

Ewa Brzeska

Gwałcenie zaleceń Becketta odnośnie teatru w Polsce

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (30), 145-153

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gwałcenie zaleceń Becketta odnośnie teatru w Polsce

Kluczem do zrozumienia zjawisk, jakie współcześnie zachodzą w Polsce i dotyczą dzieł Samuela Becketta, jest rozbieżność pomiędzy kluczem interpretacyjnym zaproponowanym na początku lat sześćdziesiątych a aktualnym pojmowaniem takich pojęć jak awangarda, absurd, tradycja. Beckett, otwierając przed laty drzwi artystycznej prowokacji innością, dziś przez wielu zaliczany jest już do kanonu klasyków. Dla licznych reżyserów XXI wieku jego awangarda przestała wydawać się dostatecznie jaskrawa i świeża, aby przypominać ją po raz kolejny na scenie w niezmienionej postaci. Stąd obecność przeróżnych „wariacji na temat Becketta”, drobnych zmian aranżacyjnych, a także całkiem śmiałych modyfikacji, głównie w didaskaliach.

Warto zacząć od uświadomienia sobie, jak ważne było dla Becketta respektowanie jego zaleceń. Powszechnie wiadomo, że częstokroć uczestniczył w próbach reżyserskich (w tym wielu zagranicznych), nakładał sankcje prawne za odstępstwa od zawartych w tekście instrukcji, a nawet upoważnił w testamencie Jérôme’a Lindona i swojego bratanka Edwarda Becketta do sprawowania pośmiertnej pieczy nad jego artystyczno-ideową spuścizną. Problem pojawia się jednak w punkcie, w którym badacze uświadamiają sobie, że sam Beckett na przestrzeni długich lat niejednokrotnie zmieniał swoje sceniczne intencje twórcze. H. Porter Abbott nazywa to zmierzaniem do uzyskania ostatniej wersji utworu tworzonego w niekończącym się wszak procesie wprowadzania poprawek¹. Byłoby to więc spójne z procesem w wymiarze bardziej globalnym – dzieło jako takie funkcjonuje w danej czasoprzestrzeni i o ile długo „żyje” na scenie, zmienia się szereg czynników wpływających na jego odbiór: podmiotowość publiczności, sytuacja społeczno-polityczna, pewne kanony etc. W konsekwencji i ono samo, w naturalny sposób, wymaga być może z czasem zmian, aby, paradoksalnie, pozostać wierne oryginałowi i oddziaływać w taki sam sposób jak przed laty.

Badacze oceniają twórczość Becketta jako źródło niewyczerpanych inspiracji, co powodowane jest wyróżniającą go świadomością literackiej i filozoficznej spu-

1. H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Beckettzie*, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, seria between.pomiędzy, Gdańsk–Sopot 2012, s. 21.

ścizny kultury europejskiej. Odrzucał zarówno środki mu współczesne, jak i te, które zakorzenione były już od dawna w kulturze. Prawdopodobnie to dlatego jeszcze po dwudziestu pięciu latach od jego śmierci estetyka pisarza wciąż budzi zainteresowanie. Zarówno jednak upraszczająca, szufladkująca krystalizacja biografii Becketta jak i absolutyzowanie definicji „wielkości” dzieła działają na szkodę. Wypracowywanie nowych środków scenicznego wyrazu nie zawsze zadaje gwałt utworowi ocenionemu powszechnie jako doskonały. Bywa, że takie poszukiwania okazują się fiaskiem i siła wymowy spektaklu zasadniczo odbiega od potęgi oryginału. Czasem jednak pewne nowatorskie zabiegi wpuszczają do dzieła nowe światło i pozorny „gwałt” przysłuża się pozostawaniu wiernym stylistyce prawzoru.

Przy tej okazji ważne jest dokonanie rozróżnienia na powielanie, modyfikowanie i nowatorstwo. H. Porter Abbott definiuje te trzy sposoby na adaptację utworów scenicznych następująco: powielanie stanowi możliwie najwierniejszą formę pracy z tekstem, modyfikowanie to forma złodziejstwa – przywłaszczanie sobie utworu i praca nad nim z zupełną dowolnością, zaś nowatorstwo jest rodzajem empatii realizatora, który za pomocą nowych środków pragnie osiągnąć taki sam efekt, jaki wywarło dzieło w sobie współczesnej epoce. Ostatni sposób byłby metodą na „ożywianie” utworu i, tak samo jak modyfikowanie zachowujące właściwe proporcje, cechą prawidłowo rozwijającego się społeczeństwa dbającego o żywotność, odrębność i siłę przekazu swojej kultury.

