

## МЕЖДУ СТРАДАНИЕТО И СКУКАТА

ПЛАМЕН ПЕТРОВ

Ако ми бъде позволено да си послужи с метафора от физиката, бих сравнил творчеството на лауреата на Нобелова награда за 1969 г. Самюел Бекет с „идеално черно тяло“, което поглъща, но не излъчва светлина. И действително, въпреки упоритите опити на армите критици да разбулят неговите символични и митопоеични тайни, сложни, интригуващи композиционни планове и литературни отпратки, философски и естетически корени и т. н. и т. н. то неизменно си остава непроницаемо, тъмно и отстранено като монолита от „Одисея през 2001-та година“ на Артър Кларк. Но нека отдадем дължимото на робите—строители на тази критическа вавилонска кула, сама по себе си впечатляващо, но обречено дело, и да, поясним, че за изкуството на Бекет е присъщо да страни от обясненията, да не се занимава с преосмисляне на опита от миналото и прозрения за бъдещето. Като света на Франц Кафка то наподобява моменталната, изплъзваща се реалност на кошмарния сън, който възприемаме като истина единствено докато сънуваме, но си припомним с тревожно чувство в някой неочакван момент, дълго след като обективната действителност е възстановила правата си над нашето съзнание. Този вид изкуство по думите на изследователя на Бекет и театъра на абсурда Мартин Еслин „се противопоставя на всякакви опити да бъде интерпретирано като света на атомните частици, където проникването на наблюдател от само себе си променя онова, което трябва да бъде наблюдавано“.

Но по силата на парадокса точно такава въвеждане на външен агент, на „око“, е предпоставка за самото съществуване и правилно функциониране на Бекетовите умозрителни конструкции, особено в късния му период, където „окото“ се появява като образ метафора и задвижва механизмите както на единствения му „Филм“ (1967), така и на драмата „Пиеса“ (1964), на текста „Без“ (1969), на новелата „Зле видян зле изразен“ (1981). Този своеобразен символ Бекет извлича от прочутата максима на основателя на субективния идеализъм епископ Джордж Бъркли: *Esse est percipi* (Да съществуващ, означава да бъдеш наблюдаван), превръщайки я в крайъгълен камък на своето творчество.

Да се чете Бекет е мъчително. Не толкова поради сложността на езиковите конструкции, колкото поради непривичната логика на повествованието. За разлика от писателите, които наред с „уловките“ си ни дават снизходително възможност да предугадаме някои от следващите им ходове, задоволявайки естествената ни потребност от съзаклятничество, Бекет ни прекарва през сюжетни лабиринти, издига на пътя ни неизброими препятствия, води ни предателски към серии от неверни умозаклучения, към „хипотези, които се срутват една връз друга“, както сам признава един от повествователите му. Най-лошото е, че ако въобще стигнем до края на лабиринта, там не ни очаква окончателно разрешение на загадката на творбата, никаква положителна информация, поука или възмездие. И все пак след четенето остава странно усещане за пълнота въпреки (или може ли именно поради) недоизказаността, дву-

смысле, многопластовостта. Оставаме поразени, както след среща с НЛО или неизвестно на науката явление — сигурни сме, че сме го преживели, без обаче да можем да си обясним смисъла на преживяното. Затова и болезнената наслада от прочитаната на Бекет е по-силна от традиционното читателско неудовлетворение, че не сме разбрали „за какво точно става дума“.

За разлика от мнозина други представители на модернизма усложненото възприемане при Бекет не е резултат от нарцистично самолюбуване, а се крие в пределно последователните му схващания за изкуството като принуда, безсилие и провал. В трите си диалога с изкуствоведа Жорж Дютуи (1949), едни от малкото открити декларации на естетическата му програма, Бекет изразява отвращението си от буржоазната действителност и от самодоволното изкуство на нейните представители, които, уподобявайки я, незаслужено я увековечават. Но дори и онези художници модернисти, които, макар и пресегинали се отвъд видимата реалност, не са прекрачили последния предел, зад който е отказът от пожелаване и достигане на обекта на изкуството, са според Бекет жертва на „две стари болести. Болестта да искаш да знаеш какво да извършиш и болестта да искаш да си в състояние да го извършиш.“ Единственият изход той вижда в изкуство, което признава собственото си безсилие, основавайки се на разбирането, че „няма нищо за изразяване, нищо, с което да се изразява, нищо, от което да се изразява, нямаш сили да изразяваш, нито желание да изразяваш и все пак си длъжен да изразяваш“.

