

Becketta zwrot ku dekadentyzmowi

Przełożyła: Katarzyna Kręglewska

Abstract: „Samuel Beckett’s Decadent Turn”

„Samuel Beckett’s Decadent Turn” re-examines and reassesses Beckett’s relationship with certain experimental and countercultural forms and movements in art often called „Decadent” – from his running afoul of the Irish Censorship of Publications Acts in the 1930s to the 1950s, through his search for „literature in the pornography, or beneath the pornography” in his translations of the Marquis de Sade and his battles with the Lord Chamberlain in the mid-1950s over the London productions of his first two plays, to his close professional and personal associations with publishers who celebrated the work of the *demimonde*. Much of that term encompasses an opening to the fullness of human experience denied in previous centuries, and much of that has been sexual or decadent. Beckett’s aesthetics emerged from such encounters and those associations continued to inform his work and to develop into experimental modes that upended literary models and middle-class values, an aesthetics that, furthermore, has inspired any number of subsequent visual and performance artists.

Słowa kluczowe: dekadentyzm, Markiz de Sade, Barney Rosset, Wydawnictwo Grove Press, Maurice Girodias, Sztuka Zdegenerowana, *Film (Hôtel Wolfers)*

Keywords: Decadence, the Marquis de Sade, Barney Rosset, Grove Press, Maurice Girodias, Degenerate art, Gilles Deleuze, *Film (Hôtel Wolfers)*

„Rozkład to też życie”¹
Samuel Beckett, *Molloy*

W latach osiemdziesiątych XIX wieku Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) w swojej twórczości na pierwszy plan wysunął stronek wzgórze miasta świątę, by w ten sposób oddać hołd nocnemu życiu dzielnicy La Butte-Montmartre oraz jej czerwonej młynowi, Moulin Rouge, które sportretuje na obrazach i plakatach z wizerunkiem słynnej tancerki La Goulou. Podobne obrazy – budzące w tamtych czasach zgorszenie – odtąd stanę

¹ S. Beckett, *Molloy* (w:) idem: *Molloy i cztery nowele*, tłum. A. Libera, Kraków 2004, s. 52.

również ozdobą modnych akcesoriów, jak damskie torebki czy parasole. Z kolei portrety namalowane przez Egona Schielego (zwłaszcza te, na których znajdowały się młode kobiety) były tak intymne, że w tamtych czasach w ocenie społeczeństwa ocierały się niemal o pornografię – podobnie zresztą bywają postrzegane i dziś. Podtytuł napisanej przez Simona Schamę recenzji, poświęconej wystawie prac Schielego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museum of Modern Art), którą opublikowano na łamach „New Yorkera” 10 listopada 1997 roku, brzmiał: *Demonstracyjnie przepętniona seksem sztuka Ego Schielego nierozzerwalnie spłotta malarstwo i pornografię*². Część prezentowanych prac Schama określił mianem „parady sromów”³. Takie formy twórczości jak przepętniony mitologią symbolizm Gustawa Moreau – mistrza Henriego Matisse’a i Georges’a Rouaulta – z jego *Le Poete et la Sirene* (1893) czy, dajmy na to, naga biel rzeźby Emmanuela Han-nauxa, *Belle Epoque* (1903) albo *Dejanira (jesień)* (1872–1873) Moreau (przedstawiająca przyczajonego Herkulesa gotowego, aby odzyskać swoją porwaną żonę Dejanirę) – rozkwitną wraz z Baudelaire’owskimi *Kwiatami Zła*. Dadaista i surrealista Francis Picabia stworzył oszałamiająco realistyczne, przepętnione erotyzmem akty – w latach dwudziestych XX wieku, kiedy powróci do malarstwa figuratywnego oraz w latach czterdziestych, gdy będzie parodiował akademicką technikę malowania aktów.

Właśnie taka dekadenccka czy „zdegenerowana” sztuka, taka forma wystawiania na widok publiczny osobistych sekretów, emocji, marzeń, fantazji i sprzecznych wieloznaczności pożądania, sztuka obrzeży – stanowić będzie w znacznej mierze siłą napędową działań Samuela Becketta podczas jego półrocznej podróży po Niemczech na przełomie 1935 i 1936 roku. Wyruszył na tę wyprawę, aby obejrzeć dzieła sztuki niemieckiego modernizmu – prądu, który rozkwitł w Weimarskich Niemczech – zanim jeszcze większość z nich została usunięta, ukryta albo po prostu zniszczona. Były to dzieła takich artystów, jak na przykład Max Beckmann, Otto Dix czy Georg Grosz. Tworzona przez nich sztuka została uznana przez ideologicznych spadkobierców Maxa Nordau – którzy wówczas władali Republiką Weimarską jako przedstawiciele kierowanego przez Adolfa Hitlera reżimu – za tak niepożądaną dla kultury dekadencję.

Taką sztukę pokazywano (jeśli w ogóle) jedynie w wydzielonych ekspozycjach w muzeach publicznych lub w galeriach prywatnych, jak Gurlitt Gallery, którą Beckett odwiedził w 1936 roku. Na przykład myślący przyszłościowo Fritz Gurlitt jako pierwszy w Niemczech wystawiał dzieła francuskich impresjonistów⁴. Beckett poznał również Willa Grohmana, nazywanego niekiedy „ojcem chrzestnym modernizmu”:

„Tutaj (w Dreźnie) poznałem wszystkie typy rozmaitego rodzaju przyjaciół i interesujących ludzi, a przede wszystkim historyka sztuki nazwiskiem Grohmann, który znał ich wszystkich, od Picassa po Salkelda, i przygotował duży katalog prac Klee, Kandinskiego, Kirchnera i Baumeistra (...). Jest w posiadaniu dzieł Picassa, Klee, Kandinskiego i Modriana (zamiast Mondriana – przyp. SEG)

² Zob.: S. Schama, *Tunnel Vision*, „New Yorker” 10.11.1997, s. 98, online: <https://www.newyorker.com/magazine/1997/11/10/tunnel-vision-3> [dostęp: 25.10.2018].

³ Ibidem, s. 105.

⁴ Zob. również: https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/ [dostęp 25.10.2018].

oraz wielu artystów niemieckich. Usunięto go ze stanowiska w Gimnazjum Realnym, tutaj, w Galerii w 1933 roku – podobnie jak wszystkich jemu pokrewnych. Dzięki niemu miałem możliwość obejrzeć jedną z najwspanialszych kolekcji sztuki współczesnej w Niemczech, kolekcję Idy Beinert (...). Włączając w to namalowany przez Kokoszkę portret Nancy Cunard!!! Powstał w Paryżu, w 1924 roku⁵.

Jednakże ze względu na szereg uciążliwych chorób, które pokrzyżowały Beckettowi szyki, pisarz uznał swoją podróż po Niemczech za zdecydowanie rozczarowującą: „Ta podróż to porażka. Niemcy są ohydne. Pieniądzy mam niewiele. Bez przerwy jestem zmęczony. Wszystkie współczesne obrazy znajdują się w piwnicach”. Podróż, notuje – „okazała się podróżą z, a nie do – jak przewidziałem, jeszcze zanim w nią wyruszyłem”⁶.

