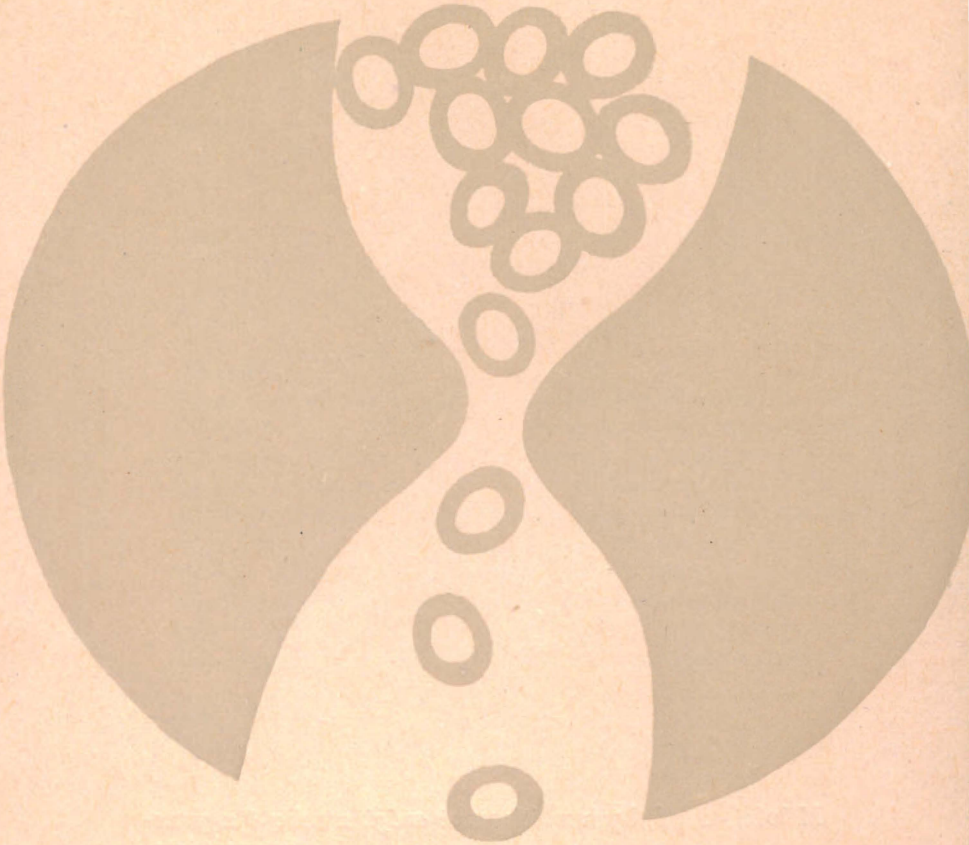
program teatralny



SAMUEL BECKETT

CZEKAJĄC NA GODOTA

SZTUKA W DWÓCH AKTACH

...nie samo jednak cierpienie było jego problemem, ale brak odpowiedzi na rozpaczliwe pytanie: „po co w ogóle cierpieć?"

Fryderyk Nietzsche

Miłości, o gdybym spiskować mógł z tobą i z przeznaczeniem,
Aby naprawić smutny plan tych wszystkich rzeczy,
Czyżbyśmy nie rozbili świata na kawałki, a następnie
Czyżbyśmy go nie przebudowali zgodnie z życzeniami naszego serca?

Omar Khayam

ROZMOWA O „CZEKAJĄC NA GODOTA"

AKTOR:
Wizja świata, którą przynosi współczesna dramaturgia budzi niepokój i sprzeciw. W świecie Camusa, Becketta czy Różewicza nie ma ludzi szczęśliwych. Bohaterowie większości utworów dramatycznych napisanych po ostatniej wojnie to ludzie z reguły beznadziejnie samotni, zawiedzeni w swoich najistotniejszych życiowych aspiracjach, przekonani, że świat jest zbyt okrutnym miejscem, aby warto się było na nim urodzić... Leibniz twierdził, że świat na którym żyjemy jest najlepszym z możliwych, współczesna dramaturgia chce nas przekonać, że jest akurat na odwrót...

NAUCZYCIEL:
Współczesna dramaturgia patrzy na świat oczami Hioba.

DZIENNIKARZ:
Pisarz nie może przejść do porządku dziennego nad obecnością w życiu zła, niezawinionego cierpienia, okrucieństwa... Szczęście nie wymaga niczyjej interwencji, szczęście się po prostu akceptuje. Nieszczęście natomiast, cierpienie wymaga jakiejś interpretacji, wytłumaczenia, które może przynieść poezja... Poezja, której nie ma w sukcesie, która, jak to pięknie powiedział Różewicz, sączy się z rozdarcia, z rany...

