

Przedstawienie Becketta, czyli o Beckettcie wciąż (można) inaczej

Przedstawienie Becketta wydane w 2016 roku przez młode wydawnictwo Maski to zbiór esejów potrzebnych, podsuwających cenne refleksje na temat nurtujących dziś polskich badaczy pytań. Ich autor, Stanley E. Gontarski, jest jednym z najwybitniejszych żyjących znawców Samuela Becketta, jego bliskim współpracownikiem, a przez wiele lat – głównym redaktorem naukowym renomowanego „Journal of Beckett Studies”. Badacz przyczynił się nawet do powstania wspaniałego utworu *Impromptu „Ohio”*¹. Doboru i opracowania naukowych tekstów podjęli się Tomasz Wiśniewski i Miłosz Wojtyna. Spośród wielu bezcennych spostrzeżeń autora esejów najmocniej wybrzmiewają dwa: *primo*, Beckett nie umarł, *secundo*, nie warto go dobijać.

Korpus książki tworzą pełniący funkcję wstępu tekst Tomasza Wiśniewskiego *Beckett Gontarskiego*, jedenaście esejów S.E. Gontarskiego oraz wywiad, który przeprowadził z nim Tomasz Wiśniewski, następnie posłowie Miłosza Wojtyny, wreszcie – czterostronicowa bibliografia i indeks nazwisk, krótka informacja o polskiej grupie badawczej Beckett Research Group in Gdańsk, nota bibliograficzna, a także informacja o tłumaczach. Siedem spośród esejów doczekało się już wcześniej publikacji po polsku, jednakże decyzja o wcieleniu ich do zbioru jest niewątpliwie słuszna. Brakuje natomiast informacji o dacie powstania poszczególnych artykułów oraz o tym, czy oryginalne tytuły brzmiały tak samo.

Paradoks, od jakiego warto zacząć, to zauważona przez Tomasza Wiśniewskiego dysproporcja zasług amerykańskiego badacza o polskich korzeniach w stosunku do obecności jego myśli w rodzimej humanistyce. Gontarski współpracował z Beckettem przy realizacji wielu utworów, na przykład *Co gdzie, Towarzystwa, Szczęśliwych dni* i *Końcówki*. Od kilku lat jest patronem honorowym jedynych w Polsce cyklicznych seminariów Beckettowskich, organizowanych przez koło badawcze Beckett Research Group in Gdańsk. Mimo to wygląda na to, że dopiero *Przedstawienie Becketta* uzmysławia polskim czytelnikom jego rangę.

Aby jak najszczelniej wypełnić tę lukę, proponuję przytoczyć kilka wypowiedzi samego Stanleya E. Gontarskiego, dostarczających odpowiedzi na pytania czytelników *Przedstawienia Becketta*.

¹ To dzięki prośbie S.E. Gontarskiego Samuel Beckett napisał utwór na organizowaną przez Gontarskiego konferencję w Ohio.

Czy mamy prawo do interpretowania dzieł Becketta lub też do uznawania jednej interpretacji za bardziej uprawnioną od drugiej? Nie. Mimo że Stanley E. Gontarski uczestniczył w rozmowach, podczas których Beckett bardzo rzeczowo i otwarcie dzielił się z nim, co w danych utworach się dzieje, stwierdza on z całym przekonaniem:

„Nie wierzę, aby dzieła Becketta były zakodowane, aby Beckett miał coś w rodzaju tajnego tekstu, który ukrył i którego nigdy nikomu nie pokazał. Moim zdaniem to fatalna wręcz pomyłka. Powiem więcej, bardzo cieszyło go powstawanie kolejnych interpretacji. Zamiast jednoznaczności wypowiedzi czy interpretacji zamkniętych, preferował wielość, niejednorodność. Sprzeciwiał się zamykaniu procesu interpretacji”².

Czy rzeczywiście Beckett zawsze był aż tak bezwzględny wobec niekanonicznych inscenizacji swoich sztuk? Nie wydaje się; być może chodziło raczej o to, kto podejmuje takie próby, i po prostu o to, czy Beckett ufa jakości pracy interpretatora.

