Antoni Libera, Janusz Pyda OP: „Ostatnia taśma”. Fiasko autokreacji

Zapraszamy do lektury fragmentu jednego z dialogów, składających się na książkę „Jesteście na ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta”. Książka składa się z rozmów, które wokół twórczości autora „Czekając na Godota” prowadzili ze sobą o. Janusz Pyda OP oraz Antoni Libera.

Janusz Pyda: *Czekając na Godota* i *Końcówkę* Beckett napisał po francusku – w języku przybranym – i dopiero potem przełożył te dramaty na angielski, swój język rodzimy. W wypadku *Ostatniej taśmy* jest odwrotnie: tę sztukę stworzył właśnie po angielsku, a dopiero potem po francusku. Co u tego dwujęzycznego pisarza decydowało o wyborze języka dla pierwowzoru? Od czego zależało, że niektóre utwory pisał najpierw po francusku, a inne – najpierw po angielsku?

Antoni Libera: Warto zacząć od tego, jak odpowiadał na pytanie, dlaczego w ogóle w pewnej chwili – w połowie lat czterdziestych – zaczął pisać w obcym języku, tj. po francusku. Odpowiedź półserio brzmiała: „żeby zwrócić na siebie uwagę, bo to jest ekscentryczne”, a poważniejsza tak: „bo w języku przybranym łatwiej się pisze bez stylu, a we własnym uprawia się wirtuozerię, co odwodzi od idei, która jest najważniejsza”. Odpowiedź ta wiele mówi o generalnym podejściu Becketta do języka jako tworzywa sztuki, nie wyjaśnia jednak wszystkiego.

Nieco inne były powody wyboru języka w wypadku utworów prozą, a inne w wypadku dramatów. W wypadku dramatów podstawowym kryterium wydaje się funkcja sceniczna postaci. Mówiliśmy już – zarówno przy okazji *Godota*, jak i *Końcówki* – że głównym, jeśli nie jedynym przedmiotem tematem dramaturgii Becketta jest najogólniej pojęta Istota Ludzka, i że pisarz ten, chcąc ukazać jej złożoną naturę, „rozpisuje” ją na „głosy”, które wyrażają czy też wyobrażają jej rozmaite aspekty czy funkcje. Otóż jeśli przedmiotem opisu jest

nieuchwytna zmysłami relacja między gatunkiem a jednostką albo zależność człowieka poszczególnego od wytworów myśli człowieka historycznego, to Beckett dla oddania tych abstrakcyjnych spraw wybiera język francuski, „zewnętrzny” dla niego, „obiektywny”, przezroczysty emocjonalnie. Natomiast jeśli przedmiotem opisu jest sama ludzka jednostka i osobliwość jej egzystencji, albo i nawet człowiek historyczny, tyle że przedstawiany homogenicznie, na podobieństwo jakiejś konkretnej figury albo typu ludzkiego, to wówczas wybiera on język angielski – dla niego „wewnętrzny”, „subiektywny”, osobisty.

> *Głównym przedmiotem tematem dramaturgii Becketta jest najogólniej pojęta Istota Ludzka. Pisarz ten, chcąc ukazać jej złożoną naturę, „rozpisuje” ją na „głosy”, które wyobrażają jej rozmaite aspekty*

