TEATR LUBLIN
IM. JULIUSZA OSTERWY UL. NARUTOWICZA 17

Samuel Beckett

KOŃCÓWKA

Dyrektor naczelny i artystyczny

CEZARY KARPIŃSKI

Kierownik literacki

JERZY JASIŃSKI

Sezon 1994/1995
Premiera - październik 1994

EUGÉNE IONESCO:

Beckett ma prawdziwe poczucie tragicznego przeznaczenia człowieka. Nie ma u niego żadnych fałszywych posłań. Przy tym dzieło jego nie jest dziełem rozpaczy: jest ono poza rozpaczą. Jeśli mamy odwagę spojrzeć w oczy prawdzie o naszym położeniu - możemy przezwyciężyć rozpacz.

Manchester Guardian Weekly
21 XII 1961
Przedruk z: *Dialog* z 2/1962 r.

Mariusz Orski

Z LISTU DO B.
(fragmenty)

Moja Droga,
Piszę do Ciebie, by Cię zaprosić do Lublina na moją najnowszą premierę, na **Końcówkę** Becketta. To już za dwa tygodnie. (...)
Na razie (odpukać!) wszystko idzie dobrze. *Posuwa się to jakoś...* Całej naszej „ekipie beckettowskiej" udało się wypracować własny styl pracy, który pozwala spokojnie (?) penetrować artystyczną wizję i filozofię Becketta i cieszyć się jego poczuciem humoru. *Oj, mieliśmy z tym uciechy, oj, mieliśmy!* (...)
Końcówkę uważam za jeden z najważniejszych tekstów, jaki kiedykolwiek powstał z myślą o teatrze i dlatego chciałbym aby nasza premiera była dla teatru prawdziwym świętem, radosnym świętem, chociaż nie jest to bynajmniej sztuka „zabawna". Śmiech pełni tutaj funkcję środka uśmierzającego rozpacz: śmiejąc się zapominamy na moment o cierpieniu, jakim jest życie - od narodzin po śmierć, która także (prawdopodobnie) związana jest z cierpieniem i bólem. (...)

Końcówka podobnie jak **Edyp** czy **Król Lear** - mówi o końcu pewnej epoki w dziejach cywilizacji europejskiej. Nasza końcówka zaczęła się chyba w czasie I Wojny Światowej (może w Ardenach?) i zapewne potrwa jeszcze kilka lat... Ludzie czują się zagubieni, szukają nowego klucza do świata. Żyjemy w poczuciu, że na naszych oczach (i uszach!) coś się kończy - jeszcze nie bardzo wiemy co, ale z pewnością *coś posuwa się własnym torem. To zbliża się na łapkach kota* - napisał Miłosz, a Beckett czuje podobnie: kropla za kroplą, *chwila za chwilą, cyk, cyk, jak ziarna prosa ... tego starego Greka.* (...)
Beckett jest bezlitosny w pokazywaniu całej naszej śmieszności: żałosnych i rozpaczliwych wysiłków jakie człowiek podejmuje, by zapomnieć o tym, że któregoś pięknego dnia będzie musiał umrzeć. Dlaczego nie umiemy zaakceptować tego, czego zmienić nie jesteśmy w mocy? Jeśli wiesz - odpowiedz. (...)

Koniec jest już w początku - powiada Hamm.
Bez końca nie byłoby początku!
Zapraszam Cię więc na premierę, która oby była początkiem, ziarnem nowego życia i możliwości. Tego dnia będziemy się śmiać wraz z Beckettem, który wzywa nas do opamiętania: *Ależ pomyślcie przez chwilę, ależ przez chwilę pomyślcie! Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma!* Rozumiesz to? Naprawdę? (...)

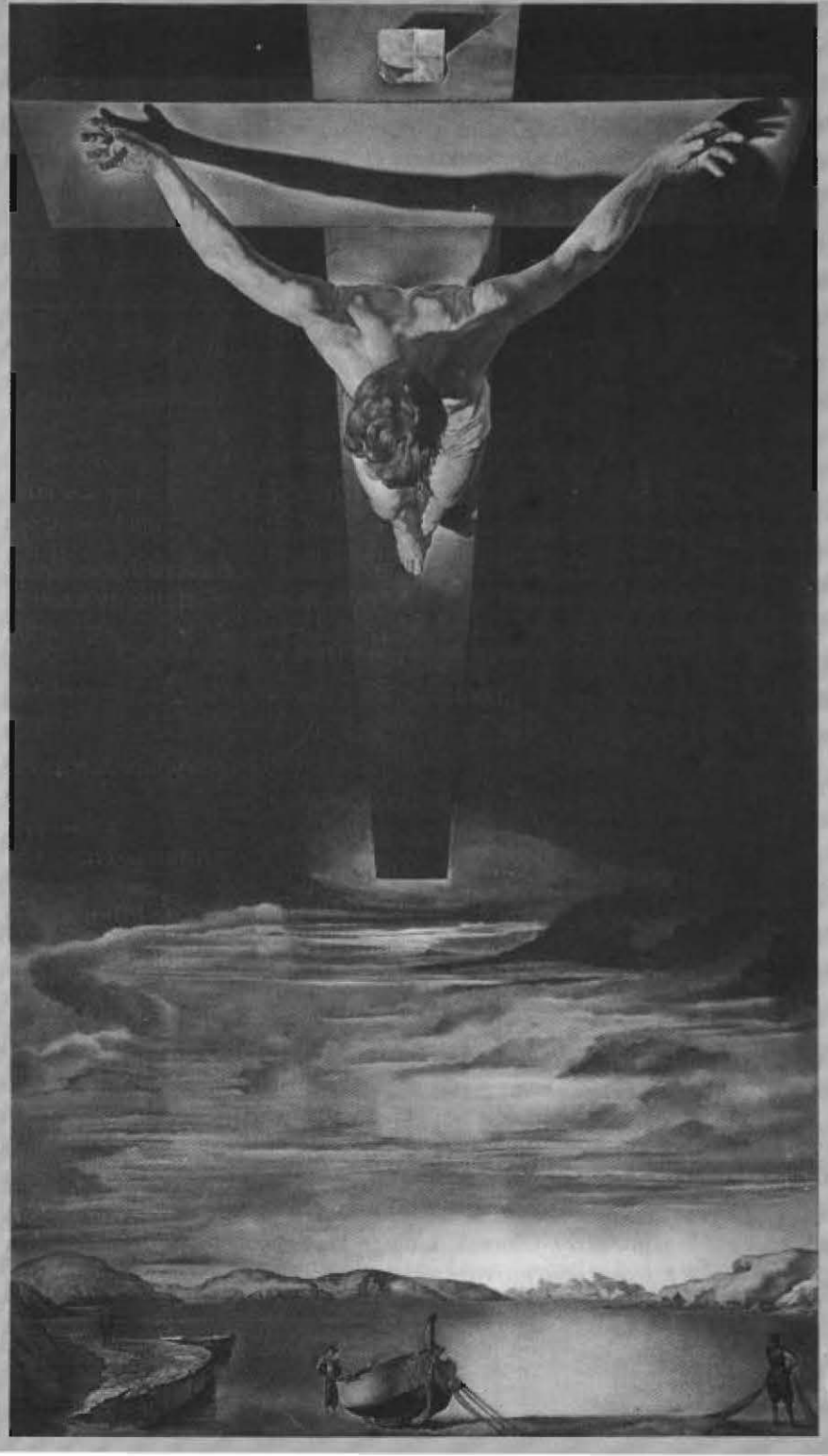
Jeszcze dwa tygodnie... Tylko dwa tygodnie! *A potem? Wszelkie możliwe urojenia! Że jestem śledzony! Szczur! Kroki! Oczy! Wstrzymanie oddechu, a potem... A potem mówić, szybko, słowa, jak nocą samotne dziecko, co dwoi się i troi być jakby z kimś i szeptać z nim w mroku. Chwila za chwilą, cyk, cyk, jak ziarna prosa tego starego Greka, a na to by życie się z tego złożyło, życie całe się czeka. Och, mieć, mieć to już za sobą, mieć to za sobą!*. I zabrać się za **Króla Leara**. (...)

Hamm: *Jeśli odejdziesz, jak dowiem się o tym?*
Clov: *Po prostu zagwiżdżesz na mnie, a skoro nie przybiegnę, znaczy, że odszedłem.*

Łączę pozdrowienia

Lublin, październik 1994

PS
Becketta - jak widzisz - cytuję z pamięci (zawsze w przekładzie Libery!) i myślę jego tekstami. Jednak od wielu dni, w czasie prób, krąży mi po głowie myśl zapisana przez kogoś innego, przez Ciorana, którego kiedyś czytaliśmy ze śmiechem (pamiętasz...?): *Uczuciem najbardziej perwersyjnym jest uczucie śmierci. I pomyśleć, że są ludzie, którzy nie mogą spać na skutek perwersyjnej obsesji śmierci!*



Samuel Beckett

KOŃCÓWKA

(Fin de partie)

przekład - Antoni LIBERA

Osoby:

Nagg - Andrzej REDOSZ
Nell - Anna NOWAK
Hamm - Henryk SOBIECHART
Clov - Paweł SANAKIEWICZ

reżyseria
i opracowanie muzyczne - Mariusz ORSKI
scenografia - Dorota KOŁODYŃSKA

asystent scenografa - Barbara WOŁOSIUK

inspicjent - Małgorzata BIGELMAJER

sufler - Alina JASZAK

Antoni Libera
INFORMACJE I UWAGI O „KOŃCÓWCE"

1. **Końcówka** jest drugim po **Czekając na Godota** utworem dramatycznym Becketta (jeśli nie liczyć napisanej jeszcze przed **Godotem**, lecz opublikowanej jedynie we fragmentach dopiero w 1986 roku sztuki **Éleutheria**). Dzieło to powstało w latach 1954-1956 w języku francuskim, po czym autor zaraz przełożył je na angielski. Sztukę wykonano po raz pierwszy 3 kwietnia 1957 w Royal Court Theatre w Londynie przez francuski zespół w języku oryginału. Rolę Hamma kreował reżyser przedstawienia - Roger Blin. W roku 1967 **Końcówka** została zrealizowana przez samego autora w języku niemieckim w Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim.

