

„Beckett to pisarz, który NIE wiedział” – z Antonim Libera, autorem książki *Godot i jego cień*, rozmawiają Żaneta Nalewajk i Tomasz Mackiewicz

Tomasz Mackiewicz: Beckett należy do najczęściej komentowanych pisarzy XX wieku, analizom jego twórczości poświęcono już tysiące książek i artykułów. Czy zostało w niej jeszcze coś do odkrycia, do wyjaśnienia? Co uważa pan za najpilniejsze zadania, jakie stoją obecnie przed badaczami Becketta?

Antoni Libera: Dzieło Becketta, jak zresztą wszelka wielka literatura, nie jest czymś, co można definitywnie zbadać i opisać, a potem zamknąć sprawę. Odkrywać i wyjaśniać można sprawy tekstologiczne i faktograficzne, ale to nie wyczerpuje zagadnienia. Nie wyczerpują go także takie czy inne komentarze czy rozpoznania filologiczne. Wielka literatura, jak wiemy o tym z historii, pozostaje żywa i nie daje się ujarzmić, nawet gdy jest na wskroś przejrzana i rozebrana na czynniki pierwsze, nawet gdy wszystko, co można o niej wiedzieć, wiadomo. W przypadku Becketta, rzeczywiście, dokonano, i to w dość krótkim czasie, bardzo szczegółowego i wszechstronnego opisu. W ciągu niespełna sześćdziesięciu lat powstało wiele kompendiów i wydań krytycznych, które dają prawie pełną wiedzę o całym jego dorobku. Ale powiadam, to nie zamyka sprawy. A nie zamyka jej nie tylko wskutek tego, że zmienia się instrumentarium badawcze, że powstają coraz to nowe metody i teorie analityczne, lecz także, czy nawet głównie dlatego, że dzieło Becketta, być może w wyższym stopniu niż jakiegokolwiek inne, jest nieuchwytnie do końca, jak sama rzeczywistość – dla obserwatora. Trzeba tu zaakcentować jedno: Beckett nie jest pisarzem, który tworzył rebusy do rozwiązania; to nie był ktoś, kto coś wiedział... czuł się wtajemniczony... miał „objawienie”, a następnie kamufłował tę wiedzę w tekstach. Beckett to pisarz, który właśnie NIE wiedział... nie miał jasności, a tym bardziej pewności i który w swojej twórczości wyrażał właśnie tę niewiedzę. Inaczej mówiąc, tematem czy rdzeniem tej twórczości jest zagadkowość świata, jego niezrozumiałość, upośledzenie świadomości. Przy czym autor *Końcówki* nie pisał o tym wszystkim dyskursywnie, nie nazywał niczego, lecz czynił to wprost, bezpośrednio, tworząc modele tajemnicy, nieprzejrzystości, zagubienia. Dlatego też analizowanie dzieł Becketta, przynajmniej od pewnego momentu, a zarazem w fazie najciekawszej, to próba analizowania samej rzeczywistości, to pewna forma filozofowania. To zaś, jak wiemy, można uprawiać w nieskończoność.

Tomasz Mackiewicz: Tę zagadkowość i tajemniczość świata Beckett opisywał jednak z precyzją wręcz matematyczną. Jego „modele tajemnicy”, o których pan wspomina, nie są mgliste i nieokreślone, jak to miało miejsce choćby w przypadku romantyków i symbolistów. Przeciwnie – charakteryzują się wysokim stopniem uporządkowania (czwórkowy porządek i rytm w *Końcówce*, precyzyjnie określone wymiary walca w *Wyludniaczu*,

oparta na kombinacjach liczbowych kompozycja Bez itd.). Jak pan tłumaczy tę niezwykłą dbałość Becketta o formę, rytm i proporcje liczbowe?