Niedługo po zakończeniu objazdu Becketta niemieccy urzędnicy dokonali otwarcia wystawy Sztuki Zdegenerowanej (*Entartete Kunst*), na której prezentowano dzieła dadaistów i ekspresjonistów. Miało to miejsce w Monachium w 1937 roku – gdzie w tym samym czasie Hitler wygłaszał narodowe przemówienie, w którym oficjalnie potępiał tego rodzaju twórczość. Krytyka Nordau stała się częścią nazistowskiej kampanii czystości rasowej, ponieważ sądzono, że tę potępianą sztukę tworzyli Żydzi, komuniści oraz artyści innego niż niemieckie pochodzenia; choć wielu spośród zakazanych artystów wcale nie należało do wspomnianych grup, to jednak w efekcie tego publicznego potępienia wiele dzieł zaginęło, zostało ukrytych bądź wręcz publicznie zniszczonych, a tworzenie dekadentckiej sztuki zostało uznane za działalność przestępczą. *Wieża niebieskich koni* (1913) Franza Marca, kultowe dzieło grupy *Blauer Reiter*⁷, było początkowo prezentowane na wystawie Sztuki Zdegenerowanej, jednakże usunięto je stamtąd i wówczas znikło w tajemniczych okolicznościach – toteż jest szansa, że przetrwało do dziś. Wspomniana wyżej napaść w przeważającej mierze była skierowana przeciw przeformułowywaniu estetycznych i kulturowych wartości, które przypisujemy sztuce modernizmu – po 1933 roku uznawanej nie tylko za formę znieważania niemieckiego temperamentu i ducha, lecz także za przestępstwo.

Ten zwrot modernistyczny w sztuce, ta modernistyczna rama umysłu, wyrażająca się bardziej w sposobie myślenia aniżeli za pośrednictwem określonych technik malarskich; sztuka nie tyle ograniczona do konkretnego okresu, co prąd artystyczny, dynamicznie rozwijający się od końca XIX wieku i przez pierwsze trzydziestolecie XX wieku – to wszystko rozпалиło wyobraźnię młodego Samuela Becketta i pomogło ukształtować jego sposób pojmowania sztuki; pogląd na to, czym jest i co czyni lub jak działa bądź jak może działać. W lutym 1938 roku Beckett, starając się żyć w Paryżu z tłumaczeń, rozważał przyjęcie propozycji Jacka Kahane’a z Obelisk Press, aby przetłumaczyć *120 dni Sodomy* Markiza de Sade’a. Pisarz jednak przyznał, że miał pewne obawy względem wejścia

⁵ *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 1, 1929–1940*, pod red. M. Dow Fehsenfeld, L. More Overbeck, Cambridge 2009, s. 446.

⁶ *Ibidem*, s. 397. Zob. również: E. Dülberg (1888–1933), *Das Abendmahl (Ostatnia Wieczerza)*, obraz który niegdyś należał do stryja Becketta Williama Abrahama „Szeffa” Sinclaira i wisiał w jego domu w Kassel. Obraz został zniszczony w ramach czystki, która objęła sztukę dekadentcką.

⁷ Por. z obrazem Henriego Matisse’a, *Niebieskie okno*, namalowanym w tym samym roku, co *Wieża niebieskich koni*, również prezentowanym na wystawie Sztuki Zdegenerowanej.

w tak bezpośredni związek z *demi-mondem* – być może nadal dokuczał mu zakaz druku *More Pricks than Kicks*, który wydano w Irlandii w 1934 roku, (tym samym umieszczając Becketta w doborowym towarzystwie innych intelektualistów). W 1938 pisał w liście do swojego ówczesnego agenta literackiego, a zarazem pełnoetatowego powiernika George'a Reaveya:

„Bardzo chciałbym, żebyś tu był, aby móc mi doradzić w sprawie tłumaczenia (*128 Dni* (sic! – dop. red.) de Sade'a dla Jacka Kahane'a). Miałbym nawet ochotę się tego podjąć, a warunki są względnie satysfakcjonujące, jednakże nie jestem w stanie przewidzieć, jak wpłynęłoby to na moją sytuację literacką w Anglii ani czy mogłoby się to przełożyć na niechęć względem wydawania tam mojej twórczości. Materia jest niesłychanie nieprzyzwoita i nawet mniej niż jedna osoba na sto odnajdzie literaturę w tej pornografii czy też pod tą warstwą pornograficzną – a tym bardziej będzie skłonne uznać tę książkę za jedno z najważniejszych dzieł osiemnastego wieku (tzn. 1785), jakim jest ona dla mnie. (...) W każdym razie, to nie może okazać się racjonalną decyzją, konsekwencje są nie do przewidzenia (...) 150.000 słów przy 150 frankach za 100 (słów) to więcej niż za wiersz pióra AE (irlandzki mistyk, George Russell – przyp. SEG) – choć to akurat nie stanowi problemu”⁸.

W liście do Thomasa McGreeveya – napisanym około dziewięć dni wcześniej, zanim jeszcze zdecydował się zasięgnąć rady u Reaveya – Beckett wydawał się już skłaniać jednoznacznie ku odrzuceniu zlecenia:

„Powiedziałem, że to mało prawdopodobne, ale że przyjdę i omówimy sprawę. Poszedłem i powiedziałem, że jestem zainteresowany *en principe* (...). Pomimo że de Sade mnie interesuje i odczuwam palącą potrzebę zarobienia pieniędzy, to jednak wolalbym odmówić”⁹.

Dzieło ostatecznie ukaże się dopiero w 1954 roku, w przekładzie Austrina Wainhouse'a; zostanie opublikowane u syna Kahane'a, Maurice'a Girodiasa, nakładem wydawnictwa Olympia Press – które to wydawnictwo niemal równocześnie wyda również utwory Becketta: *Watta* (1953) i *Molloya* (1955) oraz trzy francuskojęzyczne powieści (1955). W tym samym czasie *Czekając na Godota* zadebiutuje w Londynie.

W tym zainteresowaniu de Sade'em Beckett naturalnie nie był odosobniony. Poważne zainteresowanie filozofów i pisarzy twórczością Markiza de Sade'a, pomimo jego „niesłychanej nieprzyzwoitości”, było probierzem intelektualnym rozwiniętej myśli tych czasów (przynajmniej w Europie) i dowodziło rozwagi Becketta. O uwrażliwieniu pisarza na tę kwestię możemy mówić przynajmniej od momentu, kiedy powstał jego poświęcony Marcelowi Proustowi esej, w którym znajdziemy taki ustęp: „Tragedia to wyraz pokuty, ale nie tej nędznej pokuty za skodyfikowane naruszenie jakiegoś lokalnego prawa ustanowionego przez łotrów dla głupców. Bohater tragiczny to uosobienie pokuty za grzech pierwotny, jego i wszystkich jego socji *malorum*¹⁰ (towarzyszy niedoli), za pierwotny

⁸ *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 1, 1929–1940*, pod red. M. Dow Fehsenfeld, L. More Overbeck, Cambridge 2009, s. 604–605.

⁹ *Ibidem*, s. 610.

¹⁰ *Compagnon de misere* to słowa, zamykające frazę w ostatnim akapicie tekstu *The Suffering of the World* z książki Schopenhauera *Studies in Pessimism (Parerga and Paralipomena* z 1851 roku).

i wieczny grzech urodzenia się¹¹ – bądź, w zasadzie, prokreacji jako takiej – w przypadku Artura Schopenhauera. Jednakże fragment poprzedzający powyższe słowa dowodzi, że Beckett pragnął podjąć się tłumaczenia de Sade’a: „Prousta zupełnie nie interesuje tu, jak nigdzie zresztą, problematyka moralna. Nie ma u niego ani w jego świecie ocen, co dobre, a co złe (z wyjątkiem, być może, tych fragmentów, w których pisze on o wojnie – tam więc, gdzie przestaje być na chwilę artystą, a wraz z plebsem, tłuszcza, pospółstwem i motłochem zaczyna po prostu gardłować)”¹². Postulaty Becketta, aby ująć w nawias właściwości sztuki, aby przewartościować literaturę, przywodzą na myśl coś na kształt modernistycznej etyki i elitarnego oddzielenia od „plebsu, pospółstwa, hołoty, łajdaków”. 28 sierpnia 1972 roku Beckett pisał do George’a Reaveya: „Wydaje mi się, że kojarzę tego de Sade’a w ujęciu Apollinaire’a, o którym wspominałeś (zob. poniżej), z serii zatytułowanej *Les Maîtres de l’Amour*, jego *Divine Aretino* (sic!) w dwóch tomach. Jestem przekonany, że to on musiał być/był inicjatorem boomu na de Sade’a”¹³.

