

Elżbieta Leszkiewicz*

DIDASKALIA W DRAMACIE *KROKI* SAMUELA BECKETTA

Metatekstualność – jako stanowiąca obok paratekstualności jedną z dwóch kategorii transtekstualności – jest tematem podejmowanym przez licznych badaczy. Zajmowali się nią tak wybitni literaturoznawcy i teatrologi, jak Gérard Genette w *Seuils*¹, Patrice Pavis, a na gruncie polskim Małgorzata Sugiera czy Krystyna Ruta-Rutkowska, autorka artykułu stanowiącego swoisty przegląd okołoteatralnej metaproblematyki: *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*². Stan badań nad metatekstualnością jest tak bardzo zaawansowany, że nie sposób wymienić wszystkich badaczy pochyłających się nad tym zagadnieniem. W tym opracowaniu zamierzam dokonać węższej analizy roli metatektu w teatrze. O ile mi wiadomo, nie ma pracy, która w sposób satysfakcjonujący skupiałaby się na roli didaskaliów w dramacie *Kroki*³, choć o teatrze Samuela Becketta napisano już wiele.

Celem prezentowanego tekstu jest ukazanie inwersji, jakiej dokonał Beckett. Wielu twórców zgadza się co do tego, jakoby Samuel Beckett przetasował rolę didaskaliów i tekstu głównego, redefiniując podział na główny i poboczny tekst dramatu. Zamierzam przeprowadzić analizę didaskaliów i odkryć zależność tekstu głównego od tekstu pobocznego, by potwierdzić opinię, że tekst główny w dramacie *Kroki* stanowił *de facto* tło dla tekstu pobocznego.

Jaką rolę odgrywa zatem w *Krokach* tekst poboczny? Czym jest dla konstrukcji i wymowy całości dramatu Becketta?

W rozumieniu potocznym dramat jest kojarzony z intensywnością wydarzeń, wyrazistością konfliktu i wzrostem napięcia, a następnie jego spadkiem i rozwiązaniem akcji⁴. Didaskalia stanowią tekst poboczny, który jedynie dopo-

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej, e-mail: elaskiewicz@gmail.com

¹ G. Genette, *Progi*, por. <http://www.amazon.fr/Seuils-G%C3%A9rard-Genette/dp/2020526417> [dostęp: 24.01.2016].

² Por. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 101/2, s. 113–138.

³ S. Beckett, *Kroki*, [w:] S. Beckett, *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, PIW, Warszawa 2010, s. 235–242.

⁴ Por. D. Kosiński et al., *Słownik wiedzy o teatrze*, wyd. Park Edukacja, Bielsko-Biała 2005, s. 43.

wiada, dookreśla to, co przekazuje tekst główny. W takim rozumieniu twórczość dramatyczna Becketta musiałaby zostać uznana za niesceniczną, a jego dzieła, np. *Kroki*, za antydramat. By zrozumieć innowacyjną inwersję tekstu, której dokonał Beckett, należy dokonać rozróżnienia pomiędzy tekstem pobocznym w dawnym teatrze greckim, w którym didaskalia były przeznaczone do interpretacji, a tekstem pobocznym w teatrze współczesnym, w którym didaskalia stanowią sceniczne wskazówki, które pomagają czytelnikowi zrozumieć i wyobrazić sobie występujące postaci⁵. Niektórzy autorzy używają didaskaliów jako przestrzeni dokładnego określenia sposobu wystawiania sztuki, jakby nie mogli wyobrazić sobie tekstu głównego wypowiedzanego niezależnie od okoliczności, dla których został stworzony⁶.

Tak różni autorzy, jak Feydeau, Jean Vauthier, czy też na przykład Samuel Beckett, sporządzają swoje wskazówki sceniczne z niemal maniacką pieczołowitością. *Końcówka* Becketta zaczyna się trzema stronami wskazówek scenicznych, które precyzują przestrzeń, a następnie grę⁷.

