CENTRUM SZTUKI STUDIO

00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki tel. 20 47 70

Samuel Beckett

KOMEDIA

OSTATNIA TAŚMA

Samuel Beckett

KOMEDIA

(Play)

przekład: Antoni Libera

KOBIETA 1	ANNA CHODAKOWSKA
KOBIETA 2	IRENA JUN
MĘŻCZYZNA	TADEUSZ ŁOMNICKI
ŚWIATŁO	MACIEJ POPŁAWSKI

OSTATNIA TAŚMA

(Krapp's Last Tape)

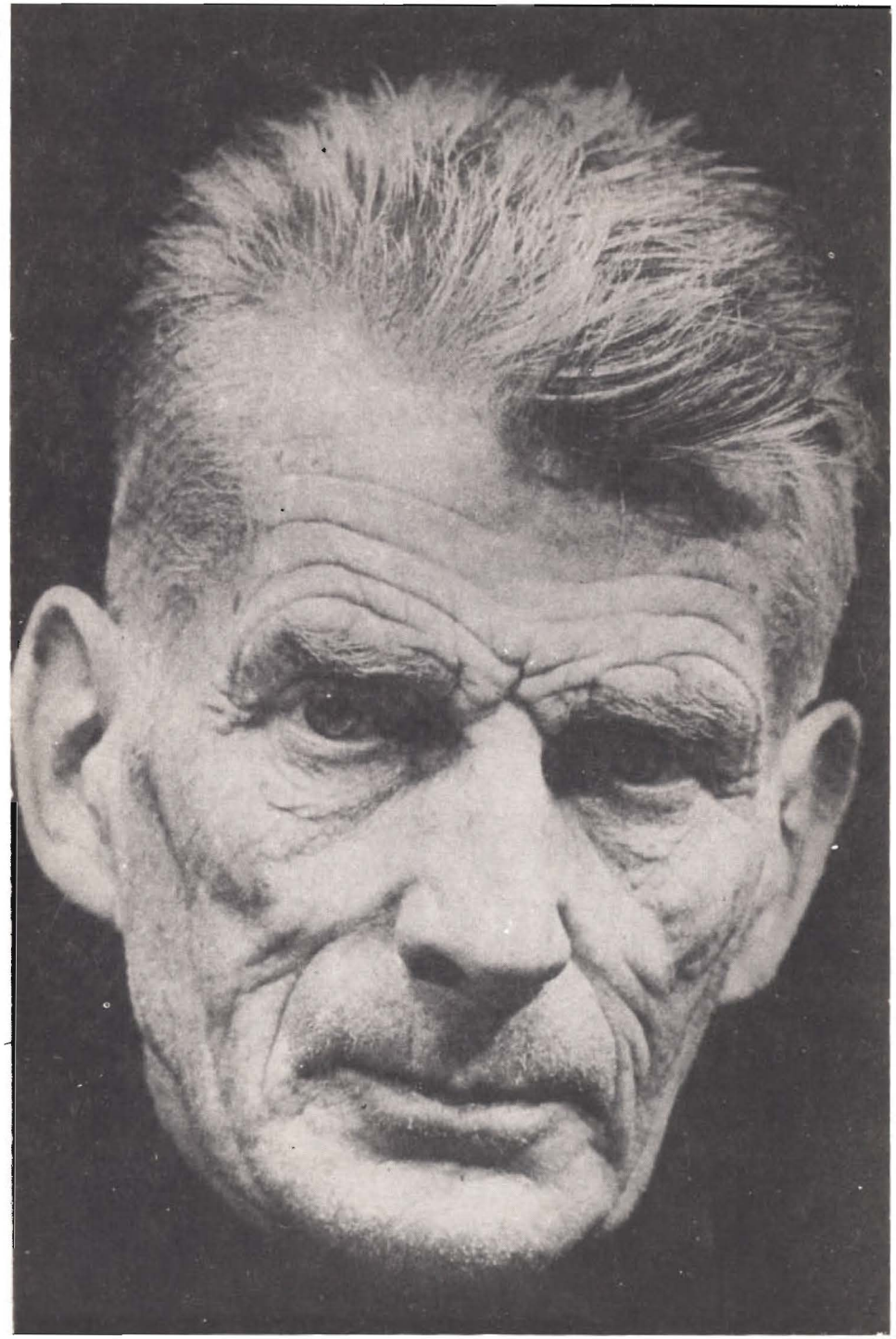
przekład: Antoni Libera

KRAPP — TADEUSZ ŁOMNICKI

reżyseria ANTONI LIBERA
scenografia EWA STAROWIEYSKA
asystent scenografa KASPER KOKCZYŃSKI
reżyseria dźwięku BARBARA OKOŃ—MAKOWSKA

PREMIERA 1[4] MARCA 1985

Samuel Beckett



Antoni Libera

KILKA SŁÓW O AUTORZE I PREZENTOWANYCH SZTUKACH

Samuel Beckett, potomek francuskich hugonotów przybyłych do Irlandii w XVII wieku, urodził się 13 kwietnia 1906 w Dublinie. W Irlandii spędził dzieciństwo i młodość, po czym wyjechał do Francji, gdzie z końcem lat 30-tych osiedlił się na stałe. Jego rodzimym językiem jest angielski, od pewnego czasu pisze jednak też po francusku. Obecnie, od wielu już lat, wszystkie swoje dzieła tworzy równolegle w obu językach. Włada ponadto niemieckim, hiszpańskim i włoskim. Do połowy lat 50-tych był pisarzem prawie nieznanym i stale żyjącym na granicy ubóstwa — mimo że na swym koncie miał już bardzo pokaźny dorobek. Składały się nań pisane w młodości eseje i artykuły (głównie szkice o Joysie i Proustie), tomiki wierszy, kilkanaście opowiadań oraz sześć powieści. Przełomowym wydarzeniem w życiu Becketta jako pisarza stała się premiera jego pierwszej sztuki — „Czekając na Godota" (Paryż, styczeń 1953). Począwszy od tej chwili, w ciągu niespełna trzech lat, zdobył rozgłos światowy i stał się autorem tłumaczonym i wydawanym na całym świecie. W 16 lat później, w 1969, otrzymał literacką Nagrodę Nobla. „Czekając na Godota" uznane jest przez krytykę światową za jeden z największych dramatów, jaki powstał w XX wieku i za jeden z kamieni milowych w historii dramaturgii od Ajschylosa począwszy. Sam pisarz za swą najlepszą sztukę uważa napisaną w kilka lat po „Godocie" „Końcówkę". Na temat całej twórczości Becketta, zwłaszcza zaś na temat jego dramaturgii, powstała w ciągu ostatnich 25 lat olbrzymia literatura krytyczna, liczącą ponad 10000 pozycji. W Anglii obliczono, że o żadnym ze współczesnych pisarzy żyjących lub zmarłych w ciągu ostatniego ćwierćwiecza nie napisano tyle, co Becketcie. W związku z tym zainteresowaniem, w 1976 powstał w Anglii „Journal of Beckett Studies" („Dziennik Studiów Beckettowskich") — periodyk poświęcony wyłącznie twórczości pisarza.