Antoni Libera: Widzę dwa źródła tej tendencji. Pierwsze to pewne ogólne założenia estetyczne, jakie przyjmował Beckett. Chodzi o pogląd, że wszelka sztuka, cokolwiek by miała odwzorowywać czy wyrażać, choćby największy chaos, musi rządzić się regułami porządku. Porządek dla ograniczonego ludzkiego umysłu z natury rzeczy też musi być ograniczony: taki, nad którym umysł, przynajmniej w pewnej mierze, panuje. Otóż atrybutami takiego porządku są właśnie wartości liczbowe. Jest to podejście z ducha kartezjańskie. W *Rozprawie o metodzie* pada następujące zdanie: „Dziecko naukowe arytmetyki, wykonawszy dodawanie według reguł, jest przeświadczone, iż odnośnie do sumy, której szukało, znalazło wszystko, co rozum ludzki może znaleźć w ogóle”. Beckett, sumienny czytelnik Kartezjusza w młodości, doskonale to zdanie znał i nieraz je przywoływał. A swoje pisarstwo porównywał do komponowania muzyki, która również opiera się na ścisłym systemie. Drugie źródło to pewna tradycja, zbieżna z opisaną przeze mnie filozofią sztuki, tradycja posługiwania się językiem liczb w literaturze. Beckett bynajmniej nie jest pionierem w tym zakresie. Po prostu nawiązuje on do dawnych wzorów. Zasadniczym dla niego punktem odniesienia jest *Boska Komedja*, dzieło, bądź co bądź, późnego średniowiecza, napisane blisko 700 lat wcześniej. Nie chcę się tu powtarzać, więc odsyłam do mojej książki, gdzie w rozdziale „W ślad za *Komedją* Dantego” przypominam niezwykle misterną pod względem formalnym – właśnie liczbowym – budowę poematu oraz świata w nim przedstawionego. Oczywiście wybrane przez Dantego liczby – trójka i dziesiątka – pełnią inną funkcję, niż u Becketta, niemniej istotna jest tu sama zasada. Wreszcie ostatni aspekt: Beckett, który, najogólniej rzecz biorąc, próbował stworzyć mit człowieka epoki nowoczesnej, wyrosłej na gruncie myślenia pozytywistycznego czy światopoglądu scjentyistycznego, nie mógł nie uwzględnić matematyki jako podstawowego narzędzia takiej postawy poznawczej. Jest w tym też oczywiście pewne szyderstwo, które można by skojarzyć z krytyczną oceną scjentyzmu, opartego na liczbie i podzielności, wystawioną przez Bergsona, ale najistotniejsze jest samo rozpoznanie: bez względu na to, czy jest to droga właściwa, czy nie, umysł ludzki obrął ją w pewnym momencie i dalej nią podąża, i na tej właśnie podstawie kształtuje cywilizację.

Żaneta Nalewajk: A jaki był, pana zdaniem, stosunek pisarza do egzystencji, jaki był jego pogląd na nią, kiedy wspominał o „istnieniu *per procura*”? Anthony Cronin pisał w tekście *Od Molloy’a do Nienazywalnego*, że przywołany termin można zinterpretować za autorem *Murphy’ego* jako „przemocną świadomość, że przy każdym wykonywanym przez nas kroku, ten krok wykonuje ktoś inny” oraz wyraz dojmującego doświadczenia danego człowiekowi, który ma poczucie, że „nigdy naprawdę się nie narodził”. W jaki sposób kategoria „egzystencji *per procura*” odcisnęła piętno na twórczości Becketta?

Antoni Libera: Nie potrafię odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Beckett raczej nie myślał w kategoriach filozoficznych i w ogóle stronił od języka dyskursywnego i takich pojęć jak „egzystencja”. Przedkładał nad to język poetycki, metaforyczny.

Stwierdzenie, że człowiek to istota nigdy „w pełni” nie narodzona, to, według mnie, parabola, wyrażająca intuicję czy przekonanie, że istota ludzka jako pewien byt nie jest jeszcze – a może nieodwołalnie? – ukończona. Że znajduje się ona dopiero w trakcie stawania się; że na razie jest zaledwie poczwarką, czymś pośrednim i połowicznym, w każdym razie na pewno nie „koroną stworzenia”, jak chce Biblia. To jest stwierdzenie bardzo arbitralne, nie ma przecież na to żadnych dowodów. Warto jednak dodać, że prawda zawarta w Księdze Rodzaju, która dla Becketta stanowi z pewnością jeden z najważniejszych punktów odniesienia, także jest prawdą arbitralną.

Żaneta Nalewajk: Problem wiary w twórczości Becketta, mimo że był podejmowany przez interpretatorów, wydaje mi się wciąż interesujący, bardzo skomplikowany, ciągle niezgłębiony. Mam na myśli niekoniecznie wiarę w relacji człowiek – Bóg, lecz wiarę pojmowaną znacznie szerzej, ateologicznie, rozumianą jako konieczność, wynikającą z ograniczeń wiedzy. Musimy wierzyć (choćby w to, że doczekamy jutra), bo nie wszystko możemy wiedzieć. Jak rozumie Pan tę problematykę w utworach autora *Molloya*?