Odniesienie Becketta z 1972 roku do „boomu na de Sade’a” pozwala sądzić, że ów pisarz musiał być już w znacznej mierze obecny w powszechnej świadomości, kiedy Beckett rozważał możliwość przyjęcia zlecenia na przekład. Odnosił się wówczas bezpośrednio do tomów wydanych w 1909 roku, które nadal posiadał w swojej bibliotece, takich jak *L’oeuvre du marquis de Sade: Zoloé, Justine, Juliette, la Philosophie dans le boudoir, Oxtiern ou Les malheurs du libertinage: pages choisis, comprenant des morceaux inédits*¹⁴. Nieco później, w 1930 roku, ukazuje się esej Georges’a Bataille’a, zatytułowany *The Use Value of D.A.-F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades)*¹⁵. Z kolei dzieło Pierre’a Klossowskiego, *Sade mon prochain (Sade mój sąsiad, 1991)*¹⁶ zostało po raz pierwszy opublikowane w 1947 roku. Ponadto, jak w swoim pamiętniku *The Tender Hour of Twilight* odnotował Richard Seaver:

„Przeczytawszy do 1948 roku wszystko, co można było o nim przeczytać, młody Pauvert podjął decyzję, że odda się całkowicie przywracaniu do życia twórczości de Sade’a i opublikuje wszystkie dzieła pisarza, nie bacząc ani na to, ile czasu to zajmie, ani na wszelkie inne przeszkody, z groźbą konfiskaty, a nawet więzienia”¹⁷.

¹¹ S. Beckett, *Proust* [w:] idem: *Utwory wybrane, tom 2: Eseje, proza, wiersze* tłum. A. Libera, Warszawa 2017, s. 64.

¹² S. Beckett, *Proust* [w:] op. cit., s. 64.

¹³ *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 4, 1966–1989*, ed. by G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, L. More Overbeck, Cambridge 2016, s. 306.

¹⁴ Zob.: *L’oeuvre du marquis de Sade: Zoloé, Justine, Juliette, la Philosophie dans le boudoir, Oxtiern ou Les malheurs du libertinage: pages choisis, comprenant des morceaux inédits*, *Introd., essaibibliographique et notes par Guillaume Apollinaire*, Paris 1909 (tekst dostępny online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049472x/f13.image>; [dostęp: 25.10.2018]).

¹⁵ Zob.: *Visions Of Excess: Selected Writings, 1927–1939* (Theory and History of Literature, vol. 14), Minneapolis 1985, s. 91–104.

¹⁶ Zob.: P. Klossowski, *Sade My Neighbor*, *Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, tłum. A. Lingis Evanston 1991.

¹⁷ R. Seaver, *The Tender Hour of Twilight. Paris in the ‘50s, New York in the ‘60s: A memoir of Publishing Golden Age*, New York 2012, s. 355.

W 1949 roku Maurice Blanchot wydał dzieło *Lautréamont et Sade*¹⁸. W 1951 roku, poproszona o napisanie wprowadzenia do *Justine de Sade'a*, Simone de Beauvoir napisała tekst *Czy musimy spalić Sade'a?*, w którym rozwinęła myśl Apollinaire'a i zastanawiała się nad etycznymi zależnościami pomiędzy wolnością i intymnością¹⁹. Z kolei Gilles Deleuze zarówno w *Venus in Furs* Leopolda von Sacher-Masocha, jak i w twórczości de Sade'a dostrzeże coś, co w eseju *Proust i znaki* (1964)²⁰ określił mianem „semiotyki symptomatologicznej” – którą ostatecznie rozwinie w teorię „schizoanalizy”, czy „schizoanalitycznej de-edypalizacji” w swojej książce *Anty-Edyp* (1927)²¹; oraz w koncept: „stawanie się, po Bergsonie” z *Tysiąca Plateau* (1980)²².

Część tego przedsięwzięcia stanowi coś, co Beckett przeczuwa, jednak nic z tym nie robi i nie robi, przynajmniej w 1938 roku, a mianowicie możliwości, aby „odnaleźć literaturę w pornografii czy też pod warstwą pornograficzną”, umieć wydzielić z fantazji i „niesłychanej nieprzyzwoitości” walory literackie i filozoficzne tych utworów, a tym samym uwolnić literaturę od konieczności rozsiewania natychmiastowego, prymarnego, docierającego do trzewi uroku²³. To, co w 1938 roku wydaje się kulturową bojaźliwością Becketta, dalekim mu karierowiczostwem, wyrazem obaw przed tym, jak „wplynęłoby to (wykonanie tłumaczenia) na moją sytuację literacką w Anglii” (miejsce, które postrzegał jako swój podstawowy rynek literacki, zanim zdecydował się przestawić na pisanie po francusku) – stanowi wyraźny kontrast dla jego ogromnego oddania pracy (w obliczu kulturowych przeciwności oraz restrykcji wobec wolności artystycznej twórcy, kiedy to w latach pięćdziesiątych XX wieku w Anglii i w Irlandii obowiązywał bojaźliwy etos powojenny) dowodzącego jego przyrodzonej, „upartej jak osioł odwagi”.

Reasumując: zainteresowanie Becketta tak zwaną sztuką dekadencją, *demi-monde* czy cyganerią, jak również jego podziw dla Markiza de Sade'a wskazywałyby, że jako myśliciel chciał wyjść poza powszechnie akceptowane wartości. I to nie tylko po to, aby poddać je krytyce (tym bardziej że wszyscy jego rówieśnicy i ludzie z jego otoczenia byli zaangażowani w rozmaite modernistyczne przedsięwzięcia), lecz także aby postarać się odszukać, zaprojektować oraz wyrazić pewne alternatywne wartości – zarówno literackie, jak i etyczne, a nawet (być może zresztą przede wszystkim) wartość (bądź wartości) samego języka, zbadać zagadnienia związane z jego ograniczeniami – to jest aby podważyć celowość poszukiwania neutralnego języka, który miałby oddawać pewną niezmienną rzeczywistość, rzeczywistość uprzednią względem jej językowego wyrazu. Beckett uważał, że nie ma możliwości oddzielenia „rzeczywistości” od jej artystycznego sposobu wyrażenia. Pisarz przejawiał niewielkie zainteresowanie próbami załatania przepaści pomiędzy

¹⁸ Zob.: M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris 1949.

¹⁹ Por. S. de Beauvoir; *Must we Burn Sade?* London 1953. Zob. również: „Juliette” or Enlightenment and Morality [w:] *Dialectic of Enlightenment*, w tłumaczeniu J. Cumminga, New York 1972, s. 81–119, gdzie de Sade'a określa się jako: „przedstawiciela burżuazji, wyzwolonego spod (kulturowej, bądź konformistycznej) kurateli” (s. 86).

²⁰ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. P. Markowski, Gdańsk 2000.

²¹ Zob.: G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017.

²² Zob.: G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015.

