

Nadinterpretacja w teatrze, czyli dramat Becketta na scenie

1. Kilka słów wstępu

Współczesny teatr przedkłada silnie nakreśloną wizję reżyserską nad spolegliwą inscenizację tekstu dramatycznego. Wydawać się może, że w dobie „teatru postdramatycznego” stwierdzenie to pozostaje poza jakąkolwiek dyskusją, stanowi powszechnie akceptowany aksjomat, zrównujący artystyczny status komunikacji teatralnej z dążeniem do przekraczania wszelkich granic nadinterpretacji względem materiału literackiego, mogącego stanowić, gdy pojawi się taka potrzeba, inspirację, pretekst czy odległy punkt odniesienia dla ściśle teatralnych poszukiwań twórczych¹. Choć wizja całkowitej niezawisłości praktyki scenicznej czy performatywnej może utwierdzać nas w przekonaniu o ostatecznym wyparciu tkanki tekstowej z praktyki teatralnej, specyfika tego medium nie do końca potwierdza postulat jednorodnego i zunifikowanego modelu definiującego komunikację teatralną w sposób preskryptywny.

W książce *1956 and All This* Dan Rebellato bardzo trafnie opisuje zachodzący w drugiej połowie XX wieku w Wielkiej Brytanii proces profesjonalizacji ról twórców teatralnych². Wbrew przedstawionym wyżej postulatom wykształcony w ten sposób model przypisuje absolutnie nadrzędną funkcję dramatopisarzowi, a nie – praktykom teatru. Można by potraktować ten przypadek z pobłażaniem, jako swoiste zawirowanie charakterystyczne dla tradycyjnego w swych priorytetach teatru brytyjskiego, casus niemający wiele wspólnego z bardziej innowacyjnymi eksperymentami współczesnego teatru na świecie, gdyby nie to, że opisywany przez Rebellato model bardzo celnie uwypukla nieokrzesane w teatrze wartości artystyczne, wskazuje na werwę obowiązujących w tym medium norm.

Teatr brytyjski drugiej połowy XX wieku zwraca naszą uwagę na etyczną i artystyczną ambiwalencję scenicznej penetracji granic interpretacji i nadinterpretacji. Uprzywilejowana pozycja dramatopisarza podważa bowiem homogeniczność obowiązującego w teatrze współczesnym paradygmatu artystycznego. Zasadne wydaje się przywołanie w tym miejscu postulowanej przez Dereka Attridge’a „odpowiedzialnej odpowiedzialności” wszystkich stron procesu komunikacji artystycznej, zarówno twórcy, jak i odbiorcy³. Tak rozumiana etyka hermeneutyczna ma rudymentarne znaczenie dla ściśle scenicznej czy performatywnej (nad)interpretacji dramatu. Podejmowane przez reżyserów,

¹ Zob. H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009.

² D. Rebellato, *1956 and All This*, London 1999.

³ Zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, Kraków 2007.

dramaturgów, aktorów i pozostałych twórców teatralnych wyzwanie mierzenia się z osiągnięciami mistrzów jest w tej perspektywie zadaniem niezwykle ambitnym i ryzykownym⁴. Celując w wybitność, w inscenizacje innowacyjne, a zatem operujące na granicy (nad)interpretacji, muszą oni liczyć się z ryzykiem bezprecedensowej porażki.

W teatrze ostatnich dekad kwestia granic (nad)interpretacji pozostaje otwarta i kluczowa, odgrywa też istotną rolę w konflikcie przeciwstawnych estetyk. Zagadnienie to nabiera szczególnego impetu w przypadku twórczości Samuela Becketta. Ten XX-wieczny innowator, postrzegany pierwotnie jako obrazoburca, propagator antyteatru i antyliteratury, miał się sprzeniewierzać powszechnie przyjętym normom estetycznym i artystycznym swego czasu. Obecnie status jego twórczości uległ znaczącym przesunięciom i jego innowacje są coraz wyraźniej wpisywane w diachronię procesów literackich i teatralnych.

