

Antoni Libera: „Eleutheria” przybliża filozoficzny punkt wyjścia Becketta

Pesymizm Becketta bierze się stąd, że on doskonale rozumiał – moim zdaniem lepiej niż inni – że ludzkość po Auschwitz, po ludobójstwie, po hekatombie ofiar i bezprecedensowej katastrofie cywilizacyjnej – nie otrząśnie się nagle z zamroczenia i wróci na jakiś bezpieczny tor. On w to absolutnie nie wierzył. A nie wierzył, bo rozumiał, że bez sacrum jest to niemożliwe – mówi Antoni Libera, tłumacz i znawca twórczości Samuela Becketta.

Mikołaj Rajkowski (Teologia Polityczna): *Eleutheria* to pierwsze ukończone dzieło dramatyczne Samuela Becketta, a jednocześnie – ostatnie, które jako czytelnicy poznajemy, jako że autor nie zdecydował się za swego życia na jego publikację. Tekst sztuki pozostawał przez długi czas nieznany czytelnikom, rzecz jasna nie mogła ona także być wystawiana na scenie. Jakie względy zadecydowały o tak długim okresie ukrycia tego dzieła? Czy Beckett odrzucił *Eleutherię* ze względów artystycznych, uznając ją za świadectwo niedojrzałego jeszcze stylu?

Antoni Libera (tłumacz i znawca twórczości Becketta): Beckett zaraz po wojnie, w 1945 roku, po ponad piętnastu latach pobytu we Francji, postanowił pisać w przybranym języku. Miał w tym momencie na swoim koncie trzy powieści po angielsku oraz zbiór opowiadań, tomik wierszy i szereg esejów w tym języku. Pytany z czasem o

przyczynę tej dziwnej i ryzykownej decyzji, odpowiadał, że w języku rodzimym (tj. angielskim) pisarz zaczyna szukać wirtuozerii i bawić się elokwencją, podczas gdy w języku przybranym łatwiej pisać bez stylu i dzięki temu dąży się do idei, a to właśnie jest jego celem. Pisanie po francusku Beckett zaczął od prozy. Najpierw napisał cztery nowele, po czym zabrał się do cyklu powieściowego, który ułożył się ostatecznie w słynną trylogię: *Molloy*, *Malone umiera* i *Nienazywalne*. Praca nad tą niezwykle gęstą, filozoficzną prozą „do kresu podmiotowości”, w poszukiwaniu ostatecznego „ja”, była doświadczeniem niezwykle wyczerpującym. W tym okresie Beckett zmienił się nie do poznania: z natury bardzo szczupły schudł jeszcze bardziej i, według świadków, robił wrażenie człowieka trawionego jakąś złowrogą chorobą. Sam zresztą po latach przyznawał się do tego i wyjaśniał, że właśnie z tych względów – wyczerpany bez reszty „sztuką monologu” – postanowił przywrócić sobie równowagę, oddając się „sztuce dialogu”. To było duchowe czy psychologiczne tło zwrócenia się ku dramatowi.

Eleutheria powstała w 1947 roku w niespełna półtora miesiąca. Zważywszy na jej objętość – prawie 200 stron druku – było to tempo doprawdy zawrotne. Wkrótce po ukończeniu pracy maszynopis powędrował do Vilara – dyrektora Teatru Narodowego w Paryżu. Ten wybitny aktor i praktyk teatralny dostrzegł w sztuce liczne walory i nowatorstwo, ale rozumiał, że wykonanie jej bez skrótów zabrałoby około pięciu godzin, co było dla niego nie do przyjęcia. Zaproponował radykalne skróty, na które Beckett nie przystał, i do inscenizacji nie doszło.

Wkrótce Beckett napisał *Czekając na Godota* – swoją najsłynniejszą sztukę, a zarazem otwierającą zupełnie inną formę dramatu, nazwaną z czasem „teatrem absurdu” – i pojawiwszy, że to jest właśnie jego idiom

dramatopisarski i że będzie odtąd pisał w takiej właśnie konwencji – nie chciał już wracać do *Eleutherii*. Tak więc sztuka ta była dla Becketta czymś w rodzaju wielkiej próby generalnej w dziedzinie dramatopisarstwa – próby, która z jednej strony nie wypaliła, a z drugiej – okazała się arcyciekawym przyczynkiem do całej jego twórczości, nie tylko dramatopisarskiej.

