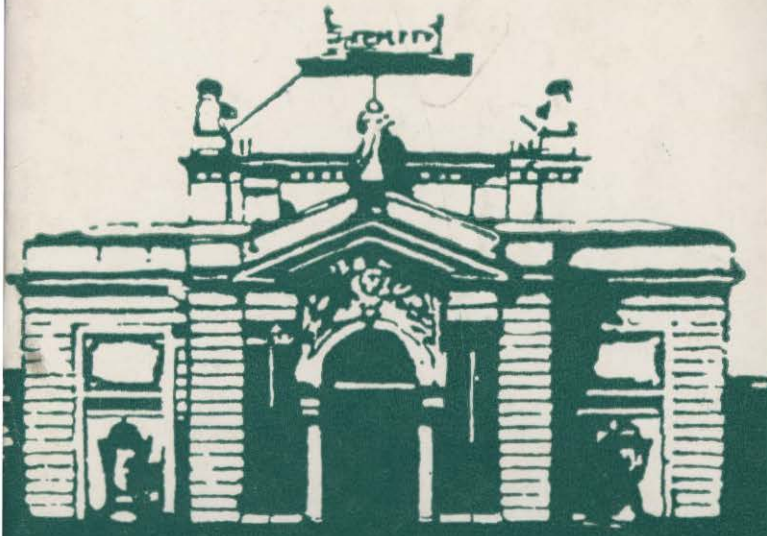


TEATR POLSKI
bielsko cieszyn

Jubileuszowy Rok Teatru Polskiego
1945 1985

Końcówka

Teatr Polski
Bielsko-Biała,
ul. 1 Maja 1
tel. 284-51

Dyrektor i kierownik artystyczny
Jan Sycz

Samuel Beckett

Końcówka

MAJ 1985

JAN SYCZ proponuje

Twórczość Samuela Becketta można odczytać jako opowieść o więźniach czasu, więźniach losu, o więźniach nieskończoności, czy niepoznania.

Lecz twórczość tę można odczytać także jako przestrogę przed beznadziejnością poszukiwania sensu życia w złudzeniu, formie (konwenansie), która(y) nie ma naturalnej kontynuacji. Zdaniem Brechta: „życie jest samo w sobie wszechpotężne", a stosunek do niego określają przyjmowane postawy. Akcja „Końcówki" może dziać się wszędzie i dlatego tak przejmująco dla każdego widza objawia się groza istnienia w ogóle — wyłaniająca się z otchłani pytań egzystencjalnych o byt o sens metafizyczny.

Świat S. Becketta nie jest jednak ponury — jasną stroną jego pisarstwa są zabawne, a czasem farsowe komplikacje stosunków międzyludzkich — Homm i Clov w „Końcówce" dostarczają nam też kilka takich przykładów.

W sumie jednak skłania Beckett do szerokich uogólnień i rozlicznych dywagacji począwszy od samego tytułu sztuki, który też brzmi prowokująco.

Na scenie bielskiego teatru dotychczas nie była prezentowana twórczość tego jednego z najoryginalniejszych autorów XX stulecia, co czynimy przyłączając się do obchodów przypadającej w tym roku 80 rocznicy urodzin tego pisarza.

SAMUEL BECKETT
Rys. David Lévine

SAMUEL BECKETT - życie i twórczość

1906 — Samuel Beckett przychodzi na świat 13 kwietnia w Foxrock, południowym przedmieściu Dublina, jako drugi syn Williama i Mery Beckettów.

1920 — Uczeń Portora Royal School w Enniskillen, w hrabstwie Fermanagh na północy. W szkole (do której wcześniej uczęszczał Oskar Wilde) edukacja dosyć surowa. Wyniki w nauce — dobre; szczególne zainteresowanie językiem francuskim. Zajmuje się także sportem, zwłaszcza cricketem i rugby.

1923 — Wstępuje do Trynity College w Dublinie. Studia w zakresie języka francuskiego i włoskiego. Bywa często w Abbey Theatre, gdy sławę zaczyna zdobywać O'Casey.

1926 — Pierwszy kontakt z Francją. W lecie krótki pobyt w Tours i rowerowa wycieczka szlakiem zamków nad Loarą.

1927 — W lecie pierwsza podróż do Włoch. Pobyt we Florencji. W grudniu otrzymuje tytuł Bachelor of Arts.

1928 — Przez dwa semestry naucza w Campbell College w Belfaście. W październiku wyjazd do Paryża. Przez dwa lata pracuje jako lektor języka angielskiego w École Normale Supérieure. Prowadzi także wykład na Sorbonie, ale bez większego powodzenia: grupa wiernych studentów szybko maleje. Znajomość z Alfredem Péronem. Poznaje też Joyce'a i wchodzi do grona jego bliskich przyjaciół.

1929 — Pisze *Dante... Bruno... Vico... Joyce*, esej o tworzonym przez Joyce'a *Finnegans Wake;* wchodzi on w skład słynnej książki *Our Examination Round his Factication for Incamination of Work in Progress.* Poznaje Ezrę Pounda.

1930 — Pismo wydawane przez Eugene Jolasa *„Transition"* publikuje jego pierwsze próby poetyckie. Wraz z Alfredem Péronem przystępuje do tłumaczenia *Anny Livii Plurabelli*, najbardziej znanego fragmentu przyszłego *Finnegans Wake*. Ta próba posłuży później jako podstawa tłumaczenia dokonanego przez Y. Golla, Ph. Supaulta, E. Jolasa, P. Leona i samego Joyce'a. Pisze *Whoroscope*, poemat, opublikowany następnie przez Nancy Cunard w Paryżu.
We wrześniu zostaje asystentem w Trinity College, gdzie naucza języka francuskiego.
Lektura Schopenhauera i Kanta. Czyta także z dużym zainteresowaniem *Etykę* Arnolda Geulincxa. Zbiera notatki. Później nie będzie już czytywał filozofów. W roku 1968 stwierdzi, że nie jest w tej dziedzinie uzdolniony. Pisze pracę o Prouście.

1931 — Proust zostaje opublikowany.
W grudniu otrzymuje tytuł Master of Arts. Poznaje Jacka B. Yeatsa, brata W. B. Yeatsa.