2. Tytuł wersji francuskiej brzmi **Fin de partie**, co znaczy dosłownie: „koniec partii"; tytuł wersji angielskiej - **Endgame**, co z kolei odpowiada polskiemu: „koniec gry" lub „gra końcowa". Oba wyrażenia należą przede wszystkim do języka szachowego i oznaczają ostatnią część rozgrywki. W języku polskim wyrażeniom tym odpowiada słowo „końcówka". Z jednej strony jest ono nawet nieco bogatsze od wyrażeń oryginalnych, z drugiej nieco uboższe przez to, iż nie zawiera w sobie tego elementu, jakim jest pojęcie „gry", „partii", które dla sztuki jest niezwykle ważne.

3. Wszystkie imiona postaci są znaczące. „Nagg" to przetworzony skrót niemieckiego „Nagel" (gwóźdź). „Nell" fonetycznie zbliżone jest do angielskiego „nail" (gwóźdź, ćwiek). „Clov" fonetycznie równa się angielskiemu „clove" (przyległy, wierny, nie odstępujący), a jednocześnie zbliżone jest do francuskiego „clou" (gwóźdź). „Hamm" fonetycznie równa się angielskiemu „ham" (szynka, czyli mięso trefne), jednocześnie stanowi skrót angielskiego „hammer" (młotek) oraz łacińskiego „hamus" (hak), brzmi wreszcie jak imię biblijnego Chama. Ten aspekt imion, który sprawia, że łączy się je z pojęciami gwoździa i młotka (trzy ćwieki i młot), stanowi podstawę do kolejnego, ogólniejszego skojarzenia - z misterium Ukrzyżowania.

4. Pierwsze słowa sztuki: „Skończone, skończyło się" w wersji francuskiej brzmią: „Fini, c'est fini", a w angielskiej „Finished, it's finished". Polskie słowa stanowią ścisły i jedynie możliwy w tej sztuce odpowiednik słów obu oryginałów. Jednakże zarówno po francusku, jak i po angielsku tak właśnie brzmią ostatnie słowa Chrystusa na krzyżu, które w polskich przekładach **Ewangelii** oddawane są głównie jako „wykonało się", bądź rzadziej - „wypełniło się" (J. 19:30).

5. „Ziarnko do ziarnka, po jednym, aż nagle, któregoś dnia jest stos, niemożliwy stos". Te słowa Clova stanowią nawiązanie do znanego paradoksu Eubulidesa z Miletu (IV w. p.n.e.) o stosie (zwanym również „kupą"): „Jedno ziarnko pszenicy nie jest stosem; dodasz jeszcze jedno i wciąż nie ma stosu. Kiedy zaczyna się stos? (Stos jest niemożliwy)". Do paradoksu tego nawiązuje również Hamm w swym przedostatnim monologu: „Chwila za chwilą, cyk, cyk, jak ziarna prosa... (*szuka w pamięci*) tego starego Greka, a na to, by życie się z tego złożyło, życie całe się czeka". Hamm zapomniał imienia starożytnego filozofa.

6. „Spotkało kogo nieszczęście straszniejsze niż mnie?" To pytanie Hamma nawiązuje do pamiętnej kwestii Edypa: „Och, biada mi! biada! nieszczęścia ja dziecię", następnie do kwestii: „... czy jest boleść jak boleść moja, którą mi zadano..." z **Trenów Jeremiasza** (1:12), a wreszcie do słów: „Był kiedy smutek taki jak mój?" wypowiadanych w wierszu George'a Herberta **Sacrifice** (Ofiara) przez Chrystusa.

7. „Gdyby starość wiedziała!" Clov przekręca paradoksalnie w tej kwestii znane powiedzenie: „Gdyby młodość wiedziała, gdyby starość mogła!".

8. Takie nazwy geograficzne jak „Ardeny" i „Sedan" nie są użyte w sztuce przypadkowo. W Ardenach podczas pierwszej wojny światowej wojska francuskie zostały zmuszone do odwrotu za Marnę; pod Sedanem zaś podczas wojny francusko-pruskiej w 1870, nastąpiła kapitulacja 83-tysięcznej armii francuskiej i został wzięty do niewoli Napoleon III. Nazwy te zwłaszcza „Sedan", będąc symbolami klęski, stanowią trop „historyczny", sugerujący kiedy nastąpiło zasadnicze załamanie się kultury i cywilizacji europejskiej, która obecnie znajduje się w stadium „końcówki".

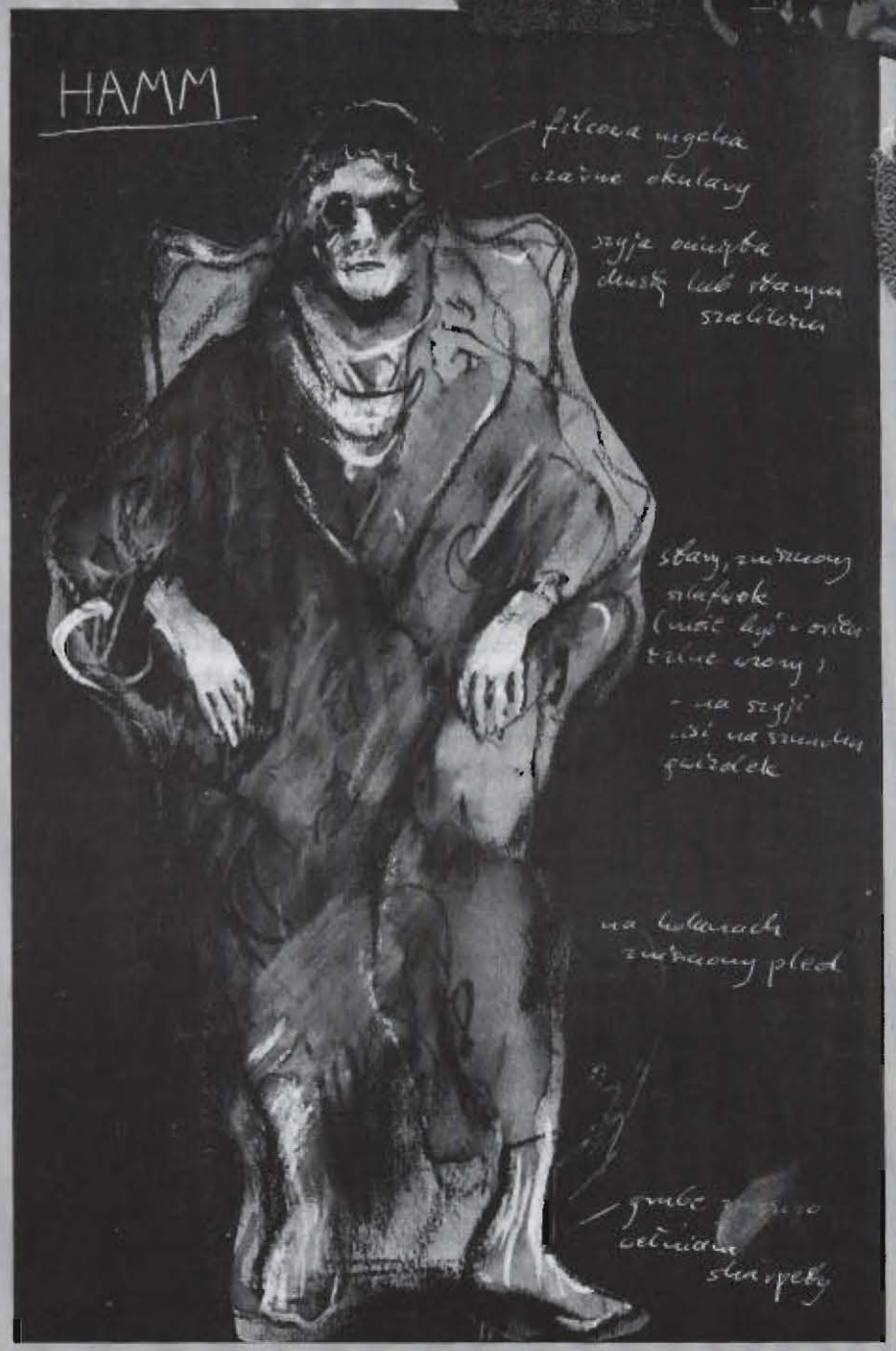
9. „Królestwo za śmieciarza!" Ten okrzyk Hamma to oczywista parafraza słynnego zdania króla Ryszarda III: „Królestwo za konia!"

