

# CZEKAJĄC NA GODOTA

Czy nie da mi pan spokoju z tymi idiotycznymi pytaniami, dotyczącymi czasu? To bez sensu! Kiedy! Kiedy! Któregoś dnia, niech to panu wystarczy, któregoś dnia, takiego samego jak inne, zaniemówił, któregoś dnia ja oślepiłem, któregoś dnia ogłuch-  
któregoś dnia urodziłem się, któregoś dnia umrze-  
tego dnia samej chwili!  
Nie wystarczy panu? tego dnia samej chwili!  
czy to Baby okragrobie, świeci chwilę, tem znów



niemy,  
dnia uro-  
się, któ-  
dnia  
my,  
samego  
w tej  
chwili!  
wystar-  
panu?  
rodzą  
kiem na  
słońce  
tylko  
a po-  
noc,  
noc.

SAMUEL BECKETT

Postacie Becketta  
 żyją  
 w parabolicznych  
 sytuacjach,  
 w metaforach  
 z ciała i krwi.  
 Dawna scena misteryjna  
 była metaforą wolności woli,  
 metaforą wyboru między aniołami  
 a diabłem.  
 Także postacie Becketta  
 stoją na scenie misteryjnej,  
 na ziemi  
 pomiędzy zenitem a grobem,  
 ale żaden anioł  
 nie przychodzi z nieba  
 i żaden diabeł z piekła.  
 Ludzie są tylko z sobą,  
 z ziemią,  
 w którą się zapadają,  
 ze śmiercią,  
 której wychodzą naprzeciw,  
 z czasem, który upływa.  
 Jedyne misterium  
 w tej grze na ziemi  
 bez metafizyki: to fakt,  
 że człowiek dalej trwa na ziemi,  
 która przynosi mu ból.

GEORG HENSEL

Wszystko  
 jest  
 winą,  
 nie  
 wiadomo  
 dlaczego,  
 nie  
 wiadomo  
 czego,  
 nie  
 wiadomo  
 wobec  
 kogo.

SAMUEL BECKETT



Beckett [...], podobnie jak Kafka, nie pisze po to, by czytelników zabawić. Wątpliwe, czy w ogóle myśli o nich w trakcie pisania. Beckett pisze bo musi, bo odczuwa konieczność prowadzenia poszukiwań własnego „ja”, a przez to – głębi istnienia oraz natury człowieka i jego egzystencji.

MARTIN ESSLIN



## KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI SAMUELA BECKETTA

1906 Urodził się 13 kwietnia w Foxrock, południowym przedmieściu Dublinia, jako drugi syn Williama i Mary Beckettów

1920 Uczęszcza do Portora Royal School w Enniskillen w hrabstwie Fermanagh.

1923 Wstępuje do Trinity College w Dublinie. Odbywa studia w zakresie języka francuskiego i włoskiego.

1926 Pierwsza krótka podróż do Francji

1927 Pierwsza podróż do Włoch (pobył we Florencji).

W grudniu otrzymuje tytuł Bachelor of Arts.

1928 Przez dwa trymestry uczy w Campbell College w Belfaście. W październiku wyjeżdża do Paryża. Przez dwa lata pracuje jako lektor języka angielskiego w Ecole Normale Supérieure. Prowadzi także wykłady na Sorbonie (bez większego powodzenia). Zawiera znajomość z Alfredem Péronem; poznaje Jamesa Joyce'a i wchodzi do grona jego bliskich przyjaciół.

1929 Pisze Dante... Bruno... Vico... Joyce — esej o tworzonym aktualnie przez Joyce'a *Finnegans Wake*.

1930 „Transition” (pismo wydawane przez Eugene Jolasa) publikuje pierwsze próby poetyckie Becketta.

Wraz z Alfredem Péronem przystępuje do tłumaczenia *Anny Livii Plurabelli* (najbardziej znanego fragmentu przyszłego *Finnegans Wake*); pisze *Whoroscope* — poemat opublikowany następnie przez nancę Cunard w Paryżu i *Prousta*.

We wrześniu zostaje asystentem w Trinity College, gdzie uczy języka francuskiego.

Studiuje dzieła filozoficzne Schopenhauera i Kanta.

1931 Publikuje *Prousta*; w grudniu otrzymuje tytuł Master of Arts.

1932 Rezygnuje z kariery uniwersyteckiej. Przez Niemcy wraca do Paryża. W okresie napięcia politycznego i ksenofobicznych nastrojów po zabójstwie Paula Doumera zmuszony jest opuścić Francję, nie mając uregulowanych spraw paszportowych. Bez pieniędzy jedzie najpierw do Londynu, a następnie wraca do Irlandii.

We wrześniu rozpoczyna pracę nad *Dream of Fair to Middling Women* — na podstawie tego rękopisu powstaną póź-

BECKETT:



Aby zaspokoić prrzebę wiedzy, rozumienia, potrzebę porządku, trzeba stworzyć na scenie odrębny świat. W tym tkwi dla mnie wartość teatru. Konstruujemy mały świat, rządzący się własnymi prawami, posiadający własne reguły gry — jak na szachownicy... Tak, nawet gra w szachy jest zbyt skomplikowana.

Dzieło Becketta jest absolutnie *sui generis*. Nie dając się ani sklasyfikować, ani do czegośkolwiek zaszeregować, niepokoi, bawi, poraża i inspiruje. Opiera się ono wszelkim próbom interpretacji — nieomal jak świat molekuł, gdzie samo wprowadzenie obserwatora ma już to, że miało być obserwowane. Beckett, podobnie jak Michał Anioł, który oblupując skały odkrywał uwięzione w nich od wieków delikatne piękno, pracuje usuwając warstwa po warstwie konwencjonalny materiał narracyjny: opis, psychologię, wydarzenia, intrygi. Czyni to po to, by ukazać nagą pracę ludzkiego umysłu.

MARTIN ESSLIN

JAN BŁOŃSKI

## TEATR BECKETTA

Jutro... Można tak streścić zarówno całą sztukę, jak pierwszy albo drugi akt z osobna. Dopiero bliższe wejrzenie odsłania różnice. Ważne? Nieważne? Nie wiadomo. W butach chodzi najpierw Vladimir, potem Estragon. Drzewo, wprawdzie bezlistne, rozkwitło, co prawda nędznie. Mniej w drugiej części roztrząsań ewangelicznych. Pozzo, który prowadził Luky'ego, oslepił. A bełkotliwy Lucky oniemiał... I tak dalej, aż do najdrobniejszych szczegółów. Wszystko poprzestawiane, ale po co? Tak więc zrab zdarzeń jest zawsze tożsamy. Zmienia się tylko to, co mniej istotne. Słowa, gesty, postacie zamieniają się miejscami lub powtarzają ułomnie, niezdarne. Czas dany jest człowiekowi w doświadczeniu rozkładu: tylko dlatego, że obecnie czuje się „gorzej”, gotów jest przyjąć, że przeszłość istniała naprawdę. Jest u Becketta pragnienie redukcji czasu, unieruchomienia wydarzeń. W *Czekając do Godota* czas — chociaż przeklęty — istnieje jeszcze, po prostu dlatego, że otwiera się na przyszłość, choćby zawodną. Czas na kierunek, tym kierunkiem jest Godot. Zdarzenia powtarzają się wprawdzie natrętnie i powtarzać będą chyba nieskończenie, ale szeregują się i ustwiają względem Zdarzenia, które przerosnie wszystkie pozostałe, jeżeli

Spróbujmy streścić *Czekając na Godota*. Vladimir i Estragon schodzą się pod samotnym drzewem. Czekają na Godota: narzekają, opowiadają pobożne albo sprośne historyjki, borykają się z butami, spodniami, melonikiem. Przyjmują Pozza i Lucky'ego. Wreszcie wieczorem dowiadują się od Chłopca, że Godot przyjdzie

nastąpi: względem przyścia Godota. Póki nadziei, póty czasu. A jeśli Godot nie przyjdzie? Nawet jeśli nie przyjdzie, podporządkował sobie czas... Tyle więc czasu, ile czekania. [...]

