

Kiedy myśl ostrzy słowo. O pisaniu i jego związku z intymnością

Z Krystianem Lupa
rozmawia Szymon Uliasz

Szymon Uliasz: Jaka była geneza pańskiego pisania? Zaczął pan od Klasztoru nasłuchujących, który przerodził się w dziennik, ale przecież wcześniej jeszcze były wiersze?

Krystian Lupa: A skąd pan wie?

Z lektury Labiryntu.

Jeżeli mamy szukać genezy, to nie dotyczy ona życiorysu, tylko pewnej kondycji. Jak proces pisania krystalizuje się w mechanizmie myślenia, wyobraźni czy też duchowości? Kult pisania pojawił się, kiedy jeszcze nie umiałem pisać. Pamiętam, że moja matka wówczas bardzo często coś pisała jako nauczycielka – robiła konspekty albo poprawiała zeszyty. Patrząc na to pisanie, podejrzewałem, że to jest jakaś bardzo ważna i istotna czynność. Mam wrażenie, że tamto dziecięce poczucie „ważności” pozostało. Kiedy zaczynam

Krystian Lupa (ur. w 1943 r.) to człowiek teatru. Tworzy sztuki wyjątkowe pod względem formy i własnej interpretacji. Interesuje go to, co najważniejsze w dramacie, czyli relacje międzyludzkie, które odczytuje na nowo z dzieł Bernharda, Dostojewskiego, Witkacego czy Brocha. Podejmuje tematy metamorfozy i odnowy człowieka, dla którego najważniejsze stają się podejmowane przez niego psychologiczne gry.

Lupa studiował przez jakiś czas reżyserię w Łodzi, ale porzucił ją na rzecz teatru. W jego spektaklach, trwających nawet osiem godzin, do dziś widać fascynację kinem. Sposób prowadzenia narracji, dysponowanie czasem przywodzą na myśl film.

W 1973 roku rozpoczął studia z reżyserii teatralnej w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, gdzie dziś jest profesorem. Zafascynował się wtedy twórczością Konrada Swinarskiego i Tadeusza Kantora. Mówi, że to im zawdzięcza swoje spojrzenie na teatr i sposób pracy z aktorem.

Jest twórcą wybitnych przedstawień, takich jak *Marzyciele*, *Bracia Karamazow*, *Factory 2*, *Zaratustra*, *Lunatycy*, *Kalkwerk*. Otrzymał dwa najważniejsze wyróżnienia przyznawane w polskim teatrze: Nagrodę im. Konrada Swinarskiego i Nagrodę im. Leona Schillera. W 2001 roku wydał intymne, retrospektywne zapiski w formie dziennika, lecz niebędące nim w ścisłym tego słowa znaczeniu. *Labirynt* przywołuje dzieciństwo, ogląda demony i odtwarza własne mitologie tamtego czasu z dzisiejszej perspektywy. Jest także refleksją o śmierci, przyjaźni i teatrze.

