

Beckett przed Libera

Abstract: Beckett before Libera

The article focuses on Beckett's presence in Poland in the years from 1952 till 1989. It presents the historical and social background of the author's first works, as well as the reactions they elicited: essays, stage productions, and their reviews. The earliest commentaries Beckett by Polish critics were published abroad, in the Paris-based *Kultura* and the London-based *Wiadomości*. The beginning of Beckett's reception in Poland dates from 1956, when Jan Błoński mentioned Beckett's novel, *Molloy*, in *Przekrój*. A year later, Julian Rogoziński published in print the only interview given by the Irish-French author to the Polish press. At the same time, Jerzy Zawieyski saw the Parisian premiere of *Endgame*, and Adam Tarn began to systematically publish translations of the future Noble prize recipient's works in *Dialog*. In 1957 two of Beckett's most important plays premiered in Poland: *Waiting for Godot* in Warsaw's Teatr Współczesny and *Endgame* in Krakow's Teatr 38.

Słowa kluczowe: Beckett, Błoński, Kędzierski, Libera, recepcja

Keywords: Beckett, Błoński, Kędzierski, Libera, reception

Wielu sądzi, że zanim Antoni Libera rozpoczął swoją działalność popularyzującą utwory Samuela Becketta w Polsce oraz kampanię na rzecz „prawdziwej” interpretacji jego sztuk, o irlandzkim autorze nie wiedziano w kraju nad Wisłą nic. Niniejszy artykuł zdaje sprawę z tego, jak wyglądały początki recepcji Becketta w Polsce do roku 1988, a więc roku ogłoszenia drukiem przekładów jego sztuk, zatytułowanych *Dzieła dramatyczne*.

Korzenie polskiej myśli krytycznej na temat Samuela Becketta sięgają lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Jako pierwsza zareagowała paryska „Kultura” – w styczniu 1952 roku Józef Ursyn (właśc. Paweł Zdziechowski) ogłosił recenzję opublikowanego w 1951 roku *Molloya*¹. Trzy lata później, w londyńskich „Wiadomościach”, Tymon Terlecki zrecenzował *Czekając na Godota*, do czego dwukrotnie odniosła się Stefania Zahorska². Juliusz Sakowski także wypowiedział się o *Godocie* na łamach „Wiadomości”³. Po Paryżu i Londynie przyszła kolej na Kraków – w 1956 roku Jan Błoński zamieścił

¹ J. Ursyn, *Molloy*, „Kultura” Paryż, styczeń–luty 1952, s. 144–145.

² T. Terlecki, *Czekanie na Boga*, „Wiadomości” 1955, nr 43, Londyn, s. 3; do recenzji tej nawiązała Stefania Zahorska w „Wiadomościach” z tego samego roku w numerze czwartym (*Czekanie na Boga*, s. 99) i trzecim z 1956 roku (*Filozofia „Czekania na Boga”*, s. 3).

³ J. Sakowski, *Mistyka sztuki czyli mistyka jej krytyków?*, „Wiadomości” 1956, nr 10, Londyn s. 5.

w „Przekroju” wzmiankę o *Molloy*⁴. Rok później, również w „Przekroju”, Julian Rogoziński opublikował relację z jedynego wywiadu, który przysłył noblista zgodził się udzielić prasie polskiej⁵. Jerzy Zawieyski oglądał wtedy paryską inscenizację *Końcówki*, Adam Tarn zaczął publikować w „Dialogu” fragmenty utworów Becketta⁶, a Jerzy Kreczmar wystawiał *Czekając na Godota* w warszawskim Teatrze Współczesnym.

Beckett był już w tamtym czasie autorem o pokaźnym dorobku, zwłaszcza prozatorskim. Dużo się o nim mówiło, ale należałoby to raczej nazwać rozmowami na temat Becketta niż rzeczywistą obecnością jego twórczości. Trudno się temu dziwić – miał on przecież napisać jeszcze wiele różnych tekstów, jego twórczość dopiero „stawała się”, a od literackiego Nobla (1969) dzieliło go wiele lat. Poza tym teksty autora odbierano najczęściej jako lekturę trudną, najeżoną zawiłą składnią, symbolami, ukrytymi znaczeniami oraz pesymistyczną wizją świata. Beckett stawał przed tłumaczami potężne wyzwania. A jednak fascynował i pociągał, był postrzegany jako przedstawiciel teatru absurdu.

Polska publiczność poznała owego „Irlandczyka z Paryża” przy okazji inscenizacji *Czekając na Godota* w Teatrze Współczesnym w Warszawie 25 stycznia 1957 roku. Prapremiera polska była piątą z kolei na świecie – odbyła się ona cztery lata po prapremierze światowej w Paryżu, półtora roku po prapremierach w Londynie i Dublinie oraz kilka miesięcy po wystawieniu tej sztuki w Nowym Jorku. Została przyjęta z dużym zainteresowaniem – aż dwadzieścia dziewięć recenzji ukazało się na jej temat w prasie. Pojawiła się też w doskonałym momencie dla historii Polski – Jan Kott wspomina: „(Godot) wystawiony pół roku wcześniej – byłby snobistycznym dziwactwem. Pokazany pół roku później – byłby może tylko literaturą. Trafiał w żywe sprawy. Czekaliśmy po trochu wszyscy na Godota”⁷. Sam Beckett, otrzymawszy dokumentację z polskiego spektaklu, napisał do reżysera, Jerzego Kreczmara, niespełna dwa miesiące później:

„Fotosy są wręcz sensacyjne, o wiele lepsze niż to, co dotąd widziałem. Wygląd aktorów całkowicie odpowiada odtwarzanym postaciom. Drzewo doskonałe (może trochę za dużo liści w drugim akcie!⁸). Również kostiumy bardzo mi się spodobały. Chłopiec bardzo ładny, a jego kapelusze to prawdziwe odkrycie”.

Zauważa jednak brak księżycy i pyta: „Czy Pan go skasował?”⁹.

⁴ J. Błoński, *Przewodnik literacki (2): powieść francuska*, „Przekrój” 1957, nr 635, s. 7.

⁵ J. Rogoziński, *Spotkanie z Beckettem*, „Przekrój” 1957, nr 629, s. 15 – wywiad dotyczył dramatu *Końcówka*, a także zapowiedzi publikacji tekstu w „Dialogu”; drugi istniejący wywiad z Beckettem to przedrukowany z „New York Herald Tribune” tekst Johna Gruena (*Wywiad z Beckettem*, „Dialog” 1964, nr 8, s. 151–152).

⁶ W maju 1956 roku opublikowane zostały fragmenty *Czekając na Godota* (tłum. Julian Rogoziński), dokładnie rok później, także w maju, ukazała się *Końcówka* (tłum. Julian Rogoziński), w lipcu 1957 roku *Którzy upadają* (tłum. Krzysztof Zarzecki), w listopadzie 1958 roku *Ostatnia taśma Krappa* (tłum. Krystyna Cękańska i Kazimierz Blahij), w grudniu 1959 roku *Popioły* (tłum. Cecylia Wojewoda), w grudniu 1961 roku *Radosne dni* (tłum. Mary i Adam Tarn) i w marcu 1966 roku *Słuchaj, Joe* (tłum. Julian Rogoziński).

⁷ J. Kott, „*Łysa śpiewaczka*” albo o teatrach warszawskich, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3, s. 40.

⁸ Polskiego reżysera nie poniosła scenograficzna fantazja, a wierność polskiemu przekładowi. W zdaniu „L'arbre porte quelquesfeuilles” (Na drzewie jest kilka liści) tłumacz opuścił „quelques”. Zdanie to w przekładzie Juliana Rogozińskiego brzmi: „Drzewo pokryło się liśćmi”. Anegdotę tę przytoczył A. Libera w swojej książce *Godot i jego cień*, Kraków 2009, s. 380–381.

⁹ *Teatr Współczesny w Warszawie*, list z 20 III 1957 pod red. E. Szojft, Warszawa 1978, s. 19.

Brak księżycy, jak pisze Mikołaj Sokołowski, pozbawił świat sfery metafizycznej. Krecmar od pewnych rozwiązań scenicznych odszedł, inne zaś dodał. Rozstawił na przykład na scenie podesty imitujące groby, przez co skoncentrował uwagę widza na zjawiskach społeczno-politycznych¹⁰. Ta właśnie tendencja widoczna jest w większości pierwszych polskich inscenizacji oraz omówień krytycznych. Przesłanie irlandzkiego pisarza szybko powiązано ze zbiorowym doświadczeniem polskiego czytelnika i widza szukającego w jego utworach nadziei na odzyskanie wolności w aspekcie nie tylko duchowo-filozoficznym, lecz także społecznym, lokalnym. Charles Krance pisze wprost, że Beckett stał się częścią zbiorowego wysiłku utrzymania w Polsce kulturalnej tożsamości, stale deptanej przez partyjnych ideologów i biurokratów¹¹. Dostrzegano jednocześnie potencjał wieloznaczności sztuki. Pierwsze recenzje obfitowały w skojarzenia od metafizycznych po polityczne właśnie. Andrzej Kijowski napisał w *Koszmarze czasu*: „A Godot? Ile wykładników! Bóg, śmierć, szczęście, Związek Radziecki – wszystkie sny i baśnie, wszystkie możliwości, nadzieje i mity”¹². Podobnie pisała recenzentka „Tygodnika Powszechnego”:

„Może to mit dobrej wróżki fascynującej marzenia każdego indywidualnego przeciętnego Kopciuszka; może – utopijne państwo przyszłości, ustrój bezklasowy, wymyślona koncepcja oderwanych od życia teoretyków idealistycznych; może los, przeznaczenie, bóstwo, *deus ex machina*...”¹³.

Bardzo szybko twórczość Becketta zaciekała także kompozytorów. Pierwszy utwór, jaki powstał na podstawie słynnego monologu Luckiego z dramatu *Czekając na Godota*, skomponował w roku 1960 Roman Haubenstock-Ramati, który był jednym z pierwszych kompozytorów na świecie zainspirowanych Beckettem. Inni słynni kompozytorzy, Feldman czy Glass, zainteresowali się dziełami Becketta znacznie później. W 1967 roku Ramati zadedykował Beckettowi bardzo nowatorską antyoperę *Comédie* (prapremiera dramatu Becketta pod tym samym tytułem miała miejsce w Niemczech zaledwie cztery lata wcześniej). W 1978 roku Lidia Zielińska skomponowała najpierw monodram na mima, taśmę i orkiestrę *Słuchaj, Joe*, a trzynaście lat później niezwykle nowoczesny na owe czasy utwór *Cascadonia* aktora i podwójny chór mieszany, z tekstem w języku francuskim. W 1981 roku Tomasz Sikorski stworzył z kolei kompozycję *W dali ptak* do wiersza Becketta.