1932 — Rezygnuje z kariery uniwersyteckiej. Poprzez Niemcy wraca do Paryża. Tłumaczy *Statek pijany* Rimbauda. Tekst tego tłumaczenia zaginął.
W okresie napięcia politycznego i ksenofobicznych nastrojów wynikłych 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 dwustu stronicowego rękopisu powstaną później: *More Pricks than Kicks* i *Echo's Bones*. W Paryżu, w piśmie *„This Quarter"* publikuje tłumaczenia Eluarda, Bretona i René Crevela. Tam również publikuje pierwszą wersję *Dante and the Lobster (More Pricks...)*

1933 — Pisze opowiadania, które złożą się na *More Pricks than Kicks.*
Umiera ojciec pisarza — William.
Przeprowadzka do Londynu i wynajęcie mieszkania na Gertrude st. Skromne życie ze spadku po ojcu.

1934 — Publikuje *More Pricks than Kicks.* Książka nie uzyskuje jednak sukcesu.
Życie w Londynie staje się coraz trudniejsze. Wizyta w Bethlem Royal Hospital w Beckenham daje mu pomysł miejsca akcji i bohatera późniejszej powieści *Murphy*. Pisze wiersze, które złożą się na *Echo's Bo-*

nes and other Precipitates. Przeżywa wielki kryzys wiary w siebie.

1935 — Publikuje *Echo's Bones* w Paryżu.
Rozpoczyna pracę nad *Murphym*.

1936 — Podróż do Niemiec. Odwiedza Hamburg, Magdeburg, Berlin, Drezno (przyjmuje go tam Will Grohmann); następnie Norymbergę, gdzie przez przypadek zatrzymuje się w hotelu, w którym mieści się główna kwatera nazistów i na koniec Monachium, dokąd przybywa w lecie 1937.

1937 — Powrót do Paryża. Poznaje braci Van Velde.
Prowadzi egzystencję Obłomowa, rozpoczynając dzień dopiero po południu i spędzając większość czasu między Montparnasem a Saint-Germain-des-Prés. Utrzymuje się z tłumaczeń i notatek dla *Transition*.
Wizyty u Joyce'a. Spotkania z Giacomettim i Duchampem.
Pierwsze teksty literackie w języku francuskim: krótkie wiersze, które zostaną opublikowane po wojnie.

1938 — W Londynie ukazuje się *Murphy*. Pozytywną opinię wyraża Joyce, cytując nawet w rozmowie z pamięci kilka zdań opisujących śmierć bohatera. Z pomocą Alfreda Pérona tłumaczy *Murpy'ego* na francuski. Tłumaczenie to opublikowane zostanie dopiero w 1947 r.

1939 — Wybuch wojny zaskakuje go w Irlandii. Wraca natychmiast do Paryża. Powrót ów komentuje później: „Natychmiast wróciłem do Francji. Wolałem Francję w stanie wojny niż Irlandię w stanie pokoju".

1940 — Mieszka w Paryżu w okolicach rzeźni Vaugirard.

1941 — 13 stycznia umiera w Zurichu James Joyce.
Beckett współpracuje z grupą Ruchu Oporu jako jej sekretarz i „skrzynka na listy".

1942 — Po obławie, z której udało mu się uciec, w której jednak większość jego towarzyszy została aresztowana przez gestapo, zmuszony jest ukrywać się w strefie nieokupowanej. Wraz z żoną ucieka do Roussillon w regionie Vaucluse, gdzie wynajmują dom. Podobnie jak inni przebywający tam uchodźcy pracuje przy uprawie winorośli.

Wieczorami, zapominając o wojnie, pisze po angielsku powieść *Watt*.

1945 — Powrót do Paryża. Publikuje esej *Malarstwo Van Veldego albo świat i spodnie*.
W maju, po raz pierwszy po wojnie udaje się do Irlandii. W ostatnich miesiącach roku pracuje jako tłumacz w wojskowym szpitalu Saint-Lô.

1946 — Pisze po francusku następujące utwory: *Pierwsza miłość (Premier amour), Mercier et Camier, Wydalany ('Expulsé), Koniec (La Fin), Narkotyk (Le Calmant)*.
W *„Les Temps Modernes"* publikuje wiersze z lat 1937—39.

1947 — Pisze sztukę *Eleutheria*, dotąd nie wydaną.

1948 — Jest to rok najbardziej urodzajny dla twórczości Becketta. Powstają trzy spośród najważniejszych jego uwtorów: *Molloy, Malone umiera (Malone meurt)* i *Czekając na Godota*. Pisze także kilka wierszy dla *„Transition"*. Pismo ukazuje się w nowej formie, a jego redaktorem jest Georges Duthuit.

1949 — Pisze *Nienazywalne (L'innommable)*.
Z rozmów, które prowadzi w tym okresie z Georgesem Duthuit powstaną później *Trzy rozmowy z Georgesem Duthuit (Three dialogues with Georges Duthuit)*.

1950 — Pisze *Teksty po nic (Textes pour rien)*. W roku 1956 powie: „Całe moje dzieło napisałem bardzo szybko, między 1946 a 1950 r. Od tego czasu nie napisałem nic wartościowego". Tristan Tzara i Roger Blin wypowiadają swoje entuzjastyczne opinie po przeczytaniu *Godota*.
Pierwsze tłumaczenie *Molloy'a* na angielski.
We wrześniu umiera matka pisarza.

1951 — Dzięki staraniom Jérôme Lindona w *Édition de Minuit* ukazuje się *Molloy*. Zanim do tego doszło powieść została odrzucona przez większość paryskich wydawców.
W maju ukazuje się esej Georgesa Bataille'a pt. *Milczenie Molloy'a*. W grudniu ukazuje się *Malone umiera*.

1952 — W październiku ukazuje się *Czekając na Godota*.

1953 — 5 stycznia w Théâtre de Babylon premiera *Czekając na Godota* w reżyserii Gogera Blina. Wywołuje najbardziej skrajne opinie. Jean Anouilh pisze w „*Le Figaro*", że widział *Myśli* Pascala odegrane przez Fratellinich.
W czerwcu ukazuje się *Nienazywalne*.
Watt zostaje opublikowany po angielsku.
Beckett rozpoczyna pracę nad tłumaczeniem swych dzieł „francuskich" na język angielski.

1954 — Rozpoczyna pracę nad pierwszą wersją *Końcówki (Fin de partie)*.
W Nowym Jorku ukazuje się *Czekając na Godota*.