Ostatnia taśma w porównaniu z *Godotem* i *Końcówką* – dramatami parabolicznymi, mającymi charakter wielkich metafor – jest sztuką w zasadzie realistyczną, operującą konkretem i wyczerpującą się w swym dosłownym znaczeniu. Sądzę, że z tego właśnie powodu Beckett napisał ją najpierw po angielsku. Poza tym tworzył ją dla konkretnego aktora, Patricka Magee, który był Irlandczykiem. Dodam jeszcze, że sztuka ta lepiej, dosadniej brzmi po angielsku niż po francusku, choć Beckett przekładał swoje rzeczy w obie strony kongenialnie. Można wręcz powiedzieć, że nie tyle je przekładał, co układał na nowo, tworząc stosowne wersje językowe. Przejawia się to w licznych różnicach między tekstami, a nieraz i w tytułach. Ostatnia taśma, na przykład, w oryginale nazywa się *Krapp's Last Tape* (*Ostatnia taśma Krappa*), a po francusku *La dernière bande* (tylko Ostatnia taśma). Wynika to stąd, że nazwisko „Krapp” jest nazwiskiem znaczącym, ale tylko dla angielskiego ucha. Kojarzy się ze słowami *scrap* i *crap* (resztka, odpady, ekskrementy). Ponieważ po francusku skojarzeń takich nie budzi, autor usunął je z tytułu tej wersji, a co więcej, polecił, by tak właśnie oddawać go w innych językach, tj. bez nazwiska, a także bez wieloznacznego odpowiednika. Z kolei tytuł wersji francuskiej zawiera inną dwuznaczność. Słowo bande oznacza nie tylko taśmę, lecz również – w

języku potocznym – erekcję. Nawiasem mówiąc, w ten właśnie sposób użyte jest ono w *Godocie*, gdy na kwestię Estragona „może by się powiesić” Vladimir replikuje, że dzięki temu mieliby przynajmniej erekcję. W oryginale: *On bande* (dosłownie: „stanąłby nam”). A więc *la dernière bande* to również zawoalowana „ostatnia erekcja”, czyli przenośnie: ostatni poryw, ostatnia ekscytacja. Oto przy okazji drobny pokaz metody lingwistycznej Becketta. Gdy w drugim języku nie sposób zastosować identycznej gry słów albo wieloznaczności użytych w oryginale, to wynajduje się jakąś inną, idącą w innym kierunku.

J.P.: Owa metoda lingwistyczna, o której mówisz, to chyba ślad Joyce'a, prawda? To bardzo ciekawe, że przy tak wyjątkowej wrażliwości na słowa i przy tak wielkich zdolnościach do gier słownych Beckett potrafił zdecydować się na ascezę czy samoograniczenie wynikające z posługiwania się w twórczości również językiem obcym, jakim był dla niego język francuski. Wróćmy jednak do *Ostatniej taśmy*. Została napisana po angielsku, bo, jak powiadasz, jej tematem jest konkretna jednostka i specyfika jej życia. Rzeczywiście, jest to sztuka w jakiś sposób realistyczna i operująca konkretem, choć muszę powiedzieć, że oglądając ją i czytając, miałem wrażenie, iż wiele rzeczy w niej ma jednak charakter metaforyczny czy symboliczny. Krótko mówiąc, że ów nieszczęsny Krapp to jednak człowiek w ogóle, a nie jakiś-tam-ktoś żyjący pod koniec XX wieku. Wrócę jeszcze do tego w naszej rozmowie. Na razie pozostańmy na płaszczyźnie realistycznej. Chciałbym zacząć od pytania, które początkowo wydawało mi się oczywiste, ale z czasem przestało być takie. Po co właściwie Krapp prowadzi swój magnetofonowy dziennik życia? Czemu w każde urodziny odprawia ów rytuał z przesłuchaniem jakiegoś starego nagrania i zarejestrowaniem nowego? Czym to dla niego jest? Rachunkiem sumienia? Kontrolą rozwoju? Badaniem własnej pamięci?

A.L.: Najpierw zwróćmy uwagę na charakterystyczną dla Becketta zasadę wprowadzania odbiorcy w świat przedstawiony. Jest to zasada *in medias res* – w sam środek rzeczy, bez przygotowania; odwrotność zasady *ab ovo* – od początku. Tak jest w *Godocie* i w *Końcówce*, tak również jest w *Krappie* i, jak się przekonamy, prawie we wszystkich sztukach tego autora. Chodzi o to, że Beckett odsłania nam dany świat w zaawansowanym stadium jego historii. Nawiasem mówiąc, jest to dla niego poważne utrudnienie. Musi bowiem tak układać dialogi, by wyposażyć je w niezbędną wiedzę o przeszłości, która doprowadziła do