²³ Por.: *The Letters of Samuel Beckett*. Vol. 1, 1929–1940, op. cit., s. 604–605.

kulturą literacką i poglądami badaczy (w odróżnieniu na przykład od T.S. Eliota), a jeszcze mniejsze – zaspokojeniem oczekiwań czytelnika bądź widza; dostarczeniem odbiorcy tego, czego mu – jak mogłoby się wydawać – brakuje. Becketta to wszystko nie interesowało, niezależnie od tego, czy emocjonalna, uczuciowa reakcja czytelnika lub widza stanowiła efekt oddziaływania sztuki – odpowiedź na wywołane przezeń obrazy.

A idąc dalej – niezależnie od tego, czy doświadczenie percypowania oraz myślenia wywołuje przyjemność, czy niezadowolenie – w tym sensie intencja autora nie jest częścią tego artystycznego równania. To doświadczenie nie zależy od psychologicznego, fizjologicznego czy też konceptualnego dopasowania. Liczy się przepływ myśli oraz wpływ – zazwyczaj trudny do określenia – afektu, pomimo że w swojej wczesnej krytyce największy nacisk kładł Beckett na podążanie tropem kolejnych powiązań myśli, wyznając przekonanie, że autor pozostawił coś, co czytelnik przyzwyczaił się odnajdywać.

„Jesteśmy częścią tej samej opowieści”

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stawa Becketta wzrosło dzięki jego jawnym związkom z *demi-mondem* – a konkretnie za sprawą powiązań, które jeszcze w 1938 roku postrzegał jako potencjalne zagrożenie dla sławy – czyli poprzez kontakty z trzema anglojęzycznymi wydawcami, zaangażowanymi w promowanie dekadentyzmu oraz *demi-monde*: Maurice’em Girodiasem z Olympia Press w Paryżu, Johnem Calderem (John Calder Publishers) w Londynie oraz Barneem Rossetem z Grove Press w Nowym Jorku. Każdy z nich był konspiratorem w krucjacie przeciw wartościom wyznawanym przez przedstawicieli klasy średniej; wszyscy trzej publikowali i dystrybuowali dzieła de Sade’a. To właśnie Girodias (jak sam o sobie mawiał: wydawca „brudnych książek”) miał nakreślić kształt tych związków w przepelnionym desperacją liście otwartym, który przesłał Beckettowi (a także innym) 17 września 1986 roku²⁴. Twierdził: „Dla mnie byłoby idealnie móc ignorować przypisywaną mi reputację propagatora pornografii, skoro to ja sam ukutem termin »brudne książki« (w skrócie bks), aby opisać tę żmudną i rzetelną stronę moich działań”. Następnie Girodias zwrócił się wprost do Becketta w następujący sposób:

„Wszyscy jesteśmy częścią tej samej historii; wszyscyśmy się angażowali w tę nużącą wojnę przeciw cenzurze, Joyce i Ty, mój ojciec i ja, Rosset, Calder i kilka innych osób naszego pokroju, rozproszonych po rozmaitych krajach, jak Miller, Bataille, Nabokov – pisarze i artyści, dla których przedmiotem troski była nie tyle wolność seksualna, ile wolność intelektualna. Prawdopodobnie trudno będzie wytłumaczyć przedstawicielom młodszego pokolenia, że twórczość Samuela Becketta podlegała wpływom istniejącej wówczas cenzury – lecz tak właśnie było. Nie chodzi mi tutaj jedynie o zakazy, które obowiązywały na terenie Irlandii cenzorskie zastrzeżenia względem konkretnych słów²⁵, ale o powszechny ostracyzm, dyktowany przez „ducha cenzury” – który dominował

²⁴ Kopię niniejszego listu (wraz z pozostałą korespondencją wydawniczą) przekazano piszczemu te słowa na potrzeby numeru czasopisma „The Review of Contemporary Fiction”, który poświęcony był Wydawnictwu Grove Press (X.3, jesień 1990).

²⁵ Zob. np.: S.E. Gontarski, „I think this does call for a firm stand”: Beckett at the Royal Court [w:] *Staging Beckett in Great Britain*, pod red. David Tucker i Patricia McTighe, London 2016, s. 23–40.

u przedstawicieli klasy średniej i który, w związku z powyższym, sprawił, że tak wielu wydawców odrzuciło jego twórczość (w szczególności *Watta*). Dokonałeś słusznego wyboru, zlecając mi wydanie *Watta* po prostu dlatego, że Olympia stała w tej walce na czele, a zwycięstwo było w zasięgu wzroku; wtedy o tym wiedziałeś i mam nadzieję, że nie zapomniłeś całkowicie, co było istotą tej walki...²⁶.

Być może Girodias nieco wyolbrzymia swoje zasługi, skoro fragmenty *Watta*, które mogły wywołać zastrzeżenia cenzury, są niemal marginalne. W jednym z ustępów Arthur zaleca panu Gravesowi „wsparcie małżeńskie” zwane Bando – najwyraźniej jakiś afrodyzjak, który jest zresztą (jak wskazuje nazwa produktu) zakazany w Republice; jednakże w pozostałych przypadkach problemem zdają się nie tyle bezwstyd i deprawacja, ile sam strumień narracji, pewna jej dostrzegalna niespójność – a jednak dzieło to także zostało objęte zakazem druku w Irlandii. W odpowiedzi na list od Rosseta z 26 marca 1956 roku, dotyczący wydanej przez Hamisha Hamiltona odmowy publikacji *Malone Dies* ze względu na spodziewane „problemy z cenzurą”²⁷, 7 kwietnia 1956 roku Beckett odpisał, że:

„w formie, w której istnieją w wersji anglojęzycznej, te książki są według mnie niemożliwe do opublikowania na terenie Wielkiej Brytanii, gdzie panuje coś na kształt urzędowej organizacji Moralności Publicznej, która trzyma wszystkich wydawców w szachu za sprawą groźby podjęcia działań prawnych za nieprzyzwoitość”²⁸.

Przepełniony goryczą Girodias referuje Beckettowi, w jaki sposób potraktowała go pierwsza biografka pisarza, Deidre Bair, która to, pomimo ich wcześniejszej współpracy, bardzo ostro go skrytykowała. Twierdzenia Bair na temat pruderyjności Becketta wydają się absurdalne, zważywszy na zainteresowanie pisarza twórczością de Sade’a w latach trzydziestych i pięćdziesiątych XX wieku oraz na jego osobiste potyczki z brytyjskimi cenzorami w latach pięćdziesiątych – które dowodzą fałszywości twierdzeń Bair. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (wydana w 1996 roku „autoryzowana” biografia pióra Jamesa Knowlsona), przynosi kolejne informacje, także odnośnie do tego, że Beckett odczuwał pewien dyskomfort, kiedy jego książkę reklamowano obok *Plexusa* Henry’ego Millera: „Biorąc pod uwagę fakt, że Beckett ostatecznie w 1930 roku odmówił ojcu Maurice’a Girodiasa wykonania przekładu prozy Markiza de Sade’a, ponieważ nie chciał być posądzonym o zbyt bliskie związki z (w przeważającej mierze pornograficznym) wydawnictwem – pisarz mógł czuć się tą sytuacją nieco skrępowany”²⁹ (podkreślenie S.E.G.). Pomimo że spostrzeżenie Knowlsona jest trafne (choć kwestię dyskusyjną pozostaje to, kto odmówił komu w 1938 roku), to jednak może ono również nieco wyolbrzymiać przeczulenie Becketta na punkcie przyzwoitości, skoro pozostawał w pełni zaangażowany w rozmaite działania i tłumaczył nie tylko de Sade’a na zlecenie

²⁶ List został udostępniony autorowi niniejszego artykułu.

