

Godot, miłość, strata: 1953–1955¹

Przełożyła Katarzyna Kręglewska

Abstract:
„Godot, love and loss”

This is the first Polish translation of the full chapter of the only authorized biography of Samuel Beckett entitled *Damned to Fame* (originally published in English in 1996). The text concentrates on the publication details of *Waiting for Godot* and Beckett's private life in the early 1950s. For example, the details concerning building the house in Ussy sur Marne in 1953 are revealed and Beckett's cooperation with the magazine „Nouvelle revue française” and the publishing house „Merlin” is discussed. On private ground, the origins of Beckett's intimate relationship with Pamela Mitchell are of much importance at the time.

Słowa kluczowe: *Czekając na Godota*, Czasopismo „Merlin”, Alexander Trocchi, Wydawnictwo Grove Press, Barney Rosset, Jérôme Lindon, Pamela Mitchell, Frank Beckett, *Końcówka*, Peter Hall, Alan Schneider

Keywords: *Waiting for Godot*, „Merlin” Literary Magazine, Alexander Trocchi, The Grove Press, Barney Rosset, Jérôme Lindon, Pamela Mitchell, Frank Beckett, *Fin de partie*, Peter Hall, Alan Schneider

1.

Korzystając z pieniędzy, które odziedziczył po matce, Beckett zlecił budowę dwupokojowej wiejskiej rezydencji z kuchnią i łazienką. Prace ukończono w 1953 roku

¹ Przekład rozdziału autoryzowanej biografii *Damned to Fame* powstał w ramach programu *Between.Research* w współpracy z *Beckett Research Group in Gdańsk*. Przewidziana jest publikacja całości. Prawami autorskimi do książki dysponuje James Knowlson.

J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004. Rozdział 16: *Godot, love, and loss*, s. 351–376. (Przypisy i źródła, s. 693–699).

„na odległym, wzniosłym polu za Meaux, oddalonym około trzydziestu mil od Paryża”², niedaleko ulubionej wsi pisarza, Ussy-sur-Marne. Był to prosty, niewielki dom z szarym, łupkowym dachem i dwoma wąskimi kominami po prawej stronie (jednym wyższym od drugiego); nieciekawym, surowym i nijakim pod względem estetycznym – odzwierciedlał kompletny brak zainteresowania jego właścicieli jakimkolwiek rodzajem luksusu bądź wystawności³.

Dwa łączące się ze sobą pokoje umeblowano z tą samą spartańską prostotą, która cechowała paryskie mieszkanie Becketta i Suzanne: dwa pojedyncze łóżka; ustawione w kącie pod oknem prostokątne dębowe biurko, przy którym Beckett pracował; nad biurkiem półki na książki, a na nich używane przez pisarza słowniki i pozycje poświęcone szachom, oraz kolejne półki po przeciwnej stronie okna; jeszcze jeden prostokątny stół z długą, wąską szufladą, ustawiony pod kątem prostym do biurka; okrągły stół, przy którym jadano; dwa wiklinowe krzesła z poręczami, wyściełane poduszkami; mały wiklinowy podnózek; a także duży wiklinowy kosz na śmieci. Nic z tego, co znajdowało się w domu, nie było kosztowne. Najbardziej solidny przedmiot stanowiło dębowe biurko, przy którym Beckett pisał. Podłoga była wyłożona niewielkimi, białoczerwonymi płytkami, które uformowano w duże kwadraty przypominające szachownicę. W kącie pokoju, położonego niedaleko holu wejściowego, znajdował się bojler z brzydką metalową rurą, która biegła przez róg pomieszczenia i wzdłuż sufitu. Pod niskimi oknami zainstalowano kaloryfery, używane do ogrzewania w zimne dni.

² SB w liście do GR, 12 maja 1953 (Texas).

*Wykaz skrótów, używanych w przypisach:

Nazwiska:

SB = Samuel Beckett

HH = Henri i Josette Hayden

JK = James Knowlson

AJL = A. J. Leventhal

JL = Jerome Lindon

TM = Tom MacGreevy

PM = Pamela Mitchell

BR = Barney Rosset

GR = George Reavey

Biblioteki i Archiwa:

Boston = Boston College

Dartmouth = Lawrence Harvey Papers, Dartmouth College

McMaster = Mills Memorial Library, McMaster University

Minuit = Archive of Les Editions de Minuit, Paris

Princeton = Princeton University Library

Reading = Archive of Beckett International Foundation, University of Reading

Syracuse = Syracuse University Library

TCD = Trinity College Dublin Library

Texas = Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin

³ W ciągu kilku ostatnich miesięcy życia Beckett upoważnił mnie, abym odbył dwie wizyty w jego domu w Ussy. Niniejszy opis bazuje na licznych zrobionych wówczas zdjęciach, na relacjach przyjaciół, którzy zwykli tam Becketta odwiedzać, oraz na fotografiach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, przedstawiających wnętrze i zewnętrzną część budynku (zdjęcia pochodzą z kolekcji Lawrence Harvey w Dartmouth oraz ze zbiorów Sheili Page).