Antoni Libera: Problematyka wiary jest, moim zdaniem, częścią problemu, o którym mówiłem przed chwilą. Chodzi najogólniej o bezradność podmiotu względem (wszelkiego) przedmiotu, o zagadkę poznania. Beckett wychodzi, jak się zdaje, od tego, że w ogóle nie wiadomo, co znaczy wiedzieć, co znaczy, że coś się poznaje czy też nie poznaje. Gdy człowiek sądził/wierzył, na przykład, że Ziemia jest płaska, a w dodatku stoi na czterech żółwiach czy słoniach, albo że dźwiga ją Atlas, to była to dla niego prawda. Potem ta prawda wielokrotnie się zmieniała, zastępowana przez coraz to nowe koncepcje. Dziś wierzymy w teorię Wielkiego Wybuchu. Ale w jakiej mierze jest ona wiarygodna? Od czasu czterech żółwi minęło parę tysięcy lat. Cóż to jest w skali historii poznania? Mgnienie oka. W ogóle cała nasza kultura to zaledwie powijaki człowieka cywilizowanego. Otóż Beckett bardzo wczesnie uzmysłowił sobie, że to wszystko, co sądzimy o świecie i jak go sobie wyobrażamy, powstaje w drodze... wymysłu, niejako dziecinnej fantazji. Oczywiście to fantazjowanie jest bardzo skomplikowanym procesem czy mechanizmem, różne narzędzia są w to zaangażowane, niemniej nie ma to wiele wspólnego z klasyczną definicją prawdy, która powiada, że jest to zgodność rzeczywistości z myślą. Nie można mówić o żadnej zgodności, bo nie ma punktu odniesienia. Patrzymy zawsze od wewnątrz, z głębi samego bytu, którego jesteśmy częścią, a taka perspektywa nie daje „obiektywnej” wiedzy. Świat poprzez umysł człowieka śni o sobie coraz to inne sny. A o co w tym wszystkim chodzi, „niech zrozumie, kto może”, jak powiada Głos w ostatniej sztuce Becketta, jednoaktówce *Co gdzie*.

Żaneta Nalewajk: Skoro już jesteśmy przy Głosie – jak opisałby Pan kluczowe aspekty konstrukcji Beckettowskich bohaterów w prozie, dramatach i słuchowiskach? Czy można mówić o spójności i autonomii tych postaci? Co określa i determinuje ich kondycję? Jak istnieją w języku?

Antoni Libera: To bardzo złożony problem. Przede wszystkim dlatego, że postaci Beckettowskie, wbrew pozorom, okazują się niejednorodne pod względem statusu. Inną pełnią funkcję postaci utworów prozą, a inną postaci dramatów. I dalej: również w tonie

samych gatunków postaci te dzielą się na rodzaje. Weźmy jakiś przykład, powiedzmy powieść *Molloy*. Kto jest bohaterem tej prozy? Tytułowy Molloy? Bohater drugiej części: agent Moran i towarzyszący mu syn? Na pierwszy rzut oka wydaje się, że wszyscy oni po trosze. Ale to pozór. Głównym – i jedynym! – bohaterem powieści jest bezimienny podmiot, który ich wymyśla, postępując się umownie pierwszą osobą liczby pojedynczej. Otwierające zdanie *Molloya*: „Jestem w pokoju mojej matki”, jak wynika z analizy reszty tekstu, nie znaczy, że jakiś podmiot stwierdza o sobie jakiś fakt. Znaczący jedynie, że jakiś podmiot, wcale nie tożsamy z podmiotem zdania, wypowiada je tylko w trybie wyobrażenia. Inaczej mówiąc: ktoś, nie wiadomo kto, mówi „jestem w pokoju mojej matki”, by wywołać pewną iluzję, a następnie by opowiedzieć (sobie) pewną fikcję.

