

Samuel Beckett i jego emigranci

Shane Weller w artykule poświęconym recepcji twórczości Samuela Becketta we Francji, który jest częścią kultowej już książki pod tytułem *The International Reception of Samuel Beckett*, przypomina długą tradycję czytania tego autora głównie przez pryzmat filozofii¹. Co więcej, historycznoliteracki punkt widzenia lub badania nad szeroko rozumianymi archiwami Beckettowskimi przez długi czas były zaniedbywane i nie wpływały w znaczący sposób na interpretacje teatralne tekstów tego autora. Wiadomo, że najstynniejsza sztuka, *Czekając na Godota*, przedstawia pejzaż czasów drugiej wojny światowej oraz doświadczenia samego Becketta. Niemniej istnieje możliwość, że pewne niedostatecznie dotąd uwypuklone konteksty dotyczące powstawania dramatu mogą stać się osnową nowej interpretacji *Czekając na Godota*.

Pierwszy z tych rzadkich przykładów to spektakl teatru Jeana Lambert-wilda z Lyonu z 2014 roku². Pozornie sztuka podąża za didaskaliami. Scena wygląda tak, jak w prawie każdej innej inscenizacji *Godota*, pośrodku stoi bezlistne drzewo, jest również kamienista droga i pięciu bohaterów (Wladimir, Estragon, Pozzo, Lucky oraz Chłopiec). Wydaje się, że żadna ze wskazówek autora nie została pominięta, a aktorzy w „klasyczny” sposób, zgodny z tradycją teatru Becketta, odgrywają swoje role. Podobnie jak w spektaklu Petera Brooka, *Fragments*, Jean Lambert-wild lawiruje w szarych strefach niedookreśloności didaskaliów oraz tekstu. To, co wyróżnia ten spektakl, to zaangażowanie do dwóch głównych ról aktorów z Wybrzeża Kości Słoniowej, kolonii francuskiej aż do 1960 roku. W ten sposób reżyser ustanowił nowe relacje pomiędzy parami bohaterów. Sztuka staje się polityczno-społeczną tragifarsą, opowiadającą historię dwóch Afrykanów, którzy utknęli na nieznannej ziemi i błąkają się bez celu. Warto nadmienić, że Wybrzeże Kości Słoniowej nie było jedyną kolonią francuską w Afryce (razem z Wybrzeżem Kości Słoniowej w skład Francuskiej Afryki Zachodniej wchodziły w tym czasie między innymi Senegal, Burkina Faso i Niger, a Francja posiadała również inne kolonie, takie jak Algieria, Maroko czy Libia³), zatem Wladimir i Estragon mówią w imieniu wszystkich uciemnionych w czasach kolonialnych, a nawet wszystkich imigrantów spoza Unii Europejskiej mieszkających we Francji (obecnie ponad 2,8 miliona)⁴. Muriel Mingau idzie dalej tym tropem,

¹ S. Weller, *Beckett among the Philosophers: The Critical Reception of Samuel Beckett in France* [w:] *The International Reception of Samuel Beckett*, pod red. M. Nixona, New York 2009, s. 24–39.

² *En attendant Godot*, reż. Jean Lambert-wild, spektakl obejrzany 21 marca 2015 r. w teatrze L'Aquarium w Paryżu.

³ Ch.-R. Ageron, *France coloniale ou parti?*, Paris 1978.

⁴ Źródło: Eurostat: [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:Non-national_population_by_group_of_citizenship,_1_January_2016_\(%C2%B9\).png](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:Non-national_population_by_group_of_citizenship,_1_January_2016_(%C2%B9).png) [dostęp: 07.09.2017].

twierdząc, że ta wizja afrykańska „przywołuje emigrantów z naszych czasów, miliony osób, które uciekają przed wojną, biedą, głodem, brakiem perspektyw, w poszukiwaniu znośnej egzystencji”⁵. Bohaterowie przenoszą sztukę Becketta w czasy współczesne, nie wypaczając jej uniwersalnego charakteru⁶.