NAUCZYCIEL:
„Czekając na Godota" rozwija temat Hioba. Hiob to człowiek skrzywdzony wszystkich czasów. Vladimir i Estragon to ludzie skrzywdzeni wszystkich czasów. Człowiek skrzywdzony mówi zawsze to samo; że świat jest zły. Podstawowe pytanie, które należy postawić w związku ze sztuką Becketta można więc sformułować następująco: czy autor napisał „Czekając na Godota" po to, żeby stwierdzić, że świat jest zły, los człowieka absurdalny i wobec tego nic na ziemi nie warte jest uderzenia naszego serca, czy też przeciwnie, chce on raczej powiedzieć: to prawda, powietrze pełne jest naszego krzyku, świat w którym żyję przeraża mnie i rani, ale kocham ten przerażający i okrutny świat, ponieważ jest to świat człowieka, ponieważ akceptuję człowieka i czuję się solidarny z jego walką, z jego buntem, który rehabilituje i humanizuje rzeczywistość w której żyjemy...

AKTOR:
Nie jestem pewien czy próba interpretacji „Czekając na Godota" jako dzieła akcentującego przede wszystkim konieczność buntu przeciwko absurdalności życia znajdzie dostatecznie przekonujące potwierdzenie w przewodzie myślowym utworu. W świecie totalnie absurdalnym, a taki jest świat Becketta, każde działanie, a więc także nie posiadający żadnych szans powodzenia, bunt przeciwko rzeczywistości, jest działaniem niedorzecznym... chyba, że żywimy nadzieję, że podjęte próby przezwyciężenia egzystencjalnej udręki nie będą całkowicie bezowocne i że częściowa przynajmniej odmiana losu będzie jednak możliwa... Ale czy nie posunęlibyśmy się za daleko twierdząc, że Beckett traktuje poważnie żywioną przez Vladimira i Estragona nadzieję, że jednak będą *ocaleni*? I czy oni sami traktują poważnie swoje oczekiwanie na Godota? czy nie bliżsi będziemy intencjom autora odczytując utwór jako wezwanie do porzucenia wszelkiej nadziei, jako manifest nieprzejednanie pesymistycznej oceny ludzkiej przygody na ziemi?

NAUCZYCIEL:
Być może o Beckecie należy powiedzieć to samo co Lew Szestow powiedział o Czechowie: że jest tłumicielem wszelkich nadziei i piewcą rozpaczy. Analogie między większością utworów Czechowa, a „Czekając na Godota" są zresztą uderzające... Vladimir i Estragon oczekują na przyjście Godota tak jak Irina, Masza i Olga z „Trzech sióstr" oczekiwały na wyjazd do Moskwy, a temat patologicznej niemal bierności i bezwoli bohaterów, która nie pozwala im podjąć skutecznej walki o odmianę losu, zawdzięcza swą światową karierę w tym samym stopniu naturalistycznym dramatom Czechowa co awangardowemu „antyteatrowi" Becketta.

DZIENNIKARZ:
Wydaje mi się, że nie należy zbyt pochopnie oskarżać bohaterów sztuk Czechowa i Becketta o pasywny stosunek do życia i obarczać wyłączną odpowiedzialnością za niedolę, która stała się ich udziałem. Oczywiście na pozór w sztukach obu tych pisarzy nic się nie dzieje, a ich bohaterowie pochłonięci jałową introspekcją i rozpamiętywaniem doznanych krzywd nie czynią żadnych istotnych wysiłków żeby doprowadzić do pozytywnego ustalenia swojego losu i przezwyciężyć nękające ich poczucie pustki i bezcelowości życia. Ale zauważmy, że bohaterowie utworów Czechowa i utworów Becketta to z reguły ludzie niepokorni, ze swoim losem bynajmniej nie pogodzeni, odmawiający zgody na świat taki jaki jest... A przecież odmowa pogodzenia się ze złem, protest, bunt przeciw rzeczywistości może być w określonych warunkach jedynie możliwa forma walki o ocalenie godności i odmianę losu...

NAUCZYCIEL:
Można jednak na to odpowiedzieć, że oczekiwanie na jakieś niezależne od nas pomyślne wydarzenie, które przyczyni się do pozytywnej odmiany naszego losu jest jakimś samooszukiwaniem się, wygodnym alibi dla ludzi zbyt słabych żeby stać ich było na podjęcie skutecznego działania...