Począwszy od 1967 Beckett zaczął sam reżyserować swoje sztuki (wcześniej asystował tylko na próbach niektórych inscenizacji). Realizował je głównie w Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim — w języku niemieckim, a poza tym w Paryżu — po francusku, i w Londynie — po angielsku. Do dzisiejszego dnia wystawił już prawie wszystkie swe dzieła, w każdym razie wszystkie najważniejsze, a niektóre z nich — nawet po kilka razy. Do inscenizacji tych bardzo przygotowywał się zawsze starannie opracowując niezwykle dokładny, wręcz pedantyczny plan obejmujący najdrobniejsze szczegóły przedstawienia. Jego notesy z owymi planami oraz dziennikami prób prowadzonych bądź przez asystentów bądź przez niektórych aktorów ukazały się następnie i dalej ukazują w edycjach książkowych stanowiąc nieocenioną pomoc dla przyszłych realizatorów jego sztuk oraz niezwykle ciekawy i instruktywny autokomentarz dla badaczy i miłośników jego dzieł.

„Ostatnia taśma" napisana po angielsku w 1958 jako „Krapp's Last Tape" („Ostatnia taśma Krappa") i przełożona zaraz na francuski jako „La dernière band" („Ostatnia taśma") jest trzecią w kolejności sztuką Becketta (jeśli nie liczyć nie opublikowanej dotąd nigdy „Eleuthérii" powstałej jeszcze przed „Godotem"). Pisarz stworzył ją zainspirowany niezwykłym głosem angielskiego aktora Patricka Magee'ego (zmarłego w 1984), który w radio BBC czytał fragmenty jego prozy. Audycja nagrana i nadana była w grudniu 1957 r., już w końcu lutego 1958 Beckett miał gotową pierwszą wersję sztuki. Nosiła ona wówczas roboczy tytuł „Monolog Magee'ego". Premiera odbyła się jeszcze tego samego roku, 28 października w Royal Court Theatre w Londynie — oczywiście z Mageem jako Krappem.

Nazwisko „Krapp" jest dla angielskiego ucha znaczące: kojarzy się ze słowem „scrap" (skrawek, resztka, odpadek). W innych obszarach językowych nie wywołuje rzecz jasna takich asocjacji albo budzi inne niepożądane (np. po niemiecku „Krapp" znaczy „marzanna") i pozostaje wyłącznie pewnym — obcym lub dziwacznym — nazwiskiem. Z tych właśnie powodów autor usunął je z tytułów własnej wersji francuskiej i z wersji niemieckiej, którą autoryzował. Podkreślił w ten sposób, że nazwisko bohatera ważne jest jedynie ze względu na pole skojarzeniowe w obszarze języka angielskiego, poza nim nie jest istotne. Inaczej mówiąc nieważna jest narodowość bohatera, nieuchronnie sugerowana brzmieniem i kształtem nazwiska. Istotą przedstawionego zdarzenia jest ewolucja osobowości człowieka, pokazana przez pryzmat jej ostatniego stadium, nie zaś ewolucja osobowości pewnego, powiedzmy, Anglika. Z tych właśnie powodów tytuł mojego przekładu na polski wzorowany jest na tytułach wersji francuskiej i niemieckiej („Das letzte Band").

„Ostatnia taśma" jest sztuką, którą autor — w porównaniu z innymi swoimi dziełami — realizował największą ilość razy — aż czterokrotnie. W 1969 w Schiller - Theater — w języku niemieckim, w 1970 w Theatre Recamier w Paryżu i w 1975 w Theatre d'Orsay również w Paryżu — w języku francuskim, wreszcie w 1977 w San Quentin Drama Workshop w Berlinie Zachodnim — w języku angielskim.

Pierwsza inscenizacja berlinska nie była dokładną realizacją pomysłów i wskazówek zwartych w didaskaliach. Autor wprowadził w niej liczne zmiany w stosunku do oryginału, zwłaszcza znacznie przerobił sekwencję początkową. Kolejne inscenizacje zaś nie powielały w prosty sposób pierwszej, lecz za każdym razem były nieco inne, z inaczej rozłożonymi akcentami, z dalszymi innowacjami, a zarazem — z redukcjami. Najogólniej rzecz biorąc, ewolucja sztuki szła w kierunku coraz większej surowości i oszczędności środków wyrazu, z każdą kolejną inscenizacją aktor kreujący rolę Krappa miał coraz mniejszy margines swobody, sam Krapp zaś jako postać z żywotnego jeszcze, dziarskiego i lubieżnego starca przemieniał się stopniowo w schorowanego, kostycznego dziwaka, o maksymalnie — do przesady — zrutynizowanych ruchach, i wyraźnie przeczuwającego rychłą śmierć.

„Ostatnia taśma" niewątpliwie arcydzieło krótkiej formy scenicznej, nie cieszyła się, niestety, specjalnym zainteresowaniem w Polsce. Realizowano ją zaledwie trzykrotnie. Po raz pierwszy w 1959 w Teatrze „38" w Krakowie (inscenizacji tej nie można jednak traktować poważnie, gdyż reżyser, Waldemar Krygier, wprowadził do utworu dodatkowe postaci — dziewczynę i pracownika zakładu pogrzebowego — i w ogóle stworzył coś, co z Beckettem miało raczej mało wspólnego), po raz drugi — aż w 1980 w Teatrze Nowym w Poznaniu (inscenizację tę, w reżyserii Jacka Gąsiorowskiego i z Januszem Michałowskim jako Krappem, należy uznać za właściwą prapremierę sztuki w Polsce), po raz trzeci wreszcie — w 1982 w PWST w Warszawie (warsztat aktorski Sławomira Orzechowskiego przygotowany pod kierunkiem niżej podpisanego). Wypada żałować, że nie doszła do skutku planowana w latach 60-tych inscenizacja w warszawskim Ateneum z Jackiem Woszczerowiczem.