mówić o pisaniu, jest w tym coś intymnie wstydliwego, ponieważ wydaje mi się, iż „ważność” tego aktu postrzegana jest na zewnątrz jako demonizowana lub w jakiś sposób przesadna. Ktoś, kto stoi na zewnątrz tego procesu, zawsze może powiedzieć: „Nie przesadzajmy, że tak naprawdę pisane myślenie jest lepsze od myślanego myślenia”. Często mówię studentom, żeby dużo pisać, notować monologi wewnętrzne, ponieważ to w gruncie rzeczy wyostrza myśli i w jakiś sposób drażni, prowokuje i inspiruje. W momencie, kiedy sam zacząłem pisać, bardzo szybko musiałem użyć tego pisania do jakiejś funkcji stwarzającej. Myślę, że w moim przypadku razem powstały nauka pisania i fantazje na temat Juskuni, czyli wymyślonego przeze mnie w dzieciństwie lądu. Wtedy okazuje się, że to pismo jest pewnego rodzaju dokumentem, podobnie jak mapa i rysunek. Może nawet nie dokumentem istnienia czy zapisaniem istniejącego, ale współaktem istnienia. Ponieważ w gruncie rzeczy nie istniały ląd, państwo, ludzie i królowie ani ten język, który tworzyłem na potrzeby wymyślanego świata. Można więc powiedzieć, że pisanie było magicznym procesem powoływania istnienia i tak to odczuwałem. To dziwne, że ledwie zacząłem się uczyć pisać po polsku, natychmiast odczułem potrzebę poznania innego języka. Język polski był zużyty i wymacany. Nudziły mnie nieciekawe teksty elementarza. Zresztą to zastanawiające, że dopóki nie umiałem czytać po niemiecku, książki niemieckie, które stały w bibliotece ojca, były zapisem wtajemniczeń – „księgą”, tak jak to widzi Schulz. Polskie książki tylko w sposób warunkowy i tymczasowy uzyskiwały ten majestat „ksiąg” – o ile były dziwaczne i trudne do zrozumienia. Bardzo wczesnie taką „księgą tajemną” był wybór dzieł Mickiewicza, zwłaszcza *Konrad Wallenrod* i *Dziady*, z których zrozumieniem miałem kłopot. Myślę, że jest to kopia „dzieciństwa” tkwiącego w ludzkości: demonizowanie niezrozumiałego tekstu, w który wczytując się, dokonuje się automatycznie pewnego rodzaju aktu magicznego – aktu przeniesienia mocy i użycia jej, kiedy samemu nie zna się jeszcze instrukcji obsługi. Poprzez akt przeniesienia, tak jak to Jung lubi widzieć, dokonuje się uruchomienie

mechanizmu, do którego w gruncie rzeczy moja świadomość nie ma dostępu.

Gdyby spojrzeć na pisanie w kontekście pragmatycznym, czyli poprzez związek z samym życiem, twórczością teatralną, kreacją, kiedy pan uznał, że dziennik będzie kontynuowany? Czy te dwie sfery: pisanie i życia, przenikają się bezpośrednio, czy jest to może relacja bardziej złożona, ponieważ pisanie jest aktem intymnym dokonywanym w samotności. Tym różni się pisarz, który jest tylko pisarzem, od piszącego reżysera, który pracuje z ludźmi. Nawet jeżeli pomysły rodzą się w świecie, to do samego aktu zapisania, podobnie jak do czytania, dochodzi już w samotności.

Nie zawsze, lubimy przecież czytać razem. Zawsze bardzo mnie fascynowało dopuszczanie tu jakiejś perwersji, *gruppen sex* pisania, czyli właśnie złamanie tej intymności...

Jest też jakimś rejonem odkrywczym?

Tak, bo wówczas, trącąc czy gwałcąc, przełamujemy w jakiś sposób mechanizmy intymne, do których mamy tylko częściowy dostęp, a które są nam dane jako rzeczy automatyczne i musimy je akceptować, otaczać je pewnego rodzaju kultem. Bez tego kultu i wiary to się nie udaje. Podobnie bywa z pewnymi praktykami medytacyjnymi, na przykład z jogą. Muszę w coś wierzyć, żeby to działało. Bez wiary to nie funkcjonuje, nie ma elektryczności, która tym porusza. Wówczas rejon nieświadomości nie bierze w tym udziału i nie ma mowy, żebym się dowiadywał czegoś od kogoś we mnie. Pisanie to nie jest dowiadywanie się od siebie samego, to jest dowiadywanie się od kogoś czegoś, co jest najczęściej niedostępne...

Jak wyodrębnianie u Junga rejonu nieświadomości...