DZIENNIKARZ:
Jeśli na coś czekamy to znaczy, że nie utraciliśmy całkowicie zaufania do życia, że wierzymy iż mimo wszystkie cierpienia, których doznaliśmy, pomyślne ustalenie losu i pojednanie ze światem będzie jednak możliwe... W okolicznościach szczególnie niesprzyjających takie votum zaufania do życia może być nawet świadectwem wielkiego męstwa, z reguły zaś oznacza, że rozpaczy nie udało się zdobyć

niepodzielnej władzy nad sercem człowieka... Człowiek całkowicie załamany, pokonany w walce ze światem, nie spodziewa się już niczego, człowiek, który czeka nie został jeszcze zwyciężony. W sztuce Becketta podejmowane są zresztą wcale skuteczne próby przezwyciężenia egzystencjonalnej pustki, wyobcowania... Jedną z nich jest prowadzona przez bohaterów utworu walka o dowartościowanie łączącej ich przyjaźni. Owo ciągle zapowiadane, a nigdy nie zrealizowane zerwanie między Vladimirem, a Estragonem ma właśnie na celu dramatyzację, a więc emocjonalne wzbogacenie ich przyjaźni i w konsekwencji uśmierzenie, przynajmniej częściowe, nękającego ich poczucia osamotnienia we wrogim człowiekowi, absurdalnym świecie. Temu samemu oczywiście celowi służą próby nawiązania kontaktu z Lucky'm i Pozzo. Po jednej ze scen w czasie której bohaterom udało się uzyskać chwilowe poczucie intensywności życia, a tym samym przezwyciężyć monotonię i nudę Vladimir stwierdza, że czas przeminął s z y b c i e j... To, że to „szybciej" było możliwe, że możliwe było częściowe choćby złagodzenie udręki oznacza, że istnieje pozytywna odpowiedź na pytanie o celowość buntu przeciwko niedoli, że trudności, które napotykamy pragnąc nawiązać serdeczne porozumienie z drugim człowiekiem mogą być pokonane. I dlatego, wbrew sugestiom zawartym w głośnej recenzji Jana Kotta, „Czekając na Godota" nie jest chyba manifestem nieprzejednanego pesymizmu i wezwaniem do porzucenia wszelkiej nadziei... Jeżeli spotkanie człowieka z człowiekiem nie jest bezowocne, jeżeli w walce z niedolą człowiek nie jest samotny i bezbronny, to znaczy, że w sporze o sens i wartość życia ostatnie słowo nie może należeć do rzeczników rozpaczy. „Czekając na Godota" to sztuka o wielkim zmęczeniu człowieka, o jego niespokojnym sercu, ale nie o jego klęsce.

Lech Piotrowski

NUDA PRAWIE GENIALNA

Nudę, wstręt i obrzydzenie — wszystkie najgorsze uczucia budzi ten piekielny Godot. Sztuka Becketta poraża, oburza, przygnębia, zanudza, wszystko, co chcecie, ale przede wszystkim istnieje. Nie można się od niej odczepić, zatruwa wyobraźnię, włazi do języka, można godzinami gadać godotem. Jest rzeczywiście do niczego niepodobna i może dlatego działa na zasadzie szoku. Przeżyłem ten wstrząs w Paryżu, blisko rok temu. Marzyłem, żeby wreszcie coś naprawdę nowego zobaczyć. Zobaczyłem i nie mogłem naprawdę przełknąć.

Znałem jako tako awangardę, zwłaszcza francuską lat trzydziestych. Bawiłem się nią i bawiłem się z nią. Chętnie pokazywała język publiczności, czasem nawet samej sobie. Była to awangarda ironiczna, groteskowa, przekorna, zbuntowana, ale w porównaniu z „Godotem" dobroduszna. I bardzo racjonalistyczna, nawet wtedy, kiedy jak u Witkacego kusiła metafizycznym dreszczykiem i odwoływała się do tajemnicy istnienia. Jej racjonalizm był oczywiście perfidny, wywracał do góry nogami konwencje tak moralne, jak estetyczne, szydził z pragmatyzmu i z praw świata raz na zawsze ustabilizowanego. Była to awangarda prowokująca, chociaż jej propozycje intelektualne były bardzo różne: od końca świata aż do rewolucji społecznej. I dlatego w istocie była to awangarda optymistyczna. Czekała ciągle na Godota, chociaż samego Godota nie brała poważnie. Bawiła się Godotem i bawiła się czekaniem na Godota. Awangarda lat dwudziestych i trzydziestych była jeszcze bardzo poczciwa. I niewinna.