W teatrze Becketta czas zmierza do beczasu, ciało do rozkładu, działanie do nieruchomości, mówienie do milczenia — słowem, istnienie do nieistnienia. Powiedzieć o człowieku najważniejsze to wypowiedzieć jego stosunek do śmierci. Wokół tej — i tylko tej — oczywistości pracuje wyobraźnia pisarza. Jest to więc — na pierwszy rzut oka — teatr pracowicie i jednolicie tragiczny.

Co jest jednak u Becketta tragiczne? Czy zdarzenia? Na pewno nie. Zdarzenia nie niosą żadnej wartości, której zagłada byłaby przyczyną trwogi i wezwaniem do oczyszczenia. Co więcej, zdarzenia nie są nigdy szczególnie, osobliwe: wszystko, o czym mówi pisarz, przytrafić się musi — w tej czy podobnej postaci — wszystkim od początku do końca świata. Teatr Becketta obywatel się bez jakiegokolwiek nadzwyczajności... „Tragedia — pisał przed czterdziestu laty i nie ma zapewne krytyka, który by sławnego zdania nie przytoczył — nie opiera się o odpowiedzialność człowieka. Tragedia opowiada o ekspiacji. Ale nie o byle jakiej ekspiacji, spowodowanej naruszeniem nędznego kodeksu, ułożonego przez lokajów dla szaleńców. Bohater tragiczny musi odcierpieć grzech pierwotny, grzech pierwotny własny i swoich *soiix malorum* (towarzyszy nieszczęścia): grzech narodzin”. Tym samym wraca Beckett do prastarego pojęcia tragedii. [...] Dopiero u Greków los jest równie bezosobowy co u Becketta. Antyczny bohater pokutuje za winy, których bądź nie popełnił świadomie (Edypa rozgrzeszyły w końcu sędzia i ksiądz), bądź popełnił je na rozkaz bogów (Orestes nie może nie słuchać rodowego prawa, które odbija porządek świata).

Ale tragiczność Becketta jest bardziej jeszcze ogólnikowa. Jego postacie nie popełniły żadnego niezwykłego czynu, ani zdrożnego, jak Makbet, ani szlachetnego, jak Antygona. Na dobrą sprawę nie popełniły żadnego czynu godnego uwagi. Nie mają sobie do wyrzucenia więcej niż którykolwiek z widzów: zapewne nawet mniej. Nie naruszyły żadnego kodeksu („ułożonego przez lokajów dla szaleńców”), nie kwestionują — chyba bezsilnym szyderstwem — żadnych społecznych reguł. Raczej już marzą o przystosowaniu... To, co moralne, i to, co społeczne, nie może więc być tragiczne. Po prostu dlatego, że jest różne i zmienne. I nawet nie śmierć — konieczność śmierci — budzi tragiczną zgrozę. Nikt przeciw u Becketta nie umiera... Cokolwiek się powie o nocy samobójstwa — a Beckett zbyt mądry, aby je wychwalać — człowiek pragnie przedłużyć swe istnienie, jak tylko możliwe. I ma zapewne słuszną, bo niczym innym nie rozporządza. Ale to właśnie jest tragiczne, ponieważ istnienie nie niesie żadnego usprawiedliwienia będąc nieustanną utratą i nieustannym pomniejszeniem. Tragedia nie jest więc sposobem umierania, ale sposobem istnienia człowieka. Objawia się w najzwyczajniejszej codzienności, otula ciało jak powietrze. Jej znakiem jest tubka pasty, pluszowy piesek, cokolwiek.

Takiego przeświadczenia nie uważa się nawet za oryginalne. Sprowadzony do formuły, światopogląd pisarza nie uderza bynajmniej niezwykłością. Także sam Beckett nie podaje się za myśliciela czy nauczyciela. „Za każdym razem, kiedy ludzie chcą, aby słowa wyrażały coś innego niż słowa — powiada — szeregują się one tak, aby sobie nawzajem przeczyły. I zapewne to właśnie nadaje urok życia”. Dzieło Becketta — zauważa słusznie Janvier — „nie pragnie wpływu ani potęgi. Oświadcza raczej, że jest samotne i nieszczęśliwe, osobne i właściwie zadowolone. Jest tylko głosem, który mówi po to, aby siebie samego ułuszczyć.” Słowo nie potrzebuje alibi pożytku, wsparcia moralności albo gwarancji filozofii. Jest tylko ekspresją człowieka i urokiem rzuconym na bliźniego. I chociaż sobie na pewno nie wystarcza, nie widzi, do kogo by się i do czego mogło jeszcze odwołać.

„Wszystko jest winą, nie wiadomo dlaczego, nie wiadomo czego, nie wiadomo wobec kogo” — mówi Beckett.

[Przedruk fragmentów *Postawia z:* Samuel Beckett, *Teatr*, Warszawa 1973, s. 312—328.



niej: *More Pricks than Kicks* i *Echo's Bones*.

W „This Quarter” w Paryżu publikuje tłumaczenia Eluarda, Bretona i René Crevela oraz pierwszą wersję *Dante and the Lobster* (*More Pricks...*).

1933 Umiera ojciec pisarza. Beckett przeprowadza się do Londynu i prowadzi skromne życie ze spadku po ojcu.

1934 Publikuje *More Pricks than Kicks* (bez sukcesu).

1935 Publikuje *Echo's Bones* w Paryżu.

1936 Podróż do Niemiec; odwiedza Hamburg, Magdeburg, Berlin, Drezno, Norymbergę (przez przypadek zatrzymuje się w hotelu, w którym jest główna kwatery nazistów), Monachium.

1937 Powrót do Paryża; utrzymuje się z tłumaczeń i notatek do „Transition”. Powstają pierwsze utwory poetyckie w języku francuskim. Ponownie spotyka Joyce'a.

1939 W Londynie ukazuje się *Murphy* (pozytywna recenzja Joyce'a); wspólnie z Péronem tłumaczy powieść na francuski.

1939 Wybuch wojny zaskakuje go w Irlandii; natychmiast wraca do Paryża: „wolałem Francję w stanie wojny niż Irlandię w stanie pokoju”.

1941 Współpracuje z grupą Ruchu Oporu jako jej sekretarz i „skrzynka na listy”.  
1942 Po oblężeniu zmuszony jest do ukrywania się w strefie nieokupowanej; wraz z żoną ucieka do Roussillon w regionie Vaucluse, gdzie wynajmują dom.

