

4 for Beckett. Uwagi na marginesie¹

Samuel Beckett miał kiedyś powiedzieć o *Słowach i muzyce*, sztuce radiowej z 1961 roku, że „bezwzględnie kończy się ona zwycięstwem muzyki”. Innym razem stwierdził z kolei – *music always wins*. Wydaje się to jednak mocno podejrzane. W jaki bowiem sposób muzyka miałaby wygrać, skoro w świecie Becketta wszystko kończy się równomiernym niepowodzeniem? Z pewnością wypowiedzi autora *Molloya* należy rozważać w kontekście zagadnienia referencyjności języka werbalnego i nadawania znaczeń, które Beckettowi ciążyło, a zarazem było konieczne, żeby

przekopywać się przez słowa w poszukiwaniu ich zaprzeczenia jako abstrakcji i brzmienia. Nie jest to przy tym proces, który zbawia. Raczej radykalizuje historyczne tendencje do negowania znaczenia i jakościowego wymiaru rzeczywistości. Jeśli znak jest śladem śladu, to zadanie, jakie stawia przed sobą pisarz, polega na zacieraniu tych śladów, a zarazem szukaniu szczelin w znaczeniu, które wyjawiają nieusuwalną niespójność i złudność podmiotu. Określa się on bowiem jako „coś konkretnego”, choć istnieje na mocy aktu mowy jako nieustanne zwracanie się do ucha z obietnicą „jesteś”. Innymi słowy, nie ma prawdy w mówieniu i nie ma podmiotu, ale akt mówienia, który konstytuuje podmiot jako „coś konkretnego” poprzez nieprawdę słuchającej się mowy. Dlatego zagadnienie odmiennych sposobów słuchania muzyki i literatury stało się dla Becketta tak istotne. Szczególnie silnie zaznacza się to na przełomie lat 50. i 60., kiedy powstały trzy sztuki radiowe: *Słowa i muzyka*, *Cascando* oraz *Skecz radiowy*, które tematyzują i problematyzują tę relację. Być może zwycięstwo – słowo spoza słownika Becketta – polega na tym, że muzykę łatwiej określa się jako abstrakcję. Późniejsza twórczość Becketta potwierdza przypuszczenie, że język był dla niego przede wszystkim sumą pułapek, które trzeba ominąć. Dlatego świat przedstawiony redukuje się *ad minimum*, słowa zaś stają się obiektami,

¹ Projekt „4 for Beckett”, którego kuratorem był Paweł Krzaczkowski, to cykl dwóch koncertów (2014–2015), na które złożyły się premierowe wykonania kompozycji Wojciecha Blecharza, Dominika Karskiego, Sławomira Wojciechowskiego oraz Joanny Woźny, instrumentalne improwizacje na temat prac graficznych Moniki Zawadzki, a także (najprawdopodobniej) polska premiera utworu *W dali ptak* Tomasza Sikorskiego. Projekt realizowany był we współpracy z Fundacją 4.99 oraz przy wsparciu organizacyjnym TR Warszawa. Utwory: Wojciech Blecharz, *no more stories* na dwa flety i media elektroniczne, na podstawie *Cascando* Samuela Becketta; Dominik Karski, *unsearchable* na flet basowy, klawesyn i instrumenty perkusyjne, na podstawie *The Unnamable* Samuela Becketta; Tomasz Sikorski, *W dali ptak*, utwór na klawikord lub fortepian, nagrany klawikord lub fortepian i głos mówiący szeptem, do tekstu Samuela Becketta *W dali ptak*; Joanna Woźny, *little falls ... apart* na sopran, skrzypce, klarnet, fortepian oraz instrumenty perkusyjne, na podstawie sztuki *Happy Days* Samuela Becketta; Kolektyw 404, *Pokój 404*, utwór multimedialny inspirowany twórczością Samuela Becketta, koncepcja: Paweł Krzaczkowski, Sławomir Wojciechowski.

którymi się potrząsa, by ukazać „znaczenie” jako panowanie, a „podmiot” jako podległość. Późna twórczość Becketta to w gruncie rzeczy ukazywanie mechanizmu panowania jako znakowania, zarazem próba wyjścia z pułapki znaczenia, gdzie słowo staje się przede wszystkim dźwiękiem i rytmem.