Jednocześnie docierały do Polski pierwsze zagraniczne omówienia twórczości Becketta, w których dramatopisarstwo lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych umownie określano mianem „teatru absurdu”. Wiadomo skądinąd, że dzieło Becketta oceniane było na przestrzeni lat bardzo różnorodnie oraz że termin „absurd” nie jest jedynym, jakim się posługiwano, opisując twórczość noblisty. Jednak właśnie to słowo dostało się do powszechnego obiegu i pomimo specyficznej interpretacji Martina Esslina, rodziło u przeciętnego amatora konotacje raczej dosłowne.

¹⁰ Teatr-pismo, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1353&pnr=60>, [data aktualizacji 11 III 2018].

¹¹ Ch. Krance w liście do EB, 26 I 2016 r.

¹² A. Kijowski, *Koszmar czasu*, „Teatr” 1957, nr 7, s. 11.

¹³ M.L. Jabłonkówna, *Czekając na Godota*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 10, s. 6.

Pierwszy okres recepcji utworów Samuela Becketta w Polsce zbiega się z tak zwanym Poznańskim Czerwcem roku 1956, pierwszym w PRL-u strajkiem generalnym przeciw socjalizmowi na tak wielką skalę. Wkrótce potem, w październiku, pierwszym sekretarzem partii został Władysław Gomułka i Polska miała się cieszyć iluzoryczną „odwilżą”. Iluzoryczną, ponieważ już w listopadzie utworzono Służbę Bezpieczeństwa łamiącą podstawowe prawo obywateli do wolności. Na tym tle pojawia się w styczniu 1957 roku premiera *Godota*. Polska i Węgry stanowią wyjątek wśród innych krajów pozostających w orbicie ZSRR, gdyż pierwsze inscenizacje Becketta odbyły się tam dopiero po roku 1989¹⁴. Zgodnie z kulturalną propagandą Bieruta, inspirowaną ideologią Andrieja Żdanowa z 1946 roku, jedynymi celami sztuki miały być cele partii. Niemniej ów koncept szybko okazał się w Polsce słabo egzekwowany. Cenzura komunistycznych biurokratów zezwoliła na wystawienie *Godota*, nie widząc w dramacie nic zgoła politycznego. Tymczasem sztuka ta dla Polaków stała się właśnie polityczna¹⁵. I była przez to, jak pisze Barbara Kazimierczyk, „jednym ze sztandarowych wręcz sygnałów zmian w polityce kulturalnej końca lat pięćdziesiątych”¹⁶. Wystawienie spektaklu okazało się swoistą sensacją polityczno-artystyczną, otwierającą zamknięte wcześniej drzwi na nowy teatr europejski. Poniekąd *Godot* przybył wtedy i wybawił Polaków z izolacji.

Kolorytu sytuacji dodaje fakt, że premiera spektaklu była emitowana w telewizji. Planowano, co prawda, pokazać telewizjom jedynie fragment sztuki, jednakże interwencje telefoniczne zmusiły prowadzącego program Adama Hanuszkiewicza do pokazania całości utworu.

Historia cenzury pierwszego wydania nowel Becketta z 1958 roku także zasługuje na uwagę¹⁷. Mimo że, jak mówi Kajetan Mosjak, początkowa ich lektura zapowiadała spore ingerencje w tekst czy właściwie raczej decyzję o odmowie druku, drugi cenzor wydał jednak zezwolenie na publikację. Co więcej, zdecydował się nie ingerować w treść:

„Cenzor bardzo lakonicznie ocenił prozę Becketta: »Pozycja mało wartościowa. Obiektem zainteresowania jest jednostka społeczna – żebrak. Rozważania melancholijne, nacechowane rezygnacją i szyderstwem wobec otoczenia. Trudno doszukiwać się w tych nowelach pozytywizmu. W niektórych miejscach opisy są obrzydliwe – pornograficzne. Z uwagi na to, że pozycja jest mało wartościowa i do tego tłumaczona z francuskiego, uważam (niezależnie od ingerencji), że wskazane by było jej niedrukowanie. (Szkoda nakładu i pieniędzy.) (...) Proponowane ingerencje i ich krótkie uzasadnienie: str. 54, 90, 91, 96, 98. Pornografia« (AAN, GUKPPIW, sygn. 596 (68/2), k. 336)”.

Opinia ta, z 7 marca 1958 roku, kończyła się listą proponowanych ingerencji. Notańka autorstwa dyrektora urzędu – Strassera, potwierdzała zasadność zastrzeżeń cenzora, jednocześnie całkowicie je unieważniając:

¹⁴ Znamienny jest przypadek Stambułu, w którym w 1959 roku zdjęto z afisza spektakl Teatru DT Küçük Sahne już po trzech wieczorach, ponieważ tamtejszej policji *Godot* kojarzył się z personifikacją komunizmu, którego Turcy bardzo się bali.

¹⁵ M. Kędziński, *Samuel Beckett and Poland* [w:] *The International Reception of Samuel Beckett*, red. M. Nixon, M. Feldman, London–New York 2009, s. 165.

¹⁶ B. Kazimierczyk, *Beckett w Teatrze Studio*, „Odrodzenie” 1986, nr 24, s. 11.

¹⁷ Chodzi o trzy nowele – *Wydalony*, *Narkotyki* i *Koniec* w przekładzie Juliana Rogozińskiego (*Nowele*, Warszawa 1958).

„27.III w KC omówiono sprawę wydania Becketta. (...) Zastrzeżenia GUKP były słuszne. Jednak ze względu na to, że jesteśmy za udostępnieniem czytelnikowi głównych kierunków twórczości literackiej, że nakład jest mały – udzielić zezwolenia” (tamże, k. 337)¹⁸.

Autor dodaje jeszcze cenną hipotezę:

„Trudno tu o pewne wnioski, ale wydaje się, że w przywoływanych sytuacjach opinia cenzora z góry pozbawiona była siły sprawczej. Decyzja co do wydania autorów tak ważnych dla ówczesnego pejzażu literacko-filozoficznego, jak Sartre, Beckett i Kafka, zapadała najwyraźniej na wyższym szczeblu, była wypadkową ogólniejszych czynników ówczesnej sytuacji politycznej i kulturalnej. Szeregowy cenzor natomiast bywał stawiany w sytuacji, gdy nie tyle wydawał opinię, co raczej musiał odgadywać, jak »właściwa« opinia powinna wyglądać. Finałowe pytanie przywołanej recenzji («czy ten sojusznik nam w tej chwili pomaga czy szkodzi?»), skierowane do »wyższej instancji«, zdaje się o tym właśnie świadczyć. Można domniemywać, że do tego rodzaju sytuacji dochodziło stosunkowo często w 1957 roku, a więc w okresie największej liberalizacji cenzury, gdy reguły kontroli i zakres wolności słowa podlegały fluktuacjom i kształtowały się na nowo. Odczuwalna w przywoływanych recenzjach aprobata, a w każdym razie – przychyłność jako zasada interpretacyjna, szukająca raczej punktów wspólnych niż miejsc konfliktu, jest szczególnie uderzająca w zestawieniu z tonem urzędowych opinii wydawanych przed przełomem październikowym”¹⁹.

Na skutek bardziej lub mniej świadomej koncepcji reżysera pierwszą inscenizacją *Czekając na Godota*, mocno osadzoną we współczesności, część krytyków rozumiała jako metaforę oczekiwania na socjalizm, na spełnienie obietnic komunistycznych dyktatorów oraz jako utopię, która miała się nigdy nie zrealizować. Pewne elementy scenografii uprawomocniały taką interpretację: zamiast makiety księżycy, której rzekomo zabrakło z powodów technicznych, skierowano z widowni punktowe światło reflektora, przywołujące na myśl lampy używane podczas przesłuchań więziennych. Co więcej, dekoracja składała się także z elementów, których na próżno szukać w didaskaliach, mianowicie ze wspomnianych wyżej postumentów imitujących, według niektórych krytyków, groby, a więc – metaforycznie – pogrzebaną nadzieję. Słowo „Godot” zaczęło funkcjonować jako synonim rozczarowania sytuacją polityczną oraz trwającego w nieskończoność oczekiwania na jej poprawę. Mikołaj Sokołowski w artykule *Godot i Dziady* pisze wręcz, że sztuka Becketta przybrała w Polsce cechy dzieła romantycznego, a więc obejmującego nie tylko treści uniwersalne o doniosłej wadze, lecz także bieżące, społecznie zaangażowane²⁰. Jednocześnie nastrój samej inscenizacji był dość lekki, raczej komiczny, a w każdym razie pozbawiony znamion beznadziei czy patetyczności.

Dla pewnej grupy krytyków sztuka *Czekając na Godota* okazała się rozczarowująca. Zarzucano jej, że – przeciwnie – wcale nie realizuje kanonów romantycznych, ponieważ nie daje publiczności pełnego spełnienia narodowych aspiracji, częstując w zamian co najwyżej angielskim humorem²¹. Także lektura symboliczna i marksistowska zawodziły.

¹⁸ K. Mosjak, *Polski proces Kafki. Wokół cenzorskiej recepcji utworów Franza Kafki i tzw. „czarnej literatury”*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 198–199.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ M. Sokołowski, *Godot i Dziady. Historia jednej paraleli*, „Teatr” 2010, nr 11, s. 70–72.

²¹ S. Treugutt, *Godot w Warszawie*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 7, s. 6.

Nie doszło do jakiegokolwiek konfliktu tragicznego, w dodatku postaci dramatu oceniano jako zbyt zindywidualizowane, aby mogły stanowić wielkie symbole natury ludzkiej²². Bywało więc, że w *Czekając na Godota* widziano sztukę, której jedynym przestaniem jest uświadomienie sobie, że wszystkich czeka kiedyś śmierć. Dramat wrzucano do tradycji cyrku filozoficznego, którego świat miał być dziwny i pusty. Stefan Treugutt utrzymywał, że moda na *Godota* przemienie stosunkowo szybko, ponieważ „*Godot* nie otworzy nowych dróg przed dramaturgią”²³.

