

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 obfłaskawiających 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 Godota*. 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. Grześniński; 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. Husakowski, graną z *Radosnymi dniami*).

Do sukcesu Becketta w Polsce z pewnością przyczynili się znakomici aktorzy, między innymi Tadeusz Fijewski, Ryszarda Hanin czy Halina Mikołajska, którzy wcielili się w niezwykle wymagające role, zarówno z technicznego punktu widzenia (przykład unieruchomionej przez cały spektakl Winnie), jak i werbalnego (dykcja Luckiego oraz specyfika aktorskiej interpretacji większości sztuk, stawiająca wyzwania formalne w didaskaliach o możliwie najbardziej neutralnym, bezbarwnym tonie głosu, spod znaku *everymana*). Do tego kręgu w 1972 dołączyła Maja Komorowska, która poszerzyła liczbę inscenizacji niekanonicznych, wcielając się w główną postać męską, mianowicie w Hamma z inscenizacji Jerzego Krasowskiego. Za tę rolę, wystawioną na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu, otrzymała pierwszą nagrodę na 12. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych. Ta sama aktorka zagra w 1995 roku także Winnie w inscenizacji Antoniego Libery. Spektakl z Komorowską w roli kobiety zakopanej po pas w piachu utrzymywał się na deskach Teatru Dramatycznego przez wiele sezonów, choć była to interpretacja znacznie mniej porywająca niż *Końcówka*. Sama aktorka w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”

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

wymienia wśród najbardziej inspirujących spotkań reżyserskich jej życia właśnie nazwisko Krasowskiego¹⁵.

Antoni Libera odnosił później sukcesy jako reżyser, mimo że, jak pisze Andrzej Multanowski, z powodu braku wykształcenia kierunkowego porusza się po teatrze „na prawach amatora”¹⁴. W 1980 roku wystawił w Poznaniu *Nie ja* oraz *Tamtym razem* (polska prapremiera) na spektaklu łączonym z *Ostatnią taśmą Krappa* w reżyserii Gąsiorowskiego, natomiast w 1985 roku *Komedię z Ostatnią taśmą*, a później *Nie ja* razem z *Kotylanką* i *Krokami* (wszystkie w Teatrze Studio w Warszawie). Udało mu się wtedy nakłonić do współpracy aktora wielkiego formatu, Tadeusza Łomnickiego, który zagrał zarówno Krappa¹⁵, jak i później Hamma (1986, Teatr Studio). Role żeńskie odegrała Irena Jun, którą wręcz porównywano ówczesnie do samej Billie Whitelaw¹⁶. Również Maja Komorowska została okrzyknięta jedną z aktorek, które odegrały tę postać najlepiej.

Nie sposób tu przemilczeć działalności Libery-reżysera poza granicami Polski. W 1989 roku wyreżyserował on spektakl dla London's Haymarket Theatre, w którym postać Krappa odegrał David Warrilow. Dwa lata później tłumacz został zaproszony do wyreżyserowania *Końcówki* w Dublinie w ramach Beckett Festival w Gate Theatre, w którym udział wzięli słynni Barry McGovern oraz Alan Stanford. Antoni Libera starał się zawsze bazować na dostępnych wskazówkach inscenizacyjnych autora objaśnianych w korespondencji. Łatwiej było mu współpracować z wyżej wymienionymi aktorami, którzy podobnie jak on, mieli to wszystko na uwadze. O wiele trudniej okazywało się przekazać ideę ascetycznej wierności literze tekstu przy jednoczesnym minimalizowaniu „wkładu własnego” takim aktorom, jak chociażby Łomnicki. Libera musiał się zgodzić na pewien zakres tolerancji dla jego gry, co jak się później okazało, stanowiło o wysokim poziomie inscenizacji i zaowocowało pochlebnymi opiniami krytyki. Myli się bowiem ten, kto sądzi, że utwory Becketta posiadają jakąś ostateczną czy „autoryzowaną” wersję. Sam Beckett wiele razy podkreślał, że „jego rozwiązania sceniczne nie są gotowymi przepisami, lecz wynikiem wielu czynników związanych z każdą pojedynczą inscenizacją”¹⁷. W opinii wybitnych krytyków, takich jak chociażby Marka Kędziarskiego, Antoni Libera zbyt często próbuje przedstawiać teksty Becketta tak, by były bardziej „zrozumiałe”, niż sam autor zdecydował, co może wynikać z roli, jaką wyznaczył sobie Libera, a mianowicie tłumacza i komentatora jednocześnie¹⁸. Misją propagatora może stać nierzadko w kontrze do rzetelności. Kędziarski tak przedstawia ten problem:

„Interpretacje Libery są poprzedzone wnikliwą analizą tekstu. Wszelkie wnioski natury ogólnej są równoznaczne ze skokiem w rzeczywistość metafizyczną, co niekoniecznie okazuje się sprzeczne

¹⁵ Wywiad Remigiusza Grzeli z Mają Komorowską z 11 X 2014 r., *Dopóki mówię i mówię – żyję*, „Wyborcza.pl”, URL:http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,16785681,Maja_Komorowska_Dopoki_mowie_i_gram_zyje_ROZMOWA_.html, (dostęp: 11 III 2018).

¹⁴ A. Multanowski, *Libera*, „Tygodnik Kulturalny” 1989, nr 3, s. 12.

¹⁵ Spektakl był pokazywany również poza Polską.

¹⁶ A. Multanowski, op. cit.

¹⁷ M. Kędziarski, *Samuel Beckett and Poland*, op. cit., s. 179.

¹⁸ Ibidem.

ze strategią literacką Becketta. Punktem sporu jest jednak to, że zbyt często Libera jest przekonany o możliwości i konieczności wydobywania jednej konkretnej interpretacji z danego dzieła, co jest zabiegiem stojącym w wyraźnej sprzeczności z tym, co irlandzki autor zawsze zakładał¹⁹.

Zanim Antoni Libera zaczął zajmować się reżyserowaniem sztuk, miało miejsce jeszcze bardzo wiele innych realizacji, których nie wolno pominąć. Pierwszą z nich były *Po pioły* w reżyserii Piotra Stefaniaka, zaprezentowane na szczecińskim festiwalu Tydzień Teatru (1973, prapremiera polska). W Polskim Radiu wyemitowano natomiast prapremierę słuchowiska *Którzy upadają*, z udziałem Franciszka Pieczki (1978, reż. Dąbrowski). Poza przywołanymi już inscenizacjami do 1980 roku wystawiono także cztery razy *Szczęśliwe dni*: w Opolu (1975, Teatr Kochanowskiego, reż. Wachowiak), w Toruniu (1977, Teatr Horzycy, reż. Okopiński), we Wrocławiu (1977, Teatr Polski, reż. Starowieyski) i w Warszawie (1979, Teatr Mały, reż. Minc). Pokazano pięć razy *Czekając na Godota* – najpierw jako słuchowisko dla Polskiego Radia (1976, reż. Kopalko), później w teatrach – w Łodzi (1973, Teatr Nowy, reż. Zatorski), w Tarnowie (1974, Teatr Ziemi Krakowskiej, reż. Hussakowski), w Krakowie (1978, Teatr Stary, reż. Próchnicka) i w Kaliszu (1979, Teatr Bogusławskiego, reż. Wilhelm). Komedię razem z *Fragmentem dramatycznym* wystawiono w 1977 roku (Poznań, Teatr Polski, reż. Greber), podobnie jak prapremierę *Kroków* (1977, Wrocław, Ogólnopolski Festiwal Teatru Jednego Aktora, reż. Deszcz). Prapremierę *Pierwszej miłości*, która oryginalnie jest nowelą, pokazano w 1979 roku na Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Jednego Aktora w Toruniu, w reżyserii Zygmunta Sierakowskiego. Grano ją także rok później w Teatrze Polskim w Warszawie i wysłano na Ogólnopolski Przegląd Teatrów Małych Form w Szczecinie, gdzie reżyser otrzymał Nagrodę Główną, nagrodę dziennikarzy oraz nagrodę publiczności za odgrywany przez siebie monolog. Później przyszła kolej na prapremierę *Nie ja* (1979, Jelenia Góra, Teatr Norwida, reż. Łozińska) oraz podwójną *Końcówkę*: najpierw w 1976 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (reż. Baczewska), a później w tym samym roku w krakowskim Fantastronie²⁰ (spektakl nosił tytuł *Teatr zdegradowany*; reżyserował ówczesny student polonistyki, a później reżyser i dyrektor Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach, Piotr Szczerski). Spektakl pokazano na I Konfrontacji Młodego Teatru w Lublinie, a później zagrano jeszcze 16 razy (między innymi w Rzeszowie, Kielcach i Lublinie).

O *Teatrze zdegradowanym* trzeba wspomnieć z uwagi na nietypową scenierię i fakt, że był to jeden z pierwszych spektakli na przekór utartym konwencjom inscenizacji tej sztuki w Polsce. Co prawda, Maja Komorowska bezsprzecznie ów konwenans złamała, wcielając się wbrew zaleceniom w didaskaliach w rolę męską (sam Beckett skądinąd uparcie walczył z takimi procederami), niemniej inscenizacja Krassowskiego była

¹⁹ Ibidem: „interpretations are preceded by a detailed analysis of the text. Any interpretative conclusion of the general kinds is tantamount to a jump into the realm of metaphysics, which doesn't necessarily appear to contradict Beckett's literary strategy. The point of disagreement, however, is that all too often Libera is convinced of the possibility and necessity of extracting one specific interpretation of any given work, a procedure clearly at odds with what the Irish author has always professed”; jeśli nie podano inaczej, cytaty są w moim tłumaczeniu; podkreślenia także.

²⁰ Grupa i jednocześnie nazwa klubu studenckiego, który reaktywował później Teatr 38.

– poza płcią głównej postaci – dość klasyczna, a w dodatku wystawiana w renomowanym Teatrze Polskim. *Teatr zdegradowany* wybrał na scenę ring. Ponad deskami estrady zawieszony był aktor pełniący funkcje sędziego, reżysera, animatora, elektryka, inspicjenta i suflera w jednym, a na dodatek sterował Hammem i Clovem. Ci z kolei, z przesadnie jaskrawym makijażem, ubrani w kostiumy manifestowali za pomocą sztucznego teatralnego gestu przeciwstawianie się nurtom tak zwanego teatru otwartego²¹. Twórcy podjęli się poszukiwania tego, co pierwotnie teatralne, co jest udawane, a czemu przeczy nowoczesna iluzja teatru mieszczańskiego²². Aktorzy dorzucali do tekstu dramatu własne, okraszone ludycznością wtrącenia, podejmowali dialog z widownią, usiłując zbliżyć się konwencją niemal do cyrku. Zespół sformułował taką oto refleksję:

„Tragedia staje się tragedią błazna. W sytuacji, gdy próba szczerości ukazana jest przez programową nieszczerość, gdzie każdy gest nabrzmiały jest sztucznością, gest erotyczny tchnie perwersją, groteska staje się podstawową kategorią tragiczności, odbijającą ducha naszych czasów”²³.

Lubelskie jury oceniło poszukiwania aktorów jako niedojrzałe ideowo i artystycznie. Janusz Płoński docenił jednak stronę teatralną przedstawienia, jego dynamikę, grę aktorską, scenografię, a także pomysł postaci inżyniera-reżysera, niejako poruszającego aktorami. Niemniej uznał, że „to wszystko nie jest w stanie przystąpić ubóstwa myśli realizatorów. Znakomita chwilami robota stała się po prostu grą w żadnej sprawie”²⁴. Jeśli potraktować tę wypowiedź jako przeczczenie nadchodzącej i w zasadzie nadal dziś trwającej mody na inscenizacje „hiperrealistyczne” czy – używając epitetu twórców Fantastronu – iluzoryczne, w których granica między grą a rzeczywistością widza wyraźnie się zaciera, to znajduje uzasadnienie założenie formalne Becketta, o które pisarz zawsze walczył, mianowicie konieczność przestrzegania przez reżyserów litery tekstu i didaskaliów jego sztuk. Beckett jasno i zdecydowanie opowiedział się za klasycznym wymiarem teatru, który w kwestii scenografii czy charakteryzacji nie pragnie tworzyć na scenie wrażenia prawdopodobieństwa (stąd na przykład Winnie zakopana w enigmatycznej hałdzie piasku usypanej w odrealnionej przestrzeni czy zagadkowy Lucky prowadzony przez Pozza na sznurze zarzuconym na szyję). Poprzez pewnego rodzaju dystans uzyskany za pomocą symbolu i dwuznaczności Beckett pragnął przenieść swoje sztuki na poziom ponadczasowości. Wolno jednak przypuszczać, że wbrew pozorom, o tę właśnie ideę walczył również Fantastron.

Twórczość Becketta okazała się dla tej grupy niezwykle inspirująca. W grudniu 1978 roku, już jako Teatr 38, rozpoczęła próby do przedstawienia zatytułowanego

²¹ Informator festiwalu Konfrontacje Młodego Teatru, s. 4–5, URL: http://biblioteka.teatrn.pl/dlibra/Content/46377/Informator_Konfrontacje_Mlodego_Teatru_76_brazowy.pdf, [dostęp 11 III 2018].

²² P. Szczerski: *O kształt i oblicze mojego teatru*, „Magazyn Studencki” styczeń 1979, Kraków, s. 11.

²³ Informator festiwalu, op. cit., s. 5.

²⁴ J. Płoński: *Sens działania*, „ITD” 1976, nr 5, [w:] S. Dziedzic, T. Skoczek, *Teatr 38. Grupa Piotra Szczerskiego*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2013, s. 34.

Beckett (reż. Pyś i Szczerski)²⁵. Zwane ono było przez twórców „spektaklem totalnym”, ponieważ kilkanaście utworów Becketta (dramatów oraz fragmentów prozy) granych było jednocześnie w całym budynku teatralnym, co nawiązywało do wagnerowskich zaleceń teatru totalnego²⁶. Przedpremierowe przedstawienie odbyło się we Wrocławiu w ramach imprezy 5 Dni Młodej Sztuki Krakowa. Właściwa premiera miała natomiast miejsce w siedzibie reaktywowanego Teatru 38 w Krakowie, 24 marca 1979 roku. Beckett Teatru 38 okazał się prawdziwym wydarzeniem artystycznym, które odbiło się szerokim echem w prasie²⁷. Rada Artystyczna VI Krakowskich Reminiscencji Teatralnych wysoko oceniła spektakl. W „Kulturze” pisano:

„Teatr 38 to kawałek historii studenckiego teatru i osobny rozdział sporów i konfliktów w ruchu. Przed laty wielu powstał, latami upadał, gościł, zmieniał zespoły, trzymał się nazwy i lokalu, o które droczyli się kolejni sukcesorzy niegdyśszej firmy, wreszcie wylądował wierny swym dobrom, starym tradycjom na rozsądnie podawanej awangardzie. Awangardzie z sensem i pomysłuńkiem. (...) przełożenie języka wielkiego pisarza na wizualne znaki sceny jest zaskakujące nie tylko trafnością, ale i dyscypliną intelektualną”²⁸.

Zygmunt Korus pisał z kolei, że Teatr 38 „dowiodł, że awangarda w teatrze studenckim nie musi być równoznaczna z bylejąkością estetyczną i brakiem dyscypliny myślowej”²⁹. Spektakl ten cieszył się rozgłosem również za granicą, między innymi na II Międzynarodowym Tygodniu Teatru Uniwersyteckiego w Coimbrze w Portugalii, gdzie zdobył nie tylko nagrodę publiczności, lecz także zaproszenia na liczne międzynarodowe spotkania. Mimo bariery językowej udało się sprzedać rekordową, jak na realia teatru awangardowego, liczbę biletów – tysiąc. Opinia światowa była wówczas niezwykle zainteresowana Polską z uwagi na głośne strajki i wystąpienia robotnicze, niemniej brakowało może tu i ówdzie kompetencji, aby sprawiedliwie oceniać dokonania kulturowe Polaków. Traktowano spektakl jako pewnego rodzaju egzotykę. Kontakt publiczności z aktorem okazał się doprawdy niezwykły: aktorów przenoszono na inne miejsce gry, jak pisze członek teatru – Hanna Abrahamowicz, częstowano ich w trakcie trwania spektaklu czekoladą, przesuwano rekwizyty³⁰. Organizatorzy tłumaczyli żywiołowość

²⁵ Inscenizowano następujące sztuki: *Słowa i muzyka* – Piotr Janik, Stanisław Garbarz, *Którzy upadają* – Krystyna Kornacka, Dagmara Białek, *Komedia* – Elżbieta Mnichówna, Witostaw Niechciat, Vladimir (z *Czekając na Godot*) – Barbara Twardzik, *Estragon (z Czekając ...)* – Krzysztof Papka, *Chłopiec (z Czekając ...)* – Krzysztof Kowalski, *Hamm (z Końcówki)* – Marek Krzemiński, *Clov (z Końcówki)* – Henryk Jasiak, *Radosne dni* – Małgorzata Grzesik, *Tadeusz Garszka, Kroki* – Violetta Bryll, *Pierwsza miłość* – Piotr Kałuża. Pozostałe fragmenty pochodziły z prozy Becketta. Interpretowali je Bartłomiej Sienkiewicz, Urszula Juszczak oraz Bożena Jasiak.

²⁶ P. Szczerski, *Zabawa czy pasja*, „Vis a vis” 2014, nr 8, s. 2.

²⁷ /bn/: Beckett w Teatrze 38, „Echo Krakowa” 1979 nr 267; /-/: 20 lat klubu „Pod Jaszczurami” (między innymi o „Becketcie” Teatru 38), „Kram” 12–25 kwietnia; /W.J./: Dni Krakowa na SGPiS (o udany „Beckecie”), „Nasza Trybuna” 1980, nr 92.44; /-/: Czym Kraków bogaty, „Głos Robotniczy” 1979, nr 35; /-/: Wrocławskie Dni Młodej Sztuki Krakowa, „Student” 1979, nr 4, s. 15; /-/: *Jaszczury we Wrocławiu*, „Wieczór Wrocławia” 1979 nr 54; /S.B./: „Jaszczury” w gościnie na Dolnym Śląsku, „Echo Krakowa” 1979, nr 60; /J.J./: „Jaszczury” we Wrocławiu, „Głos Pracy Warszawa” 1979, nr 70.

²⁸ A. Hausbrandt, *Teatr studencki. Ciemno wszędzie*, „Kultura” 1980, nr 14, s. 12.

²⁹ Z. Korus, *Coś się w tej materii przetłumuje*, „Student” 1980, nr 7, s. 9.

³⁰ H. Abrahamowicz, *Tydzień Młodego Teatru*, „Gazeta Południowa” 1980, nr 207.

iberyjską tym, że zaintrygowana publiczność czuła ogromną potrzebę uczestniczenia w spektaklu „czynem”, skoro słów nie rozumieli.

Ostatnią inicjatywą Teatru 38 tamtych czasów, związaną z twórczością Becketta, była inscenizacja *Fragmentów dramatycznych Samuela Becketta* (reż. Szczerski) w lipcu 1987 roku. Rok później zaprezentowano ją na festiwalu w Nantes. Składała się z fragmentów *Aktu bez słów*, *Aktu bez słów II*, *Co gdzie* oraz *Katastrofy*. Antoni Libera wyraził niezwykle uznanie dla spektaklu, który ocenił jako „jeden z najlepszych spektakli tego gatunku, jakie udało mu się zobaczyć w Polsce”³¹. Stanisław Dziedzic zauważył z kolei, że:

„Beckett przemawia w Teatrze 38 z zadziwiającą aktualnością i bez otoczek, staje się wyzwaniem dla świata porażonego grą pozorów, szerzącego się pustostowia, lawiną słów bez pokrycia. W ten sposób apolityczne z natury utwory nabierają politycznego wymiaru. (...) Oglądając przedstawienie, trudno oprzeć się spostrzeżeniu Pintera, iż Beckett najgłębiej spośród współczesnych wnika w złożoną ludzką egzystencję”³².

O subtelności humoru, który wreszcie przestał być interpretowany na scenie w sposób banalnie agresywny lub ponury w swej ironiczności, tak pisał Artur Daniel Liskowacki:

„Bo też studenci UJ przywieźli faktycznie bardzo dobre przedstawienie – niezwykle udanie oddające klimat tej pełnej inteligentnego humoru, gryzącej, a nie nachalnej ironii. A więc elementów tak często gubionych w ponurym sosie, w jakim zazwyczaj kąpią się Beckettowskie inscenizacje... Młodzi z Krakowa zreszcie też ominęli pułapkę nadmiernej inscenizacyjności, której ascetyczny teatr Becketta po prostu nie znosi”³³.

Na przestrzeni lat 1957–1988 Teatr 38 odegrał nieocenioną rolę w przybliżaniu Polakom stylistyki twórczości Becketta. Nie był to teatr o dużym zasięgu, ale właśnie przez swą dyskrecję i wolność artystyczną opartą na założeniach teatru eksperymentalno-studenckiego uniknął kompromisu artystycznego. W 1957 roku Waldemar Krygier wystawił *Czekając na Godota*, tylko dwa miesiące po prapremierze polskiej Jerzego Kreczmara, a jeszcze tego samego roku jako pierwszy w Polsce Końcówkę pokazaną razem z *Aktem bez słów*. W 1959 roku za zgodą Samuela Becketta odbyła się także prapremiera *Ostatniej taśmy Krappa*. Po prawie dwudziestu latach przerwy Beckett znów zagościł na deskach teatru. Poza wpływem na wymiar artystyczny, Beckett mimowolnie odegrał w Polsce ważną rolę w kształtowaniu narodowej tożsamości, o czym mówił także później Piotr Szczerski:

„W świecie rozpadającego się komunizmu Beckett to punkt odniesienia, to zaprzeczenie relatywizmu wartości. Teatr Becketta stał się w Polsce teatrem politycznym, nie będąc nim. Beckett tego nie planował, ale polskie wystawienia demaskowały koszmarną rzeczywistość. Komunizm do tego stopnia zdegradował nasze społeczeństwo, że trzeba teraz wielu lat pracy, by to odwrócić”³⁴.

³¹ Wypowiedź Antoniego Libery podczas szczecińskich Spotkań Beckettowskich, URL: http://mbc.malopolska.pl/Content/79403/dziedzic_skoczek_teatr_38_wyd_3_2013.pdf, s. 94, [data aktualizacji 11 III 2018].

³² S. Dziedzic, *Dramaty ludzkiej egzystencji*, „Student” 1988, nr 13, s. 14.

³³ A. D. Liskowacki: *Beckett w Szczecinie*, „Morze i Ziemia” 1987, 9–15 grudnia, s. 7.

³⁴ Swój drogą. Z Piotrem Szczerskim rozmawia Krzysztof Mrówka, „Gazeta Wyborcza” 22 VI 1991.

W roku 1980, dzięki śmiałej prośbie Marka Kędzierskiego, Polska była o włos od goszczenia na deskach Starego Teatru w Krakowie inscenizacji sztuk Becketta reżyserowanych przez samego ich autora. Jednak z uwagi na wiek i nieznamość języka polskiego pisarz przekazał zadanie Walterowi D. Asmusowi, niemieckiemu reżyserowi, który od 1975 roku był jego asystentem przy wszystkich autorskich inscenizacjach w Berlinie Zachodnim. Marek Kędzierski stał się więc z kolei asystentem Asmusa, dokonał dzięki cennym sugestiom Becketta ponownego tłumaczenia *Końcówki* i doprowadził do wystawienia sztuki 16 października 1981 roku w ramach obchodów 200. jubileuszu Starego Teatru³⁵. W Hamma wcielił się Wiktor Sadecki, w Clova Leszek Piskorz, w Nell Halina Kwiatkowska, zaś w Nagga Roman Stankiewicz. Opinie recenzentów były sprzeczne – od słów najwyższej pochwały po krytykę beznamiętnego przestania. Warto jednak zwrócić uwagę na scenografię autorstwa Jerzego Grzegorzewskiego. Mimo iż nie kłóciła się ze wskazówkami zawartymi w didaskaliach, okazała się bardzo innowacyjna. Scenę otaczał labirynt wykonany z harmonijkowych, gumowych przegubów łączących wagony w pociągach osobowych, co obudziło w Macieju Szybiście dwa skojarzenia: pierwsze – z drogą, podróżą oraz z tym, że tylko owa cienka harmonijkowa ścianka oddziela człowieka jadącego pociągiem od pędu maszyny i od czarnej, zimnej nocy, natomiast drugie – z ludzkimi wnętrznościami, „gdzie gnieździ się czasami (...) smutny rozkład brzydkiej śmierci”³⁶.

Ponad chłodnym wystrojem sceny z czarnymi ścianami o fakturze namacalnej wręcz surowości znajdowały się odślonięte sznurowania, co pozwoliło krytykom doszukiwać się w nich metafory pociągania przez Boga za linki przywiązane do ludzi-marionetek³⁷. Grzegorzewski utrzymał scenografię w tonacji jak najmniej aluzyjnej, w guście prostym i czystym formalnie. Zrezygnował jednak odważnie zarówno z nagminnego dotychczas w Polsce i za granicą ubierania beckettowskich postaci w stare fraki i meloniki na rzecz strojów neutralnych, niezindywidualizowanych, jak również z wykorzystywanego nieustannie motywu scenerii zbliżonej do graciarni pełnej śmieci. Według Krzysztofa Pleśniarowicza powoduje to narodziny metafory scenicznej przestrzeni, w której pojawia się miejsce nawet na eschatologię³⁸. Krytycy zwrócili uwagę na niepokój, jaki wzbudzał w widzach kontrast między owym nieprzyjaznym wnętrzem pozbawionym horyzontu, w którym na dodatek znajdowały się dwa rzucające zielonkawe światło reflektory zamiast okna, a pofałdowaniem sprężystej, rozhuśtanej ściany z harmonijkowego tunelu³⁹.

Końcówka została ponownie odczytana jako sztuka niezwykle aktualna i spojona z polskimi realiami. Lata 1980–81, zdecydowanie najtrudniejsze dla działaczy opozycyjnych z uwagi na plan ostatecznego stłumienia strajków przez ZSRR, stały pod znakiem

³⁵ Marek Kędzierski był autorem wielu niepublikowanych przekładów do inscenizacji Teatru Bückleina, Teatru Atelier oraz Starego Teatru w Krakowie (*Końcówka*, *Taśma Krappa*, *Cudowne dni*, *Komedia*, *Tu i tam*, *Nie ja*, *Impromptu Ohio*, *Solo*, *Kwadrat*).

³⁶ M. Szybist, „*Końcówka*” Becketta w *Kameralnym*, „*Gazeta Krakowska*” 27 X 1981.

³⁷ Ibidem.

³⁸ K. Pleśniarowicz, *Obojętność*, „*Dziennik Polski*” 1981, nr 216.

³⁹ Archiwum Jerzego Grzegorzewskiego, URL: <http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=koncowka>, (dostęp: 11 III 2018).

brutalnego udaremniania działań członków „Solidarności”, internowania, a także chronicznych niedostatków produktów na półkach sklepowych, mających złamać również ludność cywilną. Powtarzana przez Clova kwestia „Nie ma już...” wywoływała natychmiastowe skojarzenia ze słyszanyymi co dzień odpowiedziami ekspedientek, co z kolei powodowało fale szyderczego śmiechu na widowni. *Końcówka* stała się również pewnego rodzaju ukojeniem i jednocześnie emanacją poczucia przegranej. Warto zacytować następujące wyjątki z recenzji spektaklu:

„Wszelka taka lub inna koncepcja, pomysł, przemówienie, postać polityczna, to tylko przemijające cienie. Idea śmierci jest więc wrogiem rządów, gdy wykazuje ich chwilowość i nieistotność. Zdarzył się bowiem taki oto fenomen, że gdy wszedłem z naszej dzisiejszej ulicy, z naszej epoki, z naszych strajków, strachów, szaleństwa, niepewności i przerażenia, hysterii i wściekłości do Teatru Kameralnego, gdzie mu wystawiano *Końcówkę* Becketta, okazało się, że znalazłem się w otoczeniu duchowym, które działa jak intensywina pomoc lekarska. Poczuję się spokojny, pewny, odważny. Tak działa na przeciętnego człowieka widmo ostatecznej zagłady w chwilach takich, jak obecnie przeżywana. (...) I dlatego proszę nie wierzyć kłamiwym oświadczeniom, że Beckett to pisarz mieszczarskiego katastrofizmu albo jakiegoś innego imperialistycznego mistycyzmu. Ta sztuka jest naprawdę ludzkim głosem o naszej epoce i tak ją należy odbierać: jako pocieszenie, nie jako kazanie wielkopostne. (...) I – powtarzam – mimo to, a może właśnie dlatego, radzę iść na to przedstawienie, bo ono naprawdę pomaga w dzisiejszych czasach, dodaje siły i spokoju”⁴⁰.

„Rozpada się świat dokoła nas, w nas, w teatrze, w aktorze. Poddajemy się działaniu zewsząd wyłaniającej się dezorientacji. Rzeczy przestają się scalać, dogorywają osobno. Może to jest przesłanie tej *Końcówki*? Jakież to wszystko dziwne... Jakie straszne”⁴¹.

Pojawiła się zarazem ciekawa refleksja, dotycząca całkiem jeszcze młodej recepcji Becketta. Włodzimierz Szturc postawił pytanie o to, czy Polacy już wtedy nie przestali rozumieć Becketta oraz czy w ogóle kiedykolwiek im się to udało. Możliwe, że zdążył się on w ich oczach zestarzeć, stał się „klasykiem”, którego należy zacząć przetwarzać, ponieważ wskrzesić już się nie da⁴². Znamienny staje się fakt, że od wczesnych lat Beckett jest w Polsce traktowany jako ważne odniesienie, jako pisarz bliski polskim realiom, a jednocześnie na tyle inspirujący lub, inaczej mówiąc, enigmatyczny, że pojawia się potrzeba twórczych wariacji na jego temat.

Wkrótce po inscenizacji Asmusa ogłoszono w Polsce stan wojenny. Marek Kędzierski przebywał wtedy za granicą, natomiast Antoni Libera dopiero co powrócił z podróży po Stanach i Francji. Beckett podpisał protest przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce, a w latach 1982–1989 przekazał wszystkie swoje honoraria i tantiemy w złotych pozyskanych z wydania lub wystawiania swoich sztuk w Polsce na rzecz „Solidarności” i autorów objętych zakazem druku. Przesyłał też Polakom paczki. W 2010 roku wręczono mu pośmiertnie Medal Wdzięczności w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie⁴³.

⁴⁰ M. Szybiś, op. cit.

⁴¹ W. Szturc, „*Końcówka*” Becketta, „*Echo Krakowa*” 27 X 1981.

⁴² Ibidem.

⁴³ Portal Polskiego Radia, URL: <https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/280419,Oredownicy-sprawy-polskiej-odznaczeni>, [dostęp: 11 III 2018].

Charles Krance w artykule dla „Journal of Beckett Studies”, *Sam w Polsce, Sam in Poland*, sumiennie obliczył, zgodnie ze stanem faktycznym, że między 1973 a 1984 rokiem Becketta wystawiano w Polsce dość często, bo aż 40 razy. Stanowi to spory skok w porównaniu z latami 1957–1972, kiedy to pokazano jedynie pięć sztuk Becketta⁴⁴. Poza wcześniej wymienionymi wśród wybieranych przez polskich reżyserów dzieł znalazły się (chronologicznie): *Tamtym razem, Przychodźci i odchodźci, ...but the clouds...*, *Ej, Joe, Impromptu „Ohio”, Skecz radiowy II*. W 1985 roku, oprócz *Ostatniej taśmy, Końcówki* i *Kroków granych razem z Nie ja* pokazano *Opowieści mitosne*, rodzaj dłuższego performance’u w reżyserii Krzysztofa Rotnickiego, w którego skład weszła jedna ze sztuk Becketta, mianowicie *Szczęśliwe dni*. W *Katastrofie* Antoniego Libery z 1986 roku, granej razem z *Końcówką* w warszawskim Teatrze Studio, miała z kolei miejsce pamiętna ingerencja w didaskalia, znamienna dla rzeczywistości polskiej, mianowicie uniesienie przez Protagonistę dwóch palców w geście zwycięstwa (znak V). Cztery ostatnie lata poprzedzające rok 1989 przyniosły natomiast dwanaście premier, w tym prapremiery polskie *Fragmentu dramatycznego II* (1987, Szczerski), *Tria widm* oraz *Nacht Und Träume* (1987, Libera). Antoni Libera najpierw pokazał w Ośrodku Teatru Warsztatowa ...*jak obfoki...* z Ireną Jun i Henrykiem Borowskim oraz wymienione wyżej *Trio widm* z Ireną Jun i Marcinem Mikołajczykiem, natomiast później, w 1988 roku, Teatr Telewizji zrealizował spektakl *Cztery miniatURY*, na który złożyły się jeszcze *Ej, Joe* i *Nacht und Träume*. Niestety był on transmitowany poza godzinami wysokiej oglądalności, późnym wieczorem, w dodatku w połowie grudnia, kiedy jak pisze Andrzej Mullanowski, „większość widzów albo spała, strudzona przedświadczną gonitwą, albo zajęta była oprawianiem wigilijnego śledzia”⁴⁵.

Lepiej sprawa potoczyła się w przypadku zauważonego przez prasę „Tryptyku Teatru Studio” z 1986 roku – trzech wieczorów, podczas których zaprezentowano siedem dzieł dramatycznych Becketta. Wielogłos krytyków wyrażał w większości raczej uznanie dla kreacji Tadeusza Łomnickiego (Krapp), którą po raz pierwszy aktor objawił przed publicznością w 1985 roku, w ramach uczczenia jubileuszu czterdziestolecia pracy artystycznej i od tego czasu na stałe umieścił w swoim repertuarze. Była ona kilkakrotnie wznawiana, a w 1992 roku, dla uczczenia śmierci aktora, wyemitowana w Drugim Programie Polskiego Radia. Sztukę wyreżyserował Antoni Libera, będący już wtedy rozpoznawalny jako pasjonat twórczości Becketta i reżyser-amator współpracujący z Teatrem Studio⁴⁶. Toteż z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin Becketta zaplanował on trzy wieczory, w trakcie których pokazał *Komedię* wraz z *Ostatnią taśmą Krappa* (premiera 1985),

⁴⁴ Były nimi: *Czekając na Godot* (sześć razy): Warszawa (Kreczmar, 1957; Prus, 1971), Kraków (Krygier, 1957), Tarnów (Sienkiewicz, 1961), Gdańsk (Hebanowski, 1970), Białystok (Orlicz, 1972); *Końcówka* (również sześć razy): Kraków (Krygier, 1957; Krasowski, 1972), Warszawa (Grzebiński, 1970), Olsztyn (Krygier, 1971), Wrocław (Krasowski, 1972), realizacja dla telewizji (Hebanowski, 1958); *Szczęśliwe dni* (pięć razy): Łódź (Minc, 1965), Koszalin (Korsan, 1965), Warszawa, (Markuszewski, 1967), Kraków (Hussakowski, 1972), realizacja dla telewizji (Antczak, 1972); *Ostatnia taśma Krappa*: Kraków (Krygier, 1959); Akt bez słów (dwa razy): Kraków (Krygier, 1957) i Wrocław (Krasowski, 1972) i we Wrocławiu (Krygier, 1972).

⁴⁵ A. Mullanowski, Libera, „Tygodnik Kulturalny” 15 I 1989, nr 3, s. 12.

⁴⁶ Udało mu się już do tamtego czasu wystawić: *Komedię, Kroki, Nie ja, Ostatnią taśmę, Ej, Joe, Ohio Impromptu* i *Czekając na Godot*.

trzy jednoaktówki w wykonaniu Ireny Jun – *Nie ja, Kroki, Kołysankę* (premiera 1985) oraz *Końcówkę* graną razem z pokazaną wtedy w Polsce po raz pierwszy *Katastrofą*, z udziałem Tadeusza Łomnickiego.

Łomnicki, jeszcze jako rektor Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, przyglądał się z aprobatą próbom studenckim jednoaktówek prowadzonym przez Antoniego Liberę w budynku przy ulicy Miodowej. Znacznie wcześniej natomiast – od lat pięćdziesiątych, nosił się z zamiarem nagrania swojego głosu na taśmie, aby kiedyś, w przyszłości wcielić się w rolę Krappa. Nie uczynił tego jednak i na premierze w 1985 roku widzowie usłyszeli jego aktualny, acz modulowany głos.

Część publiczności określała kreację Tadeusza Łomnickiego jako aktorską *maestrię*⁴⁷, interpretację wielką⁴⁸, mistrzowską⁴⁹, genialną⁵⁰, a samego aktora uznała za jednego z najznakomitszych aktorów polskich XX wieku⁵¹, mistrza słowa, gestu i pauzy⁵². Przytoczmy tu cenne spostrzeżenie autora notki na stronie NiNAteki, który zwraca uwagę na to, że genialny aktor będący uosobieniem scenicznego żywiołu z uporem szukał oryginalnych ścieżek interpretacyjnych, aby tchnąc ducha indywidualizmu w sztywne didaskalia:

„Czasem jego skojarzenia oraz proponowane rozwiązania wędrowały daleko poza Beckettowskie uniwersum. Tak było na przykład, gdy w charakterystyczny sposób akcentował słowo: „szpula”, przeciągając ostatnią głoskę, aby warszawskim widzom ten dźwięk zaczął kojarzyć się z konkretnym odgosem – świstem spadającej bomby”⁵³.

Innym przykładem może być przytulanie się do mikrofonu w trakcie słuchania fragmentu taśmy o dziewczynie i wykonywanie ruchu ręką na blacie stołu na wzór intymnego gestu sprzed lat na łódce.

Tomasz Kubikowski zarzucił jednak inscenizacji poważne niedociągnięcia. Według niego kreacja Łomnickiego pozostawiała wiele do życzenia. Nagranie z taśmy przypominało bezosobowy tekst „aktora-profesjonalisty” o nienagannej dykcji, „czytającego w radio odcinek powieści” i modulującego głos w sposób rutynowy. Tymczasem nagrywający wtedy to wspomnienie Krapp to młody, charyzmatyczny człowiek, opisujący jedno z najpiękniejszych i najważniejszych wspomnień tamtego czasu, które po latach okaże się najpiękniejszym i najważniejszym wspomnieniem całego życia. Wrażenia może zatem nie robić na widzu scena kulminacyjna. Autor recenzji wyrzuca także twórcom powtarzalność gestów, rzucanie rekwizytów stale w tym samym kierunku i w taki sam sposób. Określa przedstawienie jako „poprawne”, a rolę Łomnickiego nazywa „dobrą”, po czym dodaje, że można by się jednak było spodziewać znacznie więcej. Wreszcie wysuwa

⁴⁷ Notka o spektaklu *Ostatnia taśma* A. Libery dla Telewizji Polskiej, znajdująca się na stronie NiNA, URL: <http://ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/ostatnia-tasma-antoni-libera> [dostęp: 11 III 2018].

⁴⁸ L. Kudyński, *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1985, nr 2085, s. 20.

⁴⁹ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Krapp – Łomnicki*, „Życie Warszawy” 12 III 1992.

⁵⁰ B. Kazimierzczak, *Beckett w Teatrze Studio*, „Odrodzenie” 1986, nr 24, s. 11.

⁵¹ Notka „Beckett i Łomnicki”, op. cit.

⁵² Mei, *Tadeusz Łomnicki jako Krapp*, „Słowo Ludu” 40 XI 1989.

⁵³ Ibidem.

hipotezę, zgodnie z którą reżyser większą przysługę uczyniłby swojemu mistrzowi, odrywając się od uporczywego dbania o to, by nie naruszyć litery tekstu na rzecz większego dystansu⁵⁴.

Niemniej przedstawienie odniosło sukces – do roku 1986 odnotowano 150 spektakli, także za granicą (w Moskwie, Kijowie, Wilnie, Mediolanie, Palermo, Rimini, Sofii i Tunisie), Tadeusz Łomnicki zdobył za tę rolę Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza, a spektakl doczekał się wersji telewizyjnej, która, jak podaje Arkadiusz Szaraniec, „została podobno pozytywnie oceniona przez samego Becketta”⁵⁵.

Niebywale żartobliwą recenzję pozostawił Jakub Ardeńczyk, który podjął temat banana. Ów rekwiżyt wzbudzał w tamtych czasach niemało emocji – w pierwszych inscenizacjach studenckich zastępowano go nacinanym wzdłuż ogórkiem (pozdółkłym bądź malowanym), natomiast do spektakli z udziałem Łomnickiego użyto prawdziwego owocu. Widownia była poruszona – owoców takich jak banan nie jadano na co dzień. Bez wątplenia na odbiór tej sztuki w Polsce wpłynęły zmiany ekonomiczne:

„Zgodnie z założeniem, to nie Łomnicki ma być bohaterem tego felietonu, lecz publiczność. Ta reaguje na scenę z bananem ożywieniem i poruszeniem. Widzowie nachylają się ku sobie, coś szepczą swoim sąsiadom do ucha, śmieją się. Słychać nawet miejscami głośniejsze komentarze: skąd oni mają banany, chyba z Polnej, a ile to musi kosztować, chyba 1800 kilo, to się, cholera, obżera.

Słowem, to, czego nie jest w stanie wywołać maestria aktora, wywołuje banan. Przypuszczam, że część widzów po powrocie z teatru o tych bananach opowiada sąsiadom albo kolegom w pracy. Tak właśnie: nie o Becketcie, nie o Łomnickim. O bananie.

Jestem zdania, że twórcy teatralni powinni wyciągnąć z tej drobnostki jakieś wnioski i zapewnić swoim widzom prawdziwe wzruszenia przez dobór takiego repertuaru, w którym je się dużo dobrych rzeczy. Może poprawiłaby się frekwencja. Poważniej zaś mówiąc, wypadłoby się zastanowić nad fundamentalnym przekonaniem o bycie, który kształtuje świadomość. Cóż tu bowiem rozważać wysokie zadania sztuki; jeśli widzowie ustawiają się w kolejce do teatralnych bufetów po słodczyce albo sardynki i właściwie należy ich podziwiać za to, że po zrobieniu zakupów w antrakcie nie wymkają się do domu”⁵⁶.

Ostatnią taśmę wystawiono z *Komedią*. W tej z kolei Tadeusz Kubikowski zauważył znacznie więcej niedociągnięć. Oto fragment jego relacji:

„Na przedstawieniu premierowym aktorzy po prostu nie umieli tekstu, często rozlegało się więc umówione rzężenie i słychać było głośny szepc suflera. A kiedy wszystko szło gładko, było to zbyt naturalistyczne, za mało symfoniczne, w tym naturalizmie nieporządne, często nieczytelne z powodu niedostatecznego zgrania całej trójki i złego opanowania roli. Osoba pobudzona nagle światłem reflektora wygłaszała swoje z rzeczywistym (nie scenicznym) pośpiechem. Dużo było pobocznych

⁵⁴ Nagranie inscenizacji z Tadeuszem Łomnickim można obejrzeć w całości na stronie: URL: https://www.youtube.com/watch?v=O6PDjPH_AZ8, [dostęp: 11 III 2018].

⁵⁵ A. Szaraniec, *Beckett w didaskaliach*, „Antena” 22 II 1989, nr 8, URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/69526.html>, [dostęp: 11 III 2018].

⁵⁶ J. Ardeńczyk, *Brudnopis*, „Teatr” 1985, nr 8, s. 8.

gierek, stwarzających kulminację tanim kosztem (...). W rezultacie na podstawie samego przedstawienia specyfika formy dramatu była trudna do odgadnięcia. Można o niej było dowiedzieć się z programu⁵⁷.

Ciekawie o *Komedii* pisze Józef Szczawiński w eseju *Role szyte na miarę*. Używa określeń „ostry bicz światła”, a także „cios światła”, co rzeczywiście celnie charakteryzuje rolę reflektora⁵⁸. Według asystenta Becketta z Schiller Theater, cytowanego w programie Teatru Studio z 1985 roku, wszystkie postaci wyobrażały sobie życie pośmiertne jako coś łatwiejszego⁵⁹. Elżbieta Baniewicz zwraca uwagę na to, że światło, zwłaszcza w drugim akcie, już nie oświetla twarzy bohaterów po to, aby usłyszeć ich historię, ale po to, by zakłócać ich spokój⁶⁰. Postaci – „potępienicy lichego gatunku, zgarniani szuflą do beckettowskiego piekła” – drażnione w ten sposób muszą powrócić, jak pisze dalej Józef Szczawiński, do świata „swoich drobnych, pełzających nienawiści, emocji, świństwerek, do płaskich banalności, które były treścią ich życia, teraz przedłużoną w nietrawienie czasu”⁶¹.

W roku 1986, kiedy wystawiono *Końcówkę* z Tadeuszem Łomnickim, na afiszach Teatru Małego znajdowała się jeszcze *Końcówka* w reż. Jerzego Krasowskiego (premiera 1985). Tomasz Miłkowski zauważa, że pierwsza utrzymana była w tonach zdecydowanie bardziej komicznych, zacierających „granice między tragikomedią a skeczem”, co owszem, dałoby się wywieść z tekstu, choć jest skądinąd ryzykowne, druga zaś, jeszcze w tłumaczeniu Juliana Rogozińskiego, z udziałem Krzysztofa Chamca, Witolda Pyrkosza, Jadwigi Polanowskiej i Stanisława Michalika, wydaje się bliższa nastroju oryginału. Tomasz Miłkowski jest przekonany, że publiczność na komizmie traci i że ukazywanie w sposób humorystyczny opisu kresu cywilizacji to tylko „gra w koniec świata”, która pomaga wyzbyć się strachu przed końcem⁶².

Niedługo po publikacji *Katastrofy* w przekładzie Antoniego Libery, napisanej w 1982 roku, pojawiła się próba interpretacji sztuki w „*Życiu Warszawy*”. Wojciech Natanson dość dosłownie opisuje jej wydźwięk jako „satyrę na nowoczesne widowiska i ponizienie aktora”⁶³. Wielu krytyków utożsamiało w sposób raczej dosłowny Protagonistę z aktorem-marionetką, pozbawionym własnej inicjatywy i osobowości, zaś Reżysera z twórcą-uzurpatorem⁶⁴. Inni mówili o Reżyserze jako demiurgu-Bogu, zaś o Protagonistę jako symbolu człowieka⁶⁵. Czytano też Boga jako nieobecnego dramaturga, a Reżysera jako Szatana. Elżbieta Baniewicz porównuje brutalność tej ostatniej postaci ze Żłym,

⁵⁷ T. Kubikowski, *Bez suflera*, „Odra” 1986, nr 7–8, s. 107.

⁵⁸ J. Szczawiński, *Role szyte na miarę*, „Słowo Powszechne” 29 VIII 1985.

⁵⁹ *Komedia, Ostatnia taśma*, program teatru Studio, URL: http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/55246/ostatnia_tasma__teatr_studio_warszawa_1985.pdf, [dostęp: 11 III 2018].

⁶⁰ E. Baniewicz, *Beckett i Łomnicki*, „Teatr” 1985, nr 7, s. 14.

⁶¹ Ibidem.

⁶² T. Miłkowski, *Beckett ironistą*, „Trybuna Ludu” 24 V 1986.

⁶³ W. Natanson, *Kim jest Beckett*, „Życie Warszawy” 12 IV 1985.

⁶⁴ Np. W. Natanson, op. cit., T. Miłkowski, op. cit. lub E. Baniewicz, *...to się tak gra...*, „Teatr” 1986, nr 7, s. 17.

⁶⁵ B. Kazimierczyk, *Beckett w Teatrze Studio*, „Odrodzenie” 1986, nr 24, s. 11.

którego każde działanie skierowane jest przeciw człowiekowi, ale ten ostatni, nawet w sytuacji beznadziejnej, zawsze może podnieść oczy ku górze, aby ocalić swą wolną duszę⁶⁶. Dość wątpliwa jest natomiast zamieszczona w programie interpretacja samego reżysera. Asystentka zostaje w nim przedstawiona jako symbol natury, Elektryk – sił magicznych. Nieobecnym Bogiem byłby z kolei nieobecny dramaturg, Szatanem – Reżyser. Zarówno Bronisława Belusiak, jak i Jacek Sieradzki odrzucają taki, nazbyt filologiczny, punkt widzenia:

„Gdy jednak w *Katastrofie* widzi w Reżyserze – ucieleśnienie Szatana, w Asystentce – alegorię Natury, w Protagoniście – wizerunek Człowieka, a w elektryku – symbol Magii (cyt. z programu) – brzmi to efektownie, ale który widz by sam to odkrył?”⁶⁷,

„Libera jest doskonałym egzegetą: pedantycznie komentuje w programie poszczególne kwestie, podsuwa też hipotezy interpretacyjne. Hipotezy te bywają tak wszechogarniające, że każą się chwilami zastanawiać nad granicami teatralnej metafory. Bo interpretację, która obrazkowi *Katastrofa*, będącemu w pierwszym odbiorze migawkową syntezą teatru, przydaje funkcję parafrazy losu człowieka porzuconego przez Boga, kuszonego przez Szatana i broniącego się okrucieństwem buntu – tę paraboliczną interpretację czyta się w programie gładko i bez zastrzeżeń. Natomiast podstawianie jej w trakcie parominutowego spektaklu wywołuje efekty groteskowe: w tak zgęszczonym przekazie wyłazi nagle sztampa”⁶⁸.

Wydaje się natomiast, że w pełni uprawomocnioną interpretację podsuwa po prostu tekst. Nieprzypadkowe imię Elektryka – Luc można połączyć z uosobieniem Lucyfera. Etymologia przywołuje słowo „światło” (niosący światło – z łac. *lucis*, Genetivus od *lux*: światło; *ferre*: nieść), a jak wiadomo, Lucyfer to upadły anioł światła. W świecie Becketta, w którym Bóg nie dość wyraźnie się manifestuje (choć jest go niemało), ale wciąż bawi się losem człowieka, pozbawiając go sensu egzystencji, Boga (Reżysera) i Szatana (Elektryka) można z łatwością uznać za współników. Asystentka byłaby natomiast liniami materii, za które obaj pociągają. Jedyным sposobem, w jaki Protagonista, podobnie do bohatera *Aktu bez słów I*, może walczyć z tak nierównym rozkładem sił, jest odmowa i zaznaczenie swojej odrębności.

O ile we wcześniejszych latach to cenzura decydowała o tempie i jakości rozwoju kulturalnego, o tyle później jej miejsce zajęła dyktatura rynku. Najbardziej wymowne okazują się statystyki – w 1982 roku, w dobie niedostatków papieru, niepozorna monografia Błońskiego i Kędzierskiego opublikowana była w nakładzie 20 320 egzemplarzy, numery specjalne „Literatury na Świecie” po 15 000 i 16 000 egzemplarzy, a *Dzieła dramatyczne* z 1988 roku – 10 000. Aktualnie nakład rzadko przekracza 2 000 (2006 – *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta* Tomasza Wiśniewskiego: 500 egzemplarzy, 2007 – numer specjalny „Kwartalnika Artystycznego”: 600 egzemplarzy, 2010 – numer specjalny „Tekstualiów” poświęcony Beckettowi: 500 egzemplarzy,

⁶⁶ E. Baniewicz, op. cit.

⁶⁷ B. Belusiak, *Teatr*, „Razem” 1986, nr 27, s. 24.

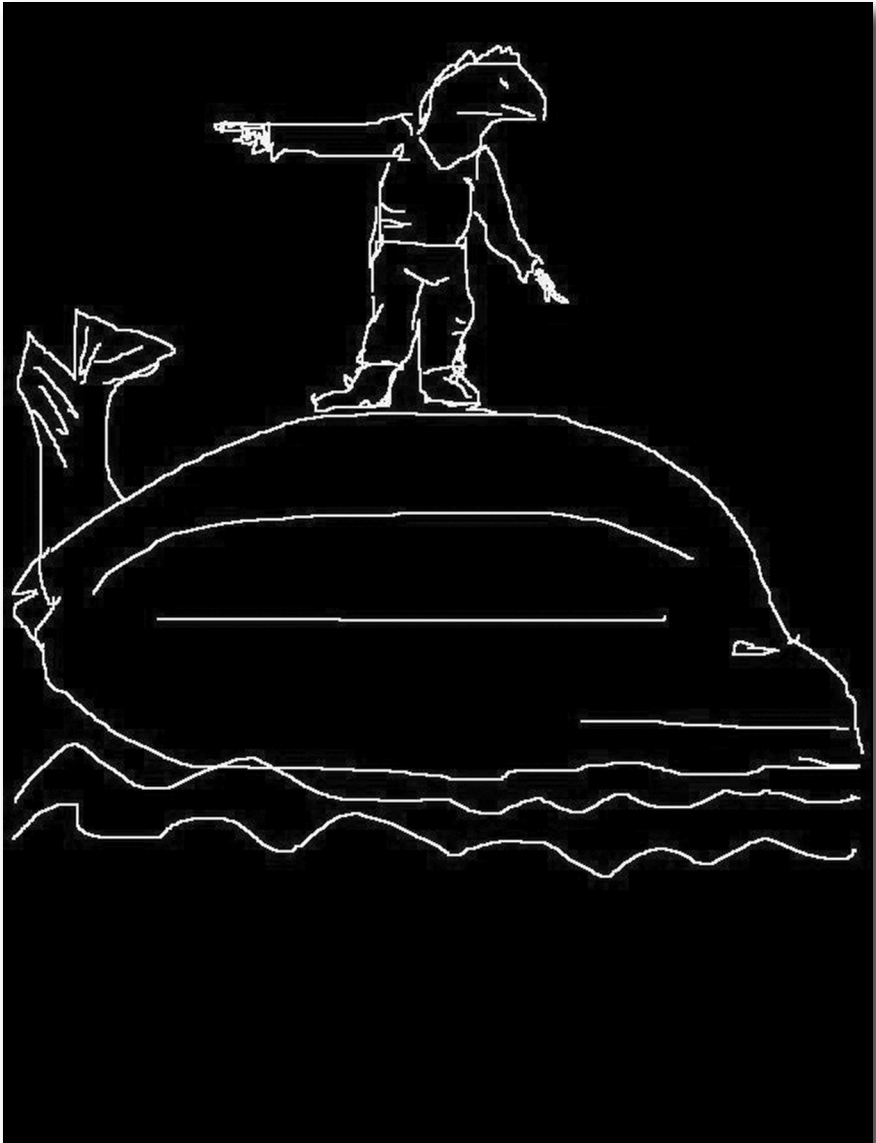
⁶⁸ J. Sieradzki, *Beckett: zagęszczanie materii*, „Polityka” 1986, nr 34, s. 9.