²⁷ *The Letters of Samuel Beckett*. Vol. 2, 1941–1956, pod red. G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, L. More Overbeck, Cambridge 2011, s. 615.

²⁸ *Ibidem*, s. 614.

²⁹ J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996, s. 357.

Georgesa Duthuita w latach 1950–1951, lecz także ustalenia francuskich teoretyków, takich jak Maurice Blanchot, Pierre Klossowski i Maurice Heine, piszących na temat dzieł de Sade’a, a tym samym promujących je. Beckett brzmi tutaj jak ktoś w rodzaju badacza twórczości de Sade’a³⁰. Jak pisał do Duthuita w grudniu 1950 roku:

„Przeczytałem Sade’a Blanchota. Są tam naprawdę niezłe kawałki. Kilka wspaniałych cytatów, których nie znałem, utrzymanych w stylu, który zaimprovizowałem dla Ciebie wzorem *120 Days*. Trudno jest wyodrębnić jeden fragment do przetłumaczenia, ale udało mi się i zacząłem nad nim pracować”³¹.

Beckett podejmuje wątek dwa tygodnie później, 3 stycznia 1951 roku, i brzmi całym jak ci francuscy teoretycy, których tak często wcześniej potępiał:

„Skończyłem Blanchota. Wyszło 12 stron tekstu. Jest tam kilka znakomych koncepcji czy raczej punktów wyjścia dla koncepcji, ale i sporo rozwlekłych fragmentów, które powinno się czytać szybko, nie tak, jak tłumacz. Jednak tym, co wylania się z tekstu, jest obraz de Sade’a jako prawdziwego giganta, zazdroszczącego Szatanowi jego wiecznych mąk i natury bardziej buntowniczej aniżeli u przedstawicieli rodzaju ludzkiego. Tłumaczenie nie sprawiało mi trudności, choć mój angielski zauważalnie się popsuł. W tej chwili odpowiada mi jedynie pastisz stylu osiemnastowiecznego – który, wbrew pozorom, tutaj nie zawadzi. Możemy również zamieścić ten tekst, który Ci czytałem, o zaginięciu ciała”³².

8 stycznia Beckett podjął relację o postępach prac:

„Przetłumaczyłem cztery listy de Sade’a (jeden z nich przepiękny!), starając się – na tyle, na ile to było możliwe – wyciąć wszystkie głupoty (które redaktor i biograf de Sade’a, Gilbert) Lely dopisuje jako odniesienia. Cała reszta prac, które Ci przekazał, wydaje mi się bezsensowna i nie do użycia. W tych tak zwanych uwagach na temat kary śmierci nie ma o tym wzmianki, więc będziesz musiał zerknąć bezpośrednio do tekstów de Sade’a, najprawdopodobniej do *Filozofii w buduarze*”³³.

Ponadto Beckett musiał doskonale zdawać sobie sprawę z tego, jaką reputacją cieszył się jego amerykański wydawca, skoro Grove Press wydawało i promowało twórczość de Sade’a, jak również kilkorga innych powszechnie nieakceptowanych pisarzy; przy czym reklamy tych książek nierzadko pojawiały się obok wzmianek na temat dzieł Becketta – w tym samym wydawnictwie (*The Evergreen Review*), najczęściej wręcz na tej samej stronie. Jak się okazuje, na przykład w *Oh! Calcutta* włączono *Oddech* Becketta, i to jako główną „atrakcję”. Beckett sprzeciwiał się publikacji nie tyle ze względu na nieskrywaną seksualność reklamy, ile dlatego, że producent Kenneth Tynan dopuścił się w tekście Becketta znaczących zmian. Do tego zaś, co z tekstu pisarza pozostało, Tynan dopisał uwagę: „z udziałem nagich ciał”. Tom *Oh! Calcutta* wyraźnie rzucił się w oczy i wyróżniał spośród innych reklam prasowych Evergreen Book Club, okraszony materiałem ilustracyjnym, przy którym erotyczne rysunki Beardsleya wypadają blado. Co więcej, w kwietniu 1970 roku – kiedy Grove Press popadło w konflikt z rodzącym

³⁰ Zob. również: *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 2, 1941–1956*, op. cit., s. 224.

³¹ Ibidem, s. 211.

³² Ibidem, s. 219.

³³ Ibidem, s. 222.

się wówczas ruchem kobiet oraz protestami przeciw kreowanemu w wydawnictwie wizerunkowi kobiety, amerykańskiego wydawcę Becketta na łamach „New York Timesa” określono mianem: „pionierskiego wydawcy literatury erotycznej” – oraz, co więcej, dalej opublikowano następujące twierdzenie: „(w promowanych przez) Grove Press sado-masochistycznych dziełach literackich i filmach pornograficznych kobiety są poniżane i dehumanizowane”³⁴. Jeden z uczestników działań, które można określić jako okupację oraz przejęcie pomieszczeń kierownictwa położonych na szóstym piętrze siedziby Grove Press przy ulicy Mercer, podzielił się następującym spostrzeżeniem dotyczącym przestrzeni pracy Rosseta: „ma najbardziej obsceniczne biuro, jakie kiedykolwiek widziałem”³⁵. Właściciel Grove Press nie tylko posiadał wyłączność na wydawanie dzieł Becketta, a tym samym istotnie wpływał na skalę zysków pisarza, lecz także, po wydaniu *Godota*, objął funkcję jego agenta teatralnego w Ameryce (przynajmniej w odniesieniu do dzieł napisanych po angielsku), toteż Beckett był związany z Grove Press i jego publicznym wizerunkiem w dwójnasób. Paryska księgarka, Adrienne Monnier ujęła ten paradoks związłe: „(Beckett) jest człowiekiem niezwyklej skromności, pomimo tych wszystkich sprośności, którymi tak swobodnie zrasza swoje książki”³⁶.

„Cenzorskie zastrzeżenia względem konkretnych słów”

To, co Girodias określa jako „cenzorskie zastrzeżenia względem konkretnych słów”, było w istocie poważnymi walkami toczonymi na terenie Irlandii i w Wielkiej Brytanii przeciwko obostrzeniom, wprowadzanym przez tamtejsze urzędowe agencje cenzorskie; w Wielkiej Brytanii w szczególności przez biuro Lorda Chamberlaina, którego starania, aby załagodzić ich wymowę, postawiły pod znakiem zapytania możliwość wystawienia na terenie Wielkiej Brytanii dwóch pierwszych sztuk Becketta. W rozdziale piątym, „Tekstowe aberracje, Teksty widmo i *Godot* w Wielkiej Brytanii”, znajdziemy szczegóły dotyczące skali oraz powagi takich „drobnych zastrzeżeń” w odniesieniu do londyńskich przedstawień w 1956 i w 1964 roku, jak również – co niespodziewanie – publikacji w Wielkiej Brytanii *Czekając na Godota*, która ostatecznie ukazała się nakładem wydawnictwa Faber and Faber (1956)³⁷. Co więcej, towarzyszące wydawaniu *Godota* konflikty z cenzurą powtórzą się siedem lat później przy okazji publikacji *Końcówki*. W liście do Rosseta z 20 stycznia 1958 roku Beckett zauważył:

„Tydzień temu podczas lunchu z (Georgem – przyp. S.E.G.) Devinem powtórzyłem, że nie mogę pozwolić, aby ustęp z modlitwą (w *Końcówce* – przyp. S.E.G.) został w jakikolwiek sposób sfumiony bądź okaleczony przez Lorda Chamberlaina. Devine wykazał się ogromnym zrozumieniem i nie naciskał. Wrócił do Londynu w nastroju bojowym. Być może zaprezentuje sztukę w Arts”³⁸,

³⁴ Więcej szczegółów dotyczących konfliktu pomiędzy Wydawnictwem Grove Press i zatrudnionymi tam feministkami – zob.: S.E. Gontarski, *Introduction*, [w:] *The Grove Press Reader: 1951–2001*, New York 2001, zvl. strony XXV–XXX oraz w autotematycznej książce Rosseta: *My life in Publishing and How I Fought Censorship*, New York 2016.