1945 Powrót do Paryża. Publikuje esej *Malarstwo Van Veldego albo świat i spodnie*. W maju po raz pierwszy od wybuchu wojny odwiedza Irlandię.

1947 Piszsz sztukę *Eleutheria*, dotąd nie wydana.

1948 Powstają: *Molloy*, *Malone umiera* i *Czekając na Godota*.

1950 Piszsz *Teksty po nic*. Tristan Tzara i Roger Blin wypowiadają entuzjastyczne opinie o *Godocie*; tłumaczy *Molloy'a* na angielski. We wrześniu umiera matka pisarza.

1951 w „Edition de Minuit” ukazuje się *Molloy*, w grudniu — *Malone umiera*.

1952 W październiku ukazuje się *Czekając na Godota*.

1953 5 stycznia w Théâtre de Babylon odbywa się premiera *Czekając na Godota* w reżyserii Rogera Blina (spektakl wywołuje skrajne opinie); w czerwcu ukazuje się *Nienazywalne*; *Watt* opublikowany został w wersji angielskiej.

BECKETT:



... jedynym sposobem, w jaki można mówić o niczym, jest mówienie o tym tak jak gdyby było czymś, podobnie jak jedynym sposobem mówienia o Bogu jest mówienie o nim tak jakby był człowiekiem, czyli tym, kim z pewnością był niegdyś przez jakiś czas, i tak samo jak jedynym sposobem mówienia o człowieku, nawet nasi antropologowie zdają sobie z tego sprawę, jest mówienie o nim tak jak gdyby był owadem. („Watt”)

Niepodawanie rozstrzygnięć to metoda stale stosowana przez Becketta. Didi pyta chłopca: „nie wiesz, czy jesteś szczęśliwy? Chłopiec: nie, proszę pana. Didi: To tak jak ja”.

Jeśli pisarz podobnych spraw nie rozstrzyga, znaczy, że niczego nie akceptuje i przeciwko niczemu nie protestuje. W metaforyczny sposób stara się opisać życie, wiernie, tak jak je widzi. Dowodzi, że rzeczy uważane za wnioski nie są tak bardzo różne od rzeczy uważanych za obrzydliwe [...] Analizuje jak przyrodnik, a opisuje jak poeta. Ta metoda opisu najbardziej drażni.

JERZY KRECZMAR

## SŁUCHAJ, JOE (FRAGMENT)

Wiesz, to tandetne piekło, które nazywasz swoją głową... To tam słyszysz mnie, prawda?... W swoich myślach... Tam, gdzie słyszałeś swojego ojca... Nie mówiłeś mi sam tego?... Tam, gdzie ci zaczął mówić różności... W noc czerwcową... Żeby już nie zamilknąć przez długie lata... Z dziurami... Z dwiema oczyma... Toteż mogłeś go w końcu dopaść... Uduszony... ukreśliłeś mu łebek momentalnie, jak powiadałeś... Jedną z twoich najtrafniejszych formuł... Gdyby nie to, rugałby cię wciąż jeszcze... A potem twoja matka, kiedy przyszedł na nią czas... „Niebo, Joe, niebo, mają cię tam na oku...” Słabła, słabła, pókiś jej nie wykończył... A potem inni... Cała psia rnia... Miłość, jaką cię darzono... Bóg wie dlaczego... Pozszywana litością... Trudno zrobić coś solidniejszego... A teraz klops... Jedyna namiętność... Zabijać swoich umarłych w swojej własnej głowie...

PRZEKŁAD J. ROGOZIŃSKI



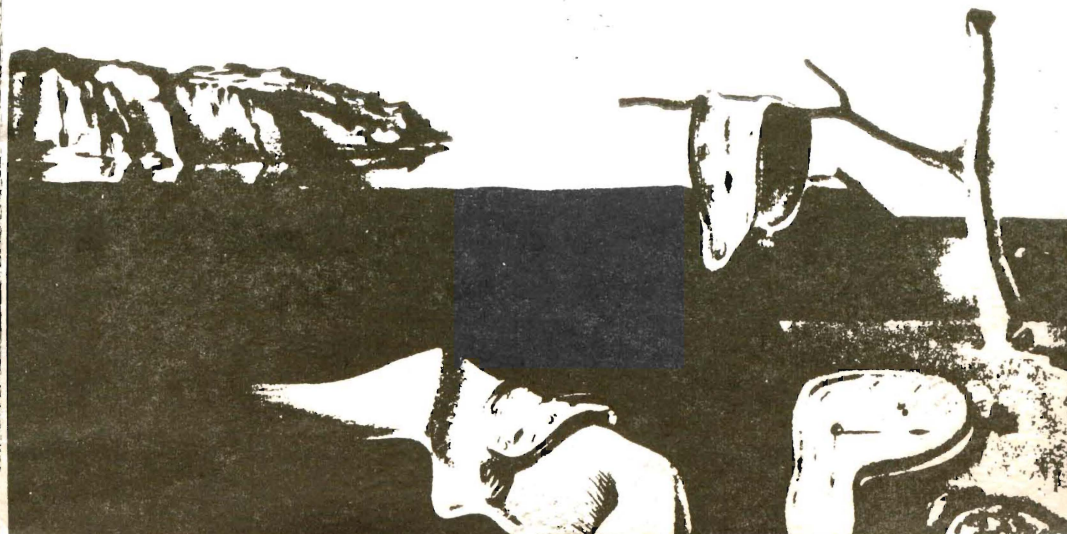
## MALONE UMIERA (FRAGMENT)

Mimo wszystko wkrótce będę ostatecznie zupełnie martwy. Może w przyszłym miesiącu. Byłby to zatem kwiecień lub maj. Bo rok nie jest jeszcze bardzo zaawansowany, tysiąc malednickich oznak mi to mówi. [...] Będę obojętny i bezwładny. To przyjdzie mi łatwo. Ważne jest tylko, żeby uważać na końcowe podrybi. Zresztą, rzadziej im się poddaje, odkąd tu jestem. Oczywiście od czasu do czasu zdarzają mi się jeszcze odruchy zniecierpliwienia. Przed nimi chronić się powinienem teraz, przez piętnaście dni, trzy tygodnie. Bez przesady, rzecz jasna, płacząc i śmiejąc się, spokojniutko, bez egzaltacji. Tak, w końcu będę naturalny, cierpieć będę więcej, potem mniej, bez wyciągania wniosków, mniej będę siebie słuchał, nie będę już zimny ani ciepły, będę letni, umrę letni, bez entuzjazmu. Nie będę się sobie umierającemu przyglądał, to by wszystko zafałszowało. Czy przyglądałem się sobie, gdy żyłem?

[...] Nie będę już odpowiadał na pytania. Spróbuję także więcej ich sobie nie stawiać. Można mnie będzie pogrzebać, nie będę już widoczny na powierzchni. Póki co poopowiadam sobie historię, jeśli będę w stanie.

[...] Co to ja powiedziałem? Nie szkodzi. Obiecuję sobie po nich, dużo satysfakcji, coś w rodzaju satysfakcji. Jestem usatysfakcjonowany, tak, mam dosyć, spłaca mi się, nie potrzebuję niczego. Pozwólcie mi przede wszystkim powiedzieć, że nie wybaczam nikomu. Życzę wszystkim, żeby mieli potworne życie, a potem płomienie w lodach piekieł i zaszczytną pamięć u przyszłych pokoleń.

