

Powiedzieć coś jeszcze po siedemdziesiątce

Ludzkość przez wieki zawsze na coś czekała i choć czekała daremnie, miała jednak nadzieję. Odkąd odkryła pozory, przestała czekać daremnie, to znaczy w ogóle, lecz i straciła nadzieję. Ludzie na kuli ziemskiej są jak aktorzy na scenie nie umiejący ról, a nawet nie wiedzący, co w ogóle mają grać. I znikąd żadnej pomocy. Brakuje reżysera, inspicjenta, suflera. A zwłaszcza nie ma autora. Nie ma w ogóle sztuki – mówi Antoni Libera w rozmowie, która ukazała się na łamach dwumiesięcznika „Topos”.

Małgorzata Juda-Mieloch („Topos”): Czy pięknie wydany czteroczęściowy cykl PIW-u: dwa tomy *Utworów wybranych* Samuela Becketta w pana przekładzie i opracowaniu oraz dwa tomy literatury przedmiotu są zaplanowanym przedsięwzięciem jubileuszowym? W tym roku kończy pan siedemdziesiąt lat.

Antoni Libera: Pomógł trochę przypadek, że tak się to zbiegło w czasie. PIW w nowych warunkach prawnych istnieje dopiero dwa lata. Wiosną 2017 roku dyrekcja zaproponowała mi coś w rodzaju podsumowania mojej działalności na polu przyswajania polszczyźnie dzieła Becketta i jego popularyzacji. Chętnie na to przystałem, tym bardziej że wszystko było właściwie gotowe – i tłumaczenia, i szkice – okazało się jednak, że solidna redakcja (ogromna liczba przypisów) wymaga cierpliwości. I tak całe przedsięwzięcie rozciągnęło się w czasie. Utwory wybrane w dwóch tomach ukazały się jesienią 2017,

Dialogi o teatrze Becketta – owoc mojej współpracy z Januszem Pydą, dominikaninem z Krakowa – w lecie 2018, a teraz ukazało się wznowienie *Godota i jego cienia*, czyli mojej autobiografii intelektualnej z Beckettem w tle, którą dziesięć lat temu opublikował Znak.

Szczęśliwy to przypadek i niezwykle podsumowanie. Tym bardziej że rok 2019 to także pięćdziesiąta rocznica otrzymania przez Becketta literackiej Nagrody Nobla. Czy można powiedzieć, że realizacja tego pomysłu wydawniczego jest także pańskim hołdem dla noblisty? We wstępie do *Utworów wybranych* pisze pan o Beckettzie wielką literą: „rozmowy z Nim”, „Jego teatr”.

Nie sędzę, by Beckett potrzebował hołdów. Zresztą nie przepadał za nimi. Z mojej strony jest to po prostu zamknięcie pewnego etapu: tyle udało mi się przetłumaczyć, tak mniej więcej rozumiem tę literaturę, tak z grubsza wyglądała moja wieloletnia przygoda duchowa z tym pisarzem i takie były przyczyny owego „powinowactwa z wyboru”. Trudno nazwać to „Beckettem w pigułce”, bo te cztery tomy liczą łącznie prawie 2000 stron druku, niemniej jest to pewien syntetyczny i w miarę wierny obraz jego osoby i dzieła.

Przygoda – co szczegółowo pan opisuje w *Godocie i jego cieniu* – nie tylko duchowa...

A jaka jeszcze? Jeśli ma pani na myśli te wszystkie peregrynacje i towarzyszące im trudności, głównie o podłożu politycznym, to tak czy inaczej należą one jednak do sfery duchowej. To była moja *éducation*

sentimentale, z jednej strony – w odniesieniu do tego, co napisał Flaubert niewątpliwie zdegradowana, bo dziejąca się w zubożałym i marnym świecie powojennej Polski, z drugiej jednak, paradoksalnie zwycięska, bo uwieńczona przewyciężeniem owej marności i znalezieniem antidotum na kompleks niższości.

Szkoła uczyć Flauberta też ma w tym roku swój jubileusz – 150 rocznica wydania. Właściwie chodziło mi o rzecz prostszą. Po prostu o spotkania z Beckettem, najdosłowniej rozumiane spotkania. To naprawdę robi wrażenie. Wiem, że wielokrotnie pan o nich opowiadał, ale w jubileuszowym resumé nie może zabraknąć o nich wzmianki.

Głównie chodzi o to pierwsze, w styczniu 1978 roku w Paryżu, opisane w *Godocie i jego cieniu*. Jego wyjątkowość polegała nie tylko na tym, że było pierwsze i zaplanowane dość spontanicznie, lecz również na tym, że Beckett, znany ze skrupulatności i precyzji, wręcz nieomylny, tym razem, umawiając się ze mną korespondencyjnie, zapomniał podać godziny spotkania. Wynikła z tego piętrowa perypetia, która *post factum* jawi się malowniczo i nieco groteskowo, ale w czasie terażniejszym była mocno stresująca. Co się zaś tyczy samego kontaktu, to potwierdził on moje intuicje i przypuszczenia, a także opinie wielu osób, które poznały tego człowieka osobiście. Otóż rzeczywiście miał on w sobie jakąś zagadkową siłę i charyzmę, trudną do nazwania i opisanie, bo opierała się nie na słowach, które były jego główną domeną, lecz na milczeniu i... jakby to powiedzieć?... na samym byciu, jakby w innym wymiarze.