Бягството от правилата на онова изкуство, което подражава на действителността (а според Аристотел „мимезисът“ е типологична черта на всяко изкуство и дори в по-широк смисъл на познанието), обяснява защо на най-интригуващите места в повествованието, когато се очаква развръзка или обяснение на нещо, към което Бекет ни е водил с опитната ръка на майстор на криминалета, той спира разказа, често с въздишка на досада или признание, че му е втръснало, за да започне нова история, нямаща нищо общо с прекъснатата: „Миришеш на кръвосмешение. . . Той каза, утре ще заколим Белчо, можеш да го държиш, ако искаш. Но гледайки я такава тъжна, с бузи, мокри от сълзи, той тръгна към нея. Ама че скука. Да премина към камъка? Не, ще бъде все същото“ („Малоун умира“). Този прием в случая изпълнява и пародийна роля, но по същество целта му е не да дразни възприетият на читателя, а да го наведе на мисълта, че познанието е невъзможно, че човек се залъгва с правдоподобни полуистини, безсилен да достигне до някакво трайно разрешение и обяснение както на „тази каша, наречена Битие“, така и на собствения си живот и минало. Неслучайно Бекет упорито ни натрапва персонажи, сякаш болни от амнезия, с атрофирало чувство за време и реалност.

Въпреки прекия контакт сценичен образ — зрителско възприятие в драматургията на Бекет царят неяснота и двусмисленост. Объркването на героите причинява объркване на критерия за естетическа оценка у публиката. За разлика от класическата драма, където примерно на комичното са се смеели, от трагичното са плачели, от прекрасното са се възхищавали, а от безобразното се отвращавали, у Бекет подобна еднозначност на оценката липсва. Нерядко, когато има „опасност“ у зрителя да възникне нагласа за определена естетическа оценка, породена от „стабилизирането“ на естетическата категория в зрителското възприятие, Бекет сменя рязко фокуса, ракурса, снижава естетическия градус, както например в патетичния монолог на Хам от „Краят на играта“ (1957):

Хам: — Нима има страдание . . . (прозвоя се) по-голямо от моето?

И сякаш, намирайки прозвоятка недостатъчна, допълва след възприсителния знак: „Без съмнение“. Именно това пресичане на естетическата оценка още в зародиш предизвиква у потенциалния зрител на много Бекетови пиеси (и у автора на тези редове) особения емоционален ефект на (да го наречем условно) смях от болка, подобен на нетърпимия сърбеж на изгорялата от слънце кожа.

Тази нестабилност на оценката е в пряка зависимост от колебанието на естетическата категоризация при Бекет. Театърът на абсурда изобразява абсурдното, лежащо

ън от трагедията и комедията съществуват на човека, твърди литературоведът Айхаб Хасан, а в изследването си, посветено на Бекетовото творчество, Хю Кенър отбелязва, че дълги години, от литературния си прощъпулник до нашумялата си Трилогия, Бекет не може да реши по кой точно път да поеме — на комедийния или на „сериозния“, „проблемния“ писател.

Бекет притежава рядката дарба да улавя в еднаква степен трагичното и комичното, но трагикомизмът при него сякаш не настъпва чрез преходи между двете му съставни части, а съществува иманентно като отделно ТРЕТО, което, макар и да не дава още достатъчно основания да твърдим, че Бекет се е домогнал до нова естетическа категория, все пак позволява да го наречем условно „абсурд“ или „дискхармония“. „Абсурдът не е нито в човека, нито в света, а в общото им присъствие. . . Той е в момента тяхната единствена връзка“ — пише Албер Камю в „Митът за Сизиф“.