Oczywiście. W zależności od tego, jaki motyw poruszamy, kontaktujemy się z tą czy inną osobą lub figurą, kompleksem nieświadomości, który w pewnym momencie zamienia się w myślącą i działającą osobę. Zdumiewające, że pew-

ne myśli, przychodzące tak nagle, są w takim stanie gotowości i literackiej formy. To zadziwiająca, można byłoby powiedzieć, że są to myśli przychodzące z „przebicia”, pobudzone aktem pisania przez śniące ciało, z udziałem pewnej aury, pobudzonego stanu cielesnego.

Jeśli pytamy, kiedy i jak coś przyszło i się zaczęło, to chodzi raczej o to, że na początku mamy dostęp do świadomości funkcji. Początek jest pewnym stanem granicznym, w którym coś może być zaobserwowane, bo później się toczy. Człowiek zapomina tę instrukcję, która jest gdzieś na wstępie. Ja nie miałem świadomości takiego poczucia, że kiedyś się na to zdecydowałem albo że kiedyś przestałem pisać *Klasztor nastuchujących*. Jeśli ten rejon zaczyna się rozwijać, przez dłuższy czas istnieć, zaczyna żyć jakby sam z siebie, już nie wyłącznie przynaglany, próbowany. Wiadomo przecież, że na początku młody człowiek próbuje, czy może być pisarzem, podobnie jak próbuje innych rzeczy. Wszystko to staje się w podnieceniu charakterystycznym dla młodości. Jest to rodzaj eksperymentu: zażyję pewną pigułkę i patrzę, co się ze mną dzieje. W gruncie rzeczy jest to ciągle doświadczanie siebie, kim właściwie jestem, jakim fenomenem „ja” jestem? Co „ja” mogę robić, jak „ja” to mogę robić i czy „ja” to w ogóle mogę robić? Przygoda: czy mi się uda być na przykład takim pisarzem jak Tomasz Mann, który mówi, że pisanie to jest codzienna dyscyplina? Codziennie rano wstaje, bierze pióro i pisze. Ta codzienna dyscyplina jest w gruncie rzeczy procesem fatycznym, którym bronię się przed zaprzestaniem pisania. W każdej chwili grozi mi, i boję się tego, że pewnego dnia powiem sobie: „A, nie chce mi się, to jest wszystko kłamstwo, co ja robię, to jest jakaś zabawa”. Nagle, ni stąd ni zowąd, Bernhard mówi o takiej tajemnicy i strasznie bliskie jest mi to zdanie: „Jakie to dziwne jest, że człowiek nagle zaprzestaje”. Przez całe życie coś robi i wydaje się, że to jest po prostu jego życie, wierzy sam, że to się dzieje organicznie, dąży do czegoś, poświęca temu całe dorosłe życie, nagle – ciach – zaprzestaje...

Czy nie będzie to pewna iluzja? Przecież to, że coś się kończy, że musi się skończyć, jest wpisane

już od początku w naszą egzystencję. Rilke stawia przed młodym, zaczynającym pisać człowiekiem kryterium konieczności, mówi mu: jeśli możesz żyć bez pisania, to żyj.

To jest prowokacja: jeżeli możesz żyć bez pisania, to żyj, mówi piszący. Do kogo w tym momencie stosuje się to „ty”? Jeżeli mówi tak do młodego poety, znaczy to: jestem już poza tą sferą. Daje taką radę czy jest to arystokratyczny gest człowieka, który nie może żyć bez pisania? Lub gest opętanego, unieszczęśliwionego i zniewolonego przez pisanie...

A czy istnieje jakaś właściwa równowaga pomiędzy pisaniem a czytaniem?