O sztuce Becketta można powiedzieć wszystko poza tym

jednym, że jest zabawna. Pierwszy raz widzę sztukę, której artystycznym założeniem jest porażenie widza nudą. I to z całą świadomością. Doprowadzenie nudy do tego stopnia stężenia, że staje się koszmarem, że zaczyna się dziać.

Bo w „Godocie" pozornie nie dzieje się nic, przynajmniej w zwykłym znaczeniu tego słowa. Jest to sztuka bez intryg i bez kobiet. Głupstwo, że nie ma ich na scenie, nie ma ich w świecie Becketta. Jest to sztuka bez początku i zakończenia, kończy się w miejscu, w którym się zaczyna, dzieje się zawsze i wszędzie. Albo raczej nigdy i nigdzie. „Rzecz dzieje się nigdzie — pisał Alfred Jarry w słynnym „Królu Ubu" — to znaczy w Polsce. U Becketta „nigdzie" — znaczy naprawdę nigdzie.

Występuje w tej sztuce czterech cyrkowców i jedno dziecko. Czterech klownów odgrywa cztery ludzkie postacie. Właśnie — odgrywa, bo postacie te są jednocześnie ludźmi i propozycjami filozoficznymi. Ale nic z symbolu, wszystko w przerażającej konkretności. Postacie te mają swoją społeczną kondycję. I ludzką. Najogólniejszą. Ale przede wszystkim są niepowtarzalne. Jak koszmary Swifta i Kafki. Istnieją.

Można powiedzieć jeszcze inaczej: jest to powiastka filozoficzna odegrana przez dwóch wiecznych włóczęgów, przez człowieka-konia i przez jego posiadacza. Jadowitość tej powiastki jest absolutna, tak samo w planie metafizycznym, jak i społecznym. Didi wierzy w nadejście Godota, czekanie na Godota wypełnia mu życie. Jest ideologiem. Gogo wolałby nie czekać na Godota, ale Didi go do tego zmusza. Gogo nie może zostać sam, jeśli zostanie sam będzie obity. Gogo musi się poddać ideologicznemu szantażowi. Czeka na Godota i będzie czekać. Kim jest Godot, nie wiemy. Może być wszystkim, i na tym polega ponura wielkość metafory Becketta. Jedno jest pewne, że Godot nigdy nie przyjdzie. Didi jest nieszczęśliwy, bo wierzy w Godota. Ale gdyby na Godota nie czekał, byłby jeszcze nieszczęśliwszy. Gogo czeka na Godota, chociaż w niego nie wierzy. I także jest nieszczęśliwy. Gogo i Didi odegrali metafizyczną komedię doli ludzkiej.

Człowiek-koń i jego posiadacz odegrają teraz przed oczami dwóch włóczęgów komedię społeczną doli ludzkiej. Są związani jednym sznurem i nie wiadomo, kto jest z nich ofiarą, a kto prześladowcą. Nie wiadomo, kto jest z nich bardziej nieszczęśliwy. Jeden ślepnie, drugi głuchnie; czas przestaje dla nich istnieć. Ani pan, ani jego koń nie mają zmartwień ideologicznych. Oni nie czekają na Godota. Nawet o nim nie słyszeli. Na nic nie czekają. Nie stawiają pytań o sens świata. Przyjmują go. Są odrażający. Komedia społeczna została skończona.

Sztuka pesymistyczna — to określenie wydaje się jeszcze dość łagodne. Ale czym jest optymizm? Leibniz twierdził, że nasz świat jest najlepszy z możliwych. Historycy filozofii uznali to za szczyt osiemnastowiecznego optymizmu. Ale jeżeli nasz świat jest najlepszy z możliwych, można go na pewno pogorszyć. I wobec tego nie wiem, czy teza Leibniza była naprawdę tak bardzo radosna. Ta uwaga nie przyszła w każdym razie do głowy Wolterowi. Wolał uznać, że świat nie jest najlepszy, ale można się w nim urządzić i spokojnie uprawiać własny ogródek. Ten wolterowski optymizm człowiekowi dwudziestego wieku wydać się musi bardzo naiwny. Wie, że świat jest zły, i jeżeli chce być optymistą, może najwyżej przyjąć, że można świat zmienić. Czeka na Godota. Czeka i coraz mniej wierzy w jego przyjście. Mali chłopcy i wielcy politycy mówią mu co wieczór, że przyjdzie jutro. Czasem nawet czyta o tym w gazetach.