Но въпреки че представителите на театъра на абсурда (Бекет, Йонеско, Жене, Адамов — в ранния си период и др.) обличат за пръв път в адекватна художествена форма философията на екзистенциализма, те се лишават от едно старо, но незаменимо оръжие. В класическите си измерения трагичното включва трагическа вина, възможности за изкупление, възмездие, усещане у героите за сублимиране, за фиално осъзнаване на вината, за своеобразно просветление и преминаване в ново качество. Единствената вина на антигероя на Бекет обаче е, че се е родил — иронично припомняне на първородния грях. Тя се осъзнава от самото начало на драматичното действие, но не като вина, а като несправедливост. В този тип театър най-често липсва кулминация на трагическото чувство, катарзис, породен от разрешеното или неразрешеното противоречие между вина и възмездие, герой и действителност. . . Литературоведите признават, че липсата на потресавачи, катарзисни моменти лишава театъра на абсурда от запомнящи се герои, каквито са толкова различните иначе Фалстаф и крал Лир на Шекспир, Вуйчо Ваньо и Нина Заречная на Чехов. Абсурдните персонажи не са измерими нито във величието, нито в падението си — понятия, съотносими към категории на етиката, т. е. в прегрешенията към близки, околни, общество, бог, а в отстранеността си от обществото и света съобщо, в ролята си на аутсайдери. Те не са нито героите в положителен смисъл, нито злодеи, еднакво отдалечени от противоположността, които Хамлет и Клавдий олицетворяват.

Това, което отличава обаче Бекет от Йожен Йонеско, е дълбокото му отъждествяване с неговите герои. Упорито разсъждаващите и стоически посрещачи върволицата от несгоди скитници и отрепки на Бекет страдат силно, като именно това страдание ги очовочава, за разлика от марionетките на Йонеско. „Махалото (на човешкия живот) се люлее между страданието. . . и скуката,“ отбелязва Бекет в „Пруст“ (1931) и това прозрение описва превъзходно основната сюжетна линия на собствените му творби петнадесет години по-късно.

Но често срещаната формулировка — героите страдат, авторът съчувствува — е неприложима към Бекет. Подобно на Фокнър (да използваме определението на Малкъм Коули) Бекет сътворява неистови образи, за да предаде дълбокото си отчаяние от действителността. „Бекетовите герои“, изтъква Мартин Еслин, „не са литературни персонажи в традиционния смисъл на думата. Те са проекции на собствената му личност“. В подкрепа на това твърдение бекетоведите изтъкват факта, че имената на повечето негови герои започват с М или W, също като гръцката буква сигма, обърната настрана, и виждат в това кодирана първата буква от малкото име на писателя. Други свидетелства според тях са натрапчивото използване на повтарянето на фонетично, лексикално, синтактично и други нива; повтарящите се мотиви (светлина и сянка, утроба и гроб, гласове, велосипед, бомбе-шапката на клоуна и др.); митологичните и библейските асоциации и символи; персонажите-архетипове, които обличава характерният псевдонаучен говор, маниакалната обстоятелственост, при-

страстието към математическите комбинации; неизброимите отпратки и цитати от собствени или класически произведения на световната литература. . .

Това обаче съвсем не са белези на самолюбуване (малцина автори притежават Бекетовата самокритичност и аскетизъм), а доказателства за риторична последователност, за твърдо придържане към тематична област, която е непосредствено свързана с авторовото „Аз“. С всяко ново произведение Бекет пише, всеки път отначало, една и съща книга, книгата на своя живот, разказваща за едно обременено съзнание, което търси истинската си самоличност.

Изкуството, „което не борави с повърхността“ на житейските явления, „не се разпростира, а се свива в себе си. . . Изкуството е апотеоз на самотата“ — подчертава Бекет в „Пруст“. Тази формулировка е съгъстен израз на основния конфликт в неговия живот и творчество — между видимата реалност, подвластна на времето, и ентропийата, и Дълбоката същност, скривеното „Аз“, където единствено царят безвремие, свобода и покой. Още от първите му стъпки в литературата през двадесетте години на века чак до 1983 г., откогато датира последното му известно произведение („Уърстуърд хо“), е налице стремежът на този новатор към усамотяване, изолация, бягство от славата като атрибут на мъчителната зрима действителност, а в чисто литературен план — към редуциране на формата, стесняване на тематичния обхват, потъване в дълбините на индивидуалното съзнание.