„Komedia" napisana po angielsku w 1962 jako „Play" (co znaczy zarówno „sztuka", „gra" i „zabawa") i przełożona przez autora na francuski jako „Comédie" („Komedia") jest piątą (i ostatnią z tzw. „kanonu") sztuką Becketta. Między „Ostatnią taśmą" a „Komedią" powstały jeszcze w 1961 „Radosne dni". Prapremiera światowa „Komedii" odbyła się w Ulmer Theater w Ulm w Niemczech Zachodnich 14 czerwca 1963 w języku niemieckim. W ślad za nią posypały się premiery: amerykańska (styczeń 1964), angielska (kwiecień 1964) i francuska (czerwiec 1964).

Tytuł wersji angielskiej „play" kojarzy się (oczywiście tylko w kontekście treści sztuki) z pewnym ustępem z „Praw" Platona. Brzmi on następująco: „Powiadam więc, że wagę przykładać trzeba do tego, co poważne, a nie trzeba do tego co nie poważne. Otóż godny tego, by poświęcać mu całą uwagę, jest jedynie Bóg, człowiek zaś, jak już mówiliśmy, jest jakby jakąś przemyślnie sporządzoną zabawką boga, a to, że nią jest, stanowi naprawdę jego wartość. Zgodnie z tym przeznaczeniem każdy, mąż i niewiasta, powinien przepędzać swe życie bawiąc się w najpiękniejsze z zabaw." W angielskim przekładzie „Praw" słowo „zabawy" oddane jest właśnie przez słowo „play".

Tytuł wersji francuskiej „Comédie", kojarzy się z kolei i to już nieodparcie, z dziełem niezwykle ważnym dla Becketta, dziełem, z którym nie rozstawał się przez całe życie i które wywarło na jego twórczość bodaj czy nie największy wpływ — z poematem Dantego. Jak wiadomo, wielki Florentczyk nadał swemu utworowi właśnie tytuł „Komedia", co zgodnie z kategoriami stylistyki średniowiecznej podkreślało, że nie zamierza wypowiadać się stylem podniosłym, „tragicznym", lecz językiem powszednim, „komicznym". „Boska" jest przydomkiem pochodzącym od późniejszych, pełnych podziwu czytelników.

Te dwa odniesienia, z jednej więc strony Platon z przytoczonego ustępu „Praw", z drugiej zaś Dante z „Boską Komedią", wyznaczają trop prowadzący do pojęcia zarówno intencji pisarza, jak i sensu jego sztuki.

„Komedię" rezyserował Beckett osobiście tylko raz, w 1978 w Schiller—Theater w języku niemieckim. (Zob. dalej fragmenty z dziennika prób.)

W Polsce wystawiono „Komedię" dotychczas dwa razy, w 1972 w Teatrze Starym w Krakowie i w 1981 w PWST w Warszawie.

Tadeusz Łomnicki:

Sztukę Samuela Becketta „Ostatnia taśma Krappa" przeczytałem tuż po jej opublikowaniu w „Dialogu". Był to chyba rok 1959.

Ta dziwna sytuacja „starego zmęczonego człowieka" przesłuchującego taśmy z własnej przeszłości skoncentrowała wtedy moją uwagę raczej na tamtym młodym — raczej na słuchanym niż słuchającym. Wówczas mój wiek był zbliżony do wieku Krappa, którego głosu, stary Krapp w tym momencie słucha. Pragnę dodać, że pierwsze zdanie, rozpoczynające didaskalia autorskie — zdanie, które pozostaje jak gdyby w oderwaniu od całości i miało dla mnie znaczenie jedynie literackie — wypełniło moją wyobraźnię. To zdanie brzmi następująco: „Późny wieczór w przyszłości".

W przyszłości. Aktor ma jedną przyszłość: teatr. Może w przyszłości i ja zagram Krappa — myślałem. Więc może by tak nagrać na taśmie ten tekst młodego Krappa i mieć go już na wszelki wypadek? Myśl ta nigdy mnie nie opuszczała, zawsze jednak brakowało mi zdecydowania i wytrwałości. Dlaczego?

Czułem, że nie umiem się uporać z usłyszeniem siebie samego z pozycji „późnego wieczoru przyszłości" z pozycji starego człowieka. I przyznaję, że nie umiałem sobie wtedy wyobrazić siebie starego. Myśl ta nawet mnie śmieszyła. A dzisiaj.

Otóż to!

Słusznie wyczuwałem dramat — nie starczyło jednak wyobraźni.

Taśmy nie nagrałem. Obecnie ten utwór, jak Ditfurthowski kogut z obcej galaktyki, który budową swego dziobu, żołądka, odbytu pozwala nam odczytać zagadki istnienia odległej cywilizacji, obecnie ten utwór wydaje mi się jakoś okradziony. Jakaż rozkosza byłoby teraz przesłuchanie taśmy z tamtych lat! Przystępując dziś do tej pracy żałuję bardzo żałuję, że tego nie zrobiłem. I pisząc to mam nadzieję, że może ktoś inny to zrobi, że założy własny bank taśm Krappa — na użytek późnego wieczoru przyszłości.

Samuel Beckett

Z eseju o Prouście (1930)

„Pragnienia doznawane wczoraj właściwe są wczorajszemu „ja", nie dzisiejszemu. To, co chętnie nazywamy osiągnięciem, rozczarowuje nas w swej marności. Lecz cóż jest osiągnięcie? Tożsamość podmiotu z przedmiotem pożądania. Nim jednak coś takiego zajdzie, podmiot po drodze umiera, i to chyba nie raz. Toteż rozczarowywać się banałem jakiegoś przedmiotu wybranego przez podmiot w momencie A jest dla podmiotu w momencie B czymś równie nielogicznym, co spodziewać się, że widok wuja jedzącego obiad zaspokoi głód.