Tacy krytycy jak Andrzej Kijowski czy Wisława Szymborska nie narzucali jednak dramatowi tego rodzaju oczekiwań. Umieszczali go raczej w osobnej kategorii. Sztuka miała zrywać z „tendencją do syntez humanistycznych” i nareszcie bezlitośnie narzucała przeżywanie „koszmaru upływającego czasu”²⁴, a także, poprzez ów rzekomy cyrk, obnażała prawdziwą naturę człowieka²⁵. Podobne konkluzje proponował w swojej recenzji, *Nuda prawie genialna*, Jan Kott. Miarą geniuszu Becketta była według niego metafora *Godota*, który może oznaczać absolutnie wszystko. Według krytyka wydzwięk sztuki wcale nie jawi się jako lekki²⁶. Także Czesław Miłosz doceniał szczerłość autora, który w „heroiczny” sposób począł zmierzać ku absolutnej redukcji (w przeciwieństwie do Thomasa S. Eliota czy Simone Weil). Miłosz pisał w *Ziemi Ulro*, że dzieło Becketta jest hołdem dla Zachodu, który mimo wszystkiego, co zostało o jego upadku powiedziane, wydał wszak jeszcze na świat nagą prawdę, wypowiedzianą przez jednego ze swoich pisarzy²⁷. Beckett zdaje się mianowicie mówić, że nawet najgorsza prawda jest lepsza od najpiękniejszego kłamstwa, choćby ową prawdą było to, że lepiej byłoby się w ogóle nie urodzić, niż żyć.

²² „Symboliczna interpretacja nie daje rezultatów, bo *Czekając na Godota* nie jest sztuką symboliczną – przynajmniej nie jest sztuką, której elementy dadzą się symbolicznie wyłożyć. Owszem, można dopatrzeć się ogólnego założenia, ukrytego w całości: życie jest beznadziejne, czynności mądre i głupie mają równie mało sensu wobec czekającej wszystkich śmierci – cóż jeszcze? (...) Z takich jednak ogólników nie można zbudować sztuki. To są sprawy tak generalne i ważne – problem śmierci, sens życia, nieuchronna granica ludzkiego działania – że właśnie generalne ich przypomnienie jest zwykłym banałem” (S. Treugutt, op. cit., s. 6).

²³ Ibidem; autor tego sądu czternaście lat później w programie do inscenizacji *Czekając na Godota* Maciejem Prusa z 1971 roku oświadczył, że sztuka okazała się jednak arcydziełem, a Beckett „klasykiem współczesności”. Wcześniejsza „banalność” ustąpiła miejsca „uniwersalności” oraz „pozbawionej naiwności ostrości” i „uczciwości” autora; Treugutt upatrywał sukcesu dramatu w zauważalnym po latach „wyrobieniu się bardzo już szerokich kręgów miłośników sztuki teatru w naszym kraju”, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_11/52320/czekajac_na_godota_teatr_ateneum_warszawa_1971.pdf, s. 3 [data aktualizacji 11 III 2018].

²⁴ A. Kijowski, *Koszmar czasu*, „Teatr” 1957, nr 7, s. 11–12.

²⁵ W. Szymborska, *Teatr 38 i koniec świata*, „Życie Literackie” 1957, nr 305, s. 10.

²⁶ „Mali chłopcy i wielcy politycy mówią (...) co wieczór, że przyjdzie jutro. Czasem nawet czyta się o tym w gazetach. (...) I myślę, że w tym chyba jest jeden z sekretów wściekłego powodzenia sztuki Becketta. Największy sukces po wojnie. Milion widzów na całym świecie. I porównania z Szekspirem. Żeby jeszcze była to sztuka zajmująca, albo przyjemna, albo szlachetna? Nie. Jest ponura i nudna. I w tym wszystkim prawie genialna. Przez maniaccki upór, w którym stawia pytanie: czy czekać na *Godota*? I przez bezlitosną odpowiedź, że i tak wszystko jedno. Bardzo mnie to martwi, ale nic na to nic poradzę. W tym pytaniu i w tej odpowiedzi jest współczesność nie *Godota*, ale nasza. Po wielkich ideologach zaczynamy żywić się filozoficzną padliną. Jak długo można czekać na *Godota*? Tak, mój drogi Gogo. O przedstawieniu warszawskim pisał już Stefan Treugutt. Mogę tylko jedno powiedzieć, że wydało mi się czystsze stylowo, bardziej drapieżne, groźniejsze w swojej wymowie filozoficznej od paryskiego. (...) Jerzy Kreczmar trafił wreszcie na swoją sztukę. I dat przedstawienie, które zostaje w pamięci jak zły sen. Chciał tego”, J. Kott, *Nuda prawie genialna*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 8, s. 13.

²⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 248.

Zrobił krok dalej po idei „Boga nie ma” Dostojewskiego i Nietzschego. W testamencie twórczym Becketta nie istnieje już nawet jakakolwiek sytuacja, jakiegokolwiek położenie.

Dyskusję na temat „użyteczności społecznej” utworu podsumował Zbigniew Raszewski w 1967 roku, tuż po premierze *Dziadów* (reż. Kazimierz Dejmek). Otóż spontaniczne i zaangażowane reagowanie na dramat romantyczny miało być przejawem odwrócenia się od owych, wcześniej modnych, „awangardowych sofizmatów”²⁸. Publiczność polska miała zacząć na powrót wyraźnie utożsamiać się z dramaturgią romantyczną. Rzeczywiście i bodaj jedyne zestawienie obu tych sztuk, *Dziadów* i *Czekając na Godot*, odbyło się swoją drogą w roku 1984, przy okazji inscenizacji Macieja Prusa w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza. Reżyser zrezygnował z wydzwiku historycznego na rzecz uzupełniania się sztuk na polu rytuału czy pewnego rodzaju obrzędowości, a także w „wyobcowaniu i jedności duetów” (Książd Piotr i Konrad, Didi i Gogo)²⁹. Niestety uniwersalistyczne przesłanie, nawet jeśli starało się oderwać utwory od ich kontekstów, skazane było w dalszym ciągu na niedoceniecie z uwagi na zbyt mocno zakorzenioną w polskiej tradycji i kulturze pozycję romantyzmu, budującą tożsamość narodową.

Ciekawe spostrzeżenie sformułował cytowany wyżej Stefan Treugutt, który zauważył, że o ile pierwsza polska inscenizacja *Czekając na Godot* przepelniona była mimo wszystko raczej komicznymi podtekstami oraz symbolami nadziei, nawet jeśli dość sceptycznej³⁰, o tyle późniejsza, z 1971 roku, zrealizowana najpierw dla milionowej publiczności w Programie Drugim TV, a później zaadaptowana scenicznie dla Teatru Ateneum (obie reżyserował Maciej Prus), została odebrana jako sztuka czysto tragiczna³¹. Dość przypomnieć, że komunizm oficjalnie skończył się na ziemiach polskich dopiero osiemnaście lat później. Interesujące jest także to, że wymowa prapremiery polskiej znacząco odbiegła od wydzwiku prapremiery światowej w Paryżu, wyreżyserowanej przez Rogera Blina. Z francuskiego spektaklu troje przyjaciół krytyka Andrzeja Krala wyszło już po pierwszym akcie z powodu fatalnej inscenizacji, mimo fenomenalnego potencjału samej sztuki. Kral, który został do końca, wspomina, że spektakl rodził w nim skojarzenia pesymistyczne, wręcz przerażające³². Opierał się on na wprawianiu widza w stan emocjonalnej grozy. Lucky ucharakteryzowany był na nieludzko zmaltretowane quasi-zwierzę, z trzęsącymi się kończynami, wydające z siebie na dodatek nieustający cichy skowyt, a Pozzo – na potwora o twarzy clowna. Tymczasem twórcy polskiej inscenizacji już na afiszach zrezygnowali w jakiejś mierze z powagi, zamieszczając na nich imiona Didi

²⁸ Z. Raszewski, *Raptularz 1967/1968*, Warszawa 1993, s. 17.

²⁹ W. Orłowski, *Od „Dziadów” do „Godota”*, „Odgłosy” 1985, nr 3, s. 8.

³⁰ Notka na stronie Narodowego Instytutu Audiowizualnego podaje, że Kreczmar inscenizował ewidentnie „w kontrze” do francuskiej prapremiery Rogera Blina, stwarzając dramat komiczny, w tonacji filozoficzno-cyrkowej, natomiast Prus dążył do wydobycia buntowniczego przesłania sztuki, [http://niniateka.pl/kolekcja-teatralna/sieczki-tematyczne/spotkania-z-beckettem](http://niniateka.pl/kolekcja-teatralna/sieczki-tematyczne/spotkania-z-beckettem(data aktualizacji 11 III 2018))(data aktualizacji 11 III 2018). W spektaklu Kreczmarza wspaniałe role stworzyli Józef Kondrat, Tadeusz Fijewski, Jan Koecher i Adam Mularczyk.

³¹ Zjawisko to już samo w sobie stanowi ewenement na ogromną skalę. Treugutt w cytowanym wyżej wstępie do programu pisze: „Czegoś jednak tak wyraźnie świadczącego o sytuacji nowej, przeniesienia inscenizacji TV na deskę teatru, konkretnie inscenizacji w pełnym rozmiarze dotąd bodaj nie było. Samuel Beckett, przy pomocy warszawskiego Ateneum, i w tym wypadku wyprzedza współczesnych” (op. cit., s. 6).

³² A.W. Kral, *Kształt sceniczny „Czekając na Godota”*, „Teatr” 1957, nr 7, s. 9.

i Gogo zamiast Vladimir i Estragon. Dodatkowo klimat bufonady potęgowały nieujęte w didaskalia fikotki i kopniaki Gogo, jego buty z długimi wielkimi nosami, wywracanie się i wskakiwanie na siebie, skakanie z podestu na podest, bawienie się kapeluszami, zabawy sznurem Luckiego i tym podobne. Owa cyrkowość, swoją drogą zdecydowanie bliższa zamysłowi Becketta, nie budzi grozy poprzez odwoływanie się do emocji, lecz skłania do analizy intelektualnej, podejścia filozoficznego.