Antoni Libera – mowa na uroczystości wręczenia Orderu Orła Białego

Pod pewnymi względami *Eleutheria* rzeczywiście wyróżnia się na tle późniejszych sztuk Becketta – długością, rozbudowaną obsadą, a poniekąd nawet samym tytułem. Chciałbym na chwilę się nad tym zatrzymać. Dlaczego Beckett zdecydował się na ten klasycznie brzmiący tytuł? Co oznacza w kontekście sztuki owa „wolność” i dlaczego pojawia się właśnie w tej erudycyjnej, choć z pewnością wówczas czytelnej dla wykształconych osób formie?

Beckett tytułując swój utwór „po grecku”, kieruje uwagę odbiorcy na wolność jako problem filozoficzny: co właściwie znaczy „być wolnym”?

Wybór greckiego wyrazu na tytuł tej sztuki ma kilka powodów. Po pierwsze jest to pewnego rodzaju relikw „szkoły” Joyce’a, z którym Beckett przez lata

współpracował (podczas tworzenia przez tego pierwszego *Finnegans Wake*) i pod którego był przemożnym wpływem, a który lubował się w tego rodzaju erudycyjno-lingwistycznych smaczkach. A po wtóre, francuskie słowo *liberté* użyte w danym kontekście budziłoby

niepożądane skojarzenia z jednym ze sztandarowych haseł rewolucji francuskiej, a przeto prowadziłyby w niewłaściwym kierunku. Znaczenie starego wyrazu greckiego różni się bowiem nieco od tego, który ma nowożytnie pojęcie wolności. Termin grecki znaczy coś pomiędzy „wolnością” a „wyzwoleniem”, i mniej chodzi w nim o taką czy inną „swobodę” (polityczną, społeczną, osobistą), a bardziej o „wolność” jako cechę ludzkiej egzystencji. Beckett tytułując swój utwór „po grecku”, kieruje uwagę odbiorcy na wolność jako problem filozoficzny: co właściwie znaczy „być wolnym”? Co można ze swoją wolnością uczynić? W jakim stopniu to pojęcie jest w ogóle prawomocne? Czy wolność jako pochodna wolnej woli nie jest aby ułudą?

Jak w obliczu tych pytań odnajdują się postaci *Eleutherii*? Wobec kogo – lub czego – kieruje swój bunt Wiktor, główny bohater tego dramatu? Na pierwszy rzut oka jest on zwrócony przeciwko systemowi mieszczaństwu, z którego się wywodzi, ale nie kieruje nim chęć życia „bardziej autentycznego” ani żadna podobna idea, rezygnuje nie tylko z udziału w życiu społecznym, ale – by tak rzec – we własnym. Jak Beckett wiąże tę sytuację z tytułową wolnością, wyzwoleniem?

Choć w sztuce Wiktor ani inne postaci nie mówią wprost o prawdach objawienia ani o wierze, bunt głównego bohatera zdaje się odnosić właśnie do religijnej interpretacji świata. Mówię „zdaje się odnosić”, a nie „jest skierowany przeciw”, ponieważ Wiktor nie jest wojującym ateistą ani przynajmniej kimś, kto traci wiarę i przeżywa kryzys światopoglądowy. Wiktor robi wrażenie człowieka – a jego końcowe deklaracje zdają się to potwierdzać – który stracił wiarę już jakiś czas temu i wyciągnął stąd ostateczne wnioski: postanowił mianowicie żyć