przedstawionej sytuacji, a zarazem nie czynić tego w sposób sztuczny – służebno-rezonerski. Wymiar czasowy ukazanej sytuacji widz ma poznać niejako mimochodem – poprzez siatkę różnorodnych sygnałów rozrzuconych po całym utworze. W ten właśnie sposób – stopniowo i *a posteriori* – poznajemy prawdę o czekaniu na Godota: że jest to czekanie od bardzo dawna, a nie od „wczoraj", i że towarzyszące temu okoliczności w kółko się powtarzają. Tak też odkrywamy prawdę o życiu bohaterów *Końcówki* w schronie: że siedzą w nim od niepamiętnych czasów i że to, co właśnie się dzieje, dzieje się mniej więcej tak samo po raz nie wiadomo już który.

> *Beckett odsłania nam dany świat w zaawansowanym stadium jego historii*

Otóż w *Krappie* też mamy do czynienia z tego rodzaju chwytem. Tu również podstawowy sens sytuacji – a mianowicie że bohater obchodzi właśnie swoje 69. urodziny i że w taki właśnie sposób obchodzi je od ponad 42 lat – nie jest nigdzie ogłoszony wprost, nawet w didaskaliach, lecz ujawnia się stopniowo, wynikając z różnorodnych szczegółów tekstu. Zwróć uwagę, że gdy rozświetla się scena i widzisz siedzącego przy stole starego człowieka, który myśli o czymś, je banany, przynosi magnetofon, odczytuje jakieś eliptyczne noty z dziwnego rejestru, a wreszcie zaczyna odsłuchiwać wybraną taśmę, i kiedy nawet już słyszysz, że to jego własny głos z przeszłości, wciąż jeszcze nie wiesz, o co tu właściwie chodzi. Nie wiesz nawet, ile bohater aktualnie ma lat. Wychodzi to na jaw dopiero pod koniec, i to też nie wprost, tylko w drodze dedukcji. Trzeba mianowicie skojarzyć ze sobą pierwsze zdania obu nagrań – tego z przeszłości, na którym młody głos Krappa oznajmia, iż skończył on właśnie 39 lat; i tego dokonywanego na żywo, w którym stary bohater, w dodatku w retorycznym uwikłaniu, wzmiankuje, że od tamtego czasu dzieli go lat 30 („Wysłuchałem właśnie tego żałosnego kretyna, którego trzydzieści lat temu uważałem za siebie").

Tak więc dopiero skojarzenie tych dwóch odległych kwestii i dodanie do siebie dwóch liczb pozwala określić wiek bohatera – że w czasie akcji kończy on 69 lat. Podobnie jest z liczbą lat, przez które Krapp nagrywa swoje urodzinowe taśmy. Jest ona jeszcze bardziej zakamuflowana. A prowadzą do niej tropy zawarte zarówno w wypowiedziach, jak i w

numeracji taśm i pudełek. W nagraniu ze swoich 39. urodzin Krapp powiada, że zanim je rozpoczął, przesłuchał najpierw taśmę wybraną na chybił trafił – jak przypuszcza, „sprzed jakichś dziesięciu albo dwunastu lat”, po czym dodaje: „co najmniej”. Wynika z tego, że urodzinowych nagrań dokonywał już w wieku lat 27, a raczej jeszcze wcześniej, o czym świadczy dodane „co najmniej” i ogólny kontekst, który nie wskazuje, by było to nagranie pierwsze, inaugurujące tradycję. Na tej podstawie jednak nie da się ustalić niczego więcej. Dalej prowadzi nas trop należący do całkiem innego porządku sztuki. Otóż taśma z nagraniem z 39. urodzin znajduje się w pudełku numer 3 i oznaczona jest numerem 5. Nie jest wprawdzie nigdzie powiedziane, że w każdym pudełku mieści się pięć szpul, istnieje jednak pewna przesłanka, że tak właśnie jest. Jedno z pudełek oznaczone jest mianowicie numerem 9. Wynika stąd, że od czasu, gdy Krapp skończył 39 lat, przybyło sześć pudełek. Ponieważ czas ten wynosi, jak już wiemy, 30 lat, to na każde pudełko przypada 5 szpul. Skoro zaś tak, to szpula numer 5 z pudełka numer 3 jest piętnastą szpulą z rzędu. A zatem 39-letni Krapp nagrywa swoje urodzinowe taśmy od piętnastu lat, czyli od 24. roku życia.