Michel Bohiri oraz Fargass Assandé, grający Vladimira i Estragona, mówią po francusku ze swoim akcentem, czasem sztucznie nadając niektórym słowom angielską wymowę, tworząc tym samym trzy warstwy językowe: francuską, francuską z obcym akcentem oraz angielską. Pozostają w silnej opozycji do drugiej pary bohaterów⁷, która dominuje w sztuce. Każda z par charakteryzuje się zestawem klisz, cech charakteru, które są nieco przerysowane i nie pozwalają pomylić się co do tego, jakie miejsce zajmuje każdy z nich. Zatem Vladimir i Estragon to czarni nielegalni emigranci, nieświadomi miejscowych zwyczajów, mówiący w języku francuskim z silnym obcym akcentem. Choć w jednej z recenzji Corinne François-Denève przypomina, że reżyser starał się zmniejszyć wpływ międzynarodowej obsady na interpretację sztuki, dobór aktorów zdefiniował kierunek interpretacji oraz rzucił światło na sytuację polityczną Francji⁸. Vladimir i Estragon przyznają się do swojej obcości, mówiąc, że nie są stąd. Również aktorzy, aby zagrać swoje postacie, musieli stawić czoło urzędnikom emigracyjnym. Niektórzy zaprzeczają, że Vladimir i Estragon czekają na Godota, a argumentują, że ich pojawienie się pośrodku niczego, gdzieś na ziemi francuskiej, jest właściwie przypadkiem⁹. Nawet jeśli obecność bohaterów jest luźno związana z oczekiwaniem na Godota, choć argumentacja autora recenzji raczej do tego nie przekonuje, inscenizacja finalnie krytykuje francuską (fałszywą) otwartość na emigrantów, ujawniając rozwarstwienie społecznie, głównie w sferze mentalnej. Pozzo jest francuskim nonszalanckim jegomościem, który ceni sobie życie i przyjemności. Jego maniera jedzenia oraz picia wina odnoszą się do francuskiej *joie de vivre*, jednego z symboli tej kultury. Pozzo wyraźnie różnicuje siebie oraz Vladimira i Estragona:

„ESTRAGON: Nie jesteśmy tutejsi, proszę pana.

POZZO (*Zatrzymując się*): Niemniej jesteście istotami ludzkimi. (*Wkłada okulary*) Jak widzę. (*Zdejmuje okulary*) Z tego samego gatunku co ja. (*Wybucha straszliwym śmiechem*) Z tego samego gatunku co Pozzo! Stworzeni na obraz i podobieństwo Boga¹⁰”.

Pozzo degradowuje tym samym Vladimira i Estragona, odzierając ich z człowieczeństwa. Człowieczeństwo staje się atrybutem, przywilejem dla nielicznych, ledwie osiągalnym dla Didi i Gogo. Polityczny wymiar, który został wykreowany na scenie, polega z jednej strony na zanegowaniu idei społeczeństwa francuskiego, atrakcyjnego ekonomicznie dla obcych, a z drugiej strony ustanowieniu hierarchii społecznej, która stoi

⁵ <http://www.lambert-wild.com/sites/default/files/pdf/godotpopmars17.pdf> [dostęp: 03.09.2017].

⁶ www.letelegramme.fr/finistere/morlaix/theatre-un-superbe-godot-16-11-2015-10851437.php#P1wVKMxM-shXEZek.99 [dostęp: 03.09.2017].

⁷ O relacjach pomiędzy bohaterami w *Czekając na Godota* pisałam obszerniej w artykule *Język postaci w En attendant Godot*, „TOPOS” 2010, nr 1 (110), s. 62.

⁸ <https://www.franceculture.fr/theatre/en-attendant-godot-de-samuel-beckett-critique-theatre-dherouville> [dostęp: 03.09.2017].

⁹ <http://www.lambert-wild.com/sites/default/files/pdf/godot-rue89.pdf> [dostęp: 03.09.2017].