Роден в семейство на ирландци-протестанти, възпитаник на реномирани учебни заведения — „Портора роял“ и „Тринити колидж“, откъдето тръгва творческият път на други двама велики ирландци — Джонатан Суифт и Оскар Уайлд, Бекет внезапно изоставя обещаващата научна кариера със следното, станало прословуто, обяснение: „Не мога повече да уча другите на онова, което самият аз не знам“. Установил се за постоянно в Париж през 1938 г., той вече е спечелил наградата за поемата си „Блудоскоп“ (1930), публикувал е забележителна критическа монография върху творчеството на Марсел Пруст (1931), сборника „Повече тръни, отколкото наслади“ (1934) — десет сюжетно свързани разказа за необичайния живот и любовните похождения на Белаква Шуа, чието име и леност са заимствувани от Дантевото „Чистилище“. От поетическите му опити по онова време по-интересни са „Костите на Ехо“ (1935) — 13 стихотворения на английски в свободен стих, представляващи меланж от словесна еквилибристика а ла Джойс и спомени, свободни асоциации и неясни символи, иллюстриращи възгледите на младия Бекет върху безнадеждността на човешкото съществуване.

Въпреки това забележимо присъствие Бекет остава известен само на тесен кръг интелектуалци, събрани около Джеймс Джойс, който приветствува първия същински роман на своя ученик — „Мърфи“ (1938) като един от най-значителните комични романи в англоезичната литература въобще. В това произведение пестра смесица от гротескови персонажи се нуждаят от Мърфи или изпитват нужда да го открият, но Мърфи — авторовият любимец, не се нуждае от никого и от нищо. Или по-точно (разделен непримиримо според картезианската доктрина на душа и тяло), плътта му жадува за Силия, неговата любовница проститутка, която го кара да работи, за да може тя да изостави професията си, докато умът му се стреми към анонимност, към онова състояние, в което той не е просто свободен, а е „прашника в мрака на абсолютната свобода“. Мърфи загива по една абсурдна (като живота наоколо) случайност и Силия — единственият симпатичен женски образ, създаден някога от Бекет, се връща безутешно към житейската тиня, прозряла смисъла на чудатата поведенческа философия на своя любим.

Когато армиите на Вермахта нахлуват във Франция, Бекет предпочита да не се връща в родината си и се включва в редовете на Съпротивата. Повечето членове на неговата бойна група попадат в лапите на Гестапо, самият той избягва на косъм от ареста. Укривайки се в местността Воклюз в свободната зона, писателят се прехранва като селскостопански работник и написва втория си роман „Уот“ (1953). Главният герой, чието име звучи като английското „какво“, символизира вечно тър-

щото, неприемашо полуистини човешко съзнание от картезиански тип. За известно време и по неизвестна причина Уот става слуга на тайнствения господин Нот — отрицание на всички опити да се проникне в мистерията на личността, и на замъка му, където царят закони, сякаш привнесени от квантовата механика и теорията на вероятностите.

В първите два завършени романа на Бекет обективната действителност все още съставлява независимостта си от кошмарните видения на авторовото съзнание. Мърфи и неговите „преследвачи“ живеят и бродят из познати лондонски квартали, а отвъд стените на замъка на Нот се простират Дъблин и неговите околности. Но непознавамеият, херметичен свят на г-н Нот вещае онази пустота, в която след 1948 г. както във внезапен водовъртеж изчезват остроумието, сърдечността, меланхоличната тъга и бароковата пищност на ранния Бекет. Изследователите търсят причините за този преход в смъртта на майка му, с която го свързват сложни, по-скоро мъчителни, отколкото дружески отношения, в дълбокия отпечатък на ужасите на войната и окупацията върху психиката му или в един епизод от живота му, когато е намушкан с нож от непознат скитник на улицата. По-късно, в затвора, на въпроса на Бекет, защо го е сторил, непознатият отвръща в духа на Бекетовите герои: „Не знам, мосю.“

Но едва ли тези моменти при цялата си кризисност са нещо повече от брънки от веригата на количествените натрупвания, довели до изостряне на душевната травма на писателя и конфликта между съзнание и действителност до качествено изменение — създаване със средствата на белетристиката и драмата на една свособразна Пустота, Нищо, вакуум, посредством отказ от подражателния подход на традиционната литература и изконните функции на езика като средство за изразяване и общуване.