³⁵ Zob.: „New York Times” 14 kwietnia 1970, s. 55.

³⁶ Zob.: A. Monnier, *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*, New York 1976.

³⁷ S. Beckett, *Waiting for Godot*, London 1956.

³⁸ *The Letters of Samuel Beckett*. Vol. 2, 1941–1956, op. cit.

czyli London Theatre Club, gdzie należało zaprezentować przedstawienie, starając się o uzyskanie od Lorda Chamberlaina oficjalnej zgody na pokazy komercyjne. Konflikty na terenie Wielkiej Brytanii podsycają zapał Becketta do pracy nad dziełami de Sade'a, którą wykonywał na zlecenie Duthuita oraz dla wznowionego powojennego czasopisma „Transition” – nawet jeszcze wówczas, gdy anglojęzyczne wydanie Molloya w paryskim Olympia Press zostało w Irlandii objęte zakazem druku w 1954 roku na mocy Uchwały o Cenzurze Publikacji z 1929 roku, który to zakaz poprzedził kolejny, dotyczący publikacji Molloya przez tego samego paryskiego wydawcę (objęte zakazem druku w 1933 roku *More Pricks than Kicks* doczekało się zezwolenia na publikację w 1952 roku). Każda z tych sytuacji staje się bardziej zrozumiała, kiedy postrzega się ją w odniesieniu do pozostałych, a z takich re-kontekstualizacji, ponownych oglądów Becketta i jego otoczenia uformowane są *Revisioning (of) Beckett*³⁹.

Zawodowe kontakty Becketta po drugiej stronie Atlantyku osiągają kulminację po opublikowaniu przez Barneya Rosseta (byłego redaktora naczelnego Grove Press) pierwszej sztuki Becketta, *Eleutherii* w 1998 roku⁴⁰ – pomimo zakazów nałożonych przez Beckett's Estate, wówczas kierowanego przez francuskiego wydawcę Jérôme'a Lindona. Ten gorzki spór poskutkował dymisją Rosseta ze stanowiska agenta teatralnego Becketta w Ameryce – stanowiska, które, jak sądził Beckett, zabezpieczy ekonomicznie przyszłość Rosseta w obliczu jego utraty władzy nad Grove Press w 1986 roku. 1 września tego roku Beckett wyraził pisemnie poparcie i zaufanie dla Rosseta jako swojego agenta teatralnego w Ameryce, wykonując tym samym gest, który, jak mniemał, zapewni Rossetowi stałe źródło dochodów – jednak to porozumienie zostało zerwane przez Beckett Estate, kiedy Rosset doprowadził do publicznego odczytania scenicznego dramatu w Nowym Jorku. Kiedy ostatecznie Rosset opublikował sztukę w 1995 roku, miał już co prawda zgodę, lecz był zrujnowany finansowo, a decyzja o dyscyplinarnym zwolnieniu ze stanowiska agenta teatralnego Becketta nigdy nie została uchylona.

Rzadko docenia się w pełni wpływ, jaki Rosset wywarł na karierę Becketta. Był on nie tylko wieloletnim wydawcą dzieł pisarza w Ameryce oraz jego agentem i producentem teatralnym, lecz także siłą napędową – wszak to on stał za decyzją Becketta o powrocie do pisania w języku angielskim. To on sprowokował Becketta do wykonania strategicznego ruchu, jakim było przeniesienie się z nader komercyjnego Broadwayu do niewielkich teatrów off-Broadway w nowojorskiej enklawie tamtejszej cyganerii, Greenwich Village, gdzie mieściły się biura Grove Press. I wreszcie: to on skłonił Becketta, aby bezpośrednio zaangażował się w twórczość filmową, a tym samym zasadniczo przyczynił się do tego, że Beckett został artystą sztuk wizualnych. Bezpośredni nadzór, jaki autor *Końcówki* sprawował nad produkcją filmu, oraz zaproponowane przezeń zmiany w dziele zatytułowanym po prostu *Film* (projekt stworzony i sfinansowany przez Grove Press) były z kolei możliwe dzięki jednej – a zarazem jedynej – podróży Becketta

³⁹ S.E. Gontarski, *Revisioning Beckett*, New York 2018.

⁴⁰ Zob.: S. Beckett, *Eleutheria*, Foxrock 1995.

do Stanów Zjednoczonych, odbytej w 1964 roku, podczas której zatrzymał się u Rosseta. Pomimo że *Film* nigdy nie był szeroko dystrybuowany, jego oddziaływanie było znaczące, jako że odegrał kluczową rolę w teoriach filmowych Gillesa Deleuze'a, który nadał dziełu miano „najwspanialszego filmu irlandzkiego”⁴¹. Ponadto *Film* stanowił inspirację dla takich twórców jak Dora Garcia – która zdecydowała się na jego rewizję przez odnoszące się do niego dzieło, które powiela i przekracza skalę sukcesu Becketta w dziedzinie sztuk wizualnych. Jej czarno-biały, trwający 11'35'' *Film (Hôtel Wolfers)* z 2007 roku przedstawia zarejestrowaną kamerą wideo podróż po będącym w stanie rozkładu brukselskim hotelu, który sam w sobie stanowi obraz przepiękny duchem dekadentyzmu, jako że narrator wygłasza informacje oraz krytykę nie tego hotelu, który jest wyświetlany na ekranie, lecz *Filmu* Becketta⁴². Toteż *Film (Hôtel Wolfers)* nie tyle przedstawia szczegółowo proces rozpadu, któremu podlega charakterystyczny, mieszczący się w Brukseli piętrowy budynek, zaprojektowany w 1812 roku przez Henry'ego van de Velde (wyłączywszy jego pełne elegancji, minimalistyczne umeblowanie w stylu Bauhausu), co jest pewnym odbiciem czy też rewizją nastroju, patronującego *Filmowi* – choć jedyne połączenie pomiędzy sfilmowaną przestrzenią i narracją stanowią subtelne aluzje w warstwie wizualnej obrazu. Konstrukcję narracji oparto na przekonaniu, że widz przynajmniej szcztkowo zapamiętał dzieło Becketta – ponieważ nie zarysowano żadnych analogii w warstwie wizualnej, ani nie wpleciono do utworu żadnych obrazów z *Filmu*. Ponadto, podobnie jak Beckettowski *Film, Hôtel Wolfers* najbardziej zachwyca samą swą zwyczajnością – o jego wyjątkowości przesądza zaproponowana przez Garcję rewizja, dzięki czemu staje się swoistą rekontekstualizacją. Co więcej, Garcia traktuje *Film (Hôtel Wolfers)* – nakręcony, tak jak *Film* Becketta, na taśmie 35 mm, i tak samo później przeniesiony na wideo – jako coś na kształt sceny zbrodni, którą śledzimy za pośrednictwem kamery. W efekcie jego związek z gatunkami filmowymi czy też samym gatunkiem filmu są równie silne (jeśli nie dominujące), jak w przypadku dzieła Becketta; poczynszy od samego tytułu, aż po napisy końcowe. Ponadto proces uważnego przyglądania się (czemuś zwyczajnemu) angażuje widza, tworząc coś na kształt nastroju filmów *noir* czy archaicznych horrorów – ponieważ Garcia, podobnie jak Beckett, wykorzystuje ujęcia kamery z pierwszoosobowego punktu widzenia, odwołując się do powszechnego u widzów upodobania do skopofilii. *Film (Hôtel Wolfers)* wygląda dla nas znajomo, ponieważ przywołuje pewną antycypację tego, że ostatecznie prawdopodobnie nas rozczaruje. Jak zauważa Garcia: „interpretujemy scenę jako miejsce zbrodni, natomiast kamerę jako wyraz złowrogiej obecności”. Jednakże postać narratora objaśnia oraz przeprowadza analizę działań O z Beckettowskiego *Filmu*, dochodząc do konkluzji, że ruchy O stanowiły jedynie „przykrywkę” dla próby wyeliminowania potencjalnych świadków – osób, które mogłyby dać świadectwo zarówno jego działań, jak i samego faktu jego istnienia. Ponad nakręconymi techniką *slow motion*, panoramicznymi ujęciami opuszczonego i podlegającego

⁴¹ Zob. np.: *The Greatest Irish Film*: <https://eng1328.files.wordpress.com/2012/02/deleuze-on-film.pdf> [dostęp: 25.10.2018].