¹⁰ S. Beckett, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera [w:] idem, *No właśnie co*, Warszawa 2010, s. 24.

w sprzeczności z historycznymi, choć wciąż przypominanymi, hasłami Rewolucji Francuskiej: Wolność, Równość i Braterstwo. Pozza odbiera wolność Lucky'emu oraz patrzy z góry na Vladimira i Estragona. Być może, w najbardziej pesymistycznym wariacie, czekają oni właśnie na Pozza, który miałby ich wprowadzić do „lepszego” świata (Francji)? W ten sposób naiwnie nie potrafiliby się obronić przed jego złem, a nawet przegapiliby Godota, bo ich uwaga pozostawałaby zwrócona na Pozza.

Kolejna kwestia, której chciałabym poświęcić uwagę, dotyczy opuszczenia Pozza przez Vladimira i Estragona. Skoro są nomadami poszukującymi swojego miejsca, w logiczny sposób podążającymi historycznymi ścieżkami, dlaczego pozostają bierni? Skoro Godot nie przychodzi, to pewnie nie przyjdzie, w co bohaterowie również wątpią. Wydaje się, że Vladimir i Estragon utknęli, oczekując na coś lepszego i nowego, na wybawcę, którego tylko oni znają. Nie posuwając się do przodu, będąc w ciągłym zawieszaniu, pozostają gotowi do dalszej wędrówki, na wypadek, gdyby Godot jednak przyszedł. Tak jak Lucky, który nie kładzie swoich bagaży, w każdej chwili jest gotowy, aby iść dalej. „Dlaczego on nie stawia bagaży?” – pyta kilkakrotnie Estragon¹¹.

Takie przekształcenia tekstu, jakim poddano *Godota* w omawianym przedstawieniu, wpisują się w koncept „modyfikowanego dziedzictwa Becketta”¹². H. Porter Abbott rozumie to jako sposób postrzegania spuścizny tego autora, która pozostaje dostępna każdemu oraz łatwo daje się adaptować do rozmaitych wizji artystycznych. Z jednej strony indywidualna interpretacja Becketta należąca do Wilda i jego aktorów może w takim razie pozostać „integralną częścią spuścizny po Becketcie”. Z drugiej strony Stanley Gontarski zastanawia się, czy upowszechnienie twórczości Becketta (jak rozumiem zarówno wśród artystów, jak i widzów czy czytelników), nie ujmuje jej awangardowego charakteru oraz nie umniejsza jego „najistotniejszych elementów”¹³.

Drugim przykładem międzykulturowego przekształcenia tekstu Samuela Becketta i uwikłania go w historię powszechną jest adaptacja teatru Yiddishpiel z Izraela pod tytułem *Me Vart'noyf Godot* z 2015 roku, którą można było obejrzeć podczas tegorocznego festiwalu Warszawa Singera¹⁴. Zarówno aktorzy, jak i reżyser pochodzą z Izraela. Yehoshua Sobol, pomysłodawca i reżyser spektaklu, przyznaje, że inspiracją dla niego była książka Pierre'a Temkine'a, która zgłębiała żydowskie źródła tego dramatu¹⁵.

„Historia opowiada o dwóch Żydach, którzy musieli uciekać z Francji (z Paryża) w czasach Nazistów, docierają do... wolnej Francji, blisko granicy z Hiszpanią, i czekają na Godota, który ma ich przeprowadzić przez granicę”¹⁶.

¹¹ Ibidem, s. 30.

¹² H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Becketcie* [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, tłum. T. Wiśniewski, Gdańsk 2012, s. 19.

¹³ S.E. Gontarski, *Tradycja a awangarda* [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, tłum. T. Wiśniewski, Gdańsk 2012, s. 58.

¹⁴ *Me Vart'noyf Godot*, reż. Y. Sobol, spektakl obejrzany 26 sierpnia 2017 r. w Teatrze Kwadrat w Warszawie.

¹⁵ *Chodzi o książkę* pod red. P. Temkine'a, *Wartenauf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, tłum. T. Trzaskalik, Berlin 2008.