10. „Flora! Pomona! Ceres!" Flora-rzymska bogini roślinności w stanie kwitnienia; Pomona-rzymska bogini roślinności w stanie owocowania; Ceres-rzymska bogini roślinności w stanie nasiennym, opiekunka ziarna, utożsamiana z grecką Demeter.

11. Imię matki „Pegg", podobnie jak imiona osób występujących, jest imieniem znaczącym, a co więcej, ma znaczenie podobne: „Pegg" fonetycznie równa się angielskiemu „peg" (kołek, sworzeń). Fakt że Matka Pegg umarła „z ciemności", wskutek braku oliwy, której poskąpił jej niegdyś Hamm, stanowi nawiązanie do znanej przypowieści o pannach płochych i roztropnych z **Ewangelii Mateusza (25:1-13)**.

12. „Błagałeś o noc; zapada: oto jest". Ten poetycki werset, który w swym ostatnim monologu układa Hamm, pochodzi z wiersza Baudelaire'a **Recueillement** (Kontemplacja). W oryginale brzmi on: „Tu réclamais le Soir; il descend; le voici".

Ja teraz. *(Wyjmuje chustkę, rozkłada ją, w wyciągniętych rękach trzyma ją rozpostartą przed sobą).* Posuwa się to jakoś. (*Pauza*). Płacze się, płacze, bez powodu, żeby się nie śmiać, i z wolna popada się... w prawdziwy smutek. *(Składa chustkę, wkłada ją do kieszeni, podnosi nieco głowę).* Wszyscy, którym mogłem kiedyś pomóc. (*Pauza*). Pomóc! (*Pauza*). Których mogłem ocalić. (*Pauza*). Ocalić! (*Pauza*). Przychodzili ze wszystkich kątów. (*Pauza. Gwałtownie*) Ależ pomyślcie przez chwilę, ależ przez chwilę pomyślcie! Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! (*Pauza*). Zabierajcie się stąd i miłujcie się wzajem! Niech jeden liże drugiego!



NOC Z WIELKIEGO PIĄTKU NA SOBOTĘ

Fragmenty rozmowy Jerzego Pilcha z Antonim Liberą — tłumaczem, reżyserem sztuk Becketta

JERZY PILCH - *Przypuszczam, że teraz po śmierci Becketta (w grudniu 1989) jego autorski kanon inscenizacyjny będzie naruszany lub modyfikowany. Należysz do wąskiego grona wyznawców tego pisarza również jako inscenizatora własnych sztuk, uchodzisz za jednego z najwierniejszych jego uczniów. Beckett nazwał cię podobno swoim ambasadorem w Europie Wschodniej. Co sprawia, że tak mu ufasz, podkreślam: jako inscenizatorowi? W końcu często słyszy się opinie, że autor dramatyczny wcale nie jest prorokiem w teatrze, co więcej, że często kładzie własne sztuki, gdy zabiera się do ich wystawiania.*

ANTONI LIBERA - Zacznijmy od tego, co to znaczy „autorski kanon inscenizacyjny", kiedy, po co i w jakich okolicznościach powstał? Otóż to co można w ten sposób określić, to jest pewien wzór reżyserowania sztuk Becketta, który wypracował on sam w toku około dwudziestu realizacji scenicznych i telewizyjnych, dokonanych w latach 1967-1986, głównie w Niemczech Zachodnich oraz w Anglii i Francji. Beckett wziął się za reżyserowanie własnych sztuk, gdy po blisko piętnastu latach ich stałej obecności na scenach światowych narosło wokół nich wiele nieporozumień, zafałszowań i nadużyć. Beckett był pod wieloma względami autorem bardzo nietypowym, nie udzielał wywiadów, nie pokazywał się publicznie, właściwie całkowicie odrzucał rolę „pisarza w społeczeństwie". Z drugiej strony był artystą szalenie zdyscyplinowanym i odpowiedzialnym, i nie było mu obojętne, co się wyrabia z jego utworami. Toteż przez wiele lat jego obroną przed nadużyciami były po prostu odmowy - odmowy realizacji, które nie budziły jego zaufania. Wreszcie zdecydował się udzielić ludziom teatru - tyleż żyjącym, co i, jak sądzę, przyszłych pokoleń - lekcji wprost. I zaczął kolejno, mniej więcej w rocznych odstępach, wystawiać swoje sztuki. Pozostał po nich co najmniej trojaki ślad. Po pierwsze zapisy video gotowych spektakli. Po drugie szczegółowe plany inscenizacyjne, w których omówiony został dosłownie każdy ruch, gest, grymas twarzy, a nawet czas wykonywania danej czynności. I po trzecie, pamięć grupy współpracowników, to znaczy głównie aktorów i asystentów, którzy z czasem stali się kimś w rodzaju jego „teatralnych apostołów".

Na czym polegała osobliwość metody Becketta-inscenizatora własnych sztuk? Po pierwsze nigdy nie omawiał on ani nie tłumaczył tzw. „wymowy dzieła". Nie mówił, ani o co mu chodziło, gdy pisał, ani co chce powiedzieć poprzez inscenizację, ani co w ogóle, według niego, dany utwór znaczy. Pytany o tego rodzaju rzeczy, rozkładał bezradnie ręce albo odpowiadał w kategoriach konkretu i dosłowności, np. - o **Końcówce** - *nie mogą wytrzymać ze sobą, ale nie mogą się też rozstać*, jakby zdanie to wyrażało sens lub przynajmniej naczelny temat dramatu. Po drugie, przykładał ogromną wagę do tego, jak mówiony jest tekst. Mnóstwo czasu poświęcał ćwiczeniom głosowym: pokazywał, jak dana kwestia ma być wypowiadana, a następnie w toku nie kończących się repetycji egzekwował właściwą intonację. To samo było z tempem i rytmem mówienia. Kiedy aktorzy opanowali już tekst na pamięć z utrwalonymi właściwie akcentami, stawiał przed nimi zadania z zakresu dynamiki mówienia: presto - lento, crescendo - decrescendo, rubato, ritardando, piano, fortissimo; posługiwał się właśnie takimi terminami muzycznymi. Podobnie podchodził do ruchu scenicznego. Ustawiał go z kolei jego choreograf: prawa noga, ruch, obrót, stop - słowo. Właśnie, charakterystyczną cechą działań scenicznych ustawionych przez Becketta jest to, że ruch i słowo prawie nigdy nie idą w parze. Kiedy postać porusza się, nie mówi. Czynność mówienia zarezerwowana jest dla bezruchu. No i wreszcie, do całości dzieła podchodził bardzo formalnie: budował inscenizację jak mozaikę - tematów (znów w muzycznym sensie), motywów, refrenów. W jego notatkach reżyserskich znaleźć można spisy sytuacji, pozycji, a nawet całkiem nieznacznych gestów, które w sztuce wielokrotnie się powtarzają. Przykładał ogromną wagę, żeby właśnie te „motywy-znaki" wykonywane były zawsze identycznie. Zakładał, że ten sposób oddziaływania na percepcję widza utrwala w jego świadomości, a następnie pamięci, obrazy, które uważał za kluczowe. Wierzył jakby w magię „ikony" - w paraboliczny skrót, w obrazowe zaklęcie, w znak-potencjalny-archetyp.

- *No dobrze, ale czy uważasz, że jest to jedyna metoda wystawiania jego dramatów, nawet jeśli istotnie się sprawdziła i dała dobre rezultaty?*

- Czy metoda jest jedyna, tego nie umiem powiedzieć. Do zadowalających efektów dojść można zapewne różnymi drogami. Wiem jednak jedno: przed autorskimi inscenizacjami Becketta nikt, nawet najlepsi, nie zdołali osiągnąć takich wyników, jakie, po pierwsze, osiągnął sam autor, a po drugie, jakie oni sami zaczęli osiągać posługując się jego metodą, czy choćby do niej nawiązując. Krótko mówiąc, autorski kanon inscenizacyjny stał się pewnego rodzaju przełomem w historii wystawiania sztuk Becketta na świecie i stanowi teraz główny punkt odniesienia.

- *Słowem, nie należy być mądrzejszym od mistrza. Przejdźmy do innej kwestii. Zajmujesz się Beckettem od wielu lat. Właściwie odkąd cię pamiętam jako piszącego, zawsze łączyłem cię z nazwiskiem tego pisarza, a wiem, że*

wielu ludzi wręcz cię z nim utożsamia. Pewnie zadawano ci już takie pytanie tysiące razy, odpowiedz jednak, proszę, jeszcze raz, co jest źródłem twojej fascynacji?

- Najpierw małe sprostowanie. Co prawda nie przeszkadza mi to, iż tak właśnie jestem postrzegany w Polsce, a więc jako narkotyczny wyznawca Becketta i jego solenny komentator, jednak, gwoli ścisłości, pragnę zaznaczyć, że zajmowanie się twórczością tego autora, jakkolwiek na pewno ważne, a może i nawet zasadnicze dla mnie, nie stanowi wszelako mego zajęcia jedynego. Trudnię się wieloma innymi sprawami literackimi i wydawniczymi, i to do tego stopnia, że - przynajmniej według niektórych - poważnie zaniedbuję swojego idola.