Zawsze człowiek najpierw więcej czyta. Później okazuje się, że pisanie jest jakby rozlewaniem atramentu. Coraz szersza powierzchnia zostaje zajęta, w związku z czym coraz bardziej wchłania i być może o tym właśnie myślał Rilke. Być może ta obsesja pisania jest czymś szaleniem wampirycznym i w pewnym momencie zagarnia cię całego, a to oznacza, że nie ma już czasu na czytanie. Choć jest to marna odpowiedź, że nie ma czasu, bowiem nie o to chodzi, lecz o balans przyjmowania. Rzeczywiście coś się z tym dzieje. Rzeczy, które napisali inni, czytane w młodości, traktowane są inaczej, ponieważ człowiek nie został jeszcze w jakiś sposób zdeformowany czy przetworzony. Kondycja pisania zdecydowanie zmienia mechanizm jaźni, mechanizm duchowy indywiduum, a w związku z tym deformuje i przekształca czytanie. Czytanie staje się czymś innym. Napisane dzieła to książki, rozprawy, systemy filozoficzne, wiersze, jednym słowem to, co Bernhard tak świetnie nazwał tekstem, czyli pewnego rodzaju pakietem napisanym przez człowieka, który ma jakąś całość. W momencie, kiedy nie stałeś się jeszcze potworem piszącym, to one miały swoją świętość, swoją całość, były nienaruszalne. Wiersze Rilkego to były wiersze Rilkego, *Zbrodnia i kara* to była *Zbrodnia i kara*, *Wyznania* Rousseau to były *Wyznania* Rousseau itd. Mało tego, dla kogoś, kto nie pisze, dzieła napisane są święte, dlatego że są objawieniem pew-

nej kondycji, której sam nie próbuje, w związku z czym zawsze ma podziw dla tego, czego sam nie dotyka, podziw wyznawcy pasywnego. Dlatego też staram się nie pomylić, nie mieszać, staram się zachowywać te całości.

Ale to chyba jest bardzo trudne i nie do końca się udaje. Uwidacznia się to na przykład w Apokryfach do prozy Rilkego, kiedy języki są do siebie bardzo podobne...

No tak, bo to jest już dawno skurwione, to już się zepsuło. To ten mechanizm wampira, dla którego nie ma świętości całości napisanych. Jeżeli tekst wciąga mnie i prowokuje, natychmiast pojawia się rodzaj polemiki. Na gorąco pojawiają się mrówki, które tekst porywają z książki i roznoszą, unicestwiają i rozprowadzają. Świetne pole do osobliwej refleksji daje niemieckie wydanie *Człowieka bez właściwości*, w polskim tłumaczeniu tego nie ma. Bardzo żałuję, że ta książka w języku polskim jest wydana w tak fatalnym tłumaczeniu. Każde zdanie traci swoje sedno. Musil uważał, że słowa niejako szukają swojego lepszego znaczenia za pomocą literatury i poezji. Słowa, które są w naszej głowie i którymi się posługujemy, mają swoją ogólnowojskową, tymczasową sferę znaczeń, bardzo często uśpioną, rozmazaną, ogólnikową. Czasami się nam zdarza, że w pewnym zdaniu słowo uzyskuje nowy dźwięk, uzyskuje dostęp do myśli. Bardzo często dzieje się tak w poezji. To nie słowo bierze fragmentaryczny udział w przekazywaniu myśli, ale odwrotnie, myśl ostrzy słowo. Te myślopisanie są procesem tego typu, w tym sensie poetyckim, że doprowadzają do fenomenalnego, jednorazowego czy jakby olśnionego wyglądu danej myśli, a nie uśpionego. Najczęściej dzieje się tak, że w naszych rozmowach posługujemy się embriionami myśli.

W polskim tłumaczeniu *Człowieka bez właściwości* każde zdanie traci tamten cud, który jest w oryginale, bowiem to nie jest słownikowe, to jest wizjonerskie w obszarze myśli i refleksji, niekoniecznie w obszarze poezji. Musil przez długi fragment tej książki zajmował się fenomenem uczuć i w gruncie rzeczy destylacją uczucia.