1955 — *Molloy* ukazuje się po angielsku. Powieść jest zakazana w Irlandii.
3 sierpnia angielska premiera *Godota*.
W listopadzie ukazują się *Teksty po nic*.

1956 — *Malone umiera* ukazuje się po angielsku.
Na zamówienie radia BBC Beckett pisze po angielsku słuchowisko *Którzy upadają (All that fall)*.
Po zakończeniu pracy nad *Końcówką* pisze *Akt bez słów (Acte sans paroles)*.

1957 — 3 kwietnia w Londynie odbywa się światowa premiera *Końcówki* po francusku w reżyserii Rogera Blina. Mimo sławy, jaką osiągnął *Godot*, wystawienie *Końcówki* napotkało liczne trudności. Pertraktacje prowadzone z teatrami w Paryżu nie dały żadnego rezultatu. Dopiero Royal Court Theatre w Londynie, dzięki wstawiennictwu George'a Devine'a, zgodził się na wystawienie sztuki. Beckett obecny był na wszystkich próbach. 27 kwietnia premiera w Paryżu.
Słuchowisko *Którzy upadają* ukazuje się po francusku *(Tous ceux qui tombent)*.
Zaczyna pisać po angielsku *Z zarzuconego dzieła (From an abandoned Work)*.

1958 — Wydaje antologię poezji Octavio Paza. Są to tłumaczenia Becketta, które robił w celach zarobkowych w trudnych latach 1950—52 na zamówienie UNESCO.
Nienazywalne ukazuje się po angielsku *(The Unnommable)*.
Pisze po angielsku i publikuje *Ostatnią taśmę Krappa (Krapp's Last Tape)*, 28 października odbywa się w Londynie premiera tej sztuki.

1959 — W Wiesbaden w Limes Verlag ukazuje się pełne i trójjęzyczne wydanie wierszy, zawierające *Echo's Bones* i wszystkie wiersze francuskie, opublikowane w pismach.
Pisze po angielsku słuchowisko radiowe *Popioły (Embers)*.
Pisze po francusku *Akt bez słów II (Actes sans paroles II)*. Zaczyna pisać po francusku *Jak to jest (Comment c'est)*. *Ostatnia taśma Krappa* i *Popioły* ukazują się po francusku *(La Derniere Bande, Cendres)*.

1960 — W marcu francuska premiera *Ostatniej taśmy Krappa*. Zaczyna pisać po angielsku *Radosne dni (Happy days)*.

1961 — Publikuje *Jak to jest*.
W Stanach Zjednoczonych publikuje *Radosne dni*.
Wraz z J. L. Borgesem otrzymuje Międzynarodową Nagrodę Wydawców.
17 września premiera *Radosnych dni* w Nowym Jorku.

1962 — Pisze po angielsku słuchowisko radiowe *Słowa i muzyka (Words and Music)*; muzykę do niego komponuje brat pisarza — John Beckett.

1963 — Pisze po angielsku słuchowisko radiowe *Cascando*; muzykę do niego komponuje Marcel Mihalovici.
Radosne dni ukazują się po francusku *(Oh, les beaux jours)*. Pisze po angielsku *Komedię (Play)*. Premiera światowa w Ulm w RFN 14 czerwca.
W październiku Madelaine Renaud wystawia *Radosne dni*, najpierw w Wenecji, a następnie w Paryżu.

1964 — Pisze po angielsku scenariusz *Filmu*. *Film* realizuje Alan Schneider w Nowym Jorku. Główną rolę gra Buster Keaton. Beckett jedzie do Nowego Jorku i uczestniczy w nakręcaniu *Filmu*. O swoim pobycie w Stanach Zjednoczonych powie później: „Nowy Jork?! straszliwe doświadczenie. Nigdy więcej!" W czerwcu premiera *Komedii* po francusku w Paryżu.

1965 — *Film* otrzymuje nagrodę Młodej Krytyki na festiwalu w Wenecji.
Pisze po angielsku kilkuminutowy skecz dramatyczny *Tam i z powrotem (Come and Go)*.
Pisze po francusku *Wyobraźnię martwą wyobraźcie sobie (Imagination morte imaginez)*.

Adaptacja *Molloy'a* na scenę. Premiera w Genewie w listopadzie. Pisze po angielsku *Słuchaj, Joe (Eh, Joe...)*
Komedia wraz ze słuchowiskami i innymi krótkimi tekstami dramatycznymi ukazuje się po francusku.

1966 — Pisze po francusku *Dosyć (Assez)* i *Dzyń (Bing)*. Zaczyna pisać po francusku *Wyludniacza (Le dépeupleur)*.

1967 — Tłumaczy na francuski *Z zarzuconego dzieła (D'un ouvrage abandonné)* i publikuje ten niewielki tekst wraz z innymi „krótkimi prozami" *(Wyobraźnią..., Dosyć, Dzyń)* w tomiku *Têtes-mortes*.
Publikuje fragment *Wyludniacza*.
W Londynie ukazuje się pamiątkowa księga *Beckett at Sixty*, z okazji minionych właśnie sześćdziesiątych urodzin pisarza. W Berlinie Zachodnim Beckett osobiście reżyseruje *Końcówkę*.

1968 — Francuska premiera *Słuchaj, Joe... (Dis Joe)* *Teksty po nic* wraz z innymi „krótkimi prozami" ukazują się po angielsku w tomie *No's Knife*.
Publikacja innego fragmentu *Wyludniacza*.
Wszystkie wiersze „francuskie" wychodzą w jednym tomie.

1969 — *Watt* ukazuje się po francusku.
Beckett pisze po francusku i publikuje *Bez (Sans)*.
W październiku otrzymuje Literacką Nagrodę Nobla.

1970 — 8 marca w Oxford Playhouse premiera *Oddechu (Breath)*. 75-letni Richard B. Fuller kończy projekt teatru im. Samuela Becketta, który ma zostać wybudowany w Oxfordzie.
W maju Roger Blin przyjeżdża z *Końcówką* do Warszawy na gościnne występy.
Po ponad dwudziestu latach publikuje po raz pierwszy *Pierwszą miłość* i *Mercier et Camier*.
Publikuje w całości *Wyludniacza*.
Bez ukazuje się po angielsku (Lessness).
W Stanach Zjednoczonych Raymond Federman i John Fletcher wydają wielką bibliografię dzieł Becketta pt. *Samuel Beckett: His Works and His Critics*.

1971 — *Oddech* ukazuje się po angielsku.
Ukazuje się również wybór wierszy i *Proust*.