Na prawo od domu, na skraju niewielkiego, nienależącego do Becketta zagajnika, stał zaskakująco długi, niski budynek gospodarczy ze spadzistym dachem. Był on podzielony na dwie części, w prawej mieściła się szopa na narzędzia z długim, wąskim oknem i drzwiami. Złożono w niej pieczołowicie narzędzia ogrodnicze w dwóch długich rzędach, przy czym większe – kosa, grabie, widły i łopaty – znajdowały się w wyższym rzędzie, a mniejsze – kieszonkowe widły, sekatory oraz ogrodnicze rydło – w rzędzie poniżej. Lewą stronę budynku stanowiła zadaszona, otwarta przestrzeń, gdzie on i Suzanne zwykli siedzieć latem w kubekwowych krzesłach wiklinowych przy niewielkim stole.

Życie Becketta wkrótce przyjęło dwa, znacząco odmienne, rytmy. Czas spędzony w Ussy biegł w spokoju i odosobnieniu, sprzyjał rozmyślaniam; rytm życia w Paryżu był bardziej gorączkowy, pełen napięcia, wyczerpujący. Owo napięcie wynikało ze starań Becketta, aby nadążyć za kolejnymi próbami jego sztuk, pojawiało się także podczas współpracy z poszczególnymi tłumaczami oraz wtedy, gdy starał się sprostać oczekiwaniom dziesiątek osób – które teraz, kiedy stawał się sławny, koniecznie chciały go poznać; jak również podczas spotkań z licznymi przyjaciółmi⁴. Byli pośród nich malarze: Henri Hayden, który wraz z żoną, Josette, często jadał z pisarzem obiady w Iles Marquises; Robert Pikelny, z którym przez pewien czas spotykał się w Sélect⁵; Geer i Lisl van Velde, na których wpadał od czasu do czasu na bulwarze (ale nie umawiał się z nimi na obiady tak często, jak jeszcze w późnych latach trzydziestych); Bram van Velde i Marthe Kuntz – których ubóstwem bardzo się martwił. Byli to także jego przyjaciele z teatru, Roger Blin i Jean Martin, z którymi chadzał do Bobino lub Cirque Médrano (raz nawet po to, aby obejrzeć grającego tam Bustera Keatona)⁶. Wreszcie coroczne pielgrzymki do Paryża odbywali jego irlandzcy przyjaciele i krewni: Tom MacGreevy zatrzymywał się tu w drodze między Dublinem a włoskimi i niemieckimi galeriami sztuki⁷; Ralph Cusack odwiedzał Becketta w drodze do Spéracédès w Alpes-Maritimes, gdzie nabył okazały dom dla swej ogromnej rodziny⁸; Ethna MacCarthy (jego ukochana Alba) przebywała

⁴ Od początku marca 1953 roku Beckett był ściśle zaangażowany w prace nad niemieckim tłumaczeniem sztuki, opracowywał je szczegółowo we współpracy z młodym Niemcem, Elmarem Tophovenem, byłym lektorem na Sorbonie, autorem przekładów sztuk Arthura Adamova. Tłumaczenie Tophovena przesłał Beckettowi Lindon 16 lutego 1953 roku (listy JL do SB z 16 lutego 1953 i SB do JL z 19 lutego 1953 [Minuit]). W tym samym czasie Beckett wspomagał Patricka Bowlesa z grupy *Merlin* w pracy nad angielskim przekładem *Molloya*. Kilka miesięcy później uznał hiszpańskie tłumaczenie *Godota* za „złe, pełne błędów, pominięć i niczym nieusprawiedliwionych dowolności” (SB do AJL, 21 czerwca 1954 [Texas]), ale nie był w stanie zmierzyć się z próbą poprawienia tekstu; wyjaśnił, że ma „już kompletnie dość tego wszystkiego, a zadawnionych torcji i rozpaczy jest znacznie więcej, niż byłby w stanie kiedykolwiek z siebie wyrzucić” (SB do BR, 22 czerwca 1954 [Syracuse]).