... nasze marzenie o Raju, w którym zachowywałoby się dawną osobowość, jest absurdem, bo życie nasze to pewien szereg Rajów, których kolejno się wypieramy, czyli że jedyny Raj prawdziwy — to zawsze Raj utracony.

Tragedia to sposób, w jaki wyraża się pokuta, ale nie ta nędzna pokuta za skodyfikowane naruszenie jakiegoś miejscowego porządku, ustalonego przez łotrów dla głupców. Bohater tragiczny to obraz pokuty za grzech pierworodny, jego i wszystkich jego *socii malorum* [towarzyszy niedoli], za pierworodny i wieczny grzech urodzenia się.

„Komedia", Londyn 1964 (Fot. Zoe Dominic)

„KOMEDIA"

UKŁAD CAŁOŚCI:

Chór	(Moc światła 3)
Część I (Historia)	(Moc światła 5)
Część II (Medytacja)	(Moc światła 4)
Chór (po raz drugi)	(Moc światła 2)
Powtórzenie części I	(Moc światła 4)
Powtórzenie części II	(Moc światła 3)
Chór (po raz trzeci, skrócony)	(Moc światła 1)
Powtórzenie początku części I	(Moc światła 3)

1 — najmniejsza moc światła. 5 — największa moc światła.

„KOMEDIA"

CHÓR:

KOBIETA 1 Tak dziwne ciemnosc najlepsza a im ciemniej tym gorzej dopiero jak całkiem ciemno tylko wtedy wytchnienie lecz to przyjdzie ta chwila w tym rzecz ujrzysz to puscisz mnie zostawisz i będzie całkiem ciemno i cicho wymazane na zawsze po wszystkim —

KOBIETA 2 Tak pewnie lekko stuknięta bardzo proszę mowiliby biedaczka lekko stuknięta w głowę leciutko (*cichy, wariacki smiech*) leciutko niestety wątpię w to wątpię w to nic takiego wciąż jestem całkowicie normalna dalej robię co mogę jak umiem —

MĘŻCZYZNA Tak spokoj wydawało się wszystko zgasnie cała męka jakby nigdy niczego nie było ze przyjdzie (*czknięcie*) przepraszam to bzdura juz wiem a jednak zdawało się ze będzie to znaczy nie dosc ze juz po wszystkim jakby nigdy niczego nie było —

AUTORSKA INSCENIZACJA „KOMEDII" W SCHILLER—THEATER. JESIEŃ 1978.

Z DZIENNIKA PRÓB PROWADZONEGO PRZEZ ASYSTENTA

11 września

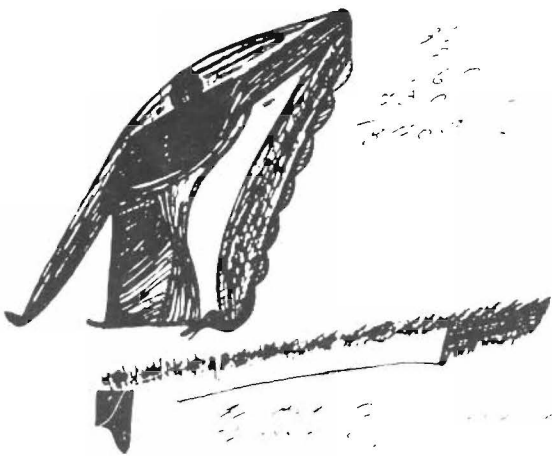
Beckett uważnie pochyliwszy głowę w głębokim skupieniu śledzi tok cichego i niezdecydowanego czytania. Usłyszawszy jakiś błąd, zrywa się z miejsca i poprawia. Tekst niemiecki zna jak zwykle na pamięć co do słowa, razem ze znakami interpunkcyjnymi. Znajomość ta jest rezultatem wielomiesięcznych przygotowań. Jak przy próbach wszystkich poprzednich inscenizacji, tak i teraz przedstawia na wstępie układ i strukturę całości. (...)

Wyjmuje z kieszeni mały czerwony notes i zaczyna go wertować. To jego egzemplarz reżyserski. Na dwudziestu stronicach prześledził strukturę sztuki i przepisał ją w tematycznych zestawieniach. Dokładnie ustalił, kiedy postacie wchodzą we wzajemne związki na podstawie przywołanych we wspomnieniach wspólnych sytuacji i jak często się to zdarza. Gdzie i jak często w części II każdy z nich mówi na temat obu pozostałych partnerów, co do których sądzi, że jeszcze żyją oraz gdzie i jak często każdy z nich mówi o swojej obecnej sytuacji. Dużą rolę gra przy tym u Becketta obliczanie stosunków ilościowych. Egzemplarz reżyserski jest niejako matematycznym dowodem tego, że autor nie pozostawił niczego w swojej sztuce przypadkowi. Jest sprawdzianem i zarazem dokumentacją pełnej funkcjonalności napisanego tekstu dramatycznego.

12 września

Każdemu wiadomo, jak powściągliwie reaguje Beckett na pytania dotyczące sensu jego utworów. Tym razem sam przełamuje milczenie, każda z postaci na scenie jest zdana tylko na siebie, każda jest sama w swoim piekle. Nikt nie wie niczego o drugim. Chodzi o to, by tekst mówiony był gorączkowo, bez wytchnienia. Nagły zryw, zaraz po nim następny. (...) Światło wymusza tekst, aby go wkrótce zdusić. Przy wygłaszaniu kwestii oczy powinny pozostawać szeroko otwarte, głowę trzeba trzymać absolutnie nieruchomo, mrugać wolno tylko w ciemności. (...) Głosy mają być monotonne, zupełnie bezbarwne. Tylko niektóre miejsca mogą otrzymać zabarwienie emocjonalne, np. „zostaw mnie" albo „piekielny półmrok" albo śmiech Kobiety 2. W części I punktowka ma świecić stosunkowo silnie, w części II odpowiednio słabiej — przeszłość i teraźniejszość. Światło robi się coraz bardziej zmęczone, wynika to z tekstu. Podobny sens ma skrócenie Chóru przed początkiem drugiego powtórzenia.