tak, jakby nie było żadnego metafizycznego sensu. Otóż „jeżeli Boga nie ma”, by powtórzyć słynną frazę Dostojewskiego, i w ślad za tym nie ma żadnej nadrzędnej, sakralnej interpretacji ludzkiego losu, to nie tylko „wszystko jest dozwolone”, jak powiada Iwan Karamazow, ale przede wszystkim ludzka egzystencja nie ma żadnego innego wymiaru oprócz naturalistycznego. Inaczej mówiąc, człowiek nie jest stworzony „na podobieństwo boże” jest wyłącznie jednym z organicznych stworzeń, które wskutek określonych warunków naturalnych wyewoluowały na Ziemi i podlegają wegetacji jak rośliny i zwierzęta. Człowiek nie ma żadnego szczególnego celu; nic nie musi – oprócz odżywiania i prokreacji. Jego jedynym przeznaczeniem jest wyzwalamie się z życia, czyli przemijanie i umieranie. Wiktor – filozoficzny maksymalista – pragnie dostosować swoją egzystencję do tego właśnie poglądu. Skoro odrzuca wszelkie wytłumaczenie metafizyczne, to chce żyć zgodnie ze swoim rozumieniem stanu faktycznego: nic nie robić, spać, minimalnie jeść i wydalać, i odzwyczaiać się nawet od myślenia. Popaść w stan w rodzaju nirwany. Żyć minimalnie – tyle, ile wynika to z konieczności samego aktu istnienia. Jak gdyby nie żyć, żyjąc. Oto kluczowy fragment jego deklaracji, wygłoszonej pod koniec dramatu:

Powiem wam, na czym spędzę resztę mojego życia: na rozkuwaniu się, na ścieraniu łańcuchów. Od rana do wieczora. Od wieczora do rana. I to właśnie ten cichy, pochodny odgłos będzie znakiem mojego życia. O jakiegokolwiek radości nawet nie ma co mówić. Radość zostawiam wam. A także mój spokój i czyściec!

Ten fragment o zniesieniu przywiązań zdaje się rymować z ideałem buddyjskim, chociaż wspomnienie czyśćca odsyła nas znowu w stronę pojęć chrześcijańskich. O religijnych

odniesieniach w późniejszej twórczości Becketta można powiedzieć wiele. Jaki wkład do rozważań nad „teologią Becketta” może wnieść lektura *Eleutherii*?

W Eleutherii, choć nie jest to sztuka w pełni realistyczna, mówi się w niej „normalnie”, „wprost”, językiem zarówno potocznym, jak i krytycznym, nazywającym rzeczy po imieniu

Eleutheria przybliży przede wszystkim filozoficzny punkt wyjścia Becketta, a czyni to za sprawą innego języka i innej poetyki niż te, których użył w późniejszej twórczości.

Począwszy od *Czekając na Godota*, Beckett tworzył rodzaj parabolicznych modeli lub wielkich metafor, które miały spełniać funkcję wyrażenia bezpośredniego. Nie było w nich miejsca na odautorski komentarz (w jakiegokolwiek formie) ani na choćby szczątkowe wypowiedzi dyskursywne. Wszystko było tam podporządkowane nadrzędnej idei czy ikonie, która mieniła się znaczeniami i próbowała wyrazić rzeczy nieuchwytnie zmysłami, jak choćby spotkanie się w umyśle człowieka jednostki z gatunkiem (*Godot*) albo władzę danego systemu myślenia (światopoglądu) wypracowanego przez kulturę nad poszczególnym człowiekiem (*Końcówka*). W tych parabolicznych dramatach postaci nie mówią wprost. Wieloznaczne dialogi służą wypracowaniu nadrzędnego sensu, który trzeba dopiero rozszyfrować za pomocą skrupulatnej analizy. Natomiast w *Eleutherii*, choć nie jest to sztuka w pełni realistyczna (pod względem konwencji czy poetyki jest ona eklektyczna), to jednak mówi się w niej jeszcze „normalnie”, „wprost”, językiem zarówno

potocznym, jak i krytycznym, nazywającym rzeczy po imieniu. Postaci formułują pytania o racje i odpowiadają na nie w taki sposób, jak brzmi to choćby w przytoczonej powyżej.

Żeby przybliżyć różnicę, o którą mi chodzi, wystarczy zestawić ogromne tyrady Wiktora, gdzie tłumaczy on swoje racje i cele, z krótkim i dosadnym dialogiem z *Godota*: „Może by zacząć żałować?” / „Żałować? Czego?... Żeśmy się urodzili?”; albo z pamiętną frazą Pozza: „One rodzą okrakami na grobie, światło świeci przez chwilę, a potem znów noc, znów noc! Wio!”. Jak widać, następuje tu radykalne przesunięcie z języka dyskursywnego czy quasi-dyskursywnego na język poetyckiego skrótu, metafory, znaku.