Pana ojciec, profesor Zdzisław Libera, swą książkę *Uczeni i nauczyciele* – zbiór dwudziestu portretów – otwiera słowami, które warto przypominać: „Chyba bezdyskusyjne jest przekonanie, że wyrazem dojrzałej kultury jest pielęgnowanie pamięci nauczycieli i mistrzów młodości, którym zawdzięczamy rozwój życia duchowego, umiejętności, wiedzę, wrażliwość na dobro, piękno i prawdę”. Pierwszy tekst poświęcony jest Tadeuszowi Kotarbińskiemu i nosi tytuł *Profesor*. Czy w analogicznej – wymyślonej teraz przeze mnie – pana książce Beckett miałby pierwsze miejsce? A jeśli, to jaki tytuł nadałby pan temu tekstowi? Komu jeszcze poświęciłby pan wspomnienie?

Mój ojciec w tamtej książce pisze jednak wyłącznie o ludziach, u których się uczył lub z którymi współpracował, a nie o pisarzach, którzy z takich czy innych względów byli dla niego ważni lub wywarli na niego wpływ. Beckett mimo wszystko nie był dla mnie mentorem czy mistrzem, u którego terminowałem. Nigdy nie próbowałem go naśladować ani iść jego śladem. Uważam to zresztą za niemożliwe, a ci, którzy usiłują to robić – a są tacy – popełniają według mnie kardynalny błąd, ponieważ Beckett jest artystą, który wyczerpał wszystkie możliwości, jakie stwarzała przyjęta przez niego postawa i poetyka. Istnieją w historii literatury – a także filozofii – przypadki takich autorów, którzy sami od A do Z wypełniają pewien założony zamysł. Takim filozofem był, na przykład, Spinoza. Takim polskim poetą był Leśmian. Owszem, jestem wyznawcą Becketta i jego admiratorem; owszem, bardzo wiele mu zawdzięczam – jako czytelnik i tłumacz. Nie czuję się jednak jego uczniem. Idę odmienną drogą. Pod względem estetycznym – poetyki i stylu – mocniej oddziaływali na mnie tacy pisarze jak Mann, Conrad, Nabokov i Schulz.

Tak, jestem świadoma uproszczenia, jakiego dokonałam. Ale pomysłu trochę mi szkoda... W takim razie kto by się znalazł w tego rodzaju książce? Nie rezygnuję z pytania, ponieważ myślę, że jubileusz to dobry moment, by dać wyraz „pielęgnowania pamięci nauczycieli i mistrzów młodości”. Teraz pytam wyłącznie o nauczycieli i współpracowników.

Tak się składa, że moje studia na uniwersytecie przypadły na okres wyjątkowo ponury dla tej uczelni i w ogóle na zły czas nawet w ramach PRL-u. To był okres czystki pomarcowej i fatalnych przemian w szkolnictwie. Bardzo wielu ciekawych wykładowców odeszło wtedy z wydziałów humanistycznych albo zostało zmarginalizowanych. Panowała zła atmosfera. Robiło się te studia, byleby szybciej je skończyć.

Osoby, którym coś zawdzięczam i które miały na mnie niewątpliwy wpływ, pojawiły się znacznie później i w zupełnie innym trybie niż tradycyjna edukacja. Chodzi mi o takie postaci jak, z jednej strony, Janusz Szpotański i Tomasz Burek, a z drugiej, Paweł Hertz i Erwin Axer.

„Szpot” – *enfant terrible* opozycji demokratycznej, autor pamiętnych utworów satyrycznych ośmieszających komunę (za które przesiedział trzy lata w więzieniu) – nauczył mnie prawdziwie niezależnego myślenia, a jednocześnie pokazał, jak można być nieprzeciętnym erudytą i prawdziwie wszechstronnym humanistą, prowadząc jednocześnie ekstrawaganckie życie, nazwijmy to, szyderskiego, kpiarskiego biesiadnika. „Szpot” miał w sobie coś z Sokratesa. Z jednej

strony, ogromny potencjał intelektualny i rozległą wiedzę (przewyższającą niejednego utytułowanego profesora), a z drugiej, pociąg do błazenady i towarzyskiej prowokacji. Była w tym mądrość, ironia i pewien typ szlachetności, właściwy Alcestowi z *Mizantropa* Moliera i Jakubowi z *Jak wam się podoba* Szekspira. Z tych wszystkich względów, ale i z innych, zadedykowałem mu mojego *Godota*... Bo też i pierwszy rzut tej książki pisałem dla niego – w formie „listu z Londynu”.