Co się zaś tyczy przyczyn, dla których tak go swego czasu wyróżniłem i wyróżniam nadal, dzisiaj powiem tyle: jest mi on bliski w swym punkcie wyjścia zarówno wobec samego życia, jak i literatury. Beckett był człowiekiem, który w pewnym sensie nie był w stanie żyć. Życie - znalezienie się na tym świecie w ludzkiej postaci - było dla niego czymś koszmarnym, nieznośnym do granic wytrzymałości, przy czym jednym z głównych atrybutów tej makabry było poczucie absolutnej niemożności ucieczki. Samobójstwo nie jawiło mu się jako rozwiązanie. - Jeśli nie ja, to kto inny - zdawał się myśleć - dopóki istnieje choćby jedna świadomość, piekło trwa dalej. Ale nawet jeśli zgasłaby owa jedyna, czy ostatnia świadomość, nie byłoby to ostateczne wybawienie, skoro dalej istniałoby coś, co nazywamy kosmosem, a co z niewiadomych powodów wyłoniło z siebie właśnie świadomość. Jeśli raz wyłoniło, to znaczy, że może wyłonić znowu, w każdym razie potencjalność taka zawarta jest w samej naturze kosmosu, a więc w sposób nieusuwalny. Usunąć można by ją było jedynie unicestwiając sam byt, czymkolwiek on jest, a tego pomyśleć się nie da.

Ten rodzaj metafizycznej trwogi sprawił, że Beckett nie mógł jakby znaleźć sobie miejsca. Jego sytuację duchową porównałbym do stanu permanentnej bezsenności: chce się spać, a nie można, a gdy się nie śpi, opadają najokropniejsze myśli i człowiek zaczyna jak to się mówi, „chodzić po ścianach". Wstaje, chodzi po mieszkaniu, zapala światła, szuka proszków nasennych, pije, pali, słowem robi wszystko, aby się jakoś zagłuszyć lub aby przynajmniej powrócić do jakiejś normalności, czy odegnać upiorne myśli. I zdarza się czasem, że znajduje się coś takiego - jakąś czynność, jakieś oparcie, jakieś zajęcie, które odrywa od koszmaru i przynosi przynajmniej czasowe uśmierzenie. W przypadku Becketta takim zbawczym zajęciem-oparciem okazała się literatura: układanie słów, igranie ich brzmieniem i znaczeniem, „samousypianie się" za pomocą tworzenia konstrukcji z wyrazów mających charakter egzystencjalnej kołysanki.

Przypuszczam, że jego teksty posiadają taką siłę właśnie dlatego, iż powstały z tak autentycznej i głębokiej potrzeby. To wszystko, co tu powiedziałem, tłumaczy przy okazji owo jego legendarne nieliczenie się z publicznością, z konwencjami, z gustem epoki, z rynkiem wydawniczym itp. Bo on pisał w istocie - w tym najwyższym sensie - dla siebie. Żeby siebie uspokoić, żeby móc żyć, żeby odeprzeć nieustającą nawałnicę wszechogarniającego chaosu.

- O ile wiem, Beckett pochodził z rodziny protestanckiej. Czy uważasz, że miało to jakiś wpływ na opisane przez ciebie niepokoje duchowe, w ogóle na ten typ wrażliwości metafizycznej?

- Przypuszczam, że tak. Protestantyzm, jak wiadomo, jest wyznaniem o wiele bardziej surowym i wymagającym niż katolicyzm i może powodować w człowieku tego rodzaju reakcje psychiczne. Jednak nie przeceniałbym tu roli religijnego wychowania. Zwróciłbym raczej uwagę na, że się tak wyrażę, rozkład sił religijnych w rodzinie Becketta w połączeniu z jego emocjonalnym stosunkiem do obojga rodziców. Otóż matka pisarza była osobą szalenie pobożną, jej religijność ocierała się wręcz o bigoterię, a jednocześnie była kobietą zamkniętą w sobie, pochmurną, mroczną; ojciec zaś był raczej religijnie indyferentny, był typem racjonalisty, a jednocześnie człowiekiem bardzo zaradnym, pogodnym i pełnym humoru. Becketta w dzieciństwie i młodości łączyły bardzo silne związki właśnie z ojcem, na matkę natomiast reagował bardzo niedobrze, można by nawet mówić o rodzaju repulsji. No i ojciec umarł wcześnie, w 1933 roku, gdy Beckett miał 27 lat, a matka - późno, w wieku 81 lat, gdy Beckett dobiegał pięćdziesiątki. Co z tego wynika? Naturalnie, jest rzeczą wielce ryzykowną snucie wszelkich spekulacji na temat, jak to wszystko wpłynęło na ukształtowanie osobowości duchowej i twórczej Becketta, niemniej istnieją tu wyraźne tropy. Jest rzeczą znamienną, na przykład, że postać ojca występuje bardzo często w jego utworach, co więcej, mityzowana jest w kierunku deifikacji, natomiast postać matki raczej jest przemilczana, a jeśli już występuje to raczej w kontekstach negatywnych, szyderczych, gorzkich.

Gdy się zrekonstruuje ideę religijną Becketta, to znaczy jego interpretację religii, może się wydać, iż stanowi ona proste przetworzenie stosunków rodzinnych: Człowiek jest taki, jaki jest, a więc „niedowarzony", pełen sprzeczności, niepogodzony z samym sobą, rozwichrzony i rozchwiany wewnętrznie przez matkę (która była przesadnie, nadgorliwie religijna). To po niej odziedziczył swój chwiejny i trudny charakter. Jedyną podporą i ostoją tak ukształtowanego człowieka był racjonalny i zrównoważony, choć milczący ojciec, ale właśnie - był, i to zawsze - był, bo odkąd człowiek sięga pamięcią, to go już nie ma. Krótko mówiąc, Bóg-Opiekun, Bóg-Przewodnik to zawsze

ktoś, kto dawno umarł, kto żył jedynie w dzieciństwie. Raj jest zawsze i tylko Rajem Utraconym. Innego Raju nie ma. Towarzystwo czy partnerstwo Istoty Boskiej immanentnie związane jest z przeszłością.

Takie wytłumaczenie genezy idei religijnych Becketta jest jednak połowiczne. Owszem, niewątpliwie spożytkował on dla swej twórczości - w danym zakresie - tak a nie inaczej układające się stosunki psychologiczne i emocjonalne z rodzicami, swoiście je mityzując. Należy w tym jednak widzieć raczej sprzyjającą okoliczność towarzyszącą, niż zasadnicze źródło inspiracji. Za takie uznałbym natomiast historiozoficzną intuicję generalnego kryzysu wyobraźni ludzkości, wyczerpania się jej pewnych możliwości, zamknięcia się jakiegoś cyklu. Bo Beckett bynajmniej nie jest, jak to się na ogół postrzega, piewcą zwątpienia wyłącznie religijnego czy też sarkastycznym obrazoburcą religijnym. Beckett w całym swym dziele kwestionuje obie główne mitologie ludzkości, czy ściślej, człowieka europejskiego, to znaczy mitologię judeochrześcijańską i mitologię racjonalistyczną. Pierwsza występuje u niego w czystej postaci ewangelicznej, druga w postaci jednej z prekursorskich optymistycznych teorii filozoficznych, jakie przyniosło Oświecenie, mianowicie w postaci antropologicznej teorii włoskiego filozofa Giambattisty Vico z przełomu XVII i XVIII wieku. Nie będę się tu wdawał w szczegóły, powiem tylko krótko, że z obu tych wizji Beckett bierze punkty wyjścia, natomiast odrzuca „szczęśliwe zakończenia". Z Chrześcijaństwa bierze grzech pierworodny, nędzę, ubóstwo (słowem, doświadczenie Hioba), a nade wszystko Ukrzyżowanie, nie jest natomiast w stanie wziąć Zmartwychwstania i Zbawienia (czyli Dobrej Nowiny). Z kolei z racjonalistycznej teorii Vico - będącej w danym wypadku, podkreślam, reprezentacją poglądów nie tylko jednego konkretnego filozofa, lecz całej zrodzonej po Odrodzeniu świadomości racjonalistycznej - więc z teorii tej bierze pomysłową teorię języka jako głównego narzędzia samoprzemiany człowieka i teorię rozwoju ludzkości po linii spiralnej, kwestionuje natomiast generalną pointę tej teorii, mianowicie wiarę czy pogląd, iż po przebyciu następujących trzech epok-faz rozwoju: Epoki Bogów (symbole: Narodziny, Dzieciństwo), Epoki Bohaterów (symbole: Małżeństwo, Młodość), i Epoki Ludzi (symbole: Pogrzeb, Dojrzałość) ludzkość nie wkroczy wcale w Epokę Umarłych, których symbolami byłaby Starość i Śmierć, lecz że wejdzie ona w Epokę - jak nazwał to Vico - Żywej Opatrzności, której symbolami są Wiosna, Odrodzenie i Tworzenie, a w której to ludzie staliby się nowymi bogami rozpoczynającymi cały cykl od początku.

-Słowem, ani mędrca „szkiełko i oko", ani jednak - mimo wszystko - „czucie i wiara" Karusi...

