

„Upiorne głosy”. Rozmawiają Tomasz Wiśniewski i S.E. Gontarski¹

Przełożyła Monika Hadalska
Transkrypcja Aleksandra Wachacz

Tomasz Wiśniewski: Nie mogę oprzeć się pokusie, żeby od tego nie rozpocząć rozmowy. Jak zaczęła się pana fascynacja Beckettem? Jakie były wasze pierwsze spotkania? Kim był jako człowiek, a kim jako artysta?

S.E. Gontarski: To długa historia, ale z przyjemnością ją opowiem. Wszystko zaczęło się, kiedy szukałem tematu pracy dyplomowej. Przez długi czas myślałem, że zostanę mediewistą. W późnych latach sześćdziesiątych studiowałem na Uniwersytecie Stanowym Ohio i wielu profesorów zajmowało się wówczas analizą intertekstualną. Już wtedy uważałem, że pole badań nad twórczością Becketta było „zatlócone”, a ja chciałem robić coś oryginalnego. W poszukiwaniu rękopisów poszedłem do biblioteki, rozglądając się raczej za rękopisami pisarzy amerykańskich niż literaturą średniowieczną. Skierowano mnie do działu materiałów nieskatatalogowanych, które znajdowały się tam od ponad dwudziestu lat. Przejrzałem je i okazało się, że są tam dzieła Becketta, włącznie ze wszystkimi rękopisami *Szczęśliwych dni*. Zakupiono je od niejakiego Hen'ry'ego Wenninga, który powiązany był ze stanem Ohio. Były to czasy, kiedy Uniwersytet w Teksasie nabywał wszystko, co znajdowało się na rynku, ale Wenning oferował Uniwersytetowi Ohio rękopisy w bardzo przystępnej cenie. Dokonawszy zakupu, nikt nie zastanawiał się nad nim za bardzo. A przynajmniej nie znalazł się nikt, kto by owe rękopisy skatalogował. Być może czekali na studenta, który zrobiłby to za nich. Byłem to ja. Zdawało mi się, że rękopisy czekały, aż je znajdę i powiem: „coś nas łączy”.

Tomasz Wiśniewski: Czy był pan wówczas dobrze obeznany z Beckettem?

S.E. Gontarski: Śledziłem jego twórczość w Nowym Jorku. Oglądałem wszystkie amerykańskie premiery jego dramatów, z wyjątkiem *Czekając na Godota*. Widziałem Becketta na off-Broadwayu, podobnie jak wszystkie inscenizacje Schneidera. Tak, można powiedzieć, że miałem dobre podstawy. Po pewnym czasie zacząłem żmudny proces transkrypcji pisma, które nie zawsze było dla mnie zrozumiałe. Nie wiedziałem, jak się do tego zabrać. Wpadłem więc na pomysł, aby napisać do wydawcy, że niektóre fragmenty są trudne do odczytania i że byłbym wdzięczny, gdyby ktoś pomógł mi w ich rozszyfrowaniu. Ten polecił mi, abym napisał bezpośrednio do Becketta. Jakoś nigdy wcześniej nie przyszło mi to do głowy. To Grove Press zasugerowało, żebym wysłał list do Becketta. Jeśli okaże się, że jest zainteresowany, to odpisze. Ku mojemu zdziwieniu, rzeczywiście tak się stało. Tak więc wysłałem list z kolejnymi pytaniami, a że miałem już adres Becketta, mogłem pisać bezpośrednio do niego. I znów odpowiedział. Pomyślałem, że choć nie mam już wątpliwości dotyczących rękopisów, lepiej coś znaleźć, aby utrzymać

¹ Rozmowa otwiera przygotowywany do druku przez Wydawnictwo Maski zbiór esejów autorstwa S.E. Gontarskiego, zatytułowany *Przedstawienie Becketta*.

kontakt. Tak zaczęła się nasza korespondencja, która trwała niemal do śmierci Becketta w 1989 roku. Tak też rozpoczęła się moja praca na temat jego twórczości, rękopisów i maszynopisów nieznanych wówczas *Szczęśliwych dni*. Po ukończeniu studiów opublikowałem ten materiał w małej monografii pod patronatem Biblioteki Uniwersytetu Stanowego Ohio, jako że tam znajdowały się rękopisy i maszynopisy. Chciałem jednak napisać większą książkę. Po jakimś czasie ciągłych pytań na temat *Szczęśliwych dni* Beckett odpisał, że na wiele z tych pytań lepiej odpowiedziałby James Knowlson z Uniwersytetu w Reading, gdzie już wtedy znajdowało się główne archiwum jego twórczości, zwłaszcza teatralnej. Zasugerował więc, abym się tam udał i skontaktował mnie z Jimem. Kiedy zdecydowałem się na napisanie książki, większość rękopisów teatralnych Becketta znajdowała się na Uniwersytecie w Reading, gdzie zacząłem spędzać sporo czasu.