Interesowały go mechanizm i hierarchia tej najbardziej tajemniczej sfery, albowiem uczucia nie są myślami, ale nie są też obrazami. Rozmowy Ulricha z Agatą są fantastycznym zapisem obcowania, dialogu dwojga ludzi zafascynowanych dążeniem do schwywania rzeczy nieuchwytnych w swoim podwójnym bycie. Kiedy ludzie są we dwoje i zaczynają dialog na temat, który dla obu stron jest czymś fascynującym, to rozmowa takich ludzi zaczyna być podobna do seansu spirytystycznego. Otwiera się wtedy pewnego rodzaju przestrzeń metapsychiczna, w której umysły zdają się mieć tę sferę „pomiędzy”. Więcej ciekawych rzeczy dzieje się pomiędzy interlokutorami aniżeli wewnątrz każdej z osób. Polscy tłumacze tego kompletnie nie rozumieli. Dlatego książka Musila jest w języku polskim taka zniechęcająca.

Dla mnie czytanie drugiej części wydania Frisego (klasyczne wydanie niemieckie) było objawieniem. Czytanie tego, co miało być literaturą, a okazało się rodzajem magazynu, spichlerza. Zawartość metafizyczna tej części jest tak niesamowita, że wszelkie eksperymenty typu *Model do składania*, *Gra w klasy* są tu jakimiś dziecinnyymi puzzlami w porównaniu z tymi, które samo życie zrobiło, zostawiając spuściznę Musila w takim, a nie innym kształcie. Czytanie jest procesem rozkładającym, to znaczy czytanie jest jakby traktowaniem tekstu za pomocą jakiegoś kwasu. W gruncie rzeczy jest to nie przyjmowanie, lecz tworzenie równoległe. W każdym procesie następuje innego rodzaju proces – zapisana literatura jest aleatoryczną partyturą i w pewnym momencie orientuję się, że ten proces równoległy jest być może w tym momencie ważniejszy i wymaga natychmiastowego zapisania. Oczywiście ten proces równoległy przywłaszcza sobie literaturę. To, że powstawały *Apokryfy*, to też nie była moja decyzja. Po prostu jest to rodzaj perwersji, złajdaczania. Tak to nazywam, ale myślę sobie, że to złajdaczanie nie jest takie złe, natomiast w obowiązującym *fair play* jest to być może niemoralne, że nie mam szacunku dla pisarzy, których wystawiam. Dla mnie nie istnieje problem plagiatu, nie widzę powodu, dlaczego ludzie mieliby być właścicielami swoich dzieł...

Po napisaniu wkraczają w obieg i zależnie od interpretacji zmieniają znaczenia...

Zdrowe podejście do tego miał Bach, dla którego muzyka była muzyką, czyli pewnego rodzaju istnieniem, które można wziąć, podobnie jak się bierze przedmiot z natury.

Glenn Gould grający Bacha miał również podobne podejście. Partytury skójarzyły mi się z powieściami Bernharda. Chciałem zapytać o rozumienie grafomanii. W Podglądaniach pisze Pan, że wydaje mu się nią „literackość” rozumiana jako pewna maniera. Z drugiej strony nieustannie pisanie o sobie: egotyzm, egocentryzm, ekshibicjonizm. Bernhard się przebija ze swoją obsesyjnością, negacją i destrukcją, mimo że jego zdania są bardzo tautologiczne, czasami są to różne warianty tych samych myśli, powieści jego często mają kompozycje zamknięte. Pan czytał Bernharda przez rozkład struktury języka, przez bełkot, lecz bełkot znajdowałby się dla mnie na poziomie przekazu, gdyż te powieści wydają mi się fenomenem językowym i to, co by różniło i świadczyło o jakości prozy Austriaka, byłoby właśnie w warstwie językowej.

Bełkot jako termin absolutnie pozytywny.

Czyli związany z presją dążenia.