- No, można to i tak ująć, z takim wszelako zastrzeżeniem, iż - według Becketta - nie zawsze tak było. To znaczy, był czas, że „czucie i wiara" się sprawdzały, że miały swe uzasadnienie i potwierdzenie. I był też czas, że w jakiejś mierze miały rację „szkiełko i oko". Diagnoza Becketta - podobnie jak prawo - nie działa wstecz. On nie ocenia, jak było, on ocenia, jak jest. I jego ocena jest negatywna. Skończyła się - i to z hukiem - euforia wywołana błyskotliwymi osiągnięciami „szkiełka i oka", skończyła się jednakowoż również ufność wobec dotychczasowej formy sacrum. Beckett nie wskazuje na przyczyny tego stanu rzeczy; nie daje odpowiedzi, dlaczego tak się stało. Daje on jedynie wyraz swej intuicji czy przekonaniu, że tak właśnie jest. A czyni to za pomocą znaków i symboli zaczerpniętych z obu wspomnianych przeze mnie mitologii. Jeśli chodzi o chrześcijaństwo, stwarza on wizję, w której epoka nasza przedstawiona jest na podobieństwo nocy z Wielkiego Piątku na Sobotę, a więc jako ponowny czas bez Boga, jako czas po Ukrzyżowaniu, lecz przed Zmartwychwstaniem, jako czas opuszczenia i smutku, a nade wszystko nieświadomości, że Zmartwychwstanie w ogóle nastąpi, że w ogóle jest możliwe. Jeśli chodzi o mitologię racjonalistyczną, reprezentowaną przez optymistyczną teorię Vico, Beckett stwarza z kolei obraz, w którym nasz czas współczesny zinterpretowany jest jako „nie kończąca się zima", jako trzecia epoka rozwoju - powtarzam: epoka ludzi (dojrzałości i pogrzebu) - która nie przeistacza się w zapowiadaną epokę czwartą (Żywej Opatrzności), w Dziejową Wiosnę, w której ludzkość ma się stać podobna bogom i rozpocząć cykl od początku, lecz ciągnie się bez końca, stając się coraz bardziej nużąca i mroczna.

Przedruk z: *Tygodnik Powszechny* nr 8/1992 r.

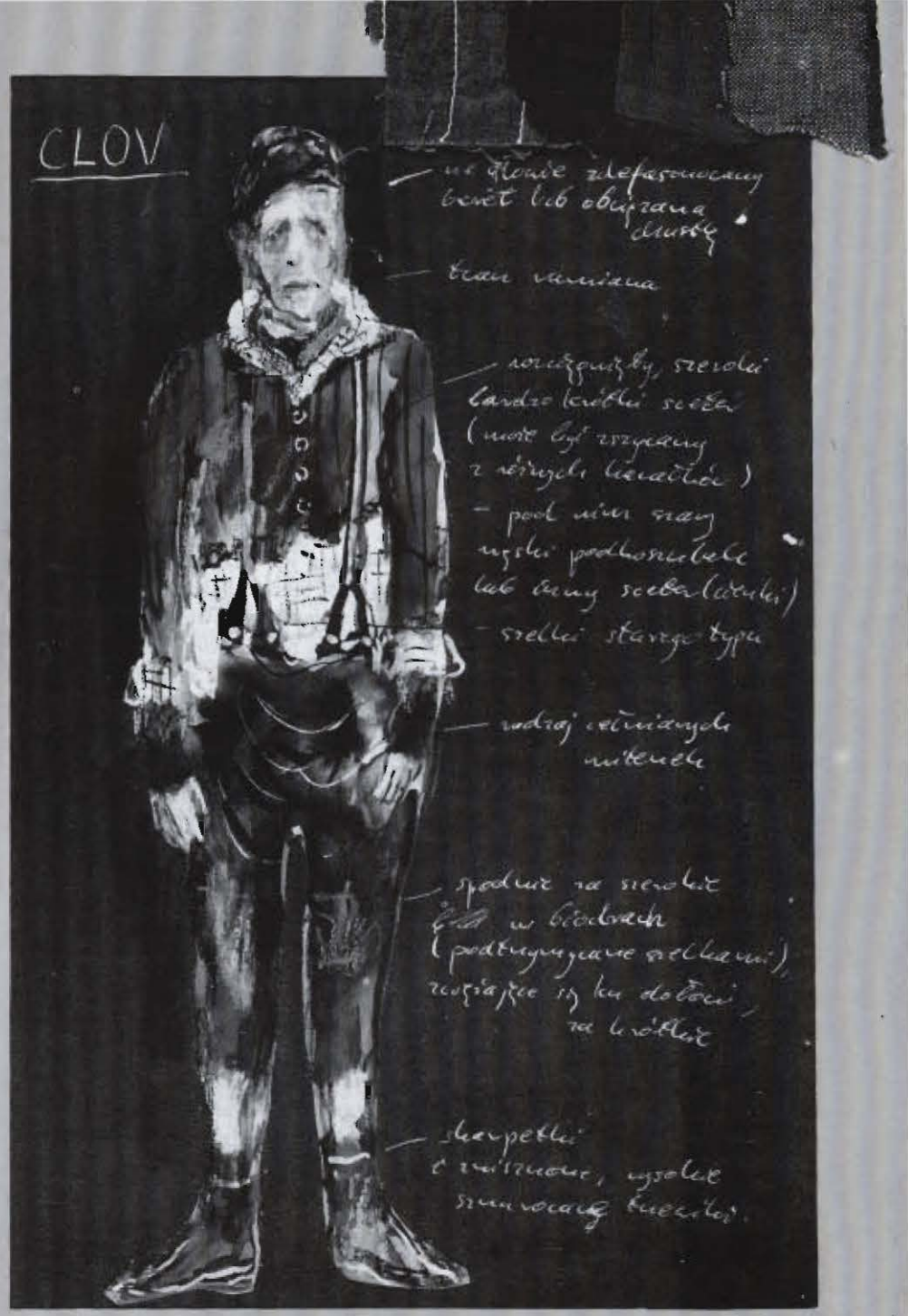
JERZY ZAWIEYSKI:

Wieczorem na przedstawieniu sztuki Becketta *Fin de partie*. Wrażenie ogromne, kto wie, czy nie większe niż po *Godocie*. Cztery osoby mówią, mówią czekając już nie na Godota, lecz na śmierć. Dziwny, oryginalny teatr o znamionach genialności. Dialog jedyny na świecie, złożony z pytań i odpowiedzi oraz z monologów. Jest to teatr poetycki i metafizyczny, zawsze ogarniający sprawy eschatologiczne. Nie umiem powiedzieć, o co chodzi w tej sztuce. Czy można opowiedzieć muzykę (...)

Dziennik

Paryż, 7 V 1957

Mówię sobie... czasami: Clov, musisz umieć cierpieć jeszcze lepiej niż teraz, jeżeli chcesz, by przestano cię karać... któregoś dnia. Mówię sobie... czasami: Clov, musisz tu być jeszcze bardziej niż teraz, jeżeli chcesz, by pozwolono ci odejść... któregoś dnia. Lecz czuję się już stary i nazbyt daleki, by wyrobić w sobie nowe przyzwyczajenia. Dobra, więc nigdy się to nie skończy, nigdy więc nie odejdę. (*Pauza*). Aż któregoś dnia, nagle, to się kończy, to się zmienia, a ja nie rozumiem, czy to to umiera, czy to ja, nawet tego nie rozumiem. Pytam o to słowami, które pozostały: sen, przebudzenie, ranek, wieczór. Nie mówią mi nic. (*Pauza*). Otwieram drzwi celi i idę. Jestem tak zgarbiony, że gdy otwieram oczy, widzę tylko swe stopy i skrawek czarniawego pyłu między nimi. Mówię sobie, że ziemia zgasła, choć nigdy nie widziałem, by płonęła. (*Pauza*). To się dzieje poza mną. (*Pauza*). A kiedy padnę, zapłaczę... ze szczęścia.



Jerzy Jasiński
OCZY BECKETTA

1. Samuel Beckett (1906-1989). Kostyczny mężczyzna o spojrzeniu eremity obcującego z Absolutem. Na jednych fotografiach sowie, szkliste źrenice pisarza hipnotyzują jakiś punkt Wszechświata. Na innych mrok wypełnia niecki oczodołów skrytych wśród bruzd ascetycznej, ptasiej twarzy. Oczodoły te często dodatkowo odgrodzone są od otoczenia szkłami okularów. To oczy człowieka pogrążonego w Tajemnicy Istnienia. A może nie człowieka, lecz Posłańca, przez którego jakiś Godot objawia na Ziemi śmiertelnej ludzkości sens absurdalnego czekania na Zbawienie?

2. Wszyscy protagoniści sztuk Becketta kurczowo trzymają się życia. Nawet gdy bluźnią skrajną negacją i pesymizmem, nawet gdy ich ciało urąga boskiemu podobieństwu, nawet gdy ich świadomość wygasa już gdzieś w obumierającym mózgu. Włóczędzy z **Czekając na Godota** choć sterani beznadziejną tułaczką i wycieńczeni fizycznymi dolegliwościami, zamiast się powiesić, szukają byle pretekstu na przetrwanie. *Zawsze coś wynajdziemy żeby stworzyć sobie wrażenie istnienia, co, Didi* - mówi Estragon do swojego towarzysza niedoli. Winnie ze **Szczęśliwych dni**, zapadając się w ziemię, z przejęciem grzebie w torebce i nuci operetkową arię. Para beznogich staruszków w **Końcówce** gramoli się ku sobie z kubłów na śmiecie wiedziona resztką starczej chuci. W **Nie ja** są już tylko paplające Usta jakiejś niemej siedemdziesięciolatki, która nagle odzyskała mowę. Ale i one boją się zamilknąć. Drażnione smugą światła z punktówki tryskają nieprzerwanym potokiem słów... Czepiając się kurczowo nędznych ochłapów życia te sędziwe, kalekie, chore postacie, często wręcz strzępy ciała, podążają na oślep ku śmierci, ku wypełnieniu swego tragicznego przeznaczenia poczętego w chwili narodzin. *Koniec jest już w początku, a jednak trwa się dalej* - mówi Hamm w imieniu całej beckettowskiej społeczności.