⁴² Film dostępny na Vimeo: <https://vimeo.com/70588378> [dostęp: 25.10.2018].

rozkładowi *Hôtelu Wolfers*, narrator poddaje analizie krytycznej sposób użycia w *Filmie* Becketta kamery jako „złowrogiej obecności”, wywierającej fatalny wpływ na postaci, z którymi się styka: parę na ulicy, starszą kobietą w podeszłym wieku na schodach, a nawet psem i kotem. My zaś – widzowie, publiczność – patrzymy okiem tej kamery; to my jesteśmy tą kamerą – co narrator podsumowuje następująco: „To ja jestem potworem”.

Niezliczona ilość artystów sztuk wizualnych podejmowała się podobnej rewizji wykreowanych przez Becketta obrazów, tym samym poddając je rekontekstualizacji. Prawdopodobnie najbardziej znany spośród nich to Bruce Nauman oraz jego *Slow Angle Walk* (*Beckett Walk*) z 1968 roku – wideo, w którym położono nacisk na zwyczajność czynności, jaką jest chodzenie. Powstałe w 1999 roku rysunki hiszpańskiego artysty Juana Muñoza oraz jego rzeźby, jak na przykład *Conversation Piece, NY* (1992), które przedstawiają częściowo unieruchomione ludzkie postaci, uwięzione w słojach lub urnach – przywołują (choć bez bezpośrednich odniesień) uwięzione istoty ze sztuk Becketta *Play* i *Happy Days* oraz w podobny sposób przemieszczają sensy tego przeżycia (podobnie, jak czyni to Winnie): z wyjątkowego i niemożliwego do wyrażenia w doświadczenie codzienne.

Ponadto przygotowana przez Rossa Lipmana zremasterowana wersja *Filmu* znalazła rozwinięcie w postaci podporządkowanego obrazowi czy też pozostającego w analogii z nim eseju wideo pod tytułem *Not Film* (2015). Został on utrzymany w ramach zbliżonych do tych wyznaczonych przez *Film* (i odnotowanych również w *Hôtel Wolfers*), co wraz z rozwojem filmu dźwiękowego umożliwiło próbę przekonania się, jak dzieło Becketta wypadnie w połączeniu z dźwiękiem. O sile wyrazu tego eksperymentu – film jest w znacznej mierze utrzymany w ciszy – stanowi wprowadzenie wstrząsającego, pojedynczego dźwięku: „Shhh”. *Not Film* z kolei przyczynił się do (od)budowania zainteresowana samym *Filmem* – oba te obrazy są obecnie dostępne w formacie Blu-ray (2017) i dzieła te są zazwyczaj albo pokazywane razem, albo z wzajemnymi odniesieniami, toteż tworzą niemalże wspólną całość, coś na kształt *Film Not Film*.

Jak sugeruje Boris Groys w swojej analizie zatytułowanej „anty-filozofia” (który to termin autor łączy z pojęciem anty-sztuki):

„Każdy przedmiot bądź tekst może zostać umieszczony w ograniczonym kontekście pola kulturowego, w którym »pierwotnie« został wytworzony oraz usytuowany. Może jednak także zostać wyrwany z tego przyrodzonego, ograniczonego kontekstu i przeniesiony w kontekst uniwersalny, w kontekst filozoficznych lub artystycznych odniesień, w których funkcjonują odmienne kryteria wiarygodności”⁴³.

Te „odmienne kryteria wiarygodności” wiążą się ze zmianą przedmiotu zainteresowania, z przesunięciem punktu ciężkości z *produkcji* tekstów na ich *przechowywanie* – dzięki czemu „doświadczenia staną się powszechnie zrozumiałe”⁴⁴. Na tym polega odwrót od czegoś, co można by określić mianem „wartości prawdy” w sztuce. Za przykład może posłużyć sposób, w jaki Pozzo przypomina Włodzirowi i Estragonowi: „Wybaczcie mi (...)

⁴³ B. Groys, *Introduction to Antiphilosophy*, tłum. D. Fernbach, Wielka Brytania, s. XIII.

⁴⁴ *Ibidem*, s. XIII.

Nie pamiętam już dokładnie, co mówiłem, ale możecie być pewni, że nie było w tym słowa prawdy⁴⁵; bądź też precyzyjniej sformułowana wypowiedź Becketta, dotycząca pewnych jego zastrzeżeń natury estetycznej, którą znajdziemy na początku scenariusza *Filmu*: „Powyższych nie dotyczy żadna wartość prawdy, poczytywanej przede wszystkim jako strukturalne czy dramaturgiczne udogodnienie (...)”⁴⁶. Nie chodzi więc ani o filozofię, ani o socjologię, lecz samą sztukę – byt całkowicie pozbawiony funkcji czy wartości utylitarnych, przedmiot, pozbawiony „wartości prawdy” i, z tego względu, prawdopodobnie dekadenski – a związki Becketta z dekadencją oraz cyganerią sięgają przynajmniej jego lat uniwersyteckich. W wywiadzie, który redaktor Michael Smith przeprowadził z Mervynem Wallem dla czwartego numeru „The Lace Curtain”, poświęconego poetom z lat trzydziestych XX wieku, którzy byli związani z University College w Dublinie, Smith zapytał Walla o „wysoce eksperymentalnych artystów” tego okresu, za przykład biorąc *At-Swim-Two-Birds* oraz *Echo’s Bones*. Wall w swojej odpowiedzi pomija *At-Swim-Two-Birds* (niestety), a odnosi się do „tych, którzy skierowali się do Paryża, nie chcąc pozostać lub przebywać pod wpływem głęboko przeoranych czterech irlandzkich pól”⁴⁷.