Może się dziś wydawać paradoksalne, że sygnatura artystyczna Becketta proponuje model promujący niekwestionowaną nadrzędność wizji dramatopisarza nad przedstawieniem, a zatem rzuca wyzwanie XXI-wiecznym twórcom teatralnym. Mówiąc krótko, zarówno na podłożu artystycznym, jak i prawnym autor ten odrzuca postmodernistyczną grę znaczeń oraz wszelkie przesłanki „teatru postdramatycznego”. Tym samym spuścizna teatralna po Beckettie staje w centrum sporu między teatralną a literacką wizją dzieła scenicznego. Nie przystając na dominujące dziś konwencje współczesnego teatru, prawni spadkobiercy pisarza uparcie podtrzymują swoje stanowisko, mówiąc, że wszelkie przekraczanie granic interpretacji dzieła dramatycznego na scenie stanowi sprzeniewierzenie się intencji autora, a co za tym idzie – jako nadinterpretacja – nie ma racji bytu.

Kontrowersje związane z konfrontacją stanowiska the Beckett Estate z praktyką teatralną omawiane były wielokrotnie⁵. Warto przy tej okazji podkreślić, że konsekwencje przyjętej przez spadkobierców strategii wydają się bardziej czytelne, właśnie gdy weźmiemy pod uwagę procesy opisywane przez Rebellato, a także bliską Beckettowi tradycję anglo-irlandzkiego dramatu poetyckiego z początku XX wieku. W tym miejscu najważniejsza pozostaje jedna kwestia: współczesne inscenizacje utworów pisarza – dramatów, a także poezji oraz prozy – stanowią spektakularny przykład zastosowania dyskursu o granicach nadinterpretacji w praktyce artystycznej (i prawnej).

W dalszej części artykułu proponuję analizę trzech zasadniczo odmiennych dzieł scenicznych. Ich porównanie ma zilustrować problemy tkwiące w samej próbie postawienia pytania o wartościowanie omawianych zjawisk, zarówno pod względem artystycznym, jak i aksjologicznym. Wbrew założeniom spadkobierców Becketta „wierność tekstowi” nie zawsze równoznaczna jest z „odpowiedzialnie odpowiedzialną” odpowiedzią na jego twórczość, tak jak i przekraczanie granic inscenizacyjnej (nad)interpretacji nie zawsze polega na sprzeniewierzeniu się intencjom autorskim. W tym drugim przypadku – argumentuję – możliwe, ale niekonieczne, jest bowiem podkreślenie artystycznej

⁴ O etycznych i artystycznych wyzwaniach stojących przed dramaturgiem piszę w artykule *Intermingling literary and theatrical conventions* [w:] *The Routledge Companion to Dramaturgy*, pod red. M. Romańskiej, New York 2015, s. 300–303.

⁵ Zob. chociażby: S.E. Gontarski, *Przedstawienie Becketta*, Gdańsk 2016 oraz H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Beckettie* [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, Gdańsk 2012.

doniosłości estetyki Samuela Becketta oraz jej specyfiki. Odnosząc się do proponowanego przez George'a Steinera modelu komunikacji, możemy uznać, że przekraczanie granic inscenizacyjnej (nad)interpretacji może – ale nie musi – leżeć u podłoża przywracania wewnętrznej równowagi interpretowanego dzieła, procesu twórczej restytucji czy artystycznej reiteracji.

