posiadania nad nią władzy bądź urzeczywistniania tego, co pojedyncze, w tym, co powszechne. Każdy z tych sposobów ujmowania podmiotowości (na sposób transcendentálny oraz / lub pozytywnie i teleologicznie dialektyczny), prowadząc do całkowitej racjonalizacji rzeczywistości¹⁷, jednocześnie uniemożliwia zaistnienie jednostki, która niknie bez śladu w radykalnie afirmowanym procesie odczarowania świata. Zdaniem autora *Dialektyki negatywnej* to właśnie dyktat tego, co ogólne i systemowo puste, jest dla egzystencji głównym zagrożeniem, zaś jedynym ratunkiem dla zachowania odrębności pojedynczego istnienia pozostaje doświadczenie estetyczne¹⁸. Ono zaś z kolei jest śla-

¹⁶ Pisał o tym wnikliwie Stefan Morawski w artykule *Czytanie Adorna*, w: tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985. Zob. także: M. Jay, *Adorno*, Cambridge MA 1984 (szczególnie rozdz. *Atonal Philosophy*); B. Sierocka, *Prolegomena do filozofii krytycznej. Wokół dialektyki negatywnej T. W. Adorno*, Wrocław 1991.

¹⁷ Najwyraźniej widać to u Hegla, który we wstępie do *Fenomenologii ducha* powiada, że podmiot realizuje się w duchowej substancji, co oznacza, że wyzwalanie się podmiotu polega na ruchu „duchowego ożywienia tego, co ogólne”. W ten sposób doświadczenie świadomości jest – wedle dialektyki – możliwością uczynienia ze świadomości przedmiotu doświadczenia. Dzięki temu zniesieniu podmiot uzyskuje stopień ogólnej racjonalności. Zob. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 32–34.

¹⁸ Nieco inaczej sądzi Agata Bielik-Robson, która w analizach Adorna i Horkheimera widzi ostatni istotny znak romantycznej podmiotowości, która usiłuje ominąć skrajne bieguny mitu i oświecenia. Zdaniem uczoney „dialektyki oświecenia”, której Adorno był współautorem, nie sposób pomyśleć bez odwołania do żydowskiego podglebia naczelnej pozycji Prawa, determinującego wizję podmiotu nowoczesnego w ramach ideału ascetycznego. Przy czym ćwiczenie nowoczesnego podmiotu, rozpiętego mię-

dem oporu przeciwko zasadzie tożsamości i realności projektu, który zakładałby – nawet najodleglejszą – syntezę sensu:

Rzeczywistość i nierzeczywistość dzieła sztuki nie nakładają się na siebie warstwami, ale w równej mierze przenikają w nich wszystko. Tylko o tyle dzieło sztuki jest rzeczywiście dziełem sztuki, o ile czyni sobie samemu zadość, o ile jest nierzeczywiste, różne od empirii, której częścią przecież nadal pozostaje. Jego nierzeczywistość wszakże – jego zdeterminowanie przez ducha – sięga tylko tak daleko, jak jest ono rzeczywiste; nie się w dziele nie liczy, jeżeli nie pojawia się w swojej zindywidualizowanej postaci¹⁹.

Dzieło sztuki jest więc uzależnione zarówno od rzeczywistości zmysłowej, jak i od czysto racjonalnego świata pełnej, choć odgórnie zadekretowanej, obecności. Rządzi się jednak własnymi prawami, z których najistotniejszym pozostaje nie tyle wątek statusu ontologicznego dzieła sztuki, ile sfera zapośredniczenia, która wszakże nie stanowi już (jak u Hegla) zapowiedzi możliwego pojednania przeciwieństw, nie jest również zniesieniem (*Aufhebung*), lecz podtrzymaniem niemożliwości przepracowa-