Tomasz Wiśniewski: Czy mówimy teraz o wczesnych latach siedemdziesiątych?

S.E. Gontarski: Mówimy o latach 1975, 1976 i 1978, w czasie których każde lato spędzałem na Uniwersytecie w Reading. Napisane tam teksty stanowiły podstawę mojej opublikowanej w 1985 roku książki pod tytułem *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Prowadząc owe badania, spędzałem też sporo czasu w Londynie, i w pewnym momencie zdecydowałem się udać do Paryża. Napisałem więc do Becketta, informując go o wizycie, na co on odpowiedział: „Tak, oczywiście, przyjeźdź, spotkamy się”. Kiedy dotarliśmy na miejsce, otrzymaliśmy w naszym hotelu uprzejme zawiadomienie, oznajmiające, że Beckett nie ma w mieście i nie będzie w stanie się z nami spotkać, ale gdybym znów przyjechał, z pewnością to nadrobimy. W następnym roku zdecydowałem się ponownie odwiedzić Paryż. Napisałem taki sam list i otrzymałem taką samą odpowiedź. Jednak kiedy przyjechałem do Paryża, znowu czekało na mnie powiadomienie, w którym napisane było, że bardzo mu przykro i że jeśli nadarzy się kolejna okazja, może wtedy uda nam się spotkać. Ale ja nie zrezygnowałem, jak Didi i Gogo, bo myślałem, że być może w akcie trzecim *Godot* wreszcie się pojawi.

Kiedy byłem w Paryżu po raz trzeci, spotkanie w końcu doszło do skutku, choć muszę przyznać, że było to dość niezręczne. Bardzo chciałem poznać Becketta, jednak kiedy wreszcie do tego doszło, uświadomiłem sobie, że nie mam mu nic do powiedzenia, z wyjątkiem paru głupich uwag na temat tego, jak bardzo ceniłem jego pracę. John Calder, choć nieobecny podczas tego dziwnego spotkania, twierdził, że znał je z relacji Becketta i parę lat później opisał je w dzienniku „*The Guardian*”. W wersji Johna Beckett i ja przez godzinę siedzieliśmy w ciszy, popijając kawę i nie odzywając się do siebie ani słowem. Nie pamiętam tego popołudnia zbyt dokładnie, ale muszę przyznać, że rzeczywiście było dość niezręczne.

Od tego czasu zacząłem częściej odwiedzać Paryż, za każdym razem widząc się z Beckettem. Natomiast podczas moich letnich pobytów w Reading miałem sposobność lepiej poznać Jima Knowlsona i sporo z nim pracować. Wraz z upływem czasu Beckett przekazywał coraz więcej swoich prac Uniwersytetowi w Reading, a Jim negocjował kwestię kolejnych projektów badawczych, co doprowadziło do powstania zespołu edytorów tekstowych. Było nas trzech – Jim, Dougald Macmillan i ja – zajmowaliśmy się redakcją tekstów, z których później powstały notatniki teatralne *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*.

Tomasz Wiśniewski: Dlaczego najpierw zaczęliście pracę nad notatnikami teatralnymi?

S.E. Gontarski: Po raz pierwszy zetknąłem się z tekstami teatralnymi w *Szczęśliwych dniach* i to dało początek mojej pracy z kolejnymi dramataми. Warto również wspomnieć, że było to łatwiejsze zadanie niż zmaganie się z dziełami takimi jak *Watt* czy *Nienazwywalne*. W międzyczasie Beckett zapraszał mnie na próby różnych spektakli, w które był zaangażowany w ramach serii *Beckett Directs Beckett* w Londynie, w Riverside Studios. Przyjeżdżałem na 2 tygodnie prób, obserwowałem je i rozmawialiśmy o jego pracy teatralnej. To rozwinęło moje zainteresowanie technikami teatralnymi Becketta, jak również notatnikami, które zapisywał podczas przygotowywania każdej ze sztuk.