W zarysowanym kontekście intrygująco wybrzmiewają obserwacje poczynione przez H. Portera Abbotta:

„[Beckett] wymaga od czytelników (jeśli ci rzeczywiście czytają Becketta, a nie tekst nadbudowany nad nim), by »wypuścili« się w równym stopniu, jak to przed nimi uczynił autor. Temat pierwszej lekcji brzmi zatem: »jak czytać«. Ponieważ Beckett nieustannie kieruje czytelników – oraz widzów – tam, gdzie żadne wcześniej nabyte osądy nie sprawdzają się, zmusza nas, byśmy doświadczyli czegoś więcej niż zwykłego uwolnienia. Dzięki temu uzmysławiamy sobie, jak silnie proces przywłaszczania zawładnął naszym doświadczeniem sztuki. (...) Za »przywłaszczenie« uznają tu napiętnowane osobowością odbiorcy działanie, wykonywane pod pozorem interpretacji, lecz zmierzające do transformacji Becketta w kogoś, kim ani trochę nie jest. Jest to sprzężenie zwrotne ukierunkowane na samego siebie”⁶.

Chociaż powyższe wnioski wyprowadzone są z analizy prozatorskiej twórczości Becketta, doskonale oddają interesującą mnie kwestię. Abbott zostawia nas bowiem z elementarnym pytaniem o jednoznaczne przeciwstawienie „restytucyjnej nadinterpretacji” z „petryfikującym przywłaszczeniem”.

2. Naddatki z obu stron ramy, czyli *Końcówka* teatru *Complicite*

Zaproponowana w 2009 roku przez *Complicite* inscenizacja *Końcówki*⁷ jest przypadkiem o tyle ciekawym, że mamy tu do czynienia z twórcami skutecznie podważającymi na gruncie brytyjskim model teatru podporządkowany dramatopisarzowi, jaki znamy z książki Dana Rebellato. Grupa Simona McBurneya – pełniącego funkcję reżysera, a zarazem odtwarzającego rolę Clova – decyduje się na zawieszenie w *Końcówce* najbardziej rozpoznawalnych cech wykształconej w ciągu trzech dekad estetyki, by zmierzyć się z tekstem Becketta jako tekstem kanonicznym. *Endgame* *Complicite* realizuje niemal wszystkie wytyczne tekstowe (znamienne są pretensje Johna Caldera o usunięcie ledwie pojedynczej, choć kluczowej, wypowiedzi Hamma)⁸.

Pomimo restrykcyjnych obostrzeń prawnych prezentowana w The Dutchess Theatre w Londynie *Końcówka* naznaczona jest silną sygnaturą Simona McBurneya, i to nie tylko za sprawą cech charakterystycznych tego aktora. Specyfika jego fizjonomii, swoiste brzmienie głosu, pokastywanie szły w parze z intensywnie eksplorowanym karnawałowym śmiechem (gag wokół „eksterminowanej” mendi, niewybredne żarty dotyczące płci psa, rubaszny rytuał drapania się po tyłku) oraz bardzo fizycznie podkreślanym sprzężeniem

⁶ H. Porter Abbott, cit. op., s. 34.

⁷ Zob. <http://www.complicite.org/productions/Endgame> (data dostępu: 26.01.2017).

⁸ Zob. J. Calder, *Endgame: Beckett for a beginner?*, www.theconj.co.uk (data dostępu: 13.11.2009).

dwóch kluczowych postaci. Clov, jak wspomniałem, grany był przez Simona McBurneya, dyrektora artystycznego Complicite. Z kolei w rolę Hamma – ślepcy-protagonisty – wcielił się Mark Rylance, jeszcze nie zdobywca Oscara, ale już powszechnie szanowany aktor, o którego reputacji mogło świadczyć pełnienie przez dziesięć lat funkcji dyrektora londyńskiego teatru The Globe.