⁵ Robert Pikelny, urodzony w 1904 roku Łodzi, od siedemnastego roku życia mieszkał we Francji. Znał Pascina i Soutine’a. Beckett poznał go przez Henriego Haydena. Pikelny malował głównie sceny taneczne, z cyrku oraz z wyścigów końskich. W 1952 roku miała miejsce wielka wystawa jego prac, poza tym jego dzieła były wystawione w Revel Gallery przy Burlington Arcade w Londynie od października do grudnia 1953 roku, w czasie gdy Beckett pisał w jego imieniu do Herberta Reada (SB, listy do HH, 17 września 1953 [Hayden] oraz do TM, 30 października 1953 i 14 grudnia 1953 [TCD]).

⁶ SB do PM, 12 stycznia 1954 (Mitchell).

⁷ SB do GR, 29 września 1953 (Texas).

⁸ SB do Susan Manning, 6 kwietnia 1954 (Texas).

w Paryżu, chcąc złożyć odwołanie w związku z niekorzystnymi wynikami badań lekarskich, które groziły uniemożliwieniem jej pracy na stanowisku lekarza przy World Health Organization⁹.

Kiedy w Paryżu przebywał Con Leventhal, zwykle wspólnie z Beckettem oddawali się hazardowi. Grywali w Multicolor, czyli typ ruletki, wynaleziony przez Henriego Poincarégo¹⁰. W Paryżu funkcjonowały wówczas trzy domy gry o tej nazwie: przy alei de Wagram, bulwarze Clichy oraz alei de la République. Beckett bywał w tym przy alei de Wagram. Chociaż nigdy nie popadł w uzależnienie, gra pociągała go i – nawet dziesięć lat później – nadal grywał od czasu do czasu w Multicolor, przeważnie z Leventhalem. Podczas nocnych wyjść z przyjaciółmi pisarz zwykle dużo pił, późno wracał do domu i nazajutrz długo odsypiał, podczas gdy Suzanne z dezaprobatą krządała się po ich niewielkim mieszkaniu. Bardziej regularną formą relaksu była dla Becketta gra w bilard z krytykiem sztuki Patrickiem Waldbergiem, a latem, sporadycznie, gra w tenisa z Manią Péron.

W rezydencji wiejskiej w Ussy, zwłaszcza kiedy przebywał tam sam, miał zwyczaj wstawać późno. Przed południem oddawał się pisaniu bądź tłumaczeniu, a później wykonywał prace fizyczne na zewnątrz domu. Przed kolacją chadzał na długie spacerory lub jeździł na rowerze do La Ferté, by zrobić zakupy. Wieczorami albo znów pisał, albo rozgrywał partie szachów – często sam ze sobą. Słuchał małego radia Telefunken, nastawiając odbiornik na koncerty muzyki poważnej lub słuchowiska teatralne (jak *Berenika Racine'a*, z Jean Louisem Barraultem w roli Antiocha) – które niezmiernie lubił¹¹. Był zapalonym wielbicielem sportu i słuchał sprawozdań w radiu: z międzynarodowych meczów rugby w sobotnie popołudnia – szczególnie wtedy, gdy Irlandia grała przeciw Francji – a nawet z zawodów bokserkich (na przykład o walce Turpina i Huareza napisał: „Sądziłem, że zaczną się całować!”)¹².

Bardzo dużo czytał, zakres jego lektur obejmował teksty poczynszy od *Buszującej* w zbożu J.D. Salingera („to bardzo dobra powieść... najlepsza rzecz, jaką czytałem od lat”)¹³ i *Le Sphinx rouge* Aleksandra Dumasa¹⁴, po kryminały Agaty Christie, które pożerał zarówno w wersji angielsko-, jak i francuskojęzycznej¹⁵. Na początku 1954 roku zlecił instalację telefonu, co miało ułatwić mu utrzymywanie kontaktów zawodowych. Jednakże aby ograniczyć liczbę przychodzących połączeń, numer podał tylko kilorgu najbliższym przyjaciołom. Związane z domem w Ussy spokój, cisza i odosobnienie sprawiły, że stał się on dla Becketta przystanią, przestrzenią ściśle związaną z jego twórczością – która tak często rodziła się właśnie tam. „Zdaje się, że w ciszy i w samotności coś odzyskuję” – pisał do Toma MacGreevy'ego¹⁶.

⁹ SB do AJL, 17 listopada 1953 (Texas) oraz do TM, 14 grudnia 1953 (TCD).

¹⁰ SB do PM, 13 marca 1955 (Mitchell).

¹¹ SB do TM, 27 września 1953 (TCD).