W 1980 roku, kiedy reżyserował *Końcówkę* w Londynie, spotkałem się z nim w celu omówienia konferencji, którą planowaliśmy zorganizować na Uniwersytecie Stanowym Ohio, a o której Beckett wiedział z korespondencji. Wybraliśmy się na lunch nad Tamizą i po niemałej ilości Guinnessa zdradziłem mu szczegóły konferencji z okazji jego siedemdziesiątych piątych urodzin. Powiedziałem dość impulsywnie i zuchwale: „A czemu by tak nie odwrócić ról? Może to ty sprezentowałbyś coś zgromadzonym gościom, na przykład jakieś nowe dzieło, krótki dramat?”. Stwierdził, że to niemożliwe, ale ziarno zostało zasiane, podobnie jak wizja pewnego miejsca, zwanego Ohio.

Potem wymieniliśmy korespondencję na temat szczegółów konferencji oraz owego dziwnego planu napisania z tej okazji nowej sztuki. Kiedy wróciłem do Stanów, znalazłem w swojej skrzynce pocztowej list. Jak pisał, wydawało mu się, że wpadł na dobry pomysł, ale ten niestety okazał się fiaskiem i bardzo mu przykro, ale nie może nic dla mnie zrobić. Dwa tygodnie później otrzymałem drugi list, mówiący, bym nie spisywał go jeszcze na straty i że wymyślił coś, co może się udać. Wyglądało więc na to, że pisze coś specjalnie na naszą konferencję. Jednak po jakimś czasie dostałem kolejny list, z którego wynikało, że niestety, nic z tego nie będzie.

Aż pewnego dnia otwieram skrzynkę pocztową, w której znajduję kopertę A4 i już wiem, że to nie jest zwykły list, ale coś niezwykłego. Było to naprawdę dziwne doświadczenie, ponieważ wiedziałem, że cokolwiek zawierał, jestem najpewniej drugą osobą, która to przeczyta. Oczywiście, istniała możliwość, że Beckett pokazał wcześniej manuskrypt Suzanne lub, co bardziej prawdopodobne, a w zasadzie pewne, Barbarze Bray. Ale mogło być też tak, że zobaczę zawartość owej koperty jako drugi człowiek na świecie. Bałem się, że będzie to na przykład sztuka wymagająca trzydziestu postaci, a ja już zobowiązałem się ją wystawić podczas konferencji, niezależnie od treści. Dramat w stylu *Kwadratu* byłby bardzo trudny do zrealizowania.

Okazało się jednak, że była to piękna miniatura, tytułem upamiętniająca Ohio. Tytuł wprawił w konsternację wielu krytyków i recenzentów, szczególnie tych z Nowego Jorku – w samym dramacie nie ma przecież ani jednej wzmianki o Ohio. Pamiętam jak Pauline Kael, wybitna krytyczka filmowa, publikująca w „*New Yorkerze*”, pisała o „tym tajemniczo zatytułowanym *Impromptu* »Ohio«”. Był to zapewne jeden z tytułów roboczych dramatu, a okazał się tym ostatecznym. Co więcej, *Impromptu* „Ohio” jest jedyną sztuką Becketta,

której tytuł zawiera odniesienie geograficzne. Nie mamy *Impromptu „Dublin”* czy *Impromptu „Paryż”*, a jedynie *Impromptu „Ohio”*.

Tomasz Wiśniewski: Oto więc sztuka napisana przez Becketta specjalnie na tę okazję, konferencję literacką. Jaki był jego stosunek do krytyki literackiej, do interpretacji jego dzieł? Czy miał zwyczaj czytać tego rodzaju teksty?

S.E. Gontarski: 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 egzemplarzy. Zamiast jednoznaczności wypowiedzi czy interpretacji zamkniętych, preferował wielość, niejednorodność. Wielu ludzi uważało Godota za swego rodzaju zdrobniałą formę od Boga. Inni twierdzili, że to francuski rowerzysta albo pilot, którego imię Beckett zasłyszał kiedyś podczas lotu. Krytycy występowali z przeróżnymi pomysłami, a Beckett wszystkie uznawał za prawidłowe, jako że każdy z nich jest możliwy.