Godot wracał na afisze falami. Początkowa fascynacja ustępowała na kilka lat, by powracać w momentach przełomowych. Tomasz Miłkowski podaje, że *Czekając na Godota* wystawiono na początku lat siedemdziesiątych sześć razy, po ogłoszeniu stanu wojennego (lata 1982–1984) pięć razy, u progu transformacji ustrojowej cztery razy, a pod koniec XX wieku pięć razy³³. Utwór traktowano jako symboliczny nośnik społecznych niepokoїв, w czym pomagał bogaty ładunek wieloznaczności samego tekstu.

Ciekawa, a zarazem zaskakująca okazuje się wnikliwa analiza polskich kompendiїв literatury francuskiej. Od 1991 roku w miarę upływu czasu wymieniają one bowiem coraz mniej utworów zdobywcy Nagrody Nobla³⁴. Rolę znacznie ważniejszą niż monografie przejęły w Polsce czasopisma. To dzięki nim Marek Kędzierski mógł napisać, że w latach pięćdziesiątych Beckett był w Polsce nie tylko autorem rozpoznawalnym, ale wręcz „modnym”³⁵. Przed wypadkami marcowymi z 1968 roku (warto w tym kontekście pamiętać o ich antysemickim wymiarze) do niektórych polskich czytelników trafiło już całkiem sporo przekładów Becketta publikowanych przede wszystkim w „Dialogu”. Były to dramaty i słuchowiska: *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Akt bez słów* (wszystkie trzy przełożone przez Juliana Rogozińskiego), *Ostatnia taśma Krappa* (przełożona przez Krystynę Cękałską i Kazimierza Błahija), *Radosne dni* (Mary i Adam Tarnowie), *Popioły* (Cecylia Wojewoda), *Słuchaj*, *Joe* (Julian Rogoziński) oraz *Ktōrzy upadają* w dwóch przekładach

³³ T. Miłkowski, *Kim u licha jest Godot*, „Przegląd” 2006, nr 38, s. 50.

³⁴ Zarówno w pierwszym (1966), jak i drugim (1989) wydaniu *Historii literatury francuskiej* Jerzy Adamski umieścił jedynie pięć tytułów utworów Becketta, nie podając nawet dat ich publikacji. Określił natomiast ich przynależność gatunkową. Utworami tymi były: *Molloy*, *Malone umiera*, *Nowele i teksty po nic*, *Czekając na Godota*, *Końcówka*. Jerzy Falicki w trzecim rozdziale antologii *Dzieje literatur europejskich* z 1979 roku wymienił dziewięć tytułów francuskich wraz z ich polskimi przekładami. Zamieścił także datę ich wydania i nazwę gatunku literackiego. W publikacji zbiorowej z 1980 roku znajduje się aż 15 pozycji. Praca Józefa Heisteina z 1991 roku podaje ich już o trzy mniej, wymienia jednak sztuki niewspominane we wcześniejszych publikacjach – *Pas moi* (*To nie ja*) i *Dépeupleur* (*Wyludniacz*). Ta sama liczba pojawia się w kolejnej publikacji tego samego autora z 1997 roku. Znacznie skromniejsze informacje padają w 2001 roku na stronach *Wspomnień z literatury francuskiej XX wieku*. Stanisław Jakóbczyk ograniczył się do *Czekając na Godota* i *Końcówki*, ale za to jako jedyny wskazał na *Dream of Fair to Middling Woman*, klasyfikując ten utwór jako powieść autobiograficzną. Niewiele więcej zawiera *Historia literatury francuskiej* z 2005 roku. Poza *Molloyem* wymienia trzy dramaty (*Czekając na Godota*, *Końcówkę* i *Radosne dni*); ubogaca natomiast poprzednie monografie o datę prapremiery *Godota*. Szokujące jest z kolei, że w *Dziejach kultury francuskiej* z 2005 roku nazwisko Becketta nie pojawia się wcale. Jedynym autorem, o którym nie zapomina żadne kompendium literatury francuskiej z lat 1963–2005 jest André Gide. Tymczasem jedynym noblistą francuskim, o którym nie wspomina ani jedno, jest Gao Xingjian. Zaraz po Gidzie największą popularność przekładającą się na liczbę cytowanych utworów zdobył Sartre, później Mauriac i Camus; dane te zbiera Marzena Kowalska w dysertacji *Polskie przekłady literatury światowej przed uhonorowaniem autorów Nagrodą Nobla – na przykładzie literatury francuskojęzycznej Studium bibliograficzne 1944–1989*, Łódź 2013, praca niewydana, dostępna w wersji cyfrowej na stronie: <https://slidex.tips/download/universytet-odzki-wydzia-filologiczny-marzena-kowalska> [data aktualizacji 11 III 2018].

³⁵ M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, s. 6.

(Krzysztofa Zarzeckiego i Zdzisławy Lewikowej)³⁶. Jedna nowela z *Tekstów po nic* została ponadto opublikowana w „*Twórczości*” w przekładzie Juliana Rogozińskiego. Periodek ten został skądinąd zauważony przez bibliografię Federmana i Fletchera, co zaowocowało ujęciem go w ponad 400-stronicowym spisie czasopism z całego świata, podejmujących temat „paryskiego Irlandczyka”. Do dziś czasopismo publikuje co kilka lat eseje poświęcone Beckettowi.

Pomimo trudnych okoliczności Polacy mieli więc już wtedy dostęp do uznawanych za najważniejsze dramatów Becketta. W „*Twórczości*” opublikowano niedługo później także fragmenty utworów *Jak jest* i *Dzyń* (1972, w przekładzie Antoniego Libery), *Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie* (1972, Irena Kowalik), *Bez* (1970, Jerzy Lisowski) oraz *Wyludniacz* (pierwszy przekład został dokonany w 1971 roku przez Krzysztofa Wolickiego na łamach „*Dialogu*”, drugi przez Irenę Kowalik oraz Antoniego Liberę w 1972 roku). Tuż po przyznaniu Beckettowi Nagrody Nobla lista tłumaczeń została powiększona także o *Komedię* (1970, Julian Rogoziński i Małgorzata Semil). W „*Życiu Literackim*” ukazał się też fragment *Molloya* (1969, przełożyła Maria Leśniewska) i wiersz *Dieppe* (1972, Maria Ziębina).

„*Dialog*” prowadził również kronikę, w której zamieszczał informacje o najważniejszych międzynarodowych inscenizacjach jego sztuk oraz dyskusjach prowadzonych przez zagranicznych reżyserów i publicystów. Czasopismo przytaczało wypowiedzi między innymi Ionesco, Osborne’a czy Sartre’a na temat Becketta, a także donosiło o ważnych publikacjach na Zachodzie. Gorączka dyskusji ideologicznych dotyczących teatru absurdu sprawiła, że na łamach czasopisma pojawiały najrozmaitsze interpretacje i teorie – od psychologizmu postaci Becketta i Ionesco (Konstanty Puzyra), po ich mario-netkowość i brak indywidualizmu (Andrzej Stawar), przez farsowy racjonalizm Ionesco à la Molier (Jan Kott) i łamanie zastanych norm oraz konwencji (Wojciech Natanson)³⁷.

Poza skupionym raczej na dramatach Becketta „*Dialogiem*” i propagującą prozę „*Twórczością*” fragmenty dramatu *Którzy upadają* pod tytułem *Allthat Fall. Obsesja śmierci* opublikował jeszcze w 1957 roku „*Przegląd Kulturalny*”. Marzena Kowalska podaje, że do momentu uhonorowania Becketta Literacką Nagrodą Nobla, w latach 1958–1969 ukazało się pięćdziesiąt siedem tekstów krytycznych na jego temat. Z kolei w samym tylko 1969 roku – dwanaście³⁸. Zainteresowanie pisarzem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych spowodowała w dużym stopniu publikacja *Cienia buntownika* (1957), w której znalazł się tekst o dorobku Becketta pod tytułem *Ludzie i kukły*³⁹. Dramaty Becketta komentował także Jan Kott w pracach zbiorowych z lat sześćdziesiątych: *Jak wam się podoba. Spotkanie trzecie: Miarka za miarkę* (1962) i *Aloes. Dzienniki i małe szkice* (1966)⁴⁰.

³⁶ Do połowy lat sześćdziesiątych czasopismo to opublikowało także imponującą liczbę przekładów utworów innych absurdystów – siedmiu sztuk Ionesco, jedenastu Dürrenmatta, pięciu Geneta i jedną Frisha.

³⁷ M. Jarmułowicz, *Kategoria absurdu i jej polska recepcja* [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr*, Kraków 2008, s. 195.

³⁸ M. Kowalska, *Polskie przekłady...*, s. 250.

³⁹ K. Eberhardt, *Ludzie i kukły, Cień buntownika*, Warszawa 1957, s. 181–195.

⁴⁰ J. Kott, *Nuda prawie genialna* [w:] *Jak wam się podoba. Spotkanie trzecie: Miarka za miarkę*, Warszawa 1962, s. 14–18 oraz J. Kott, „*Przyczynek do realizmu Becketta*” [w:] *Aloes. Dzienniki i małe szkice*, Warszawa 1966, s. 134–139.

O teatrze Becketta można było również przeczytać w pracy Andrzeja Falkiewicza *Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej* (1967)⁴¹.