¹⁶ Yehoshua Sobol w wywiadzie dla telewizji IC, <https://www.youtube.com/watch?v=KBzfxnW10-I>, [dostęp: 03.09.2017]. Dziękuję Natalii Hakenberg za pomoc w opracowaniu materiałów źródłowych w jidysz.

Napisy, które są wyświetlane na ekranie, również podczas spektakli w Izraelu, uściślają czas i miejsce akcji: południe Francji, 1 lutego 1943 roku. Według Temkine'a jest to właściwie Rousillon (czyli wcale nie tak blisko granicy z Hiszpanią), gdzie Beckett ukrywał się w czasie wojny. Dalej autor przytacza kilka innych faktów z historii powstania *Czekając na Godota*, które mają uzasadniać taką interpretację sztuki. Przede wszystkim wskazuje na aluzję do „la Roquette”, części Paryża, gdzie pomiędzy 1900 a 1930 rokiem istniały szkoły talmudyczne¹⁷. Zresztą do dzisiaj w XI dzielnicy funkcjonuje kilkanaście szkół i ośrodków żydowskich. Co ciekawe, w polskim tłumaczeniu przypis Antoniego Libery jest nie do końca precyzyjny, ponieważ nie wspomina o szkołach talmudycznych, a tylko o więzieniu la Roquette powstałym w 1830 roku¹⁸. Temkine powołuje się również na wzmianki o Ziemi Świętej czy pierwotnie żydowskim imieniu Estragona – Levy¹⁹.

Analiza manuskryptu tak silnie wpłynęła na myślenie Temkine'a o *Czekając na Godota*, że wszelkie wątpliwości co do takiej interpretacji sztuki przekuwa on w argumentację na jej rzecz. Porzucając imię Levy, zacierając ślady pochodzenia Vladimira i Estragona czy wyrazistość alegorii, Beckett pozostaje milczący, ale nie negujący. Temkine twierdzi dalej, że autor nie chce pokazać „Żyda jako Żyda” (za opracowaniem Ariel Suhamy). Bohaterowie mogą wywoływać w nas współczucie, obrzydzenie czy znudzenie, ale na pewno nie z powodu swojego pochodzenia. Warto zauważyć, że analiza Pierre'a Temkine'a, napisana w języku francuskim, jak dotąd nie znalazła wydawcy nad Sekwaną, a książkę wydano jedynie w Niemczech. „Rewelacje” Temkine'a już w 1985 roku zostały rzetelnie zbadane przez S.E. Gontarskiego w *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*²⁰, który uzasadnia przekształcenia pierwotnych zamysłów w sztuce obraniem przez Becketta bardziej filozoficznego kierunku oraz chęcią wydobycia głębszego sensu.

Nie przeszkadza to jednak, aby krytyka zachwycała się spektaklem Sobola: „*Czekając na Godota* wnosi świeżą krew do klasyki Becketta. Rezultat jest odświeżający” (Chay Ber-Yaarakov), „pomysł (...) ekscytuje wyobraźnię” (Michael Handelzalts) czy „monolog pełen wirtuozerii” (Alis Blitental o monologu Lucky'ego). Uszczegółowienie czasu i miejsca akcji oraz pochodzenia głównych bohaterów to nie jedyne zabiegi Sobola. Na początku i końcu obu aktów scena jest oświetlona czerwonym światłem, a także słychać strzały i wybuchy (kilka razy słychać samolot przelatujący nad bohaterami). Na scenie rozciąga się podest, a drzewo jest tak naprawdę drogowskazem z tabliczkami do Jerozolimy, Hiszpanii, Paryża i Rzymu. Po lewej stroni znajdują się tory (nawiązanie do Holocaustu?), których nasłuchuje Gogo. Trzyma on też mapę, szukając od czasu do czasu właściwej drogi. Cel wędrówki jednak nigdy nie jest wyjaśniony. Sobol sam przetłumaczył sztukę na jidysz, ale tylko Vladimir i Estragon mówią w tym języku. Każda postać jest definiowana właśnie przez język, jakim się posługuje. Pozzo mówi po francusku, Chłopic

¹⁷ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris 2006, s. 13.