Kiedy rozmawiałem z Beckettem o jego twórczości, zazwyczaj nie mówił, a ja nie pytałem o to, co określone dzieło lub wyrażenie może oznaczać. Rozmawialiśmy raczej o tym, czym w danym okresie się zajmował, o sztukach teatralnych, które ja widziałem, a on nie, o wspólnych znajomych (głównie z teatru). Prawdę mówiąc, tematem większości naszych rozmów były plotki. Duża część z moich prac, jak to miało miejsce w przypadku *Impromptu „Ohio”*, wynikała ze znalezienia się w odpowiednim miejscu w odpowiednim czasie. Na przykład byłem w Paryżu, kiedy Pierre Chabert usiłował przekonać Becketta, że inscenizacja *Towarzystwa* jest dobrym pomysłem. Beckett zgodził się i zaprosił mnie do towarzyszenia mu podczas prób. Byłem na wszystkich próbach Chaberta i uważnie obserwowałem podczas nich Becketta. Pewnego razu, po jednej z nich, zapytałem, kto zajmuje się amerykańską wersją adaptacji *Towarzystwa*. Odpowiedź brzmiała: „nikt”. Wyrwałem się, prawdopodobnie zbyt gorliwie, że w takim razie ja chciałbym to zrobić, a on odparł po prostu: „Tak, proszę bardzo”. Okazało się, że nie podobały mu się zmiany, które Chabert wprowadził do tekstu. Właściwie nie podobało mu się dużo rzeczy w *Towarzystwie* w interpretacji Chaberta. Podczas kilku spotkań wspólnie przeglądaliśmy tekst, a ja pytałem: „Dlaczego musimy zrezygnować z tego fragmentu? Czy nie możemy wrócić do tego, co wyciął Chabert?”. I nieco zuchwale: „Co definiuje istotę tekstu?”. Odpowiedź brzmiała: „głosy”.

Kiedy wreszcie skończyliśmy pracę nad pierwszym z notatników, *Końcówką*, a było to jeszcze za życia Becketta, konsultowałem z nim wiele rzeczy, nawet jego pismo. On natomiast sprawdzał cały rękopis, włącznie z wszystkimi moimi zapiskami i interpretacjami. Jego uwagi były naprawdę niesamowite. Kwestia notatek jest zresztą szczególnie interesująca. Przeglądając niektóre z moich interpretacji, tu i ówdzie na górze strony stawiał duży znak „X”, napisany jakimś magicznym markerem albo kredką. Ten „X” oznaczał, że nie takie były intencje. Nie, że „to jest nie tak” czy „z tego zrezygnuj”, ale zwyczajnie „nie takie były intencje”. (Notatki te znajdują się obecnie w Trinity College w Dublinie, gdzie archiwista w zasadzie odtworzył całe moje biuro, książki, zdjęcia i całą resztę z Florydy. Moje miejsce pracy znajduje się obecnie w Dublinie...)

Jedynym fragmentem maszynopisu, o którego pominięcie w publikacji mnie poprosił, była anegdota dotycząca problemu alkoholowego Jackiego McGowrana, kiedy występował w *Końcówce* w roli Clova, czemu Beckett przyglądał się na ekranie w garderobie. Za każdym razem, kiedy Clov schodził ze sceny, wstępował do garderoby na szybkiego drinka albo dwa. Beckett widział więc, jak McGowran schodzi ze sceny, wpada do pomieszczenia, dopada butelkę, wypija drinka i znów pojawia się na ekranie. Uważałem to za świetną anegdotę, ale Beckett poprosił mnie, abym jej nie publikował. To było jedyne zastrzeżenie z jego strony, a ja zgodziłem się spełnić jego prośbę, choć wiedziałem, że nigdy nie sprawdzi opublikowanego tekstu. Podczas pracy nad drugim z notatników, *Volume IV: The Shorter Plays*, Beckett już nie żył, byłem więc zdany tylko na siebie. Ale było pięć czy osiem takich projektów, nad którymi pracowaliśmy wspólnie: *Co gdzie*, *Towarzystwo*, większa część manuskryptów *Szczęśliwych dni* czy *Końcówki*.