Sceniczne współzawodnictwo dwóch wybitnych aktorów, choć ugruntowane w tekście dramatu, nieuchronnie wpisowało przedstawienie w bardziej ogólny – zawodowy – kontekst rywalizacji profesjonalistów najwyższej rangi – Rylance’a i McBurneya. Choć ten aspekt inscenizacji niekoniecznie wywodzi się bezpośrednio z twórczości Becketta, jest on nieunikniony w komunikacji teatralnej – tekst przewiduje konfrontację dwóch osobistości, zarówno w planie fikcyjnym, jak i scenicznym. W tym konkretnym przypadku mamy do czynienia ze starciem dwóch odmiennych tradycji rzemiosła aktorskiego, co uwypukla metateatralny wymiar przedstawienia. Konfrontując aktorstwo wywiedzione z paryskiej szkoły Jacques’a Lecoqa (McBurney) z aktorstwem zakorzenionym w szkole RADA (Rylance), *Końcówka Complicite* intensyfikuje dialogiczność sytuacji scenicznej⁹.

Podobną rolę odgrywają drobne z pozoru przesunięcia wprowadzane wokół ramy przedstawienia. Widownia konfrontowana jest z odwróconym względem tekstu obrazem scenicznym, a zatem strona wizualna opiera swą konstrukcję na figurze palindromu. Usytuowane wbrew tradycji inscenizacyjnej po lewej stronie sceny drzwi do kuchni przykuwają uwagę irytującym skrzypieniem, o którym nie ma przecież wzmianki w tekście dramatu. Innym naddanym elementem jest prześwitująca karmazynowa kurtyna, przez którą widz jeszcze przed rozpoczęciem akcji scenicznej zostaje wprowadzony w otwierające *tableau*. Rola prześwitującej kurtyny wzrasta w zakończeniu, gdy ledwie przystania ona dodany snop światła, który sugeruje promień księżyca wpadający przez prawe okno. Detal ten całkowicie przeobraża semantykę utworu, w dużej mierze rozładowując napięcia intensyfikowane wcześniej na scenie.

Co ważne, nawet kurtyna właściwa, jednoznacznie oddzielająca świat widowni od świata sceny, nie wyznacza ostatecznej granicy artystycznej komunikacji projektowanej przez Complicite. Gdy wchodzimy na widownię, a następnie z niej wychodzimy, do naszych uszu dobiega wyciszająca muzyka. Multiplikując ramy przedstawienia, twórcy przenoszą *semiozę* z linii (scena → widownia) w przestrzeń całego teatru. Zabieg ten jest o tyle ciekawy, że jego źródła możemy dopatrzyć się w *Nie ja* – chronologicznie późniejszym dramacie Becketta.

Choć *Końcówka Complicite* jest w założeniu spolegliwą inscenizacją dramatu Samuela Becketta, to Simon McBurney wyraźnie zaznacza własną sygnaturę artystyczną¹⁰, a tym samym podważa jedną z naczelnych zasad poetyki irlandzkiego noblisty – czytelną i jednoznaczną dominację nacechowanej monologicznie komunikacji dramatycznej.

⁹ Semantykę omawianego przedstawienia bardzo wyraźnie można skonfrontować z nacechowaną monologiczną *Końcówką Teatru Polskiego*, w której Hamm/Seweryn całkowicie dominuje nie tylko nad wszystkimi pozostałymi postaciami, lecz także nad pozostałymi składnikami przedstawienia.

¹⁰ O sygnaturze artystycznej Simona McBurneya piszę w książce *Complicite, Theatre and Aesthetics. From Scraps of Leather*, (Londyn) 2016.

Podkreślając granice scenicznej interpretacji, *Endgame Complicite* stanowi znakomity przykład przenikania trzech różnych strategii inscenizacyjnych:

scenicznej adaptacji tekstu dramatycznego



restytucyjnej nadinterpretacji



estetycznego przywłaszczenia.

Nie mam wątpliwości, że sprzeniewierając się własnym metodom pracy twórczej, *Complicite* porządkuje omawiane strategie właśnie w tej kolejności. Zwyczajowa dla tego teatru estetyka, opierająca się na kreatywnej pracy ansamblu (*devised theatre*), intensywnej fizyczności gry aktorskiej czy multi-/transmediach nie jest w przypadku *Endgame* dominująca. W ostatecznym wymiarze McBurney podporządkowuje swą sygnaturę scenicznej poetyce Becketta, wchodząc w subtelny, nieoczywisty dialog z artystyczną wizją świata irlandzkiego noblisty.