W dramatach z kolei, z jednej strony, mamy takich bohaterów jak Krapp, który uosabia konkretną ludzką jednostkę, a z drugiej takie postaci jak Didi i Gogo z *Godota* czy Hamm i Clov z *Końcówki*, którzy są personifikacjami rozmaitych cech i aspektów ludzkiej natury czy gatunku ludzkiego. Didi i Gogo, łącznie, jako para, wyobrażają gatunek ludzki, człowieka historycznego, który trwa przez stulecia, starzejąc się czy po prostu zmieniając znacznie wolniej i inaczej niż ludzka jednostka. Z kolei Pozzo i Lucky wyobrażają właśnie tę ostatnią. Dlatego ulegają oni regresowi fizycznemu znacznie szybciej, z aktu na akt, z których każdy symbolizuje poszczególne „dzień”, pokolenie-epokę w historii. Podobnie Hamm i Clov. Pierwszy – ślepy i sparaliżowany tyran w fotelu-tronie na kółkach – reprezentuje zastygłą i skodyfikowaną w niezliczonych prawach, dogmatach i obyczajach ludzką kulturę, w której przestrzeń wkraczamy, przychodząc na świat, i która niezauważalnie nami rządzi. Clov zaś – jego służący czy nieledwie niewolnik – to człowiek szczególnie (jedyna postać „rumiana”, jak pisze Beckett w *didaskaliach*), więc każdy-z-nas, każdy-żywy, podlegający temu, co mu narzuca stworzona dotychczas kultura, buntujący się przeciw niej i wreszcie odchodzący. Ten dualizm jest u Becketta wszechobecny. W *Towarzystwie* mamy Twórcę i Słuchacza, we *Wtedy gdy Słuchacza i Głos*, w *Szczęśliwych dniach* Winnie i Williego, których relacja małżeńska bynajmniej nie wyczerpuje się w swym pospolitym znaczeniu. Podsumowując: bohater Beckettowski to prawie bez wyjątku jakaś figura ludzkości. Samotny byt w kosmosie, który się dzieli wewnętrznie, żeby mieć... towarzystwo.

Tomasz Mackiewicz: Skłonność do alienacji to cecha większości bohaterów Becketta. Między innymi dlatego często nieślusownie uważano go za egzystencjalistę lub wręcz nihilistę. Peter Brook twierdził jednak, że dzieła Becketta to negatyw, w którym można odczytać zarys pozytywu. Dowodem na terapeutyczną (katartyczną) moc tej, wydawałoby się, tak mrocznej twórczości jest przypadek Ricka Clucheya, skazanego na dożywocie więźnia, który pod wpływem sztuk Becketta założył trupę teatralną i stał się z czasem najwybitniejszym odtwórcą roli Krappa. Wspomniał pan już o katartycznej roli formy. W czym jeszcze można odnaleźć ten „zarys pozytywu”?

Antoni Libera: Z tym najwybitniejszym odtwórcą roli Krappa to gruba przesada. Znacznie ciekawszy byli od niego tacy aktorzy jak Patrick Magee, dla którego zresztą Beckett napisał tę sztukę, a także Jack McGowan, David Warrilow i Martin Held, którego

również sam autor reżyserował w Berlinie zachodnim. Niemniej prawdą jest, że posępna twórczość Becketta nieraz działała na ludzi odnawiająco, a nawet radykalnie odmieniała ich los. W swojej książce opisuję to i analizuję na przykładzie właśnie Warrilowa, aktora, z którym dane mi było później współpracować. Bo jemu Beckett też całkowicie odmienił życie. Trudno mi powiedzieć, co jest tego przyczyną. Być może po prostu to, że jest to twórczość bezwzględnie uczciwa i po mistrzowsku wykonana. Forma i jeszcze raz forma! W krystalicznej formie jest światło.

Tomasz Mackiewicz: Pod tym względem jest to forma bardzo klasyczna. Zresztą Beckett, mimo że był twórcą awangardowym, nowatorskim i nadal jest za takiego uważany, najwyżej cenił właśnie klasycznych pisarzy i myślicieli. Nad współczesny dramat przedkładał tragedie Racine'a, a jego ulubionym poetą był Dante. Inspirował się także twórczością Hölderlina i filozofią Giambattisty Vica. Zdecydowanie odżegnywał się za to od nowoczesnych nurtów artystycznych i intelektualnych (zwłaszcza od egzystencjalizmu, w który próbowano go na siłę wpasować). Wydaje się, jakby był poetą „osobnym”, całkowicie niezależnym od literackich mód XX wieku. Czy mimo to, pana zdaniem, da się zaobserwować w jego twórczości jakieś inspiracje współczesną mu literaturą i filozofią lub jakiś dialog z nimi? Jeśli tak, to którzy poeci i myśliciele byli mu najbliżsi?