¹⁸ Idem, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, op. cit., s. 424. Pojawia się również nieścisłość dotycząca czasu funkcjonowania więzienia.

¹⁹ Opracowanie myśli Temkine'a: A. Suhamy, *Samuel Beckett in history*, <http://www.booksandideas.net/Samuel-Beckett-in-history.html>, [dostęp: 04.09.2017].

²⁰ S.E. Gontarski, *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*, Bloomington 1985.

po hiszpańsku, a monolog Lucky'ego to mieszanka wielu języków, które dość trudno odróżnić. Można przypuszczać, że tak jak u Becketta Lucky zongluje niezrozumiałymi frazami, które jako całość nie mają większego sensu, tak Lucky Sobola zongluje językami, jak gdyby próbował stworzyć swój własny język, najwygodniejszy, który pozwoliłby na swobodną komunikację i wyrażenie myśli. Pomimo tego, że, jak argumentuje Elinor Ochs, tożsamość rozumiana jako wachlarz społecznych osobowości, takich jak przybierane role czy związki instytucjonalne, nie jest bezpośrednio związana z językiem, pozostaje pośrednio związana ze znajomością określonych konwencji w komunikacji, charakterystycznych dla danej grupy. Ochs przekonuje również, że

„Wybór struktur językowych jest traktowany jako arbitralny, co znaczy, że tożsamość społeczna jest często wyrażana poprzez arbitralne struktury fonologiczne, morfosyntaktyczne, leksykalne czy dyskursywne”²¹.

Oprócz tego bohaterowie próbują się porozumieć po portugalsku i angielsku (Chłopiec z Vladimirem i Estragonem). Kłopoty językowe nie oznaczają dla nich zerwania komunikacji. Wręcz przeciwnie, świadczą o poszukiwaniu porozumienia, chęci znalezienia modelu skutecznej wymiany myśli. Bardzo kordialne relacje między Vladimirem a Estragonem to wyróżnik tej produkcji. Są barwni, zabawni, ale nie absurdalni czy groteskowi. Są przedstawieni jako para zgorzkniałych i zagubionych żydowskich komediantów, tworzą harmonijny duet, który Shay Ber-Yaakov porównuje do Dżigana i Szumachera (pary polskich komików żydowskiego pochodzenia)²².

Wejście Pozzo i Lucky'ego jest efektowne. Pozzo dwukrotnie śpiewa piosenkę pod tytułem *J'attendrai*, której korzenie sięgają 1938 roku. Jest ona jedną z adaptacji włoskiej piosenki napisanej przez Nino Rastellego (muzyka Dino Olivieri). Sukces francuskiej wersji przypisuje się wykonaniu Tino Rossiego w 1939 roku. Piosenka opowiada o długim czekaniu, ma dodać otuchy, zaufania i wytrwałości w oczekiwaniu na zwycięstwo (w wojnie). Słowa „Pewnego dnia zwycięstwo zabierze nas, blisko was”, przy czym „wy” to ludzie rządu Vichy²³, który kolaborował z Niemcami, a także represjonował Żydów²⁴. Pozzo, śpiewając, nie pogania Lucky'ego, nie jest agresywny. Porównując jego postać do innych interpretacji sztuki, jest wyjątkowo łagodny i mało arogancki. Zróżnicowanie językowe izoluje od siebie pary bohaterów, wzmacniając wrażenie ich odrębności a zarazem przynależności do różnych kręgów kulturowych. W czasie rozmowy Pozza, Vladimira i Estragona Lucky pozostaje aktywny, na przykład pokazuje Didi, aby zabrał walizkę. Czasem jest przestraszony, czasem płacze – kiedy Pozzo opowiada, że chciałby się go pozbyć. Również jego monolog jest zupełnie inny niż w przedstawieniach polskich, francuskich czy brytyjskich. Lucky tańczy, śpiewa, przywołuje Szekspira. Jego monolog, „wielojęzyczne bzdury” powalają widownię swoją zawziętością i tworzą emocjonalną

²¹ E. Ochs, *Constructing Social Identity: A Language Socialization Perspective* [w:] *Intercultural Discourse and communication*, pod red. S.F. Kiesling, C.B. Paulston, Malden 2005, s. 84.