Burek z kolei nauczył mnie uważnej lektury, a zwłaszcza zwracania uwagi na rzeczy nieoczywiste, czasem marginesowe, niedocenione, które niesprawiedliwie lądowały gdzieś na obrzeżach literackiej mapy. Wspaniały rozmówca, uroczy człowiek. Złotousty, a zarazem dowcipny i lekki. Również wielbiciel biesiady, choć na nieco inny sposób niż „Szpot”.

Dalej Hertz. Chodząca instytucja. Pisarz niezwykle i wszechstronnie utalentowany. Mistrz stylu i finezji. Człowiek o wykwintnych „pańskich” manierach rodem z markiza de Custine'a, którego w całości przetłumaczył. Ironiczny, pełen dystansu do świata i nowoczesności, wspaniały opowiadacz i wytrawny podróżnik, nieledwie jak Muratow, którego *Obrazy Włoch* też w całości przełożył. Potężna osobowość, która pokazywała, że można być wielkim twórcą, głównie tłumacząc klasykę i komentując ją.

No i wreszcie Erwin Axer, zresztą bliski przyjaciel Hertza. Mój mistrz w dziedzinie teatru. Nie byłem wprawdzie nigdy jego formalnym asystentem, lecz jeśli uczyłem się od kogoś sztuki reżyserii, to właśnie od niego. Swoimi inscenizacjami dał mi wielką lekcję teatru. Reszty

dopełnił w niezliczonych rozmowach, któreśmy prowadzili. Mam ogromną satysfakcję, że wiele moich inscenizacji Beckettowskich zrealizowałem w scenografii Ewy Starowieyskiej, która przez ostatnie 30 lat była jego żoną.

Wszystkich ich pożegnał wiek XXI. Nie tak dawno środowisko Toposu wręczało w warszawskim Klubie Księgarza Tomaszowi Burkowi statuetkę „Mistrz”. Wspominam o tym, bo tam się poznaliśmy. Mówi pan: „z jednej strony, Janusz Szpotański i Tomasz Burek, a z drugiej, Paweł Hertz i Erwin Axer”. Te strony są polityczne?

Nie, skąd. To jest rozróżnienie wyłącznie pokoleniowe. Burek i Szpot byli starsi ode mnie o 10-20 lat, a Hertz i Axer o ponad 30. Wprawdzie Hertza i Axera poznałem wcześniej – przez ojca, który się z nimi kolegował – ale zbliżyłem się do nich później. Musiałem dojrzeć, aby nawiązać z nimi kontakt osobisty. Oni byli jednak bardzo wymagający.

Kapitał kulturowy, jaki pan odziedziczył, jest nie do przecenienia. Paweł Hertz i Erwin Axer to z pewnością nie jedyne wybitne osoby, które dzięki rodzicom pan poznał. Czy pochodząc z takiego domu, gdzie gośćmi byli znakomici ludzie tamtego czasu, pomyślał pan kiedykolwiek, by poświęcić swoje życie innej dziedzinie niż literatura i teatr?

Oczywiście. Przez całe dzieciństwo i młodość chciałem być muzykiem. To była moja główna pasja. Kuzynka mojego ojca była pianistką, zresztą znajomą Szpilmana. Podziwiałem ją. Z kolei jej mąż był klezmerem –

grał jazz i takie lekkie kawałki. I to było jeszcze bardziej fascynujące. Szalenie utalentowany człowiek. Gdy grał, robił czasem taki numer: odwracał głowę w bok i z kamienną twarzą świdrował mnie wzrokiem. Patrzyłem na to jak zahipnotyzowany. Potem powiedział mi, że zaczerpnął to od Józefa Hofmanna, jednego z największych polskich pianistów, który w ten właśnie sposób bawił się z publicznością podczas swoich recitali. To znaczy: nie przerywając gry, zaczynał uważnie przyglądać się ludziom siedzącym w pierwszym rzędzie, i to tak intensywnie, że ci nie wytrzymywali i opuszczali wzrok. Mąż kuzynki powiedział mi również, że Hofmann grając koncerty, nudził się i właśnie z nudów wymyślił mechanizm do wycieraczek samochodowych. Tak rzeczywiście było. Podobno zainspirował go do tego mechanizm metronomu. I potem, kiedy się już rozpił, żył głównie z tego patentu... Wiele było takich fascynujących opowieści. I słuchałem ich z wypiekami na twarzy. Niestety, los wystawił mnie do wiatru. Nie miałem dostatecznych zdolności, aby zostać muzykiem. Skończyłem wprowadzić szkołę muzyczną, ale to właśnie ujawniło moje ograniczenia. Całe to doświadczenie i zawiedziona miłość do muzyki wyraziłem do pewnego stopnia w *Toccacie C-dur*, nowelce z tomiku *Niech się panu darzy*.

Gra pan jeszcze czasami?

Rzadko. W mojej sytuacji, żeby grać przyzwoicie, trzeba by dużo ćwiczyć, a to wymaga czasu. Dziś wolę go poświęcić na to, co jeszcze chcę zrobić.

Miłość do muzyki wycisnęła mocne piętno nie tylko na tematyce tego utworu, ale i na jego formie. Jest napisany rytmiczną, kołyszącą czytelnika prozą – heksametrem. Czy muzyczna wrażliwość, wykształcenie, umiejętności i osłuchanie mają wpływ na pana działalność translatorską?