Rękopis „Ostatniej taśmy" (po lewej u góry obliczenie ilości godzin w roku)



Postacie są po prostu zmuszone do opowiadania wciąż na nowo swojej starej historii: owej banalnej klęski trojga ludzi. Wszyscy troje wyobrażali sobie życie pośmiertne jako coś o wiele łatwiejszego. W tekście można znaleźć poszlaki popełnionego przez nich samobójstwa. Postacie same siebie zapytują: czy aby nie zwariowały, każda z nich zadaje sobie takie pytanie. W każdym razie zdaje im się, że są na najlepszej drodze do tego. Problem: czy nie dostały już aby pomieszania zmysłów, przewija się przez cały tekst. Pytają: co znaczy światło. Jest ono dla nich bezsensowną torturą, bo przecież „powiedziane już wszystko". Czego szuka światło? Jakiej prawdy? Co należy uczynić, aby przerwać to piekło? Należy coś powiedzieć, ale co? A przecież „powiedziałam (-em) już wszystko". Cała sytuacja to nie kończące się piekło, w którym wszyscy pytają, ale nikt nie wie właściwie, o co. Bezsensowność tą wiedzie do rozpaczy. Bezsensowność sytuacji powinni współodczuwać aktorzy.

13. września

Beckett dąży do ustalenia nie tylko siły, ale i wysokości głosu. Podaje ton uderzając w klawisze fortepianu (...) To bardzo trudne powtórzyć ton fortepianu głosem mówionym. Zasadniczymi współrzędnymi sztuki okazują się zjawiska często muzyczne: staccato, natężenie i wysokość głosu, tempo (...) Przy postulowanym maksymalnie szybkim tempie wypowiedzi, skrajnie trudne okazuje się utrzymanie tonu i siły głosu na tym samym poziomie.

22. września

Beckett przyszedł dziś do Akademii, jak zawsze pieszo, w ulewnym deszczu. Najpierw gorąca kawa. Następnie ustalenie znaków reżyserskich: pięść wzniesiona w górę – głośniej, pięść opuszczona – ciszej, wszystko ze wzrokiem zwróconym ku danemu aktorowi. Na pewno najczęściej będzie to pięść na dół – dodaje Beckett z lekkim uśmiechem, z myślą o swojej preferencji dla ściszeń.

26. września (dwa tygodnie od rozpoczęcia prób)

Troje samotnych zawodników z wolna zaczyna tworzyć trio.

27. września

Telefon od Becketta. Uważa, że nie ma już po co uczestniczyć w próbach. Jego wymagania są znane. Dalej możecie już ćwiczyć sami.

„OSTATNIA TAŚMA"

KOMENTARZE TŁUMACZA DO NIEKTÓRYCH KWESTII

Pudełko (...) dziewięć! na Boga! Każde pudełko zawiera pięć szpul, każda szpula to jeden rok życia Krappa. Skoro istnieje pudełko nr 9, oznacza to, że w sumie szpul jest 45, a więc że Krapp nagrywa taśmy już przez 45 lat, tzn. od 24-go roku życia (obecnie ma 69). Stąd właśnie zdumienie: Na Boga! Już tyle lat!

Pożegnanie z — miłością. Tak brzmi również tytuł pewnego wiersza Johna Donne'a (1572-1631), angielskiego metafizycznego poety. Faktycznie nie chodzi o pożegnanie, lecz o zerwanie, koniec z miłością. Krapp w wieku 39 lat nie tyle pożegnał się z miłością (przestał móc kochać), co świadomie się jej wyrzekł, żeby się nie odrywać od pracy, jak powiada w 30 lat później.

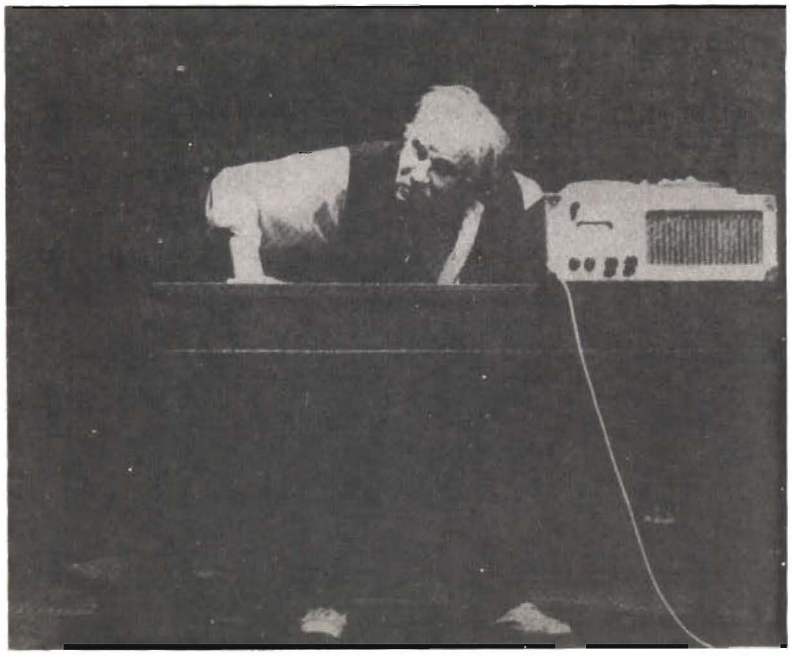
jeśli nie liczyć tej mojej starej słabości... i Dla człowieka z moją przypadłością... Krapp ma skłonność do obstrukcji.

Tę okropną rocznicę... Rocznicę swoich urodzin.