3. Dialog dwóch artystycznych wizji, czyli *Fragmenty* Petera Brooka i Marie-Hélène Estienne

Fragmenty to sekwencja pięciu utworów Becketta dobranych i wyreżyserowanych przez Petera Brooka i Marie-Hélène Estienne w paryskim teatrze Bouffes du Nord, we współpracy z kosmopolitycznym ansamblem składającym się z trojga aktorów kojarzonych z Theatre de Complicite: Kathryn Hunter, Josem Houbenem i Marcellem Magnim¹¹. Kształt przedstawienia testuje granice (nad)interpretacji, a jego semantyka uprzywilejowuje – za przyzwoleniem the Beckett Estate – wizję Brooka/Estienne wobec założeń artystycznych Becketta. Wbrew obawom spadkobierców pisarza intencjonalne zwanie konwencji teatralnych z dramatycznymi nie prowadzi w przypadku *Fragmentów* do „przywłaszczenia” Becketta, lecz „restytuuje” żywotność potencjału klasycznej już dziś estetyki w XXI wieku. Wykorzystywanie granic inscenizacyjnej nadinterpretacji umożliwia dialog między wybitnymi twórcami współczesnego teatru.

W praktyce teatralnej kumulacja dwóch bądź trzech krótkich utworów podczas jednego wieczoru nie jest uznawana za rażące odstępstwo od wytycznych tekstowych. Choć dana sekwencja uzależniona jest od wymogów aktorskich oraz scenicznych, jej aranżacja ma ściśle określone konsekwencje artystyczne. Podobnie w przypadku segmentacji zarówno podkreślanie, jak i zacieranie autonomii poszczególnych utworów stanowi wybór istotny i znaczący.

Fragmenty przyjmują tę drugą strategię: odbiorca nie wychodzi z widowni pomiędzy utworami, a przejście między nimi podkreśla jedynie wyciemnienie. Wrażenie ciągłości wszystkich składników przedstawienia okazuje się pochodną silnie akcentowanych cech dystynktywnych gry aktorskiej – zgranego ansamblu – oraz utrzymania typowej dla przedstawień Brooka estetyki strony wizualnej, co widoczne jest na przykład w nasyceniu barw kostiumów czy w wykorzystaniu faktury ściany tła.

¹¹ Zob. <http://www.bouffesdunord.com/fr/season/fragments> (data dostępu: 26.01.2017).

Pod względem kompozycyjnym *Fragmenty* ustanawiają następującą sekwencję:

1. *Piece for Theatre I* (*Fragment dramatyczny I*) – Magni i Houben,
2. *Rockaby* (*Kołysanka*) – Hunter,
3. *Act Without Words II* (*Akt bez słów II*) – Magni i Houben,
4. *neither* (*żaden*) – Hunter,
5. *Come and Go* (*Przychodzić i odchodzić*) – Hunter, Houben i Magni¹².

Naprzemienna aranżacja aktorów pojawiających się na scenie w pierwszych czterech częściach określa ostatnią jako kulminacyjną – w *Come and Go* biorą udział wszyscy. W ten sposób ustanowiony zostaje wzór kompozycyjny: A B A B (A+B). Struktura ta znajduje uzasadnienie w przeciwstawieniu męskiego duetu (A = Magni i Houben) żeńskim solówkom (B = Hunter). Czytelnie uporządkowana pod tym względem sekwencja prowadzi do wyjątkowo silnego sprzężenia świata fikcyjnego ze światem scenicznym w wieńczącym całość *Come and Go*. Na scenie pojawia się trio aktorów, a odgrywają oni role trzech kobiet. Zabieg ten całkowicie wywraca semantykę i założenia estetyczne dramatu Becketta, wywołuje efekt komiczny, konfrontuje role społeczne płci, a zarazem stanowi bardzo istotny komentarz o charakterze autoreferenyjnym (komunikacja teatralna podlega innym prawidłom niż dramat).