Tak. Zwłaszcza w wypadku tłumaczenia wierszem. Edukacja muzyczna, głównie wycucie rytmu, pomaga w układaniu tekstu o regularnej budowie. Przekonałem się o tym, tłumacząc kanon tragedii Sofoklesa i Racine'a 11-zgłoskowcem heroicznym. Znajomość zasad muzyki pozwoliła mi również na tłumaczenie librett operowych. Szczególną przyjemność sprawiła mi praca nad *Śmiercią w Wenecji* Beniamina Brittena.

Pański Sofokles brzmi nie tylko rytmicznie, ale także współcześnie – i prościej niż w przekładzie Kazimierza Morawskiego. Gdyby nie zasobność szkolnych bibliotek, można by liczyć, że zdobędzie szturmem dydaktykę literatury, jak niegdyś Stanisław Barańczak wypędził ze szkół tłumaczenia Szekspira dokonane wcześniej, m.in. przez Józefa Paszkowskiego. Nietradycyjny układ tragedii w dwutomowym PIW-owskim wydaniu z 2018 roku to pański pomysł? Czemu służy?

Przypomnę najpierw, że układ tradycyjny to po prostu układ chronologiczny, przedstawiający siedem zachowanych tragedii Sofoklesa w takiej kolejności, w jakiej autor je napisał. Natomiast ja – zaznaczając oczywiście w przypisach, która kiedy powstała – ułożyłem sztuki tematycznie i według chronologii mitologicznej.

Otóż tak się złożyło, że ze 123 dramatów, jakie Sofokles w ogóle napisał, zachowały się trzy związane z mitem tebańskim i trzy z wojną trojańską; jeden zaś – najmniej znany i prawie nie grywany – podejmuje mit Heraklesa i sukni Dejaniry. Tak więc oba cykle – tebański i trojański – ułożyłem według następstwa zdarzeń: *Król Edyp* – *Edyp w Kolonos* – *Antygona*; i *Ajas* (tragiczny finał sporu o zbroję Achillesa) – *Filoktet* (historia sprowadzenia owego słynnego łucznika pod Troję, by po blisko dziesięciu latach zakończyć wreszcie wojnę) i *Elektra* (pomszczenie Agamemnona przez jego dzieci po wielu latach od zakończenia wojny). Tak ułożone dramaty – już w spisie rzeczy, niejako przed lekturą – uświadamiają czytelnikowi, że są to ogniwa nadrzędnych całości, podobnie jak *Oresteja* Ajschylosa. Tyle że *Oresteja* była pisana umyślnie jako trylogia, a cykle Sofoklesa nie. Moim zdaniem taki układ lepiej porządkuje cały materiał i głębiej zapada w pamięć.

W zakresie wersyfikacji stosowałem przede wszystkim zasadę „myśl na linijkę”, polegającą na unikaniu ostrych przerzutni, oraz zmienny tryb używania średniówki, żeby wiersz nie wpadał w monotony rytym schematu 5 + 6. Tekst jest klarowniejszy i łatwiejszy do mówienia prawdopodobnie dzięki tym właśnie cechom.

I to właśnie one powinny otworzyć tym tłumaczeniom drogę do szkół. Ale jeśli chodzi o spis lektur obowiązkowych według nowej podstawy programowej nauczania języka polskiego obowiązujący od września 2019 roku, jest pan w nim obecny przede wszystkim jako autor powieści *Madame*. To szansa czy zagrożenie dla tego najbardziej rozpoznawalnego pańskiego utworu?

Wpisanie jakiegoś utworu na listę lektur szkolnych jest oczywiście pewnego rodzaju nobilitacją, bo oznacza uznanie jego walorów za godne upowszechnienia lub przynajmniej za użyteczne dla procesu kształcenia wrażliwości estetycznej. Z drugiej jednak strony, gdy ma się w pamięci własne doświadczenia szkolne, czyli jak owo „przerabianie” lektur wygląda w praktyce, poczucie nobilitacji zostaje szybko wyparte przez autoironię i dystans. Jest w tym pewien paradoks, bo przecież w ostatecznym rachunku zawsze się pisze dla ludzi i – czy się o tym myśli, czy nie – również dla ludzi młodych jako przedstawicieli następnych pokoleń. A jednak gdy dochodzi do tego spotkania na poziomie podstawowej i zinstytucjonalizowanej edukacji, wywołuje to pewien opór, a także lęk przed śmiesznością. Być może wynika to stąd, że literatura – i w ogóle wszelka sztuka – z natury rzeczy jest czymś nieformalnym i indywidualnym, i broni się tym samym przed wszelką regulacją, a zwłaszcza przymusową obróbką.