Пустотата се обитава от дълбокото „Аз“, самото то изтъкано от пустота. Природителното му съществуване в оковите на тялото, съзнанието и времето го обрича на постепенно разпадане и отмиране и следователно на непреодолимо страдание, така че съкровената човешка същност копнее да избяга, да се слее с външната спрямо нея пустота (подобно на хиндуисткия Атман, който се стреми да възстанови единството си с Брахман). Понеже Пустотата е сама по себе си безформена, безизразна и встрани от времето, осъществяващият се във и посредством времето експресивен човешки език е неспособен да я постигне. И тъй като писателят по необходимост борави с думи, единственият шанс, колкото и нищожен да е той, да проникне в Пустотата (Сартъровото „Нищо“), е да възприеме такъв вид език, който сам обезсилва свойството си да пресъздава, отрича собствените си твърдения. Но за да отрече, той трябва да разполага с НЕЩО, което да отрече, тоест нещо, което първоначално трябва да бъде утвърдено. Точно такава „нещо“ е псевдодействителността, която Бекет създава, само и само за да отхвърли в последна сметка, имитирайки бога творец, който отвратен и ужасен от творението си, го изоставя на произвола на Хаоса. Благодарение на това творбите на Бекет са пресичане на покой и движение, художествен резултат и процес, едновременно „тотални обекти“ и документ на процеса на собственото си сътворяване.

Тази изкуственост, измисленост не е загатната, а изрично подчертана. Действащите лица от пиесите му вторично разиграват, режисират или измислят; белетристичните му герои, както и техните създатели-повествователи пишат или разказват. „Театър в театъра“ и „разказ в разказа“ са само началните пунктове на простиращите се до безкрайност, подобни на кукли матрьошки вмъкнати структури. В крайна сметка се оказва, че произведението като цяло е също съчинение, поредна измислица, като фиктивните лица и събития, които са го населявали и са се разигравали в него — продукт на гаснещо въображение или на изневеряваща памет. Моран започва разпорта си по издирването на Молой с думите: „Полунощ е. Дъждът удря по прозорците.“ А го завършва, както и целия роман „Молой“ (1951) по следния начин: „Тогава се върнах в къщата и написах: „Полунощ е. Дъждът удря по прозорците.“ Не беше полунощ. Не валише.“

Проблемът на псевдодействителността при Бекет е свързан с парадокса на съществуването. Човек е сам, твърди авторът, ограничен в непроницаемия си индивидуален свят, а същевременно е неспособен да съществува сам. Поради това Бекетовите персонажи са групирани по двойки — всеки служи като свидетел на съществуването на другия по принципа на Беркли „За да съществуващ, трябва да бъдеш наблюдаван.“ Но това съжителство далеч не е идилично, тъй като противоречи на опитите на най-дълбокото „Аз“ да избяга от мъките на Битието в анонимността на Нищото. Центробежната или центростремителната тенденция могат да надделят временно, но парадоксът остава неразрушим.

Според Сартър „Азът — това са другите“, но Бекет включва в множеството на тези „други“ и собственото „Аз“ във всичките му различни проявления. Още в „Пруст“ Бекет бе описал самоличността като непрекъснат процес на изливане от съда на бъдещото в съда на миналото време, посочвайки, че „стремежите на вчерашния ден са били валидни за вчерашното Его, не за днешното“. Дори когато няма „други“ във физическия смисъл, героите му си измислят истории, гласове, раздвояват собственото си съзнание на Глас и Слушател, за да не бъдат сами. Дори не смъртта, а самотата и страданието, страданието в самота са най-голямото проклятие върху тези наследници на Адам, които напускат играта, играйки. Обикновено произведенията на Бекет се характеризират с кръговост, цикличност на композицията. Белетристичните творби например започват с едно лице или глас, което търси друг, за да успее да се изрази и да се увери в собственото си съществуване. Постепенно обаче с течение на повествователното време възникват съмнения и се излагат последователни хипотези за множественост на гласовете, които биват отхвърляни една след друга, за да се стигне в крайна сметка до статуквото от началото — субектът — обект на повествованието, е сам.

