

Pierwsze polskie inscenizacje Becketta

Summary

The Early Polish Theatre Productions of Beckett's Works

The article shows that Beckett's works were initially linked by the critics with the contemporary social and political background. His plays were interpreted through the lens of the drabness and absurdity of daily life in communist Poland. Sometimes Beckett's works would be set side by side with the romantic canon, whereas in other cases they were discredited as expressing trivial existential pain through a philosophical circus. Stefan Treugutt went so far as to predict that „*Godot* will not open new roads for drama”, although his opinion on Beckett evolved with time. Wisława Szymborska and Andrzej Kijowski saw truth in Beckett, as did Czesław Miłosz, who appreciated his humility and honesty in talking about the fall of Western European culture from the perspective of its inhabitant, and not of someone who points it out with a sense of superiority. With time, as the recognition of the Irishman's work in Poland grew, the Polish discussion of his works began to focus on an important issue dividing the critics and the thespians, that is how to approach the spreading practice of departing from the play's text and stage directions? Should it be treated as a reprehensible transgression against the will of the author, or rather as Beckett-inspired artists' autonomy of expression? Over the recent decades we have witnessed that the phenomenon of experimenting with his plays, combining his works with those of other writers, or modernizing them, has intensified. Beckett's directions for stage productions have never been treated in Poland as having paramount significance, and Beckett's presence in Polish theatres now confirms this.

Słowa kluczowe: Beckett, Libera, inscenizacja, eksperyment, wskazówki sceniczne

Keywords: Beckett, Libera, staging, experiment, stage directions

W pierwszych dekadach po zakończeniu drugiej wojny światowej wystawianie w Polsce czegokolwiek nowego, pochodzącego z Zachodu przypominało, jak trafnie ujmując to Marek Kędzierski, zabawę w chowanego z cenzorami¹. Zazwyczaj wywoływano efekt paraleli między sprawami narodowymi a dziełami wielkich klasyków, takich jak Shakespeare czy Molière. Szeroko rozumiana aluzyjność stała się dominującą cechą inscenizacji tamtych czasów. Premiera *Godota* w reżyserii Kreczmara (a już tylko dwa miesiące później także inscenizacja Krygiera), sztuki skądinąd możliwie jak najdalej od nurtu naturalistycznego, została odebrana jako pełna prawdy, wręcz realistyczna,

¹ M. Kędzierski, *Samuel Beckett and Poland*, Warszawa 1990, s. 166.

znacznie bardziej niż jakikolwiek inny dramat polecany przez propagatorów realizmu socjalistycznego. Nawet Jan Kott w recenzji *Nuda prawie genialna* pisze, że „wystawiamy Brechta, gdy interesuje nas fantazy. Gdy interesuje nas czysty realizm, wystawiamy *Czekając na Godota*”². Dzieło to stało się symbolem polskiego teatru powojennego, symbolem odrodzenia.

Przygotowaniem gruntu pod pierwszą inscenizację zajęło się utworzone w 1956 roku, stosunkowo niezależne od cenzury, czasopismo „Dialog”. Jego redaktorem naczelnym został wówczas członek partii, Adam Tarn, zastępcą zaś Konstanty Puzyna, który kierował pismem w latach 1971–1989³. Przed premierą *Godota* w pierwszym numerze pisma ukazały się obszernie fragmenty dramatu. W „Przekroju” szybko zamieszczono pochlebną opinię Kazimierza Koźniewskiego (*Wielka sztuka – znakomite przedstawienie!*⁴). I choć spektakl wprowadził ferment na widowni, ponieważ publiczność dzieliła się na tych, którzy uznali sztukę za niebываłe nudziarstwo, oraz tych, którzy dostrzegli w niej znamiona geniuszu, autor recenzji jasno opowiedział się za przypisaniem jej cech arcydzieła. Wspominał, że w Paryżu sztuka została pokazana do tamtego czasu aż 700 razy oraz że dokonano 18 przekładów. Co prawda, pomimo niewątpliwych walorów artystycznych, przedstawienie ewidentnie nie okazało się sukcesem finansowym. Według Koźniewskiego stało się tak dlatego, że *Godot* z założenia nie był przeznaczony dla szerokiej publiczności. Poruszona też została kwestia osądu *credo* twórczego samego Becketta. Utwór w ujęciu recenzenta „to bezlitośnie pesymistyczny wyrok na człowieka i społeczeństwo. Czy wyrok sprawiedliwy? To inna sprawa. Ale przewód operuje prawdziwym materiałem dowodowym. To pasjonuje”⁵. Jan Alfred Szczepański (Jaszcz) napisał z kolei w „Trybunie Ludu”: „To jest naprawdę sztuka schyłku. (...) Chcieliście zachodu, no to go macie”. Rozwinięcie tej kwestii prowadzi do obfaskawiających cenzurę wniosków o tym, że należy dobrze poznać ów „gnijący” owoc Zachodu, aby wiedzieć, przed czym się bronić:

„Stawiano w rozmowach ze mną z wielu stron pytanie, czy słusznie zagrano u nas sztukę Becketta? Czy nie szkoda sił dobrego teatru na wystawienie utworu tak rozkładowego, dekadencckiego? Odpowiedź wydaje mi się nietrudna. By zważyć ideowego przeciwnika należy go przede wszystkim poznać, bezwarunkowo – poznać. »Na gębę« przestaliśmy wierzyć najsroższym inwektywom. Sztuka Becketta jest dziełem wysokiej próby talentu. Jej olbrzymie powodzenie w zachodniej Europie też coś mówi (wiele mówi). A wiemy, jak wysoka była cena starochińskiego odseparowywania się

² E. Bentley, „The Theatre of Commitment” [w:] *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society*, Nowy Jork 1967, s. 203.

³ Adam Tarn początkowo cieszył się zaufaniem władz do tego stopnia, że udało mu się mianować jako zastępcę redaktora naczelnego młodego Puzynę, który nie był członkiem partii, a wręcz „wrogiem klasowym”. Niestety w 1968 Tarn znalazł się poza łaskami władzy, stracił pracę w redakcji i został zmuszony do opuszczenia Polski. Samuel Beckett, dowiedziawszy się o tym, wysłał listy polecające do Kanady, aby mógł on tam objąć stanowisko w pewnym magazynie literackim. Zawsze żywo poruszony nadużyciami cenzury i wygnaniami politycznymi, zaferował mu także pomoc finansową (M. Kędzierski, op. cit., s. 168). Deirdre Bair pisze, że udzielił jej miał między innymi miejscowy milioner, do którego niezwłocznie napisał Beckett tuż po spotkaniu z Tarnem w Paryżu 1968 roku (D. Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, New York 1990, s. 576).

⁴ K. Koźniewski, *Czekając na Godota*, „Przekrój” 1957, nr 622, s. 6.

⁵ Ibidem.

od prądów, krążących po współczesnym świecie. Nic więc nie szkodzi, że w stolicy Polski pokazano *Czekając na Godot*. Widz nasz jest dostatecznie wyrobiony, by, doceniając formalne uroki, umieć się uodpornić przeciw ich trującym składnikom. Metoda zakazywania owocu zbankrutowała, jak wiemy, już w raju. Czemu nie przeczy, że pod lśniącą skórką owoc bywa nieraz cierpki a wewnątrz robaczywy”⁶.

Stanisław Marczak-Oborski zauważa z kolei, że wyrażenie „czekać na Godota” awansowało do rangi przysłowia⁷. Po roku 1957 teatr cieszył się zresztą w Polsce sławą najważniejszej gałęzi sztuki z uwagi na możliwość żywego uczestnictwa widowni w wydarzeniach scenicznych oraz ze względu na stosunkowo najmniej jeszcze uciążliwą cenzurę⁸.

Inscenizacja *Kreczmara* doczekała się aprobaty Jerzego Tetmajera, ówczesnego ministra szkolnictwa wyższego. Jego entuzjazm sprawił, że na przedstawienie kierowano żołnierzy jako „najgodniejszych reprezentantów społeczeństwa”. W prasie pojawiła się nawet recenzja zatytułowana *Czekając na dowódcę*. Niestety złożono najpierw do MON-u, a później do KC donos tej treści: „Sztuka jest głęboko defetystyczna i osłabia morale szeregowego żołnierza”. Pisano także, że byłoby źle, gdyby żołnierze prowadzili ze sobą rozmowy przypominające pogawędki bohaterów Becketta. Po części tym właśnie powodom przypisuje się zdjęcie sztuki z afisza⁹.

Warto zauważyć, że „Dialog” opublikował tłumaczenie drugiego najstynniejszego dramatu Becketta, *Końcówki*, prawie równoległe z wydaniem oryginału po francusku, a jednocześnie przed światową prapremierą spektaklu w Londynie i w Nowym Jorku. Również i ta sztuka szybko została pokazana w Polsce razem z *Aktem bez słów*, bo już w listopadzie 1957 roku, na deskach krakowskiego studenckiego Teatru 38 w reżyserii Waldemara Krygiera. Ogromny rozgłos dramat ten zawdzięcza realizacji telewizyjnej autorstwa Stanisława Hebanowskiego ze stycznia 1958 roku. Później Jan Kott orzeknie w rozdziale „King Lear Or Endgame” z książki *Shakespeare Our Contemporary*, że to, co Shakespeare bez wątpienia chciałby dziś wyrazić znalazło się w dramacie *Końcówka* Samuela Becketta¹⁰. „Dialog” opublikował także dyskusję na temat *Końcówki* z udziałem wybitnych znawców tematu, Jana Kotta, Jerzego Kreczmara, Konstantego Puzyny, Andrzeja Stawara oraz Adama Tarna¹¹.