²² S. Ber-Yaakov, „Yedidot Achronot”, 21.08.2015.

²³ *La chanson française et son histoire*, pod red. D. Riegera, Tübingen, 1988, s. 280, 321, 337.

²⁴ *Ibidem*.

więz z każdym widzom z osobna²⁵. Mówi też innym tekstem niż Lucky u Becketta. Nie przywołuje Poinçona, Wattmana ani Mirandy. To nie jest tłumaczenie z tekstu Becketta, we francuskiej czy też angielskiej wersji. To nowy Lucky stworzony przez Yehoshuę Sobola. Na koniec pierwszego aktu sytuacja sceniczna także zaskakuje: bohaterowie klepią się po plecach na do widzenia, myślą kapelusze, a Pozzo schodzi ze sceny śpiewając *J'attendrai*. Chłopiec, który przychodzi powiedzieć Vladimirowi i Estragonowi, że Godot jednak nie przyjdzie tego wieczoru, mówi po hiszpańsku, czasem wtrąca słowa po portugalsku czy angielsku. Vladimir jest bardziej zaangażowany w tę rozmowę, próbując wykorzystać swoją niewielką znajomość francuskiego. Jest to dość zabawna sytuacja, której na dodatek towarzyszą odgłosy owiec oraz bicie dzwonów.

Drugi akt dzieje się dzień później, to jest drugiego lutego 1943 roku, w dniu ostatecznej klęski wojsk niemieckich pod Stalingradem. Liść na drzewie (drogowskazie) przynosi zatem uzasadnioną nadzieję na zmianę. Vladimir zaś próbuje śpiewać (u Becketta następuje cisza). Śpiewa *Le chant des partisans*, francuską piosenkę Wolnej Francji i Ruchu Oporu z 1943 roku (słowa Joseph Kessel i Maurice Druon, muzyka Anna Marly), która była tak znana, że przez pewien czas obok *Marsylianki* stanowiła „drugi hymn” Francji²⁶. Warto przypomnieć, że również w maju 1943 roku powołano Krajową Radę Ruchu Oporu (Conseil National de la Résistance) pod kierownictwem Jeana Moulina, która zrzeszała delegatów głównych grup Ruchu Oporu, związkowców oraz reprezentantów największych partii sprzed wojny²⁷. Słowa piosenki wzywają do walki partyzanckiej, kiedy okupacja sieje spustoszenie, ale i tchnie nadzieję w sens walki o wartości Republiki, w tym Wolność. Pojawienie się Pozzo i Lucky'ego w akcie drugim jest ponownie anonowane i zakończone piosenką *J'attendrai*. Po zejściu Pozza ze sceny słychać strzał. Te dwie, jakże różne piosenki Vladimira i Pozza, prezentują odmienne postrzeżenie (oczami Sobola) sytuacji niewoli i późniejszego wyzwolenia. Biernie oczekiwanie Pozza, choć pełne nadziei na ratunek, kończy się śmiercią. Natomiast waleczna postawa Vladimira ukazana za pomocą śpiewanej przez niego piosenki symbolizuje ostateczne odbudowanie frontu w Normandii w maju 1944 roku oraz zakończenie drugiej wojny światowej (świętowane we Francji ósmego maja). Na scenie, po ostatnich słowach każdego aktu (Vladimir: Chodźmy²⁸), bohaterowie chwytają się pod ramię i idą ku przodowi sceny, po czym gasną światła, a wszystkiemu towarzyszy oczywiście *Le chant des partisans*.