¹² SB do JL, list niedatowany (1953) (Minuit).

¹³ SB do PM, 25 listopada 1953 (Mitchell). Patrick Bowles pożyczył mu tę książkę: „I naprawdę bardzo mi się podobała, bardziej niż cokolwiek innego od dłuższego czasu” (SB do Loly Rosset, 20 listopada 1953 (Syracuse)).

¹⁴ SB do PM, 13 marca 1954 (Mitchell).

¹⁵ SB do PM, 17 lutego 1955 (Mitchell).

¹⁶ SB do TM, 11 sierpnia 1955 (TCD).

2.

Na łamach niedawno wznowionego czasopisma „Nouvelle revue française”, w numerze z lutego 1953 roku, opublikowano wyjątek z mającego się wkrótce ukazać utworu prozatorskiego Becketta *L'Innommable*, zatytułowany *Manhood*, pominięto jednak znaczną część tekstu. W wyciętym ustępie mowa była o „nabrzmieniu penisa”. Znajdował się tam zabawny opis bezrękiej postaci, która – pozbawiona możliwości podniecenia się za pomocą dłoni – starała się wywołać wymyślony „dreszcz” erekcji, rozmyślając o końskim zadzie.

Jérôme Lindon napisał do Becketta, uprzedzając o wykreśleniu kilku zdań – już po akceptacji poprawek redaktorskich. Beckett był wściekły. Nikt nie konsultował z nim skreśleń, nie złożono też żadnych wyjaśnień ani jemu, ani Lindonowi. Kiedy obejrzał egzemplarz pisma, niemal wpadł w szaf. Nie było to – pisał – zaledwie kilka usuniętych zdań, lecz całe pół strony; co więcej, w „Revue” zabrakło jakiegokolwiek wzmianki o tym, że w ogóle dokonano skrótów. W tej sytuacji nie wystarczy jedynie list protestacyjny – dowodził. Czy nie powinni wystąpić na drogę sądową? Lub w ostateczności – pod groźbą podjęcia działań prawnych – zmusić redaktora naczelnego, Jeana Paulhana, do opublikowania pominiętego fragmentu w kolejnym numerze, wraz z oficjalnymi przeprosinami za nieupoważnione skreślenie? Czy Lindon nie mógłby zwrócić się do swojego szwagra, prawnika, z prośbą o radę dotyczącą dalszych działań? Cała ta afera – podsumowywał Beckett – sprawiła, że poczuł się chory. Jego listy z tego czasu wskazują na wyjątkowy niepokój¹⁷.

Lindon zatelefonował do Paulhana, a ten wyjaśniał, że o sprawie zdecydowano podczas jego nieobecności, kiedy był chory na grypę. Lindon doradził Beckettowi, aby nie działał pochopnie. Nastąpiła dalsza wymiana listów, Paulhan przeproszał Becketta – nie jednak za samo pominięcie tekstu, lecz za to, że nie poinformowano go od razu o skreśleniu, powstałym w wyniku decyzji zarządu czasopisma (André Malraux, Jean Schlumberger i Roger Callois). Zdecydowano się na zasięgnięcie porady prawnej – pisał – która potwierdziła obawy zarządu: jego członkowie mogliby zostać oskarżeni, a pismo zrujnowane finansowo, jeśliby wydrukowali ów obrazoburczy fragment – który, nawiasem mówiąc, być może przejdzie niezauważony na tle całej książki (jak zresztą wkrótce miało się stać). Tłumaczenie to nie zadowoliło jednak Becketta, który w tej sytuacji woląłby wycofać cały tekst, aniżeli publikować go w okaleczonej formie.

Pomruki gniewu i niezadowolenia Becketta grzmiały jeszcze przez kilka miesięcy, nawet po tym, jak w marcowym numerze czasopisma wydrukowano wyjaśnienie i krótkie przeprosiny. Nie była to – protestował – taka nota, jakiej on i Lindon oczekiwali. Czy faktów związanych z tą żalosną sprawą – pytał – nie powinno się ujawnić w jakimś innym czasopiśmie? Młody wydawca po raz kolejny dowiódł, że jest roztropnym doradcą, ostrzegając Becketta, że w tego rodzaju sprawozdaniu pewne fakty mogłyby zostać

¹⁷ SB do JL, 11 lutego 1953. Moja relacja na temat sporu z NRF bazuje przede wszystkim na korespondencji pomiędzy Beckettem i Jérôme Lindonem, która powstała w okresie od lutego do kwietnia 1953 roku (Minuit).

przeinaczone i przybrać skrajnie fałszywą wymowę; wszak czy naciskając na tę sprawę w dalszym ciągu, nie sprawiliby mylnego wrażenia, że poszukują właśnie tego rodzaju publiczności, którą, wedle wiedzy Lindona, Beckett się brzydził? Argumenty te trafiły do pisarza. Zrezygnował z dalszych prób wyrównywania tej – jak twierdził – rażącej niesprawiedliwości.