Sprzeniewierzając się wytycznym zawartym w tekście dramatu, a zatem eksplorując granice nadinterpretacji, Brook/Estienne nie dążą do zniwelowania wizji Becketta. Przeciwnie – podjęty zostaje dialog. Dialog ten jest funkcjonalny jedynie wtedy, gdy założymy, że odbiorca rozpozna proponowane przesunięcia semantyczne i wyprowadzi na tej podstawie wnioski analityczno-interpretacyjne. Przyjmujemy w tym miejscu perspektywę widza modelowego, znającego zarówno poetykę utworów Samuela Becketta, jak i z estetykę teatralną Petera Brooka (oraz jego współpracowników). Perspektywa ta wymusza działania komparatystyczne, umożliwiające ogląd dwóch diametralnie odmiennych sposobów postrzegania świata.

Fragmenty zestawiają solipsyzm podporządkowanego rygorom racjonalności dramatu Becketta z elementarnymi dla teatru działaniami kolektywnymi, wyłamującymi się przewidywalności i okiełznaniu. Przekraczając granice inscenizacji scenicznej, Brook/Estienne przywłaszczają wizję dramatyczną po to, by w zakończeniu dokonać restytucyjnej nadinterpretacji. Żywotność utworów Becketta, mających dzisiaj status klasyków literatury, uzależniona jest właśnie od tego rodzaju udanych eksperymentów artystycznych.

4. Abstrakcja minimalizmu scenicznego, czyli Wyspa Teatru Pieśń Kozła

Jak wskazuje tytuł, *Wyspa Teatru Pieśń Kozła* to przypadek dalece wykraczający poza zakresłone wcześniej granice¹³. Przedstawienie wyłamuje się ze scenicznej – muzycznej, tanecznej, performatywnej, teatralnej, dramaturgicznej – nadinterpretacji ostatniego utworu Williama Shakespeare’a. Epizodyczne przedstawienie dziewiętnastoosobowe, kosmopolitycznego ansamblu opiera się na luźnych aluzjach do wybranych wątków

¹² Analiza na podstawie przedstawień z 24 stycznia 2015 roku.

¹³ Zob. <http://piesnkozla.pl/spektakle#178-wyspa> (data dostępu: 26.01.2017).

zacierpniętych z fabuły *Burzy*. Tkanka tekstowa jest wyraźnie i radykalnie podporządkowana warstwie kinetycznej oraz dźwiękowej. To synkrytyzm fizyczności kolektywnego ruchu, konwencji wywiedzionych ze współczesnego tańca, polifonicznych tradycji śpiewu z różnych zakątków świata decyduje o wysoce idiosynkratycznej estetyce przedstawienia. Z wyjątkiem otwierających przedstawienie monologów strona werbalna, choć wielojęzyczna i ambitna, nie uzyskuje statusu wiodącego kanału komunikacji, tak jakby po przekroczeniu ramy Wyspa zmierzała ku semiozie opierającej się w mniejszym stopniu na odbiorze świadomie intelektualnym niż na pozawerbalnej zmysłowości.

Skomplikowaniu semantycznej i estetycznej funkcji języka naturalnego podczas spektaklu towarzyszy wzmocnienie znaczeniorodnej funkcji wszelkich wypowiedzi twórców spektaklu. Program Wyspy modelowany jest przy użyciu co najmniej trzech kodów (polski, angielski, zdjęcia z prób), by wesprzeć, choćby ukierunkować, możliwe ścieżki analityczne i interpretacyjne. Przedstawienie zaprzecza bardziej konwencjonalnym przyzwyczajeniom odbiorczym i z tego względu wzmacnia potrzebę wskazówek, podpowiedzi.