dzy Mitem i Wyjściem, byłoby uzależnione od możliwości rozpoznania nieciągłości, lecz już nie od możliwości jej doświadczenia. Owa „nieciągłość” jest dla Bielik-Robson „ożywym niepojednaniem”, niepozwalającym zapomnieć jednostce nowoczesnej o nieredukowalnej formie duchowości, o której nie sposób do końca zapomnieć pomimo procesu racjonalizacji, czyli „odczarowania świata”. Innymi słowy, tam, gdzie autorka *Innej nowoczesności* upatruje pierwiastek religijny (a więc w nieciągłości, zapośredniczeniu, nieprzezroczystości), ja widzę znamię estetyczne. Zob. A. Bielik-Robson, *Ożywcze niepojednanie: nowoczesność jako doświadczenie religijne*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. R. Nycza, A. Zeidler-Janiszewskiej, Kraków 2006. Jeszcze inaczej traktuje „romantyzm” Adorna Marek J. Siemek, odnajdując głębokie powinowactwo z jej najską tradycją symfiozofii: „Adorno bowiem, nie inaczej niż Schlegel, zawsze chciał uprawiać filozofię, która sama byłaby sztuką, a zarazem sztukę, która niczym nie różniłaby się od filozofii”. M. J. Siemek, *Wczesny romantyk późnej nowoczesności*, posłowie do: T. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekł. i przypisy M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 336.

¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 506–507.

nia antynomii. Adorno pozostaje przy opozycji między tym, co rzeczywiste, i tym, co nierzeczywiste, ponieważ stara się odnaleźć w doświadczeniu estetycznym język dla innego rodzaju realności, do której dostęp mógłby uzyskać zarówno twórca, jak i odbiorca. Zapośredniczenie²⁰ nie jest więc rodzajem mediacji między fundamentalnymi opozycjami (transcendentalne – empiryczne, podmiot – przedmiot), lecz samą dyspozycją dzieła, jego potencjalną i – jak zapewne chciałby Adorno – niedającą się zużyć w procesie interpretacji sensotwórczą energią. Mówiąc więc o literaturze, sprawę można ująć następująco: tekst jest zarówno nierzeczywisty, ponieważ z punktu widzenia możliwości uobecnienia sensu jest próbą zaprzeczenia wszelkiej możliwej reprezentacji, z drugiej jednak strony – to właśnie w tym radykalnym sprzeciwie wobec każdego przedstawienia, które separuje dzieło sztuki od sfery empiryczności, mieściłaby się jego realność. Zauważmy, że Adorno nie zmierza do petryfikacji modelu autonomii dzieła sztuki²¹, nie buduje swojej refleksji w oparciu o prze-

²⁰ Kategorii zapośredniczenia w dyskursie Adorna nie można więc pojmować jako prostej kontynuacji niemieckiej tradycji estetycznej od Kanta przez Hegla do Gadamera, w którym stanowi ono rodzaj medium [*Vermittlung*], umożliwiającym uobecnianie, raczej: jako wyraźny sprzeciw wobec wszelkiej formy pozytywności, za którą sytuuje się – mniej lub bardziej – widoczna sankcja ideologiczna. Zapośredniczenie nie może być więc mediacją w klasycznym znaczeniu, bowiem jest ono przestrzenią oporu dzieła wobec siły reprezentacji i zasady *mimesis*.

²¹ Tak widział refleksję estetyczną Adorna Peter Bürger, traktując ją jako prawodawczą wersję jednorodnie autonomicznego modelu dzieła sztuki w „dobie reprodukcji technicznej”. Zdaniem badacza rys utopijny w estetyce Adorna przeważał nad dialektycznym, co przyniosło rezultat w postaci apologii substancjalnie definiowanego dzieła sztuki jako elementu oporu wobec „kulturowego fetyszyzmu”, całkowicie odbierającego istotność doświadczeniu estetycznemu. Tymczasem, argumentuje Bürger, sztuka nowoczesna jest bogatsza, bardziej różnorodna i skomplikowana, niż by to wynikało z nadkrytycznej refleksji autora *Żargonu autentyczności*. Moje stanowisko jest nieco odmienne. Traktuję estetykę Adornowską w ścisłym związku z jego ogólną wizją filozofii, zawartą w *Dialektyce negatywnej*, w której pojęcie zapośredniczenia uzyskuje ściśle krytyczną (rozumową) sankcję, nie staram się natomiast jej odczytywać – jak czyni to Bürger

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