Tak. Parę rzeczy interesuje mnie w tym, co pan nagrał. Pewnego rodzaju walka z egotyzmem. Egotyzm jest czymś przyrodzonym pisaniu, natomiast bardzo często ucieczki od egotyzmu są pewnego rodzaju pozą. Egotyzm jest rejonem wstydlwym, w związku z czym bardzo często mamy teksty, w których autor usiłuje udowodnić, że nie jest egotykiem. Czuje się bardzo pewien rodzaj cenzury. Nawet jeśli mamy do czynienia z tekstem politycznym, gdzie to wszystko, co może zebrać tak zwane „egocentryczne narzędzie”, nie zostaje jeszcze przepuszczone przez sferę intymną „ja”, jest to również pozór. Utopia tkwi w staraniu się być tak zwanym narzędziem obiektywnym i niemieszaniu swojego subiektywnego „ja” z przedmiotem tekstu. Przez długi czas pisanie tekstu filozoficznego polegało jako-

by na tym, aby nie mieszać „ja” z przedmiotem rozważań. Mianowicie tak wytrenować swój „instrument”, który jest w owym „ja” do dyspozycji, do samych tylko aktów logicznych lub energii logicznej, by osiągnąć wynik obiektywny. Inaczej jest w marzeniu, że rzeczywistość zapisana u nas zyskuje pewnego rodzaju energię, bowiem albo próbujemy dotrzeć do tajemnicy, albo wprowadzić pewien ład natury etycznej czy estetycznej w obraz, który jest z istoty swojej obrazem nieuporządkowanym i chaotycznym. W tym momencie zaczyna się proces, który ma swoją własną energię. Idea aegoistycznego pisania polegała na przykład na tym, aby „ja” było czułym komputerem i w procesie samoistnym wprowadzało do chaosu współczynnik etyczny. Weźmy na przykład poszukiwanie nowego kryterium dobra i zła. Tu zaczyna się proces, w którym „ja” stara się nie wplątywać swoich pragnień, lęków, obsesji, kompleksów, resentymentów itd. Myśliciele tacy jak Wittgenstein ukazują nam absurdalność tego typu podejścia, wbrew pozorom, wbrew temu, że Wittgenstein cały aparat logiczny zaangażował w to odsącenie od „ja”, bo później następuje dowód utopijności takiego zamierzenia. Jest tutaj druga ewentualność, mianowicie od momentu, w którym intuicyjnie doświadczymy, że niemożliwa jest rzeczywistość bez obserwatora, narracja bez narratora, a więc akt odsącenia od „ja” okazuje się aktem fałszowania, a nie uprawdziwiania. Wobec tego trzeba przeprowadzić świat przez najintymniejsze korytarze „ja”, ale ocalić świat.

Ocalić świat, który przemienia „ja”.

Jasne. Oczywiście istnieje też coś takiego, jak naprawdę egotyczny tekst lub naprawdę egotyczne indywiduum, które jest bezwartościowe przez swój egotyzm, ponieważ wszystko, co zostaje wepchnięte w intymne korytarze, zatrzymuje się tam. Z powrotem nie wyłazi świat, tylko „ja”. Rzeczywiście z Bernhardem jest coś takiego, że przede wszystkim to piekło „ja” jest tutaj wyznane. Bernhard czuje jako człowiek zaczynający żyć w tym czasie, w którym kłamstwa XIX-wiecznego Europejczyka wychodzą

na jaw i kompromitują się w straszliwy, wstydlivy sposób. Trudno to ująć inaczej: racjonalista XIX-wiecznego chowu rozkracza się albo zesyrywa, ukazuje całkowity fałsz, całkowite fiasko, całkowite kłamstwo. Świat staje się odbiciem zafałszowanej osobowości. Nie jesteśmy w stanie uzyskać prawdziwego odbicia z fałszywego lustra. Jeżeli całe „ja” jest zafałszowane, to choćby ono nie wiem jak czciło prawdę, było moralne i nieegoistyczne oraz zwrócone z nie wiem jaką fascynacją na drugiego człowieka, którego trzeba docenić i szanować, to i tak się to nie udaje.