Innym razem Samuel Beckett stwierdził, że trzeba „znaleźć formę, która wychodziłaby naprzeciw całego bałaganu” i to właśnie jest „zadaniem dla współczesnej sztuki”. Powstaje więc kluczowe pytanie o to, w jaki sposób oznajmić w obszarze sztuki bałagan i chaos. Jest to bez wątpienia jedno z fundamentalnych zagadnień twórczości Becketta. Radykalny chaos nie jest bowiem w stanie komunikować się w takim sensie, że jest z założenia przeciwko jakiegokolwiek konstytucji sensów. Nawet takiej, która oznajmia jego samego. Sztuka nie może się z kolei obejść bez form, gestów ramowania, które nadają przedmiotowi lub procesowi kształt. Dlatego forma i znaczenie, które z założenia jest w tym wypadku przeciw formie, wytwarzają u Becketta podstawowy konflikt, co wymagało określenia warunków gry pomiędzy sprzecznymi i znoszącymi się wektorami. Wprowadzenie zewnętrznej instancji panowania i interpretowania chaosu byłoby przywołaniem starego entourage'u racjonalizmu, gdzie rozum jest w stanie zachować dominującą pozycję wobec materiału myślenia, który w tym wypadku określony został jako chaos, deklarując zwycięstwo rozumu nad zasadą rzeczywistości. Beckett jednak fundamentalnie nie zgadzał się z takim rozwiązaniem. Rozum jest tu bowiem jednym z artefaktów rzeczywistości i jako taki przynależy również do porządku chaotycznego. Przy całym racjonalizmie, na jaki mógłby się zdobyć. U Becketta nie ma bowiem miejsca na uprzywilejowaną pozycję poznawczą, czy też stanowi ona element horyzontalnego wysypiska śmieci. Życie bowiem, jako forma świadomości, czy też świadomość jako przejaw życia, znajduje się już w świecie, nie jest uprzednie wobec świata i nie ma wobec tego świata autonomii, co najwyżej zdolne jest do różnych form wypowiedzania się na temat świata, układania go w racjonalne figury, którymi rządzi zasada symetrii słów, ich powtórzenia i uporządkowania w serie, czyli zgeometryzowana forma logiczna. Tym, co gwarantuje racjonalność, są przede wszystkim figury geometryczne, przez które serie słów nabierają określoności i domykają się jako systemy. Widać to

doskonale w balecie *Kwadrat*, gdzie przez geometryczne pole przechodzą pochylone postaci ludzkie. Wyczerpują one możliwe kombinacje poruszania się po krawędziach pola i jego niepełnych przekątnych, zarazem nie mogą wejść do środka, który można właśnie czytać jako utraconą pozycję centralną, jaką przez stulecia reprezentował rozum jako nadrzędna instancja, w której wyjawia się prawda rzeczywistości i z której można oglądać niejako rzeczywistość jako panoramę. Beckett sugeruje tymczasem, że taka pozycja poznawcza nie jest już możliwa, a rozum utracił swoje panowanie. Co więcej, była ona jedynie jego złudzeniem. Pozostaje w związku z tym pytanie o to, w jaki sposób przełożyć taką konstatację na formę literacką. W jaki sposób „chaosologia” może odnaleźć się i wypowiedzieć w rzeczywistości tekstu, tak żeby centralna pozycja rozumu nie wracała. Jedno rozwiązanie to radykalny chaos tekstu jako przypadkowość słowa-rzeczy. Wtedy jednak literatura traci swój wymiar formalny i przestaje być literaturą, przestaje też komunikować, traci też swoje stawki w obszarze gestu twórczego jako obojętna arbitralność. Dlatego Beckett zwrócił się do muzyki, w której odnalazł mechanizm strukturyzowania materiału poprzez abstrakcyjne formy. Na przykład da capo al fine, forma sonatowa, a więc ekspozycja tematu, przetworzenie i reprzyza. Tych form i mechanizmów jest znacznie więcej. Dzielą się one na dwa podstawowe rodzaje, a różnica między nimi polega na skali operowania materiałem. Z jednej strony są to formy złożone, które zawierają całe systemy słów i opowieści podlegające powtórzeniom i przetworzeniom. Z drugiej strony – pojedyncze frazy, które ulegają przetworzeniom kombinatorycznym. Wywód i formowanie tekstu nie polega tutaj na logicznym wynikaniu czy nawet logicznym następstwie czasowym jak w tradycyjnej narracji, ale na układaniu słów w serie brzmieniowe, które podobnie jak dźwięki mogą podlegać przekształceniom choćby poprzez zmianę pozycji w serii. Te ostatnie składają się na bardziej złożone zespoły, które na wyższym poziomie również mogą podlegać przekształceniom jako domknięte formy.

Zastosowanie technik kompozytorskich, muzycznych schematów formalnych, i szerzej, muzycznego strukturyzowania, służyło z jednej strony uniknięciu racjonalistycznego panowania myśli nad rzeczywistością, z drugiej strony stwarzało ramy redukujące

arbitralność stosunku forma – treść, jednocześnie nadając chaosowi charakter formalny pozostający wciąż immanentną częścią chaosu. Dominuje tu zatem myślenie fraktalne. Tymi fraktalami są śmieci, które powiększane i pomniejszane ujawniają za każdym razem swoją identyczną śmieciowość. Nie mają one jednak jako takie formy jako czegoś od nich odseparowanego, ponieważ zasada śmieciowa polega właśnie na tym, że rzeczy utraciły swoją formę i mogą być jedynie czymś negatywnym wobec formy. W tym sensie forma jest u Becketta zawsze negatywnością, nie jest sensotwórcza, ale dezorganizująca. W tym sensie forma muzyczna jako abstrakcja pozwalała Beckettowi na konstytuowanie formy w obszarze negatywności. Sam gest porządkowania pozostaje tu częścią horyzontalnego śmietniska, mechanizmem, w jaki śmieci postrzega się w formach świadomości, które mają zazwyczaj charakter imperatywny, co stanowi jej pozycję odnoszenia się do świata. Tą formą jest myślenie, które porządkuje jako swój *opus operandi* coś nie do uporządkowania. I tutaj pojawiają się formy muzyczne jako metafory i metonimie czystego formowania, które mówią o geście formotwórczym jako geście wprowadzającym formalny ład do tego, co realnie formy nie ma. Nie jest to bowiem ład Beckettowski, ale używany przez niego mechanizm wskazywania na tego ładu śmierć. Pojawia się on przede wszystkim jako obsesja i jako imperatyw, nie wychylając się poza horyzont śmietniska i umykając mu jedynie jako imperatyw formy. Ciągłe jest to jednak przekładanie śmieci z miejsca na miejsce, które w żaden sposób nie narusza śmieciowości śmietniska. Jak w *Czekając na Godota*, kiedy padają słowa: „Myśl, świnió”. Myślenie jako porządkowanie rzeczywistości pojawia się tu zatem jako rezultat czegoś zupełnie spoza jego porządku, z gestu imperatywnego, co więcej, z imperatywu o charakterze przemocowym. W tym sensie porządek pojawia się u Becketta poprzez zewnętrzną i samozwrotną formę językową, która sama sobie nakazuje porządkowanie w obszarze niemożliwości uporządkowania. Widać to jeszcze bardziej dobitnie w *What Where*, gdzie zewnętrzny i odcieśniony głos dobywający się z megafonu porządkuje i układa w serie nie tylko ruchy postaci na scenie, ich pozycję w przestrzeni, ale też wypowiedane przez nie słowa-rzeczy. Powstaje w ten sposób forma, ale tylko in abstracto, jako jej jednolitość z treścią,

gdzie jedno i drugie traci racjonalistyczne roszczenie ważnościowe. Stan, który Beckett uznawał w muzyce. Demiurgiczną zagadką u Becketta pozostaje wszakże pytanie o dyrygenta, a więc mechanizm tworzenia się imperatywów. W tym sensie można by napisać, że poprzez zaprzeczanie słowa Beckett poszedł poza muzykę. Tam gdzie przetwarzał słowa w muzykę.

BIBLIOGRAFIA

- Blecharz Wojciech, *no more stories* na dwa flety i media elektroniczne, na podstawie *Cascando* Samuela Becketta.
- Karski Dominik, *unsearchable* na flet basowy, klawesyn i instrumenty perkusyjne, na podstawie *The Unnamable* Samuela Becketta.
- Kolektyw 404, *Pokój 404*, utwór multimedialny inspirowany twórczością Samuela Becketta, koncepcja: Paweł Krzaczkowski, Sławomir Wojciechowski.
- Sikorski Tomasz, *W dali ptak*, utwór na klawikord lub fortepian, nagrany klawikord lub fortepian i głos mówiący szepcem, do tekstu Samuela Becketta *W dali ptak*.
- Woźny Joanna, *little falls ... apart* na sopran, skrzypce, klarnet, fortepian oraz instrumenty perkusyjne, na podstawie sztuki *Happy Days* Samuela Becketta.

SUMMARY

Paweł Krzaczkowski

4 for Beckett. Margin notes

The work of Samuel Beckett has faced the problem of showing the ontological and epistemological chaos by means of literature. To do this he had to find a tool to organize the linguistic material that would provide flexibility in dealing with literary material as chaos, while giving the opportunity to rule over it. Hence, the key to his work became structuring literary text by means of musical forms, in which he found substantial freedom and structural discipline.

Keywords

Samuel Beckett, literature, chaos