

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 świąteli, 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 staną się

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 przepelniona seksem sztuka Ego Schielego nierozzerwalnie spłotta malarstwo i pornografię*². Część prezentowanych prac Schama określił mianem „parady sromów”³. Takie formy twórczości jak przepelniony 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, przepelnione 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:

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.

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.