1972 — *Wyludniacz* ukazuje się po angielsku *(The Lost One's)*. W listopadzie premiera *Nie ja (Not I)* w Nowym Jorku w wykonaniu Jessici Tandy.
W nowo utworzonym dwumiesięczniku „*Minuit*" (przy *Edition de minuit)* Beckett publikuje różne drobiazgi z lat 50-tych i 60-tych, m.in. cykl *Foirades*.

1973 — *Nie ja* ukazuje się po angielsku.

„Literatura na świecie" 5/75

Samuel Beckett

przełożył ANTONI LIBERA

NIJAK

tam i sam w półmroku z wewnętrznego
do zewnętrznego półmroku
z nieprzeniknionego siebie do nieprzeniknionego
nie-siebie
nijak
jak między dwoma świetlistymi schronieniami,
których drzwi, ledwo zbliżyć się do nich,
zamykają
się wolno, ledwo odwrócić się od nich, wolno
uchylają się znów
być przyzywanym tak w kółko i odwracać się
nie bacząc jak, w zapatrzeniu w jeden lub drugi
blask
brzmią tylko niesłyszalne kroki
aż wreszcie zatrzymać się na dobre, na dobre
wybyć z siebie i tamtego
wtedy cisza
i wolno nie gasnące światło na tego niebacznego
na owo nijak
niewysławialny dom

Antoni Libera

BECKETT w POLSCE

Jak dotychczas największe zasługi w zakresie popularyzacji dzieł Becketta w Polsce położył *Dialog*. To właśnie ten miesięcznik, zwłaszcza za kadencji pierwszego redaktora — Adama Tarna, spełniał ważką rolę „przekaźnikowej stacji".

Oto już pierwszy numer (rok 1956) przynosi obszerne fragmenty *Czekając na Godota* w tłumaczeniu Juliana Rogozińskiego. Wkrótce potem ukazuje się na łamach *Końcówka* i *Akt bez słów I*. Każdej z tych publikacji towarzyszy zawsze obszerny komentarz, jakiś szkic albo wyczerpująca nota. Ponadto czytelnik na bieżąco informowany jest o najważniejszych realizacjach teatralnych za granicą — czuwa nad tym niezawodna kronika. Organizowane są wreszcie redakcyjne dyskusje. Biorą w nich udział reżyserzy i najlepsi publicyści: Jerzy Kreczmar, Konstanty Puzyna, Adam Tarn. Jan Kott pisze wkrótce swój esej *Król Lear czyli „Końcówka"*, który zostanie później przetłumaczony na kilkanaście języków i znajdzie się w antologiach wypowiedzi krytycznych o Beckecie oraz w każdej nieomal bibliografii przedmiotowej. Ukazuje się również wiele artykułów. Na szczególną uwagę zasługują prace Andrzeja Falkiewicza (który w swej książce *Mit Orestesa* zamieścił pierwszą, pełniejszą sylwetkę autora *Końcówki*), Jerzego Kreczmara (głębokie, dwuodcinkowe *Prawdy Beckett*), Marty Piwińskiej (m.in. znakomita relacja z paryskich *Radosnych dni*), i Jana Błońskiego (fragment pięknego posłowia do późniejszego wydania książkowego dramatów). Są także przedruki z prasy zagranicznej: dzięki nim zapoznajemy się z wypowiedziami Ionesco, Osborne'a, Sartre'a i innych. *Dialog* stara się również sygnalizować najciekawsze publikacje książkowe, jakie pojawiają się na Zachodzie. W roku 1967 na przykład daje obszerny materiał na temat księgi pamiątkowej *Beckett at sixty*, jaka ukazała się w Wielkiej Brytanii na sześćdziesięciolecie pisarza. W roku 1970, z okazji przyznania Nagrody Nobla (w październiku 1969), przynosi solidną porcję nieznanych dotąd informacji i komentarzy zagranicznych, a w kilka miesięcy potem publikuje rozmowę z Rogerem Blinem, rozmowę nagraną w Warszawie podczas gościnnych występów teatralnej grupy tego reżysera i kierownika artystycznego.

Drugim czasopismem, które troszczyło się o popularyzację dzieł Becketta w Polsce, była *Twórczość*. Ciekawe, że w bibliografii dzieł i krytyk Becketta, sporządzonej przez dwóch amerykańskich profesorów, Raymonda Federmana i Johna Fletchera (największej bibliografii, jaka się dotychczas ukazała: duży, prawie czterystustronicowy tom), w spisie periodyków z całego świata, w których ukazywały się tłumaczenia utworów Becketta albo artykuły o nim, figuruje właśnie i tylko ona (w zabawnej zresztą gramatycznej postaci: *Tworczosc*), nie występuje natomiast *Dialog*.

Twórczość — zgodnie ze swym charakterem — zajmowała się głównie prozą, prezentując zarówno próbki tekstów oryginalnych, jak i omówienia — w świetnie redagowanym przeglądzie zagranicznym — co ciekawszych wystąpień krytycznych: książkowych i eseistycznych; w tym zakresie największą rolę spełniły działy francuski i amerykański.

W pamiętnym numerze francuskim, jaki wyszedł w roku 1957, ukazał się pierwszy z *Tekstów po nic* w tłumaczeniu J. Rogozińskiego. Ponadto — w późniejszym okresie — znalazły się na tych łamach fragmenty powieści *Jak to jest* (m.in. słynny fragment końcowy oraz prawie wszystkie drobne teksty z ostatniego okresu, czyli *Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie*, *Dzyń* i początkowy fragment *Wyludniacza* (w tłumaczeniu Ireny Kowalik i niżej podpisanego). Wreszcie w jubileuszowym, 300-nym numerze ukazało się *Bez* w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego.

O wiele gorzej sytuacja przedstawia się na polu wydawniczym. Jak dotąd ukazały się u nas zaledwie trzy pozycje, przy czym najważniejsza z nich, czyli wydany przez PIW *Teatr*, jest w zasadzie tylko zbiorem dramatów, które sukcesywnie i bez wyjątku pojawiały się uprzednio w *Dialogu*. Co gorsza — zbiorem niepełnym i niestety nie najstaranniej przemyślanym. Po pierwsze, zupełnie nie wiadomo dlaczego pominięto w tomie *Komedię*, drukowaną przecież w *Dialogu* jeszcze w 1970 r. Po drugie, nie pomyślano, że warto by — skoro już podjęto się takiego przedsięwzięcia — dotłumaczyć pozostałe, drobne zresztą a równie waż-

ne utwory i wydać w ten sposób prawdziwy zbiór, a nie przypadkowo istniejący wybór. Chodzi tu o takie rzeczy jak: *Akt bez słów II*, trzyminutowy skecz dramatyczny *Tam i z powrotem*, *Oddech* oraz dwa pozostałe słuchowiska — *Cascando* i *Słowa i muzyka* (...)