Wkrótce, 29 stycznia 1959 roku, w Teatrze 38, w reżyserii Waldemara Krygiera wystawiono trzecią sztukę, wchodzącą w krąg „najznamienitszych”, *Ostatnią taśmę Krappa*,

⁶ Jaszcz, *Czekając na Godota*, „Trybuna Ludu” 06 II 1957.

⁷ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985, s. 295. Mówi się czasem sarkastycznie „czekam na Godota”, co oznacza oczekiwanie na coś, co i tak nie nadejdzie. W wielu innych krajach, na przykład w Brazylii, także istnieją podobne wyrażenia, choć bywa, że mają nieco inne znaczenie. Fraza „czekam na Godota” (po portugalsku „Esperando Godot”), będące odpowiedzią na pytanie „co robisz?” (O que você está fazendo?) oznacza, że ktoś po prostu nie robi nic specjalnego; z rozmowy Robsona Corrêa de Camargo z EB w trakcie sympozjum „Staging Beckett. Constructing Performance Histories” w Reading, 4–5 kwietnia 2014.

⁸ S. Mrozek, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2006, s. 213.

⁹ D. Wyżyńska, *Godot w garnizonie*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 216.

¹⁰ J. Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, New York 1966, s. 127–168.

¹¹ J. Kott, J. Kreczmar, K. Puzyna, A. Stawar, A. Tarn, *Rozmowy o dramacie: nowa sztuka Becketta*, „Dialog” 1957, nr 6, s. 125–130.

i to od razu w sposób niekanoniczny. Obsada okazała się niecodzienna, bowiem poszerzona o postać dziewczyny i pracownika zakładu pogrzebowego. Krappa zagrał wybitny aktor Zbigniew Horawa.

Cenzura sprawiła, że przez wiele kolejnych lat polskiej publiczności zostały pokazane tylko cztery dzieła Becketta: *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Akt bez słów* oraz *Ostatnia taśma Krappa*. W 1961 roku ponownie wystawiono *Godota* w Tarnowie (reż. Sienkiewicz), a potem dopiero w 1967 roku dla Polskiego Radia (reż. Kopalco) oraz w roku 1970 w gdańskim Teatrze Wybrzeże (reż. Hebanowski). Co prawda w 1965 roku, po niezwykle pochlebnych recenzjach spektaklu *Happy Days* z premier w Londynie (1961) i Paryżu (1963) zrobiono wyjątek i zgodzono się na trzykrotne wystawienie *Radosnych dni* w przekładzie Mary i Adama Tarnów – pierwszy raz w łódzkim Teatrze Nowym (reż. Minc), drugi w Koszalinie, w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym (reż. Korsan), a dwa lata później po raz trzeci w Warszawie, w Teatrze Współczesnym (reż. Markuszewski). Ostatnia inscenizacja zyskała rozgłos dzięki kreacji Haliny Mikołajskiej¹².

W kolejnych latach pokazywane były w dalszym ciągu te same sztuki: *Czekając na Godota* (1971 – Warszawa, Teatr Ateneum, reż. Prus; 1972 – Białystok, Teatr Dramatyczny, reż. Orlicz), *Końcówka* (1970 – Warszawa, Teatr Medyk, reż. Grzesiński; 1971 – Olsztyn, Teatr Dramatyczny, reż. Krygier; 1972 – Wrocław, Teatr Polski, reż. Krasowski, 1973 – Kraków, Teatr Słowackiego, reż. Krasowski) oraz *Radosne dni* (1972 – Kraków, Teatr Stary, reż. Hussakowski). Jerzy Antczak wyreżyserował w 1972 roku *Radosne dni* z udziałem Ryszardy Hanin dla Teatru Telewizji. Spektakl miał ogromną oglądalność. W tym samym roku zaprezentowano ponownie *Akt bez słów* (najpierw we Wrocławiu w Teatrze Polskim, reż. Krasowski, później w Krakowie w Teatrze 38, reż. Krygier, grany z *Końcówką*) oraz nareszcie nową prapremierę – *Komedię* (Kraków, Teatr Stary, reż. Hussakowski, graną z *Radosnymi dniami*).

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.

¹² Aktorka miała okazję poznać Becketta razem z Antonim Liberą w 1978 roku w Paryżu.