Така например в „Неназоваемият“ (1953) враждебният „комитет от гласове“, който, изглежда, диктува всички думи на неопределения повествователен глас от началото, би могъл да бъде негова собствена измислица, продукт на рационалистична подозрителност, доведена до пределна точка. В „Както е“ (1960) повествователят герой си представя безкрайни паралелни редици от пълзящи в калта, но накрая потъва в нея единствен. В новелата „Общуване“ (1980) безкрайната регресия на „съдателите“ изтънява до един глас, който доверява на легналото (псевдо) човешко създание горчивата истина: „Докато най-сетне не чуеш как думите стигат до края си. С всяка безжизнена дума се приближават едва до последната. И как баснята също. Баснята за някой в мрака до теб. Измислицата за някой измислящ някого в мрака до теб. И как по-хубаво в края напразни усилия и тишина. И ти какъвто бе винаги... Сам.“

Единствената точка, където се пресичат минус и плюс безкрайността в математиката, е нулата. И двете безкрайно малки и съответно безкрайно големи множества клонят към границата на абсолютното изчезване. Както отбелязва Вивиан Мерсие, самата линия на сюжета при Бекет може да бъде описана чрез уравнения — кариерата на Уот като кривата на функция, която се доближава и се колебае около нулата (g-n Not), преди да изчезне безвъзвратно от писания лист; траекторията на Неназоваемия — като спирала, затворена в третия квадрант, където и двата координата са отрицателни, имаща възможност да се изпълне и слее с нулата при условие, че съумее да се удължи до безкрайност. Математиката носи на Бекетовите персонажи удовлетворението от подредеността, систематичността, нейерархизираната значимост и анонимност на всички членове в редицата спрямо едно хаотично социално обкръжение, неподвластно на човешкия разум, където правото е на по-богатия и по-силния. „Прости суми, как само помагате в беда!“ — признава един от гласовете в „Общуване“. „Да не броя?! Едно от малкото удоволствия в живота!“ — възмушава се слепият Дан Руни в радиопиесата „Всички, които паднат“ (1957).

Деградирането до абсолютната нула е характерно и за начина, по който Бекет изгражда, по-скоро разгражда героите си. Абсурдно звучи твърдението, че Бекет,

подобно на други абсурдисти лишавал персонажите си от индивидуални черти. Всеки, запознат от първа ръка с творчеството му, не може да не забележи онази маниакална педантичност, с която той рисува детайли, според нас откровенно ненужни, и открито отказва да се спре на други, които с традиционното си читателско съзнание смятаме за неотмени. С това той сякаш ни напомня за максимите от трите си диалога с изкуствоведа Жорж Дютуи относно нежеланието и неспособността на художника да изразява. Бекет може, но не желае да изразява всичко онова, към което го тласка диалогът на една определена система от ценности, които той не приема. Героите му си приличат, доколкото са еманации на една и съща личност, и се различават, доколкото според принципа на Пруст тази личност и връзките ѝ с окръжаващата действителност се изменят непрекъснато с времето и само навикът е този, който свързва „неизброимите субекти, от които се състои индивидът, и техните неизброими корелативни обекти“. Така или иначе е поразително как авторът, усвоил толкова богат арсенал от изразни средства, както свидетелствуват произведенията от доводения му период, систематически се отказва от услугите им, дисциплинира езика и стила си до пределен аскетизъм, като обаче не престава да експериментира с жанрове, форми и похвати, заимствувани от други изкуства (кино, класическа музика, балет) или повлияни от науки като физика, математика, биология, антропология, философия.