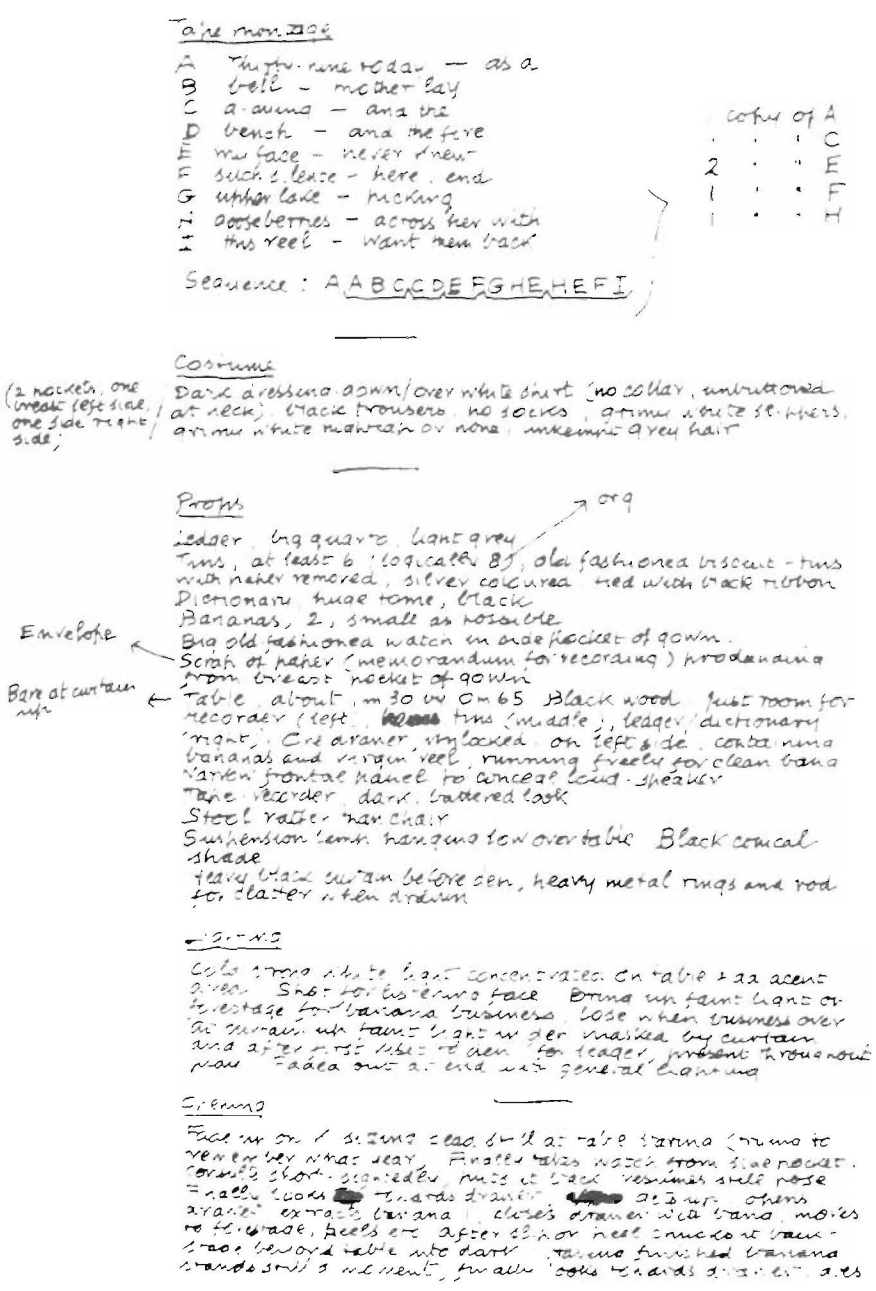
z Bianką na Kedar Street. Imię i nazwa ulicy znaczące: Bianka po włosku – biała, Kedar po hebrajsku – czarna, ciemna. Śniada jestem, jak namioty Kedaru. (*Pieśń nad pieśniami* I, 5)

Z ostatnich ośmiu tysięcy godzin z okładem... Tzn. w ciągu ostatniego roku, rok liczy 8 760 godz.

Patrick Magee jako Krapp Londyn 1958 (Fot. David Sim)



Martin Held jako Krapp Schiller-Theater 1969 (pierwsza inscenizacja autorska)



Wszystkie nasze dzienne sprawy... — W oryginale angielskim Krapp śpiewa początek bardzo popularnego hymnu protestanckiego śpiewanego na wieczornym nabożeństwie *„Now the day is over"* (*„Dzień już skończony"*)

I oczy! Jak...chryzolit! — Dalekie echo następującej kwestii z *„Otella"* Szekspira: „O, gdybym był miał pewność jej wierności (i niebo było mi za nią dawało) Drugi świat taki, utworzony z jednej, (Całej, rodzimej sztuki) chryzolitu, Nie byłbym jej oddał" (Akt V, sc. 2)

W chwili gdy opuszczano zasłonę (...) rzucałem akurat pileczkę białemu pieskowi, tak się złożyło. Spojrzałem przypadkiem w górę i już tam była. — Tzn. zasłona w oknie umierającej matki. Oznacza to, że matka właśnie umarła. Zgodnie ze starym zwyczajem, w pomieszczeniu, w którym ktoś umarł, natychmiast zasłania się okna. Skoro Krapp nie widział jak „opuszczano zasłonę", a ujrzał ją dopiero „gdy już tam [w oknie] była" oznacza to, że przeoczył moment śmierci.

zrozumiałem w końcu, że ciemność, którą tak zawzięcie zwalczałem, w rzeczywistości jest mi naj- ... — W domyśle „najbliższa". Krapp dochodzi w tym momencie (w wieku 38 lat) do wniosku, że jego powołaniem jako pisarza jest badać ciemną, a nie jasną stronę ludzkiej natury. Planowane przez niego od dawna „opus magnum" musi więc mieć za swój przedmiot tę właśnie sferę.

Sprzedano siedemnaście egzemplarzy... — Oczywiście głównego dzieła Krappa, owego „opus magnum", nad którym zaczął pracować 30 lat wcześniej.

Funt, sześć szylingów i kilka pensów... — Przeciętna najniższa cena książki u akwizytorów księgarń przed wojną.

Znowu lektura „Effi"... — *„Effi Briest"* — powieść Theodora Fontane'a (1819—1898). Ulubiona powieść Becketta. Imię „Effi" po angielsku znaczące, kojarzy się ze słowem „ineffable" (niewysłowiony, niewyrażalny). Kontrastuje z nim dosadne imię „Fanny".

Bądź znów (...) w wigilijny wieczór, i zrywaj ostrokrzew, ten z czerwonymi jagodami. — Słowa te dla angielskiego odbiorcy brzmią swojsko, kojarzą się z tekstem popularnej kolędy angielskiej „Ostrokrzew rodzi jagody czerwone, jak wszelka krew". W ten sposób wskazują, że chodzi o wspomnienie z dzieciństwa.