W 1973 roku Maria Ziębina przełożyła *Pierwszą miłość* i *Nie ja*, a Kazimierz Błahij zebrał w tomie *Teatr* następujące utwory: *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Ostatnia taśma Krappa*, *Popioły*, *Którzy upadają*, *Radosne dni* oraz *Słuchaj, Joe*. Wnikliwe i błyskotliwe postówie do tego zbioru autorstwa Jana Błońskiego stanowi do dziś ważne odniesienie. Z perspektywy ponad czterdziestu lat studiów nad Beckettem Marek Kędzierski, wielkie nazwisko w świecie beckettologów, pisze w 2009 roku, że jego zdaniem ów esej pozostaje najlepszym polskim tekstem, jaki kiedykolwiek o Beckettcie napisano⁴². Postowie podzielone zostało przez autora na sześć sekcji, które w wyjątkowo przejrzysty i rzetelny sposób opisały cechy stylu Becketta oraz technik scenicznych (między innymi redukcji, rozszczepiania, spowalniania, zaburzania rytmu, powtarzania, oddawania idei pustki poprzez niekończące się wyliczenia), zwróciły uwagę na obsceniczną mającą źródła w pospolitej niemocy oraz na ciekawy zabieg tworzenia sztuk opierających się w zasadzie na monologu, choć rozpostartym pomiędzy dwoma bohaterami, co daje ciekawy efekt lustra i wrażenie uniwersalności⁴³. Jan Błoński przywołuje Beckettowski wniosek o bezużyteczności słów, które służą jedynie temu, by zapełnić ciszę, i porównuje je do piasku wypełniającego pustynię przestrzeni literackiej⁴⁴. Uwagę czytelnika przyciąga niezwykle istotna ocena konwencji artystycznej Becketta, przydatna w często powracających „okoliberowskich” dyskusjach, mianowicie „nadznaczność” słów. Celowo wybierane są słowa, które noszą więcej niż jedno znaczenie i uprawomocniają wiele tropów interpretacyjnych, z których żaden nie jest ani dobry, ani zły. Miałyby to ogromne znaczenie przy próbach definiowania sensu danego utworu, skoro z założenia sens ten powinien się rozmywać w wieloznaczności. Autor tekstu zauważył także w twórczości Becketta niezwykle istotny motyw – opowiadanie o śmierci. Pisze: „Powiedzieć o człowieku najważniejsze to wypowiedzieć jego stosunek do śmierci. Wokół tej – i tylko tej – oczywistości pracuje wyobraźnia pisarza”⁴⁵.

Dwa lata później, w 1975 roku, ukazał się numer specjalny „Literatury na Świecie” poświęcony Beckettowi, a w nim kolejne tłumaczenia, głównie prozy: *Bez* (Antoni Libera), *Murphy*, *Z zarzuconego dzieła* (Irena Kowalik), *Molloy*, *Malone umiera*, *Nienazywalne*, *Foirade II*, *Szkic radiowy* (Jacek Gąsiorowski) i *Widzieć się* (Piotr Kamiński) oraz *Watt* (Alojzy Pałłasz), a także scenariusz *Filmu* (podobnie jak *Murphy* w tłumaczeniu Ireny Kowalik). Wartościowy dodatek stanowiły eseje przyjaciół i znawców z zagranicy (Martin Esslin, Jérôme Lindon, Harold Pinter, Madeleine Renaud, Alan Schneider), a także artykuł Alojzego Pałłusza dotyczący *Watta*. Z kolei nieco rozczarowuje artykuł o materiałach

⁴¹ A. Falkiewicz, *Samuel Beckett [w:] Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej*, Poznań 1967, s. 142–158.

⁴² M. Kędzierski, *Samuel Beckett and Poland*, s. 174.

⁴³ Winnie – Willy, Vladimir – Estragon, Pozzo – Lucky, Hamm – Clov, Nagg – Nell, państwo Rooney, a nawet Krapp stary – Krapp młody z taśmy.

⁴⁴ J. Błoński, *Postowie [w:] S. Beckett, Teatr*, Warszawa 1973, s. 322.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 326.

publikowanych w „Dialogu” i „Twórczości” na temat Becketta autorstwa Antoniego Libery. Dał on niepełny obraz rzeczy, nie uwzględniając wielu dat, wydarzeń ani kompletnego wykazu zamieszczanych do 1975 roku fragmentów dzieł pisarza. Stosunkowo najwięcej miejsca poświęca autor dość pobieżnej krytyce dotychczas dokonanych przekładów. W tym samym roku, kiedy powstał Komitet Obrony Robotników, dochodzą jeszcze tłumaczenia *Fragmentu dramatycznego* (Jacek Gąsiorowski) oraz *Kroków i Wtedy* (Małgorzata Semil), opublikowane w „Dialogu”.

Siedemdziesiąte piąte urodziny Becketta (1981) upamiętniono w Polsce kolejnym numerem specjalnym „Literatury na Świecie”, w którym ukazały się przekłady nieznanych wciąż w Polsce utworów dramatycznych: *Fragment teatralny II, ...tylko chmury...* (Piotr Kamiński), *Tamtył razem* (Piotr Kamiński i Antoni Libera), *Akt bez słów II, Oddech* (Jacek Gąsiorowski), *Skecz radiowy, Cascando, Tam i z powrotem, Kroki, Trio duchów, Partia monologu, Komedia* (Antoni Libera) oraz libretta do opery *neither (nijak w przekładzie Antoniego Libery)*. Do *Partii monologu* Libera dołączył esej ukazujący ową kompozycję na tle ostatnich utworów scenicznych Becketta. Z kolei do *Kroków* dodano przekład studium na ich temat napisanych przez Jamesa Knowlsona oraz fragment pierwszej biografii Becketta pióra Deirdre Bair, w którym przybliżane są czytelnikowi *Kroki*. Poza tym Antoni Libera zamieścił w numerze sprawozdanie z inscenizacji zagranicznych (*Beckett na świecie*), a Michał Mrozowicki z inscenizacji polskich (*Inszenizacje Becketta w Polsce*), skupiając się na najważniejszych inscenizacjach Becketta z lat 1957–1981 i systematyzując je zgodnie z kluczem sezonów teatralnych. W numerze znajduje się też wzmianka o półroczniku „Journal of Beckett Studies”⁴⁶. Zeszyt zawiera także wyczerpujący esej Marka Kędzińskiego *Samuel Beckett po latach*, w którym wykorzystując dokonania wybitnych znawców twórczości pisarza, autor kreśli jego portret na tle wcześniejszych i najnowszych utworów. Kędziński często publikował w latach osiemdziesiątych na łamach „Tekstów”, „Przeglądu Humanistycznego”, „Poezji”, „Dialogu” oraz „Literatury”. Później podjął się działalności reżyserskiej oraz translatorskiej (między innymi przetłumaczył z Ewą Jankowską i Antonim Liberą utwór *Dante i Homar*, opublikowany w „Twórczości” z 1981 roku, do którego dołączył własny komentarz). Wielokrotnie widywał się także z Beckettem, z którym nawiązał serdeczny kontakt. Noblista pozwalał mu między innymi na udział w próbach w Londynie i Stuttgarcie, doradzał w sprawie aranżacji swojej prozy dla radia, które później z okazji niemieckiego festiwalu Beckett on the Air transmitowało również eseje samego Kędzińskiego z lat 1990 i 2006.

W tym samym roku odbyło się w Ohio międzynarodowe sympozjum beckettowskie, w którym wziął udział Antoni Libera. Charles Krance w artykule *Sam w Polsce / Sam in Poland* z 1989 roku przedstawia ówczesną recepcję Becketta w naszym kraju i wspomina

⁴⁶ To jedno z dwóch najbardziej renomowanych pism poświęconych wyłącznie Beckettowi, które powstało w 1976 roku, jeszcze za jego życia, co – podobnie jak w przypadku Jamesa Joyce’a – stanowi prawdziwy ewenement w literaturze krytycznej. Drugim czasopiśmie tej rangi jest „Today/Aujourd’hui” powstałe w 1991 roku.

również o wygłoszonym tam odczycie Libery i o dyskusji⁴⁷. Autor artykułu zdecydował, by celowo nie porównywać poziomu badań polskich z tymi, które bez przeszkód natury politycznej mogły rozwijać się już od dawna za granicą⁴⁸. Punktem odniesienia byłaby na przykład liczba autorów polskich (równa zeru) w poszczególnych numerach „Journal of Beckett Studies”, jedyne istniejącego wtedy czasopisma o światowym zasięgu badań z zespołem redakcyjnym składającym się z wybitnych naukowców. Bibliografia Federmana-Fletcher z 1970 roku podawała zaledwie jedno nazwisko polskiego krytyka – Jana Kotta. Charles Krance zauważa jednak, że nie zdawano sobie sprawy, jak bardzo, mimo ewidentnych utrudnień, twórczość Samuela Becketta była w Polsce obecna. Jego studium obejmuje lata 1975–1983. Zdaje ono między innymi sprawę z wyżej wymienionych numerów specjalnych „Literatury na Świecie”, a także z programu do spektaklu w reżyserii Libery z 1980 roku (składającego się z *Ostatniej taśmy Krappa*, *Nie ja* i *Tamtym razem*), wydanego przez Teatr Nowy z Poznaniu, w którym znalazł się także krótki tekst Libery *Jak interpretuję „Nie ja”* oraz szereg fragmentów wspomnień i przyczynków krytycznych na temat Becketta uznanych autorów (Knowlson, Cluchey, Asmus, Bair, Whitelaw). Pojawiają się tam także tytuły innych polskich czasopism („Literatura”, „Twórczość”, „Kultura” – wszystkie z 1981 roku).

Niedługo po ogłoszeniu stanu wojennego ukazała się w 1982 roku niewielkich rozmiarów książka *Samuel Beckett* Jana Błońskiego i Marka Kędzińskiego, a także wybór krótkich form prozatorskich, *Pisma prozą* (w przekładzie Antoniego Libery i Piotra Kamińskiego), opatrzony krótkimi notkami i postwaniem Antoniego Libery, *Kosmologia Becketta*, a Maria Leśniewska tłumaczy i publikuje wtedy *Molloya* (Wydawnictwo Literackie, 1983).

W „Dialogu” pojawiły się później jeszcze przekłady Antoniego Libery: *Ohio impromptu* (1983, nr 3), *Kołyśanka* (1983, nr 4) oraz *Katastrofa* (1983, nr 12), a także: *Co gdzie* (1984, nr 9), *Partia solowa* (1986, nr 4), *Nacht Und Träume* (1986, nr 5–6) oraz *Słowa i muzyka* (1987, nr 9). W 1985 roku przełożył on także *Czekając na Godota* (Warszawa, PIW).

Mimo że drzwi prowadzące do wolności słowa nieustannie się w Polsce zamykały lub otwierały, a wojska radzieckie opuściły ostatecznie terytorium Polski dopiero w 1993 roku, wbrew pozorom w latach 1956–1989 również istniały możliwości, zwłaszcza po wydarzeniach z 1968, 1976 i 1981 roku, wykorzystania okresów większej swobody, co też Polacy umiejętnie czynili.