Obróbka będzie jak najdosłowniej przymusowa. *Madame* w spisie lektur maturalnych już była. Od 2007 roku przez krótki czas nauczyciele w ramach kształcenia na poziomie rozszerzonym wybierali między powieście). Wiesława Myśliwskiego *Kamień na kamieniu* a pana *Madame*. Teraz inaczej – będzie ją musiał przeczytać każdy uczeń szkoły średniej, co może być sprawdzone na egzaminie maturalnym na poziomie podstawowym. Przykro mi to mówić, ale w tym kontekście pana lęk przed śmiesznością jest naprawdę uzasadniony... Może to dobry moment, by przypomnieć, jakie płaszczyzny interpretacyjne są dla *Madame* – i dla autora – istotne.

Wiem ze spotkań autorskich, że za główny temat mojej książki uchodzi albo „miłość ucznia do nauczycielki”, albo „rozrachunek z epoką peerelu”. Owszem, obie te sprawy należą do szeroko pojętej problematyki powieści. Nie były one jednak w moim zamierzeniu kluczowe czy pierwszoplanowe; stanowią zaledwie tworzywo, z którego ulepiona jest ta książka. Natomiast rzeczą dla mnie zasadniczą – kwestią, dla której w ogóle podjąłem trud pisania – jest zjawisko mitu czy powstawania legendy, a przy okazji – wiarygodność wszelkiej opowieści.

Kluczem do całości jest *Postscriptum*, quasi-rozdział umieszczony na końcu, w którym narrator ujawnia tak zwaną sytuację narracyjną: a zatem że cały przedstawiony wcześniej tekst nie jest narracją o nieokreślonym statusie (konwencjonalną opowieścią w pierwszej osobie liczby pojedynczej), lecz że jest to świadomie komponowany utwór literacki, przeznaczony do druku. Inaczej mówiąc, że jest to powieść w powieści; że faktyczną treścią Madame nie są takie czy inne wydarzenia, przeżycia i problemy, lecz utwór literacki, który narrator właśnie ukończył i który zamierza opublikować w emigracyjnym wydawnictwie, bo w kraju w dalszym ciągu panuje reżym i cenzura uniemożliwiająca jego wydanie.

Otóż na ten podstawowy i, wydawałoby się, oczywisty aspekt książki mało kto zwracał uwagę. *Postscriptum* z reguły czytano jako MOJE (Libery) słowo odautorskie, a nie jako fikcyjne posłowie narratora, mimo że znajduje się tam szereg danych wykluczających taką interpretację. Na przykład: nie wydałem nigdy zbioru opowiadań pt. *Podróże romantyczne* ani powieści *Kłeska* będącej odpowiedzią na *Zwycięstwo* Conrada. A samą *Madame* pisałem w latach 90., a nie – jak

podaje narrator – w stanie wojennym, w latach 1982-1983. Gdy tworzyłem te wskazówki, byłem przekonany, że są one wystarczająco wyraźne, aby w finalnej fazie lektury czytelnik zwrócił na nie uwagę i zreflektował się, że ma oto do czynienia z piętrową mistyfikacją. Okazało się jednak, że słabo to dociera. Większość czytelników, ale i – co zdumiewające – krytyków, bądź co bądź obeznanych z tego rodzaju chwytami formalnymi, dało się nabrać i, jak to się mówi, „kupiło” tę fikcję. Oczywiście, może to być dla mnie powodem do satysfakcji, jako że literatura to również sztuka iluzji, a więc jeśli uda się kogoś nabrać, to znaczy, że dobrze wykonało się zadanie. Z drugiej jednak strony, przez tę łatwowierność traci się głębszy odbiór. Bo owa cała gra z czytelnikiem – jeśli byłaby właściwie odebrana – prowadziłaby do znacznie ciekawszych refleksji niż te, które dotyczą psychologii zakochanego młodzieńca lub opresyjnej rzeczywistości peerelu. Przede wszystkim podsuwałaby jedno, ale zasadnicze pytanie: pytanie o wiarygodność. O wiarygodność wszelkiej opowieści. A więc całej naszej historii, opartej na ludzkiej pamięci i przetworzonej przez język. Dla mnie jest to ciekawsze niż miłość czy peerel.

Kwestia najważniejsza i najciekawsza dla pana jest dla znakomitej uczniów po prostu niedostępna. Trzeba bowiem nie tylko wznieść się ponad fabułę (miłość), wyjść poza kontekst (peerel), ale także uruchomić myślenie w trybie refleksji metatekstowej. Wie pan lub choćby się domyśla, czemu jeszcze posłuży polonistom tekst *Madame*?

Nie mam pojęcia i zdaję sobie sprawę, że nie powinienem na to wpływać. Obecnie dominuje pogląd, że rola autora sprowadza się do napisania tekstu; reszta należy do odbiorcy. I że każdy ma prawo doczytać się w tym tekście, czego chce. Niby tak, tylko że takie

podejście, jeśli nie ma żadnego wędzidła, szybko prowadzi do absurdu. Można by na przykład powiedzieć, że *Madame* to pochwała feminizmu. Proszę bardzo: główna bohaterka zrobiła magisterium z twórczości Simone de Beauvoir; w dodatku napisała pracę o wymownym tytule „Kobieta wyzwolona”; dalej: jest singielką i ma romans z francuskim dyplomata, nie robiąc sobie nic z pruderyjnego otoczenia; no i wreszcie samodzielnie i odważnie kieruje swym losem: przemyślnie, z żelazną dyscypliną prze do ucieczki z totalitarnej Polski do liberalnej i libertyńskiej Francji. Zgadza się? Tylko że nie ma to sensu.