„Marzy mi się, aby Beckett Estate zajęło (...) bardziej liberalne stanowisko. Najbardziej interesuję mnie spektakle, których interpretacje odbiegają od oryginału, które pozwalają na ponowne prze-myślenie sztuki, na jej nowe odkrycie. Za czasów Becketta niektórzy reżyserzy postępowali właśnie w ten sposób. George Tabori (1914–2007), na przykład, wypowiedział wojnę wszystkim tekstom Becketta. Autor jedynie wzruszył ramionami i powiedział: „Tak, tak, to cały Tabori”. Teraz natomiast mamy coś w rodzaju beckettowskiej policji. Zwracam jednak uwagę, że im bardziej oddalimy się od tego, co można nazwać osią angielsko-amerykańsko-europejską, tym więcej eksperymentów odnajdziemy. W sztukach Becketta w interpretacji Petera Brooka jest dużo wolności, ale to Peter Brook. Obecnie wiele ciekawych dzieł powstaje w Ameryce Południowej”³.

Czy kanonicznymi wersjami przedstawień można się znużyć? Owszem! Nawet taki znawca tematu jak S. E. Gontarski, przekonany o tym, że sztuki Becketta są genialne, nie ukrywa, że:

„nie interesuje (go) oglądanie nawet najlepszych brytyjskich aktorów w standardowej wersji *Godota*. Ian McKellen jest wybitny niemal we wszystkim, co robi, ale jego *Godot* mnie nudzi. (...) To ważne, by podczas przedstawienia uwidaczniał się proces myślowy, a tekst traktowany był jako żywa część kultury, nie zaś eksponat w muzeum. Jeśli zamierzamy zamknąć Becketta w Wielkim Muzeum Modernizmu, to mnie to nie interesuje”⁴.

Gontarski proponuje, aby obserwować twórców, takich jak Fernando i Adriano Guimarães, Atom Egoyan, Katie Mitchel, Deborah Werner, Peter Brook czy Jo Anne Akalaitis, których interesuje powrót do awangardowych korzeni utworów Becketta. Ich odważne poszukiwania dowodzą żywotności jego dzieł, a także tego, że „w XXI wieku potrzebujemy Becketta-awangardzisty”⁵.

Jaka jest kluczowa różnica między teatrem w Polsce a w Stanach, istotna z punktu widzenia inscenizacji Beckettowskich? Stany Zjednoczone definiują

² S.E. Gontarski, *Upiorne głosy* [w:] *Przedstawienie Becketta*, tłum. M. Hadalska, Gdańsk 2016, s. 18.

³ *Ibidem*, s. 21.

⁴ T. Wiśniewski, S.E. Gontarski, *op. cit.*, s. 22.

⁵ S.E. Gontarski, *Beckett a awangarda*, tłum. T. Wiśniewski [w:] *Przedstawienie...*, *op. cit.*, s. 66.

dobry spektakl za pomocą kryterium kasowości, to jest liczby zainteresowanych nim osób. Sztuka wysoka ma ogromne trudności na surowym rynku kierującym się zasadą rentowności zamiast estetyki. Z kolei w Europie, jak stwierdza Gontarski, sztuka uważana jest za integralną część kultury i dlatego istnieją liczne fundusze wspierające działania artystyczne, nawet te niszowe, niecieszące się imponującą oglądalnością.