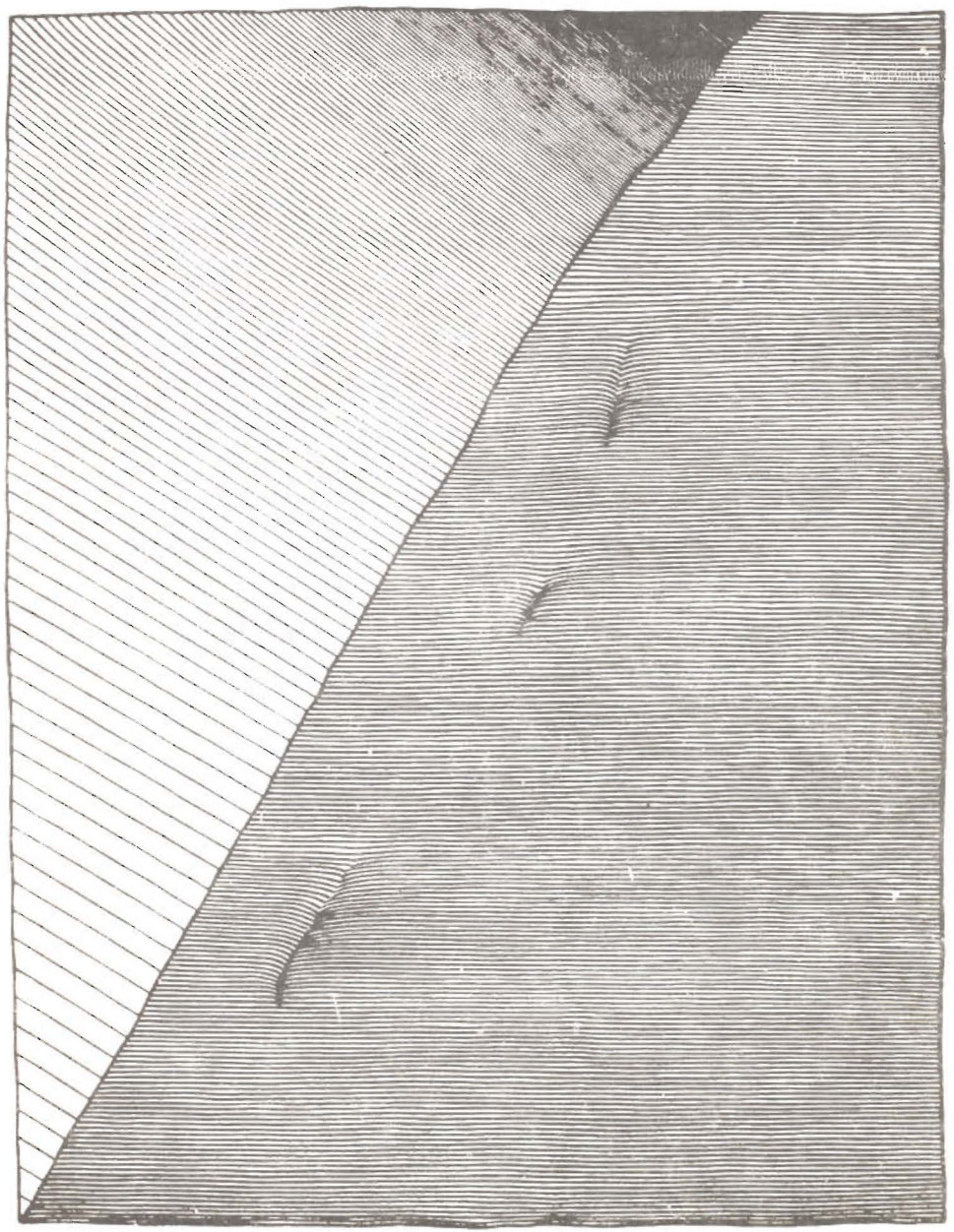
— przegląd dzieł autora „Koncówki" unaocznił, że pisarz ten to rzadkie skrzyżowanie intuicjonisty z racjonalistą, to profetyczny wizjoner, który poddaje swe objawienia trzeźwej i bardzo precyzyjnej, niemal matematycznej obróbce, to synteza natchnionego mistyka ze zdyscyplinowanym formistą. Jeśli idzie o tematykę jego dzieł, to skupia się ona wokół najbardziej zasadniczych kwestii religijno—filozoficznych, takich jak pochodzenie i natura świata, istota i przeznaczenie człowieka, jego możliwości poznawcze i szansa zbawienia. Jeśli zaś chodzi o sposób rozwiązywania zagadnień bytu, świata i człowieka, to czyni to na sposób dualistyczny. W jego wizjach i wzorach pobrzmiewa wiara w dwoistość świata, w wieczną dialektykę ciała i duszy, bytu i nicości, w mit wiecznego początku i w mit spiralnego, nieskończonego rozwoju. Co do formy, jaką posługuje się Beckett, to nie ma ona w sobie nic ani z dyskursu, właściwego filozofom, ani z metafizycznego opisu, właściwego poetom metafizycznym, ani z programowego alegoryzmu, właściwego z kolei tekstom biblijnym. Jej istotą jest coś, co można by nazwać „wyrażeniem bezpośrednim", polegającym na tym, że abstrakcyjne lub nieuchwytne zmysłami zjawiska albo idee, nie są w jakikolwiek sposób opisywane albo omawiane, lecz odwzorowywane całościowo-ogólnym kształtem całego utworu. „Wyrażenie bezpośrednie" to językowa imitacja rzeczy, to konstrukcja wzniesiona w materii słowa, która naśladuje byt pozasłowny."

(*Z posłowia do „Pism prozą" Samuela Becketta*)

Stałe Zbiory Galerii

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI,

Hommage a Joan Miro
linoryt, 1978



Celowo niedokształcone, jakby niezrealizowane do końca formy, dzięki swym kształtom, barwom i wzajemnym relacjom mają wywołać taki stan napięcia emocjonalnego u odbiorcy, by możliwym się stało pełne uruchomienie wyobraźni, władz intelektualnych i intuicji.