Antoni Libera: Całkowicie się zgadzam, że Beckett to pisarz „osobny”, idący odrębną drogą, swoiście wyalienowany ze współczesności i nawiązujący do pewnych, nieraz dość osobliwych lub zapoznanych wątków europejskiej kultury. I że jego twórczość znamionuje paradoks, polegający na połączeniu czegoś skrajnie nowatorskiego i obraźliwego z poetyką na wskroś klasyczną. Rozwijając tę myśl, powiedziałbym, że Beckett w sposób bezkompromisowy postawił diagnozę „zmierzchającej” cywilizacji zachodniej (że dotarła ona do pewnego kresu, że dopełnił się jakiś wielowiekowy cykl, że teraz albo zapadnie się ona ostatecznie, albo odrodzi na jakimś innym poziomie), a zarazem że tę radykalną diagnozę wyraził za pomocą środków „apollinijsko” czystych, w formie niejako krystalicznej. Jest coś antycznie greckiego w tej postawie. Groza Losu przedstawiona w postaci harmonijnej struktury. Być może na tym właśnie polega moc katartyczna tego dzieła...

Jeśli miałbym wskazać jakieś osobistości literatury i myśli XX wieku, które tak czy inaczej wydają się pokrewne Beckettowi, to wymieniałbym trzy nazwiska. Przede wszystkim Joyce'a, u którego terminował i któremu wiele zawdzięczał, do czego się zresztą przyznawał, choć podkreślał zarazem istotne różnice. Przypomnę jego słynne wyznanie: „Joyce był doskonałym manipulatorem materiału, może największym. Ja w tym, co robię, nie jestem mistrzem materiału. Joyce im więcej wiedział, tym więcej mógł. Jako artysta dążył do wszechwiedzy i wszechmocy. Ja pracuję wśród niemocy i niewiedzy. Ja mogę więcej, im wiem mniej”. Następnie Kafkę, do którego wprowadził sam się nie odwoływał i którego poetyka jest zupełnie inna, z którym jednak łączy go, nazwijmy to, mitologiczno-biblijne myślenie, czyli tendencja do tworzenia obrazów o charakterze parabolicznym. I wreszcie – choć obwarowuję ten wybór dziesiątkiem zastrzeżeń – Heideggera, głównie ze względu na jego tendencję w filozofowaniu do kierowania się wstecz,

do samych początków, do „odkopywania” zapomnianych pytań o bycie i los i nawiązywania do nich, i wreszcie ze względu na fundamentalną dla niego ideę autokreacji: że człowiek, przynajmniej od pewnego momentu, sam siebie współtworzy, że staje się taki, jakim siebie wymyśli. To z pewnością jest również jeden z kluczowych tematów Becketta.

Tomasz Mackiewicz: Jeśli przyjrzymy się ewolucji jego twórczości, dostrzeżemy pewną prawidłowość. Jego kolejne utwory są coraz krótsze i coraz bardziej skondensowane. Po „pełnowymiarowych” sztukach (*Czekając na Godota*, *Końcówka*) i powieściach (*Murphy*, *Watt*, trylogia) przyszedł czas na jednoaktówki i kilkustronicowe teksty proz. W końcu Beckett w ogóle zrezygnował z fabuły na rzecz skąpych objętościowo monologów i opisów. Redukcja ta dotyczy zresztą nie tylko samego języka, lecz także scenografii (lub świata przedstawionego). W *Godocie* mamy jeszcze drogę i drzewo, w *Końcówce* wnętrze bunkra – jakieś namiastki rzeczywistości. W napisanym w 1980 roku *Towarzystwie* już tylko „głos dochodzący do kogoś w ciemności”. Jak pan tłumaczy tę Beckettowską skłonność do redukcji?

Antoni Libera: Nie uważam tej tendencji za wy kalkulowaną, jak chcą to widzieć niektórzy krytycy, twierdząc, iż było to umyślne i niejako spektakularne dążenie pisarza od słowa do milczenia. Sądzę, że jest to funkcja przyjętego dość wcześnie, już w młodości, przekonania, iż jedynym skutecznym poszukiwaniem okazuje się „drążenie w głąb, zanurzanie się, koncentracja ducha, ciężenie ku jądru”. Pisał w ten sposób w swoim wczesnym eseju o Prouście z 1930 roku. I dalej: „Artysta, owszem, jest aktywny, tyle że negatywnie: odwraca się mianowicie od marności zjawiskowego świata i rzuca w sam środek wiru”. I jeszcze: „rozwój duchowy wziąć się może jedynie z wycucia głębi. Postawa artystyczna nie jest ekspansywna, przeciwnie, polega na ciężeniu ku jądru. Sztuka to apoteoza samotności”. Cytaty te wiele tłumaczą. Beckett wcześniej zdał sobie sprawę, że wszystko jest domeną fikcji, zmyślenia. Zaczął od ujawnienia tego faktu, to znaczy przestał udawać, że robi coś innego, jak tylko to, że za pomocą słów tworzy iluzje. Skończył na pokazaniu samego procesu tworzenia. Jego późna twórczość to swoiste stenogramy aktu kreacji, ukazanie tworzenia *in statu nascendi*. Widać to bardzo wyraźnie w początku przedostatniej prozy *Worstward Ho*. Ale to samo mamy już we wcześniejszych małych prozach jak na przykład w *Wyludniaczu*, a zwłaszcza w *Towarzystwie*, które zaczyna się tak – proszę posłuchać:

„Jakiś głos dochodzi do kogoś w ciemności. Wyobrazić sobie.

Do kogoś w ciemności, kto leży na wznak. O czym go przekonuje stały ucisk na plecy i to, jak zmienia się ciemność, kiedy zamyka oczy i kiedy znów je otwiera. Z tego, co mówi głos, niewiele może potwierdzić. Jak to na przykład, gdy słyszy: Leżysz w ciemności na wznak. Nie może wtedy nie przyznać, że jest, jak powiedziano. Lecz z tego, co mówi głos, większości potwierdzić nie może. Jak tego na przykład, gdy słyszy: Po raz pierwszy ujrzaleś światło tego i tego dnia. Czasami jedno występuje wraz z drugim, na przykład: Po raz pierwszy ujrzaleś światło tego i tego dnia, a teraz

leżysz w ciemności na wznak. Jest to, być może, chwyt, aby prawdą jednego uwiarygodnić drugie. A więc nasuwa się wniosek. Do kogoś w ciemności kto leży na wznak jakiś głos mówi o przeszłości. Odnosząc się niekiedy do czasu teraźniejszego i rzadziej do przyszłości, jak na przykład w ten sposób: Do końca będziesz taki, jakim jesteś w tej chwili. A wszystko to w innej ciemności, innej albo tej samej, wymyśla sobie ktoś inny, aby być w towarzystwie. Milczeć, wara od niego”.

Żaneta Nalewajk: Pana zasługi translatorskie i reżyserskie dla uprzystępnienia polskim czytelnikom twórczości irlandzkiego autora nie ulegają kwestii. W książce *Godot i jego cień* pisał Pan o własnej przygodzie z Beckettem jako o powołaniu, życiowym przeznaczeniu, służbie, określił Pan tego twórcę mianem „swojego autora”. Beckett jako przewodnik nie prowadzi jednak czytelników drogą pokrzepiających iluzji, łatwych pocieszeń, ogołaca z ufności w zabezpieczenia, które mają rzekomo umożliwić zadowolenie na trwałe w świecie. Kreując postaci, odziera z nadziei, jaką chciałyby się pokładać w racjonalności ludzkiej czy choćby w zdolności człowieka do współodczuwania z innym. Czy ten wykreowany w utworach Irlandczyka, niepozbowiony okrucieństwa obraz świata można rzeczywiście bezwarunkowo uznać za własny, czy też, żeby móc służyć Beckettowi, trzeba poza tę wizję wykroczyć, przynajmniej częściowo jej zaprzeczyć. Czy w Pana odbiorze twórczości Becketta istnieją załżki sporu z autorem, jakaś przestrzeń napięcia, potencjalnej konfrontacji?

Antoni Libera: Wybierając swego czasu Becketta jako „mojego autora”, za którym podjąłem i któremu postanowiłem służyć, nie oczekiwałem ani żadnych pocieszeń natury filozoficznej, ani nawet względnego zadośćuczynienia, jakie przynosi poprawnie wykonane zadanie i płynące stąd uznanie publiczne. Wybór ten wynikał raczej ze zbieżności poglądów czy z podobnego odczuwania świata. Tak jak piszę o tym w książce wprost: Beckett był i pozostał dla mnie doskonałym wyrazicielem mojej prawdy – mojego widzenia i rozumienia rzeczywistości. Sam nie potrafiłbym tego zrobić: nie mam ani takiej wyobraźni, ani takiej odwagi. Aby pisać tak jak Beckett, trzeba mieć nadzwyczajną odwagę, i to zarówno czysto intelektualną – by drążyć tak niebezpieczne kwestie, jak i, nazwijmy to, cywilną – by do tego stopnia nie liczyć się z gustami publiczności i rynkiem, czyli by ryzykować całkowite zapoznanie, co zresztą przez wiele lat – prawie do pięćdziesiątego roku życia – było jego udziałem. Między mną a Beckettem nie ma żadnego sporu. Jest natomiast różnica języka, temperamentu i gotowości na bezkompromisowy akt twórczy.