I jeszcze zarzut najpoważniejszy: nie zweryfikowano zupełnie tłumaczeń. Nie chcę przez to powiedzieć, że są one generalnie niecelne czy nieudane. Chodzi mi o sprawę nieco subtelniejszą. Otóż poza *Godotem*, *Końcówką* i *Słuchaj, Joe...*, przetłumaczonymi przez J. Rogozińskiego, wszystkie pozostałe pozycje przełożone zostały przez różne osoby albo spółki autorskie. Oczywiście, nie byłoby w tym nic złego, gdyby tłumacze pracowali w porozumieniu ze sobą albo gdyby nad całością czuwał ktoś wysoce kompetentny. Tymczasem przekładów dokonywano w różnym czasie a poszczególni tłumacze działali — jak się zdaje — w oderwaniu i raczej nie konfrontując się z efektami prac innych. Tłumaczono poza tym w doraźnym celu: szybko zapoznać polską publiczność z nowo powstałym dziełem. Nie znaczy to, rzecz jasna, że wpływało to na jakość przekładów; czym innym jest jednak pojedynczy tekst w *Dialogu* (dbającym przede wszystkim o to, by czytelnik był *au courant* wszystkiego co ważne i nowe na świecie), a czym innym zbiór tekstów tego samego autora, zbiór mający być świadectwem czy wyrazem pewnej postawy twórczej i określonego światopoglądu. W zbiorze takim zaczynają obowiązywać nieco subtelniejsze prawa niż w przypadku pośpiesznej transmisji językowej. Wówczas chodzi o coś więcej niż tylko o — nawet najbardziej poprawne — przekazanie treści. Chodzi mianowicie o formę i kunszt językowy, a to w przypadku Becketta ma znaczenie doniosłe.

Tymczasem każdy z tłumaczy ma swój własny świat językowy i w różny sposób oddaje podobne, a zwłaszcza te same wyrażenia i kwestie. Owszem, mogłoby to być interesujące, ale tylko wówczas, gdy wszyscy tłumaczyliby wszystko (rzecz raczej nierealna z punktu widzenia praktyki wydawniczej). Jeśli zaś każdy tłumaczy „kawałek" tego integralnego dzieła, jakim jest cała twórczość Becketta, powstaje dość dotkliwy galimatias. Bo język tego pisarza jest niezwykle jednolity i wszędzie taki sam. Składa się on jakby z określonej ilości słów i wyrażeń, które w nieskończoność się powstarzają. W języku tym — tak jak w materii fabularnej czy poetyckiej — występują pewne charakterystyczne motywy i refreny. Te słowa i zdania-klucze są wszędzie identyczne. Istnieje po prostu stała, wszechobecna struktura językowa.

Gdy więc podejmuje się trud przeniesienia tego misternego organizmu w inny świat językowy, należałoby uwzględnić tę jego zasadniczą właściwość. Uwzględnieniem takim byłoby wynalezienie wspólnej dla wszystkich przekładów zasady językowej, która w konsekwencji regulowałaby i ujednolicała wszelkie szczegółowe już kwestie słowne i frazeologiczne. Przyznaję, że zadanie to nie łatwe, ale tylko dzięki niemu byłoby możliwe oddanie właściwych dziełu Becketta spójności i jednorodności.

Uwagi te niech będą sugestią na przyszłość. Dotyczą one również prozy. By przekonać się o ich słuszności wystarczy wziąć do ręki dwie pozostałe pozycje książkowe, o których wspomniałem. Są to *Nowele* (trzy), wydane przez *Czytelnik* w 1958 r. i w tłumaczeniu J. Rogozińskiego oraz *Pierwsza miłość*, opublikowana w ubiegłym roku przez *Wydawnictwo Literackie* w tłumaczeniu Marii Ziębiny. Otóż cztery te utwory pochodzą z tego samego okresu, *nota bene* są to pierwsze teksty literackie, jakie Beckett napisał po francusku. Nowele opublikował od razu, tj. w latach 40-tych i 50-tych, *Pierwszą miłość*, uważając za słabszą, trzymał w biurku aż do roku 1970. Ogłosił ją jednak niezmienioną, czyli w takim stanie, w jakim powstała w 1945 r., wraz z pozostałymi nowelami.

I teraz proszę porównać przekłady tych utworów, czyli trzy nowe (Rogoziński z *Pierwszą miłością* (Ziębina). I znów to samo: nie krytykuję tych tłumaczeń, każde z osobna nie budzi poważniejszych zastrzeżeń (może u Rogozińskiego znać trochę pośpiech, a poza tym tytuł pierwszej noweli: *L'Expulsé* jako niefortunny... *Wydalany*), chodzi mi tylko o odmienność stylistyk, które sprawiają, że te pochodzące z jednego pnia utwory brzmią różnie, jakby w innych tonacjach.

(„Literatura na świecie" 5/75)

W latach następnych ukazało się wiele, nowych pozycji krytycznych i biograficznych, m.in. w „Literaturze na świecie" nr 4/81.

Samuel Beckett

przełożył JACEK GĄSIOROWSKI

ODDECH

wystawiono po raz pierwszy w Anglii, w Oxford Playhouse, 8 marca 1970

KURTYNA

1. Ciemność.

2. Słabe światło na scenę zarzuconą rozmaitymi śmieciami. Wytrzymać pięć sekund.

3. Słaby, krótki krzyk i natychmiast odgłos oddechu; jednocześnie powolne natężanie światła; do maksimum dochodzą razem po dziesięciu sekundach.

Cisza. Wytrzymać pięć sekund.

4. Odgłos wydechu i jednocześnie powolne słabnięcie światła; do minimum dochodzą razem (światło jak w 2) po dziesięciu sekundach; natychmiast krzyk jak poprzednio. Cisza. Wytrzymać pięć sekund.