PRZEKŁAD: J. GAŚSIOROWSKI



Beckett rozpoczyna pracę nad tłumaczeniami swych „dzieł francuskich” na język angielski.

1954 Rozpoczyna pracę nad pierwszą wersją *Końcówki*.

Nowojorska premiera *Czekając na Godota*.

1955 *Molloy* ukazuje się po angielsku; powieść jest zakazana w Irlandii, 3 sierpnia irlandzka premiera *Godota*.

1956 *Malone umiera* ukazuje się po angielsku; pisze *Akt bez słów*.

W Polsce: „*Dialog*” publikuje „*Czekając na Godota*” w tłum. J. Rogozińskiego.

1957 3 kwietnia w Londynie odbywa się prapremiera światowa *Końcówki* (po francusku) w reżyserii Rogera Blina; 27 kwietnia — premiera w Paryżu.

W Polsce: „*Dialog*” publikuje „*Końcówkę*” w tłum. J. Rogozińskiego i „*Którzy upadają*” w tłum. Zarzyckiego; w „*Twórczości*” — pierwszy z „*Tekstów po nic*” w tłum. J. Rogozińskiego.

Prapremiera polska „*Czekając na Godota*” w Teatrze Współczesnym w Warszawie w reżyserii Jerzego Kreczmara, ze scenografią Władysława Daszewskiego; 7 marca premiera „*Godota*” w Teatrze 38 w Krakowie w reży-

serii i scenografii Waldemara Krygiera; 14 listopada prapremiera polska „*Końcówki*” w reżyserii i scenografii Waldemara Krygiera.

1958 Wydaje antologię poezji Octavio Paz'a.

Pisze po angielsku i publikuje *Ostatnią taśmę Krappa*.

W Polsce: „*Dialog*” publikuje „*Ostatnią taśmę Krappa*” w tłum. Cękałskiej i Błahija

„*Końcówkę*” w Poznaniu reżyseruje Stanisław Hebanowski.

1959 W Wiesbaden w Limes Verlag ukazuje się pełne trójjęzyczne wydanie wierszy zawierające *Echo's Bones* i wszystkie wiersze francuskie publikowane w prasie.

*Ostatnia taśma Krappa* i *Popioły* ukazują się po francusku.

W Polsce: „*Dialog*” publikuje „*Popioły*” w tłum. Wojewody.

29 stycznia prapremiera polska „*Ostatniej taśmy Krappa*”.

1961 Beckett publikuje *Jak jest i Radosne dni* (w Stanach Zjednoczonych).

Wraz z J. L. Borgesem otrzymuje Międzynarodową Nagrodę Wydawców.

W Polsce: *Radosne dni* ukazują się w „*Dialogu*” w tłum. M. i A. Tarnów.

1963 Pisze po angielsku *Komedję*; pre-



Tragedia nie opiera się o odpowiedzialność człowieka. Tragedia opowiada o ekspiacji. Ale nie o byle jakiej ekspiacji, spowodowanej naruszeniem nędznego kodeksu, ułożonego przez lokajów dla szaleńców. Bohater tragiczny musi odcierpieć grzech pierworodny, grzech pierworodny własny i swoich *socii malorum*: grzech narodzin.

Komizm u Becketta pokrewny jest zewnętrznie komizmowi, jaki spotyka się w cyrku albo w music-hallu. Teatr staje się salą cyrkową, a postacie klaunami, czyli inaczej mówiąc szyderczymi wyobrażeniami ludzkości. [...] Najczęściej stosowaną metodą jest tu, podobnie jak w cyrku, komizm powtórzeń, który uwydatnia automatyzm naszych gestów, to co jest zarazem groteskowe i potworne w naszej egzystencji. Anouilh miał rację mówiąc, że taka sztuka jak „*Godot*” to „*skecz oparty na Mysłach Pascala opracowany przez Fratellinich*”.

PAUL SURER

## MOLLOY

(FRAGMENT)

Jestem w pokoju mojej matki. Teraz ja tu mieszkam. Nie wiem, jak tu przybyłem. Być może ambulansem, jakimś pojazdem na pewno. Ktoś mi pomógł. Sam bym nie przybył. Być może jestem tutaj dzięki temu człowiekowi, który co tydzień przychodzi. Mówi, że nie. Daje mi trochę pieniędzy i zabiera kartki. Ile kartek, tyle pieniędzy. Tak, pracuję teraz trochę tak jak kiedyś, tylko że nie potrafię już pracować. To podobna nie ma znaczenia. Co do mnie, chciałbym teraz pomówić o rzeczach, które mi pozostały, pożegnać się, umrzeć do końca. Nie chcę. Tak, podobno jest ich wielu. Ale przychodzi zawsze ten sam. Zrobi pan to później, mówi. Niech i tak będzie, nie mam widzieć, silnej woli. Kiedy przychodzi po nowe kartki, przynosi te z zeszłego tygodnia. Są na nich znaczki, których nie rozumiem. Nie czytam ich zresztą. Jeśli nic nie zrobię, nie daje mi nic, tylko mnie beszta. Jednakże nie tylko dla pieniędzy pracuję. Więc po co? Nie wiem. Niewiele wiem, naprawdę. Śmierć mojej matki, na przykład. Czy była już umarła, kiedy przyjechałem? Czy też umarła dopiero później? Chcę rzec, umarła na tyle, aby być pochowaną. Nie wiem. Być może nie pochowano jej jeszcze. Jakkolwiek było, mam jej pokój. Sypiam w jej łóżku. Robię do jej nocnika. Zająłem jej miejsce. Muszę być do niej coraz bardziej podobny. Brakuje mi tylko syna. Być może mam gdzieś jakiegoś. Ale nie sądzę. Byłby teraz prawie tak stary jak ja.

PRZEKŁAD: J. GĄSIOROWSKI

## MURPHY

(FRAGMENT)

Siedział nagi w fotelu na biegunach z surowego drewna tekowego, z gwarancją na wszelkie wady produkcji, ze skrzypieniem w nocy włącznie. Był to jego własny fotel, którego nigdy nie opuścił. Kąt, w którym siedział, był osłonięty przed słońcem, biednym starym słońcem, znów, po raz trylionowy, w znaku Panny. W siedmiu miejscach przywiązany był do fotela. Golenie miał przywiązane do biegunów, uda do siedzenia fotela, brzuch i klatkę piersiową do oparcia, a przeguby do tylnej poprzeczki. Możliwe były jedynie ruchy lokalne. Po całym ciele spływał mu pot. Oddech był niedostrzegalny. Oczy, nieruchome i zimne jak u mewy, utkwione miał w popękany profil gzysmu, wzdłuż którego, kurcząc się i blednąc, biegła opalizująca plama. Gdzieś zadzwonił zegar z kukułką [...] Echo umilkło, wołanie przybliżało się, wreszcie wdarło się do zaułka i Murphy usłyszał: Quid pro quo! Quid pro quo! [...] Pod napiętą i białą skórą widać było zaciśnięte knykcie — to była pozycja. Potem, zgodnie ze zwyczajem, rozłożył ramiona osiągając maksimum ich rozpiętości — to była negacja. Murphy'emu zdawało się teraz, że istnieją dwa, oba równie uzasadnione, sposoby pokierowania tym gestem i przejścia do sublacji. Pierwszy — to chwycić się szybkim, wyrażającym rozpacz gestem za głowę, drugi — pozwolić miękko opaść rękoma na zewnętrzne szwy spodni, zakładając, że to był punkt wyjścia.