Наистина Бекет уеднаквява, архетипализира индивидуалните белези на своите герои. Мъж на велосипед с бомбе, прикрупено с връв за копче от дългото му зеленкаво палто, или същата фигура с особена, кривяща походка, вече без колелото, преминава през много негови произведения. Бекет постепенно отнема индивидуалните им белези — дрехите им избеляват или се изпокъсват, губят принадлежности като велосипеда или други лични вещи, изгубват способността си да се движат, като отначало си помагат с бастун и патерици, след това пълзят или се търкалят до окончателната неподвижност (Молой остава да лежи в канавка, Малоун — в легло, Махуд — в делва). Във всичко това личи някаква жестока, садомазохистична наклонност, но основното намерение на автора е друго — да оголи от външни, орнаментални белези онази изконно човешка, еднаква за всички същност, зад която е единствено Нищото.

Когато Бекет след войната преминава към френския като семантично недвусмислен и аналитичен език, това се обуславя от същата цел — със средствата на езика, използваван по принципа на отхвърлянето и математическите пермутации, да се доближи максимално до границите на изразимото, напирайки отвъдното неизказуемо, съкровена, безмълвна Същност. Между материя и новоусвоения език се осъществява сложна взаимопроникване. В средата на 50-те години Бекет се връща към английския като първи работен език в някои пиеси и текстове, но това вече не е езикът на „Мърфи“ и „Уот“. Ирландското светоусещане, соленият хумор, сатиричното жило, присъщите на английския език метафоричност и орнаменталност се сливат с духа на френския екзистенциализъм, с рационалистичната конкретност и точност на изказа, създавайки вече окончателно онзи неподражаем Бекетов стил, който в повечето случаи се запазва и в собствените му преводи на неговите произведения.

Първата и най-внушителна и до днес изва на този нов стил са трите романа, известни като „Трилогията“, отбелязващи началото на втория, зрял период в творчеството му, в които Бекет маркира три последователни етапа от търсенето на Дълбокото „Аз“. В „Молой“ търсенето приема формата на т. нар. куест новъл (роман на издирването). В част първа Молой търси майка си, в част втора Моран търси Молой безуспешно, като в края приличва поразително на него, дори подобно на него започва да се придвижва на патерици. Мнозина бекетоведи предпологат, че Молой и Моран да се придвижва на патерици. Мнозина бекетоведи предпологат, че Молой и Моран да се придвижва на патерици. Мнозина бекетоведи предпологат, че Молой и Моран да се придвижва на патерици. Основания да видим в символизират съответно човешкото подсъзнание и съзнание. Основания да видим в даващата героин проява на механизма на раздвояване на съзнанието дава и самият текст. На буржоата Моран, обучен от ранна възраст да сдържа чувствата си, му се струва, че отнякъде познава Молой, без да го е срещал: „Ето как се явяваше той пред мен, през дълги интервали. Тогава усещах единствено обръкване, тежест, задущаване, ярост, безкрайно, влудяващо и напразно усилие. Обратното на това, което съм всъщност.“

Тук двата компонента на „Аза“ са свързани с пространствени отношения и принадлежат към една и съща псевдодействителност, движат се в едно и също повествователно време — сегашно историческо, или, както е известно в англоезичното литературознание, сегашно митологично. Романът има митологичен и алегоричен подтекст — пътуването на Молой наподобява странствованията на Одисей, като една от успоредните е задържането му в къщата на някоя си г-жа Луиз, която като Цирцея го упоява и той загубва нишката на паметта си до момента.

Понеже в „Малоун умира“ (1951) главният герой повествовател е прикован към леглото, търсенето на „Аза“ се осъществява под формата на „роман в романа“. Външното „Аз“ (Малоун) принадлежи към емпиричната реалност, а вътрешното „Аз“ (измислените от него Сапоскат и по-късно Макман) — към художествената действителност. Но доколкото Малоун е едновременно автор и протагонист, създател и създание, то и двете реалности са по същество фиктивни.

Целта на Малоун е, докато чака смъртта, да се забавлява с истории, измисляйки едно особено „псевдо-Аз“ и продължавайки така романиян живот на своето създание, че да умре заедно с него. Именно в този момент на сливане на двете реалности, двата „Аза“, той се надява да постигне онова покритие с истинската си същност, неподвластна на тлеенето. Но както Малоун прилича поразително на осакателия и загубил паметта си Молой, попаднал най-сетне в леглото на майка си, така и Неназоваемият от едноименния роман вижда пред себе си Малоун, който се върти бавно около него, без да промълви дума. Дори в отвъдното съществуването под някаква форма заедно с присъщото му страдание продължават. . .