Sugestie te nie zawsze będą oczywiste. Komunikat prasowy z 30 listopada 2016 roku przytacza na przykład następującą deklarację reżysera Grzegorza Brała: „Czytam szekspirowską *Burzę* przez Becketta, dlatego Wyspa jest spektaklem utrzymanym w abstrakcyjnej, beckettowskiej formie”¹⁴. Stwierdzenie to kieruje uwagę odbiorcy na specyficzne przekształcenie koncepcji Jana Kotta – Szekspir odczytywany przez pryzmat Becketta kieruje Brała ku kwestiom formalnym oraz ku estetyce abstrakcji¹⁵.

Wyspy z pewnością nie można uznać za interpretację sceniczną któregośkolwiek z utworów Becketta, a mimo to spektakl prowadzi intencjonalną, choć nieoczywistą, grę z jego poetyką. Przekraczając wszelkie granice nadinterpretacji, Teatr Pieśń Kozła kreuje sceniczny język operujący – mimo wszelkich sygnałnych różnic – w zbliżonym rejestrze odniesień abstrakcyjnych co Beckett. W obu przypadkach szczególną rolę odgrywa minimalistyczny zakres sygnałny.

Aby zobrazować omawianą analogię, omówię w tym miejscu zbieżność trzech kwestii. Po pierwsze, zarówno Beckett, jak i Bral podważają prymat komunikacji werbalnej nad pozawerbalną i obficie czerpią ze znaczeniorodnych konsekwencji takiej postawy. Słynny komentarz Becketta odnoszący się do *Nie ja* („Addressed less to the understanding than to the nerves of the audience”¹⁶) znakomicie oddaje strategię przyjętą przez twórców Wyspy. Po drugie, koncepcja autonomicznej względem świata zewnętrznego przestrzeni scenicznej – semiotycznej wyspy – z wysoce idiosynkratycznymi regułami uporządkowania estetycznego sankcjonuje zbieżność czasoprzestrzennych relacji między Wyspą a dramatami w stylu *Nie ja*, *Wtedy gdy* czy *Co gdzie*¹⁷. Po trzecie wreszcie, proponowany przez Teatr Pieśń Kozła język sceniczny, tak jak język dramatu Becketta, operuje

¹⁴ Materiały promocyjne Teatru Pieśń Kozła.

¹⁵ Zob. J. Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997.

¹⁶ Samuel Beckett do Alana Schneidera w liście datowanym na 16 października 1972 roku. Zob. *No Author Better Served*, pod red. M. Harmona, Cambridge (Massachusetts) 2000.

¹⁷ O relacjach czasoprzestrzennych w dramacie minimalistycznym Becketta piszę w książce *Kształt literacki Samuela Becketta*, Kraków 2006.

na wysoce abstrakcyjnym poziomie znaczeń semiotycznych oraz podkreśla w większej mierze autoteliczne prawidła decydujące o możliwościach kreowania znaczeń niż poziom referencyjnej i jednoznacznej semantyki, odnoszącej do konkretnych znaczeń pozatekstowych. Zarówno u Brala, jak i u Becketta wkraczamy w obszar estetycznej „algebry”, na boku zostawiając „arytmetykę”.

Świadomy jestem, że przywoływane kwestie wymagają bardziej szczegółowego oglądu. W tym miejscu najważniejsza jest jednak obserwacja, że Wyspa pozostaje w ścisłej i, jak wynika z deklaracji Grzegorza Brala, intencjonalnej relacji z estetyką Becketta. Przekraczając wszelkie granice (nad)interpretacji, Wyspa nie przywołuje bezpośrednich odniesień do Becketta, a mimo wszystko kultuwuje typ wrażliwości oraz sposoby kreowania abstrakcyjnie minimalistycznych znaczeń zakorzenionych w tym samym ciągu diachronicznym, co twórczość parysko-irlandzkiego twórcy.