W pierwszych latach obecności Becketta w Polsce najistotniejsze teksty wyszły spod piór Jerzego Kreczmara, Adama Tarna, Jana Kotta, Jana Błońskiego, Marka Kędzińskiego, a dopiero później także Antoniego Libery. Jerzy Kreczmar był w roku 1957 reżyserem

⁴⁷ Właśc. Karol Krance; rodzice profesora byli Polakami. To dzięki pomocy prof. Krance’a, również finansowej, młody Antoni Libera miał szansę przedłużyć swój pobyt w Nowym Jorku o kilka miesięcy. Stało się to możliwe za sprawą zdobycia zaproszenia od matki profesora i jej siostry, Haliny Rodzińskiej. Po odczycie Antoniego Libery w Ohio dyskusja w języku angielskim była możliwa dzięki tłumaczeniu Charlesa Krance’a – mimo że siedem lat później ogłosił drukiem przekład utworów Becketta, Antoni Libera nie władał w 1981 roku płynnie tym językiem (list Charlesa Krance’a do EB, 26 stycznia 2016 roku).

⁴⁸ Ch. Krance, *Sam w Polsce / Sam in Poland*, „Journal of Beckett Studies” 1989, nr11–12, s. 131.

pierwszej i w opinii wielu, w tym Samuela Becketta, bardzo dobrej inscenizacji *Czekając na Godota* oraz autorem kilku esejów na temat twórczości pisarza⁴⁹. Adam Tarn, kierownik literacki i dyrektor wielu teatrów (Teatru Domu Wojska Polskiego w Warszawie, Teatru Powszechnego, Teatru Ateneum, Teatru Współczesnego), ale też redaktor naczelny „Dialogu”, zasłużył się być może najmocniej popularyzowaniem Becketta w Polsce. Łączyły go z nim zresztą również stosunki przyjacielskie już od lat pięćdziesiątych, a kiedy Tarn w 1968 roku musiał opuścić Polskę, otrzymał dzięki pomocy Becketta nie tylko wsparcie finansowe, lecz także posadę w Kanadzie. Jan Kott był autorem wielu komentarzy, esejów i recenzji, w tym słynnego tekstu *Król Lear czyli „Końcówka”*, przetłumaczonego później na kilkanaście języków i do dziś regularnie cytowanego w bibliografiach beckettowskich. Z kolei Jan Błoński oraz Marek Kędziński przybliżyli w pierwszej polskiej monografii *Samuel Beckett* biografię pisarza, objaśnili treść *Końcówki*, przywołali głosy ważnych krytyków na temat dzieł i osoby pisarza, cytując także samego Becketta. Publikacja zawierała ponadto kalendarium jego życia i twórczości, spis dzieł wydanych w Polsce, jak również szesnaście ciekawych fotografii. Za największy wkład Antoniego Libery należałoby uznać zbiór przekładów wszystkich zasadniczych dramatów Becketta, *Dzieła dramatyczne* (PIW, 1988), a także gotowość do pełnienia na gruncie polskim funkcji „egzegety”, jak go nazywa Marek Kędziński⁵⁰. Libera, który w towarzystwie Haliny Mikołajskiej spotkał się z Beckettem na kawie w Paryżu w 1978 roku, znany jest jako ogromny entuzjasta jego twórczości. Utrzymywał z pisarzem wieloletni kontakt, głównie jednak listowny. Dramaty w jego przekładzie łączy spójna stylistyka oraz pewnego rodzaju konsekwencja interpretatorska. Autor tłumaczeń spotkał się jednak z szeregiem zastrzeżeń. Marek Kędziński w „Kwartalniku Artystycznym” z 2007 roku poświęca niemal cztery strony prostowaniu błędów i nieścisłości translatorskich Antoniego Libery, wskazuje na omyłki zmieniające zupełnie sens słów oryginału⁵¹, proponuje zdecydowanie bardziej wyraziste, prawdziwie „beckettowskie” kolokacje, tytuły, pokazuje, dlaczego polska publiczność odbiera dramaty Becketta w aktualnym przekładzie jako ponure, gdy tymczasem publiczność słuchająca *source-language* reaguje na nie śmiechem. Podsumowuje wreszcie kwestię stylu następująco:

„Przekłady Antoniego Libery często są, jak na mój gust, zbyt pedagogiczne, pouczające, dodające niepotrzebne wyjaśnienia, »tłumaczące«. Wersja lapidarniejsza jest zawsze bardziej drapieżna. Przez wszystkie te »jakby« i »jakieś«, i »gdzieś tam« wycieka energia frazy beckettowskiej. W ten sposób traci się skumulowaną energię”⁵².

Wypada jednak wyjaśnić, że sam tłumacz stosunkowo często wyraża chęć dążenia do przejrzystości języka i w swoich wystąpieniach wydaje się zmierzać w kierunku interpretacji dzieła Becketta podobnym do tego, który sugeruje Kędziński. Antoniemu Liberze

⁴⁹ J. Kreczmar, *Prawdy Samuela Becketta* (1), „Dialog” 1971, nr 12, s. 89–93; *Prawdy Samuela Becketta* (2), „Dialog” 1972, nr 2, s. 121–126.

⁵⁰ Ibidem, s. 179.

⁵¹ Również w przekładzie dialogu z Georges’em Duthuitem oraz esejach o Prouście.

⁵² „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 1, s. 122.

zdarza się kompletnie pomijać kluczowe odniesienia kulturowe, takie jak słynną aluzję do Szekspirowskiego „to be or not to be” w *Czekając na Godota*. Fraza „But that is not the question. What we are doing here, that is the question”⁵³ została zastąpiona beznamiętnym tłumaczeniem z francuskiego „Ale nie w tym rzecz. Rzecz w tym, co tutaj robimy”. Obszerne komentarze w *Objaśnieniach tłumacza* nie podają przekładu fakultatywnego ani nie zwracają uwagi czytelnika na tak ważne odniesienie.

Weronika Giemza w eseju *O polskich przekładach dramatu Samuela Becketta „Happy days”* zestawia poprzednie tłumaczenie dramatu autorstwa Mary i Adama Tarnów z nowszym – Antoniego Libery. Zarówno Adam Tarn, jak i Antoni Libera poznali Becketta osobiście, choć pierwszy utrzymywał z nim kontakty zdecydowanie bardziej bezpośrednio, skąd wynikać może lepsze wyczucie stylu czy rozumienie literackich zamysłów pisarza⁵⁴. Według Weroniki Giemzy Antoni Libera sugeruje czytelnikowi inne znaczenia niż Beckett. Tłumacz zmienia chociażby na przykład emocjonalne przesłanie:

„Przykładem jest cytat »sleep for ever, marvellous gift« z momentu, w którym Winnie komentuje spanie Williego. Nie jest to fragment łatwy do przetłumaczenia ze względu na swoją dwuznaczność. Z jednej strony Winnie szydzi z tej »fantastycznej zdolności«, jak to całkiem poprawnie przełożyli Tarnowie. Jednakże »for ever« znaczy »na zawsze«, »wiecznie«, co kojarzy się z wiecznym snem, czyli śmiercią. A słowo »gift« dosłownie tłumaczy się jako »prezenty«, »dar« czy »łaskę«. Dlatego logiczne połączenie brzmiałoby: »wiecznie śpi, cudowna/wielka łaska«. Za to Antoni Libera przełożył to na »tylko spać, duża rzecz!«. Poprzez takie tłumaczenie oraz dodanie wykrzyknika prezentuje Winnie jako żywiołową marudę, a zupełnie znika kobieta, która jest w tragicznej rozterce pomiędzy życiem a śmiercią. Dodatkowo pośrednio zmienia postać Williego ze zmęczonego życiem, pragnącego spokoju człowieka w śpiącego lenia, któremu nie chce się zająć swoją wybranką”⁵⁵.

Co więcej, Antoni Libera zmienił szyk zdania, co także wydaje się sporą ingerencją, zaburzającą wydźwięk utworu. W oryginale cały *passus* brzmi: „Sleep for ever – (opens spectacles) – marvelous gift – (puts on spectacles) – nothing to touch it – (looks for toothbrush) – in my opinion – (takes up toothbrush) – always said so – (examines handle of the brush) – wish I had it”. Przekład Tarnów wygląda tak: „Tylko by spał – (rozkłada okulary) – fantastyczna zdolność – (nakłada okulary) – nigdy jej nie traci – (szuka szczoteczki do zębów) – moim zdaniem – (bierze szczoteczkę do ręki) – zawsze to mówiłam – (przypatruje się szczoteczce) – tego mu zazdroszczę”. Natomiast Antoni Libera napisał następująco: „Tylko spać – (Rozkłada okulary) – duża rzecz! – (Wkłada okulary) – według mnie – (Szuka szczoteczki) – to bardzo wiele – (Podnosi szczoteczkę) – też bym tak chciała – (Przygląda się rączce szczoteczki) – zawsze to mówiłam”. Końcówka „wish I had it” stanowiła w inscenizacji reżyserowanej przez samego Becketta moment podniosły. Winnie tuż przed jej wymówieniem robiła pauzę, jej wzrok kostniał, a wyraz twarzy

⁵³ S. Beckett, *Waiting for Godot*, London 1969, s. 80.

⁵⁴ Niestety wydanie *Radosnych dni Mary i Adama Tarnów* jest dziś bardzo trudno dostępne, w przeciwieństwie do *Szczęśliwych dni Antoniego Libery*.

⁵⁵ W. Giemza, *O polskich przekładach dramatu Samuela Becketta „Happy Days”* [w:] internetowy Magazyn IB ZINE, 19 II 2015 r., <http://ibzine.idu.edu.pl/?p=993> [data aktualizacji 11 III 2018].

stawał się poważny. Widz interpretował więc to zdanie jako ubolewanie nad tym, że ona takiej łaski wiecznego snu nie otrzymała. Tymczasem ów dramatyzm zupełnie przyska, kiedy do mieszczańskiej stylistyki jej wypowiedzi dodane zostaje na końcu „zawsze to mówiłam”.