Wobec opisanych powyżej utworów muzycznych, które charakteryzują różne postawy bohaterów, nasuwa się wniosek, że Pozzo reprezentuje zwolenników rządu Vichy. W przeciwieństwie do stojącego na jego czele marszałka Pétaina, skazanego na śmierć przez rozstrzelanie, któremu de Gaulle zamienił tę karę na dożywotnie pozbawienie wolności, Pozzo ginie za kulisami. Z drugiej strony Vladimir i Estragon uosabiają partyzantów

²⁵ Alis Blitental, „News1”, 07.09.2015.

²⁶ Leslie A. Sprout, *The Musical Legacy of Wartime France*, Berkeley, 2013, s. 59, *La chanson française et son histoire*, red. D.Rieger, Tübingen, 1988, s. 325.

²⁷ S. Bertoin, P. Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle*, T2: 1939-1945, Bruksela, 1991, s. 370.

²⁸ W tekście Becketta: „ESTRAGON: To co, idziemy? VLADIMIR: Chodźmy. (Nie ruszają się)”. S. Beckett, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, op. cit., s. 54 oraz s. 91.

oraz uciemionych przez rząd Vichy Żydów. Konkretyzacja czasu i przestrzeni umożliwiła tym samym Sobolowi dokonanie oceny historii, symboliczne wymierzenie sprawiedliwości – Pétain powinien być zostać zastrzelony. Dzięki temu Vladimir i Estragon zostają uwolnieni i już nie są skazani na oczekiwanie, ponieważ sami są w stanie zawalczyć o swoją wolność, a tym samym ocalić różnorodność kulturową i językową Francji, które kształtowały się przez wieki. Warto jeszcze raz podkreślić dystrybucję języków pomiędzy bohaterami, która rozdziela bohaterów na dwa symboliczne bieguny: Pozzo – francuski, Vladimir i Estragon – jidysz oraz momentami francuski, angielski i portugalski. Filozoficzny wymiar sztuki *Czekając na Godota* wydaje się tutaj zanikać na rzecz politycznego wykorzystania tekstu. Sobol wykorzystał tekst Samuela Becketta do zmanifestowania swoich poglądów na temat historii Francji i roli Żydów w czasie II wojny światowej, a być może i do próby symbolicznego rozliczenia się z niedokonaną historią.

Przytoczone adaptacje *Czekając na Godota*, tak silnie zakorzenione w historii i kulturze Francji, z jednej strony odzwierciedlają uniwersalność tej sztuki, która jest aktualna do dziś i może zostać za pomocą odpowiednich środków wyrazu w teatrze przystosowana do możliwości percepcji współczesnego widza; z drugiej zaś „francuskość”, która akurat w tych inscenizacjach została uwypuklona, obrazuje dwa różne wizerunki Francuzów: zadufanych i zdystansowanych (produkcja Jeana Lambert-wilda) oraz tolerancyjnych patriotów (*Me Vart'noyf Godot*). Samuel Beckett na początku drugiej wojny światowej na zawsze opuścił ojczystą Irlandię, aby zamieszkać we Francji. Jego bilingwizm pozostaje niewyczerpanym źródłem tematów rozpraw i analiz²⁹, choć dopiero od lat osiemdziesiątych (Beckett zmarł w 1989 roku) „irländzkość” Becketta jest postrzegana jako ważny element recepcji jego twórczości³⁰. Anna McMullan przypomina dwie publikacje, „*The Irish University Review*” oraz „*Hermathena*”, które zwróciły uwagę na ten aspekt twórczości pisarza. Co więcej, dzieło Becketta i fakt, że pojawiają się w nim nawiązania do pochodzenia autora, pozwalają w końcu na redefinicję historycznych i geograficznych granic kultury irlandzkiej³¹, a w tym wypadku jej wpływu na tworzenie kultury francuskiej oraz budowanie własnej tożsamości Becketta jako emigranta³². Pisarz zapisał się na kartach historii literatury francuskiej, pisząc i wydając wiele dzieł najpierw w kręgu francuskojęzycznym, aby dopiero później przetłumaczyć je na język ojczysty³³. Parafrazując słowa McMullan, możemy powiedzieć, że otwieranie się kultury irlandzkiej na różnorodność sprzyja eksploracji, a także kontestowaniu konstrukcji tożsamości, na poziomie indywidualnym oraz narodowym³⁴. Z kolei Mary Bryden w eseju *Beckett and religion*