2011 – *Samuel Beckett, Harold Pinter and Tom Stoppard* Jadwigi Uchman: 100 egzemplarzy, 2012 – „*Topos*”: 1000 egzemplarzy, 2015 – *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma!* Antoniego Libery i o. Janusza Pydy: 3 000 egzemplarzy). O Beckettcie nie pisze się wcale mało, choć niewątpliwie przyciągają dziś raczej teksty z pogranicza naukowości, skłaniające się w stronę publicystyki i pamiętnikarstwa. Ważny przełom dokonuje się dzięki niedawnej *Jesteście na Ziemi...*, łączącej w sobie przystępność formy z wysokiej jakości rzetelną analizą poszczególnych utworów Becketta odczytanych na nowo, co więcej – w dialogu z osobą duchowną. Beckett po raz pierwszy wydaje się w tych rozmowach zdjęty z piedestału i prześwietlony.

Na przestrzeni sześćdziesięciu lat obecności Becketta w Polsce podejście do sztuki francuskiego Irlandczyka zmieniało się, choć właściwie bardzo nieznacznie. Pogłębiono niewątpliwie analizę prozy i wierszy, a dostęp do przekładów coraz liczniejszych utworów ułatwił obcowanie z tekstem. W przypadku dramatów, zwłaszcza na początku, więcej było zachowawczości w interpretacji didaskaliów. Nie można jednak powiedzieć, że polskie inscenizacje kiedykolwiek zadowolily się postawą odtwórczą. Pragnienie kontestacji, niekiedy nawet wobec autora, ale często „dla sprawy” autora, objawia się dość mocno w ostatnich dziesięcioleciach. Obok inscenizacji *mainstreamowych* i ortodoksyjnych zaistniały inne: eksperymentalne, alternatywne, performansowe... Wydaje się, że polscy twórcy zdecydowanie bardziej preferują poczucie otwartej przestrzeni, zaś szacunek wobec autora przejawiają poprzez próbę asymilacji jego dzieł z kulturą rodzimą. Bywa, że ich zabiegi przypominają bardziej kolaż niż spójną koncepcję, jednak niewątpliwie przyczyniają się one do stałej obecności Becketta w polskiej myśli krytycznej, dyskursie popularnonaukowym i sztuce.



Anna Matysiak, *Aniol 3*



Anna Matysiak, *Filogeneza 2*

Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Ewa Brzeska
(Uniwersytet Warszawski)

Pierwsze polskie inscenizacje Becketta

- Abrahamowicz H., *Tydzień Młodego Teatru*, „Gazeta Południowa” 1980, nr 207.
- Ardeńczyk J., *Brudnopis*, „Teatr” 1985, nr 8, s. 8.
- Archiwum Jerzego Grzegorzewskiego, URL: <http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=koncowka>, (dostęp: 11 III 2018).
- Bair D., *Samuel Beckett: A Biography*, New York 1990, s. 576
- Baniewicz E., *Beckett i Łomnicki*, „Teatr” 1985, nr 7, s. 14.
- Belusiak, *Teatr*, „Razem” 1986, nr 27, s. 24.
- Bentley E., „The Theatre of Commitment”, [w:] *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society*, Nowy Jork 1967, s. 203.
- *Dopóki mówię i mówię – żyję*, „Wyborcza.pl”, URL: http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,16785681,Maja_Komorowska_Dopoki_mowie_i_gram_zyje_ROZMOWA.html, (dostęp: 11 III 2018).
- Dziedzic S., *Dramaty ludzkiej egzystencji*, „Student” 1988, nr 13, s. 14.
- Hausbrandt, *Teatr studencki. Ciemno wszędzie*, „Kultura” 1980, nr 14, s. 12.
- Informator festiwalu Konfrontacje Młodego Teatru, s. 4–5, URL: http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/46377/Informator_Konfrontacje_Mlodego_Teatru_76_brazowy.pdf, (dostęp 11 III 2018).
- Jaszcz, *Czekając na Godota*, „Trybuna Ludu” 06 II 1957.
- Kazimierczyk, *Beckett w Teatrze Studio*, „Odrodzenie” 1986, nr 24, s. 11.
- Kędzierski M., *Samuel Beckett and Poland*, Warszawa 1990, s. 166.
- *Komedia, Ostatnia taśma*, program teatru Studio, URL: http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/55246/ostatnia_tasma_teatr_studio_warszawa_1985.pdf, (dostęp: 11 III 2018).
- *Końcówka, Taśma Krappa, Cudowne dni, Komedia, Tu i tam, Nie ja, Impromptu Ohio, Solo, Kwadrat*).
- Korus Z., *Coś się w tej materii przelamuje*, „Student” 1980, nr 7, s. 9.
- Kott J., *Shakespeare, Our Contemporary*, New York 1966, s. 127–168.
- Kott J., J. Kreczmar, K. Puzyna, A. Stawar, A. Tarn, *Rozmowy o dramacie: nowa sztuka Becketta*, „Dialog” 1957, nr 6, s. 125–130.
- Koźniewski K., *Czekając na Godota*, „Przekrój” 1957, nr 622, s. 6.
- Kubikowski T., *Bez suflera*, „Odra” 1986, nr 7–8, s. 107.
- Kydryński L., *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1985, nr 2085, s. 20.
- Liskowacki A. D.: *Beckett w Szczecinie*, „Morze i Ziemia” 1987, 9–15 grudnia, s. 7.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985, s. 295
- Mei, *Tadeusz Łomnicki jako Krapp*, „Słowo Ludu” 40 XI 1989.
- Miłkowski T., *Beckett ironistą*, „Trybuna Ludu” 24 V 1986.
- Mrozek S., *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2006, s. 213.
- Multanowski A., *Libera*, „Tygodnik Kulturalny” 15 I 1989, nr 3, s. 12.

- Nagranie inscenizacji z Tadeuszem Łomnickim można obejrzeć w całości na stronie: URL: https://www.youtube.com/watch?v=O6PDjPH_AZ8, (dostęp: 11 III 2018).
- Natanson W., *Kim jest Beckett*, „Życie Warszawy” 12 IV 1985.
- Notka o spektaklu *Ostatnia taśma* A. Libery dla Telewizji Polskiej, znajdująca się na stronie NiNA, URL: <http://ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/ostatnia-tasma-antoni-libera>, (dostęp: 11 III 2018).
- Pleśniarowicz K., *Obojętność*, „Dziennik Polski” 1981, nr 216.
- Płoński J.: *Sens działania*, „ITD” 1976, nr 5, w: S. Dziedzic, T. Skoczek, *Teatr 38. Grupa Piotra Szczęrskiego*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2013, s. 34.
- Portal Polskiego Radia, URL: <https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/280419,Oredownicy-sprawy-polskiej-odznaczeni>, (dostęp: 11 III 2018).
- Sieradzki J., *Beckett: zagęszczanie materii*, „Polityka” 1986, nr 34, s. 9.
- Stankiewicz-Podhorecka T., *Krapp - Łomnicki*, „Życie Warszawy” 12 III 1992.
- Szaraniec, *Beckett w didaskaliach*, „Antena” 22 II 1989, nr 8, URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/69526.html>, (dostęp: 11 III 2018).
- Szczawiński J., *Role szyte na miarę*, „Słowo Powszechne” 29 VIII 1985.
- Szczęrski P.: *O kształt i oblicze mojego teatru*, „Magazyn Studencki”, Kraków, styczeń 1979, s. 11.
- Szczęrski P., *Zabawa czy pasja*, „Vis a vis” 2014, nr 8, s. 2.
- Szturc W., „*Końcówka*” Becketta, „Echo Krakowa” 27 X 1981.
- Szybist M., „*Końcówka*” Becketta w *Kameralnym*, „Gazeta Krakowska” 27 X 1981.
- *Swoją drogą. Z Piotrem Szczęrskim rozmawia Krzysztof Mrówka*, „Gazeta Wyborcza” 22 VI 1991.
- Wypowiedź Antoniego Libery podczas szczecińskich Spotkań Beckettowskich, URL: http://mbc.malopolska.pl/Content/79403/dziedzic_skoczek_teatr_38_wyd_3_2013.pdf, s. 94, (data aktualizacji 11 III 2018).
- Wyżyńska D., *Godot w garnizonie*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 216.