Postaci Becketta wydają się zatem w przekładzie Libery zbanalizowane przez język, który nie potrafi znaleźć złotego środka na osi patos – farsa:

„Najbardziej uderzający przykład, który dobrze ilustruje różnicę pomiędzy oryginałem a przekładem, występuje w sytuacji, kiedy Winnie mówi, że jej pasta do zębów, jak i Willie, się kończą. Potem podsumowuje: »Just one of those old things, another of those old things«, które dosłownie można przełożyć jako »tylko jedna z tych starych rzeczy, kolejna z tych starych rzeczy«. Brzmi to bezsensownie i nielogicznie, dlatego Tarnowie umiejętnie przetłumaczyli to jako »tak to już jest, tak to się dzieje«. Za to Antoni Libera wykonał przedziwny zabieg, używając frazy »klops, nie pierwszy nie ostatni«. Wydaje mi się to absurdalne, gdyż słowo »klops« jest używane spontanicznie, w błahych sytuacjach, a komentarz Winnie odnosił się do kończących się pasty do zębów oraz Williiego, jedynej osoby w jej życiu. Zarazem przekład Antoniego Libery zmienia interpretację postaci Winnie, która jawi się u Becketta jako dostojna osoba, z inteligentnym poczuciem humoru, dwuznaczna, tragiczno-komiczna, co jest zabawne, ale zarazem dające do myślenia. Libera strywalizował i zubożył postać Winnie, zmieniając ją w pozytywnie nastawioną do życia prostytutkę, używającą kolokwializmów typu »klops« w celu łatwego rozbawienia publiki”⁵⁶.

Co gorsza, wybrane przez niego słowa tracą na wieloznaczności, ponieważ wydaje się, że narzucają konkretną interpretację, czego sam Beckett w żadnym wypadku sobie nie życzył:

„Przykład pochodzi z drugiego aktu, w którym Winnie jest zakopana po szyję, została jej tylko twarz, mimika; zarówno ona, jak i dramat, są coraz bliżej końca. Winnie zamyka oczy, budzi ją dzwonek, po czym mówi: »Eyes float up that seem to close in peace... to see... in peace«. Słowo »peace« kojarzy się z wyrażeniem »rest in peace«, używanym podczas pogrzebów w celu pożegnania zmarłego, które tłumaczy się jako »spoczywaj w pokoju«. Tarnowie to zauważyli i zamienili na: »Wyłaniają się oczy... zamykają w spokoju... jak gdyby po to, żeby patrzeć... w spokoju«. Za to w wersji Antoniego Libery czytamy: »Znów przed oczami mam oczy ... jak wolno się zamykają... by widzieć... wyraźniej«. Niestety, nie widzę połączenia pomiędzy słowem »pokój« a »wyraźniej«, tak jak nie widzę połączenia pomiędzy słowem »seem«, czyli »wydawać się«, które Tarnowie przetłumaczyli na »jak gdyby«, a Libera użył słowa »wolno«, podczas gdy w oryginale nie ma żadnej wzmianki o zmianie tempa czy czasu. A ten, jak i poprzedni, przykład mogą mieć kluczowe znaczenie w interpretacji zakończenia sztuki, w którym Willie wdrapuje się na kopiec Winnie w celu pocałowania jej albo zabicia. Po poznaniu angielskiej wersji oraz beckettowskiej wieloznaczności, skłaniałabym się w stronę tego, że Willie chce się podzielić swoją cudowną łaską wiecznego snu i pozwolić Winnie spoczywać w pokoju”⁵⁷.

Trudno jednak poza kilkoma ewidentnymi błędami uważać tłumaczenie Libery za dzieło chybione. Chodzi raczej o trudności w znalezieniu odpowiedniej powłoki

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

słownej dla treści utworów, niedostatki i subtelności języka, z którymi przecież borykali się także i poprzedni tłumacze. Brakuje wciąż tłumaczenia doskonałego, najlepiej zatwierdzonego przez samego Becketta, który doskonale władałby językiem polskim. Ale takie przecież powstać nie może.

Innym natomiast problemem wydaje się zasadniczość sądów na temat interpretacji dzieł Becketta mimo pozorowanej konwencji widocznej w tytułach wielu esejów Antoniego Libery, takich jak *O czym jest dla mnie „Nie ja”* czy *Jak rozumiem „Towarzystwo”*. Poza ostatnimi latami, kiedy tłumacz wchodzi czasem w rzeczywisty dialog o Beckettzie z innymi, widoczna jest raczej tendencja do wystąpień *ex cathedra*, gdzie trudno prowadzić polemikę z тезami tak kategorycznie i ostatecznie sformułowanymi, a na dodatek przypieczętowanymi długością stażu studiów nad pisarzem i renomą, jaką postać ta w Polsce posiada. Gwarantuję mu one niejako immunitet nieomyślności. Daleko subtelniejszy w osądach, a przez to wiarygodniejszy jest sposób prowadzenia narracji przez Marka Kędzińskiego, jak się wydaje, nieporównywalnie bardziej bliskiego Beckettowi, który nie tylko regularnie się z nim spotykał, lecz także współpracował w teatrach i bardzo dobrze poznał wielu jego przyjaciół, chociażby Barbarę Bray, wieloletnią partnerkę Becketta. Tam, gdzie ostatni badacz nie śmie wyrażać ostatecznych konkluzji, pierwszy śmiało to czyni⁵⁸. Ma to swoje konsekwencje, zwłaszcza w czasach najnowszych, kiedy zarysowuje się wyraźny podział na „kanoniczny” odbiór Becketta (utożsamiany z wizjami Antoniego Libery) i ten „niekanoniczny” (każdy inny, nawet jeśli paradoksalnie mógłby być bliższy myśli samego autora)⁵⁹.

W latach 1982–1983, naznaczonych stanem wojennym, niespodziewanie ukazały się w Polsce aż cztery publikacje na temat Becketta: monografia autorstwa Jana Błońskiego i Marka Kędzińskiego *Samuel Beckett* (Czytelnik, Warszawa 1982), tom *Pisma prozą* zawierający czternaście przekładów Antoniego Libery i Piotra Kamińskiego oraz esej Libery *Kosmologia Becketta*⁶⁰ (Czytelnik, Warszawa 1982), wnikliwa monografia Wojciecha Kalagi na temat prozy Becketta, *Mental Landscape: the Development of the Novel of Samuel Beckett* (Uniwersytet Śląski, Katowice 1982), a także *Molloy* w przekładzie

⁵⁸ W postwiole do *Watta* Kędziński zwraca uwagę na to, że prawo do ostatecznej interpretacji zostaje wręcz z założenia odebrane czytelnikowi, ponieważ typowa dla Becketta jest „strategia wabienia czytelnika wieloznacznością odniesień tekstu, wciągania go w interpretację, przy jednoczesnym frustrowaniu wszelkich prób interpretacji nadrzędnej”; *Postwiole* Marka Kędzińskiego, *Watt*, Bydgoszcz 1993, s. 235.

⁵⁹ Ta „offowa”, bardzo zresztą liczna, grupa nie cieszy się przywilejami bycia uznaną za wartościowy głos w dyskusji nowego pokolenia, a jej przedstawicieli nazywa się raczej chaotycznymi i niewykształconymi oszołomami, którym zabrania się obcować z tekstem Becketta w sposób twórczy, pod groźbą zakazu używania przekładu znanego tłumacza. Mimo iż ów uzasadnia swoją postawę troską o wypełnianie woli autora, uderzające jest, jak wiele innowacyjnych inscenizacji da się stworzyć bez wychodzenia poza didaskalia. Jego spektakle natomiast stanowią nagminnie jedną i tę samą wersję, często zresztą zamiast komicznie, to karykaturalnie lub zamiast metafizycznie to beznamiętnie odegraną. Respektowanie każdej litery dramatu wcale nie gwarantuje sukcesu i, zgodnie z wieloma opiniami słyszanyymi współcześnie, bynajmniej nie przyczynia się do propagowania entuzjazmu dla spuścizny noblisty. Ciekawie o tej kwestii pisze w swoich licznych esejach S.E. Gontarski, *Przedstawienie Becketta*, „Maski”, Gdańsk 2016.

⁶⁰ Marek Kędziński pisze w *Samuel Beckett and Poland*, że esej ów miał zarówno elementy uczciwej analizy, jak również spór dozę interpretacji o mocno spekulacyjnym charakterze. Zarzuca publikacji brak równowagi między samym tekstem a znacznie dłuższym od niego komentarzem, a także stawianie Becketta niejako na piedestale religijnym, czego autor z pewnością by sobie nie życzył (op. cit., s. 177).

Marii Leśniewskiej (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983). Ukazywały się wtedy również tłumaczenia pojedynczych fragmentów w „*Twórczości*” (1982: Towarzystwo Antoniego Libery) i „*Dialogu*” (1983: Proust w przekładzie Elżbiety Jasińskiej i Antoniego Libery, *Trzy dialogi z Georges’em Duthuit, Ohio impromptu, Kołysanka, Katastrofa* – wszystkie pozostałe przełożył Antoni Libera) oraz *Czekając na Godota* (PIW, przełożył Antoni Libera).

W 1987 roku wydano monografię w języku angielskim, *The Problem of Time in the Plays of Samuel Beckett* Jadwigi Uchman (Folia Literaria, WUŁ). Autorka badała w niej relację między konkretnym czasem fizycznym a tak zwanym czasem psychicznym, czyli doświadczanym subiektywnie przez postaci. Publikacja Uchman jako jedna z pierwszych wystarczająco dosadnie uzmysławia, że wieloznaczność utworów Becketta to walor, a nie zaproszenie do „ostatecznego rozwikłania zagadki” i ustalenia kanonu interpretacyjnego. Autorka bardzo wyraźnie pisze:

„wszelkie próby jednoznacznego określenia czy interpretacji danej postaci, wypowiedzi lub też sytuacji stają się bezcelowe. Niepowtarzalna wartość przekazu Beckettowskiego polega na jego wieloznaczności – twórca nie mówi tego samego wszystkim odbiorcom, ale osobno każdemu widzowi czy czytelnikowi. Dlatego też sprzeczność opinii dotyczących jego twórczości jest w pewnym sensie zamierzeniem autora, który pragnie, aby każdy odbiorca samodzielnie wyciągał wnioski i docierał do znaczenia, jakie mu najbardziej odpowiada”⁶¹.

W kontekście dyskusji na temat „kanoniczności” czy „spójności” dzieła Becketta warto zwrócić uwagę na ewolucyjnego twórczości – wyraźnie dzieli się ona na trzy fazy. Pierwszą zamyka koniec czasów wojny i okupacji, drugą stanowi okres rozedrganej prozy z końca lat czterdziestych i pełnospektaklowych dramatów⁶², natomiast trzecią fazę charakteryzują formy zgoła nowe, często inspirowane muzyką – Beckett współpracował wtedy z kompozytorami. Głównymi cechami poetyki Becketta były wówczas, w opinii Marka Kędzierskiego, wariantywność, fragmentaryczność i międzygatunkowość, czyli interdyscyplinarność środków wyrazu. Warto też zaznaczyć, że zwłaszcza pod koniec życia noblista uciekał się bardzo często do technik eksponujących walory audiowizualne dzieła, dochodząc do wniosku, że samo słowo może się okazać zbyt słabą formą przekazu. I rzeczywiście, na przestrzeni lat jego słowo traci na sile, przestaje się pojawiać w postaci werbalnych kaskad, coraz częściej zestawiane jest z milczeniem, z innymi walorami akustycznymi i z warstwą wizualną⁶³.