I oto sam zaczyna gadać godotem. Nie mogę wyzwolić się z tej ponurej obsesji. I myślę, że w tym chyba jest jeden z sekretów wściekłego powodzenia sztuki Becketta. Największy sukces po wojnie. Milion widzów na całym świecie. I porównanie z Szekspirem. Żeby była to jeszcze sztuka zajmująca albo przyjemna, albo szlachetna. Nie. Jest ponura i nudna. I z tym wszystkim prawie genialna. Przez maniacki upór, którym stawia pytanie, czy czekać na Godota. I przez bezlitosną odpowiedź, że i tak wszystko jedno. Bardzo mnie to martwi, ale nic na to nie poradzę. W tym pytaniu i w tej odpowiedzi jest współczesność Becketta. Atomowa? Może nie tylko atomowa. Po wielkich ideologiach przechodzimy kurację wstrząsową. Jak długo można czekać na Godota? Bardzo długo, może zawsze, mój drogi Gogo. (...)

Jan Kott

ROGER BLIN O BECKETCIE

Wielokrotnie zastanawiano się nad tym, jak potoczyłyby się losy paryskiej awangardy teatralnej lat pięćdziesiątych, gdyby nowa dramaturgia nie trafiła od razu do rąk reżyserów, którzy umieli ją właściwie odczytać, ocenić jej nowatorstwo i ukazać je na scenie. Było w tych rozważaniach sporo upojenia potęgą teatru i triumfem reżysera, który w owych latach zamanifestował swą samodzielność. Ale było w nich także uznanie bezspornych zasług przy pokonywaniu przez nową dramaturgię oporów artystycznych, psychologicznych i społecznych, przy torowaniu jej drogi na scenę, była zapewne i radość z tego, że dzięki tej reżyserskiej odsieczy awangarda lat pięćdziesiątych szczęśliwie uniknęła losu tak wielu swoich poprzedniczek — ze zdumieniem i podziwem odkrywanych po kilkudziesięciu latach.

W czołówce reżyserów, których nazwiska zrosły się z tą awangardą, jest 63-letni Roger Blin. Dzięki niemu ujrzała światła rampy pierwsza sztuka Becketta „Czekając na Godota" (1953), a także następne: „Akt bez słów" i „Końcówka (Londyn 1957 — gdzie grał jednocześnie rolę Hammana), „Ostatnia taśma Krappa" (1960) i „Radosne dni" (1963). Nie przypadkiem więc uchodzi Blin za największego specjalistę od inscenizacji sztuk Becketta, a także Geneta; jest twórcą pierwszej inscenizacji „Murzynów" (1959), kreował jedną z głównych ról w „Balkonie", który zrealizował Peter Brook (1960). Wprowadził na scenę francuską m. in. „Biedermanna i podpalaczy" Frischa, „Dozorcę" Pintera (odtwarzał w tym spektaklu rolę Daviesa) i niespełna półtora roku temu — „Mniszki" Maneta. To właśnie z okazji „Mniszek" Bertrand Poirot-Delpech napisał: „Jest jeszcze kilku utalentowanych reżyserów, których nazwisko stanowi gwarancję jakości. Do nich należy Roger Blin..." Dodajmy — choć brzmi to dziś prawie niedorzecznie — że swoją świetną reputację zawdzięcza on przede wszystkim wierności wobec myśli wystawianego autora i ścisłemu przestrzeganiu autorskich wskazówek. Nie znaczy to, że jest rzemieślnikiem-odtwórcą, o jego kunszcie inscenizacyjnym świadczą tyleż ascetyczne przedstawienia sztuk Becketta, co barokowe spektakle „Bożych słów" Valle-Inklàna (1963) i „Parawanów" (prapremiera 1966 w Théâtre de France).

Pierwszym krokom scenicznym Blina patronował Antonin Artaud. W latach trzydziestych Blin nawiązuje współpracę z J. L. Barraultem, którego poznał w zespole Charlesa Dullina. Ta współpraca i przyjaźń trwa do dziś. Nie dalej jak wiosną br. Barrault zaproponował Blinowi wspólne wynajęcie teatru Rékamier w Paryżu, gdzie pod szyldem Compagnie Renaud-Blin-Barrault wznowiono na okres sześciu miesięcy trzy głośne przedstawienia Beckettowskie („Radosne dni", „Czekając na Godota", „Ostatnia taśma Krappa"), wszystkie w reżyserii Blina.