Odnosząc się do spotkań z Beckettem – do których doszło „we wczesnych latach trzydziestych w jego (Becketta) apartamentach w Trinity College, kiedy piastował tam stanowisko wykładowcy języka francuskiego”⁴⁸, Wall wspomina również, że spotkali się na „utrzymanym w duchu cyganerii przyjęciu w Górach Wicklow”⁴⁹. Wspomniane ciążenie Becketta ku bohemie wyraźnie przejawiało się w czasach, gdy przebywał on w Trinity College. To właśnie z doświadczeń z tamtego okresu wyrosły takie utwory, jak *Dream of Fair to Middling Women*, *Echo’s Bones* and *Rother Precipitates*, *More Pricks than Kicks* oraz pierwsza sztuka teatralna napisana przez niego po francusku – *Eleutheria*. David Wheatley przekonująco dowodzi, że warto myśleć o Becketcie nie tylko w odniesieniu do Irlandii, lecz także wyodrębniając go „z tego ograniczającego kontekstu i (umieszczając – przyp. S.E.G.) w uniwersalnym kontekście analizy filozoficznej bądź artystycznej”⁵⁰. Tezę tę Wheatley formułuje wprost w przedmowie do wyboru wierszy pisarza, *Selected Poems – 1930–1989*⁵¹, gdzie skupia się na jego związkach z przedstawicielami europejskiej awangardy. Dla Becketta – co przyznał w *Homage to Jack B. Yeats* – „artysta, który twierdzi, że nie posiada korzeni, nie ma znajomych”⁵². Według Wheatleya taka deklaracja:

„ilustruje koncepcję, wedle której irlandzka poezja modernistyczna stanowi wspólne pole, błahe i nieistotne. Poezja Becketta mogłaby z powodzeniem być porównywana z poezją obiektywistyczną

⁴⁵ S. Beckett, *Czekając na Godota* [w:] idem, *Dramaty*, tłum. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995, s. 37.

⁴⁶ Ibidem, s. 323.

⁴⁷ „The Lace Curtain” 1971: 4 (58), s. 83.

⁴⁸ Ibidem, s. 85.

⁴⁹ Ibidem, s. 85.

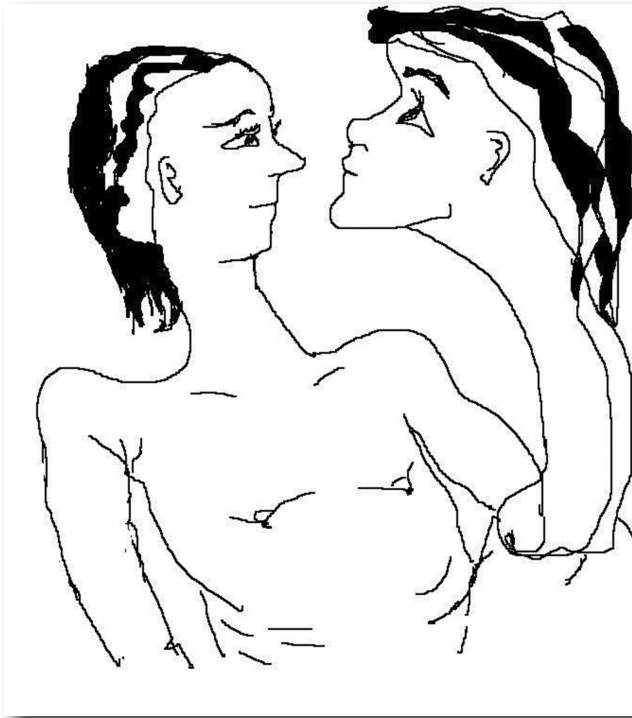
⁵⁰ Zob.: S. Beckett, *Selected poems*, pod red. D. Wheatley, London 2009.

⁵¹ Zob.: ibidem.

⁵² Zob.: S. Beckett, *Homage to Jack B. Yeats* [w:] idem: *Disiecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, pod red. R. Cohna, London 1993.

George'a Oppena, Lorine Niedecker oraz późną twórczością W.S. Grahama. Należy również pamiętać o poetach francuskich, jak Éluard, Char, Michaux jako nie mniej współczesnych Beckettowi (...)⁵⁵.

W tym *Wprowadzeniu* Wheatley kładzie nacisk na „poezję francuską” oraz podkreśla skalę związków, które łączyły Becketta z międzynarodową awangardą – rozumianą jako pewien etos, sprzeczny z narodową estetyką czy teokratyczną polityką z czasów wczesnej, połowicznie niepodległej Irlandii.



Anna Matysiak, *Patrzy*

⁵⁵ Idem, *Selected poems*, op. cit., s. XVIII.



Anna Matysiak, *Oparcie*

Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Stanley E. Gontarski
(Florida State University)

Becketta zwrot ku dekadentyzmowi Samuel Beckett's Decadent Turn

- Beauvoir S. de; *Must we Burn Sade?* London 1953. Zob. również: „*Juliette*” or *Enlightenment and Morality* [w:] *Dialectic of Enlightenment*, w tłumaczeniu J. Cumminga, New York 1972, s. 81–119, gdzie de Sade’a określa się jako: „przedstawiciela burżuazji, wyzwolonego spod [kulturowej, bądź konformistycznej] kurateli” (s. 86).
- Beckett S., *Molloy* [w:] idem: *Molloy i cztery nowe le*, tłum. A. Libera, Kraków 2004, s. 52.
- Beckett S., *Waiting for Godot*, London 1956.
- Beckett S., *Eleutheria*, , Foxrock, 1995.
- Beckett S., *Czekając na Godota* [w:] tegoż *Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995, s. 37.
- Beckett S., *Selected poems*, ed. by D. Wheatley, London: Faber&Faber, 2009.
- Beckett S., *Homage to Jack B. Yeats* [w:] tegoż: *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. R. Cohn, London: John Calder, 1993.
- Beckett S., *Proust*, New York 1957, s. 49.
- Blanchot M., *Lautréamont et Sade*, Paris 1949.
- Deleuze G., *Proust and Signs*, tłum. R. Howard, Minneapolis 1972.
- Deleuze G., F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017.
- Deleuze G., F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015.
- Gontarski S. E., *Revisioning Beckett*, New York 2018.
- Gontarski S. E., „*I think this does call for a firm stand*”: *Beckett at the Royal Court* [w:] *Staging Beckett in Great Britain*, pod red. David Tucker i Patricia McTighe, London 2016, s. 23–40.
- Gontarski S. E., *Introduction*, [w:] *The Grove Press Reader: 1951–2001*, New York, Grove Press, 2001
- Groys, *Introduction to Antiphilosophy*, transl. by D. Fernbach, United Kingdom: Verso, 2012, s. xiii.
- Klossowski P., *Sade My Neighbor*, Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, tłum. A. Lingis, Evanston 1991.
- Knowlson J., *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996, s. 357.
- *L’oeuvre du marquis de Sade: Zoloé, Justine, Juliette, la Philosophie dans le boudoir, Oxtiern ou Les malheurs du libertinage: pages choisis, comprenant des morceaux inédits*¹, Introd., essai bibliographique et notes par Guillaume Apollinaire, Paris 1909 [tekst dostępny online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049472x/f13.image> ; dostęp: 25.10.2018].

- Monnier, *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*, New York 1976.
- Schama S., *Tunnel Vision*, „New Yorker”, 10.11.1997, s. 98; tekst dostępy online:
- <https://www.newyorker.com/magazine/1997/11/10/tunnel-vision-3> [dostęp 25.10.2018].
- Seaver R., *The Tender Hour of Twilight. Paris in the '50s, New York in the '60s: A memoir of Publishing Golden Age*, New York 2012, s. 355.
- *The Greatest Irish Film*: <https://eng1328.files.wordpress.com/2012/02/deleuze-on-film.pdf> [dostęp: 25.10.2018].
- *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 1, 1929–1940*, pod red. M. Dow Fehsenfeld, L. More Overbeck, Cambridge 2009, s. 446.
- *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 1, 1929–1940*, pod red. M. Dow Fehsenfeld, L. More Overbeck, Cambridge 2009, s. 604–605.
- *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 4, 1966–1989*, pod red. G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, L. More Overbeck, Cambridge 2016, s. 306.
- *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 2, 1941–1956*, pod red. G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, L. More Overbeck, Cambridge 2011, s. 615.
- *Visions Of Excess: Selected Writings, 1927–1939* (Theory and History of Literature, vol. 14), Minneapolis 1985, ss. 91–104.