Świadomości, ogarniająca całość obiektu, nastawi się wówczas na poszukiwanie właściwych znaczeń, a nie mogąc dokonać tego wprost — poruszy warstwy głębsze, na co dzień nieużywane, stłumione i przygłuszone, istniejące na jej krawędzi, bądź już poza nią samą. Pobudzona podświadomość, która ze swej natury jest w stanie uchwycić niejasne dla świadomości związki znaczeniowe, zacznie dzięki formom kształtować symbol. Umieści go pośród znanych archetypów, bądź wytworzy wariant nie istniejący dla niej w tym właśnie kształcie. Obudzi się i przybliży do świadomości to, co utajone, naprawdę własne. Powstaną nowe treści, czerpane z otwartej na moment jaźni przy udziale obrazu, funkcjonującego w tym przypadku jako stymulator duchowego rozwoju odbiorcy.

Tak można by szkicowo nakreślić rozumienie celu i sposobu działania sztuki Stanisława Fijałkowskiego w ślad za jego wypowiedziami, pamiętając przy tym o koncepcjach Cassirera, Junga i Kandinsky ego, na których się powołuje, teorię, zgodnie z którą artysta realizuje od ponad dwudziestu lat grafiki i obrazy. W jej kontekście dzieło sztuki nabiera specjalnego charakteru, staje się przedmiotem nasyconym mocą wyzwalania i uświadamiania sobie najgłębszych pokładów energii duchowej. Nie przekształca się w obiekt sakralny, narzędzie magiczne, czy też metafizyczny przewodnik — pozostając sobą przybliża się jednak do tego wszystkiego w dość istotny sposób.

Można by zapytać, czy reakcje odbiorców dzieł Fijałkowskiego są zgodne z celami stawianymi przez artystę. I sądząc z zapisanych opinii, a także z reakcji ludzi, obcujących ze sztuką z własnej potrzeby, należy dać odpowiedź twierdzącą. Oczywiście, głębokość procesu odbioru uzależniona jest od właściwej postawy i osobistej dyspozycji odbiorcy — najczęściej nie jest to przeżycie pełne. Ogranicza się do głębokiego poruszenia emocji, odczytania napięcia i jednoczesnego spokoju prac Fijałkowskiego, dziwnego ich liryzmu, czasem prowokuje ciągi wizualnych skojarzeń. Przecież reprodukowaną obok grafikę „Hommage a Joan Miro" można też odebrać jako grę dwóch przeciwstawnych przestrzeni, z których jedna, otwarta, rozpostarła się ku górze, a w drugą, spadająca wgłębiły się trzy nieokreślone, jakby spływające z niej formy. Niekoniecznie trzeba tu dostrzec artystyczną syntezę dzieła Miro, czy jeszcze coś więcej.

Mechanizm funkcji odbioru nie wyczerpuje wszystkiego, co najbardziej istotne w twórczości artysty — dla Fijałkowskiego podobną wartością jak percepcja odbiorcy jest jego własny proces twórczy. Przebiega on jednak według innych praw. Dla artysty ważny jest też prawdziwy temat obrazu, niekiedy ukryty pod ironicznym tytułem — między innymi odciska się w jego pracach symbolika i treść liczb, a także znaczenia wynikające z ilościowych stosunków między elementami dzieła. Przypomnijmy przy okazji, że jedna z najstarszych europejskich szkół filozoficznych, założona przez Pitagorasa uznawała liczbę właśnie za principium, i że myślenie to posiada kontynuację aż do dnia dzisiejszego.

Sztuka Stanisława Fijałkowskiego, operująca najprostszymi kształtami przypominającymi figury geometryczne, które są w rzeczywistości bardzo osobistym rysunkiem, mieści się poza kierunkami. Jest w pełni oryginalna, jego własna, choć sięga głęboko w kulturę.

Zbigniew Taranienko

dyrektor WALDEMAR DĄBROWSKI
kierownik artystyczny JERZY GRZEGORZEWSKI
kierownictwo literackie ELŻBIETA MORAWIEC, ZBIGNIEW TARANIENKO

inspicjent EWA KOKIZA
sufler HANNA SZUMACHER, OLGA KARON

kierownik techniczny Olgierd Rodziewicz
kierownictwo pracowni
akustycznej Roman Puchalski
elektrycznej Andrzej Bochenek
krawieckiej damskiej Danuta Cisłowska
krawieckiej męskiej Adam Popławski
malarskiej Jan Szawliński
modelarskiej Piotr Auerbach
perukarskiej Halina Cieślak
stolarskiej Wojciech Figlewicz
ślusarskiej Ryszard Lipiński
tapicerskiej Wiesław Dalba
garderoby Halina Piłkowska
brygadier sceny Zbigniew Romankiewicz

kierownik administracyjny Krzysztof Żebrowski
kierownik organizacji pracy artystycznej Jolanta Boniewicz
kierownik organizacji widowni Kazimierz Kowalczyk
kierownik widowni Krystyna Retke

opracowanie programu Antoni Libera
opracowanie graficzne Zygmunt Magner

wydawca Centrum Sztuki STUDIO Teatr Galeria, Warszawa 1985
cena 30 zł

Sprzedaż biletów na dwa tygodnie przed przedstawieniem
Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje ORGANIZACJA WIDOWNI tel. 20-21-02 w godz. 9-16 oprócz
wolnych sobót, niedziel i świąt. KASA TEATRU tel. 20-02-11 wew. 29-41 czynna w godz. 10-14 i 15.30-19.
w poniedziałki w godz. 10-16, w wolne soboty, niedziele i święta w godz. 14-19.
Przedsprzedaż biletów prowadzi również ZASP.
Al. Jerozolimskie 25, tel. 21-93-83 w godz. 10-17.30 oraz SYRENA, ul. Krucza 16/22
tel. 25-72-01
w godz. 10-17.30

GALERIA STUDIO
wystawy czasowe i zbiory sztuki współczesnej czynna codziennie oprócz poniedziałków
w godz. 11.30-17
w wolne soboty niedziele i święta w godz. 14-17.30 oraz przed każdym spektaklem i w czasie przerwy

„Poligrafus" zam. 32/85 nakł. 2.500 egz. N-88