W pierwszych latach wystawiania Becketta w Polsce rzeczywiście można mówić o pewnego rodzaju lojalności realizatorów wobec autora. Dekoracje pozostają dokładnie takie jak w didaskaliach (może oprócz pierwszej reprezentacji Godota, która z powodu niedokładnego tłumaczenia umieściła na drzewie dużo więcej liści niż zamyślił to sobie Beckett²), podobnie ucharakteryzowane są też postaci, nie dołącza się nowych elementów, słowem – nie zmienia się ogólny wydźwięk utworu. Od 1957 roku do 1981 grane są jedynie cztery sztuki – *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Radosne dni* i *Ostatnia taśma Krappa*. W 1981 po raz pierwszy wystawione zostają jednoaktówki oraz spektakle, których część stanowią utwory Becketta (np. *Opowieści miłosne z Radosnymi dniami*). Siedem lat później powstaje *Beckettiana* – sztuka składająca się wyłącznie z jednoaktówek Becketta, zaś po kolejnych siedmiu latach można zauważyć pewnego rodzaju wykwit podobnych innowacji tytułowych – *Godot, czyli życie jest snem*, *Noc i sny*, *Szkice*

2. Beckett napisał zresztą list do reżysera pierwszego polskiego Godota, w którym wyraził zdziwienie z powodu zbyt dużej liczby liści. Reżysera nie poniosła jednak scenograficzna fantazja, a wierność polskiemu przekładowi. W zdaniu *L'arbre porte quelques feuilles* (Drzewo ma parę liści) tłumacz opuścił *quelques* (opis w pierwszym wydaniu polskim z tłumaczeniem Juliana Rogozińskiego brzmi: „Drzewo pokryło się liśćmi”). Anegdotę tę przytoczył Antoni Libera w swojej książce *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 380–381.

z *Becketta* czy po prostu *Beckett*. W stulecie urodzin pisarza, w światowym roku Becketta, powstaje *god.com* i *Flow* – spektakl tańca współczesnego inspirowany dramatem *Czekając na Godota*. W 2011 wystawione jest z kolei *Wyciemnienie* i *Piaskiem w oczy* (oba luźno oparte na motywach *Końcówki*) oraz *Święto wiosny* (zainspirowane sytuacją z *Czekając na Godota*). Pozostałe zmiany widoczne są poza ingerencjami w tytuły utworów. Najwięcej jest ich na przestrzeni ostatnich piętnastu lat i do tego właśnie okresu ograniczy się niniejsza analiza. Da się zauważyć istnienie trzech rodzajów modyfikacji: zamiany, redukcji oraz dodawania czegoś, czego nie obejmują didaskalia.

W sztukach teatralnych i sluchowiskach Becketta podstawową rolę odgrywa strona werbalna utworów. Ruch sceniczny, często ograniczany do minimum lub wręcz unicestwiany (np. u Winnie uwięzionej w kopcu, u zastygłego Protagonisty z *Katastrofy*) lub u Hamma przygwożdżonego do krzesła), jest podporządkowany idei wysunięcia na pierwszy plan interpretacji głosowej. W myśl tej zasady, obranej zresztą przez samego Becketta, można by tłumaczyć ograniczanie liczby postaci na scenie redukowaniem przestrzeni do kluczowych bohaterów, których kwestie niosłyby najistotniejszy przekaz. Stąd być może w *Końcówce* Macieja Sobocińskiego z 2006 roku³ pomysł usunięcia ze sztuki Nagga i Nell. Reżyser skupił się na relacji dwóch głównych postaci – Clova i Hamma. Jakkolwiek krytyk Paweł Głowacki widzi w tej redukcji ogromną szkodę dla dramatu (odziera bowiem przesłanie utworu o połowę z goryczy), interpretacja Sobocińskiego zasługuje na uwagę z powodu nietypowego rozwiązania scenicznego. Hamm nie siedzi mianowicie na krześle, ale buja się na huśtawce, zaś Clov nieustannie skacze i tarza się w wysypanym na scenę piasku. Choć niełatwo z początku znaleźć jakiegokolwiek usprawiedliwienie dla tego rodzaju zabiegu, trudno nie pozwolić sobie na skojarzenie z przestrzenią cyrkową, za pomocą której reżyser zwyczajnie życzyłby sobie osiągnąć efekt konsternacji publiczności, a więc proponowałby im formę „neoawangardy” lub też upatrywał w toksycznej relacji obu bohaterów syndromów absurdu i monsturalnej groteski, której niedaleko już do symbolu cyrkowego clowna. Clov jest zresztą niejako tresowany przez dominującego nad nim Hamma i wykonuje po tej scenicznej arenie istne akrobacje (skoki, bieganie, tarzanie się). W jakimś stopniu przypomina to także zabawę na placu zabaw, a więc cofnięcie się do wieku zależności.

W kontekst tej choreograficznej fanfaronady wpisuje się głos polskiego krytyka Dariusza Piotra Klimczaka, który upatruje w grotesce i satyrze „udręczonych clownów” przesłania o małości człowieka, bezlitosnej śmieszności jego dążeń oraz tragizmu storturowanego umysłu, który zdaje sobie sprawę z tego, że żyje,

3. *Końcówka*, reż. M. Sobociński, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków, premiera: 4 marca 2006 r.

aby umrzeć⁴. Zamierzeniem reżysera mogło więc być dosadne zilustrowanie tego aspektu wymowy utworów pisarza.

By pozostać w temacie niecodziennej scenografii, należy przywołać *Końcówkę* Arkadiusza Kluczniaka z 2011 roku⁵. Spektakl odbył się na scenie teatru lalkowego i czerpiąc z jego tradycji, uczynił z Hamma postać-kukłę, poruszaną z ukrycia przez aktora. Widać masywny, garbaty korpus bez ludzkiego oblicza. Dekoracje stanowią dwumetrowe sterty starych ubrań. I to właśnie w nich grzebią Nagg i Nell, którzy zamiast w kubłach grzęzną w materiale. Starym, zwiniętym w kłębek swetrem zastąpiony jest nawet pies-zabawka Hamma. Hamm nie widzi różnicy między tym, co żywe a tym, co sztuczne – może dlatego, że sam przerodził się już w jakąś trudną do scharakteryzowania, nieczułą istotę.

Grzegorz Józefczuk na łamach „Gazety Wyborczej” dzieli się ciekawymi skojarzeniami na temat tej dekoracji:

Żyjemy na śmietniku albo w rozkładającym się szambie – bo sterty szmat przypominają jakieś paskudne legowisko zastygłych robaków bądź ludzkie truchła. Rzecz jasna, na pozornie kuszące ścieżki wiedzie również myśl, że wszyscy żyjemy w świecie second-hand, i to dosłownie oraz w przenośni. Autentyczność i oryginalność jest horyzontem *de facto* ustalany w second-handzie⁶.

Paweł Franczak widzi na scenie śmietnisko⁷, Katarzyna Piwońska z kolei – piwnicę, w której przechowuje się niepotrzebne już nikomu przedmioty. Bohaterowie byliby więc według niej pozostałościami po tym, co dawniej było użyteczne i pełne życia. „Życie przetrwało tu tylko w formach najlichszych i pozbawionych wewnętrznej mocy” – pisze⁸.

Na portalu „Dziennika Teatralnego” ukazała się recenzja przytaczająca reżyserskie usprawiedliwienie takiej scenografii ideą chęci ukazania uzależnienia człowieka XXI wieku od swojego własnego otoczenia⁹. Chodzi tu nie tylko

4. Dariusz Piotr Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni *Misterium Mortis**, Instytut Wydawniczy „Maximum”, Kraków–Warszawa 2006, s. 54.

5. *Końcówka*, reż. Arkadiusz Kluczniak, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, premiera: 12 marca 2011 r.

6. Grzegorz Józefczuk, *Szambo w second handzie – Końcówka w Andersenie*, „Gazeta Wyborcza Lublin” nr 60 online, 14.03.2011, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/112868,druk.html>> (1.02.2015).

7. Paweł Franczak, *Niekończąca się opowieść*, „Kurier Lubelski”, 12.03.2011, dostępny na stronie „Dziennika Teatralnego” <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/niekonczaca-sie-opowiesc.html>> (1.02.2015).

8. Katarzyna Piwońska, *Na początek Końcówka*, „Nowa Siła Krytyczna”, 16.03.2011, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/113064.html>> (1.02.2015).

9. <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wyrwac-sie-z-bunkra.html>> (1.02.2015).

o uzależnienie od przedmiotów, które się kompulsywnie gromadzi, ale również o pozostawanie zależnym na osi lalka—człowiek, czyli dzieło—twórca. Reżyser zadał sobie pytanie, na ile człowiek podporządkowany jest temu, co sam stworzył, na ile dzieło odzwierciedla kompleksy i sukcesy życia jego autora. Clov ostatecznie wypełnia przecież wszystkie rozkazy starca, choć w spektaklu Klucznika traci na moment panowanie nad sobą, zrzuca Hamma, a potem na chwilę zajmuje jego fotel, by zyskać upragnioną przewagę.

Motyw śmieci wystąpił już wcześniej – w *Radosnych dniach* Floriana Staniewskiego z 2009 roku¹⁰. Zamiast w kopcu piachu Winnie została umieszczona w kopcu śmieci. Również i ten pomysł nie jest zupełnie nowy – wariacje na temat kopca widoczne są na przestrzeni lat kolejno najpierw w 1972 i 1977 roku, kiedy Winnie ze Starego Teatru w Krakowie i Teatru im. Wiliama Horzycy w Toruniu tkwiła po pas w prawdziwej hałdzie ziemi, następnie w hałdzie piasku (Teatr Atelier w Sopocie, 2004); Winnie przykryta też bywała materiałową, udrapowaną konstrukcją (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1995), a w 2002 roku kopiec przypominał monstualny dziób jakiejś łodzi (Stary Teatr w Krakowie). W dwóch prawie zbiegających się inscenizacjach z końca 2006 i początku 2007 roku mamy do czynienia z jeszcze ciekawszymi pomysłami. W pierwszej reżyserowanej przez Krzysztofa Jasińskiego¹¹ kopcem jest miniatura słynnego Kopca Kościuszki, usypanego przez cały naród, by upamiętnić swego bohatera narodowego Tadeusza Kościuszkę. Bardzo lokalny, krakowski kontekst sceniczny podsuwa tu hipotezę o metaforze wspólnotowości w tworzeniu jakiegoś dzieła (tu: życia i umierania) czy też uniwersalności życia jako takiego, którego pointą jest śmierć. Upływ czasu dobitnie symbolizowało obracanie się konstrukcji wokół własnej osi. Druga wariacja, Piotra Cieplaka¹², polegała na zlikwidowaniu kopca. Winnie siedzi na krześle i nogi ma przykryte kocem. Cały spektakl podporządkowany jest zresztą bardziej realistycznemu przekazowi, ba, znacznie optymistyczniejszemu. Willie stale wchodzi w kalesonach i domowym szlafroku do pomieszczenia, w którym znajduje się jego żona, dba o nią, okazuje zainteresowanie. Winnie nie jest odosobniona i uwięziona w jakiś abstrakcyjny sposób, a jedynie przykuta do krzesła, prawdopodobnie na skutek starczej choroby. Oczywiście tego rodzaju przekształcenia spłaszczają dzieło z dramatu egzystencji do wymiaru wzruszającej opowieści o miłości i wierności małżeńskiej dwojga konkretnych ludzi, „interpretują” to, o czym autor sztuki mówić w sposób dosłowny zabronił. H. Porter Abbott porównuje „tłumaczenie” mistyki niedopowiedzeń Becketta

10. *Radosne dni*, reż. Florian Staniewski, Teatr w blokowisku, Gdańsk, premiera 6 kwietnia 2009 r.

11. *Szczęśliwe dni*, reż. Krzysztof Jasiński, Scena STU, Kraków, premiera: 3 grudnia 2006 r.

12. *Szczęśliwe dni*, reż. Piotr Cieplak, Teatr Polonia, Warszawa, premiera: 12 stycznia 2007 r.

do tłumaczenia dowcipu¹³. Krytyk Paweł Sztarbowski właśnie w tym widzi jednak potencjał inscenizacji, stwierdzając, że „Dramaty Becketta miały kiedyś siłę rażenia bomby atomowej. Najnowsza premiera Cieplaka pokazuje, że mogą ją mieć nadal, pod warunkiem, że nie traktuje się ich jak obiektu muzealnego”¹⁴. Krystyna Janda, grająca Winnie, wychodzi do braw w czarnej kreacji mającej krój sukni ślubnej. Dialog tragedii z nadzieją opisywany z niedopowiedzeniami przez Becketta staje się w tej polskiej inscenizacji czytelną tragedią, ale przezwy-
ciężoną – śmierć nie jest końcem wszystkiego, a jedynie transgresją – momentem przejścia¹⁵. Nie bez powodu na stronie internetowej Teatru Polonia, reklamującej spektakl, znajduje się hasło: „*Szczęśliwe dni* Piotra Cieplaka to nie Teatr Absurdu. To Wielki Teatr Człowieczeństwa”¹⁶.

Polscy adaptatorzy Becketta często posługują się metodą zamiany. Podobnie jak kopiec zastąpiony kocem lub śmieciami, Willie został w 2004 roku wymieniony na kontrabas¹⁷. Jego piętnaście zdawkowych kwestii zostało wycięte i zastąpione odgłosami basowego instrumentu, co paradoksalnie dało mu znacznie większe pole wypowiedzi. Instrument gra też *leitmotif* sztuki – słynną arię operetkową „Usta milczą, dusza śpiewa”. Para tworzy tym samym muzyczno-aktorski duet. W *Szczęśliwych dniach* Jasińskiego, o których była już mowa z uwagi na słynny kopiec, muzyka też się rozlega, i to znacznie częściej niż w literackim prototypie, tyle że żadnej postaci nie eliminuje. Willie stał się pianistą i akompaniuje byłej śpiewaczce Winnie, by razem mogli na scenie wykonać wiele wzruszających utworów. Spektakl wpisał tym samym w tekst biografie aktorów: Beata Rybotycka w roli Winnie jest w Polsce znana z wykonywania piosenek teatralnych, zaś Konrad Mastyló od wielu lat jest jej akompaniatorem.

Inną formę zamiany zastosowano w *Czekając na Godota* z 1997 roku¹⁸, kiedy to wszystkie role w oryginale męskie powierzono kobietom. Dziewięć lat później, w *god.com* z 2006¹⁹, kobietą jest już tylko Pozzo. Strzela ona biczem w Luckiego

13. H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Beckettzie*, s. 35.

14. Paweł Sztarbowski, *Szczęśliwy dzień Becketta*, „Newsweek Polska”, nr 3/21.01, 15.01. 2007, dostępny na stronie Teatru Polonia <<http://teatrpolonia.pl/pr/244826/szczesliwy-dzien-becketta>> (1.02.2015).

15. Sylwia Jarmuż, *Między tradycją a awangardą: Szczęśliwe dni Krzysztofa Jasińskiego i Piotra Cieplaka na tle wcześniejszych inscenizacji sztuki*, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, seria between.pomiędzy, Gdańsk–Sopot 2012, s. 303.

16. <www.teatrpolonia.pl> (1.02.2015).

17. *Happy Days*, reż. André Hübner-Ochodlo, Teatr Atelier im. Agnieszki Osieckiej, Sopot, premiera: 10 lipca 2004 r.

18. *Czekając na Godota*, spektakl dyplomowy Tadeusza Dutkiewicza, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, premiera 13 grudnia 1997 r.

19. *god.com*, reż. Tomasz Hynek, Teatr im. Kochanowskiego, Opole, 28 stycznia 2006 r.

przyodżnianego w uprząż jak z sex shopu i w skórzaną maskę. Te dodatkowe rekwizyty odzieżowe symbolizują kontrowersyjny i bardzo aktualny dziś problem relacji damsko-męskich, będący do pewnego stopnia odwróceniem dawnych ról, walką o dominację i oskarżeniami skierowanymi zarówno do pasywnych jak i do nadużywających władzy.

Przykuwając uwagę jest też z pozoru nieuzasadnione pogwałcenie zaleceń odnośnie wieku bohaterów. W *Szczęśliwych dniach* z 2010 roku²⁰ Winnie jest zupełnie młoda, zaś Willie karykaturalnie postarzony. Można to interpretować podobnie jak krytyk Stefan Drajewski tym, że nowoczesne technologie nie pozwalają zestarzeć się kobiecie, przez co skazane są one na życie u boku „stetryczalnych połówek”²¹.

Wreszcie, jeśli bierzemy pod uwagę jeszcze inne elementy redukcji, świetnym jej przykładem będzie spektakl *Szczęśliwe dni/Komedia/Końcówka* wystawiony w 2011 roku²² i oddający być może neoawangardowy charakter czasów najnowszych. Otóż strój aktorów zredukowany jest do bielizny. Na ścianach wisi folia, trójkąt z *Komedii* nie siedzi w beczkowatych urnach, tylko na szpitalnych łóżkach, a kopca nie ma wcale – po skończonej kwestii, Winnie wstaje ze zwykłego krzesła i wolnym krokiem odchodzi. Doprowadzałoby to w pewnym sensie *ideę* Becketta do końca – najważniejsze staje się słowo. Może nawet bardziej niż ekspresja sceniczna. Wydaje się tym samym, że XXI wiek gotów jest zrezygnować nawet z symbolu, jakim jest kopiec, beczka czy magnetofon. Dekoracja odgrywa w zamyśle rolę drugorzędną lub, na scenie polskiej, dobitnie metaforyczną. Sam Beckett dążył do zbudowania świata bez przestrzeni, bez czasu i bez bohatera – późniejsze jednoaktówki z samymi nagraniami głosu lub tak ciemnym światłem, że słychać właściwie tylko głos (apogeum teatralnej redukcji stanowi sztuka *Oddech*) niezbitcie o tym świadczą. Według Dobrowolskiego świat Becketta oderwany jest kompletnie od idei odniesień do rzeczywistości, dlatego wszelkie próby nawiązywania do niej stanowią wypaczenie zamysłu twórcy²³.

Mimo to, nawet bardzo odważne zmiany zdają się szkodzić mniej niż zabijanie Becketta diachroniczną hiperpoprawnością. Sztukom niezwykle wiernym tekstowi

20. *Szczęśliwe dni*, reż. Lea Maleni, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego, Poznań, premiera: 29 października 2010 r.

21. Stefan Drajewski, *Mówienie Winnie przypomina linię życia*, „Polska Głos Wielkopolski”, nr 256 online, 02.11.2010, dostępny na stronie portalu *E-teatr*: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/105297.html>> (1.02.2015).

22. *Szczęśliwe dni/Komedia/Ostatnia taśma Krappa*, reż. Paweł Świątek, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole, premiera: 12 listopada 2011 r.

23. Piotr Dobrowolski, *Bez świata, akcji i ciała. Konsekwencje redukcji w* Tekstach dla sceny *Samuela Becketta*, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, seria *between.pomiedzy*, Gdańsk–Sopot 2012, s. 116.

coraz częściej zarzuca się monotonię²⁴, martwość²⁵, archaiczność, szkolność²⁶, morderczo surową partyturę²⁷, na wskroś klasycyzm²⁸. Piotr Wyszomirski pisze: „[...] nie da się ukryć, że Beckett mocno pokrył się patyną czasu i jest lekko *démodé*”²⁹. Pada określenie Kowalczyka „zmęczenie Beckettem”, co autor rozwija w „Rzeczypospolitej”:

Prezentowane niedawno w Warszawie *Radosne dni* dość precyzyjnie unaoczniały, że nawet najbardziej twórcza awangarda, po ponad 30 latach eksploatacji wytraca swój obrazoburczy impet i zamiera w manierycznych pozach, które nie są w stanie ukryć nieuleczalnie namolnego nudziarstwa³⁰.

Powyższe zarzuty często kierowane są przeciwko akademickim adaptacjom tłumacza i krytyka Becketta, również reżysera jego sztuk, Antoniego Libery, o którym Tadeusz Nyczek mówi: „Wolę zginąć z ręki Libery niż przyznać, że mnie jednoaktówki Becketta w jego spektaklu cokolwiek obchodzą. Wręcz nudzą mnie absolutnie i nieodwołanie [...] Żeby były o prawdziwej śmierci, najpierw muszą być o prawdziwym życiu”³¹. Misterna rekonstrukcja wyprzedza u niego niekiedy dbałość o słowo, które powinno padać z ust przekonujących aktorów. Zarzuty takich inscenizacji dotyczą problemu zakleszczenia aktorów w zbyt ciasne ramy „zatwierdzonej” interpretacji, przez co ich słowa tracą na sile. Według licznych krytyków Libera przenosi wciąż jedną i tę samą wersję swoich przedstawień do kolejnych teatrów zamiast *inscenizować* dramaty, a więc brać pod uwagę

24. Marcin Kościelnik, *Beckett towarzyski*, „Tygodnik Powszechny”, nr 46/2006, dostępny na stronie „Tygodnika Powszechnego” <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/beckett-towarzyski/qgs91>> (1.02.2015).

25. Tadeusz Nyczek, *Zdechło i gada*, „Przekrój”, nr 47/23.11.2006, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32119.html?josso_assertion_id=6F64662ACA52EC3B> (1.02.2015).

26. Mirosław Baran, *Artystyczne miasto górą*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, 13.07.2009, dostępny na stronie Teatru Dada <<http://www.teatrdada.pl/pl/dada/repertuar/czerwona-trawa/czerwona-trawa-recenzje>> (1.02.2015).

27. Przemysław Skrzydelski, *W szatach Boga*, „Dziennik Gazeta Prawna”, nr 14, 21.01.2011, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/109744.html>> (1.02.2015).

28. Łukasz Rudziński, *Wybrzeże Sztuki pełne sztuki z importu*, portal *Trójmiasto*, 13.07.09, dostępny na portalu *Trójmiasto.pl* <<http://kultura.trojmiasto.pl/Wybrzeze-Sztuki-pelne-sztuki-z-importu-n33736.html>> (1.02.2015).

29. Piotr Wyszomirski, *Pod prąd albo Eugeniusz Krzysztof I*, „Gazeta Świętojańska”, 29.03.2010, dostępny na stronie portalu *Dziennik Teatralny* <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/pod-prad-albo-eugeniusz-krzysztof-i.html>> (1.02.2015).

30. Janusz R. Kowalczyk, *Zmęczenie Beckettem*, „Rzeczpospolita”, 1992 nr 48, s. 4.

31. Tadeusz Nyczek, *Zdechło i gada*, „Przekrój”, nr 47/23.11.2006.

różne zmienne epoki – przede wszystkim – publiczność i jej wrażliwość. Warto na koniec przytoczyć opinię o nim Joanny Derkaczew:

Reżyser nie idzie za poszukiwaniami artystów (w Polsce np. Piotra Cieplaka), którzy szukają w tekście Becketta emocji lub rozbijają go (jak Robert Wilson) czy zderzają z innymi tekstami. Libera trzyma się własnych ustaleń. Ten przymus powtarzania ma w sobie wiele z Beckettowskiego stylu pisania. W teatrze sprawia jednak, że każda inscenizacja to tylko krok w stronę zakonserwowania pewnej ostatecznej wizji. W stronę osiągnięcia jakiegoś stanu doskonałej martwoty. Beckett w przedstawieniach Libery jest jak stare nagranie, które zaczyna się już zacierać³².

Teatr absurdu to jedna z form poszukiwania sposobu, jak stanąć twarzą w twarz ze wszechświatem pozbawionym Boga, którego śmierć ogłosił sześćdziesiąt lat wcześniej Nietzsche³³. Wydaje się, że poszukiwanie to trwa do dziś. Odbywa się ono za pomocą coraz to nowszych środków wyrazu, ucieczki od sprawdzonych metod, eksperymentów, by wreszcie odnajdywać to, czego minionym pokoleniom odkryć się nie udało. Nie da się bowiem wynaleźć metody wiecznie aktualnej, zawsze tak samo poruszającej. Nie powinno więc dziwić zainteresowanie Beckettem i jego przesłaniem przy jednoczesnym stawianiu pytania o aktualność formy. Być może rację ma Paweł Sztarbowski analizując dawne i współczesne inscenizacje *Czekając na Godota*: „to, co wtedy [w 1953 roku] było nowością i szokiem, dziś jest już tylko akademicką poprawnością”³⁴. W tej sytuacji awangardowymi (w etymologicznym znaczeniu słowa) należałoby, paradoksalnie, nazwać nie te inscenizacje dzieł Becketta, które utrzymane są w owej „tradycji awangardowej”, lecz te, które jej zaprzeczają i odczytują ją na zupełnie nowy, nieoczekiwany sposób.

32. Joanna Derkaczew, *Libera reżyseruje, Beckett zamiera*, „Gazeta Wyborcza”, nr 12, 17.01.2011, dostępny na stronie „Gazety Wyborczej” <http://wyborcza.pl/1,75475,8956399,Przymus_rekonstrukcji_Becketta.html>(1.02.2015).

33. Martin Esslin, *Theatre of the Absurd*, Eyre&Spottiswoode Press, London 1962 s. 292.

34. Sylwia Jarmuż, *Między tradycją a awangardą...*, s. 296.