Cały „dziennik pokładowy” życia Krappa obejmuje więc 45 nagrań. Z tej liczby poznajemy trzy: (1) najnowsze, z 69. urodzin, dokonywane *in statu nascendi*; (2) stare, z 39. urodzin, odtwarzane podczas akcji; (3) jeszcze starsze, z 27. lub 29. urodzin, streszczone na odtwarzanym. Jak widać, każdy z tych zapisów ma inny status sceniczny – mowy żywej (1), mowy utrwalonej technicznie (2) i mowy utrwalonej technicznie, która streszcza mowę utrwaloną technicznie ileś lat wcześniej (3). Te różne statusy odpowiadają coraz słabszej sile, z jaką uobecniają się w nas coraz dawniejsze ślady przeszłości. Dlaczego tyle o tym mówię? Aby uzmysłowić, że na pytanie „dlaczego czy w jakim celu Krapp prowadzi swój dziennik życia?” nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Bo inne cele przyświecają 24-latkowi, gdy podejmuje taki zamiar i zaczyna go realizować; inne człowiekowi w sile wieku, gdy ma już za sobą pewien staż; i jeszcze inne komuś, kto jest u kresu życia i wytrwał w owym zwyczaju, kultywowanym już blisko pół wieku. Jeśli jednak łączy coś te różne motywy, to rzekłbym, że jest to wola utrwalania własnych myśli o sobie – wola płynąca z poczucia nietrwałości zarówno samych myśli, jak i pamięci o nich. Krapp jest człowiekiem, który dość wcześnie i w sposób szczególnie silny doświadczył na sobie skutków działania czasu i postanowił przynajmniej obserwować ten proces, skoro powstrzymać go niepodobna. Obserwacja taka nie jest jednak możliwa za pomocą

samej pamięci, bo jest ona narzędziem zawodnym. Aby ją prowadzić, potrzeba regularnych świadectw o charakterze trwałym. Będą one ujawniać zmiany nie tylko portretowanego, ale i portretującego. W wypadku zapisów dźwiękowych funkcję portretującego pełni nie tylko mówiący podmiot, ale i sam głos, który niejako w trybie wyrażenia bezpośredniego komunikuje zachodzącą zmianę.

> *Na pytanie „dlaczego czy w jakim celu Krapp prowadzi swój dziennik życia?" nie ma jednoznacznej odpowiedzi*

J.P.: Czy jednak na podstawie owego „dziennika pokładowego" da się dokonać rekonstrukcji życia Krappa? Czy da się, po pierwsze, odtworzyć względnie obiektywny ciąg zdarzeń, a po drugie, historię jego reakcji na te wydarzenia? Czy można dociec, co faktycznie działo się w jego życiu, skoro źródłem informacji jest tylko on? I jaką rolę w tym świadectwie odgrywają jego komentarze dodawane po latach – komentarze, zmieniające nieraz radykalnie znaczenie wyszczególnionych faktów?

A.L.: Zacznijmy od tego, że spośród czterdziestu pięciu nagrań, które wirtualnie istnieją (ich widomym znakiem jest pokaźny zbiór szpul wysypujących się z pudełek), znamy zaledwie dwa: z 39. i 69. urodzin oraz „echo" trzeciego, z 27. lub 29. urodzin, w postaci streszczenia utrwalonego na nagraniu pierwszym. Jest to więc zaledwie próbka dokumentacji, a nie jej komplet. Dlatego też na tej podstawie nie da się odtworzyć całego życia Krappa ani nawet tych ostatnich czterdziestu pięciu lat.

Wstęp i spis treści książki „Jesteście na ziemi, na to rady nie ma!" Antoniego Libery i Janusza Pydy OP

Spotkanie z Antonim Liberą – wydarzenie na Facebooku