3. Instynkt życia rymuje się u bohaterów Becketta z rozpaczliwą obroną przed samotnością. Oni nie chcą gasnąć pojedynczo, chociaż trudno im wytrzymać z innymi. *Piekło to inni* - filozofował Sartre. Dla Becketta *inni* to raczej pokuta za irracjonalny grzech istnienia. *(Wszystko jest winą* - poucza enigmatycznie pisarz - *nie wiadomo dlaczego, nie wiadomo czego, nie wiadomo wobec kogo).* Sadomasochistyczną ambiwalencję stosunków międzyludzkich ilustrują beckettowskie pary w **Czekając na Godota**: Vladimir - Estragon, Lucky-Pozzo, w **Szczęśliwych dniach:** Winnie-Willie, w **Końcówce**: Hamm-Clov, Nagg-Nell...

Trudno z tobą żyć, Gogo - narzeka Vladimir. *Więc najlepiej się rozstać* - replikuje Estragon. *Wciąż to powtarzasz. I ciągle przyłazisz* - odcina się mu jego towarzysz. Podobnie jest z Hammem i Clovem. Opryskliwy ślepiec nie pozwala odejść gburowatemu opiekunowi, może synowi?, który chyba tak naprawdę wcale nie zamierza tego - mimo pogróżek - zrobić.

HAMM *Z dala ode mnie byś umarł.*
CLOV *I odwrotnie.*

Uchylając się przed autorską interpretacją **Końcówki** Beckett wyznał, że jest to rzecz o ludziach, którzy *nie mogą wytrzymać ze sobą, ale nie mogą się też rozstać.* I właśnie w tym *nie mogą się rozstać* tli się iskierka nadziei dla ludzkości. Człowiekowi nieodzowny jest drugi człowiek, choćby po to żeby kogoś dręczyć albo samemu być przez kogoś maltretowanym psychicznie czy fizycznie. A to oznacza, że ludzie zrobią wszystko aby na Ziemi nie został sam tylko Ostatni Człowiek. Nawet gdy wypełni się apokaliptyczna przepowiednia św. Jana.

4. Jest jeszcze jeden powód, dla którego bohaterowie **Końcówki** trwają przy sobie:

CLOV *Odchodzę.*
HAMM *Nie!*
CLOV *Do czego ci jestem potrzebny?*
HAMM *Do rozmowy.*

Winnie ze **Szczęśliwych dni** ma znacznie mniejsze wymagania w stosunku do mrukliwego, pełzającego po kopcu męża: *Już samo to, że jesteś w pobliżu i nie mogę wykluczyć, że mnie akurat słuchasz, już samo to jest dla mnie... mm... najprawdziwszym rajem.* Nawet słowa padające z Ust w **Nie ja** mają swego Słuchacza. Bohater Becketta chce być nie tylko słuchany, ale także postrzegany. *Esse est percipi* - istnieć to znaczy być postrzeganym - powiedział w XVIII w. irlandzki biskup filozof George Berkeley. Beckett rozwija tę tezę. Cytuje ją nawet i interpretuje w swych uwagach do scenariusza **Filmu**: *Gdy wyeliminuje się wszelkie postrzeganie zewnętrzne, zwierzęce, ludzkie, boskie, wciąż jeszcze pozostaje samopostrzeganie. Próba pogrążenia się w niebycie przez eliminację wszelkiego postrzegania zewnętrznego nie udaje się wskutek nieuchronności samopostrzegania.* Przywiązując wielką wagę do wizualnego aspektu swego istnienia bohater Becketta utożsamia swój byt z aktorstwem. *Czy jestem o tyle tylko, o ile jestem... widziany* - zastanawia się M w **Komedii**, przeżywając rozterkę każdego aktora, dotyczącą ulotności jego profesji.

Hamm jest nawet rasowym komediantem. Ma kabotyńskie narowy i doskonałe poczucie teatralnego efektu. Od samego początku **Końcówki** robi wszystko, precyzyjnie, z zimną kalkulacją, aby zawładnąć sceną i uwagą widza:

Hamm porusza się. Ziewa pod chustką. Zdejmuje chustkę z twarzy. Czarne okulary.
HAMM *Aa...* (ziewa) *...ja teraz.* (Pauza) *Gram.*
(W wyciągniętych rękach trzyma przed sobą rozpostartą chustkę)

Stara chusto! (Zdejmuje okulary, wyciera sobie oczy i twarz, przeciera okulary, wkłada je z powrotem, składa starannie chustkę i wkłada ja delikatnie do górnej kieszeni szlafroka. Chrząka, styka końce palców).

5. Świat Becketta istnieje poza dniem i nocą tak *jakby pewnego bezsłonecznego dnia, w samym środku zimy ziemia utknęła w szarości wieczoru.*

HAMM *Noc już?*

CLOV (dalej patrząc) *Nie.*

HAMM *A fale, jakie są fale?*

CLOV *Fale?* (patrzy przez lunetę na fale) *Jak z ołowiu.*

HAMM *A słońce?*

CLOV (dalej patrząc) *Słońca... brak.*

HAMM *Powinno właśnie zachodzić. Popatrz no dobrze.*

CLOV (popatrzywszy) *Każ się wypchać.*

HAMM *No więc co jest?*

CLOV (dalej patrząc) *Jest szaro.* (opuszczając lunetę i zwracając się do Hamma, głośniej) *Szaro!* (Pauza. Jeszcze głośniej) *S z a r o !*

Przenikające scenę *światło szarawe* dokonuje symbolicznej kremacji osób i ich otoczenia. Spopiela kolory aż do ich ostatecznego wytłumienia w otchłani gęstniejącej ciemności. Światło przechodzi w mrok, dźwięk w ciszę a ruch w odrętwienie. Przypatrzmy się finałom sztuk Becketta. **Czekając na Godota**: Gogo i Didi *nie ruszają się*. **Końcówka:** Hamm *opuszcza ramiona na poręcze fotela i nieruchomieje*. **Impromptu „Ohio"**: Słuchacz i Czytający *(jak najpodobniejsi do siebie) podnoszą głowy i patrzą na siebie. Nie mrugając. Bez wyrazu.* **Ostatnia taśma**: Krapp *nieruchomo patrzy przed siebie*. W **Krokach** dochodzi nawet do tego, że *po May ani śladu*.Ten świat na naszych oczach ulega atrofii. *Wszystko tu śmierdzi trupem* - zauważa zgryźliwie Hamm, żebyśmy już nie mieli żadnych wątpliwości, że jesteśmy w epicentrum Wielkiego Umierania.

6. Rzeczywistość sceniczna dramatów Becketta jest właściwie martwa od samego początku akcji. Resztkami tego co często nawet trudno uznać za fabułę rządzi czas przeszły. Znajdujemy się wśród wydarzeń, które się już stały *kiedyś*. Teraz jest tylko ... *mózg grzebiący w przeszłości... wygrzebujący z niej.. jakieś sceny... momenty.*

Odnaleźć w sercu strzępy miłości i umrzeć pojednawszy się z własnym gatunkiem - chce jeden z bohaterów Becketta. Tego samego zdają się pragnąć wszyscy z beckettowskiego korowodu kalekich i chorowitych starców zanim Beckett ostatecznie pozwoli im przejść w stan spoczynku. Zresztą ten *stan spoczynku* jest problematyczny. Finał sztuki wygląda zawsze u Becketta jak punkt wyjścia do jej ponownego odtworzenia. Gogo i Didi prawdopodobnie znów spotkają się pod drzewem na polnej drodze. Clov pewnie wróci aby od nowa zacząć przygotowywać Hamma *do snu*. Jesteśmy przecież świadkami GRY. *Coś posuwa się swoim torem.* Uczestniczymy w teatrze, teatrze Słowa i Ciszy, Światła i Ciemności. Ten teatr nie oszukuje nas iluzją. Słowo jest tu wyraźnie artykułowane przez aktora zobowiązanego do niewolniczego przestrzegania pedantycznych wsazówek autora. Światło jawnie pochodzi z teatralnego reflektora obsługiwanego przez oświetleniowca ściśle według matematycznie dokładnej partytury autora. Przyzwyczajeni do obiegowej opinii o pesymizmie Becketta zbyt rzadko zauważamy, że uwielbia on chwyty wręcz... farsowe czy burleskowe. Estragonowi opadają spodnie, a wcześniej z przyjacielem żongluje on melonikami. Krapp ślizga się na skórce od banana. A ile humoru, i to niekoniecznie czarnego, tkwi w przewrotnych utarczkach słownych między sparaliżowanym, ślepym Hammem, kadłubami jego rodziców i doglądającym całą trójkę Clovem. W utarczkach będących rutynowym odgrywaniem *komedii* życia i śmierci. Ta *komedia*, której odtwórcy stoją nad grobem lub się weń wręcz zapadają, przypomina nam dobrze znany kawał. Beckett wcale nie ukrywa, że powtarza dowcip z brodą, niezbyt udany dowcip Stwórcy. Tym swoistym wicem jest... nasza egzystencja. *Jak można lepiej wielbić Wszechmogącego niż chichocząc z jego żarcików, zwłaszcza tych słabszych* - zastanawia się Winnie, a być może to sam Beckett sugeruje nam sposób reakcji na przedstawieniach swych sztuk, będących metaforą losu ludzkiego? Metaforą tak bezwstydnie ekshibicjonistyczą, że aż jej bohaterowie wręcz się przechwalają: *W tym miejscu i w danym momencie cała ludzkość to my.*