Natomiast że książka ta niemal od pierwszych stron mówi o uzależnieniu bohatera od pewnego mitu o świecie, a dalej o próbach sprostania mu, a wreszcie – gdy niby wychodzi on z tej przygody przegrany – okazuje się jednak, że tak nie jest, bo z innego punktu widzenia jego marzenie właśnie się spełniło; to zaś, czy jego historia pozostanie w zbiorowej pamięci czy nie, zależy tylko od niego: czy zdoła ją mianowicie utrwalić w języku, aby się ostała – o, to wszystko jak najbardziej ma sens, bo ma głębsze uzasadnienie zarówno w samej opowieści, jak i w jej strukturze. Podsumowując: rad byłbym, gdyby ta książka uzmysławiała uczniom, że specyfiką ludzkiego losu jest częściowo mimowolne, a częściowo świadome tworzenie własnej historii. Człowiek „zaczyna się” tam, gdzie się zaczyna opowieść – opowieść o nim samym, stworzona przez niego samego. Z całą jej dwuznacznością – przesadą, uwzniośleniem, nieostrością języka.

Tak, marzą mi się uczniowie, którzy będą próbowali to pojąć. Może jeszcze to, co miał na myśli Tomasz Burek, umieszczając – choć z perspektywy krytycznoliterackiej *Madame* w szeregu historycznoliterackim: „Przy pomocy Conrada zepnie *Madame* nieomylną kłamrę koniec XX wieku z jego początkiem”. Podstawa

programowa zobowiązuje nauczycieli także do omówienia dwóch lektur w każdym roku spoza obowiązkowej listy; można je wybrać z wykazu propozycji. Znajduje się na nim *Czekając na Godota* Samuela Becketta. Co praktyka szkolna powinna koniecznie ocalić z tego utworu?

Powinna przede wszystkim zadbać o to, by wytłumaczyć i utrwalić sens tytułowego wyrażenia, ponieważ weszło ono do języka potocznego i stało się „skrzydlatym słowem”. Czyli uprzytomnić, że sformułowanie „czekać na Godota” to tyle co czekać daremnie; że jest to synonim niedoczekania; a Godot to ktoś, kto nigdy się nie zjawia. Oto program minimum.

A program nieco szerszy polegałby na wyjaśnieniu, dlaczego sztuka ta zdobyła tak wielki rozgłos i stała się sztandarowym dramatem XX wieku. Chodzi o to, że wyraziła ona największą bolączkę naszych czasów, którą jest bezprzykładny kryzys wiary; zwątpienie w rozmaite wartości, idee i przekonania, które wyznawano przez setki, a nawet tysiące lat – i wynikające stąd poczucie zagubienia i samotności.

Odkąd ludzkość weszła na drogę cywilizacji, zawsze miała pewną metafizyczną interpretację swojego losu na Ziemi, a interpretacja ta zawsze zakładała jakiś punkt docelowy. Były to najróżniejsze idee – Hadesu, Nieba i Piekła albo szczególnych wydarzeń zamykających historię, takich jak przyjście Mesjasza, nastanie Raju na Ziemi, powszechne zbawienie. I w świetle tych idei człowiek – zarówno jako jednostka, jak i cały gatunek – znajdował się w sytuacji pełnego nadziei oczekiwania. W wieku XX, głównie wskutek przełomowych odkryć naukowych, które podważyły wiele przekonań i sądów, taki nadrzędny

Odkąd ludzkość weszła na drogę cywilizacji, zawsze miała pewną metafizyczną interpretację swojego losu na Ziemi, a interpretacja ta zawsze zakładała jakiś punkt docelowy

koncept objaśniający świat i rolę człowieka w kosmosie rozpadł się jak domek z kart. Żywe do niedawna religie stały się naraz mitami, ludzkość zaś, utraciwszy nagle porządkujące wytłumaczenie wszystkiego, nie uzyskała niczego w

zamian. To bowiem, co oferuje scjentyzm, jest, po pierwsze, „niehumanitarne” (z punktu widzenia nauki człowiek to tylko wysoko zorganizowane białko, podległe prawom fizyki, biologii i ewolucji), a po drugie, nieustannie zmienne (teorie naukowe, coraz szybciej wypierając swe poprzedniczki, podważają zaufanie do samych siebie). Krótko mówiąc, ludzkość utraciła nagle poczucie fundamentalnego sensu. Paradoks polega na tym, że im więcej o sobie wie, tym bardziej czuje się „mniejsza”, zbędna, przypadkowa. Po wiekach postrzegania samej siebie jako korony stworzenia znajdującej się w centrum kosmosu, ujrzała nagle samą siebie jako zdetronizowanego hegemonia i, niczym król Lear, wygnanego z własnego królestwa. Teraz jest we własnych oczach wyrzutkiem we wszechświecie, istotą zdegradowaną, błąkającą się bez celu po bezdrożach Natury jak bezdomny włóczęga.