PRZEKŁAD: I. KOWALIK



mięra światowa w Ulm w RFN, kilka miesięcy później w Nowym Jorku. W październiku Madelaine Renaud wystawia *Radosne dni* najpierw w Wenecji, potem w Paryżu.

1964 Pisze po angielsku scenariusz filmu i uczestniczy przy jego realizacji; film realizuje Alan Schneider, w roli głównej Buster Keaton.

1965 Film otrzymuje Nagrodę Młodej Krytyki na festiwalu w Wenecji; w Genewie odbywa się premiera *Molloy'a* w wersji scenicznej:

W Polsce: W Teatrze Nowym w Łodzi prapremiera „Radosnych dni” w reżyserii Tadeusza Minca.

1966 Beckett podejmuje pierwsze prace reżyserskie: *Tam i z powrotem* we Francji i *Stuchaj, Joe* w telewizji niemieckiej.

1967 Publikuje fragment *Wyludniacza*. W Londynie ukazują się księga pamiątkowa *Beckett at Sixty*; w Berlinie Zachodnim Beckett reżyseruje *Końcówkę*.

1968 Francuska premiera *Stuchaj, Joe...*

1969 Beckett otrzymuje Nagrodę Nobla. Reżyseruje w Berlinie Zachodnim *Ostatnią taśmę Krappa*; *Watt* ukazuje się po francusku, pisze i publikuje *Bez*.

1970 Premiera *Oddechu* w Oxford Playhouse.

W Stanach Zjednoczonych Raymond Federman i John Fletcher wydają wielką bibliografię *Samuel Beckett: His Works and His Critics*.

W Polsce: „Dialog” publikuje „Komedie” w tłum. J. Rogozińskiego i M. Semil; Stanisław Hebanowski wystawia „Czekając na Godota” w Teatrze „Wybrzeże” w Gdańsku. Roger Blin wystawia francuską wersję „Końcówki” w Warszawie, Lublinie i Poznaniu.

1971 Ukazuje się wybór wierszy i Proust; Beckett reżyseruje *Radosne dni*.

W Polsce: „Dialog” publikuje „Wyludniacza” w tłum. K. Wolińskiego; premiera „Czekając na Godota” w TV i Teatrze Ateneum w Warszawie w reżyserii Macieja Prusa.

1972 Premiera *Nie ja* w Nowym Jorku.

W Polsce: Teatr im. J. Słowackiego wystawia „Końcówkę” i „Akt bez słów” w reżyserii Jerzego Krasowskiego; w Krakowie Bogdan Hussakowski wystawia „Komedie” i „Radosne dni”.

1975 Beckett reżyseruje *Czekając na Godota* w Schiller Theater, *Ostatnią taśmę Krappa* i *Nie ja* w Petit d'Orsay

W Polsce: okazuje się numer monograficzny „Literatury” na Świecie”, po-



Nie staję po niczyjej stronie. Interesuję się formą idei. Jest jedno wspaniałe zdanie u Augustyna: „Nie rozpaczaj; jeden ze złodziei został oszczędzony. Nie osmielaj się; jeden ze złodziei został przeklęty”. To zdanie ma wspaniałą formę. To jest forma, która odgrywa rolę.

Twórczość Becketta uznano za wywodzącą się ze współczesnego egzystencjalizmu i zaliczono ją do awangardowego teatru absurdu, chociaż sam pisarz, daleki od wszelkich koterii literackich i niechętny publicznym enuncjacjom, niejednokrotnie odrzekał się od egzystencjalizmu i awangardy. [...]

Kogo urzekła mroczna i piękna sztuka Becketta dostrzeże w niej związki daleko sięgające w przeszłość, do zarania dziejów ludzkości.

STANISŁAW HEBANOWSKI

## MALONE UMIERA (FRAGMENT)

Moje ciało nie zdecydowało się jeszcze. Ale mam wrażenie, że bardziej ciąży na materacu, rozpościera się i spłaszcza. [...] Materac jest wgnieciony jak koryto. Leżę na dnie, wciśnięty między dwa zbocza. Przekręcam się trochę, przyciskam do poduszki usta, nos, rozgniatam na niej moje starcze włosy zupełnie białe teraz, jak przypuszczam, naciągam koc na głowę. [...] Jakie to wszystko jest łatwe do zniesienia, mój Boże. Głowę mam prawie na odwrót, jak ptak. Rozchylam wargi, teraz mam poduszkę w ustach, czuję ją na języku, na dziąsłach. Mam, mam. Ssę. Przestałem siebie szukać. Jestem zagrzebany we wszechświecie, wiedziałem, że któregoś dnia znajdę w nim miejsce, stary wszechświat mnie chroni, zwycięski. Jestem szczęśliwy, wiedziałem, że któregoś dnia będę szczęśliwy. Ale nie jestem mądry. Gdyż mądrością byłoby teraz, jak sądzę, dać się ponieść tej chwili szczęścia. A ja co robię? Wracam znowu do dnia, do pół, które tak chciałem pokochać, do nieba, po którym pędzą chmurki białe i lekkie jak płatki, do życia, z którego nie potrafiłem skorzystać, zapewne z własnej winy, przez dumę lub przez małość, ale nie sądzę. [...] Nie wszystko jeszcze zostało powiedziane pomiędzy mną i — owszem, wszystko zostało powiedziane. Być może mam tylko ochotę usłyszeć to raz jeszcze. Jeszcze jeden razik. A jednak nie. Nie mam ochoty na nic.

## OSTATNIA TAŚMA KRAPPA (FRAGMENT)

KRAPP: Te stare orzeczenia zgonu są odrażające, lecz często dochodzę do wniosku, że... pomagają przy rozpoczęciu nowej... retrospekcji. Trudno uwierzyć, że kiedykolwiek byłem tym młodym szczeniakiem. [...] Statystyka. Z mniej więcej ośmiu tysięcy — tysiąc siedemset godzin spędził w lokalach z wyszynkiem. Ponad dwadzieścia procent, powiedzmy: czterdzieści procent życia nie licząc snu. Planuje mniej... absorbujące życie płciowe. Ostatnio choroba ojca. Słabnąca pogoń za szczęściem. Nieosiągalna rozwiążność. Gardzi tym, co nazywa swoją młodością, i dzięki Bogu, skończyła się. To brzmi fałszywie. Cienie opus... magnum. Kończąc — skowytem do Opatrzności.

I co pozostaje z tych cierpień? Dziewczyna w znoszonym zielonym płaszczu na peronie stacji kolejowej? Tak?

PRZEKŁAD: A. LIBERA



święcony Beckettowi z fragmentami: „Murphy'ego „Filmu” i „Z zarzuczonego dzieła” (tłum. Irena Kowalik), „Molloy'a”, „Malone umiera”, „Nieznajomy”, „Foirade” II i „Szkicu radiowego” (tłum. J. Gąsiorowski), „Widzieć się” (tłum. P. Kamiński), „Watta” (A. Palasz).