Żaneta Nalewajk: Czy książka *Godot i jego cień* to pana ostatnie słowo w sprawie Becketta? Czy pracuje Pan nad nowymi tłumaczeniami, a jeżeli tak, co to za teksty? Czy zechciałby Pan przeczytać ich fragmenty?

Antoni Libera: Nie sądzę, aby książka *Godot i jego cień* była moim ostatnim słowem w sprawie Becketta. Zasadniczo opisałem w niej przygodę mojej młodości: skąd Beckett wziął się w moim życiu, jak doszło do spotkania z tą twórczością, a następnie z samym pisarzem. W gruncie rzeczy jest to historia pewnej emocji. Dlatego nadawała się na opowieść. Owszem, inkrustuję ją takimi czy innymi analizami i rozważaniami,

ale mają one raczej charakter przyczynkarski; są zaledwie zbliżaniem się do tej twórczości, a nie jej systematycznym i ostatecznym opisem. „Ostatnim słowem” w sprawie Becketta byłoby, według mnie, napisanie własnego oryginalnego dzieła, podejmującego w jakiś sposób jego zasadniczą myśl i przedstawiającego ją w nowej formie.

Co się zaś tyczy tłumaczeń, to jest ich do zrobienia jeszcze mnóstwo. Ostatnio przetłumaczyłem, na przykład, kilka późnych wierszy, a także udoskonaliłem własne przekłady *Wyludniacza* i *Towarzystwa*, dokonane 30 lat temu. Te późne wiersze brzmią tak:

Krótki sen

idź skończyć
któregoś dnia
gdzie jeszcze nigdy dopóki
dopóki znaczy to tyle
że nie ważne już gdzie
że nie ważne już kiedy

Idź dokąd jeszcze nigdy

Idź dokąd jeszcze nigdy
Gdzie od razu na zawsze
Nie ważne gdzie jeszcze nigdy
Gdzie od razu na zawsze

[Coda]

kto zdoła opowiedzieć
dzieje starego człowieka?
odważy nieobecność?
zmierzy coś czego nie ma?
zsumuje
ludzką biedę?
nicość
pochwyci w słowa?

Przetłumaczyłem też początek późnej prozy pod tytułem *Worstward Ho*, którą sam Beckett uważał za nieprzetłumaczalną. W każdym razie wyjątkowo nie dokonał przekładu tego na francuski, ograniczając się do wynalezienia odpowiednika tytułu.

Worstward Ho to zdeformowane Westward Ho (dosł. „Hej, na zachód”), pochodzące z XVIII-wiecznej piosenki marynarskiej i wzięte później, w XIX wieku, przez Charlesa Kingsleya na tytuł jego słynnej powieści, tłumaczonej na polski jako *Na podbój świata*. Beckett, zmieniając początkową cząstkę west na worst, tworzy frazę mającą znaczenie: „Hej w najgorsze”. Wynaleziony przez niego odpowiednik francuski, o takiej samej „daktylicznej” prozodii brzmi *Cap au pire* (dosł. „Kurs w/na najgorsze”). Ja, idąc za jego wskazówką formalną (trzy sylaby z akcentem na pierwszą) oraz merytoryczną (poetyka „marynistyczno-marynarska”), oddaję to jako... *Hej na dno* (w znaczeniu: „Hej, tońmy!” jako przeciwieństwo „Hej, płynmy!” czy też „Płynmy więc!”). A brzmi ten początek tak:

„Jeszcze. Mówić jeszcze. Wymówić coś jeszcze. Jakoś coś jeszcze. Aż nijak już jeszcze. Wymówić nijak już jeszcze.

Mówić aby wymówić. Wymówić źle. Odtąd mówić aby wymówić źle.

Wymówić ciało. Choć go nie ma. Bez myśli. Choć go nie ma. Przynajmniej tyle. I miejsce. Choć go nie ma. Dla tego ciała. Gdzie by było. Gdzie by ruszało się. Skąd wychodziłoby. Dokąd wracałoby. Nie. Nie wychodziłoby. I nie wracałoby. Byłoby tylko. Było. Jeszcze by tylko było. Nie poruszając się.

Który to już raz. I zawsze to samo. Próbować. Bez powodzenia. Trudno. Próbować dalej. Niech znowu się nie powiedzie. Niech nie powiedzie się lepiej.