Samuel Beckett nie przełożył *Eleutherii* na język angielski, nie autoryzował też siłą rzeczy żadnego przekładu, który za jego życia po prostu nie miał prawa powstać. Czy wpłynęło to na pracę nad polskim tłumaczeniem tej sztuki? Czy także ze względu na inny idiom, którym Beckett ten dramat napisał, przekład ten był innym doświadczeniem niż w przypadku późniejszej twórczości pisarza?

Gwoli ścisłości, Beckett miał za życia kilkoro tłumaczy, do których żywił zaufanie i z którymi współpracował. Takim tłumaczem był na przykład Richard Seaver, który w latach 60. pomagał mu tłumaczyć nowele z francuskiego na angielski. I takimi tłumaczkami żyjące wciąż: Edith Fournier, która przełożyła na francuski bodaj pięć jego utworów (w tym arcytrudne, na granicy przetłumaczalności *Worstward Ho*), oraz Barbara Wright, która dla brytyjskiego Fabera przełożyła właśnie *Eleutherię*.

Dla mnie przekład tego dramatu nie stanowił większego problemu. Jest on napisany dość prostą i klarowną francuszczyzną. Moim głównym staraniem było zachowanie dynamiki dialogu i naturalności wypowiedzi, tym bardziej że wiele postaci w tej sztuce mówi językiem pospolitym, posługując się nieraz kolokwializmami. Podsumowując tę kwestię: *Eleutheria* językowo jest łatwiejsza od późniejszych dramatów, w których dominuje idiom poetycki – jest wiele skrzydlatych fraz, na które trzeba znaleźć wyrafinowane odpowiedniki.

Co didaskalia *Eleutherii* mówią o aspekcie dramatycznym tej sztuki? W jaki sposób świadczy ona o podejściu Becketta do formy teatralnej, jak pod tym względem wypada na tle późniejszych sztuk pisarza?

Dekoracja w *Eleutherii* jest znacznie bardziej rozbudowana i skomplikowana niż w którejkolwiek z późniejszych sztuk Becketta. Zakłada ona dwie przestrzenie: wewnątrz w mieszczańskim domu rodzinnym Wiktora (po prawej stronie patrząc od widowni) i wewnątrz sublokatorskiego pokoiku Wiktora wyposażonego jedynie w połowe łóżko (po lewej) i stopniową zmianę proporcji między nimi. W pierwszym akcie te dwa pola akcji są równorzędne (pół na pół). W akcie drugim pole Wiktora poszerza się kosztem pola domu rodzinnego (w proporcji $\frac{2}{3}$ do $\frac{1}{3}$), a w akcie trzecim zajmuje już całą scenę. Ta ewolucja – odpowiednik filmowego zbliżenia – oznacza dojrzewanie i ostateczną dominację postaci i problemu Wiktora.

Do tego dochodzi jeszcze zabieg dramaturgiczny zastosowany w trzecim akcie, polegający na wprowadzeniu do akcji postaci Widza, który wkracza na scenę z widowni, oraz Suflera, który wychodzi na scenę zza kulis. W tym momencie fikcyjny pokój Wiktora zostaje jak gdyby zdemistyfikowany, czyli ujawnia (za pomocą światła) swoją sceniczną umowność, bo od tej chwili wszystko, co dzieje się na scenie, ma już charakter metateatralny: akcją jest fikcyjne zerwanie przedstawienia i dyskusja Widza z postaciami sztuki, a nie fikcyjne wydarzenie ukazane pierwotnie.

Jak widać, wszystko to jest i bardzo nowatorskie jak na koniec lat 40. XX wieku, i dość skomplikowane technicznie. W późniejszych – „kanonicznych” – sztukach Becketta wprowadzicie też mamy do czynienia z niełatwymi problemami technicznymi, głównie jednak dotyczą one precyzyjnego ustawienia świateł, a nie dekoracji w sensie ogólnym.