„Końcówkę", którą oglądaliśmy w maju 1970 r. w Warszawie, podczas gościnnych występów zespołu francuskiego, wznowił Blin w 1968 r. w paryskim teatrzyku Alpha 347. W czasie pobytu w Polsce nadarzyła się okazja do rozmowy z Blinem.

Piotr Szymanowski

X

SZYMANOWSKI: Czy Pańskim zdaniem awangardowy pisarz wcześniej czy później, ale z reguły, staje się klasykiem? Jak to wygląda w przypadku Becketta?

BLIN: Beckett w swoim mniemaniu nigdy nie był przedstawicielem awangardy. Przyznaje się wręcz do tradycyjnych gustów: woli np. Racine'a niż Shakespeare'a. Moim zdaniem jest on przede wszystkim nowatorem w dziedzinie języka i budowania dialogu. Kwestie w jego sztukach są jakby niespójne, porozrywane, rozmijają się, przypominają mi pisarstwo Czechowa. Język nie wykazuje udziwnień formalnych, ma jednak niezwykłe, nowe właściwości, jest absolutnie prosty, konstruowany muzycznie. Nie jest to język werystyczny, lecz realistyczny, co nie znaczy jednak: zbyt codzienny. Raczej purytański. Co najciekawcze — język Becketta jest integralnie poetycki: poezja nie jest doń doczepiona, przylepiona. Nie ugina się pod ciężarem metaforyki, jak np. poezja iberyjska Lorki czy Albertiego. (Pamięta Pan: „Twe piersi są jak gołębice..."). Czasem, jak w „Godocie", pojawia się wielki obraz poetycki, weźmy np.: „Kobiety rodziły okrakiem na grobie"... Krótko mówiąc, jest to język skondensowany, o niesłychanej sile ekspresji; ze zderzenia np. banalnych gwarowych zwrotów bucha z niego śmiech lub tragizm.

SZYMANOWSKI: Rozumiem, że dla Pana największe znaczenie ma język Becketta. Czy mógłby Pan określić źródła teatralnej poezji Becketta, wpływy, które oddziałały na jego twórczość dramatyczną?

BLIN: Nie widzę żadnych wpływów t e a t r a l n y c h na twórczość Becketta, sądzę natomiast, że należy stale podkreślać więzy pisarza z literaturą irlandzką (dramaty Syn-

ge'a), z jej typowym humorem. Właśnie humor Becketta długo był niedoceniany, a jest przecież jednym z najistotniejszych składników twórczości pisarza. Źródłem była tu również tradycja angielskiego music-hallu i jego pochodnych, to jest amerykańskich komedii slap-stickowych, filmów o niezwykłej poetyckiej „fluorescencji". Po przeczytaniu „Godota" natychmiast skojarzyłem to sobie z filmami Bustera Keatona, Harry Langdona, oczywiście Chaplina. Podobnie jak tam — humor Becketta objawia się np. tym, że gdy któraś z postaci ma przekroczyć pewną barierę wzruszenia, gdy staje się po prostu płaczliwa, — następuje gag lub pada jakieś słowo w argot i uprzednio wytworzony klimat dramatyczny z miejsca się rozładowuje. To są właśnie „przecięcia" i pauzy, których należy bardzo ściśle przestrzegać.

SZYMANOWSKI: A co Pan sądzi o licznych próbach „filozoficzno- społecznej" interpretacji sztuk Becketta?

BLIN: Jest absurdem dokonywanie jakichkolwiek egzegez ideologicznych czy politycznych dzieła Becketta, przypisywanie np. politycznego zabarwienia jego pesymizmowi. Wszelkie stwierdzenia typu: „Teatr Becketta ukazuje zgniliznę burżuazyjną", są zawężeniem wizji pisarza. Niektórzy uważają, że jego pesymizm jest równoznaczny z abnegacją, z odizolowaniem się od życia politycznego. Otóż nic podobnego. W czasie wojny Beckett był członkiem Ruchu Oporu, działał jako łącznik skrytki pocztowej RAF-u, a niedawno, na przykład, podpisał petycję o ułaskawienie Arrabala skazanego w Hiszpanii na karę więzienia. Pesymizm, zapewne, istnieje u Becketta. Nie można go jednak brać dosłownie; owszem, pisarz mówi, że świat jest zły, zgniły, ale mówi też, że człowiek musi zachować godność; w sukurs przychodzi mu tu humor pełen ogromnej czułości.

SZYMANOWSKI: Jak się przedstawia sprawa komunikatywności Becketta? Czy jego dzieło zawiera jakieś przesłanie adresowane do całej ludzkości?