1976 W 70-tą rocznicę urodzin Becketta wychodzi pierwszy numer „Journal of Beckett Studies”. Wiosną odbywa się w Londynie nieoficjalny festiwal sztuk Becketta. Ukazuje się bibliofilskie wydanie *All Strange A'way* z ilustracjami Edwarda Gorey'a. Jeden z zeszytów „L'Herne” w całości poświęcony został Beckettowi. Beckett reżyseruje *Kroki* w londyńskim Royall Court Theatre.

W Polsce: „Dialog” publikuje „Fragment dramatyczny w tłum. J. Gąsiorowski”; „Wtedy” i „Kroki” w tłum. M. Semil.

1977 Premiera baletu wg scenariusza Becketta, z muzyką Mortona Feldmana. Beckett reżyseruje *Kroki* i *Tamtych razem* w Schiller Theatre.

1978 Paryska premiera *Nie ja* i *Kroków* w Théâtre d'Orsay z Madeline Renaud, Deidre Bair wygadaje biografie Becketta. Beckett reżyseruje *Komedie* w Schiller Theatre; wydaje tom prozy *For to end*

*yet again and other Fizzles* (Na zakończenie raz jeszcze i Niewypały)

W Polsce: premiera radiowa słuchowska „Którzy upadają” w reżyserii Zdzisława Dąbrowskiego.

1979 „The Kenyon Review” publikuje *Parti* monologu (w wersji scenicznej)

1980 Beckett publikuje *Towarzystwo* W Polsce: Prapremiera „Nie ja”, „Tamtych razem” (tłum. A. Libera) i „Ostatniej taśmy Krappa” (tłum. J. Gąsiorowski) w Teatrze Nowym w Poznaniu w reżyserii Antonego Libery.

1981 W Polsce: Wychodzi drugi monograficzny numer „Literatury na Świecie” poświęcony Beckettowi, który publikuje: „Fragment teatralny” II i ... tylko chmury... (tłum. P. Kamiński), „Akt bez słów” II i „Oddech” (tłum. J. Gąsiorowski), „Cascando”, „Komedie”, „Tam i z powrotem”, „Tamtych razem”, „Kroki”, „Tró duchów”, „Partie monologu” i „ni-jak” (tłum. A. Libera).

1982 W Polsce Teatr Mały w Warszawie wystawia „Czekając na Godota” w tłum. A. Libery. Wydawnictwo „Czytelnik” wydaje „Pisma prozą” Samuela Becketta

Oprac. Ewa Moroń



## BECKETT:

Nie dam się oszukać tym wszystkim Murphym, Molloyom i innym Malone'om. To przez nich traciłem czas, przez nich ominęła mnie kara, pozwalali, bym o nich mówił, gdy powinienem był mówić tylko o sobie, po to, żeby móc milczeć. [...] Oni mojej boleści nie przecierpieli, ich boleści przy moich są niczym, tylko cząsteczką moich, tą właśnie cząsteczką, od której jak sądziłem mógłbym się oderwać, ażeby ją kontemplować. Teraz niech się wynoszą, oni i inni, ci, którzy mi służyli, którzy czekają, aby mi zwrócić to wszystko, co w nich włożyłem, niech wszyscy znikną z mojego życia, ze wspomnień, ze wstydu moich i obaw.

[...] Beckett tak dokładnie odziera swoje postacie z wszelkich cech, w których widzenie mogłoby się rozpoznać, że z miejsca powstaje zdumiewająca publiczność „efekt alienacyjny”. Inaczej mówiąc, próżnia pomiędzy tym, co ukazane na scenie, a widzom staje się tak nieznośna, że ten nie ma innego wyboru, jak odrzucić to, co ogląda, i odejść albo dać się wciągnąć w zagadkowość sztuk, w których nie nie przepomina mu żadnego z jego dążeń i reakcji w otaczającym świecie.

EVA METMAN

## BEZ (FRAGMENTY)

Ruiny prawdziwe schronienie nareszcie ku któremu tyle razy fałszywie od niepamiętnych czasów. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bez dźwięku bez ruchu. Twarz szara dwie bładniebieskie małe ciało serce bijące tylko pionowo na sztorc. Zgaszone rozpadłe otwarte cztery ściany poziomo na płask prawdziwe schronienie bez wyjścia.

Rozrzucone ruiny tak samo szare jak popielatoszary piach prawdziwe schronienie. Cztery czworoboki wszystkie promieniejące białe puste płaszczyzny wszystko zapomniane. Nigdy nie było nic prócz szarego powietrza bez czasu bez dźwięku złudzeniem przemijające światło. Bez dźwięku bez ruchu popielatoszare niebo odbijające ziemię odbijającą niebo. Nigdy nie prócz tego niezmiennego snu przemijającej godziny.

Znów będzie przeklinać Boga jak za błogosławionych dni twarzą ku znów otwartemu niebu przemijający potop. Małe ciało twarz szara rysy szczelina trzask i małe dziurki dwie bładniebieskie. Puste płaszczyzny promieniejące białe oko spokojne nareszcie wszystko zapomniane.

Złudzeniem światło nigdy nie było nic prócz szarego powietrza bez czasu bez dźwięku. Puste płaszczyzny złożone zamknięte promieniejące białe wszystko zapomniane. Małe ciało popielatoszare uwieszone zatknięte serce bijące twarzą ku bezkresowi. Znów spadnie na niego deszcz jak za błogosławionych dni niebieskiego przemijająca chmura. Cztery czworoboki prawdziwe schronienie, nareszcie cztery ściany poziomo na płask bez dźwięku.

Szare niebo bezchmurne bez dźwięku bez ruchu ziemia popielatoszary piach. Małe ciało tak samo szare jak ziemia niebo ruiny tylko pionowo na sztorc. Popielatoszare we wszystkie strony ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres.



Poruszy się w piachu nastąpi ruch w niebie w powietrzu w piachu. Nigdy tylko we śnie w cudownym śnie tylko jedno życie do odsłużenia. Małe ciało mały kształt serce bijące popielatoszare tylko pionowo na sztorc. Ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres małe ciało tylko pionowo na sztorc. W piachu bez ustanku jeszcze jeden krok w bezkresie robi to. Bez dźwięku bez tchnienia tak samo szare we wszystkie strony ziemia niebo ciało ruiny.

Czerń powolna z ruinami prawdziwe schronienie cztery ściany poziomo na płask bez dźwięku. Nogi jedna bryła ręce ściśle wzdłuż boków małe ciało twarzą ku bezkresowi. Nigdy tylko w znikliwym śnie przemijająca godzina długa krótka. Tylko pionowo na sztorc małe ciało szare gładkie bez wypukłości kilka dziurek. Jeden krok w ruinach w piachu na plecach w bezkresie robi to. Nigdy nie prócz snu dnie i nocie snem o innych nocach lepszych dniach. Znowu będzie żył w przeciągu tego kroku znów nastanie dzień i noc nad nim bezkres.

Na cztery rozpadnięte części poziomo na płask prawdziwe schronienie bez wyjścia rozrzucone ruiny. Małe ciało mały kształt genitalia wypełnione tyłek jedna szara masa szczelina trzask wypełniona. Prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia rozrzucone w dole cztery ściany poziomo na płask bez dźwięku. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bez ruchu bez tchnienia. Puste płaszczyzny promieniejące białe oko spokojne światłość umysłu wszystko zapomniane. Rozrzucone ruiny popielatoszare we wszystkie strony prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia.

Popielatoszare małe ciało tylko pionowo na sztorc serce bijące twarzą ku bezkresowi. Stara miłość nowa miłość jak za błogosławionych dni znów zapanuje nieszczęście. Ziemia piach tak samo szare jak powietrze niebo ruiny ciało miarki popielatoszary piach. Światło schronienie promieniejące białe puste płaszczyzny wszystko zapomniane. Płaski bezkres małe ciało tylko pionowo na sztorc tak samo szare we wszystkie strony ziemia niebo ciało ruiny. Twarzą ku białym spokojnym złożonym zamkniętym okiem spokojnym nareszcie wszystko zapomniane. Jeszcze jeden krok jeden jedyny wszystkie jedyne w piachu bez ustanku robi to.

Zgaszone rozpadłe otwarte prawdziwe schronienie bez wyjścia ku któremu tyle razy fałszywie od niepamiętnych czasów. Nigdy nie prócz ciszy takiej jak w wyobraźni ten śmiech szalony te krzyki. Głowa przez oko spokojne wszystko białe spokojne światło wszystko zapomniane. Złudzeniem świt rozpraszający złudzenia i resztę zwaną mrokami. [...]

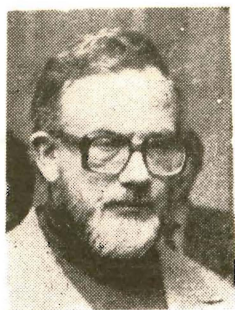
Ruiny prawdziwe schronienie nareszcie ku któremu tyle razy fałszywie od niepamiętnych czasów. Nigdy tylko w wyobraźni niebiesko w szalonej wyobraźni niebiesko zwane w poezji niebiańskim. Światło białe złożone zamknięte głowa przez oko spokojne światłość umysłu wszystko zapomniane.

Czerń powolna z ruinami prawdziwe schronienie cztery ściany poziomo na płask bez dźwięku. Ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres małe ciało tylko pionowo na sztorc. Jeszcze jeden krok jeden jedyny wszystkie jedyne w piachu bez ustanku robi to. Popielatoszare małe ciało tylko pionowo na sztorc serce bijące twarzą ku bezkresowi. Światło schronienie promieniejące białe puste płaszczyzny wszystko zapomniane. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bez dźwięku bez ruchu.

Nogi jedna bryła ręce ściśle wzdłuż boków twarzą ku bezkresowi. Prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia rozrzucone w dole cztery ściany poziomo na płask bez dźwięku. Puste płaszczyzny promieniejące białe oko spokojne nareszcie wszystko zapomniane. Znów będzie przeklinać Boga jak za błogosławionych dni twarzą ku znów otwartemu niebu nad nim przemijający potop. Twarzą ku okiem spokojnym złożonym zamkniętym wszystko spokojne wszystko białe wszystko zapomniane.

Małe ciało mały kształt serce bijące popielatoszare tylko pionowo na sztorc. Małe ciało popielatoszare uwieszone zatknięte serce bijące twarzą ku bezkresowi. Małe ciało mały kształt genitalia wypełnione tyłek jedna szara masa szczelina trzask wypełniona. Złudzeniem świt rozpraszający złudzenia i resztę zwaną mrokami.

[Przedruk z:] „Literatura na Świecie” nr 5/1975, s. 7–13.  
PRZEKŁAD: ANTONI LIBERA



## RZECZ DZIEJE

SIĘ

TU I TERAZ

ROZMOWA Z REŻYSEREM

EWA MORON: Po jednej z pierwszych prób „Czekając na Godota” zaintrygował mnie Pan nowym — różnym od naszych dotychczasowych przyzwyczajęń teatralnych — podejściem do tekstu Becketta?

JERZY ZEGALSKI: Dotychczas — na podstawie różnych lektur i wrażeń teatralnych — byłem przekonany, że „Czekając na Godota” jest sztuką mówiącą o beznadziejności czekania, o braku nadziei czy sztucznej nadziei ludzi, którzy już właściwie nie mogą sobie na nic pozwolić ani niczego od życia oczekiwać. Słowem, jakaś taka atmosfera nudy, przygnębienia; rzecz o bezsensie ludzkiego życia. Takim mi się „Godot” zawsze wydawał, a umacniały mnie w tym opinie samego Becketta.

Teraz jednak, gdy zacząłem słuchać tekstu czytanego przez aktorów, doszedłem do wniosku, że sztuka jest o czymś innym. Że, jak to zazwyczaj bywa, autor i w tym wypadku nie był najlepszym przewodnikiem po swoim dziele.

Dzieło literackie w każdym czasie i w każdym miejscu musi znaleźć swoje osobne znaczenie. Nie wolno tych znaczeń podmieniać wbrew strukturze dzieła. W przypadku utworu Becketta — z tej struktury wynika dla mnie coś zupełnie innego. W moim przekonaniu sztuka jest przede wszystkim walką ludzi o swoją godność.

Niby autor po kilku kwestiach Didi i Goga ciągle zaznacza: milczenie..., milczenie..., milczenie... i to stwarza wrażenie, że rzecz toczy się leniwie, ale są to tylko didaskalia.

Sam tekst naładowany jest zupełnie czymś innym. Ci ludzie prowadzą niebawale dramatyczny i namiętny spór o sens życia.

Tak, to czekanie jest czekaniem. Ale ile rzeczy tam się w międzyczasie dzieje. Bohaterowie niby czekają na jakąś nadzieję, lecz czy ta nadzieja jest im naprawdę potrzebna? Chyba tylko po to, żeby przetrwać, ale nie po to, żeby żyć.

W życiu znajdują sobie często różne preteksty, różne hipotezy robocze, żeby temu życiu nadać jeszcze inny sens poza czekaniem. A więc wypełniają swoje czekanie bardzo interesującymi sprawami. Co więcej, w czasie tego czekania ujawniają niezwykle bogactwo ludzkiej duszy, ludzkiego serca. „Czekając na Godota” nie jest więc dla mnie ani studium nudy, ani studium pesymizmu.

EM: Akcentuje Pan ciągle element dynamizmu, walki z czasem, z nieuchronną śmiercią...

J.Z.: Oczywiście, ci ludzie walczą. Co więcej, np. monolog Lucky'ego jest naładowany ludzką pasją człowieka, który gdzieś tam przegrał, został znieszczony, z naukowca stał się niewolnikiem i teraz otrzymał prawo głosu. Nie potrafi już sklecić wielkiej mowy, bełkocze (ale wcale nie monotonicznie, jak chce tego Beckett w didaskaliach). Uwaga odautorska jest całkiem sprzeczna z dynamizmem tekstu, który wypowiada ten człowiek.

Nie zawsze należy skreślać uwagi autorskie. W tym wypadku jednak odrzucam je i szukam rzeczywistych znaczeń wpływających z tego, co bohaterowie mówią i w jakim kierunku działają. Czy jest to zupełnie nowe, nie wiem. Może już ktoś tak odczytał „Godota”. Nie kieruję się cudzymi drogowskazami.

EM: Beckett bardzo mocno zaciążył na realizacji swoich utworów. Towarzyszył przygotowywaniu większości prapremier, niektóre ze swoich utworów sam reżyserował. Stąd też autoryzowane wersje dramatów urastały później do rangi kanonów realizacyjnych.

J.Z.: Wydaje mi się, że jest to nieszczęście dramaturgów, którzy z własnych tekstów chcą zrobić autorski teatr. I ten swój teatr skutecznie petryfikują. Stawiają go w sytuacji pewnej jednoznaczności, podczas gdy teatr żyje tylko wtedy, kiedy jest wieloznaczny. Kiedy w każdym czasie i w każdej epoce potrafi w niej odkrywać nowe sensy.

Równie skutecznie na swoim teatrze zaciążył Brecht. Jego bogata twórczość dramatyczna została przez Brechta-teoretyka idealnie upiorna i prawie nie egzystuje we współczesnym teatrze. Jeżeli jednak czytamy jego utwory bez uprzedzeń teoretycznych, bez zastanawiania się nad V-efektem i tym podobnymi zagadnieniami, to okazuje się, że jest to dramaturgia ciekawa i żywa. Tylko nie należy jej robić tak, jak życzył sobie tego autor.

U nas podobnym przykładem może być Witkacy. Ileż to chciano go inscenizować zgodnie z jego teatralną teorią, zawsze powstawały jakieś dziwoki, pozbawione życia scenicznego. A w momencie, kiedy zaczęto traktować je jako normalne teksty dramatyczne, w których można doszukiwać się różnych sensów, to okazało się, że jest to twórca o randze światowej, wyprzedzający wielu innych dramaturgów.

EM: Kim jest Godot w Pana przedstawieniu?

J.Z.: Wszystkim. Przede wszystkim synonimem nadziei.

EM: Kiedy, w jakim czasie będzie się rozgrywało to misterium wiecznego czekania?

J.Z.: Na Godota może, i w pewnym sensie musi, czekać każdy. Więc nie ma powodu, abym udawał, że rzecz się dzieje gdzie indziej niż tu i teraz.

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE, RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 59-89-76, organizacja widowni: 59-89-67, kasa biletowa: 59-93-60. Zastępca dyrektora KRYSZYNA SZARANIEC, główny księgowy IWONA SZYNDEL, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB, kierownik organizacji widowni WIEŚLAW PYTLASINSKI.

Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, główny elektryk JERZY HOŁÓWKA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej ZBIGNIEW ZBOROWSKI, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JOZEF WILK, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK; rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ANDRZEJ BUGAJSKI.

## W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
NOC LISTOPADOWA

Scenografia: JERZY MOSKAL  
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA  
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI  
Muzyka: MATEUSZ ŚWIĘCICKI  
Układ ruchu: ZBIGNIEW WASZKIELEWICZ

WILIAM SZEKSPIR

BURZA

Scenografia: JERZY MOSKAL  
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA  
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI  
Muzyka: JERZY SATANOWSKI

TIRSO DE MOLINA

ZIELONY GIL

PRZEKŁAD I ADAPTACJA: JULIAN TUWIM  
Scenografia: ANNA FRANTA  
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI  
Reżyseria: JOZEF CZERNECKI  
Muzyka: MAREK ANDRZEJEWSKI  
Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SZEWCY

Scenografia: BARBARA ZAWADA  
Muzyka: PIOTR HERTEL  
Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI  
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI  
Przygotowanie wokalne: HALINA KALINOWSKA

SOFOKLES

ANTYGONA

Scenografia: WIEŚLAW LANGE  
Układ ruchu: HENRYK KONWIŃSKI  
Reżyseria: JAN SYCZ  
Muzyka: KRZYSZTOF KUPLOWSKI

W PRZYGOTOWANIU:

JERZY ANDRZEJEWSKI  
POPIÓŁ I DIAMENT

Adaptacja: JAN MACIEJOWSKI  
Scenografia: BARBARA ZAWADA  
Opracowanie muzyczne: PIOTR HERTEL  
Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI

SCENA KAMERALNA

TADEUSZ RÓŻEWICZ  
ODEJŚCIE GŁODOMORA

Scenografia: ANNA FRANTA  
Reżyseria: JOZEF CZERNECKI  
Opracowanie muzyczne: ANTONI MLECZKO

PLATON

OBRONA SOKRATESA

Scenografia: JERZY MOSKAL  
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA  
Reżyseria: ZOFIA PETRI  
MICHAŁ PAWLICKI  
Muzyka: BOGUMIŁ PASTERNAK

ÁKOS KERTÉSZ

WDOWY

Scenografia: JERZY MOSKAL  
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA  
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

Przed sprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach od 10.00 do 13.30 i od 15.30 do 19.00; w niedziele od 16.00 do 19.00 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

Współpraca fotograficzna

JAN HANUSIK  
Redaktor techniczny  
STEFAN BARCZAK

Redakcja programu  
EWA MORON

Opracowanie graficzne  
JERZY MOSKAL

Skład programu wykonała linotypistka W. Kubacha. Strony do druku zmontował zecer M. Grąglewski. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.

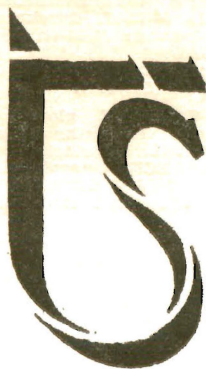


TEATR ŚLĄSKI  
IMIENIA  
ST. WYSPIAŃSKIEGO  
W KATOWICACH

DYREKTOR  
I KIEROWNIK  
ARTYSTYCZNY  
JERZY ZEGALSKI

PREMIERA  
W GRUDNIU  
1982 ROKU;  
SEZON TEATRALNY  
1982/83

KIEROWNICTWO  
LITERACKIE  
EWA MOROŃ  
MAREK PIEKUT



1922

ROK JUBILEUSZOWY

1982

SAMUEL BECKETT

# CZEKAJĄC NA GODOTA

(EN ATTENDANT GODOT)

PRZEKŁAD: JULIAN ROGOZIŃSKI

OBSADA:

Estragon ● BERNARD KRAWCZYK  
Vladimir ● RYSZARD ZAORSKI  
Lucky ● WIESŁAW GRABEK  
Pozzo ● EMIR BUCZACKI  
Chłopiec ● MARIA MIELNIKOW-KRAWCZYK

SCENOGRAFIA:

JERZY MOSKAL

REŻYSERIA:

JERZY ZEGALSKI

KOSTIUMY:

DANUTA KNOSAŁA

INSPICJENT:

DANUTA PUŁECKA

ASYSTENT REŻYSERA:

RYSZARD ZAORSKI

KONTROLA TEKSTU:

LEOKADIA STARKE

W opracowaniu graficznym programu wykorzystano fotograficznie przetworzone fragmenty prac plastycznych: Alana Aldridge'a, Yasushi Kuwahara, Petera Bruegel'a, Topora, Rudolpha Hausnera, Salvadora Dali, Pal-Nils Nilssona, Rafaela Canogara, Friedera Grindle'a oraz fototyty z sztuk Becketta: „... tylko w chmurach” (Stuttgart 1977), TV BBC (1976) i „Kroków” (Londyn 1976). „Kalendarium życia i twórczości S. Becketta” opracowane zostało na podstawie „Kalendarium” zamieszczonego w „Literaturze na Świecie” 5/1975 oraz „Kalendarium” wg Durozo w tłum. M. Zielińskiej.