Można by stwierdzić, idąc za sugestią Jean-Pierre'a Ryngaerta, że Beckett poprzez swoje precyzyjne uwagi i maniackalne przywiązanie do tekstu pobocznego dokonał inwersji w podziale na trzon dramatu i tekst marginalny. Zaniechał postrzegania didaskaliów przez pryzmat tekstu pobocznego, redefiniując podział na główną treść i tekst poboczny. Metatekst Becketta ogrywa główną rolę w jego teatrze. Didaskalia przestały być postrzegane przez niego jako peryferie, a stały się esencją, dopełnieniem tego, co dzieje się w tekście głównym, bądź też – jak w przypadku sztuki *Akt bez słów* – przejmują całkowicie rolę tekstu głównego w sztuce i stanowią „główny materiał gry”⁸. Specyfikę roli metatekstu w teatrze Becketta widać wyraźnie w miniaturze teatralnej *Kroki*. Sam układ graficzny podkreśla miejsce, jakie didaskalia zajmują w tej sztuce (dla porównania strony dramatu z didaskaliami oraz bez didaskaliów – fot. 1–2).

Kroki to miniatura teatralna napisana przez Samuela Becketta w latach 1974–1975, czyli w okresie, w którym autor pracował również nad sztuką *Wtedy gdy*. Pisząc te dwa dzieła, noblista myślał o zwieńczeniu swojego benefisu z okazji 70. urodzin. Royal Court Theatre zaplanował obchody urodzin Becketta na

⁵ Por. J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, 3^e editio, Paris 2010, s. 38.

⁶ Ibidem.

⁷ Cyt. oryginalny: „Des écrivains aussi différents que Feydaea, Jean Vauthier ou encore Samuel Beckett, par exemple, rédigent avec un soin quasi maniaque leurs indications scéniques. *Fin de partie* de Beckett commence par trois pages d'indication scéniques, qui précisent l'espace puis le jeu [...]”, [w:] J.-P. Ryngaert, *op. cit.*, s. 38.

⁸ Por. J.-P. Ryngaert, *op. cit.*, s. 39.

Chodzenie: w kierunku od prawej (P) do lewej (L) poczynając od stopy prawej (p); w kierunku od L do P poczynając od stopy lewej (l).

Kroki: wyraźnie słyszalne, rytmiczne.

Obrót: po L przez lewe ramię, po P przez prawe.

Tekst podczas chodzenia: tak jak w didaskaliach, obrót zawsze w ciszy⁵.

Światło: przyćmione, zimne⁶. Wylącznie na postaci i na pasie⁷, najmocniejsze na podłodze, słabsze na ciebie, najsłabsze na głowie. Podczas stania po L i P słaba punktówka na twarz. W głębi po lewej wąska pionowa rysa świetlna (R) o wysokości 3 metrów⁸. Głosy: ciche; mówienie powolne⁹.

Kurtyna.

Scena w ciemności.

Ciche, pojedyncze uderzenie zegara. Pauza aż wybrzmi echo¹⁰.

⁵ Tekst podczas chodzenia [...] — tylko w wersji fr.
⁶ zimne — tylko w wersji fr.
⁷ Wylącznie na postaci i na pasie — tylko w wersji fr.
⁸ Podczas stania po L i P [...] — tylko w wersji fr. W inscenizacji berlińskiej szerokość R ok. 8 mm. Miała ona stwarzać wrażenie uchylonych drzwi, przez które sączy się światło. Zob. też *Wstęp*, rozdz. VI. uwagi autora dotyczące intonacji i sposobu mówienia (zwłaszcza May). „Ton musi być zimny. Monotonny, ale nie pozbawiony napięcia. [...] Całość nie może brzmieć smutno, w żadnym wypadku tragicznie. [...] May powinna mówić z dystansu, jakby to, co mówi, nie dotyczyło jej. [...] [W pierwszej części] gdy May rozmawia z matką, cały czas myśli jakby o czymś innym, prawdopodobnie zajęta jest swą historią. [...] [W trzeciej części] May nie tyle opowiada, co dopiero układa historię. To nie jest [wymyślone, zakończone] opowiadanie, to jest improwizacja. [Zwracając się do aktorki] Cały czas szukasz słów, wciąż się poprawiasz. Gdy zaczynasz opowiadać, nie wiesz jeszcze, jaki będzie koniec. Nie można więc tego mówić zbyt łatwo, zbyt potocznie. [We fragmencie o pani Winter] córka mówi wolniej niż matka”.

¹⁰ — uwaga autora: „Wybrzmienie ma trwać 7 sekund. Tak samo we wszystkich trzech pozostałych momentach, tzn. przed drugą, trzecią i czwartą częścią”.

Wolne rozjaśnienie pasa: równocześnie rozświetlenie R¹¹. Reszta sceny w ciemności.