BLIN: Beckett pisze z silnej potrzeby wewnętrznej, w jego przypadku nie ma mowy o prozelityzmie, o tworzeniu szkoły. On sam twierdzi, że nie ma żadnego przesłania. Powiedział mi kiedyś: „Nie mam nic do powiedzenia, ale tylko ja sam mogę powiedzieć, do jakiego stopnia nie mam nic do powiedzenia". Jako człowiek, jako pisarz, jest samotny, musi wobec tego pisać, mówić, krzyczeć, w jakiś sposób dążyć do porozumienia. W mojej inscenizacji „Końcówki" wyraźnie podkreślam tę niemożność porozumienia: umyślnie odgradzam scenę od widowni, i to zwielokrotnionym murem. W Paryżu używamy w tym celu żelaznej kurtyny, postacie przykryte są prześcieradłami, chroni je ścianka śmietników, Hamm ma na twarzy chustę, a pod nią jeszcze ciemne okulary. „Końcówka" jest sztuką, w której nie może być mowy np. o wysuwaniu w stronę widowni wybiegu czy pomostu, ani o aktorach grających wśród publiczności.

SZYMANOWSKI: Mówi się, że całą niesamowitość teatru Becketta niesłychanie potęguje surowa, oszczędna realność scenografii. Co Pan o tym sądzi?

BLIN: Jest nonsensem realizowanie sztuk Becketta w „awangardowej" scenografii. Najważniejszym elementem sztuki jest tekst — jego humor i niuanse. Reżyseria powinna być niewidzialna, przedstawienie winno toczyć się samo z siebie. W sztukach Becketta wszystko jest skrupulatnie wyliczone, przedmioty mają ogromną wartość teatralną; te, których autor użył w „Końcówce" mają w sobie coś z baroku — umieszczenie dwojga starców w kubłach asenizacyjnych jest zabiegiem dostatecznie zaskakującym i bogatym w implikacje, by trzeba było jeszcze wprowadzać „ulepszenia scenograficzne" spod znaku awangardy. Proszę mnie dobrze zrozumieć: nie opowiadam się przeciw poszukiwaniom formalnym, np. wydaje mi się, że moje przedstawienie „Parawanów" świadczy o tym dobitnie. Genet był jednak obecny przy powstawaniu tego spektaklu i wszystkie posunięcia były z nim uzgadniane.

SZYMANOWSKI: Uważa Pan zatem, że reżyser jest sługą autora?

BLIN: Nie chodzi o to, by reżyser był niewolnikiem autora. Powinien on przede wszystkim dążyć do tego, żeby tekst sztuki dotarł do widza. Pamiętam, jak Beckett opowiadał mi o świeżo napisanej „Komedii": chciał mianowicie, by aktorzy mówili tekst tak, żeby był on ledwie słyszalny: głosy ze sceny miały być na pograniczu zrozumiałości i niezrozumiałego szmeru. Tłumaczyłem mu, że byłby to teatr tylko dla jednej osoby, no, powiedzmy — dla jednego rzędu; ci z przodu słyszeliby zbyt wyraźnie, a ci z tyłu nie zrozumieliby nic. Zrobiłem kiedyś eksperyment z krótkim utworem włoskiego poety Sanguineti'ego: nie pamiętam w tej chwili tytułu. Jest to historia kobiety związanej z trzema mężczyznami. Każde z nich opowiada swoją wersję wydarzeń, z tym, że wszystkie cztery postaci mówią jednocześnie, mamy więc wiodący głos żeński i trzy głosy męskie, nakładają się one na siebie kontrapunktycznie. Na poranku poetyckim w Théâtre de France przedstawiliśmy rzecz bez wstępnych wyjaśnień i widzowie byli zdezorientowani. Kiedy skończyliśmy, wytłumaczyłem, co ta dziwna muzyka oznacza, po czym całość powtórzyliśmy jeszcze raz. Okazało się, że po obu przesłuchaniach publiczność zrozumiała mniej więcej trzy czwarte całości. Eksperyment był ciekawy, przypominał mi trochę „Komedię" Becketta, choć w tym wypadku staraliśmy się tylko przekazać muzyczność i rytm tekstu.

Chcę wyraźnie podkreślić, że elementarnym zadaniem teatru jest przemówić ze sceny tak, żeby widz zrozumiał: muszę powiedzieć, że dlatego miałem pewne opory przed przyjazdem do Polski właśnie z „Końcówką".