5. Ciemność.

KURTYNA

ŚMIECI

Bezkształtna masa, nic pionowego, wszystko rozrzucone i leżące.

KRZYK

Fragment nagranego krzyku [•]. *Ważne by oba krzyki były identyczne, a włączanie i wyłączanie światła i nagrania oddechu ściśle ze sobą zsynchronizowane.*

ODDECH

Nagranie wzmocnione. Ważne by dwie fazy były wyraźnie zróżnicowane.

MAKSYMALNE OŚWIETLENIE

Niezbyt jasne. Jeżeli 0=ciemność, a 10=jasność, skala powinna być od 3 do 6 i z powrotem.

[•] W tekście użyty jest łaciński wyraz „vagitus", który oznacza zarazem „krzyk" i „kwilenie dziecka" (przyp. tłum.).

Inscenizacje Becketta w Polsce

(przegląd ważniejszych wydarzeń)

• S. BECKETT debiutował na scenie polskiej w 1957 r., kiedy to Teatr Współczesny w Warszawie wystawił w reżyserii JERZEGO KRECZMARA *Czekając na Godota*. Wybitną kreację w tym spektaklu stworzył TADEUSZ FIJEWSKI w roli Estragona.

• W styczniu 1958 r. miała miejsce poznańska premiera *Końcówki*. Wyreżyserowali ją STANISŁAW HEBANOWSKI i ANDRZEJ MATUSZEWSKI.

• Po kilku próbach wylansowania twórczości Becketta nastąpiła długa przerwa. Następna premiera *Czekając na Godota* odbyła się 1 października 1961 r. Sztukę wystawił Teatr Ziemi Krakowskiej w Tarnowie, a reżyserował MARIAN SIENKIEWICZ. Premiera tarnowskiego „Godota" zainaugurowała Scenę Teatru Propozycji. Po dwóch wieczorach sztuka zeszła z afisza, a Beckett na następne dwa lata wziął rozbrat z polskim teatrem.

• Z premierowym widowiskiem *Godota* występuje także Teatr 38 z Krakowa; było to 7 marca 1957 r. Natomiast 14 listopada Teatr 38 wystawia prapremierową sztukę Becketta pt. *Końcówka*. Trzecia prapremiera Teatru 38, było to chyba najlepsze jego przedstawienie — *Ostatniej taśmy Krappa*. Działo się to 29 stycznia 1959 r.

• Sezon 1964—65 przyniósł kolejną polską prapremierę, tym razem *Radosnych dni* w wykonaniu aktorów Teatru Nowego w Łodzi i reżyserii TADEUSZA MINCA. Becketta gra wtedy jeszcze kilka innych placówek teatralnych, a moda na „Nieposkromionego Irlandczyka" trwa do 1967 r., po czym następuje kolejny czas ciszy wokół jego twórczości.

• Trzecia fala Becketta wraca w 1969 r., co związane było zapewne z przyznaniem pisarzowi Nagrody Nobla. W tym czasie wydarzeniem jest niewątpliwie pierwsza tv prezentacja twórczości autora, a było nią przeniesienie *Czekając na Godota* Teatru Ateneum (1971 r.).

• Sezon 1976—77 przynosi jeszcze jedną wersję *Radosnych dni* w wykonaniu toruńskiego teatru im. W. Horzycy i reżyserii MARKA OKOPIŃSKIEGO.

• 1977—78; *Czekając na Godota* wystawia Teatr Stary w Krakowie. Reżyseruje ROMANA PROCHNICKA, a premiera odbywa się 13 kwietnia 1978 roku.

• Przychodzi także czas na radio, które 18 czerwca 1978 r. emituje słuchowisko *Którzy upadają*, napisane w 1957 r. Grali wtedy m.in. RYSZARDA HANIN, FRANCISZEK PIECZKA i JANUSZ KŁOSIŃSKI.

• Rok 1980 zapisał się głównie prapremierą *Nie ja* i *Tamtym razem* a także inscenizacją *Ostatniej taśmy Krappa*. Te trzy sztuki składające się na jeden spektakl przygotował Teatr Nowy w Poznaniu. Do historii z tego przedstawienia przeszła kreacja Sławy Kwaśniewskiej, która grając „Usta" w *Nie ja* jednym tchem wypowiedziała 15 minutowy trudny monolog. Cenną inicjatywą Teatru Nowego było również wydanie 100-stronicowego programu, który stał się bez mała leksykonem beckettowskim.

• W latach następnych twórczość Becketta cieszyła się zmiennym powodzeniem. Warto jeszcze wspomnieć, że jego sztuki grywane były podczas różnych konkursów i spotkań teatralnych. Twórczość Becketta prezentowały również zespoły zagraniczne, m.in. ROGERA BLINA.

(na podst. tekstu Michała Mrozowickiego, „Literatura na świecie" 4/81)

Samuel Beckett

przełożył JACEK GĄSIOROWSKI

FOIRADE II

Odmówiłem przed urodzeniem, niemożliwe, by było inaczej, musiało się jednak urodzić, to był on, ja byłem w środku, tak ja widzę tę sprawę, to on krzyczał, to on ujrzał światło dzienne, ja nie krzyczałem, ja nie ujrzałem dziennego światła, niemożliwe, żebym miał myśli, a mówię i myślę, dokazuję cudu, niemożliwe, by było inaczej, to żył on, ja nie żyłem, żył źle, przeze mnie, zabije się, przeze mnie, opowiem to, opowiem jego śmierć, koniec jego życia i jego śmierć, na bieżąco, w czasie teraźniejszym, samej jego śmierci nie byłoby dość, nie wystarczałaby mi, jeśli rzęzi, to on będzie rzęził, ja nie będę rzęził, to on umrze, ja nie umrę, pogrzebią go być może, jeśli go odnajdą, ja będę w środku, zgnije, ja nie zgniję, nie zostanie już nic prócz kości, ja będę w środku, nie będzie już nic, tylko proch, ja będę w środku, niemożliwe, by było inaczej, tak ja widzę tę sprawę, koniec jego życia i jego śmierć, co zrobi, żeby skończyć, niemożliwe, żebym to wiedział, będę to wiedział na bieżąco, niemożliwe, żeby to opowiedział, powiem to, w czasie teraźniejszym, nie będzie już chodziło o mnie, tylko o niego, o koniec jego życia i jego śmierć, o pogrzeb, jeśli go odnajdą, na tym to się kończy, nie będę mówił o robakach, kościach i prochu, to nikogo nie interesuje, chyba żebym się nudził w jego prochu, raczej nie przypuszczam, tyle, co w jego skórze, tutaj długa cisza, utopi się być może, chciał się utopić, nie chciał, by go znaleziono, nie może już nie chcieć, ale kiedyś chciał się utopić, nie chciał, by go odnaleziono, głęboka woda młyński kamień u szyi, zapał wygasły jak inne, ale dlaczego któregoś dnia w lewo, dlaczego, raczej niż w innym kierunku, tutaj długa cisza, nie będzie już ja, już nigdy nie powie ja, już nigdy nie powie nic, nie będzie mówił do nikogo, nikt do niego mówić nie będzie, nie będzie mówił do siebie, nie będzie myślał, pójdzie, ja będę w środku, pozwoli sobie upaść, by spać, nie byle gdzie, będzie spał źle, przeze mnie, wstanie, aby iść dalej, pójdzie źle, przeze mnie, nie będzie mógł dłużej pozostać w miejscu, przeze mnie, nie ma nic więcej w jego głowie, włożę tam, co potrzeba.