5. Podsumowanie

Cytowana we wstępie wypowiedź H. Portera Abbotta skupia naszą uwagę na kwestii prymarnej w odbiorze Becketta, na potrzebie wypracowania własnego języka opisu jego twórczości. „Temat pierwszej lekcji brzmi (...): »jak czytać«”. Nie mam wątpliwości, że każde z omawianych przeze mnie przedstawień na swój własny sposób, czynnie i kreatywnie podejmuje tę właśnie kwestię. O artystycznym sukcesie *Endgame* Complicite decyduje w równym stopniu zawierzenie wypracowanej przez Becketta poetyce, jak i innowacje subtelnie wprowadzane z obu stron ramy. W przypadku *Fragmentów* dialog podjęty przez Brooka/Estienne uwrażliwia na tak ważne dla Becketta kwestie, jak innowacyjność i nieprzewidywalność, a jednocześnie stawia pytanie o granice scenicznej (nad)interpretacji. Wreszcie Wyspa Teatru Pieśń Kozła „wypuszcza” się w rejony, w których – by użyć raz jeszcze słów Abbotta – „żadne wcześniej nabyte osqdy nie sprawdzają się, [co] zmusza nas, byśmy doświadczyli czegoś więcej niż zwykłego uwolnienia”. Tu (nad)interpretacja pozorowana nie jest, a poetyka Becketta – i w jeszcze większej mierze estetyka Shakespeare’a – staje się istotnym punktem odniesienia w sugerowanej diachronii.

Summary

Overinterpretation in Theatre, or Beckett on stage

The confrontation of two models of theatre – the one focused on the playwright and the one giving priority to the theatre makers – is of much prominence for contemporary stage productions. General dominance of the latter bears interesting implications in many fields. For instance, non-canonical productions of plays by Samuel Beckett are confronted with the politics of the Beckett Estate. By analysing different approaches to Beckett’s oeuvre, the article discusses possible artistic consequences of various degrees of artistically successful overinterpretations of his work on stage. The examples are:

Endgame by Complicite, *Fragments* by Peter Brook and Marie-Hélène Estienne and *Island* by Song of the Goat Theatre.

Keywords: Samuel Beckett, Complicite, Marie-Hélène Estienne, Peter Brook, Song of the Goat Theatre

Słowa kluczowe: Samuel Beckett, teatr Complicite, Marie-Hélène Estienne, Peter Brook, Teatr Pieśń Kozła



Monalli Dolls. Twórczyni lalek i fotografii: Monika Ekiert-Jezusek



Monalli Dolls. Twórczyni lalek i fotografii: Monika Ekiert-Jezusek

Bibliografia załącznikowa / Attachment bibliography

Tomasz Wiśniewski
(Uniwersytet Warszawski)

Nadinterpretacja w teatrze, czyli dramat Becketta na scenie

Overinterpretation in Theatre, or Beckett on stage

- D. Attridge, Jednostkowość literatury, Kraków 2007.
- J. Calder, Endgame: Beckett for a beginner? , www.thecnj.co.uk (data dostępu: 13.11.2009).
- S.E. Gontarski, Przedstawienie Becketta , Gdańsk 2016.
- Intermingling literary and theatrical conventions [w:] The Routledge Companion to Dramaturgy , pod red. M. Romańskiej, New York 2015.
- J. Kott, Szekspir współ ł czesny , Kraków 1997H.T. Lehmann, Teatr postdramatyczny, Kraków 2009.
- No Author Better Served , pod red. M. Harmona, Cambridge (Massachusetts) 2000.
- H. Porter Abbott, Spadek po Samuelu Beckettcie ” [w:] Samuel Beckett. Tradycja – awangarda , pod red. T. Wi ś niewskiego, Gdańsk 2012.
- D. Rebellato, 1956 and All This , London 1999.
- T. Wiśniewski, Complicite, Theatre and Aesthetics. From Scraps of Leather , (Londyn) 2016.
- T. Wiśniewski, Kształt literacki Samuela Becketta , Kraków 2006.