SZYMANOWSKI: Czy nie ma jakiejś sprzeczności między dążeniem Pana — jako aktora — do maksymalnego uzewnętrzniania swoich przeżyć, do możliwie najpełniejszego wypowiedzenia się, a tym, co Beckett mówi o niemożności porozumienia się, o konieczności ciągłego ściszania głosu

i rygorze formy?
BLIN: Chyba nie ma takiej sprzeczności, bo przecież rozumieliśmy się zawsze. Beckett jest nieugięty: chce, by przestrzegano pewnej „architektury słownej", która przywodzi na myśl obrazy Mondriana. Więcej — chce, żeby tekst był mówiony, a nie grany. Wszelki dynamizm jest niepotrzebny, dwa tak samo napisane słowa muszą brzmieć identycznie. To stwarza niesłychane trudności dla aktora, który przecież ma tendencje jeśli nie do szarżowania, to przynajmniej do wyraźnego zaznaczania własnego „ja". W sztukach Becketta aktor musi swoją osobowość podporządkować z żelazną dyscypliną — partyturze. Postaci Becketta są bardzo trudne do grania: żadna z nich nie jest w pełni dorosła, niemal każda jest w jakiś sposób ułomna, nawet te niby silne — Pozzo czy Hamm. Cierpią na zanik pamięci, na kompleksy synowskie, ojcowskie, są to jednak postacie z krwi i kości, cierpiące fizycznie, okaleczone, chore.

[„Dialog" Nr 9, 1970 r.]

Samuel BECKETT, ur. 1906, dramaturg i prozaik pochodzenia irlandzkiego. Przed wojną pisał po angielsku (powieść „Murphy", 1938), od 1945 pisze przeważnie w języku francuskim. Studiował w rodzinnym Dublinie, w 1937 zamieszkał na stałe w Paryżu. W twórczości jego znać wpływ egzystencjalizmu; przepojona skrajnym pesymizmem, zaprawiona ironią, wyraża bezsens istnienia. W powieściach „Molloy" (1951), „Malone meurt" (1951), Malone umiera i we wcześniejszych nowelach brak tradycyjnej narracji. Są to jakby monologi nędzarza, dogorywającego starca, umarłego. W powieści „L'innommable (1953 Nie do nazwania) Beckett całkowicie oddala się od jednoznaczności świata konkretu. Rozgłos przyniosła mu sztuka „Czekając na Godota" (En attendant Godot — druk 1952, wyst. 1953). Tłumaczona na kilkanaście języków, obiegła w krótkim czasie sceny wszystkich części świata. Dzięki niej zaliczony został Beckett do teatralnej awangardy paryskiej (Ionesco, Adamov). Utwór ten, narzucający wizję beznadziejnego wyczekiwania, może być odczytany jako wieloznaczna metafora: następna sztuka „Końcówka" (Fin de partie, 1957), przedstawia, już tylko absurdalność wegetacji człowieka. Samotność, kalectwo, starość, zmarnowane życie, agonia, rozkład — to motywy przewijające się przez całą twórczość Becketta. Do ostatecznej skrajności doszedł pisarz w powieści „Comment c'est" (1961, Jak to jest) i w sztuce „Radosne dni" (Oh, les beaux jours; 1961). Jest on również autorem słuchowisk utrzymanych w podobnym klimacie: „Którzy upadają" (All That Fall, 1937), „Popioły" (Embers, 1959).

T. K.

(Słownik pisarzy francuskich Warszawa 1965 r.)

SAMUEL BECKETT

CZEKAJĄC NA GODOTA

(EN ATTENDANT GODOT)

SZTUKA W DWÓCH AKTACH

przełożył: Julian Rogoziński

OBSADA:

ESTRAGON	**— Bronisław Orlicz**
VLADIMIR	**— Witold Gałązka**
LUCKY	**— Marian Szul**
POZZO	**— Stanisław Jaszkowski**
CHŁOPIEC	**— Jacek Domański**

Reżyseria:

BRONISŁAW ORLICZ

Scenografia:

ZBIGNIEW WIĘCKOWSKI

Plastyka ruchu scenicznego — WITOLD GRUCA

Asystent reżysera — LECH PIOTROWSKI

Sufler — Maria Jabłońska-Parowska

Inspicjent — Tadeusz Łucejko

SCENA KAMERALNA

TEATR DRAMATYCZNY im. Al. WĘGIERKI
W BIAŁYMSTOKU

Dyrektor i Kierownik Artystyczny — BRONISŁAW ORLICZ
Zastępca Dyrektora — WITOLD RÓŻYCKI
Kierownik Literacki — LECH PIOTROWSKI

Sezon 1971/72

Bltk zam. 922/72 600 egz. A5 T4