Zacząć od ciała. Nie. Zacząć od miejsca. Nie. Zacząć od obu naraz. Od tego. I od tamtego. Znużyć się jednym zabrać się za drugie. Znużyć się drugim zabrać się znów za pierwsze. I tak dalej. Jakoś dalej. Aż znużyć się tym i tamtym. I rzucić to i odejść. Gdzie nie ma już ani tego ani tego drugiego. Aż znowu tym się znużyć. I rzucić to i wrócić. Znowu do ciała. Choć go nie ma. Znowu do miejsca. Choć go nie ma. Spróbować jeszcze raz. Niech znowu się nie powiedzie. Niech nie powiedzie się lepiej. Albo i lepiej gorzej. Niech nie powiedzie się gorzej. Jeszcze raz jeszcze gorzej. Aż znużyć się tym na dobre. I rzucić to na dobre. I odejść. Odejść na dobre. Gdzie nie ma już ani tego ani tamtego na dobre. Niczego nie ma na dobre”.

Tomasz Mackiewicz: Jak ocenia pan literacką recepcję Becketta w Polsce? Wydaje się, że mimo światowej sławy nie należał on nigdy do grona autorów, których u nas naśladowano, którymi się inspirowano lub z którymi polemizowano.

Antoni Libera: To prawda. Becketta głównie czytano i na swój sposób fascynowano się nim, ale nie miało to przełożenia na twórczość oryginalną. Owszem, zdarzały się wypadki naśladownictwa czy wręcz niewolniczego małpowania (nie będę wymieniał nazwisk), ale to nie jest interesujące, chyba że jako przykłady literackiego fetyszyzmu. Na uwagę zasługuje natomiast w tej mierze twórczość Mrożka. Po pierwsze, pisarz ten

jako bodaj jedyny i zarazem najwcześniej podjęt w parodystyczny sposób motyw *Godota* – w swej młodszej *Ucieczce na południe*, a po drugie jego myślenie ideami i tworzenie modeli wiele ma wspólnego z dziełem Becketta, choć jest to tendencja raczej niezależna czy równoległa niż zapożyczona lub wzorowana. W zachodniej krytyce literackiej niejednokrotnie porównywano jego *Zabawę do Godota* jako przykład sztuki, w której tytułowa postać – czy idea – jest nieobecna, a postaci występujące na scenie niejako same układają dramat w braku założonego przez los scenariusza. Martin Esslin, autor słynnej kategorii „teatr absurdu”, którego czołowym architektem był Beckett, bardzo szybko włączył *Mrożka* do swojej monografii.

Żaneta Nalewajk: W książce *Godot i jego cień* wspominał pan o paradoksie odbioru sztuki *Czekając na Godota* wystawianej po raz pierwszy za żelazną kurtyną w Teatrze Współczesnym w Warszawie: „W nazwisko tego pisarza, będące symbolem porażki, zwątpienia i rozpacz, wpisała się u nas... nadzieja. Beckett to głównie *Godot*, a *Godot* to Październik, Październik zaś to ulga po stalinowskim jarzmie i wiara w lepsze jutro”. Podkreślał Pan też, że dla publiczności w okresie poodwilżowym dostrzegalna stała się zgodność wymowy tego tekstu z życiowym doświadczeniem. Jak Pan ocenia późniejszą polską teatralną recepcję twórczości Becketta? Czy również ma ona swoją specyfikę?

Antoni Libera: Niestety późniejsza polska recepcja nie jest już tak ciekawa i wyrazista, jak ów pierwotny rezonans. Okazało się, że polską publiczność z reguły bardziej interesuje doraźny kontekst społeczno-polityczny niż uniwersalny, filozoficzny. Nie najlepiej jest także z poczuciem humoru. Zarówno u wykonawców, to znaczy głównie u reżyserów, którzy bądź nie dostrzegają ogromnego potencjału komediowego w sztukach Becketta, bądź nie potrafią go dostatecznie uaktywnić – jak i u widowni, która pozostaje dość obojętna na ów czarny humor. W Anglii, a zwłaszcza w Irlandii ludzie na sztukach Becketta nieraz pokładają się ze śmiechu. Sam byłem tym zaskoczony, gdy na festiwalu Beckettowskim w Dublinie wystawiłem *Końcówkę*. Aktorzy wielokrotnie musieli „zawieszać” grę, by wybrzmiała salwa śmiechu i towarzyszące jej oklaski. W Polsce prawie się to nie zdarza. No cóż, pewnie inna tradycja...