7. Rodzinę Becketta zaludniało liczne grono kalek. Jego dwaj wujowie i kuzyn mieli amputowane nogi, trzeci wuj z powodu cukrzycy nie tylko postradał obie kończyny dolne ale oślepł i ledwie mógł się poruszać. Jednoaktowa **Komedia** - mężczyzna i dwie kobiety tkwiący rozpaczliwie w urnach - to echo... pozamałżeńskiego związku samego autora, który... nie stronił bynajmniej od uciech życia. Lubił whisky, prowadził ożywione życie towarzyskie, uprawiał szereg dyscyplin sportowych (jeszcze po czterdziestce rzucał oszczepem), szalał za kierownicą samochodu i gnał na oślep motocyklem. I zostawił po sobie dorobek literacki o imponującej intensywności intelektualnej. Ciało Becketta stało się Słowem.

8. Jeszcze małe uzupełnienie. Oczy Becketta miały z natury kolor zielono-niebieski.

MARIUSZ ORSKI

Rówieśnik *Końcówki*. Urodził się 7 IV 1957 roku, zaledwie kilka dni po światowej prapremierze tego wybitnego dramatu, z którym zmierzył się obecnie w Lublinie pod koniec pierwszej dekady swej reżyserskiej aktywności.

Jest podwójnym absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie - dyplomy wydziałów Wiedzy o Teatrze (1980) i Reżyserii (1985) - ale jego edukacja artystyczna wykracza poza standardowe akademickie ramy. *W okresie studiów* - wyznaje - *fascynowała mnie działalność i postać Jerzego Grotowskiego - jeździłem do Wrocławia jak do Mekki i w latach 1976-81 uczestniczyłem w wielu warsztatach i stażach, które proponował Grotowski, aż po ostatni jego polski pomysł: Teatr Źródeł. Zostało mi po tym sporo umiejętności zawodowych i nie słabnąca do dziś fascynacja technikami „źródłowymi" w operowaniu ciałem i głosem. Już jako student reżyserii zostałem stypendystą Rządu Francuskiego i odbyłem czteromiesięczny staż w Paryżu (1983/84), uczestnicząc w próbach „Burzy" Szekspira (Odeon-Teatr Europy) i „Uprowadzenia z seraju" Mozarta (Opera) - oba tytuły w reżyserii Giorgio Strehlera, wielkiego czarodzieja i poety teatru.* Tuż po powrocie do Polski zadebiutował jako reżyser w stołecznym T. Studio, gdzie wcześniej był asystentem Jerzego Grzegorzewskiego. Młodego twórcę spektaklu pt. *Tryptyk* (praprem. 25.V.1984 r.) wsparli: Zygmunt Konieczny - muzyką, Franciszek Starowieyski - inscenizacją plastyczną, Anna Chodakowska - wokalną interpretacją *Pieśni Bilitis* Pierre'a Louysa i *Czarownicy* Julesa Micheleta oraz Danuta Kisiel, gwiazda Pantomimy Henryka Tomaszewskiego - tańcem. Widowisko to, kontrowersyjnie ocenione w kraju, spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem w Grecji na festiwalu *Ateny stolicą kulturalną Europy* (1985). Kolejne swe spektakle Mariusz zrealizował w Poznaniu, Krakowie oraz Warszawie. Za reżyserię *Audiencji III* Bogusława Schaeffera w poznańskim T. Nowym otrzymał nagrodę Szczecińskiego Towarzystwa Kultury na XX Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Małych Form w Szczecinie w 1985 r. Mariusz okiełznał intelektualno-formalne rozpasanie scenariusza Schaeffera i na jego kanwie zaaranżował błyskotliwą i mądrą zabawę teatralną. Następnie młody reżyser wyjechał ponownie na stypendium. Tym razem do USA, aby studiować aktorstwo w American Conservatory Theatre w San Francisco i w Michael Chekhov Studio w Nowym Jorku (1988). Od tego czasu datuje się jego zainteresowanie techniką aktorską Michaiła Czechowa. *Czechow* - emocjonuje się - *był po prostu geniuszem aktorskiego rzemiosła i opracował unikalną technikę aktora, która pozwala mi osiągać coraz lepsze efekty w pracy nad spektaklem, szczególnie w domenie współpracy z aktorem. Poza tym Czechow jest moją nadzieją, wiarą i miłością, gdyż na każdym kroku przypomina, że teatr jest doświadczeniem duchowym przede wszystkim i że najważniejsza jest w nim wyobraźnia. Ciekawe kiedy polski teatr zainteresuje się wreszcie Czechowem.* Jako nauczyciel Mariusz uczestniczył w dwóch pierwszych międzynarodowych konferencjach-warsztatach poświęconych swemu idolowi - w Berlinie (1992) i w Moskwie (1993). W bieżącym roku działał w komitecie organizacyjnym Trzecich Międzynarodowych Warsztatów Michaiła Czechowa, które w sierpniu odbyły się w Anglii. Jest współzałożycielem i członkiem Międzynarodowej Asocjacji Micha-

Fot. M. Kaczanowski

iła Czechowa. *To jedyna organizacja do jakiejkolwiek należałem* - żartuje.
Od 1988 r. Mariusz jest wykładowcą w łódzkiej PWSFTViT na wydziale Reżyserii. Prowadził także wiele treningów i warsztatów aktorskich - m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie i w Instytucie Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.
Listę realizacji scenicznych Mariusza uzupełniają: *Edyp królem* Sofoklesa (T. Studyjny w Łodzi, 1990), *Próby* Schaeffera (T. Kameralny w Warszawie, 1993) i *Bachantki* wg Eurypidesa wystawiane w warszawskiej piwnicy staromiejskiej, które ostatnio bardzo spodobały się w Londynie i Brighton. *Zaświadczam uroczyście, że premiera „Edypa" w Łodzi była artystycznym wydarzeniem!*- pisał jeden z recenzentów. - *Dramat Edypa to esencja ludzkiego tragizmu, dzieło absolutnie genialne. Żadna z antycznych tragedii nie zarysowała tak prosto i dojmująco granic ludzkiej wytrzymałości. Spektakl Orskiego nie próbuje tej prostoty fryzować, upiększać czy ustraszniać. Opowiada historię Edypa i jego dochodzenia prawdy - naturalnie, po prostu, bez sugerowania rzekomych podtekstów. Krótki spektakl tylko pozornie rozgrywa się w wolnym tempie: czas jest w nim niemal fizycznie wyczuwalny, płynie stałym, nieubłaganym konsekwentnym rytmem...* Natomiast *Próbami*, polemicznymi w stosunku do schaefferowskiej maniery braci Grabowskich i Jana Peszka Mariusz zdobył przychylność młodej widowni i *Życia Warszawy*, które przed rokim donosiło - *przedstawienie jest spójne stylistycznie, w dobrym guście i nieodparcie śmieszne.* Z *„Bachantkami"* zaś - zwierza się twórca - *łączy się moment podsumowania moich zainteresowań archaicznymi technikami ekstazy, rytuału i obrzędu - magii, czyli źródeł teatru, który w swoich początkach związany był przecież z kultem i religią.*
Uzupełnieniem zawodowej biografii Mariusza są jego artykuły i eseje ogłaszane m.in. w *Dialogu, Teatrze, Zeszytach Literackich i Znaku*. Znalazły w nich odbicie jego fascynacje Grotowskim, Michaiłem Czechowem, Josifem Brodskim i Giorgio Strehlerem, którego 10 lat temu Mariusz poprosił o radę, co jest najważniejsze w zawodzie reżysera. Usłyszał wówczas: *Być poważnym. Być poważnym. I szczerym. A także: zawsze pamiętać o tym, że nasza praca jest pracą interpretatora, że zawsze mówimy dzięki autorowi... No, chyba, że sami piszemy sztuki. I jeszcze jedno: być z ludźmi i dla ludzi. Zawsze.*