Czy Beckett dokonywał zmian w swoich tekstach, tak skrupulatnie obwarowanych didaskaliami i nakazami inscenizacyjnymi? Tak. Często bardzo zasadniczych. Jego zapiski dotyczące inscenizacji *Komedii*, w której brał udział, zawierają aż 25 oddzielnych, skomplikowanych zarysów spektaklu. A to dowodzi prymatu tekstu słyszanego nad tekstem pisanym. Beckett odwlekał wręcz daty publikacji poszczególnych sztuk, zanim nie zobaczył kilku prób i nie sprawdził, jak tekst broni się na scenie. Tak było chociażby w przypadku *Szczęśliwych dni*, *Komedii*, *Nie ja*, *Przychodzić i odchodzić*. Wprowadzał też korekty do tekstów już istniejących, pozwalając sobie na cięcia czy zmiany kwestii (*Kroki*, *Końcówka*, *Ostatnia taśma*, *Co gdzie*). W wieku pięćdziesięciu lat „odkrył teatr”: szesnaście razy pełnił funkcję reżysera teatralnego, a sześć razy – realizatora nagrań dla telewizji. Jak pisze Gontarski, „zmusiło go to do przemyślenia, a w konsekwencji ponownego napisania wcześniejszych utworów. Na początku lat sześćdziesiątych praca w teatrze stała się nieodłączną częścią jego procesu twórczego. Chciał włączyć swoje odkrycia teatralne do publikowanych tekstów”⁶. Wielu krytyków i badaczy do dziś nie rozumie wagi tych praktyk. Zajmują ich dyskusje na temat wierności inscenizacji względem tekstu. Tymczasem w przypadku Becketta zanika podział na „prawdziwy” utwór i ten „zmieniony” na scenie – pojawia się przedłużenie procesu twórczego⁷. Istnieją wreszcie utwory nieopublikowane, a wyłącznie pokazane, na przykład reżyserowane przez Becketta dla telewizji *Quad II*.

Czy dzieła Becketta można uważać za ostatecznie zamknięte, a dyskusja na temat ich odmiennego aranżowania po śmierci autora jest uprawniona? Oczywiście nie i oczywiście tak. Wielokrotna rewizja tekstów oraz liczne publikacje zawierające uaktualnione korekty dowodzą niezbicie, że praktyka teatralna uzmysłowiła Beckettowi rzecz następującą:

„wystawiając sztukę raz, nawet on sam nie tworzy niczego, co lubił nazywać (może mylnie) »ostatecznym« tekstem. Zasada czekania na pracę w teatrze przed publikacją nie zawsze zapewniała »poprawione«, »prawdziwe«, »końcowe« czy »ostateczne« wersje tekstów, po części dlatego, że w jego ujęciu proces inscenizacji jako akt rewizji tekstu, jako akt tworzenia, pozostaje otwarty, ciągły, a »ostateczny tekst« jest, *de facto*, zmienny, nieuchwytny, wiecznie odroczonej w czasie”⁸.

Podejście polegające na przesadnym, kurczowym trzymaniu się tekstu i zamykaniu oczu na ten dowód dynamiki jest u wielu badaczy przejawem krytycznego wyparcia⁹. Michael Worton nazwał chociażby praktykę autorskich poprawek reżyserskich „bardziej

⁶ Idem, *Spektakl jako tekst, czyli ulepszenie siebie*, tłum. R. Zgierska [w:] *Przedstawienie...*, op. cit., s. 45.

⁷ Idem, *Rola spektaklu*, tłum. M. Nowicka [w:] *Przedstawienie...*, op. cit., s. 62.

⁸ Ibidem, s. 47.

⁹ Ibidem, s. 54.

impulsywną niż przemyślaną”, proponując, aby skupić się raczej na tekście, a nie na stale zmieniających się interpretacjach autora¹⁰. Z kolei Colin Duckworth nazwał poprawki Becketta „wandalizmem”, a następnie wyraził wątpliwość, czy „autorom rzeczywiście powinno się pozwalać robić z tekstami, co im się żywnie podoba – zwłaszcza, gdy mowa o tekstach sprzed ponad trzydziestu lat”¹¹. Nawet reżyser Charles Marowitz obawiał się, że „Beckett-autor potrzebuje ochrony przed Beckettem-człowiekiem teatru”¹².