Tę właśnie sytuację czy też samowiedzę przedstawia *Czekając na Godota*. Ludzkość przez wieki zawsze na coś czekała i choć czekała daremnie, miała jednak nadzieję. Odkąd odkryła pozory, przestała czekać daremnie, to znaczy w ogóle, lecz i straciła nadzieję. Ludzie na kuli ziemskiej są jak aktorzy na scenie nie umiejący ról, a nawet nie

wiedzący, co w ogóle mają grać. I znikąd żadnej pomocy. Brakuje reżysera, inspicjenta, suflera. A zwłaszcza nie ma autora. Nie ma w ogóle sztuki. Trzeba ją stworzyć od zera – w trybie improwizacji. Tym właśnie jest nasze życie i cała historia ludzkości.

W moim odczuciu ta kwestia, choć trudna i złożona, będzie łatwiejsza do przedyskutowania z młodzieżą niż problem kreacji siebie poprzez opowieść i mit z *Madame*. „Nic tu po nas. Ani gdziekolwiek indziej”? Kto wybrał cytat na koszulkę „Beckett”, którą można kupić w Państwowym Instytucie Wydawniczym?

Dział marketingu i promocji. Według mnie trafnie.

Jednak pańskie życie jest wypełnione tak aktywnym działaniem w wielu dziedzinach, że trudno wyobrazić sobie, by podzielał pan tę wizję świata. A jeśli tak, to czemu służy ta pracowitość: precyzowanie formy i namysł nad złożonością świata? Czemu służy onieśmielająca wielu pana aktywność pisarska, translatorska, reżyserska, historycznoliteracka, krytycznoliteracka, jurorska, polityczna?

Dobre pytanie. Sam je sobie nieraz zadaję. I niekoniecznie znajduję zadowalającą odpowiedź. Czasem wydaje mi się, że cała ta praca jest ucieczką przed dojmującym poczuciem absurdu i pustki. Poczucie to towarzyszy mi od najwcześniejszych lat. Wspominam o tym w *Godocie i jego cieniu*, w rozdziale „Zagadka łaski wiary”. Tym również tłumaczę sobie dość wczesną fascynację literaturą Becketta i uznanie jej za wyraz mojego widzenia świata. Beckett na pytanie „dlaczego pan pisze?”

odpowiedział pamiętną frazą: „bo niczego innego nie umiem”, wyrażoną w dodatku trzysylabowym idiomatycznym równoważnikiem zdania: *Bon qu'à ça* (dosł.: „dobry tylko w tym”). Ja bym odpowiedział w duchu etyki protestanckiej (choć protestantem nie jestem): Bo praca daje złudne poczucie sensu.

Złudne poczucie sensu? Życie jest snem? Trzeba widzieć Syzyfa szczęśliwym? Ryzykując zarzut popełnienia co najmniej kilku nadużyć z katalogu błędów poznawczych, powiem, jak ja to widzę z zewnątrz. Otóż tak, jak to sformułował święty Josemaria Escrivá: że pan uświęca swoją pracę oraz tych, którzy z niej korzystają, a przez to także siebie przez fakt, jak pan tę pracę wykonuje. Czy taka optyka jest dla pana nie do pomyślenia?

To, co pani mówi, oczywiście mi pochlebia. Miło usłyszeć taką opinię o swojej działalności. Sam jednak nie postrzegam jej w tych kategoriach. Nawet przez myśl mi to nie przeszło. Swoją sytuację i wnikającą z niej aktywność opisałbym raczej tak, jak czyni to Głos w ostatnim akapicie *Towarzystwa* Becketta. Proszę posłuchać:

A więc skulony w ten sposób zaczynasz sobie roić, że nie jesteś tam sam, choć dobrze wiesz, że nie ma żadnych podstaw do tego, aby to było możliwe. I proces ten mniej lub bardziej, by tak rzec, maskowany, toczy się w swym absurdzie. Ale wśród wielu słów, które szepczesz do siebie, nie ma takich jak te: „Wiem, że to beznadziejne, a mimo to trwam przy tym”. Nie. Bo w twoim słownictwie nie wystąpiła nigdy pierwsza osoba liczby pojedynczej, o mnogiej nawet nie mówiąc. W tym względzie po

prostu niemo obserwujesz sam siebie jako kogoś obcego,
dotkniętego chorobą, do wyboru, Hodgina lub Percivala Potta,
kto akurat się modli.