²⁹ Bilingwizm Becketta jest szeroko omawiany w takich pozycjach jak choćby *Intertextes de L'oeuvre de Beckett* pod red. M.Buninga, *Beckett translating/translating Beckett*, pod red. A.W.Friedmana, Ch. Rossmanna i D. Sherzera *A Beckett Canon* R. Cohn, a pogłębionej analizie dwujęzyczności Becketta sprzyja projekt digitalizacji manuskryptów rozwijany w ostatnich latach przez M. Nixona i D. Van Hulle.

³⁰ A. McMullan, *Irish/postcolonial Beckett* [w:] *Samuel Beckett Studies*, pod red. L. Oppenheim, New York 2004, s. 90–91.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Odsyłam tutaj do biografii J. Knowlsona *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*, London 2006.

³⁴ Ibidem.

przypomina o bardzo rozwiniętej świadomości religijnej Becketta, która ukształtowała się pod wpływem specyficznych okoliczności historyczno-kulturowych³⁵. Echa kryzysu wiary, wątpliwości i pytań są wszechobecne w twórczości tego pisarza. Lois Gordon nazywa to „pojedynczym głosem konglomeratu”, co ma obejmować ogół odniesień do Biblii w *Czekając na Godota*³⁶. Niemniej wydaje się, że przytoczone przedstawienia nie negują tekstu Samuela Becketta, tylko transponują go na inną kulturowo tkaną artystyczną. Zarówno Lambert, jak i Sobol wykorzystują wąskie niedookreślenia w tekście, a czasem wdrażają własne pomysły, aby tekst pozostał aktualny dla współczesnych. H. Porter Abbott twierdzi, że:

„Użyteczność Becketta dla tego rodzaju praktyk [analiz badawczych] może wynikać z faktu, że gdy ów autor zajmował się relacjami międzyludzkimi, językami, literackimi gatunkami, wytworami świadomości i innymi dziedzinami wiedzy, skupiał się na przypadkach granicznych. W ścisłym heideggerowskim sensie jego dziedzictwo jest *zuhanden*, gotowe do wzięcia”³⁷.

Takie ujęcie twórczości Becketta przez Abbotta wpisuje się w wizję artystyczne Lamberta-wilda i Sobola, którzy przez pryzmat własnych kultur i języków (Francja oraz Izrael) czy własnej historii (kolonializm, druga wojna światowa) posługują się twórczością Becketta do opowiedzenia własnych historii, ustanawiając nowe połączenia pomiędzy kulturami, czasami (przeszłość-teraźniejszość) oraz miejscami (Francja, Izrael).

W końcu Sobol oddaje cześć autorowi, kiedy jego bohaterowie wspominają, że pracowali w Rousillon z irlandzkim pisarzem Beckettem.

Summary

Samuel Beckett and his Immigrants

The long tradition of canonical interpretations of Samuel Beckett's plays puts in front two exceptional productions of *Waiting for Godot*, individual in their character. Both of them seem to realize the directors' ideas about French culture and highlight its specific aspects. They are anchored in the history of France and respond to a recent interest in studying Beckett's Irishness and its influence on his writing as well as are indebted to literary-historical, manuscript or archive-based studies. At the same time, they also exemplify how directors modify texts in order to present their interpretations of history.

Keywords: Beckett, immigrants, theatre, France, Israel

Słowa kluczowe: Beckett, imigranci, teatr, Francja, Izrael

³⁵ M. Bryden, *Beckett and religion* [w:] *Samuel Beckett Studies*, op. cit., s. 155.

³⁶ L. Gordon, *Reading Godot*, New Heaven 2002, s. 87.

³⁷ H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Beckettcie*, tłum. T. Wiśniewski [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, Gdańsk, 2012, s. 26.