DOROTA KOŁODYŃSKA

Dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie - 1991 r. Swe rysunki wystawiała m.in. w USA, Francji i Niemczech. W kraju z powodzeniem „zarabia" na opinię jednej z bardziej obiecujących indywidualności wśród scenografów młodego pokolenia. Jest autorką kostiumów do przedstawień *Idiota i inni* Dostojewskiego w reż. Jacka Zembrzuskiego (T. Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, 1991) i *Antygona x 2* Sofoklesa - Anouilha w reż. Macieja Korwina (T. Powszechny w Łodzi, 1993). Szczególnie spójną i konsekwentną całość tworzy wyobraźnia plastyczna Doroty Kołodyńskiej z inscenizatorską inwencją Zbigniewa Brzozy. Dwukrotnie realizowali *Przemianę* Kafki (T. Studyjny w Łodzi - 1993 i T. Dramatyczny m. st. Warszawy - 1994), a w radomskim T. Powszechnym im. Kochanowskiego wspólnie firmowali *Zbrodnię z premedytacją* Witolda Gombrowicza (1993) i *Antygonę* Sofoklesa (1994). Do *Zbrodni z premedytacją* Kołodyńska zaprojektowała *tak zaciszne, tak niewinne wnętrze dworku, że story w nim rozgrywające się, staje się jeszcze bardziej makabryczna* - dziwiło się *Słowo Ludu*. Inną gazetę zachwycała atmosfera obrazu: *Przydymione światła. (...) Zmatowiałe kolory kostiumów, ich przedwojenna elegancja. (...) To teatr, który demonstracyjnie chwali się swoją sztucznością. Teatr bardzo wysmakowany, starannie zakomponowany.* Te same cechy znalazły uznanie w przypadku *Przemiany*, której akcję scenografka odrealniła poprzez zastosowanie przezroczystych ekranów oddzielających od widowni wnętrze sceny, *gdzie nierzeczywiste figury (...) poruszają się w zaiste zjawiskowej przestrzeni o rozmytych konturach i ciepłych barwach sepii, jak na starej fotografii*, co chwaliła Wanda Zwinogrodzka na łamach *Gazety Wyborczej*, zniewolona urodą obrazu. *Subtelną, wyrafinowaną, liryczną urodą, którą widownia chłonie w całkowitym urzeczeniu.* Równie przychylna Dorocie Kołodyńskiej była krytyka po premierze *Antygony*, rozegranej w Radomiu we współczesnych kostiumach na tle abstrakcyjnej dekoracji. *Miedziane, ascetyczne kolumny, wyznaczające przestrzeń (...) kryją w sobie tajemnicę symbolu jedności miejsca. Blacha i szmaty, z których zostały wykonane, to rdzawobrunatny kolor ziemi i żałobny całun* - opisywała recenzentka *Teatru*, zwracając uwagę na charakterystyczne u Kołodyńskiej dążenie od teatralnego konkretu w wymiar poetyckiej metafory.

Fot. R. Pajchel

Spółdzielnia Niewidomych
im. Modesta Sękowskiego
ul. Głowackiego 35
20-060 LUBLIN

SZANOWNI PAŃSTWO

Spółdzielnia nasza istnieje na rynku od 1946 r.

Posiadamy bogate tradycje i doświadczenia w produkcji:

- wyrobów szczotkarsko-pędzlarskich
- wyrobów elektrotechnicznych
- wyrobów metalowych

Posiadamy wolne moce produkcyjne na:

- prasach mechanicznych mimośrodowych
- automatach tokarskich
- wtryskarkach do tworzyw termoplastycznych
- prasach do tworzyw termoutwardzalnych
- stanowiskach montażowych (montaż podzespołów elektrycznych)

Świadczymy usługi narzędziowe

NASZA OFERTA

* SZCZOTKI:
do: zamiatania, mycia rąk, mycia naczyń, szorowania
* PĘDZLE:
ławkowce, chlapaki, płaskie, angielskie, kaloryferowe
* KOMPLETY SZCZOTEK Z ALUMINIOWYM KIJEM:
zamiatacz, szrober, ulicówka
* SZNURY GRZEJNE
* PRZEDŁUŻACZE ELEKTRYCZNE
1 i 4 wtykowe
* ODGAŁĘŹNIKI INSTALACYJNE
* SPIRALA DO PRODIŻA
* WYŁĄCZNIKI DŹWIGNIOWE SIECIOWE WD-2 WD-3
* STACYJKA CIĄGNIKOWA
* BEZPIECZNIKI SAMOCHODOWE 8A 16A 25A
* LAMPKI SAMOCHODOWE PRZENOŚNE

KUPUJĄC NASZE WYROBY UZYSKUJESZ ULGI OD OPŁAT NA PAŃSTWOWY FUNDUSZ REHABILITACJI OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH

Informacji udziela
DZIAŁ SPRZEDAŻY
Lublin ul. Głowackiego 35
pokój 340, tel. 309-67
lub 320-71 w. 274
fax 307-31 tlx 643171

tel. 247-82, 267-02,
fax 73-60-73
Lublin, ul. Narutowicza 61,

GLORIA

Istniejemy już blisko 10 lat. Początkowo jako Oddział Studenckiego Biura Usług "Student-Service", a od maja 1991 r. jako "GLORIA" sp. z o.o. Nasza specjalność to:

HURTOWY HANDEL ALKOHOLEM
USŁUGI REKLAMOWE

Prowadzimy również jedyne w Lublinie czynne całą dobę specjalistyczne DELIKATESY ALKOHOLOWE.

Jesteśmy największym dystrybutorem alkoholi w regionie

Nasze hurtownie:

- LUBLIN, ul. Łęczyńska 3a ..... / 081/ 76-12-15
- RADOM, ul. Dzierzkowska 26 .. / 048/ 231-08
- CHEŁM, ul. Okszowska 41 ..... / 082/ 564-71
- ZAMOŚĆ, ul. Peowiaków 7 ..... / 084/ 20-13
- PUŁAWY, ul. Lubelska 55

KLUB TOWARZYSKI

hades

ZAPRASZAMY
CODZIENNIE od 13.00 do 3.00

DO WYKWINTNEJ RESTAURACJI,
BARÓW, SALI BILARDOWEJ
I KAWIARNI ARTYSTYCZNEJ

HADES
TO NIEZAPOMNIANE CHWILE
W NIEPOWTARZALNEJ ATMOSFERZE
ZABYTKOWYCH WNĘTRZ

ORGANIZUJEMY
BANKIETY, PRZYJĘCIA
OKOLICZNOŚCIOWE,
WYSTAWY, RECITALE, KONCERTY,
SPEKTAKLE, SPOTKANIA TOWARZYSKIE

LUBLIN
PEOWIAKÓW 12
TEL. 287-61

Samuel Beckett z matką, r. 1908

Zastępca dyrektora
d/s administracyjno-technicznych

JERZY KUŚ

Kierownik techniczny - **Piotr Krawczak**

Brygadziści pracowni:
krawieckiej damskiej - **Elżbieta Paradowska**
krawieckiej męskiej - **Stanisław Iwanek**
fryzjersko-perukarskiej - **Ewa Rzepa**
stolarskiej - **Piotr Woźniak**
plastycznej - **Ewa Litwiniuk**
elektrycznej - **Edward Ciechoński**
akustycznej - **Krzysztof Duński**
Pracownia ślusarska - **Eligiusz Skrzypek**

Rekwizytor - **Henryk Tokarski**

Brygadier sceny - **Andrzej Gawroński**
Światło - **Andrzej Biliński**
Dźwięk - **Janusz Cieślik, Krzysztof Duński**

W programie wykorzystano cytaty z *Dzieł dramatycznych* **Samuela Becketta** w przekładzie **Antoniego Libery**, PIW 1988 r.
Program ilustrują m.in.: projekty kostiumów **Doroty Kołodyńskiej** oraz reprodukcje obrazów:
Chrystus Świętego Jana od Krzyża **Salvadora Dalego**
i *Ślepcy* **Piotra Bruegla Starszego.**

Opracowanie graficzne I strony programu - **Barbara Wołosiuk**

Redakcja programu
Jerzy Jasiński

Skład komputerowy:
Kinga & Bartek Gągola

Opracowanie techniczne i druk
Lubelska Drukarnia Alf-Graf

Ponadto w repertuarze Teatru:

Benedykt Hertz
CZUPUREK
reżyseria i choreografia - Tomasz Grochoczyński
scenografia - Ireneusz Salwa
muzyka, interpretacja tekstów muzycznych
i współpraca choreograficzna - Zbigniew Rymarz
Premiera 18 IX 1993 r.

Gabriela Zapolska
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ
reżyseria - Andrzej Żarnecki
scenografia - Łucja Kossakowska
Premiera 26 II 1994 r.

Alan Ayckbourn
JAK SIĘ KOCHAJĄ W NIŻSZYCH SFERACH
(How the Other Half Loves)
przekład - Kazimierz Piotrowski
reżyseria - Tomasz Grochoczyński
scenografia - Magdalena Dipont
Premiara 19 III 1994 r.

William Shakespeare
SEN NOCY LETNIEJ
(A Midsummer Night's Dream)
przekład - Konstanty Ildefons Gałczyński
reżyseria - Romana Próchnicka
dekoracje - Teresa Ponińska
kostiumy - Teresa Targońska
muzyka - Jerzy Satanowski
choreografia - Zygmunt Kamiński
Premiera 25 VI 1994 r.

W przygotowaniu:

Stanisław Wyspiański
NOC LISTOPADOWA
opracowanie tekstu i reżyseria - Andrzej Żarnecki
scenografia - Krzysztof Pankiewicz

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie
ul. Narutowicza 17, tel. 242-44, 229-35, fax 207-27
Biuro Organizacji Widowni
(kierownik - Tadeusz Ciężak)
przyjmuje zamówienia na sprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych.
Czynne: poniedziałek-piątek, w godz. 8.00-16.00.
Tel. 244-36
Kasa biletowa czynna codziennie
z wyjątkiem poniedziałków w godz. 12.00-19.00
przerwa 14.00-14.30. Tel. 244-36