Zabawne jest jednocześnie to, że mimo prymatu, jaki Beckett dawał doświadczeniom reżyserskim, wielokrotnie zarzekał się, że nigdy więcej nie wróci do tej roli (1975: „Ogromna ulga na myśl o końcu pracy w teatrze”, 1983: „Skończyłem z reżyserowaniem albo ono skończyło ze mną. Nigdy więcej”¹³). Jednak wracał. Gontarski broni tezy o tym, że jego utwory nie powstawały w gabinecie, a w teatrze, co daje dowód jego twórczej energii, a także „wiary w żywy teatr, w tę witalną i twórczą siłę dwudziestowiecznej sztuki dramatycznej”¹⁴.

Czy Samuel Beckett grywał na gongu? Tak! Beckett wziął udział w projekcie muzycznym nadzorowanym przez Alana Gibsona i wydany na winylu przez Claddagh Records. Były to dwa utwory solowe – „MacGowran Speaking Beckett” (gdzie John Beckett zagrał na harmonijce, Edward Beckett na flecie, zaś Samuel Beckett na... gongu) i „MacGowran Reading Beckett’s Poetry”.

Przedstawienie Becketta dostarcza także ważnych informacji dotyczących mało znanej, bo wciąż nieprzełożonej na język polski, *Eleuthéris* z 1947 roku (z gr. Wolność), ciekawej między innymi dlatego, że autor po początkowych niepowodzeniach, zarzucił próbę jej publikacji. Roger Blin, mając wybór między *Godotem* a *Eleuthéris*, która spodobała mu się bardziej (była prostsza w odbiorze i bardziej klasyczna), ostatecznie wybrał sztukę, w której występowało mniej bohaterów. Czyli *Godota*. Dopiero w 1986 roku przekazał prawa do wydania jej po angielsku w swoim własnym tłumaczeniu Barneyowi Rossetowi. Pomysł żmudnego przekładu jednak zarzucił, a Rosset przez wiele lat próbował ułożyć się z Jérómem Lindonem, właścicielem francuskiego oryginału, aby do publikacji ostatecznie doprowadzić. Ten bowiem pragnął z kolei wypełnić wolę Becketta, który uznawał to dzieło za niewypał, i nie publikować go. Po wielu latach listownych przepychanek Lindon wydał wreszcie w 1995 roku sztukę, dzięki czemu Rosset miał zielone światło na pokazanie gotowej już wersji angielskiej.

Poza odpowiedziami na powyższe pytania lektura Gontarskiego dostarcza wielu dawno nieodkurzanych anegdot z życia wielkiego pisarza. Na przykład tę, w której Beckett – na prośbę autora esejów – zgadza się, by stworzyć utwór na konferencję w Ohio,

¹⁰ M. Worton, „Waiting for Godot and Endgame: Theater as Text” [w:] *The Cambridge Companion to Beckett*, pod red. J. Pillinga, Cambridge 1994, s. 68.

¹¹ C. Duckworth, *Beckett’s New Godot* [w:] *Beckett’s Latest Fiction and Drama*, pod red. J. Achesona, K. Artura, Nowy Jork 1987, s. 175.

¹² S.E. Gontarski, *Przedstawienie...*, op. cit., s. 64.

¹³ Ibidem, s. 57.

¹⁴ Ibidem, s. 59.

a później kilkakrotnie z obietnicy się wycofuje. Gontarski przytacza fragment tekstu, który pierwotnie stworzył Beckett. Rzeczywiście mógłby on mocno rozczarować jego fanów¹⁵.