Antoni Libera - Król Olch Goethego w nowym tłumaczeniu

Na zakończenie chciałbym powrócić jeszcze na chwilę do wątku kryzysu człowieczeństwa w *Eleutherii*. Sztukę tę Beckett napisał tuż po wojnie i można dostrzec w niej motywy, które zdają się nas odsyłać do jej okrucieństw: tortury, głód, swoista odmiana eugeniki, którą głosi Doktor Piouk. Czy oskarżenia Wiktora wobec świata swoich rodziców mogą mieć tak pojęty historyczny wymiar: wyrastać z przekonania, że po t y m nie godzi się już t a k żyć? Czy w pisanych przed wojną tekstach Beckett dopuszcza do głosu podobne przekonania? I – być może od tego powinienem zacząć swoje pytanie – czy wolno nam w jego przypadku traktować wojnę jako cesurę?

Beckett niewątpliwie doświadczył na własnej skórze okrucieństw drugiej wojny. Współpracował we Francji z ruchem oporu, tłumacząc na angielski materiały francuskiego wywiadu, czego o mało nie przypłacił życiem. Jego ucieczka z Paryża do strefy nieokupowanej latem 1942 roku stała się w pewnym stopniu genezą *Czekając na Godota* (doświadczenie bezdomności, wielodniowego bycia-w-drodze bez dachu nad głową). Wreszcie doświadczenie pracy w Czerwonym Krzyżu pod koniec wojny i bycie świadkiem całkowitego zniszczenia miasta Dieppe wskutek dywanowych nalotów – wszystko to nie mogło nie pozostawić śladu na jego psychice i wyobraźni artystycznej. Niemniej nie sądzę, aby akurat te przeżycia wpłynęły na problematykę *Eleutherii*. Występująca w niej silnie kwestia dehumanizacji i uprzedmiotowienia człowieka jest niezależna i wcześniejsza. Beckett dotykał już tych tematów przed wojną, dostrzegał w nich pochodną desakralizacji europejskiej kultury i cywilizacji. Wojna była dla niego jedynie potwierdzeniem owych intuicji i obaw.

Pesymizm Becketta bierze się stąd, że on doskonale rozumiał – moim zdaniem lepiej niż inni – że sprawa ta bynajmniej nie jest zakończona czy zamknięta, a więc że ludzkość, przynajmniej europejska – po Auschwitz, po ludobójstwie, po hekatombie ofiar i bezprecedensowej katastrofie cywilizacyjnej – otrząśnie się nagle z zamroczenia i wróci na jakiś bezpieczny tor. On w to absolutnie nie wierzył. A nie wierzył, bo rozumiał, że bez *sacrum* jest to niemożliwe. A *sacrum* – wskutek mutacji metafizycznej – było dla niego raz na zawsze stracone. Ten proces – najpierw sekularyzacji, potem desakralizacji, a wreszcie ateizacji – trwał kilkaset lat, aż oto, niejako na naszych oczach, w XX wieku, dopełnił się. Przestrzeń metafizyczna jakby rozplynęła się i człowiek znów został sam pod pustym niebem. A człowiek „pod pustym niebem” nie jest niczym więcej jak grudką materii, podlegającą

przemijaniu i rozkładowi. To jest właśnie główna bolączka naszych czasów. Żeby coś w tym zakresie się zmieniło, człowiek musiałby się – jak Beckett to nazywa – „na nowo się wymyślić”. Porzucić poznanie oparte na metodologii pozytywistycznej, która całkowicie zdominowała jego umysł, i znaleźć jakąś inną drogę do samowiedzy. Ale takie rzeczy nie dokonują się mocą woli i postanowienia. Nie można „zadekretować” zmiany światopoglądu. Do takiego zwrotu i odmiany musi dojść samorzutnie, wskutek niemożliwych do przewidzenia zdarzeń, odkryć czy objawień. Jak powiedziane to jest w poemacie prozą *Bez* z 1969 roku, nawiązującym przewrotnie do ostatniej pieśni *Boskiej Komedii*: „musi coś ruszyć się w niebie, powietrzu, w piachu”.

Z Antonim Liberą rozmawiał Mikołaj Rajkowski

Obejrzyj nagranie z Antonim Liberą o „Eleutherii” Samuela Becketta

Sztuka Samuela Becketta „Eleutheria” ukazała się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego