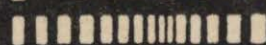


TEATR



POLSKI



WROCŁAW



SCENA KAMERALNA



SEZON 1971 / 1972

**Samuel Beckett**

**KOŃCÓWKA**

**(Fin de partie)**

**oraz**

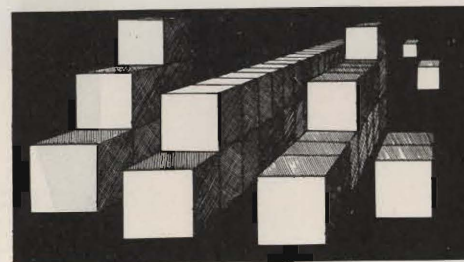
**AKT BEZ SŁÓW**

PRZEKŁAD: JULIAN ROGOZIŃSKI

REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI

SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI

PLASTYKA RUCHU: JANUSZ PIECZURO



KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE  
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

PREMIERA 17 LUTEGO 1972



**OBSADA:**

**HAMM** . . . . . **MAJA KOMOROWSKA**

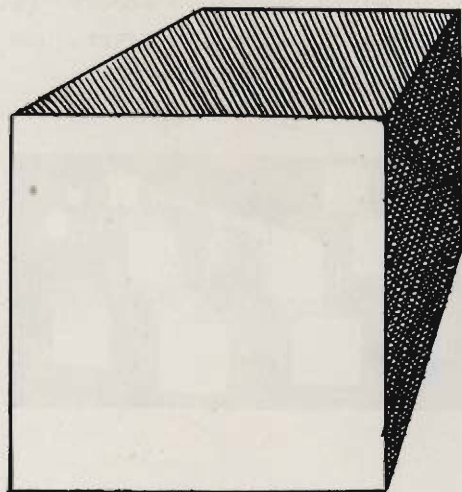
**CLOV** . . . . . **WITOLD PYRKOSZ**

**NAGG** . . . . . **GUSTAW KRON**

**NELL** . . . . . **HALINA PIECHOWSKA**

**W „AKCIE BEZ SŁÓW”** . . . . . **JANUSZ PESZEK**  
**PAWEŁ GALIA**

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA  
SUFLER: WANDA JASIUKIEWICZ  
ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI



**SAMUEL BECKETT**

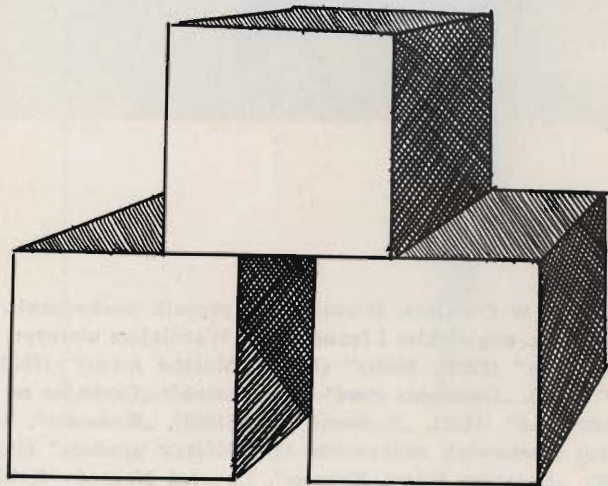
ur. w roku 1906 w Dublinie. Dramaturg i prozaik pochodzenia irlandzkiego. Pisał w jez. angielskim i francuskim. Ważniejsze utwory: powieść „Murphy” (1938), „Molly” (1951), „Malone meurt” (1951), „L'innommable” (1953), „Comment c'est” (1961); sztuki: „Czekając na Godota” (1952), „Końcówka” (1957), „Radosne dni” (1961), „Komedia”. Jest również autorem słuchowisk radiowych, np. „Którzy upadają” (1957), „Popioły” (1959), „Ostatnia taśma Krappa”. Laureat Nagrody Nobla (1968).



## „Lepiej jest zapalić jedną świeczkę niż przeklinać ciemność”

(KONFUCJUSZ)

Widzowi „Końcówki” Beckett każe się domyślać, że na świecie nastąpiła katastrofa, której ostatni epizod oglądamy na scenie. W swoim czasie próbowano doczytać się w tym aluzji do bomby wodorowej. Jednakże pomysłów Becketta nigdy nie można zredukować do obiegowych schematów z gazet, niezależnie od tego, czy aura społeczna, w którą takie schematy w końcu obrastają, miała coś wspólnego z narodzinami pomysłu. Wydaje się zresztą, że nawet takiego spowinowacenia nie było. Beckett — w przeciwieństwie np. do Ionesco czy naszego Różewicza, nie mówiąc o specjalistach od proklamacji — jest bardzo odporny, wręcz nieprzenikliwy na wpływ tzw. wydarzeń, czyli na to, co można by nazwać niecodziennością codzienności. Katastrofa z „Końcówki” nie jest na pewno metaforą wydarzenia. Wydaje się raczej jakąś nieodpartą zarazą rozpełzłą po ziemi, zagładą nie od zewnątrz, ale właściwie od wewnątrz atakującą ludzi, śmiercią gatunku. Nawet tak rozumiana działa w dziwny sposób, ponieważ nie niszczy życia wprost ani natychmiast, ani nawet stopniowo, nie jest życiu przeciwstawna. Nie pozbawia go mechanizmów ochronnych: nie odbiera uczucia głodu i chęci zaspokojenia go, nie niszczy ochoty do posiadania dzieci i pisania książek. Wyłącza jeden tylko mechanizm ochronny, za to najwyższy, uzasadniający funkcjonowanie wszystkich tamtych: mianowicie umiejętność budowania przekonywujących konstrukcji, które życiu i jego obronie nadaje sens. Można więc powiedzieć, że „Końcówka” ze swą katastrofą stanowi realizację egzystencjalnego modelu życia jako „istnienia ku



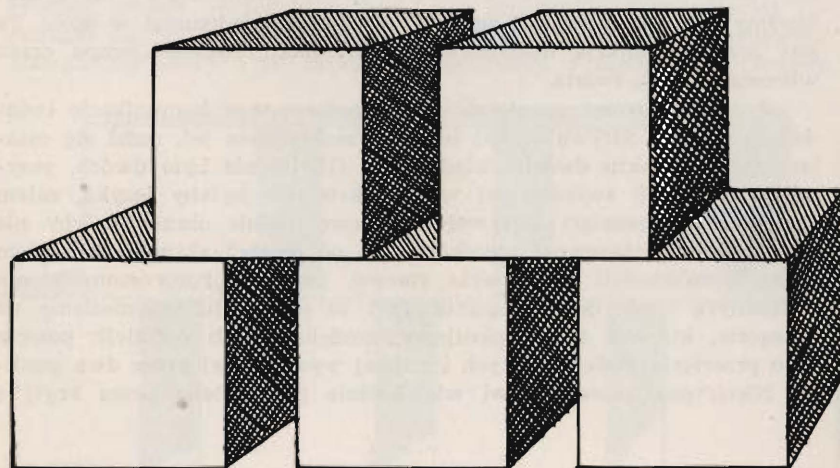
śmierci” — z tym nadto, że Beckett nie akceptuje żadnego chytrzego wybiegu, który by nawet tę przeraźliwą konstatację mógł usensownić i przetworzyć, zgodnie z mechanizmem ochronnym, w przygotowanie do śmierci. Życie jako przygotowanie do śmierci może być bowiem najzupełniej sensownym zajęciem, ale mechanizm usensowniania jest właśnie wyłączony.

Od tzw. czarnej dramaturgii zafascynowanej śmiercią i jej sztandarowego reprezentanta, Ionesco, oddziela jednak Becketta przepaść. Manifestacje umierania, które nieustannie inscenizuje Ionesco, pokazują bowiem daremność walki ze śmiercią, w tym również daremność wszelkiego usensowniania czy „oswajania” tego wydarzenia. Postaci Becketta ze śmiercią nie walczą: one faktycznie „istnieją ku śmierci”, i wcale nie próbują się oswoić. Odwrotnie: postaci te oswajają życie właśnie, najtrudniejsze do oswojenia, bo sensu programowo pozbawione. Najskromniej powiedziawszy: próbują się nie nudzić umierając.

Jest niewątpliwie coś z paradoksu w twórczości Becketta tak konsekwentnej i na tak niewielu wygrywanej strunach, a jednocześnie tak programowo wykluczającej największą obsesję XX wieku: poszukiwanie totalności. Gdyż odrzucenie sylogizmu „jeśli życie nie ma sensu, to nic w życiu nie ma sensu” jest rezygnacją z totalności\*.

\* Czego właśnie nigdy nie uczynił Ionesco, jak dowodzi np. jego definicja absurdu: „Absurdem jest to co bezcelowe [...] Odcięty od swych religijnych metafizycznych i transcendentnych korzeni człowiek się gubi; wszystkie jego poczynania stają się bezsensowne, absurdalne, bezużyteczne” [Dans les Armes de la Ville” w „Cahiers de la Compagnie H. Renaud — J. L. Barrault” nr 20(1957). Beckett nigdy by tak nie definiował.

Nie znaczy to przecież, by Beckett był zbieraczem kolorowych odłamków. Za przekreślenie totalności płaci się cenę, i to wysoką: w przytoczonym sylogizmie słowo „sens” traci tożsamość. W życiu usensowionym wszystko, co posiada sens, posiada go z nadania niejako, dzięki owemu sensowi nadrzędemu; życie totalne jest więc życiem z hierarchią wartości. W życiu bezsensownym sensowność czegokolwiek — jeśli nawet logicznie możliwa — musi być sensownością „samą w sobie” kolidującą domkniętą, nieporównywalną z innymi i niewymienialną na in-





ne. To jednak znaczy, że „przeżycie sensu” jest pozbawione rozciągłości czasowej niepustej: jest przeżyciem bez określonego podmiotu. „Jednostka — pisał Beckett już w swoim studium o Prouście (1931) — jest miejscem, w którym odbywa się nieustanny proces przelewania — przelewania z naczynia z płynem przyszłości, niemrawej, bladosej i jednokolorowej, w naczynie z płynem minionego czasu, ruchliwego i bogato ubarwionego fenomenami swych godzin”. W „Ostatniej taśmie Krappa” pisarz stworzył modelową dla tego tematu sytuację. Stary człowiek, który przesłuchuje w tej sztuce taśmy ze scenami z własnego życia, przekona nas nie o tym wcale, że życie nie ma sensu, i nie o tym, że nie mają własnych sensów tamte poszczególne sceny — jedno i drugie jest bowiem nierozstrzygalne, zależne od punktu widzenia. Pewne jest natomiast co innego: nie ma sensu przesłuchiwanie taśm, pamięć doskonała. To jednak znaczy, że jeśli stary Krapp jest tożsamy z sobą z młodości, wówczas i właśnie dlatego z a w s z e t o ż s a m e g o Krappa bezsensowne jest własne życie i absurdalna każda jego scena. Inaczej mówiąc: autonomiczne, kolidujące domknięte w sobie, przeżywane, lecz niewymienne znaczenia chwil giną i rozsypują się, gdy chcemy je zintegrować w jednej, tożsamej i suwerennej nad własną pamięcią osobowości. W życiu Krappa było dowolnie wiele sensownych chwil, pod warunkiem, że nie ma jednego właśnie Krappa... Filozoficznie, rzecz jasna, tak ostateczne wnioski nie są bynajmniej konieczne. Możliwa jest koncepcja osobowości, której w ten sposób zanegować się nie da. Będzie to jednak osobowość nie złożona z treści pozytywnych — raczej rodzaj predyspozycji, gotowości do reagowania, wreszcie struktury; pamięć i wyobraźnia są wówczas tylko operacyjnymi właściwościami tej struktury a ich zawartość przybiera cechy materii w obróbce, należy do świata, nie do świadomości. Ta okazuje się wówczas tylko dość tajemniczą funkcją ciała, co najzupełniej zadowoli uczonego biologa. Wtedy jednak pytania o sens stają się bezprzedmiotowe: upada temat.

Świadomość powstaje, trwa i zamiera na przecięciu dwóch prostych: czasu naszego ciała i czasu otaczających nas rzeczy. Gdyby świat rodził się, starzał i umierał wraz z naszym ciałem, „równoległe”, nie zyskalibyśmy nigdy świadomości śmierci i zapewne świadomości w ogóle. Ta jest przecież funkcją nierównomierności zmian, różnego tempa czasu własnego i czasu świata.

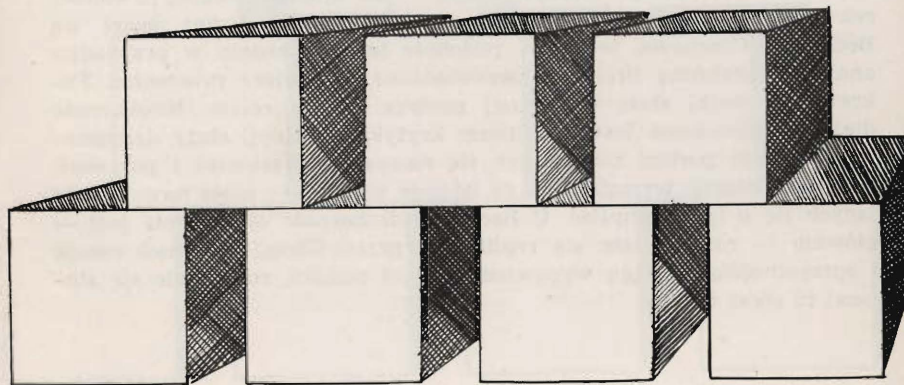
Z drugiej strony: rozpiętość czasu zapisanego w komunikacie świadomości, który odrywa się od niej i przeciwstawia jej, rodzi się ostatecznie z kontaktu dwóch świadomości. Gdyby nie było dwóch, przynajmniej dwóch świadomości w kontakcie, nie byłoby języka, zatem zapisu, zatem pamięci (przywoływane ewentualnie obrazy byłyby nie umiejscowione czasowo i nieodróżnialne od wrażeń aktualnych), zatem czasu świadomości: tylko seria stanów, punktów rozproszonych, nie związanych i nie do powiązania. Jest to po prostu przeniesienie na kategorie, którymi tutaj operujemy, modelu dwóch definicji: punktu jako przecięcia dwóch prostych i prostej wyznaczonej przez dwa punkty. Niech nas usprawiedliwi wielokrotnie podkreślona przez krytykę

rola matematycznych modeli — i kartezyjizmu — wśród intelektualnych inspiracji w twórczości Becketta (pierwszy bodaj podjął ten wątek Hugh Kenner w „Samuel Beckett A. Critical Study” 1961). W matematycznych operacjach definiowania nie ma jednak żadnej zagadki: przejście do nieskończoności pozbawia kategorię wymiaru wszelkiej tajemniczości. Inaczej w przeniesieniu. W ciałach Beckettowskich postaci i w wymienianych między nimi słowach jest jakiś nieuchwytny a przecież wyraźny osad tajemnicy. Nazywano go czasem głębią, czasem poezją Becketta. W istocie jest to eksperymentowanie sekretem. I ciała, i słowa są na różne sposoby redukowane: pozbawiane zmysłów i zdolności ruchu, wyzuwane z wyraźnych odniesień znaczeniowych i składniowych stereotypów. A mimo to dopóki po prostu są, dopóty trwa tajemnicza operacja: płynie czas, w którym krystalizujące się podmioty pozbawiają sensu każdy gest własny i każde wymienione słowo. I odwrotnie: ilekroć słowo i gest układają się nagle w sens, tylekroć tożsamość postaci staje się wątpliwa, rodzą się jakby na nowo, zaskakują same siebie, nie jeszcze nie wiedzące i niczego nie pamiętne prócz sensu olśniewającej chwili — na chwilę.

\* \*  
\*

Sekretną operację przeistaczania postaci w bezsens a czasu w chwilę sensowną rzadko uświadamiamy sobie w potocznych kontaktach z innymi ludźmi. Poddajemy się bowiem przemożnej chęci integrowania szeregów znakowych, stapiania w jedność odbieranych komunikatów — zapewne w dążeniu do totalności właśnie, której wymaga integracja osobowości własnej. Jeśli bowiem świadomość jest zawsze intencjonalna a świat odbierany nie stanowi jedności, jakżeż mogłaby być jednością ona sama?

Intuicyjnie szukamy więc widoku twarzy rozmówcy, obserwujemy drgnienie rąk i staje się dla nas oczywistością, że „to samo” mówi do nas, rusza ustami, kurczy mięśnie twarzy, podaje papierosa, siada w fotelu: „to samo”, ten sam człowiek. Jego trwałość z chwili na chwilę, tożsamość w czasie — potwierdza nam dwoista ciągłość: obecności fizycznej, prawie — indentyczności ciała (prawie, gdyż przecież ze starzało się już ono w tej chwili rozmowy) oraz językowej koherencji dialogu. Ze skóry i ze składni wnioskujemy o osobowości. Owszem





podejrzewamy nieraz, że człowiek ten nie mówi nam „prawdy”, że maskuje się, ale i wtedy intencji fałszu przypisujemy to samo źródło, opatrujemy po prostu komunikat znakiem ujemnym. Natomiast nader rzadko zdarza się, byśmy dostrzegli jakąś niezborność owej sumy komunikatów, którą natychmiast przesłaniają wspólne nawyki i „zmo-wa w totalności”, aby zakradło się podejrzenie, że pod zdradziecką niezbornością kryje się nie fałsz wcale — to ćwierć biedy — ale jakieś zasadnicze „nie na temat”, brak tematu, brak jednego tematu i... jednego źródła.

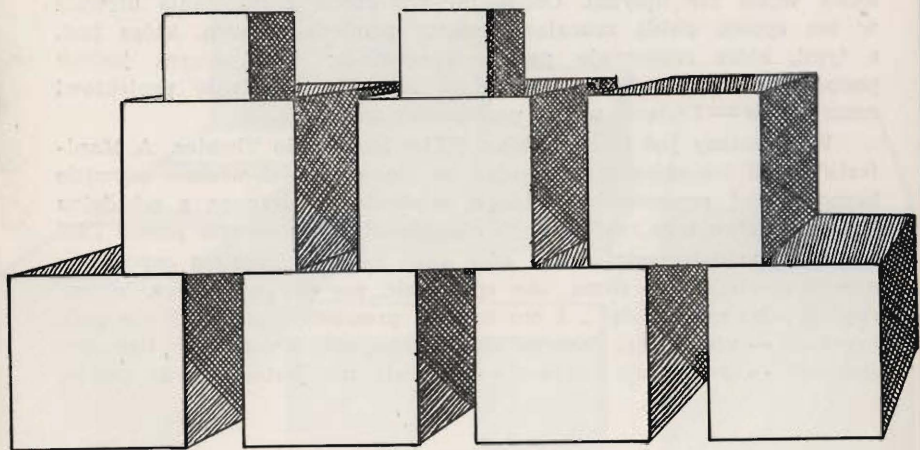
Również powieści Becketta zawierają krytykę iluzji potocznego kontaktu. Jednakże wyłuskanie jej z jednojęzycznego komunikatu powieści wymaga analizy, czytelnik Becketta musi być bystrym i oboznym z materią słowną interpretatorem. Zapewne w więzieniu w San Quentin, gdzie w 1957 r. Herbert Blau z zespołem Actors' Workshop z San Francisco zdobył dla Becketta pierwszy na ziemi amerykańskiej wielki sukces teatralny („Czekając na Godot”), mało kto z więźniów potrafiłby doczytać do końca Beckettowską powieść.

W twórczości inscenizowanej natomiast — a pisywał dla różnych mediów i w rozmaitych gatunkach, od pantomimy do słuchowiska radiowego — Beckett osiąga efekt natychmiastowy przede wszystkim dzięki wyraźnie podkreślonej odrębności szeregów znakowych (stąd notabene tak ważna u niego rola didaskaliów). Jest to zresztą wspólna cecha teatrów tak diametralnie różnych jak Becketta i Brechta. Nawet pantomima „Akt bez słów” jest, oczywiście, tak właśnie skontrastowana — z poprzedzającą „Końcówką”. W scenariuszu „Słuchaj, Joe”, gdzie twarzą jednej postaci towarzyszy głos innej, pisarz wykorzystał możliwości tej techniki do maksimum: w tej etiudzie filmowej złożone są dwa plany odbioru — mamy tylko głos kobiety i tylko reakcję na twarzą mężczyzny, ale może to być głos rzeczywisty i reakcja na całość sytuacji, której nie znamy, i może także wspomnienie głosu, wydobyte z nie znanych nam poza tym pokładów pamięci, w które twarz pokazana właśnie się wpatruje. Zatem rozdzielenie i skontrastowanie szeregów znakowych, różnojęzycznych komunikatów, które potocznie staramy się integrować. Stwarza to oczywiście techniczny niejako podkład dla osławionej tragigroteski Beckettowskich scen.

Następne dwie „techniki” polegają — pierwsza — na specyficznym rozmiianiu się samego dialogu, druga — na skontrastowanej trwałości rekwizytu i niepełnowartości cielesnej postaci. Pierwszej uczył się Beckett u Czechowa, jednakże, podobnie jak poprzednio w przypadku analogii z techniką Brechta, pokrewieństwa nie należy przeceniać. Pokrewne techniki służą odmiennej poetyce, innym celom. Niezborność dialogu u Czechowa jest narzędziem krytyki moralnej: służy demaskowaniu fałszu postaci niezdolnych się nawzajem przekonać i pozyskać, gdyż niezdolnych wyrazić tego, co istotnie ważne — i może nawet lękających się o tym pomyśleć. U Becketta niezborność dialogu nie jest — głównie — rozmiianiem się replik, ale przeskokiem, niekonsekwencją i sprzecznością w ciągu wypowiedzi jednej postaci, rozmiianie się stanowi tu efekt wtórny.

Kalectwo, a co najmniej defekt cielesny, niemal zawsze u postaci Becketta występujący, nie jest bynajmniej osławioną „morbidity”, ponurością, niechęcią do ludzi, jak to tylekroć wywodzili przeciwnicy tego pisarstwa, a jeszcze częściej jego zbyt pochopni wyznawcy. Wspomniałem wyżej, że obecność cielesna, owa prawieniezmiennność ciała w potocznym kontakcie między ludźmi stanowi porękę osobowości. Kalectwo ciała u Becketta nie jest gratisowym „turpizmem”: jest wytrąceniem z równowagi, dynamizacją struktury, przekreśleniem owej prawieniezmiennności, sygnałem stale odbywającego się procesu zużycia ciała. O tym, że defekt cielesny odgrywa taką właśnie rolę, możemy się przekonać nawet w potocznej obserwacji: jeśli ktoś przyjrzał się kiedyś ślepcowi wśród normalnych przechodniów, wie, że właśnie widok kaleki wywołuje nie tylko poczucie niezwykłości, lecz również oczekiwanie zmiany, możliwego zaskoczenia, napozór paradoksalne, tak samo jak widok dziecka wśród dorosłych. Jakoż dziecko u Becketta — chłopiec w „Godocie”, chłopczyk o którym mowa w „Końcówce” — nie ma defektów cielesnych: nie potrzebuje ich, rośnie, zmienność należy do jego istoty... Aktor grający Beckettowską „postać z defektem” nie może być kaleką naturalistycznym: nie pokazuje przecież stanu, lecz proces zużycia się. Zapewne posłuży się więc techniką przebitki, nakładaniem się momentów normalności i kalectwa, będzie je już to eksponował, już skrywał. Najpewniej wykorzysta też grę z rekwizytem, któremu przysługuje trwałość.

Rekwizytem aktora w teatrze Becketta jest przy tym cała przestrzeń sceniczna, albowiem w teatrze tym wszystko, poza człowiekiem, jest artefaktem, wytworem ludzkim, skamieliną przeszłej działalności. Nawet krajobraz. Nie chodzi tu o tezę filozoficzną; nie w tym rzecz, by opozycja natury i człowieka wyłączona była z myśli Becketta, bo zresztą nie jest. O sprawie decyduje dobór precyzyjnych środków wyrazu: tylko jako artefakty, dziś skamieniałe, ale ciągle jeszcze niosące świadectwo innej chwili, momentu powstania, a nie jako natura wiecznie niezmienna i nieodróżnicowana w czasie, otoczenie sceniczne kontrastuje wymownie z chwilą, która jest, postaci.



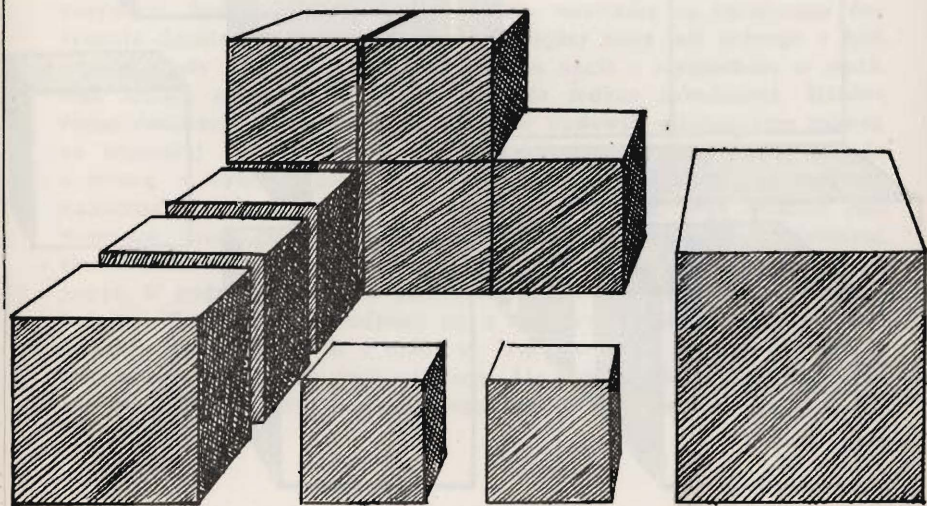


Sztuki Becketta nie mają akcji w znaczeniu ciągu zającających się wydarzeń, które by zmierzały do określonego finału. Posiadają natomiast akcję logiczną, stanowią zarazem bardzo precyzyjnie i konsekwentnie budowaną lekcję percepcji świata. Ich finałem jest inne widzenie: scena zamrze, być może, w tym samym bezruchu, co na początku i postaci tak samo się upozują — ale widz powinien teraz inaczej na nie patrzeć. Najmocniejszym z narzędzi, którym posługuje się Beckett, i ostatnią z technik, o której chciałbym tu wspomnieć, jest opozycja chwili i oczekiwania, specyficzna realizacja czasu w tym teatrze. Oczekiwanie nie jest zresztą najlepszym słowem, ponieważ oznacza wychylenie w przyszłość tylko, a u Becketta chodzi o wychylenie postaci w inny czas, inną chwilę; nie ma większego znaczenia, czy chodzi tu o możliwą przyszłość czy też o przeszłość, gdyż te dwie połacie rozdzielone są dobrze tylko na obiektywnej osi czasu. Natomiast przyszłość jako funkcja wyobraźni i przeszłość jako funkcja pamięci są już znacznie trudniejsze do odróżnienia; są na dobrą sprawę w ogóle nieodróżnialne, jeśli zgodzimy się z Beckettem, że właściwie tych dwóch fakultetów ludzkiego umysłu, wyobraźni i pamięci, nie sposób rozdzielić. Wtedy okazuje się, że dobrze wyróżniona jest jedynie terażniejszość, chwila, która jest, i że w niej jedynie obecny jest sens, ponieważ cel działań bezpośrednio sąsiaduje u niej z działaniem. Jeśli chcemy, tu i teraz, podnieść jabłko lub powiedzieć słowo, podnosimy je lub mówimy i oto osiągnęliśmy cel: ruchy ręki i języka były sensowne, a dalej sięgać nie należy. Dalej ze wszystkich stron zalewa nas stojąca, migotliwa fala czasu naszej pamięci-wyobraźni, w której gospodarzmy dowolnie nie natykając się na opór ciała i materii, budujemy własne osobowości i utrwalamy tożsamość, ale też budujemy je z migotania tylko. Z bezsensowności — gdyż brak oporu, natychmiastowa osiągalność dowolnego celu, czyni zbędnym działanie jakiegokolwiek lub raczej uprawomocnia wszelkie działania i likwiduje kryteria ich doboru: drgająca łapa psa, któremu śni się pościg, jest figurą tego bezsensu działań osobowości ukonstytuowanej w czasie. Są to działania dobudowane gratis do osiągniętego już celu, sztuczne dopisywanie drogi nieprzebytej, wypełnianie czasu, który wcale nie upłynął. Osobowość stworzona z migotania utrwała w ten sposób siebie rzucając pomosty pomiędzy chwilą, która jest, a tymi, które rozpoznaje pamięć-wyobraźnia; tym samym jednak podporządkowuje każde bezpośrednio sensowne działanie projektowi samej siebie — i włącza w ciąg pozbawiony znaczenia.

Wspomniany już Herbert Blau ("The Impossible Theater. A Manifesto" 1964) inscenizując „Czekając na Godotą” miał właśnie poczucie bezpośrednio sensowności każdego działania scenicznego z oddzielną i szukał wobec tego racjonalnych eksplikacji. W momencie paniki Didi schowany w dole podrzucał w górę swój kapelusz „gestem zapożyczonym z kowbojskiego filmu, aby sprawdzić, czy nie ma wroga. W porządku, nikt nie strzela”... I oto w dniu premiery podrzucono do góry kapelusz — nie wraca. Zaczepił się o lampę nad sceną. „Tak było doskonale” — komentuje reżyser — i wcale nie jesteśmy tego pewni,

choć domyślamy się, o co chodzi. Kapelusz, który po naturalistycznie uzasadnionej scenie, nagle nie wraca, stwarza „efekt obcości”, scenę obudowuje „dziwność” sugerująca, że wszystko to dzieje się w świecie niesamowitym np. bez siły ciężenia. Niewątpliwie, powstaje w ten sposób ostra cezura pomiędzy jedną a drugą naturalistyczną chwilą sceniczną, następuje rozerwanie ciągłości, zniechęca się widza do szukania potocznego „sensu” całości. Ale rzecz w tym, że dziwność przynależy w tym układzie rzeczom, a nie ludziom; w intencjach Becketta leżałby powrót kapelusza i zdumienie Didi właśnie normalnością powrotu. To, co się dzieje w sztukach Becketta, nigdy bowiem nie przylega do oczekiwań wychylonych w czas postaci i przylegać nie może: logika zdarzeń, logika artefaktów jest z punktu widzenia kreujących swą osobowość postaci zawsze rozproszonym ciągiem przypadków, wśród których nie może być nigdy istotnie ważnego. Ten by zmuszał bowiem osobowość kreowaną do aktualizacji, sprawdzenia się hic et nunc, temu zaś, osobowość stworzona z migotania, projekcji bez oporu, nie mogłaby sprostać. Godot może przyjść na scenę Becketta tylko wtedy, zawsze tylko wtedy, gdy Gogo i Didi'ego, Hamma i Clova już na niej nie będzie.

O katastrofie, o której mowa w „Końcówce”, nie ma bynajmniej potrzeby snuć domysłów. Jest pokazana w „Akcji bez słów”, który nie stanowi ani epilogu, ani komentarza, a eksplikację, jak w dobrej zagadce, co się zdarzyło po drugiej stronie szarej wieży, gdzie Hamm i Clov rozegrali swą ostatnią — którą już z kolei „ostatnią”? — batalię. Oto więc człowiek, który odrzucił rolę Syzyfa. Nie popadł w rozpacz, nie wiesza się: siedzi uśmiechnięty i wyprostowany. Przestał wychylać się w czas. Nie wspomina i nie projektuje siebie. Człowiek ten jest cały w terażniejszości i właśnie dlatego, choć jest też cały cielsny, nie ma w nim kalectwa, defektów, starości. Katastrofa „Aktu bez słów” nie jest śmiercią świata. Jest śmiercią ludzkości i przywróceniem sensu światu który obecność człowieka wprawiła w niepokój. Tylko że

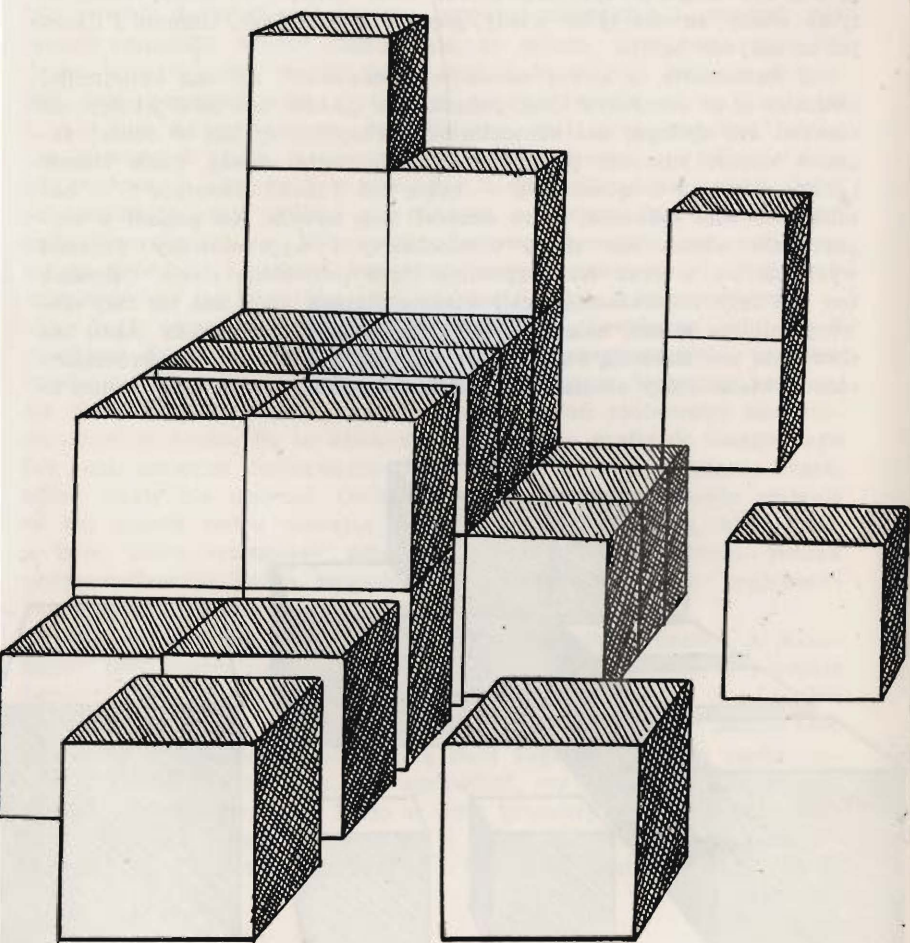




tego sensu nikt już nie pozna... Jeśliby rzeczywiście rzecz zdarzyła się nie tylko w teatrze.

Czy więc, koniec końców, jest Samuel Beckett najkonsekwentniejszym nihilistą literatury światowej, czy też tym, który przed nihilizmem ostrzega? Sądzę, że jednym i drugim i nie widzę w tym sprzeczności. Na pewno przecież nie znosi ten pisarz komfortu iluzji, wygodnego podziału „my i ten świat”, gdzie „nam” przysługuje autentyzm osobowości, świat zaś winien popisywać się wszechogarniającym sensem. Nie znosi... widzów. Jeśli sens świata i godność człowieka są do znalezienia, to w każdym razie tylko tu i teraz, w działaniu.

**KRZYSZTOF WOLICKI**



## Samuel Beckett WYLUDNIACZ

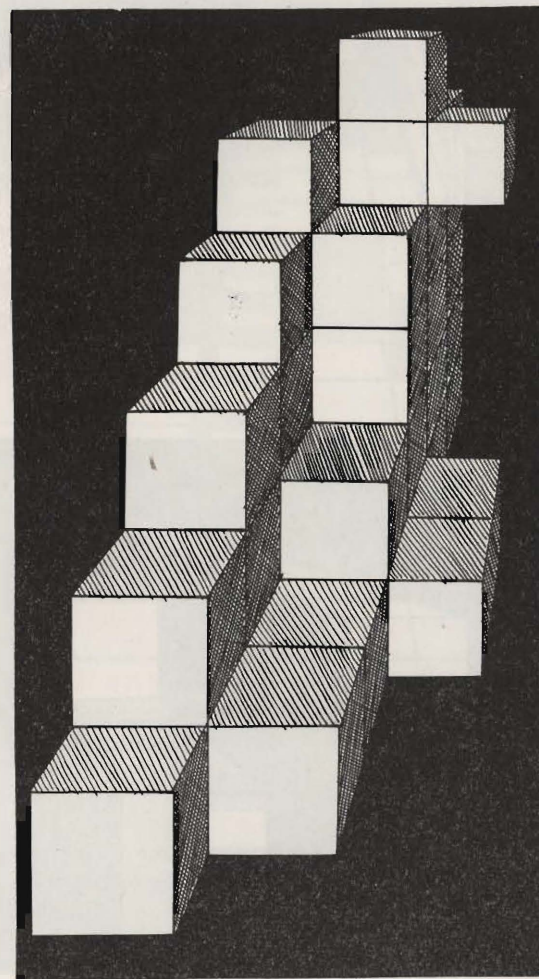
Miejsce gdzie osiadają ciała szukając każde swego wyludniacza. Dość obszerne by poszukiwania mogły być daremne. Dość ciasne by daremna była ucieczka. Jest to wnętrze spłaszczonego walca liczącego pięćdziesiąt metrów obwodu i dla harmonii szesnaście wysokości. Światło. Jego wątkość. Jego żółtość. Jego wszechobecność tak jakby każdy z osiemdziesięciu z grubsza tysięcy centymetrów kwadratowych powierzchni łącznej promieniował własną poświatą. Zdyszane pulsowanie tego światła. Czasem niezczęsto ustaje ono jak kończy się oddech. Wówczas wszyscy nieruchomieją. Ich pobyt być może się zakończy. Po kilku sekundach wszystko zaczyna się na nowo. Skutki tego światła dla wzroku, który szuka. Skutki dla wzroku który który już nie szuka wbity w ziemię lub uniesiony ku odległemu sufitowi gdzie nikogo być nie może. Temperatura. Powolniejszym pulsem waha się pomiędzy ciepłem i zimnem. Z jednego krańcowego punktu w drugi przechodzi w ciągu okół czterech sekund. Są chwile kiedy zastyga w ciepłe bądź w zimne. Pokrywają się z tymi w których zastyga światło. Wówczas wszyscy nieruchomieją. Być może wszystko się skończy. Po kilku sekundach wszystko zaczyna się na nowo. Skutki tego klimatu dla skór. Wysychają na pergamin. Ciała przy muśnięciu szeleszczą jak zeschnięte liście. Dotknięte są nawet błony śluzowe. Odgłos pocałunku jest nie do opisanego. Ci którzy biorą się jeszcze do kopulowania się są go w stanie dopełnić. Ale nie chcą się z tym pogodzić. Ziemia i ściana są z twardej gumy lub czegoś podobnego. Gwałtownie uderzone nogą lub pięścią lub głową niemal nie wydają dźwięku. Zatem bezgłośność kroków to oczywiste. Jedyne odgłosy godne takiego nazwania są rezultatem dotykania drabin lub zderzania się ciał między sobą lub jednego z nim samym kiedy na przykład uderzy się ono nagle z rozmachem w pierś. Tak trwają mięsokostni. Drabiny. Są to jedyne przedmioty. Bardzo różne rozmiarami wszystkie są proste w budowie. Najmniejsze mierzą co najmniej sześć metrów. Kilka jest rozsuwanych. Poopierano je o ścianę w układzie mało harmonijnym. Najwyżsi stojąc na szczycie najdłuższych mogą końcami palców dotknąć sufitu. Jego materia jest więc tak samo znana jak materia ziemi i ściany. Pod gwałtownym ciosem szczebla niemal nie wydaje dźwięku. Na te drabiny jest wielki popyt. U podnóża każdej z nich czeka stale lub prawie stale nieduża kolejka. Trzeba jednak odwagi by z nich korzystać. Wszystkim brak bowiem połowy szczebli i mało w tym harmonii. Gdyby brakowało co drugiego nie byłoby wielkiej biedy. Ale ubytek trzech pod rząd zmusza do akrobacji. No niemniej popyt na te drabiny jest wielki i nie



ma obawy by stać się miały zwykłymi żerdziami połączonymi tylko u góry i u podstawy. Potrzeba wspinaczki jest bowiem bardzo rozpowszechniona. Nie odczuwać jej więcej to wyzwolenie nieczęste. Brakujące szczeble znajdują się w rękach nielicznych uprzywilejowanych. Posługują się nimi głównie dla napaści i obrony. Odosobnione próby rozłupania w ten sposób własnej czaszki prowadzą w najlepszym razie do krótkotrwałej utraty przytomności. Drabiny umożliwiać mają poszukiwaczom dojście do nisz. Ci którzy już tam nie wchodzi posługują się nimi po prostu w celu oderwania się od ziemi. Jest w zwyczaju że na drabinę nie wchodzi się razem. Uciekinier któremu uda się znaleźć wolną drabinę może się na niej schronić i odczekać aż gniew ostygnie. Nisze lub komory. Są to wydrążenia wygrzebane wprost w ścianie powyżej wyobrażonej linii obiegającej ją w połowie wysokości. Znajdują się więc wyłącznie w górnej połowie. Otwór wejściowy różnej wielkości daje łatwy dostęp do wnęki rozmaitych rozmiarów zawsze jednak dość znacznych by ciało dzięki normalnym ruchom stawów mogło się tam dostać i także jakoś rozciągnąć. Nisze układają się w kształt piątek z domina — nieregularnych, poprzesuowanych ze znajomością rzeczy o bokach przeciętnie siedmiometrowych. Harmonijny układ w którym podobać sobie może tylko ten kto wskutek długiego obcowania poznał w głębi zespół nisz tak że dysponuje doskonałym jego obrazem w umyśle. Otóż wątpliwe czy ktoś taki istnieje. Każdy bowiem ze wspinających się ma swoje ulubione nisze i unika jeśli to tylko możliwe wdrapywania się do innych. Niektóre połączone są ze sobą tunelami przebitymi w głębi ściany o długości dochodzącej nawet do pięćdziesięciu metrów. Z większości jednak wyjść można tylko wejściem. Rzecz ma się tak jakby w pewnym momencie wystąpiło poczucie zniechęcenia. Do odnotowania na poparcie takiego poglądu że istnieje długi tunel kończący się ślepo — porzucony. Biada ciału które się tam lekkomyślnie zapędzi i po długotrwałym wysiłku musi wracać tą samą drogą czolgając się tyłem. Dramat taki zdarza się prawdę mówiąc nie tylko w nieukończonym tunelu. Wystarczy zważyć co następuje nieuchronnie gdy dwa ciała z dwóch przeciwnych końców wyruszą w tym samym czasie tunelem normalnym. Nisze i tunele poddane są klimatowi i oświetleniu takim samym jak całe miejsce pobytu. Tyle więc o nim w pierwszym zarysie.

Jedno ciało na metr kwadratowy łącznie zatem dwieście ciał okrągło licząc. Bliżej lub dalej spokrewnione lub zaprzyjaźnione w jakimś stopniu ciała są w wielu wypadkach w zasadzie znajome sobie. Ścisł i mrok utrudniają rozpoznanie. Z pewnego punktu widzenia ciała te są czterech odmian. Najpierw te które są nieprzerwanie w ruchu. Po drugie te które się czasem zatrzymują. Po trzecie te które nigdy nie opuszczają zdobytego miejsca chyba że zostaną z niego przepędzone a wtedy rzucają się na pierwsze wolne by znów znieruchomić. To nie jest całkiem ścisłe. O ile bowiem u tych ostatnich czyli odsiadłych potrzeba wspinaczki wygasła o tyle zdarzają się dziwne jej rozbłyski. Osobnik porzuca wówczas swoje stanowisko i wyrusza na poszukiwanie wolnej drabiny lub przyłącza się do najkrótszej bądź najbliższej kolejki

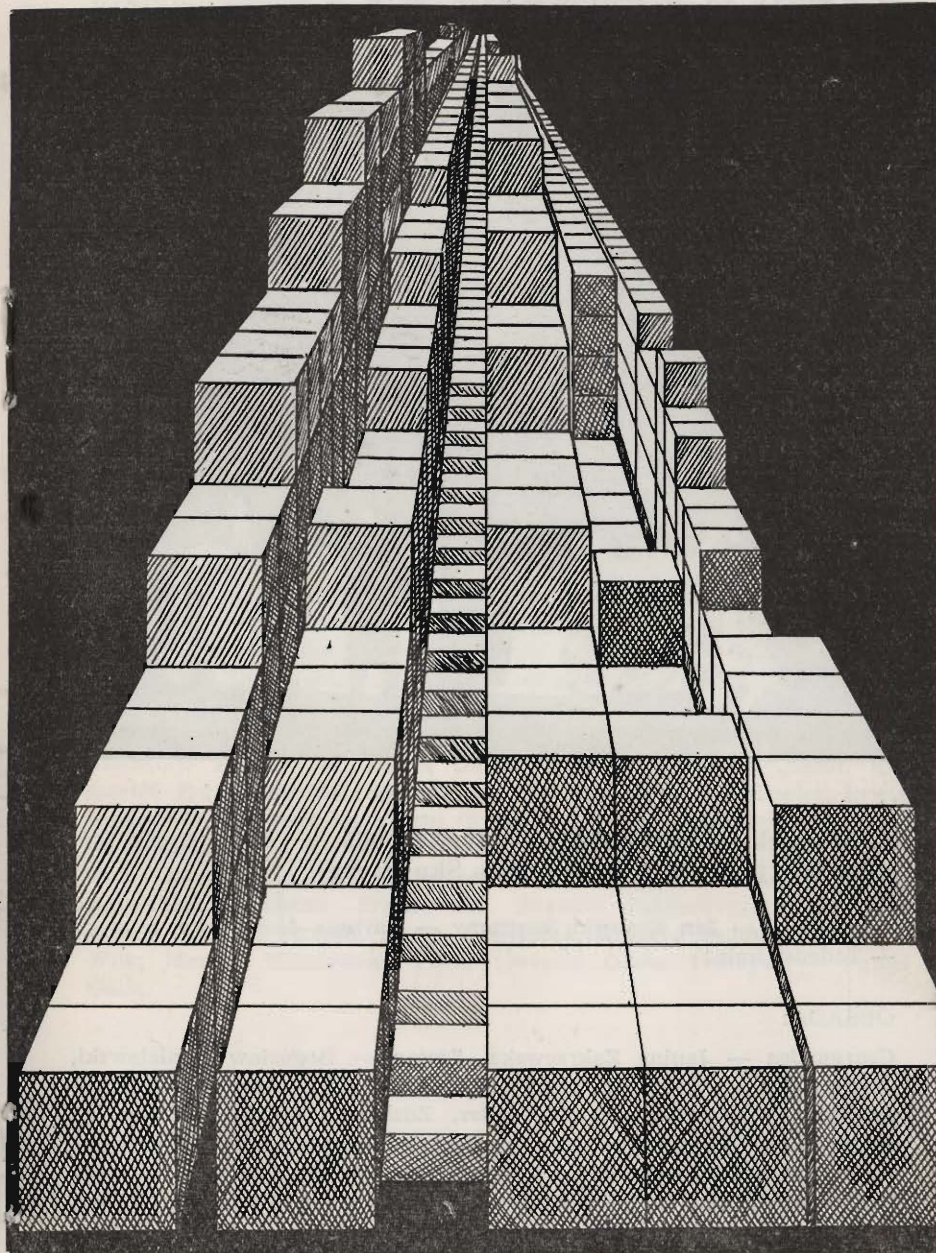
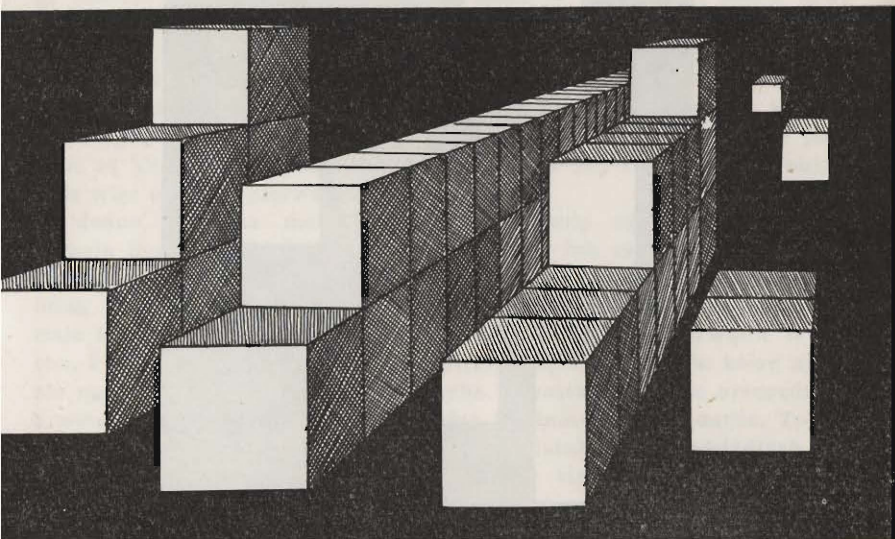
oczekujących. Prawdę mówiąc trudno szukającemu zrezygnować z drabiny. Paradoksalnie właśnie gwałty owych osiadłych najbardziej zakłócają spokój walca. Po czwarte te co nie szukają czyli nie-szukający zasiedli w większości pod ścianą w pozycji która zmusiła Dantego do jednego z tych nieczęstych u niego błędnych uśmieszków. Przez nie-szukających nie sposób koniec końców rozumieć nic innego mimo przepaści do której to prowadzi jak byłych szukających. Aby wyobrażenie to uczynić mniej jadowitym wystarczy przyjąć że potrzeba szukania w nie mniejszej ożywać może mierze niż potrzeba drabiny i że oczy wedle wszelkiego pozorów na zawsze opuszczone lub zamknięte zachowują dziwną moc by nagle znów zapłonąć gorączką pośród twarzy i ciał. Zawsze przecież dość pozostanie jadu by prędzej czy później





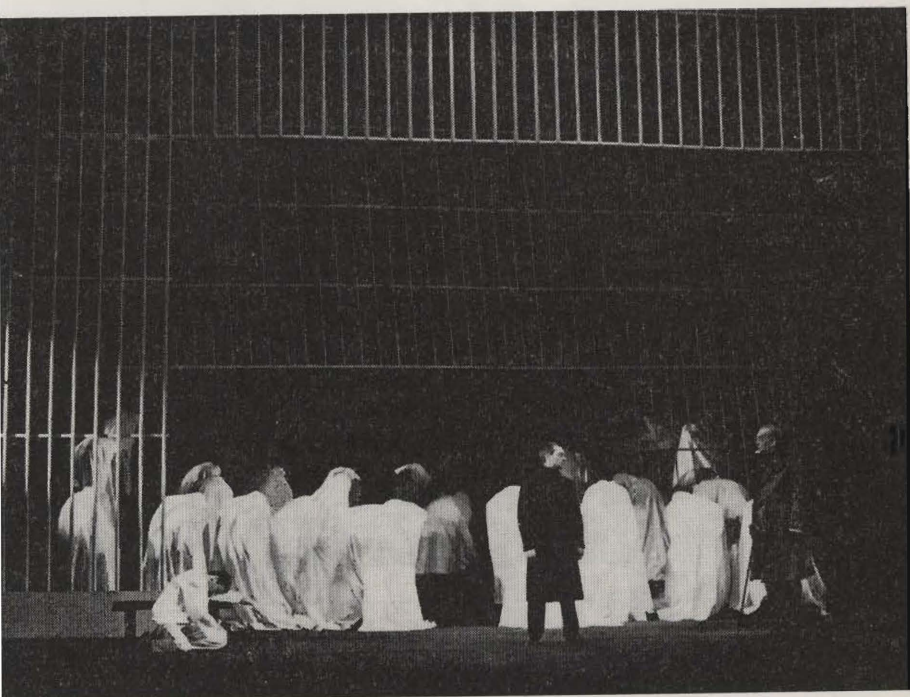
wyczerpać energię tego małego ludu aż do ostatka. Słabnięcie na szczęście nieodczuwalne z racji powolności i nagłych rozbudzeń które je w części równoważą oraz nieuwagi zainteresowanych odurzonych bądź namiętnością jeszcze w nich żywą bądź stanem osłabienia do którego nieodczuwalnie doszli. I nie mogąc sobie wcale wyobrazić ostatecznego stanu gdy każde ciało zastygnie w bezruchu a każde oko opustoszeje dojdą doń bezwiednie i będą tacy — nie wiedząc. Wówczas światło i klimat nie będą już takie same aczkolwiek nie sposób przewidzieć jakie będą. Do rozważenia wszakże możliwość że pierwsze zgaśnie straciwszy rację bytu a drugie ustali się w pobliżu zera. W zimnej czerni nieruchomego mięsa. Tyle z grubsza o tych ciałach z pierwszego punktu widzenia i o tym wyobrażeniu wraz z konsekwencjami jeśli się utrzyma.

[Dialog nr 12/1971. Przekład K. Wolickiego]





**INSCENIZACJE JERZEGO KRASOWSKIEGO W TEATRZE  
POLSKIM WE WROCLAWIU ORAZ WE WROCLAWSKIM  
OŚRODKU TV W LATACH 1965—1972**



**J. Słowacki — KORDIAN — 19 XI 1965**  
(incenizacja wspólnie z Krystyną Skuszanką)

scenografia — Jan Kosiński, kostiumy — Barbara Jankowska, muzyka  
— Tadeusz Baird

**OBSADA:**

*Czarownica* — Janina Zakrzewska, *Szatan* — Bogusław Danielewski,  
*Mefistofeles* — Artur Młodnicki, *Szatani* — Krzesiśława Dubielówna,  
Barbara Jakubowska, Joanna Keller, Zdzisława Młodnicka, Jadwiga  
Ziemiańska, Bolesław Abart, Zygmunt Bielawski, Andrzej Erchard,  
Stanisław Frąckowiak, Ryszard Jaśniewicz, Zenon Koszarek, Ryszard  
Kotas, Ferdynand Matysik, Andrzej Mrozek, Erwin Nowiaszak, Witold  
Pyrkosz, Ryszard Sadowski, Andrzej Wilk, Marian Wiśniowski, *Chór  
aniołów* — Krzesiśława Dubielówna, Barbara Jakubowska, Joanna

Keller, Zdzisława Młodnicka, Jadwiga Ziemiańska, *Trzecia Osoba Prologu* — Paweł Galia, *Kordian* — Andrzej Hrydzewicz, *Grzegorz* — Andrzej Polkowski, *Laura* — Anna Lutosławska, *Panna* — Lucja Burzyńska, *Dozorca* — Ludomir Olszewski, *Wioletta* — Jadwiga Skupnik, *Papież* — Andrzej Polkowski, *Lud warszawski* — Lucja Burzyńska, Krzesiśława Dubielówna, Barbara Jakubowska, Joanna Keller, Zdzisława Młodnicka, Halina Romanowska, Jadwiga Skupnik, Sabina Wiśniewska, Janina Zakrzewska, Bolesław Abart, Zygmunt Bielawski, Borys Borkowski, Bogusław Danielewski, Andrzej Erchard, Stanisław Frąckowiak, Paweł Galia, Ryszard Jaśniewicz, Zenon Koszarek, Ryszard Kotas, Ferdynand Matysik, Andrzej Mrozek, Albert Narkiewicz, Erwin Nowiaszak, Ludomir Olszewski, Witold Pyrkosz, Ryszard Sadowski, Andrzej Wilk, Marian Wiśniowski, *Car* — Igor Przegrodzki, *Mefistofeles (Nieznajomy)* — Artur Młodnicki, *Prezes* — Józef Pierricki, *Ksiądz* — Piotr Kurowski, *Starzec* — Albert Narkiewicz, *Spiskowi* — Bolesław Abart, Zygmunt Bielawski, Borys Borkowski, Bogusław Danielewski, Andrzej Erchard, Stanisław Frąckowiak, Paweł Galia, Ryszard Jaśniewicz, Zenon Koszarek, Ryszard Kotas, Ferdynand Matysik, Andrzej Mrozek, Erwin Nowiaszak, Ludomir Olszewski, Witold Pyrkosz, Ryszard Sadowski, Andrzej Wilk, Marian Wiśniowski, *Mefistofeles (Szyldwach)* — Artur Młodnicki, *Strach* — Stanisław Frąckowiak, *Imaginacja* — Ryszard Sadowski, *Zjawa* — Anna Lutosławska, *Widmo* — Ferdynand Matysik, *Diabeł* — Stanisław Igar, *Dozorca w Szpitalu Wariatów* — Witold Pyrkosz, *Mefistofeles (Doktor)* — Artur Młodnicki, *Wariat I* — Piotr Kurowski, *Wariat II* — Ryszard Kotas, *Wariaci* — Lucja Burzyńska, Krzesiśława Dubielówna, Barbara Jakubowska, Joanna Keller, Anna Lutosławska, Zdzisława Młodnicka, Halina Romanowska, Jadwiga Skupnik, Sabina Wiśniewska, Janina Zakrzewska, Jadwiga Ziemiańska, Bolesław Abart, Zygmunt Bielawski, Borys Borkowski, Bogusław Danielewski, Andrzej Erchard, Stanisław Frąckowiak, Paweł Galia, Ryszard Jaśniewicz, Zenon Koszarek, Ferdynand Matysik, Andrzej Mrozek, Albert Narkiewicz, Erwin Nowiaszak, Ludomir Olszewski, Ryszard Sadowski, Andrzej Wilk, Marian Wiśniowski, *Wielki Księżę Konstanty* — Stanisław Igar, *Kuruta* — Mieczysław Łoza, *Podchorążowie* — Bolesław Abart, Zygmunt Bielawski, Stanisław Frąckowiak, Ryszard Jaśniewicz, Zenon Koszarek, Andrzej Mrozek, Erwin Nowiaszak, Ryszard Sadowski, Andrzej Wilk, Marian Wiśniowski, *Poeta (Trzecia Osoba Prologu)* — Paweł Galia.





**F. Dostojewski — WIEŻA STIEPAŃCZYKOWO I JEJ MIESZKAŃCY — 24 III 1966**

(adaptacja sceniczna i reżyseria)

scenografia — Aleksander Jędrzejewski, kostiumy — Jadwiga Przeradzka

*Jegor Iljicz Rostaniew* — Stanisław Michalik; *Sergiusz Aleksandrowicz* — Ferdynand Matysik, *Foma Fomicz Opiskin* — Stanisław Igar, *Generalowa* — Janina Martynowska, *Nastia* — Jadwiga Skupnik, *Tatiana Iwanowna* — Lucja Burzyńska, *Pieriepielicyn Anna Nilowna* — Halina Buyno, *Praskowia Iljinična* — Janina Zakrzewska, *Sasza* — Krystyna Mikołajewska, *Obnoskina Afnisa Pietrowna* — Barbara Jakubowska, *Bachczejew Stiepan Aleksiejewicz* — Artur Młodnicki, *Mizynczykow Iwan Iwanowicz* — Andrzej Polkowski, *Obnoskin Paweł Siemionowicz* — Ryszard Kotas, Stanisław Frąckowiak, *Jeżewikin Eugraf Łarionowicz* — Józef Pieracki, *Gawryła* — Albert Narkiewicz, *Jawnopląsow* — Jerzy Fornal, *Falalej* — Paweł Galia, *Korowkin* — Tadeusz Skorulski, *Griszka* — Mieczysław Łoza, *Wasiliew* — Marian Wiśniowski, *Archip* — Antoni Odrowąż, *Kowal* — Zenon Koszarek, *Chłopi* — Bolesław Abart, Ryszard Jaśniewicz, Zygmunta Bielawski.



**M. de Ghelderode — WĘDRÓWKA MISTRZA KOŚCIEJA — 25 VI 1966**

scenografia — Krystyna Zachwatowicz

OBSADA:

*Nekrozotar Mistrz Kościej* — Andrzej Polkowski, *Videbol* — Stanisław Michalik, *Porprenaz* — Witold Pyrkosz, *Saliwena* — Iga Mayr, *Gulaw* — Igor Przegrodzki, *Aspiket* — Ryszard Michalak, *Bazyliket* — Ludomir Olszewski, *Jusemina* — Krystyna Mikołajewska, *Adrian* — Andrzej Hrydzewicz, *Szobiak* — Marian Wiśniowski, *Szaberniak* — Tadeusz Skorulski, *Rufiak* — Janusz Ostrowski.





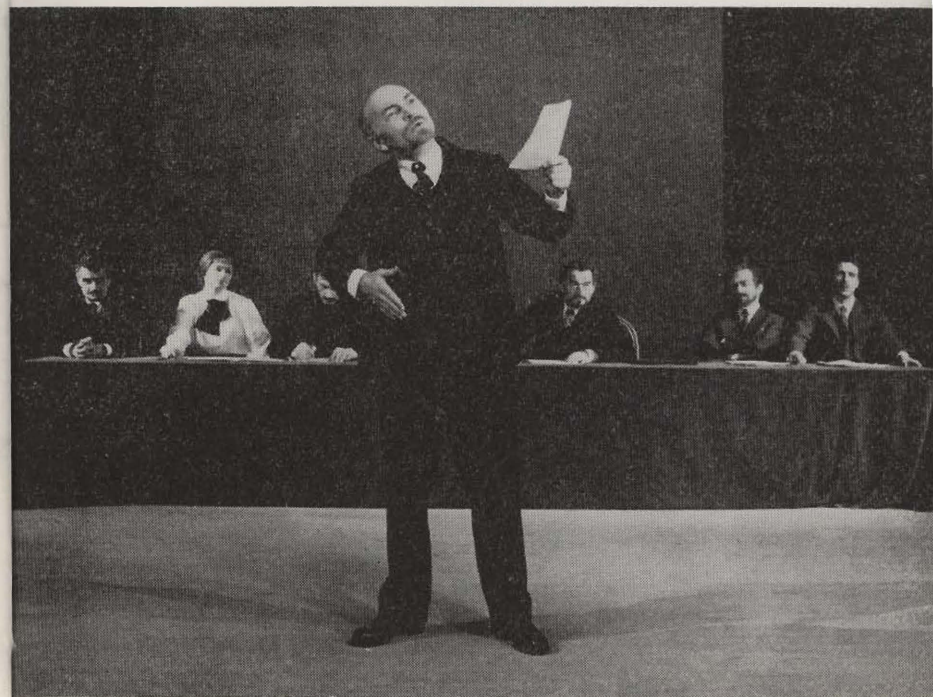
*Salu* — Józef Skwark, *Courtois* — Bolesław Abart, *Merlin* — Janusz Ostrowski, *Legendre* — Mieczysław Łoza, *Tallien* — Janusz Peszek, *Deputowani w Konwencji* — Albert Narkiewicz, Jerzy Fornal, Stanisław Frąckowiak, Wojciech Malec, Andrzej Erchard, Zenon Koszarek, Mieczysław Łoza, Ryszard Michalak, Tadeusz Skorulski, Ludomir Olszewski, Józef Skwark, Andrzej Wilk, Jerzy Ernż, *Hérault* — Stanisław Frąckowiak, *Chaumette* — Wojciech Malec, *Fabre* — Adolf Chronicki, *Dozorca więzienia Luksemburg* — Antoni Odrowąż, *Fouquier* — Stanisław Michalik, *Herman* — Andrzej Erchard, *Woźny w Trybunale Rewolucyjnym* — Andrzej Wilk, *Publiczność w Trybunale Rewolucyjnym* — Halina Buyno, Jadwiga Hańska, Barbara Jakubowska, Joanna Keller, Halina Romanowska, Zdzisława Młodnicka, Jadwiga Skupnik, Sabina Wiśniewska, Janina Zakrzewska, Albert Narkiewicz, Jerzy Fornal, Wojciech Malec, Bolesław Abart, Janusz Peszek, Zenon Koszarek, Mieczysław Łoza, Ryszard Michalak, Antoni Odrowąż, Józef Skwark, Ludomir Olszewski, Jerzy Ernż oraz statyści; *Kat Sanson* — Janusz Ostrowski, *Fryzjerzy* — Tadeusz Skorulski, Statyści

### S. Przybyszewska — SPRAWA DANTONA — 11 II 1967

scenografia — Krystyna Zachwatowicz, muzyka — Adam Walaciński

#### OBSADA:

*Drukarz* — Albert Narkiewicz, *Blondyn* — Stanisław Frąckowiak, *Skazaniec* — Andrzej Erchard, *I Żołnierz* — Jan Peszek, *II Żołnierz* — Wojciech Malec, *I Komisarz* — Bolesław Abart, *II Komisarz* — Zenon Koszarek, *Murarz* — Stanisław Michalik, *Inwalida* — Mieczysław Łoza, *Szpicel* — Ryszard Michalak, *Student* — Józef Skwark, *Konwojent* — Andrzej Wilk, *Inteligent* — Jerzy Ernż, *Gospodyni* — Halina Buyno, *Dama* — Halina Romanowska, *Suzon* — Jadwiga Skupnik, *Madeleine* — Sabina Wiśniewska, *Lud* — Łucja Burzyńska, Jadwiga Hańska, Barbara Jakubowska, Joanna Keller, Zdzisława Młodnicka, Janina Zakrzewska, Ferdynand Matysik, Ryszard Kotys, Marian Wiśniowski, Jerzy Fornal, Stanisław Michalik, Janusz Ostrowski, Antoni Odrowąż, Ludomir Olszewski, oraz statyści; *Robespierre* — Igor Przegrodzki, *Saint-Just* — Zygmunt Bielawski, *Fryzjer* — Tadeusz Skorulski, *Eleonora* — Antonina Girycz, *Danton* — Stanisław Igar, *Louise* — Mirosława Lombardo, *Westerman* — Władysław Dewoyno, *Desmoulins* — Romuald Michalewski, *Delacroix* — Erwin Nowiaszak, *Philippeaux* — Piotr Kurowski, *Bourdon* — Ferdynand Matysik, *Billaud* — Ryszard Kotys, *Barère* — Marian Wiśniowski, *Carnot* — Andrzej Hrydzewicz, *Collot* — Andrzej Polkowski, *Amar* — Jerzy Fornal, *Vadier* — Zdzisław Karczewski, *Woźny ComSalu* — Andrzej Wilk, *Lindet* — Jerzy Ernż, *Sekretarz Com*



### M. Szatrow — SZÓSTY LIPCA — 21 IV 1967

scenografia — Aleksander Jędrzejewski



OBSADA:

*Lenin* — Ignacy Machowski, *Swierdłow* — Andrzej Polkowski, *Dzierżyński* — Andrzej Hrydzewicz, *Krupska* — Jadwiga Skupnik, *Boncz-Brujewicz* — Igor Przegrodzki, *Cziczerin* — Stanisław Igar, *Łacis* — Marian Wiśniowski, *Gorbunow* — Stanisław Frąckowiak, *Podwojski* — Janusz Ostrowski, *Daniszewski* — Adolf Chronicki, *Delegat I* — Albert Narkiewicz, *Delegat II* — Władysław Dewoyno, *Antonow* — Józef Skwark, *Chrustalew* — Janusz Peszek, *Spirydonowa* — Anna Lutosławska, *Popow* — Ferdynand Matysik, *Blumkin* — Ryszard Kotys, *Karelin* — Stanisław Michalik, *Proszjan* — Jerzy Ernż, *Sablin* — Piotr Kurowski, *Aleksandrowicz* — Zdzisław Karczewski, *Żarow* — Mieczysław Łoza, *Wartownik I* — Bolesław Abart, *Wartownik II* — Jerzy Fornal, *Mirbach* — Artur Młodnicki, *Ritzler* — Erwin Nowiaszak, *Müller* — Zygmunt Bielawski, *Dziennikarz amerykański* — Andrzej Erchard, *Marynarz I* — Wojciech Malec, *Marynarz II* — Zenon Koszarek, *Marynarz III* — Andrzej Wilk

---



**A. Fredro — ZEMSTA — 1 III 1968**

scenografia — Krystyna Zachwatowicz, opracowanie bójki w scenie z murarzami — Stanisław Brzozowski, muzyka — Adam Walaciński.

OBSADA:

*Cześnik Raptusiewicz* — Witold Pyrkosz, *Rejent Milczek* — Andrzej Polkowski, *Ryszard Kotys*, *Klara* — Krystyna Mikołajewska, *Marta Ławińska*, *Wacław* — Janusz Peszek, *Podstolina* — Anna Lutosławska, *Papkin* — Ferdynand Matysik, *Dyndalski* — Zdzisław Karczewski, *Artur Młodnicki*, *Smigalski* — Mieczysław Łoza, *Peretka* — Stanisław Frąckowiak, *Paweł Galia*, *I Murarz* — Janusz Ostrowski, *Marian Wiśniowski*, *II Murarz* — Jerzy Fornal, *Różia* — Halina Piechowska, *Szlachta Cześnika* — Zenon Koszarek, *Wojciech Malec*, *Albert Narkiewicz*, *Tadeusz Skorulski*, *Jerzy Zass*, *Paweł Galia*, *Szlachta Rejenta* — Andrzej Wilk, *Józef Skwark*, *Bolesław Abart*, *Jerzy Ernż*

---



**E. Bryll — RZECZ LISTOPADOWA — 15 XI 1968**  
(incenizacja wspólnie z Krystyną Skuszanką)

scenografia — Krystyna Zachwatowicz, muzyka — Adam Walaciński, plastyka ruchu w scenach wesela — Stanisław Brzozowski



#### OBSADA:

*Pierwszy* — Józef Skwark, *Drugi* — Paweł Galia, *Poeta* — Stanisław Michalik, *Obcy* — Erwin Nowiaszak, *Dziewczyna* — Marta Ławińska, *Dama* — Barbara Jakubowska, *Mężczyzna I* — Witold Pyrkosz, *Mężczyzna II* — Ferdynand Matysik, *Mężczyzna III* — Ryszard Kotys, *Aktorka* — Janina Zakrzewska, *Reżyser* — Romuald Michalewski, *Asystent* — Janusz Peszek, *Piosenkarka* — Krzesiśława Dubielówna, *Młody Prozaik* — Jerzy Zass, *Artysta* — Igor Przegrodzki, *Matka Pana Młodego* — Sabina Wiśniewska, *Ojciec Panny Młodej* — Marian Wiśniowski, *Dziennikarka* — Anna Lutosławska, *Chłopak* — Wojciech Malec, *Panna Młoda* — Irena Szymkiewicz, *Pan Młody* — Andrzej Hrydzewicz, *Dziewczyna I* — Jadwiga Ziemiańska, *Dziewczyna II* — Joanna Keller, *Pan I* — Andrzej Polkowski, *Pan II* — Bogusław Danielewski, *Pan III* — Tadeusz Skorulski, *Kanalarz* — Piotr Kurowski

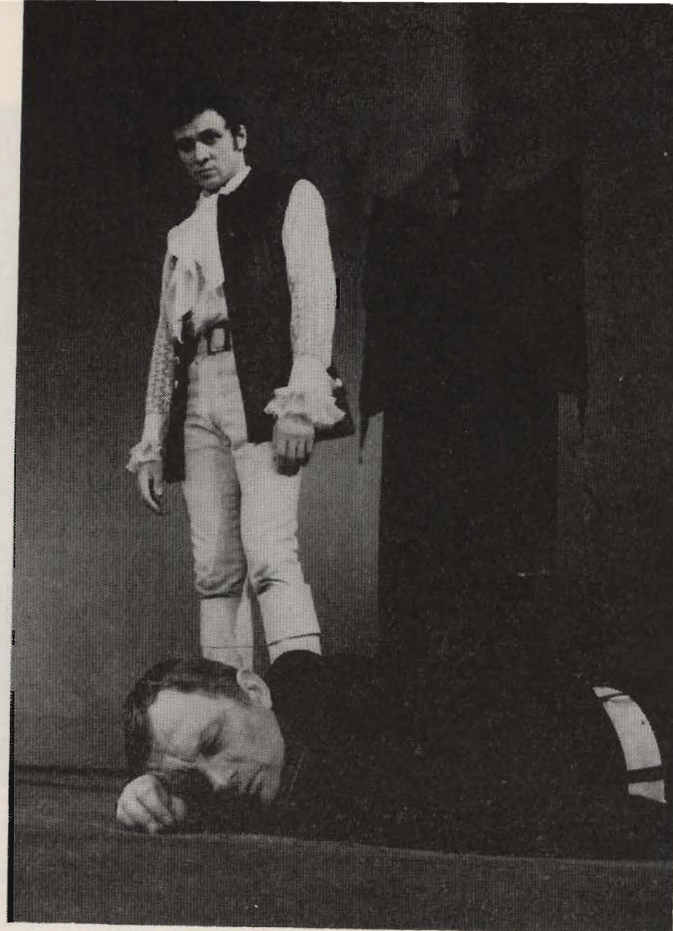


#### B. Drozdowski — KONDUKT — 16 I 1969

scenografia — Krystyna Zachwatowicz

#### OBSADA:

*Maciej* — Ryszard Kotys, *Kazek* — Ferdynand Matysik, *Sadyban* — Witold Pyrkosz, *Woźniak* — Artur Młodnicki, *Pawelski* — Wojciech Siemion, *Magda* — Marianna Gdowska, *Sottys* — Zdzisław Karczewski



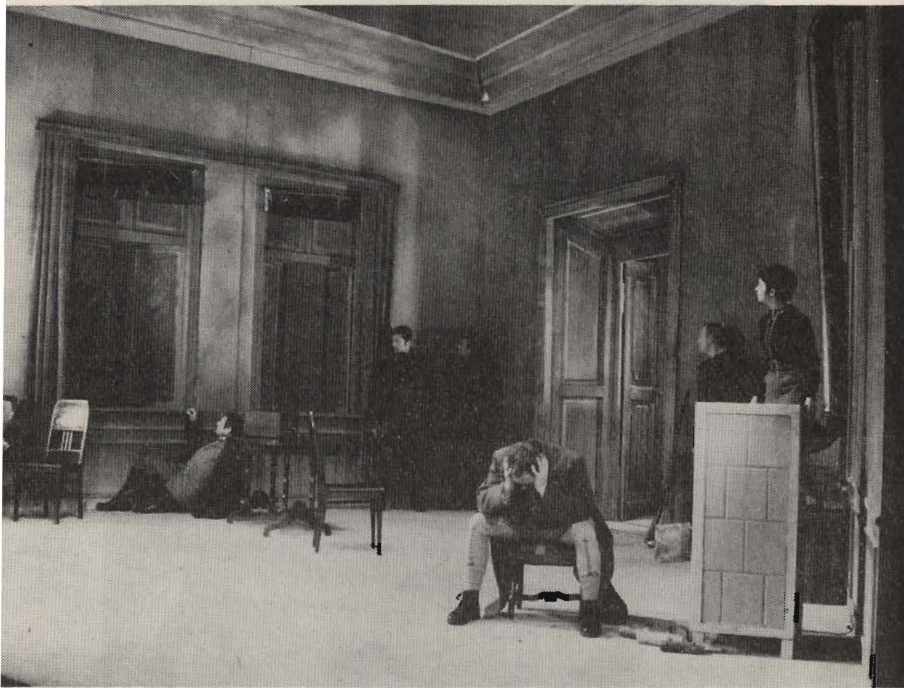
#### Molière — DON JUAN — 20 II 1970

scenografia — Władysław Hasiór, kostiumy — Jadwiga Pożakowska, muzyka — Adam Walaciński, układ pojedynków — Marian Wiśniowski

#### OBSADA:

*Don Juan* — Andrzej Hrydzewicz, *Sganarel* — Witold Pyrkosz, *Elwira* — Marta Ławińska, *Guzman* — Tadeusz Skorulski, Andrzej Polkowski, *Don Karlos* — Czesław Wojtała, *Don Alonzo* — Marian Wiśniowski, *Don Luis* — Artur Młodnicki, *Franciszek, żebrak* — Ryszard Kotys, *Karolka* — Ewa Kamas, *Marcysia* — Halina Piechowska, *Piotrek* — Paweł Galia, *Posąg Komandora* — Piotr Kurowski, *Stokrotka* — Jerzy Fornal, *Pyskacz* — Andrzej Mrozek, *Pan Niedziela* — Józef Skwark, *Sęczek, zbir* — Mieczysław Łoza, *Czas-Mara* — Halina Piechowska, *Duchy, zbóje* — Stefan Lewicki, Wojciech Malec, Ferdynand Matysik, Albert Narkiewicz, Andrzej Wilk, Mieczysław Łoza



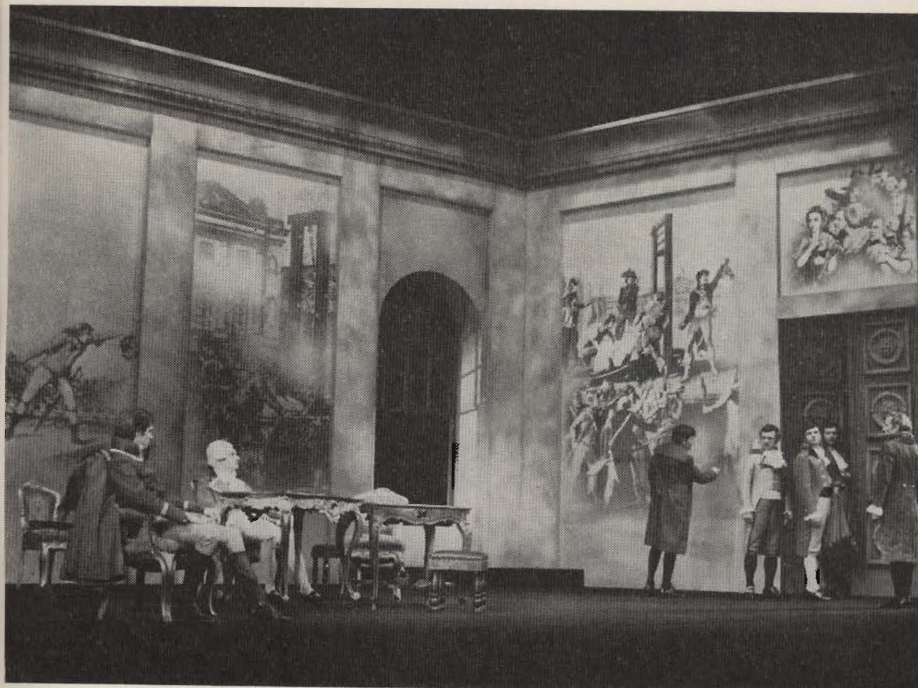


**L. Kruczkowski — PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI**  
6 V 1970

scenografia — Aleksander Jędrzejewski

**OBSADA:**

*Jan* — Ferdynand Matysik, *Michał* — Andrzej Hrydzewicz, *Hieronim* — Andrzej Polkowski, *Paweł* — Romuald Michalewski, *Karol* — Marian Wiśniowski, *Anzelm* — Witold Pyrkoosz, *Piotr Kurowski*, *Doktor* — Igor Przegrodzki, *Inga* — Anna Lutosławska, *Luzzi* — Marta Ławińska



**S. Przybyszewska — THERMIDOR — 11 II 1971**

scenografia — Wojciech Krakowski

**OBSADA:**

*Robespierre* — Igor Przegrodzki, *Billaud Varenne* — Andrzej Polkowski, *Fouché* — Witold Pyrkoosz, *Collot* — Andrzej Gazdeczka, *Barère* — Marian Wiśniowski, *Carnot* — Bolesław Abart, *Vilate* — Józef Skwark, *Tallien* — Romuald Michalewski, *Saint-Just* — Janusz Peszek





**T. Różewicz — POGRZEB PO POLSKU  
14 X 1971**

scenografia — Wojciech Krakowski, muzyka — Adam Walaciński

**OBSADA:**

*Konferansjer* — Romuald Michalewski, *Reporterka* — Marta Ławińska, *Autor* — Romuald Michalewski, *Pan I* — Andrzej Hrydzewicz, *Pan II* — Tadeusz Kamberski, Andrzej Wilk, *Strażnik I* — Zygmunt Bielawski, *Strażnik II* — Ryszard Kotys. *Adaptatorka* — *Położna* — Halina Romanowska, *Aktorka* — Janina Zakrzewska; *Recenzent* — Andrzej Hrydzewicz, *Gawędziarz* — Tadeusz Kamberski, Andrzej Wilk, *Pralina* — Irena Remiszewska, *Strażak* — Gustaw Kron, *Kowalski* — Witold Pyrkosz, *Kowalska* — Iga Mayr, *Kitosz* — Elias Kuziemski, *Kierownik odpowiedzialny* — Piotr Kurowski, *Sekretarz Kierownika* — Gustaw Kron, *Ojciec Kapucyn* — Artur Młodnicki, *Krakowiacy i Górale* — Andrzej Hrydzewicz, Tadeusz Kamberski, Gustaw Kron, Piotr Kurowski, Elias Kuziemski.

**S. Beckett — KOŃCÓWKA — 17 II 1972**

scenografia — Wojciech Krakowski

**PRZEDSTAWIENIA TELEWIZYJNE**

**K. Čapek — KSIĘGA APOKRYFÓW 20 X 1965**

reż. TV Kazimierz Oracz

**ALBERTUSY** (rybałtowska komedia z XVI w. scenariusz i reżyseria) — 28 X 1966

reż. TV Kazimierz Oracz

**F. Dostojewski — WIEŚ STIEPAŃCZYKOWO I JEJ MIESZKAŃCY — 25 XI 1966**

reż. TV — Kazimierz Oracz (telewizyjna wersja przedstawienia z Teatru Polskiego)

**A. Fredro — ZEMSTA — 8 VII 1968**

reż. TV Kazimierz Oracz

(transmisja z Teatru Polskiego w ramach festiwalu telewizyjnego)

**Ruzzante — BILORA — 11 X 1968**

reż. TV — Mieczysław Małysz

**S. Przybyszewska — DZIEWIĘDZIESIĄTY TRZECI  
24 I 1969**

**M. Bułhakow — UCIECZKA — 13 II 1970**

reż. TV — Juliusz Burski

**Molière — DON JUAN — 18 VII 1970**

reż. TV Juliusz Burski (transmisja z Teatru Polskiego w ramach festiwalu telewizyjnego)

**SPRAWA PRZYBYSZEWSKIEJ — 8 X 1971** (adaptacja korespondencji S. Przybyszewskiej — Hanna Sarnecka-Partyka)

reż. TV — Juliusz Burski

**F. Dürrenmatt — ROMULUS WIELKI**

reż. TV — Juliusz Burski



ZASTĘPCA DYREKTORA  
DO SPRAW TECHNICZNYCH  
I ADMINISTRACYJNYCH  
ZBIGNIEW JAWORSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:  
MIROSLAW DZIKI  
BRYGADIER SCENY:  
TADEUSZ KACZMAREK  
GŁÓWNY ELEKTRYK:  
HENRYK JANOWSKI  
KIEROWNICY PRACOWNI:  
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ  
JERZY HELAK  
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:  
WANDA PRECKAŁO  
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:  
ZOFIA HEJNE  
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:  
MIECZYSLAW WOJCZYŃSKI  
SZEWSKIEJ:  
MIKOŁAJ BRATASZ  
TAPICERSKIEJ:  
RYSZARD TKACZYK  
STOLARSKIEJ:  
MICHAŁ PRAJSNER  
MALARSKIEJ:  
TADEUSZ CHADZYŃSKI  
MODELATORSKIEJ:  
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI  
ŚLUSARSKIEJ:  
KAZIMIERZ BABIEC

---

#### UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół  
przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Za-  
polskiej 3, tel. 387-89.

Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów

	norm.	ulgowe	szkolne
I strefa	21 zł	15 zł	10 zł
II strefa	17 zł	12 zł	8 zł
III strefa	13 zł	9 zł	6 zł

Cena zł 4.—

REDAKTOR PROGRAMU  
HANNA SARNECKA-PARTYKA  
OPRACOWANIE GRAFICZNE  
WANDA GOŁKOWSKA