Dowiadujemy się także o kłopotliwej w ocenie polityce wydawniczej dzieł Irlandczyka, który był od niej zależny¹⁶, zarówno za życia, jak i po śmierci – wiele lat po udostępnieniu autoryzowanych wersji „bardziej ostatecznych od poprzednich” wydawnictwa takie jak Grove Press czy Faber and Faber zadawały się reprintem tekstów przestarzałych lub wręcz zawierających błędy. Gontarski z imponującą dokładnością tropi historie poszczególnych zaniedbań, przypisując za nie winę po trochu wszystkim, nie tylko komercyjnym wydawnictwom, którym – jak wiadomo – zawsze zależy na tym, aby regularnie móc publikować sprostowania i „nigdy wcześniej nieopublikowane ustępy”, lecz także Beckettowi, ponieważ jego skrupulatność w tej domenie okazała się co najmniej niewystarczająca¹⁷. Splamione okazuje się również The Beckett Estate, które z nieznanых powodów nie wydało pozwolenia na publikację nareszcie ujednoliconej wersji *Czekając na Godota* po 2006 roku. Gontarski uważa, że The Estate traktuje teatr jako przestrzeń drugorzędną. Życie, które się tam toczyło, metamorfozy koncepcji autora czy też podejmowanie nowych decyzji nie przekonywały wykonawców testamentu Becketta o tym, że należy rzeczonym „aktualizacjom” podporządkować teksty już raz autoryzowane i wydane. Jedynym rozwiązaniem dla konserwatorów sztuki Becketta wydaje się więc wykonanie kolażu tekstów pochodzących z różnych wydań i stworzenie najbardziej aktualnej wycinanki *home-made* w wersji książkowej.

Jak zauważa w postwowie Miłosz Wojtyna, trudno mówić o kimś pokroju Becketta czy Shakespeare’a oryginalnie. Niemniej Gontarski robi to w sposób wyjątkowy, rezygnując ze zbanalizowanego już nieco zabarwienia noblowsko-biograficzno-krytycznego. Ma to swoje źródła w respektowaniu pozycji partnera rozmowy, kogoś, kto nieustannie pyta, kogoś, kto nie wygłasza osądów¹⁸.

„Zamiast utrwalania definitywnych odczytań i celebrowania aksjomatów beckettologii, Gontarski proponuje stanowisko otwarte. Wznowienie i przepisanie, przetworzenie i powtórzenie, powtórzenie i różnica – te procesy organizowały przecież stosunek autora *Czekając na Godota* do twórczości własnej”¹⁹.

To dzięki tak uczciwym badaczom jak Gontarski można sobie pozwolić na sformułowanie następującego wniosku: dzieła Becketta są – mimo śmierci – stale obecne i wiele przesłanek przemawia za tym, że ich autor pragnąłby, aby jego utwory pozostały żywe.

S.E. Gontarski, *Przedstawienie Becketta*, pod red. Tomusza Wiśniewskiego i Miłosza Wojtyny, Maski, Gdańsk 2016, 147 s.

¹⁵ S.E. Gontarski, *Impromptu Ohio: gra na tle tekstu* [w:] *Przedstawienie...*, op. cit., s. 31–32.

¹⁶ Simone de Beauvoir zdecydowała o opublikowaniu jedynie pierwszej części opowiadania *Suite*, późniejszego *La Fin*, mimo przekonującej argumentacji autora; wydawnictwa natomiast bardzo często przynaglały Becketta do zakończenia prac nad tekstem, aby nie opóźnić wyznaczonej daty publikacji.

¹⁷ Beckett dwukrotnie nie zauważył na przykład, że przedłożono mu pozbawiony czterech pierwszych linii tekst *Przychodzi i odchodzi* do autoryzacji.

¹⁸ M. Wojtyna, „Postwowie” [w:] *Przedstawienie...*, op. cit., s. 132.

¹⁹ *Ibidem*, s. 133.



Anna Matysiak, *Scena*

Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Ewa Brzeska

(Uniwersytet Warszawski)

Przedstawienie Becketta , czyli o Beckettcie wciąż (można) inaczej

- Duckworth C., „Beckett’s New *Godot*”, w: *Beckett’s Latest Fiction and Drama*, red. J. Acheson, K. Artur, Macmillian Press, Nowy Jork 1987, s. 175.
- Gontarski S. E., „Upiorne głosy” w: *Przedstawienie Becketta*, Maski, Gdańsk 2016, s. 18.
- Gontarski S. E., „Impromptu *Ohio*: gra na tle tekstu”, w: *Przedstawienie Becketta*, Maski, Gdańsk 2016., s. 31-32.
- Worton M., „*Waiting for Godot* and *Endgame*: Theater as Text”, w: *The Cambridge Companion to Beckett*, red. J. Pilling, Cambridge University Press 1994, s. 68.