Tomasz Wiśniewski: Czy dobrze rozumiem, że omawialiście wiele aspektów technicznych tych projektów?

S.E. Gontarski: O dziwo – tak, ale głównie wtedy, kiedy sam zaczynał o tym mówić. Otwarcie opowiadał na przykład o *Co gdzie*. Mówił o wpływach, aluzjach i echach literackich. O *Co gdzie* rozmawialiśmy także podczas przygotowań do mojej inscenizacji sztuki w Stanach, w Magic Theater w San Francisco. Była to zmieniona wersja, której nagranie zaprezentowałem podczas Gdańskiego Seminarium Beckettowskiego w 2012 roku. Wspominał też o ostatnim cyklu pieśni Schuberta pod tytułem *Podróż zimą* (*Winterreise*), wyjaśniając, jak zmiana pór roku odzwierciedla części przedstawione w utworze. Beckett chętnie opowiadał też o kluczowym utworze Thomasa Moore’a, a mianowicie o poemacie *Of in the Stilly Night*, który dotyczył, o ile dobrze pamiętam: „Miłych wspomnień rozświetlających inne dni przede mną”, a koniec drugiej strofy brzmiał: „Smutnych wspomnień rozświetlających inne dni przede mną”. Otwarcie mówił również o swoich dziełach. Był bardzo konkretny i rzeczowy, kiedy opowiadał o tym, co dzieje się w danym utworze, niekoniecznie zaś o tym, co ma on oznaczać jako całość.

Tomasz Wiśniewski: Czy możemy porozmawiać o głosach Becketta? Jak ważna była rola głosów w jego sztukach teatralnych? W tekstach narracyjnych? Jak pan odczytał *Towarzystwo*?

S.E. Gontarski: Beckett był niezwykle interesującym reżyserem, ponieważ tamta wszelkie zasady współczesnej reżyserii. Często podpowiadał aktorom, w jaki sposób powinni czytać poszczególne kwestie. Nie rozprawiał o motywacji ani niczym podobnym, ale po prostu określał odpowiedni nastrój, co zazwyczaj związane było z głosem, postawą i ruchem. Zdarzało się, że czytał dla aktorów i aktorek całe sztuki. Gdzieś w archiwach BBC jest nagranie Becketta czytającego cały tekst *Ej*, Joe dla Seana Philippsa. Niejednokrotnie czytał też kwestie dla Ricka Clucheya. Beckett miał w głowie bardzo konkretny głos i słyszał dokładnie, jak jego bohaterowie mówią. Nie zawsze była to kwestia irlandzkiego akcentu, choć oczywiście jego śladowa obecność była nieunikniona. Przede wszystkim jednak były to głosy upiorne, odległe, głosy – jak powiedział o *Co gdzie* – „zza grobu”. Z tego też względu uważam, że Gilles Deleuze odpowiada

na wiele bardziej dręczących pytań dotyczących pracy Becketta niż inni teoretycy. Beckett miał sprecyzowaną wizję inscenizacji *Towarzystwa*. Większość sztuki to słuchanie serii głosów, które pochodzą z „zewnątrz”. Odbiorca – osoba siedząca na krześle lub leżąca na plecach w ciemności – usiłuje je zrozumieć, nie uznając ich za swoje. To nie mój głos, to nie ja. To istotne odejście od wielkiej tradycji wewnętrznego monologu, który wskazuje na swego rodzaju nadrzędny głos pojedynczego, jednolitego bytu. W przeciwieństwie do Joyce’a Beckett kreuje głosy, które wydają się niezależne, niczym transmisja bezprzewodowa.

Należy pamiętać, że Beckett dojrzał w wielkiej erze radia i ogólnego rozwoju komunikacji bezprzewodowej: muzyka i głosy zostały wówczas oddzielone od bytu. Wielu krytyków doszukuje się w trylogii jednolitej narracji lub jednorodnego głosu. Skoro wszystkie z nich to różne manifestacje opowiadające historie, jakie jest ich źródło? Do kogo należy główny głos? Foucault zapyta: „A co to za różnica, czy to głos?”. Ten zróżnicowany, nieokreślony głos jest jedną z największych innowacji literackich Becketta, zwłaszcza jeśli chodzi o sztuki teatralne.