Последният роман от трилогията е оголен дори от онзи псевдореализъм в изображението, който характеризира отчасти неговите предшественици. Тук има само повествовател (безименен и безформен), без сюжет или история, просто повествование, порей от думи върху темата как най-дълбокото, неизразимо „Аз“ да постигне себеизказа, необходим за потвърждаване на неговото съществуване, и за последвалото отричане в безмълвността на нищото. Една серия от смътни, зловещо-странни, мимолетни псевдореалисти отразяват безкрайното смалчване, отдалечаване, изчезване на всички онези „псевдо-Аз“, които „последното Аз“ създава и последователно отхвърля в търсене на своята самоличност. Но без да успее да я постигне — превъзходен художествен израз на апориите на древногръцкия философ Зенон, които приравняват безкрайно делимото към безкрайно голямото и в които костенурката може да надбяга бързоногия Ахил и стрелата никога не достига мишената, към която е изстреляна

„ . . . Трябва да продължаваш, не мога да продължавам, ще продължа.“ Последните (в кавички) думи на Неназоваемия отразяват кризата, в която изпади Бекет след този роман. Както сам признава, той се почувствувал неспособен да отведе процеса на разпадане на „Аза“ отвъд тази пределна точка. Но вътрешното „задължение да изразяваш“ го насочва към спасителния бряг на драмата, в която по думите му цялостният сценичен ефект е по-важен от репликите.

Както отбелязва най-систематичната изследователка на Бекет — Руби Кон, всички негови пиеси използват затворената сцена като основна метафора на човешкото съществуване — кутия, килия, затвор. Въпреки че на моменти някои двусмислени и двупосочни реплики на героите в „Очакване на Годо“ и „Краят на играта“ ни отправят едновременно към партньора на сцената и към публиката, Бекет не нарушава и няма за цел да наруши театралната конвенция на „четвъртата стена“. Неговите герои-актьори не играят толкова за зрителите, колкото един за друг и един пред друг определени роли, така че публиката в театъра наблюдава своеобразна публика на самата сцена. Това е очевидно в „Годо“ и „Краят на играта“, където героите съзнават, че изнасят представление. Крап („Последната лента на Крап“) е публика на гласовете от собствените си магнетофонни записи, потъващата в земята Уини („Честити дни“) се нуждае от слушателското присъствие на съпруга си Уили; всяка „страна“ от любовния тригълник в „Пиеса“ играта за прожектора, който осветява и изтръгва последователно монолози от трите лица. Всяка от трите жени в „Идват и си отиват“ прошепва



разкритието си на ухото на другата, касаещо предстоящата смърт на третата; дори обезлюдената 30-секундна пиеса „Дихание“ оживява на сцената под въздействието на светлината. „Не Аз“ — неспираща да говори, очертана от прожектор Уста и безмълвен, забулен с качулка Слушател, е пиесата — кулминация на тези актьори-зрителни на сцената, толкова подобни на Бекетовите автори — герои върху писания лист.

Последните му белетристични произведения и пиеси (за сцената, радиото и телевизията) са по правило къси, в тях има по-малко хумор и повече лиричност от преди и се наблюдава странна осмоза — персонажите на сцената понякога направо четат от книгата писан разказ, който допълва драматичното действие („Импромпт в Охайо“), а в текстовете разказът често се води от „окото“ на драматурга и режисьора Бекет („Зле видян, Зле изразен“).

Въпреки напредналата си възраст и липсата на публикувани творби от три години насам Бекет надали е успял да успокои онези „гласове“, които го измъчваха от самото начало, принуждавайки го неумолимо да дава израз на мрачните им обобщения за света. И макар че е трудно да ги приемем, трябва да отдадем дължимото на този автор, който превъзмогва болката, като я превръща в обект на съзрание, в творба на изкуството.