(lata 50-te)

Alojzy Pałasz

Beckett i szachy

Szachy interesowały Becketta od dawna. Dostrzegał w nich zresztą coś więcej niż tylko pasjonującą grę. W jego oczach bowiem — prawie niczym w *Szachach* Borgesa z tomiku *Twórca* — urastały one nieomal do wymiaru *theatrum mundi* oraz syntezy dziejów cywilizacji. W pierwszym ruchu wykonywanym przez białe Beckett dopatrywał się, pół żartem pół serio, jeśli nie obrazowego odpowiednika początku kosmogonii, to przynajmniej równoważnika podstawowych, najważniejszych pytań stawianych przez filozofów. Czy właśnie dlatego najchętniej grywał w szachy ze sobą samym, kolejno wykonując ruch białymi i czarnymi figurami? W każdym bądź razie w tym miejscu mimo woli przypomina się przejmująca *Nowela szachowa* Stefana Zweiga ukazująca los więźnia zamkniętego w izolatce hitlerowskiej, który — aby nie utracić zmysłów — nauczył się grać w szachy w pamięci, bez partnera.

Motyw „królewskiej gry" w twórczości Becketta wystąpił co najmniej dwukrotnie. Dokładny zapis partii wyliczającej aż 86 ruchów zawarty został już w jego powieści *Murphy*. Białymi grał bohater tytułowy, którego nazwisko bardzo przypomina Morphy'ego, Amerykanina, nieoficjalnego szachowego mistrza świata z ubiegłego stulecia. Otóż Murphy zasiadł do gry z panem Endonem, schizofrenikiem o usposobieniu nader łagodnym i pokojowo nastawionym wobec ludzi i świata. Jak do tej partii doszło? Po prostu Murphy zdecydował się na przyjęcie funkcji pielęgniarza w zakładzie dla chorych o dolegliwościach psychicznych, czyli w Magdalen Mental Mercyseat. Dlaczego? Murphy chciał zerwać kontakt ze światem, który w połowie lat trzydziestych był już *out of joint*, z wolna tracić zaczął zmysły i pozory ładu moralnego. Oprócz tego nasz bohater żywił nadzieje, że we wspomnianym zakładzie łatwiej odnajdzie poczucie normalności i spokoju wewnętrznego. Pełniąc akurat dyżur nocny w Magdalen Mental Mercyseat zaczyna partyjkę szachów z Endonem, swym ulubionym pacjentem. Pierwszy ruch wykonany białymi przez Murphy'ego to e2 — e4. Partia przebiega jednak w sposób wyjątkowo przyjazny, a partnerzy robią wszystko, co tylko możliwe, żeby nie atakować przeciwnika. Powyższe dotyczy zwłaszcza grającego czarnymi Endona, zajętego wyłącznie myślą o rozstawianiu figur w piękny estetycznie, symetryczny układ. Dodać jeszcze warto, że Endon zachowywał się tak, jak gdyby grał sam, a jego partnera w ogóle nie było.

Motyw szachów odzywa się również w *Końcówce*, sztuce, której tytuł francuski *(Fin de partie)* oraz angielski *(Endgame)* jednoznacznie nawiązuje do fachowego, dobrze znanego przez miłośników królewskiej gry terminu. Pierwszym, który zwrócił uwagę na występowanie symboliki szachowej w tym właśnie utworze Becketta był Hugh Kenner. Według jego interpretacji, Hamm jest nie tylko m.in. centralną postacią dramatu, osobą tworzącą powieść czy nowoczesnym echem króla ze sztuk Szekspira, lecz również — po prostu — królem szachowym. Wiadomo przecież, że niczym ten ostatni, Hamm zawsze porusza się niejako „o jedno pole", ruchem w linii prostej, oczywiście w wózku na kółkach. Ale za to nigdy na ukos. Hammem opiekuje się Clov, wykonujący krótkie i szybkie ruchy. W tekście angielskim sztuki znajdujemy nawet pytanie, czy Clov zawsze porusza się pieszo. Odpowiedź brzmi: „Czasem konno" *(Sometimes on Horse)*. Jest on więc konikiem szachowym, a ściślej mówiąc — skoczkiem. Wreszcie Nag i Nell stanowią odpowiedniki dwóch zablokowanych, unieruchomionych pionków, a miejsce akcji tej sztuki przypomina nie tylko coś w rodzaju schronu czy bunkra, lecz również róg szachownicy, do którego zepchnięte zostały wymienione już figury.

Przy okazji dodajmy, że Kenner stawia pytanie: czy można sobie wyobrazić sceniczną, ściśle szachową interpretację *Końcówki*? Sam udziela odpowiedzi odmownej. Może ma rację, a może i nie ma, skoro analogię z grą w szachy Beckett konsekwentnie zachował aż do sceny ostatniej swej sztuki. Trudno jednak te problemy rozwikłać bez analizy bardzo dogłębnej. Dlatego sądzę, że motywy szachowe w twórczości Becketta, tutaj zasygnalizowane raczej tylko wyrywkowo, zasługują na studium bardziej szczegółowe. Zresztą, wiążą się one — podobnie choćby jak wstrząsająca

scena gry rycerza ze Śmiercią w *Siódmej pieczęci Bergmana* — w sposób organiczny z wyznawaną przez niego filozofią i kręgiem wartości, czyli jego spojrzeniem na świat i człowieka.