Tomasz Wiśniewski: Stąd moje pytanie dotyczące pana inscenizacji *Towarzystwa*. Kiedy narracja ma być przedstawiona na scenie, pojawia się ogromny problem, jak uniknąć fizyczności głosu.

S.E. Gontarski: W *Towarzystwie* występuje jeden uosobiony głos. Jest to osoba siedząca lub leżąca na scenie i mówiąca o głosach, które słyszy. Większość z nich jest pozornie zewnętrzna w stosunku do głównej postaci. Są one nagrane i transmitowane z różnych miejsc. Główny bohater jest zaskoczony kierunkami, z których dobiegają głosy. Nie jest to zatem tylko głos wewnętrzny. Kolejne teksty – a mianowicie *Żle widziane źle opowiedziane* i *Hej na dno!* – mówią już o tym, co dzieje się wewnątrz czaszki, a może jeszcze gdzie indziej. Ale w *Towarzystwie*, które otwiera drugą trylogię, głosy nie zawsze pojawiają się jako wewnętrzny monolog. Istotne jest to, że te bezcielesne głosy tworzą swoje własne postaci, które niekoniecznie stanowią odbiorcę głosu. Tak samo jest w przypadku sztuki *Wtedy gdy*: „Czy to wtedy byłem ja? I kiedy to było? Czy to było wtedy, kiedy my...?”. Jeśli mówimy o związku pomiędzy dramatem i narracją w *Nienazywalnym*, zawsze pojawia się pytanie: „Do kogo należy ten głos?”. Ten sam problem występuje, kiedy głos jest rozproszony, tak jak w większości późnych dramatów i w późnej prozie Becketta. Mamy tam do czynienia z rozproszonym czy mnogim poczuciem bytu. We wszystkim, o czym teraz mówię, pobrzmiewa filozof, którym Beckett był zafascynowany, a mianowicie Heraklit, według którego nie ma bytu. Jest tylko stawanie się. Beckett był w pełni świadomy, że Heidegger również oddzielał byt od istnienia, a to stanowiło centralny punkt filozofii Deleuze’a.

Tomasz Wiśniewski: Czy mógłby pan podać więcej szczegółów? A co z głosami nagranyymi w *Towarzystwie*? Czy są to głosy tego samego aktora?

S.E. Gontarski: Tak, to głos jednego aktora, Alana Mandelli. Głosy należą do jednego aktora, ale są zróżnicowane lub w dużym stopniu zniekształcone, odbijają się echem. Niektóre zdają się bardzo odległe, niektóre wypowiedane są tuż przy uchu,

kolejne trochę wyżej, inne dochodzą z różnych zakątków teatru, a jeszcze inne odbijają się wyraźnym echem.

Publiczność nie zawsze potrafi stwierdzić, czy głosy te należą do jednej osoby, ale jest to również kwestia aktora. Skoro całość napisana jest ciągłym tekstem, aktor też jest tylko jeden. Kiedy reżyserowałem *Wtedy gdy*, starałem się naśladować sposób inscenizacji *Towarzystwa. Wtedy gdy* wystawiłem w podobnej konwencji, choć mamy tu mniej interakcji między głosami. W dramacie tym głos, czy raczej głowa, stara się określić chronologię i szczegóły wydarzeń. Ma swego rodzaju wyobrażenie i zadaje sobie pytanie, czy to, co wydaje się wspomnieniem, miało miejsce wtedy, czy kiedy indziej. „Kiedy” staje się „w jakim to było czasie”? Istotne jest to, że wszystkie te pytania dotyczą czasu.

Tomasz Wiśniewski: Beckett jest obecnie pisarzem światowej sławy. Dużo pan podróżuje i ma pan okazję zobaczyć różne, często innowacyjne, podejścia do jego dramatów. Niejednokrotnie pan o tym pisał. Jak postrzega pan możliwości inscenizacji dzieł Becketta w XXI wieku?