Ale czy istnieje lustro, które byłoby prawdziwe?

Nie istnieje prawdziwe lustro, natomiast istnieje proces uprawdziwiania lustra. Ma on miejsce wtedy, kiedy akt penetracji świata jest połączony z aktem uprawdziwiania narzędzia. Sądzę, że Bernhard jest tego typu przykładem. Przepuszcza on dwa procesy: bardzo dramatyczny proces rozprawy z „ja”, który płynie jednym nurtem, z penetracją świata. Otrzymujemy rodzaj materii zmieszanej, zbełtanej, którą odczuwamy jako oczyszczającą. To pewnego rodzaju udany akt alchemiczny, gdzie przedmiotem tęsknoty jest prawda, czymkolwiek by ona była.

Następnie Krystian Lupa zaczął opowiadać o swoim nowym projekcie teatralnym i wróciliśmy do literatury w odniesieniu do przemiany antropologicznej dotyczącej prozy współczesnej:

W tej chwili nie można napisać takiej książki, jaką napisał Joyce, nie możesz pisać jak Tomasz Mann, natomiast wymagania wciąż się stawia...

Można jednak pisać jak Jelinek, jak Houellebecq...

– Tak, możesz pisać jak Jelinek, jak Houellebecq, jak Bernhard. Z tym że oni w porównaniu z Joyce’em są niezadowoleni. Piszą, ale nie uzyskują swojego szczytu, jest on bowiem nieosiągal-

ny. To wyraził Bernhard w *Kalkwerk*, gdzie nie można napisać studium. Mówi on, że wszystko, co napisał, jest obok. Tak jak ja mogę powiedzieć, że nie napisałem *Klasztoru nasłuchujących*, tylko piszę dzienniki – piszę przecież, ale to nie jest to, co zamierzyłem, bowiem to, co zamierzyłem, jest w tej chwili wręcz śmieszne. Pisarze, którzy nadal uważają, że można napisać *opus magnum*, to po prostu kretyni, a przecież kiedy Goethe zaczynał pisać *Fausta*, nikt nie ważyłby się nawet uśmiechnąć wobec takiego zamierzenia.

Być może mamy kłopot z kryterium poznawczym, skoro to, co możemy powiedzieć, zawsze jest już częścią i zawiera się w tym, czego nie będziemy mogli ani poznać, ani tym bardziej wyrazić, przez co tym bardziej skazane jest na porażkę, jak akcentuje w swojej twórczości Beckett?

Można powiedzieć, że ta porażka to jest nowa rzecz, że my tę porażkę widzimy, bo śmiem twierdzić, iż człowiek zanurzony w spokojnej i dojrzałej kulturze tej przegranej nie widział. Dostrzegamy nie tylko fakt porażki, ale także jej kształt i zawartość, bowiem być może nasza porażka jest czymś innym niż nasze dążenie. Być może w momencie, w którym włożylibyśmy do komputera naszą przegraną i nasze dążenie, komputer by powiedział, że to jest niekompatybilne, że coś się stało i był jakiś przekręt, a my byliśmy tak zajęci naszym dążeniem, iż nie zauważyliśmy, że proces, którym jesteśmy w samej istocie, był palimpsestem. Toczył się w dwóch obszarach: w zapisywanym oraz w zapisywanym i natychmiast ścieranym. Być może również dlatego zapisujemy tak skrętnie, zapisujemy tę porażkę, żebyśmy mogli odczytać pod nią tekst innego dążenia i dopiero *ex post* to inne dążenie wychwycić albo przynajmniej przekazać porażkę następnemu pokoleniu, które być może coś z nią zrobi. Nie znaczy to jednak, że następne pokolenie będzie studiowało te dzieła tak, jak sobie wyobrażamy, natomiast będzie miało porażkę wpisaną w kondycję.