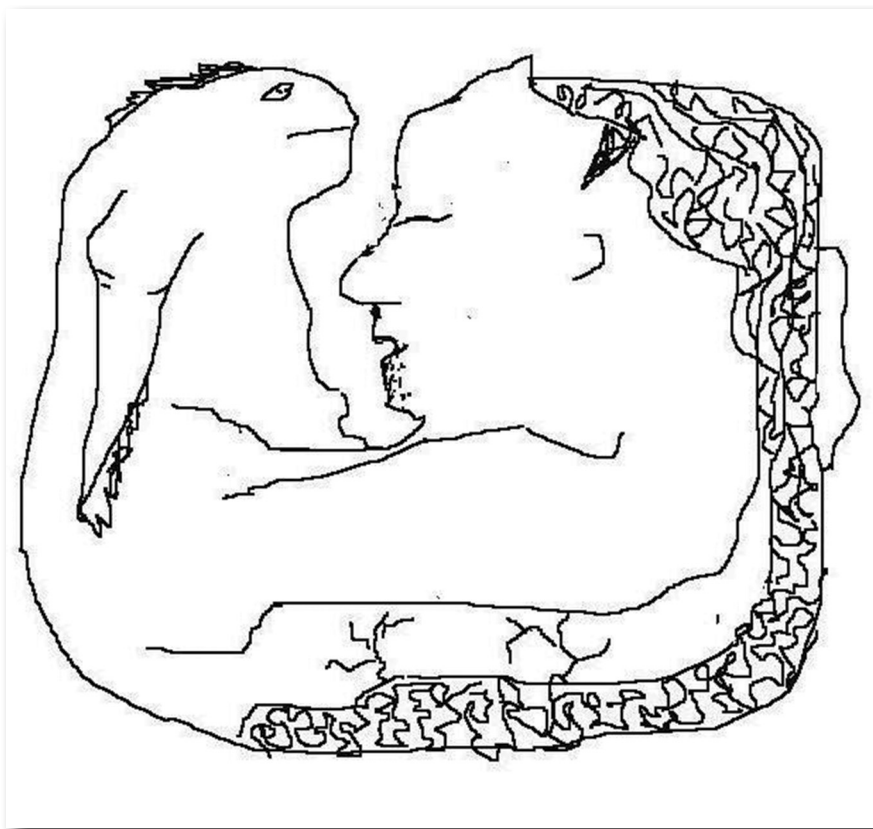
Ostatnie lata przynoszą fenomen Becketta „przemienionego”, wystawianego w Polsce na coraz większą skalę w sposób niekanoniczny, wręcz niezgodny z intencjami autora. Jest to być może odpowiedź na współczesne postrzeganie Becketta jako pisarza wpisanego już na listę klasyków, w pewnym sensie „opracowanego” i stosunkowo często pokazywanego w teatrach, który jednak najczęściej chowa się w cieniu powielanych

⁶¹ J. Uchman, *The Problem of Time in the Plays of Samuel Beckett*, „Folia Literaria”, WUŁ 1987, ze streszczenia autorskiego w języku polskim, s. 156–157.

⁶² Etap ten zakończyła ostatnia powieść *Jak jest* i dramat *Szczęśliwe dni* z początku lat sześćdziesiątych.

⁶³ M. Kędzierski w rozmowie z F. Schub, *Beckett po latach... stu jedenastu!*, „Kwartalnik Artystyczny” 2017, nr 2, s. 99.

na jego temat opinii i jedynych słusznych interpretacji. Brakuje poczucia partnerstwa w wielogłosie na temat związanych z nim kwestii – artyści nie mają z reguły pogłębionego, globalnego spojrzenia na jego twórczość, natomiast akademicy wycucia praw współczesnej sceny. Tymczasem zainteresowanie twórczością Becketta, choć nie zawsze przekłada się na liczbę spektakli, paneli dyskusyjnych czy publikacji, ciągle jest obecne na znacznie większą skalę, niżby to się mogło wydawać. To zjawisko zasługuje na uwagę, ponieważ świadczy o podejmowaniu prób indywidualnego traktowania jego spuścizny, jak również o zaangażowaniu w propagowanie składających się na nią utworów.



Anna Matysiak, *Filogeneza*

Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Ewa Brzeska

(Uniwersytet Warszawski)

Beckett przed Liberą

Beckett before Libera

- Błoński J., *Posłowie* [w:] S. Beckett, *Teatr*, Warszawa 1973, s. 322.
- Błoński J., *Przewodnik literacki (2): powieść francuska*, „Przekrój” 1957, nr 635, s. 7.
- Eberhardt K., *Ludzie i kukły, Cień buntownika*, Warszawa 1957, s. 181–195.
- Falkiewicz, *Samuel Beckett* [w:] *Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej*, Poznań 1967, s. 142–158.
- Giemza W., *O polskich przekładach dramatu Samuela Becketta „Happy Days”* [w:] internetowy Magazyn IB ZINE, 19 II 2015 r., URL: <http://ibzine.idu.edu.pl/?p=993>, (data aktualizacji 11 III 2018).
- Gontarski S. E., *Przedstawienie Becketta*, „Maski”, Gdańsk 2016.
- Jabłonkówna M. L., *Czekając na Godota*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 10, s. 6.
- Jarmułowicz M., *Kategoria absurdu i jej polska recepcja* [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr*, Kraków 2008, s. 195.
- Kazimierczyk, *Beckett w Teatrze Studio*, „Odrodzenie” 1986, nr 24, s. 11.
- Kędzierski M., *Samuel Beckett and Poland* [w:] *The International Reception of Samuel Beckett*, red. M. Nixon, M. Feldman, Continuum, London-New York 2009, s. 165.
- Kędzierski M., *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, s. 6
- Kędzierski M. w rozmowie z F. Schub, *Beckett po latach... stu jedenastu!*, „Kwartalnik Artystyczny” 2017, nr 2, s. 99.
- Kijowski A., *Koszmar czasu*, „Teatr” 1957, nr 7, s. 11–12.
- Kott J., *Nuda prawie genialna* [w:] *Jak wam się podoba. Spotkanie trzecie: Miarka za miarkę*, Warszawa 1962, s. 14–18 oraz J. Kott, „Przyczynek do realizmu Becketta” [w:] *Aloes. Dzienniki i małe szkice*, Warszawa 1966, s. 134–139.
- Kott J., „*Łysa śpiewaczka*” albo o teatrach warszawskich, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3, s. 40.
- Kott J., *Nuda prawie genialna*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 8, s. 13.
- Kowalska M., *Polskie przekłady literatury światowej przed uhonorowaniem autorów Nagrodą Nobla – na przykładzie literatury francuskojęzycznej Studium bibliograficzne 1944–1989*, Łódź 2013, praca niewydana, dostępna w wersji cyfrowej na stronie URL:

<https://slidex.tips/download/uniwersytet-odzki-wydzia-filologiczny-marzena-kowalska>, (data aktualizacji 11 III 2018).

- Kral W., *Kształt sceniczny „Czekając na Godota”*, „Teatr” 1957, nr 7, s. 9.
- Krance Ch., *Sam w Polsce / Sam in Poland*, „Journal of Beckett Studies” 1989, nr11–12, s. 131.
- Kreczmar J., *Prawdy Samuela Becketta (1)*, „Dialog” 1971, nr 12, s. 89–93; *Prawdy Samuela Becketta (2)*, „Dialog” 1972, nr 2, s. 121–126.
- Libera A., *Godot i jego cień*, Kraków 2009, s. 380–381.
- Miłkowski T., *Kim u licha jest Godot*, „Przegląd” 2006, nr 38, s. 50.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 248.
- Mosjak K., *Polski proces Kafki. Wokół cenzorskiej recepcji utworów Franza Kafki i tzw. „czarnej literatury”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 198–199.
- Orłowski W., *Od „Dziadów” do „Godota”*, „Odgłosy” 1985, nr 3, s. 8.
- Raszewski Z., *Raptularz 1967/1968*, Warszawa 1993, s. 17.
- Rogoziński J., *Spotkanie z Beckettem*, „Przekrój” 1957, nr 629, s. 15 – wywiad dotyczył dramatu *Końcówka*, a także zapowiedzi publikacji tekstu w „Dialogu”; drugi istniejący wywiad z Beckettem to przedrukowany z „New York Herald Tribune” tekst Johna Gruena (*Wywiad z Beckettem*, „Dialog” 1964, nr 8, s. 151–152).
- Sakowski J., *Mistyka sztuki czyli mistyka jej krytyków?*, „Wiadomości”, Londyn 1956, nr 10, s. 5.
- Sokołowski M., *Godot i Dziady. Historia jednej paraleli*, „Teatr” 2010, nr 11, s. 70–72.
- Szymborska W., *Teatr 38 i koniec świata*, „Życie Literackie” 1957, nr 305, s. 10.
- Teatr-pismo, URL: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1353&pnr=60>, (data aktualizacji 11 III 2018).
- *Teatr Współczesny w Warszawie*, list z 20 III 1957 pod red. E. Szrojt , Warszawa 1978, s. 19.
- Terlecki T., *Czekanie na Boga*, „Wiadomości”, Londyn 1955, nr 43, s. 3; do recenzji tej nawiązała Stefania Zahorska w „Wiadomościach” z tego samego roku w numerze czwartym (*Czekanie na Boga*, s. 99) i trzecim z 1956 roku (*Filozofia „Czekania na Boga”*, s. 3).
- Treugutt S., *Godot w Warszawie*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 7, s. 6.
- Uchman J., *The Problem of Time in the Plays of Samuel Beckett*, „Folia Literaria”, WUŁ 1987, ze streszczenia autorskiego w języku polskim, s. 156–157.
- Ursyn J., *Molloy*, „Kultura”, Paryż, styczeń-luty 1952, s. 144–145.