S.E. Gontarski: Latem 2012 roku w Paryżu, podczas niewielkiego *colloque* na uniwersytecie Paris VIII wygłosiłem wykład, który zatytułowałem *Beckett w swoich czasach. Beckett w naszych czasach*. Twierdzą w nim, że wierność oryginalnemu tekstowi jest swego rodzaju iluzją, bo nie istnieje coś takiego, jak jeden niezmienny podmiot, który można by uznać za tekst oryginalny. Marzy mi się, żeby Beckett Estate stało się bardziej liberalne pod tym względem. Najbardziej interesują mnie spektakle, których interpretacje odbiegają od tekstu oryginału, które pozwalają na ponowne przemyślenie sztuki, na jej nowe odkrycie. Za czasów Becketta niektórzy reżyserzy to robili. George Tabori (1914–2007) na przykład wypowiedział wojnę wszystkim tekstom Becketta, na co ten jedynie wzruszył ramionami i powiedział: „Tak, tak, to cały Tabori”. Teraz natomiast mamy coś w rodzaju Beckettowskiej policji. Zwracam jednak uwagę, że im dalej od czegoś, 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.

Tomasz Wiśniewski: Jakiego rodzaju innowacje dostrzega pan we *Fragmentach Brooka*?

S.E. Gontarski: Jedną z innowacji jest to, że w *Kofysance* Kathryn Hunter, wspinała zresztą aktorka, nie siedzi w bujanym fotelu. Siedzi na zwykłym krześle stołowym, wstaje i ciągle chodzi wokoło. Zdaniem strażników płomienia, Beckettowskiej policji, to świętokradztwo. Na okładce książki *Companion to Samuel Beckett*, której jestem redaktorem, znajduje się zdjęcie z *Przychodzić i odchodzić* w reżyserii Brooka, przedstawiające kobietę i dwóch mężczyzn. Był to najbardziej wywrotowy współczesny obraz, jaki udało mi się znaleźć. Peter Brook robi, co chce, bo to Peter Brook. Podobny rodzaj nowatorskiego podejścia odkrywam podczas pracy z grupami teatralnymi w Brazylii. Bracia Guimaraes prowadzą zespół wywodzący się ze sztuk wizualnych, a nie z teatru. Tworzą oni świetne rekonceptualizacje utworów Becketta, szczególnie mniejszych lub późniejszych sztuk.

Współpracuję także z inną grupą teatralną w Brazylii, w Goiãнии, znajdującej się w tej samej prowincji, w której tworzą bracia Guimaraes. Często prowadzę tam warsztaty teatralne, opowiadam też o aktorstwie w sztukach Becketta i o awangardowym podejściu do jego twórczości. Kilka lat temu we Włoszech wdałem się w spór z Enochem Braterem o to, czy Beckett jest artystą klasycznym, co moim zdaniem oznacza artystę statycznego, którego należy traktować jak eksponat muzealny. Usiłuję bronić awangardowego charakteru jego twórczości. Nie interesuje mnie oglądanie nawet najlepszych brytyjskich aktorów w standardowej wersji *Godota*. Ian McKellen jest wybitny niemal we wszystkim, co robi, ale jego *Godot* mnie nudzi.

Tomasz Wiśniewski: Co sądzi pan o rosnącej popularności Becketta w Japonii?

S.E. Gontarski: Istnieją tam dwa rodzaje Becketta. W 2011 roku w największych teatrach w Japonii pojawiła się bardzo tradycyjna inscenizacja *Godota*. Ale w 2006 roku wystawiono *Końcówkę* w wersji, która znacznie odbiegała od samego tekstu. Na przykład odwrócony został wiek Hamma i Clova – Hamm jest młodzieńcem, a Clov starcem. Przeprowadziłem wywiad z reżyserem sztuki, Makoto Sato, innowacyjnym twórcą. Nie przejmował się kwestią wierności tekstowi Becketta. W ciągu ostatnich kilku lat widziałem dwie głośne inscenizacje *Godota*, jedną wznowioną na Broadwayu z Nathanem Lane’em, Bilem Irwinem i Johnem Goodmanem, a drugą w Londynie z Patrickiem Stewartem i Ianem McKellenem. Żadna z nich nie przypadła mi do gustu, gdyż nie było w nich inteligentnego pomysłu na współczesnego Becketta. To ważne, gdy podczas przedstawienia uwidacznia się proces myślowy oraz kiedy tekst traktowany jest jako żywa część kultury, a nie eksponat w muzeum. Jeśli zamierzamy zamknąć Becketta w Wielkim Muzeum Modernizmu, mnie to nie interesuje.

Sopot, maj 2013



Roussanka Alexandrova-Nowakowska, *Plum-9*