I jeszcze ten passus końcowy:

Odtąd leżąc na wznak, dalej ciągniesz tę bajkę, z miejsca w którym ją przerwał akt rozłożenia się. I snujesz ją, dopóki nie przerwie jej na nowo operacja odwrotna. A więc tak to w ciemności, raz skulony, raz leżąc, trudzisz się nadaremnie. Jeżeli jednak przejście z pozycji pierwszej do drugiej staje się z czasem łatwiejsze, a nawet pożądane, to z przejściem w odwrotną stronę jest akurat odwrotnie. Tak że leżenie na wznak, mające zrazu charakter chwilowego wytchnienia, staje się z czasem nawykiem, a na koniec regułą. Teraz na wznak w ciemności nie podniesiesz się już, by objąć rękami nogi i zgiąć do oporu kark. Ale nad swoją bajką będziesz się trudził daremnie z twarzą zadartą na zawsze. Aż słyszysz w końcu, jak słowa zbliżają się do kresu. Jak każde z tych pustych słów zbliża do ostatniego. A z nim do końca tej bajki. Bajki o kimś, kto z tobą jeszcze jest w tej ciemności. Bajki o tobie snującym bajkę o kimś, kto z tobą jeszcze jest w tej ciemności. A co lepsze, do końca tego próżnego trudu. I jesteś jak zawsze. Sam.

Ten cytat z kolei kojarzy się z dwiema centralnymi strofami słynnej *Fantazji wieczornej* Hölderlina. Przytaczam (też w swoim tłumaczeniu):

O zmierzchu budzi się na niebie wiosna.
To kwitną róże, i lśni złoty świat.
– Weźcie mnie z sobą, purpurowe chmury!
Może tam w górze, w tej jasnej przestrzeni
Mój ból i miłość wreszcie się rozwieją! –
Lecz oto pierzcha czar, jakby spłoszony
Tą nedorzeczną prośbą, i jest ciemno,
I znów pod niebem jestem sam, jak byłem.

To rzeczywiście piękna i sugestywna literatura. Ale też, właśnie z powodu tej sugestywności – „książki zbójckie”. Ponieważ – w sensie egzystencjalnym – czuję się niewidoma, wolę, by w tym wymiarze nie prowadził mnie niewidomy IV tym kontekście rozumiem pytanie: „Znasz ty Ewangelię?”. I pana mogę o to zapytać, ale przecież tylko retorycznie. Zupełnie nieretorycznie zapytam jednak o jubileuszowe marzenie. Może to już nie tylko – jak w 2002 roku – nominacja do finału, ale sam finał IMPAC Dublin Literary Award? Za kolejną powieść?

Jubileuszowe marzenie – zresztą nie tylko jubileuszowe – jest inne i nie ma nic wspólnego z laurami. Chodzi o to, by chociaż raz w życiu stworzyć coś naprawdę wartościowego – coś, co by się bezwzględnie akceptowało i o czym byłoby się przekonany, że spełnia ideał piękna; takie coś, o czym (znowu) Hölderlin pisze w wierszu *Do Parek*. Jest to stary, archaiczny koncept przejęty z czasem przez literaturę niemiecką i mocno w niej zadomowiony: aby samemu sobie zaimponować, samego siebie olśnić – oczarować i upoić własnym wytworem.

Przypadek taki najczęściej można spotkać w muzyce. Istnieje wiele przykładów, kiedy kompozytorzy nie panowali nad emocjami, słuchając własnych utworów. Mozart, na przykład, ilekroć grał drugą część swojego koncertu fortepianowego C-dur KV 467, zawsze płakał, i było to całkiem niezależne od jego woli. Łzy ciekły mu po policzkach i kapały na klawiaturę, utrudniając grę. Podobnie Brahms, gdy wykonywał swoje „pożegnalne” intermezza z opusów 117-119. Jeden malarz poświęcił nawet tej historii żartobliwy obraz pt. *Łzy Brahmsa*, przedstawiający jedną z kart wyobrazonego rękopisu, na której widać ślady kropli rozmazujące atrament świeżo zapisanych nut. Ma to pokazywać, że Brahms już w trakcie komponowania płakał, słysząc w głowie te niebiańskie melodie. Znane są również przypadki z historii malarstwa, kiedy to artyści padali czasem na kolana przez własnymi dziełami, jakby nie dowierzając, że sami je stworzyli.

W literaturze jest o to znacznie trudniej, bo język, będąc wynalazkiem samego człowieka, zmienia się bardziej niż obraz i dźwięk, a poza tym, nie wiadomo właściwie, co jest istotą literatury: opowieść czy forma? „Co” czy „jak” przekazu?

Ostatnio sporo siedziałem nad Racinem, tłumacząc na nowo kanon jego tragedii, i powiem tak: chociaż wykonuje się te dramaty coraz rzadziej, chociaż historycznie pisarz ten niewątpliwie przegrał z Molierem, a w szerszej skali z Szekspirem, i chociaż w naszych czasach spotyka się on nieraz z szyderczym grymasem (że niby komu dziś potrzebny ten wykwint i elokwencja?), to jednak nie miałbym nic przeciwko temu, aby napisać, dajmy na to, taką Fedrę, i po ponad dwóch tysiącach lat, jakie minęły od pierwowzoru Eurypidesa, „zadekretować” na nowo ten mit w nowożytnym języku.

Dziękuję za rozmowę.

*Wywiad ukazał się w numerze 2 (165) 2019 Dwumiesięcznika Topos.
Publikujemy za uprzejmą zgodą Redakcji.*