Pojawia się M, która wolno¹² kroczy w kierunku L. Po L obraca się, pokonuje jeszcze trzy długości, przystaje po P i zwraca się twarzą ku widowni.

Pauza

M: Mamo. (Pauza. Nie głośniej) Mamo.

Pauza¹³

G: Tak, May.

M: Spalaś?

G: Głębokim snem. (Pauza)¹⁴ Usłyszałam cię w głębokim śnie. (Pauza)¹⁵ Nawet w najgłębszym śnie bym cię usłyszała. (Pauza). *M rusza na nowo. Cztery długości. Przy drugiej długości równocześnie z krokami* ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. (Przy trzeciej, jak wyżej) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot¹⁶. (Przy czwartej) Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę?¹⁷

M przystaje po P i zwraca się twarzą ku widowni

M: Chcesz, żebym zrobiła ci zastrzyk... jeszcze raz?¹⁸

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

Pauza

M: Chcesz, żebym inaczej ci ułożyła... jeszcze raz?¹⁹

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

¹¹ równocześnie rozświetlenie R — tylko w wersji fr.
¹² wolno — tylko w wersji fr.
¹³ Pauza — tylko w wersji ang.
¹⁴ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁵ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁶ ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot [...] — z wersji fr.
¹⁷ Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę? — uwaga autora: „Zdanie to rozpocząć na trzecim kroku, a skończyć tuż przed zwrotem w prawo [w stronę widowni]”.

¹⁸ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.
¹⁹ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.

Fot. 1. Przykładowe strony dramatu Kroki S. Becketta z didaskaliami

Źródło: S. Beckett, *Kroki*, [w:] idem, *Dramaty – wybór*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. 312–313.

312 SAMUEL BECKETT, DRAMATY

KROKI 313

⁵ Tekst podczas chodzenia [...] — tylko w wersji fr.
⁶ zimne — tylko w wersji fr.
⁷ Wylącznie na postaci i na pasie — tylko w wersji fr.
⁸ Podczas stania po L i P [...] — tylko w wersji fr. W inscenizacji berlińskiej szerokość R ok. 8 mm. Miała ona stwarzać wrażenie uchylonych drzwi, przez które sączy się światło. Zob. też *Wstęp*, rozdz. VI. uwagi autora dotyczące intonacji i sposobu mówienia (zwłaszcza May). „Ton musi być zimny. Monotonny, ale nie pozbawiony napięcia. [...] Całość nie może brzmieć smutno, w żadnym wypadku tragicznie. [...] May powinna mówić z dystansu, jakby to, co mówi, nie dotyczyło jej. [...] [W pierwszej części] gdy May rozmawia z matką, cały czas myśli jakby o czymś innym, prawdopodobnie zajęta jest swą historią. [...] [W trzeciej części] May nie tyle opowiada, co dopiero układa historię. To nie jest [wymyślone, zakończone] opowiadanie, to jest improwizacja. [Zwracając się do aktorki] Cały czas szukasz słów, wciąż się poprawiasz. Gdy zaczynasz opowiadać, nie wiesz jeszcze, jaki będzie koniec. Nie można więc tego mówić zbyt łatwo, zbyt potocznie. [We fragmencie o pani Winter] córka mówi wolniej niż matka”.

¹⁰ — uwaga autora: „Wybrzmienie ma trwać 7 sekund. Tak samo we wszystkich trzech pozostałych momentach, tzn. przed drugą, trzecią i czwartą częścią”.

M: Mamo. Mamo.

G: Tak, May.

M: Spalaś?

G: Głębokim snem. Usłyszałam cię w głębokim śnie. Nawet w najgłębszym śnie bym cię usłyszała. ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot¹⁶. Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę?¹⁷

M: Chcesz, żebym zrobiła ci zastrzyk... jeszcze raz?¹⁸

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

M: Chcesz, żebym inaczej ci ułożyła... jeszcze raz?¹⁹

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

¹¹ równocześnie rozświetlenie R — tylko w wersji fr.
¹² wolno — tylko w wersji fr.
¹³ Pauza — tylko w wersji ang.
¹⁴ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁵ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁶ ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot [...] — z wersji fr.
¹⁷ Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę? — uwaga autora: „Zdanie to rozpocząć na trzecim kroku, a skończyć tuż przed zwrotem w prawo [w stronę widowni]”.

¹⁸ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.
¹⁹ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.

Fot. 2. Przykładowe strony dramatu Kroki S. Becketta bez didaskaliów

Źródło: jak do fot. 1.

maj 1976 r.⁹ Ta sztuka teatralna jest odczytywana przez krytyków jako reminiscencja z dzieciństwa autora. May byłaby zatem postacią wykreowaną na podstawie wspomnienia o chorym umysłowo chłopcu, który mieszkał w sąsiedztwie rodzinnego domu pisarza. Ów chłopiec grał na fortepianie cały dzień te same dźwięki. Ta swoista mantra do tego stopnia poruszyła Becketta, że znalazła swoje odzwierciedlenie w sztuce napisanej wiele lat później.

Dramat zbudowany jest z czterech krótkich odsłon. Pierwszą odsłoną jest dialog 45-letniej May z niewidoczną na scenie matką. Drugi akt to obraz May jako blisko 60-letniej kobiety. W trzecim akcie May ma już 75 lat, a w czwartym blisko 90 lat. Ostatni, czwarty akt ukazuje budowę kłamrów dramatu. May ma w nim tyle samo lat, ile miała jej matka w akcie pierwszym. Główna bohaterka zastępuje w ostatnim akcie miejsce nieobecnej już staruszki – matki.

Każda odsłona *Kroków* jest oddzielona od kolejnej wyciemnieniem i krótką pauzą, którą zamyka uderzenie zegara jako symbolu upływającego czasu. Ta miniatura teatralna jest skonstruowana głównie na dwóch płaszczyznach: jednym z nośników sensu jest obraz, drugim słowo. Nie sposób nie docenić również roli dźwięku jako trzeciego nośnika sensu. W tej analizie metatekstualności skupimy się na obrazie i słowie. Nośnik werbalny (kwestie postaci, didaskalia – tak ważne u Becketta) jest równie istotny jak nośnik wizualny (kroki, smugi światła tworzące obraz niepełnego krzyża i uludę uchylonych drzwi).

Bez didaskaliów i uwag Becketta umieszczonych w przypisach to, co stanowi tytuł sztuki nie byłoby wyraziste. W tekście pobocznym Beckett zawiera szczegółowy opis sposobu poruszania się May. Diagram zawiera dokładne informacje, ile kroków ma robić główna bohaterka i w jakim kierunku¹⁰. Tam znajdziemy też informacje dotyczące sposobu chodzenia: „Chodzenie: w kierunku od prawej (P) do lewej (L), poczynając od stopy prawej (P); w kierunku od L do P, poczynając do stopy lewej (L). Kroki: wyraźne, słyszalne, rytmiczne”¹¹. Didaskalia kontrastują poszczególne elementy dramatu, wskazując na kroki jako element wymowniejszy i ważniejszy od słów. Słowa wypowiedane są głosami, które w didaskaliach zostają opisane jako „ciche”¹², w tempie, które określane jest jako „powolne”¹³. Obok tak typowych uwag, jak te dotyczące wyglądu i ubioru postaci: „[...] włosy szare zmierzwiłone; w starym znoszonym lachmanie zakrywającym stopy i ciągnącym się po ziemi”¹⁴, didaskalia zawierają szczegółowy opis

⁹ Por. A. Libera, J. Pyda, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii, Kraków 2015, s. 257.

¹⁰ S. Beckett, *Kroki...*, s. 237.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

światła: „Światło: przyćmione, zimne. Wyłącznie na postaci i na pasie, najmocniejsze na podłodze, słabsze na ciele, najsłabsze na głowie. Podczas stania po L i P słaba punktówka na twarz. W głębi po lewej wąska pionowa rysa świetlna o wysokości 3 metrów”¹⁵; skupiają się – jeszcze raz to zauważmy – na krokach. Istotne jest, że didaskalia dotyczące kroków nie pojawiają się w sztuce Becketta jedynie na początku utworu, przed rozpoczęciem wypowiedzania kwestii tekstu głównego przez May i Głos. Didaskalia przecinają w *Krokach* tekst główny, który bez nich straciłby sens, teatralną wymowę i siłę oddziaływania. Tekst poboczny nie tylko wyznacza ścieżkę interpretacji, ale również – co możemy zauważyć w przytoczonym fragmencie – narzuca tempo całości tekstu, uwypuklając wymowę sceny i charakterystykę postaci.

M: Spalaś?

G: Głębokim snem. (*Pauza*). Usłyszałam cię w głębokim śnie. (*Pauza*). Nawet w najgłębszym śnie bym cię usłyszała. (*Pauza. M rusza na nowo. Cztery długości. Przy drugiej równocześnie z krokami*) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. (*Przy trzeciej, jak wyżej*) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. (*Przy czwartej*) Nie spróbowała-bys zasnąć na chwilkę?¹⁶

Anne Ubersfeld definiuje dyskurs teatralny jako dyskurs bez tematu: „[...] le discours théâtral est discours sans sujet. [...] Discours sans sujet, mais où s’investissent deux voix, dialoguant”¹⁷. Beckett sprowadza tak rozumianą formę dialogowości w *Krokach* do minimum. May jedynie w szczątkowych fragmentach rozmawia bezpośrednio z matką. Beckett przenosi dialogowość do swoistej rozmowy pomiędzy główną bohaterką a krokami, które są niejako ukonstytuowane ruchem bohaterki i szczegółowym opisem w tekście pobocznym. Dzięki metatekstowi *Kroków* zauważalna jest również polifoniczność tego dzieła. Czytelnik może interpretować postać May nie tylko przez pryzmat słów wypowiedzianych bezpośrednio przez nią, ale również poznając didaskalia i uwagi autora.

Innym, niezwykle ciekawym zagadnieniem, jakie wyłania się z metatekstu *Kroków* jest podjęcie dialogu Becketta z chrześcijaństwem. Didaskalia zdradzają charakter tego dialogu: „[...] drzwi zawsze o tej porze zamknięte, i snuła się, tam i z powrotem, tam i z powrotem, wzdłuż Jego biednego ramienia”¹⁸. Ta kwestia, znajdująca się w tekście głównym, włożona w usta May, jest opatrzona metatekstem: „tzn. wzdłuż jednego z ramion ukrzyżowanego Chrystusa, czyli w jednej z naw kościoła zbudowanego w kształcie krzyża”. Metatekst precyzuje, że On – nazwany tak w tekście głównym – jest Chrystusem. Widz nieznający didaska-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 238.

¹⁷ A. Ubersfeld, *Lire le theatre I*, Belin SUP, Paris 1996, s. 197.

¹⁸ S. Beckett, *Kroki...*, s. 318.

liów może nie zauważyć tego odniesienia. Metatekst zwraca uwagę czytelnika na poszukiwanie miejsca Chrystusa i Boga w sztuce. Odpowiedzią jest nieobecność. Didaskalia uwypuklają dialog, jaki Beckett podejmuje z religią chrześcijańską. Autor skupia się na pierwiastku żeńskim – na Naturze, jako na pierwiastku odgrywającym centralną rolę w idei kreacji. Tę kreację i jej improwizowany charakter uwydatnia również tekst poboczny. May tworzy samą siebie: „To nie jest [wymyślone, skończone] opowiadanie, to jest improwizacja. [Zwracając się do aktorki] Cały czas szukasz słów, wciąż się poprawiasz. Gdy zaczniesz opowiadać, nie wiesz jeszcze, jaki będzie koniec”¹⁹.

Kreacja odnosi się jednak nie tylko do samoświadomości aktorki, odgrywającej rolę May, ale również do czytelnika. To on staje się odbiorcą słów głównej bohaterki, przyznaje jej tym samym prawo bytu: „Ona prawdopodobnie spisuje wszystko, co wymyśliła do tej pory, i liczy, że któregoś dnia jej opowieść znajdzie czytelnika. Dla tej biednej dziewczyny słowa są pokarmem. To jej najlepsi przyjaciele”²⁰.

W tradycji judeochrześcijańskiej pojęcie stworzenia było nierozzerwalnie powiązane z pierwiastkiem męskim. Bóg – Ojciec, Bóg – Demiurg jest centralną figurą *Genesis*, sprawcą i Początkiem świata. Niektórzy artyści odwoływali się do figury Boga jako zespolenia pierwiastka żeńskiego i męskiego, jak przedstawił to na swym płótnie *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandt. Ojciec na obrazie wykonanym u schyłku życia holenderskiego malarza ma dłoń męską i żeńską, która odczytywana jest jako symbol Bożego miłosierdzia. Beckett dokonał w swojej miniaturze teatralnej swego zwrotu w myśleniu o początkach świata. Świat przedstawiony przez niego – przy pomocy May i matki – jest światem bez Ojca. Przedostatnie didaskalia i odwołanie do Drugiego listu do Koryntian (13, 13): „Łaska Pana Jezusa Chrystusa, miłość Boga i dar jedności w Duchu Świętym niech będą z wami wszystkimi!”²¹, stanowi swoiste zaprzeczenie obecności Boga i bolesny zwrot do tego, czego nie ma. May oddana jest nie w ręce Ojca, ale staje się ogniwem zamykającym powtarzalny cykl, zajmując miejsce zmarłej matki. Dobiega kresu, gdzie jednak nie znajdzie łaski, o czym mówi zawarta w didaskaliach uwaga autora: „Epilog trzeba mówić głosem, który sam ma charakter epilogu. Pod koniec nie może już dalej. Dobiega właśnie kresu”²². Didaskalia podkreślają dobitnie, że stworzony w *Krokach* świat dialoguje z przesłaniem religii chrześcijańskiej, czyni zwrot od wizji Apokalipsy i paruzji w stronę pustki, beznadziei, bezsensu, przywołując na myśl słowa T. S. Eliota: „I tak właśnie kończy się

¹⁹ Ibidem, s. 312.

²⁰ Ibidem, s. 319.

²¹ *Biblia Tysiąclecia*, wydanie online: <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1012> [dostęp: 24.01.2016].

²² S. Beckett, *Kroki...*, s. 318.

świat / Nie z hukiem, lecz z cienkim piskiem”²³. Akt czwarty, wieńczący sztukę, kończy się skomleniem, pustką, cienkim piskiem, po którym następuje milczenie. Świat nie skończy się przerażającą, enigmatyczną, ale również sprawiedliwą i przynoszącą zbawienie Apokalipsą, lecz bezdenną ciszą.

Jedną z furtek kontekstów otwieranych przez filozoficzny ładunek zawarty w *Krokach* jest koncepcja świata Giambattisty Vico – cztery epoki, o których pisał przedstawiciel włoskiego oświecenia, zdają się mieć swoje odzwierciedlenie w poszczególnych aktach miniatury teatralnej Becketta:

- pierwszy akt to skrócone i paraboliczne zobrazowanie Epoki Bogów;
- akt drugi – Epoka Bohaterów, gdy Bogów wcielonych już nie ma; są oni wciąż obecni w innej formie – w objawiającym Słowie, w odzywającym się Głosie, który słyszą wybrani – właśnie Bohaterowie;
- akt trzeci – Epoka Ludzi – człowiek, gdy niknie głos objawienia, dla samego siebie zaczyna tworzyć opowieść o samym sobie, poszukuje definicji, która odpowie na pytanie o jego tożsamość;
- akt czwarty – pustka i cisza na scenie. Jest to forma zamknięcia całości cyklu, która, jak już zaznaczyliśmy, przywodzi na myśl *Wydrążonych* T. S. Eliota.

Metatekst w sztuce *Kroki* jest równie ważnym nośnikiem tej filozofii Giambattisty Vico, co tekst główny. Dowodzi to, że sztukę Becketta nie sposób podzielić na tekst główny i tekst poboczny, a można mówić jedynie o minimalistycznej, zwartej formie jednoaktówki, w której każde słowo zawarte w didaskaliach, komentarzach czy wypowiedziach bohaterów stanowi bardzo istotny i równie ważny, co pozostałe, nośnik sensu oraz teatralnego przekazu filozofii Becketta, element jego wizji świata i człowieka.

Beckett uważany jest za spadkobiercę Shakespeare’a, Dantego i tragiczków greckich. Chórem w jego sztukach są uwagi zapisane w didaskaliach. Tekst poboczny zawiera nie tylko dookreślenie ruchów, dekoracji, lecz przede wszystkim nakreślenie kontekstu filozoficznego, odniesienie do Beckettowskiej wizji świata. Wyrazistość tekstu pobocznego sprawia, że przejmuje on rolę tekstu głównego, bez którego całość sztuki i wymowa dzieła byłyby niezrozumiałe. *Kroki* są widocznym dowodem, że minimalistyczny teatr Becketta, jego swoisty teatralny redukcjonizm oraz w najwyższym stopniu wieloznaczna symbolika²⁴ mają swoją rację bytu jedynie dzięki wyraźnemu sprzężeniu metatekstu z tekstem głównym.

Beckett używa tej sztuki jako narzędzia do „dokonania ostatecznego przełomu w europejskiej dramaturgii, podważając oczywistość takich elementów jak budząca napięcie akcja, pełnowymiarowe postacie czy słowo”²⁵. W *Krokach*

²³ T. S. Eliot, *Wydrążeni*, [w:] idem, *W moim początku jest mój kres*, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 85.

²⁴ Por. J. R. Brown (red.), *Historia teatru*, PWN, Warszawa 2007, s. 426.

²⁵ D. Kosiński et al., *op. cit.*, s. 93.

bardzo dobrze widać nie tylko zazębianie się elementów werbalnych, wzajemnie dopełnienie tekstu głównego i tekstu pobocznego. Ważne jest uwypuklenie przez „poetę milczenia i zmierzchu [...] i wiecznego powrotu”²⁶, sprzężenia pomiędzy tekstem głównym i didaskaliami – a zatem elementami składowymi nośnika tekstowego – a nośnikiem wizualnym, który bez didaskaliów straciłby swoją wymowę. Tekst poboczny staje się więc w *Krokach* jeszcze wyraźniej niż w innych sztukach Becketta przedmiotem przekroczenia podziału na peryferie tekstu pobocznego i centrum tekstu głównego. Didaskalia lokują się w centrum całości konstrukcji sztuki, ułożonej misternie na dwóch filarach: słowa i obrazu. Analizowana jednoaktówka stanowi zaledwie jedną z ilustracji mistrzostwa Becketta w przenoszeniu środka ciężkości dramatu z tekstu głównego na tekst poboczny. Pisarz dokonał w *Krokach* innowacyjnej rotacji tekstu głównego i pobocznego sztuki teatralnej, jednak analiza innych sztuk Becketta może również tę rotację pokazać.

Bibliografia

- Beckett S., *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, PIW, Warszawa 2010.
- Biblia Tysiąclecia, wydanie online: <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1012> [dostęp: 24.01.2016].
- Brown J. R. (red.), *Historia teatru*, PWN, Warszawa 2007.
- Eliot T. S., *W moim początku jest mój kres*, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Genette G., *Progi*, <http://www.amazon.fr/Seuils-G%C3%A9rard-Genette/dp/2020526417> [dostęp: 24.01.2016].
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśniewska J., *Słownik wiedzy o teatrze*, wyd. Park Edukacja, Bielsko-Biała 2005.
- Libera A., *Godot i jego cień*, Znak, Kraków 2009.
- Libera A., Pyda J., *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii, Kraków 2015.
- Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 101/2, s. 113–138.
- Ryngaert J.-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, 3^e editio, Paris 2010.
- Übersfeld A., *Lire le theatre I*, Belin SUP, Paris 1996.

²⁶ A. Libera, *Godot i jego cień*, Znak, Kraków 2009 (nota biograficzna Samuela Becketta).

Elżbieta Leszkiewicz

STAGE DIRECTIONS IN *FOOTFALLS* – A DRAMA BY SAMUEL BECKETT

Abstract. Metatextuality and paratextuality constitute two categories of transtextuality. The former has been a focal point of research for many scholars. Most of them strongly agree with that Samuel Beckett shuffled the role of the periferic text and the principal one. The unique character of the metatext's role in Beckett's theater comes to the fore in the case of a theatrical miniature entitled *Footfalls*.

The periferic text includes not only the specification of stage movements and decoration, but also outlines the play's philosophical context. Moreover, it reveals the Beckettian vision of the world. Due to its clarity the periferic text takes on the role of the principal one without which and the transfer of literary sense or even the whole piece would be incomprehensible. *Footfalls* highlights the minimalist character of Beckett's theater, it a specific kind of reductionism as well as an extremely ambiguous symbolism. Those phenomena derive their *raison d'être* only from the interconnectedness of the principle text and the periferic one.

In the *Footfalls* the periferic text bridges the gap between the peripheries of the periferic text the center of the principal text and does so in an even more distinct manner than in other plays by Beckett.

Słowa kluczowe: *Kroki*, teatr Samuela Becketta, didaskalia, metatekst, dramat, meta-tekstualność.

Key words: *Footfalls*, theatre of Samuel Beckett, stage directions, metatext, drama, metatextuality.