„Literatura na świecie" 5/75

Słowo o reżyserze

WOJCIECH KOPCIŃSKI, reżyser teatralny, absolwent krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Dotychczas był związany z teatrami w Jeleniej Górze i Częstochowie. W swoim dorobku ma m.in. zrealizowane przedstawienia: S. Becketta „Ostatnią taśmę Krappa", „Edypa króla" Sofoklesa, E. Briagińskiego i E. Riazanowa „Sylwestrową przygodę", „Zbrodnię i karę" F. Dostojewskiego, K. Brandysa „Bardzo starych oboje", „Prywatne życie Piotrusia pana" M. Markowskiego oraz K. Wojtyły „Hiob". Niektóre z tych przedstawień reżyserował kilkakrotnie.

Zespół Artystyczny Teatru Polskiego w Bielsku-Białej, w sezonie 1984/1985

dyrektor kierownik artystyczny
JAN SYCZ

kierownictwo literackie
WANDA THEN, MAREK BUJOR

kierownictwo muzyczne
TADEUSZ KOCYBA

reżyserzy
JERZY SOPOĆKO, HENRYK ADAMEK

scenografowie
MAŁGORZATA TREUTLER, TADEUSZ SMOLICKI

Aktorzy:

GRAŻYNA BUŁKA, LIDIA GRANDYS, JADWIGA GRYGIERCZYK, MIROSŁAWA KIENIEWICZ, MAŁGORZATA KOZŁOWSKA, MAŁGORZATA KROCHMAL, IWONA MATUSZEWSKA, BOŻENA MICHERDA, MAŁGORZATA NIEŚPIAŁOWSKA, IWONA OMĄKOWSKA, EWA POLAK-WALESIAK, CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA, ANNA SOBOLEWSKA, JANINA WIDUCHOWSKA, ALEKSANDER BEDNARSKI, BARTŁOMIEJ BERTOLDI (adept), KRZYSZTOF BOGDOŁ, CEZARIUSZ CHRAPKIEWICZ, ZBIGNIEW CIEŚLAR, JERZY DZIEDZIC, STANISŁAW KOSMALEWSKI, STANISŁAW KRAUZE, DARIUSZ LIPUT, BRONISŁAW NYCZ, IRENEUSZ OGRODZIŃSKI, ALEKSANDER PESTYK, MIROSŁAW SAMSEL, ALEKSANDER SOKOŁOWSKI, KRZYSZTOF SZULEJKO (adept), MAREK ŚLOSARSKI, JACEK TWARDOWSKI, ZDZISŁAW TYMKE, JANUSZ WALESIAK, MIECZYSŁAW ZIOBROWSKI

inspicjenci — RYSZARD CHLEBUŚ, JANUSZ GAWLAS, ANTONI PONIMASZ

suflerzy — RENATA SLADECZEK

Dyrektor ds. administracyjnych:
ANDRZEJ ŁYŻBICKI

Koordynator pracy artystycznej:
BOŻENA DANKOWSKA-MROZIK

Organizacja widowni:
TERESA JĘDRZEJKO
MARIUSZ WYSŁYCH
Tel. 284-53

Kierownik Sceny w Cieszynie:
FRANCISZEK GLAJC

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik techniczny	— Wojciech Cabak
Kierownik oświetlenia	— Jerzy Kocoń
Kierownik prac akustycznych	— Tadeusz Bednarczyk
Brygadier garderób	— Kazimierz Kopytko
Brygadier sceny	— Zdzisław Giemza Karol Sołtysik
Rekwizytorzy	— Czesław Fołta Władysław Konicki
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	— Ryszard Paluch
Kier. prac. krawieckiej	— Tadeusz Matejko
Kier. prac. stolarskiej	— Eligiusz Ben
Kier. prac. malarsko-butaforskiej	— Jerzy Golenia
Pracownia ślusarska	— Rudolf Bizoń
Pracownia tapicerska	— Stanisław Fołta

Notatki:

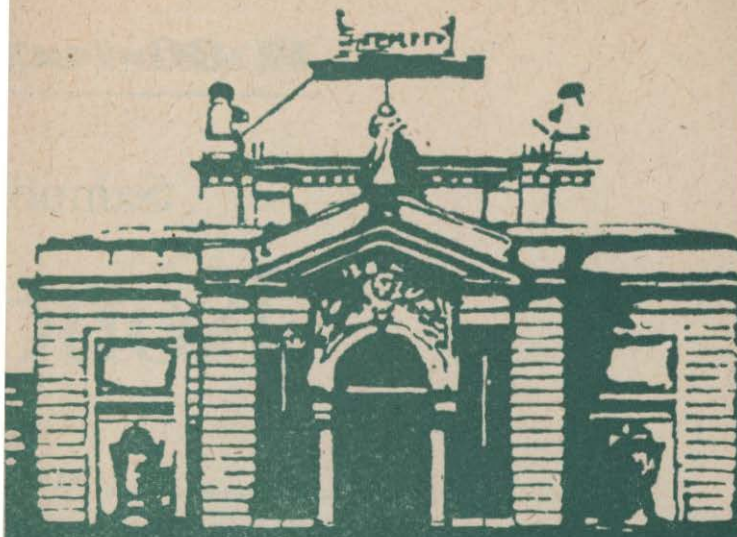
Teatr
im. A. Mickiewicza
(Scena
Teatru Polskiego)
Cieszyn,
Plac Teatralny 1
tel. 201-31

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Cena 35 zł

Redakcja: Marek Bujor

Druk: Bielskie Zakłady Graficzne
zam. 100/85 2000 K-18



TEATR POLSKI
bielsko cieszyn

Jubileuszowy Rok Teatru Polskiego
1945 1985

Końcówka

W 80-lecie urodzin

Samuel Beckett

Końcówka

OBSADA:

Hamm — Małgorzata Kozłowska

Clov — Jacek Twardowski

Nell — Anna Sobolewska

Nagg — Ireneusz Ogrodziński

REŻYSERIA:
Wojciech Kopciński

SCENOGRAFIA:
Małgorzata Treutler

INSPICJENT:
Janusz Gawlas

SUFLER:
Renata Sladeczek

PREMIERA — 31 MAJ 1985

Redakcja: Marek Bujor

Druk: Bielskie Zakłady Graficzne
zam. 100/85 2000 K-18