Gwałtowne reakcje Becketta wskazywały, jak ważna była dla tego artysty integralność twórczości, wolność pisania i publikowania swoich dzieł bez narażania ich na przeinaczenia czy cenzurę. Sprawy te były tak istotne, że gdy kilka tygodni później Barney Rosset z Grove Press w Nowym Jorku zgodził się wydać angielskie tłumaczenia jego powieści oraz dramatu *Czekając na Godota*, Beckett napisał:

„W odniesieniu do mojej twórczości w ogóle, mam nadzieję, że zdaje pan sobie sprawę, na co się naraża. Nie mam tu na myśli samego sedna sprawy – to raczej wątpliwe, aby zaniepokoiło kogokolwiek – ale pewne nieprzyzwoitości formy literackiej, które w języku francuskim być może nie uderzyły pana tak bardzo, jak zrobią to w języku angielskim, ale których, szczerze mówiąc (lepiej, aby wiedział pan o tym, zanim jeszcze rozpoczniemy współpracę) – w żadnym razie nie jestem skłonny złagodzić”¹⁸.

Nie tylko nie pozwolił Rossetowi odłożyć tej kwestii na później ani wręcz uchylić się przed jej podjęciem, lecz także domagał się, aby postawić kropkę nad i – podkreślał, że:

„Podnosząc kwestię nieprzyzwoitości, chciałem po prostu postawić sprawę jasno od samego początku: jedyne modyfikacje, jakie jestem skłonny zaakceptować, to te, które dotyczą całości tekstu, to znaczy okażą się konieczne przy przekładzie z jednego języka na drugi. Dlatego problem można sprowadzić do następującej kwestii: czy jest pan gotów opublikować to, co z tego wyniknie? Jestem przekonany, że zgodzi się pan ze mną, iż uzyskanie jasności w tej sprawie, zanim jeszcze przystąpimy do pracy, jest równie niezbędne dla pana, tłumacza (Patrick Bowles, który wówczas już tłumaczył *Molloya* – przypis autora), jak również dla mnie”¹⁹.

Ta przejęta od bezkompromisowego Jamesa Joyce’a zasada, dotycząca wolności artystycznej i integralności dzieła pisarza, pozostawała dla Becketta święta i w żadnych warunkach nie mógłby się jej wyrzec.

Sukces odniesiony przez *Godota*, początkowo w Paryżu, a w ciągu kilku kolejnych miesięcy także w Niemczech, przyniósł Beckettowi niecodzienną sławę i więcej pieniędzy, niż kiedykolwiek dotąd udało mu się zarobić na swojej twórczości²⁰. Jak było do przewidzenia, ucierpiała na tym prywatność pisarza. Prośby o wywiady dla gazet, przeglądów literackich i radia napływały do biura Jérôme’a Lindona strumieniami. Na jedną z takich prośb Beckett odpowiedział: „Jeśli chodzi o Radio, przykro mi, ale po prostu nie mogę tego zrobić. Na wszystkie prośby o wywiad, niezależnie od tego, skąd pochodzą, można zawsze (a tym bardziej teraz), odpowiadać »nie«”²¹. Konieczność odrzucania niektórych

¹⁸ SB do BR, 25 czerwca 1953 (Syracuse).

¹⁹ SB do BR, 18 lipca 1953 (Syracuse).

²⁰ „Jak dotąd zarobiłem na tym już kupę pieniędzy (w ciągu tych kilku miesięcy znacznie więcej, niż za wszystkie moje pozostałe pisma razem wzięte) i liczę na jeszcze sporo więcej” (SB do Susan Manning, 16 kwietnia 1953 [Texas]).

²¹ SB do JL, 8 stycznia 1953 (Minuit).

spośród tych próśb była dla Lindona irytująca, a czasem wręcz kłopotliwa – zwłaszcza gdy pochodziły one od krytyków, którzy wcześniej zwykli byli pisać o twórczości Becketta dobrze i wobec których zarówno wydawca, jak i reprezentowany przez niego autor mieli poważny dług wdzięczności.

Gdy Maurice Nadeau, członek jury przyznającego Prix Renaudot (nagrodę w kategorii najnowszej prozy), zasugerował, że *L'Innomable* powinno zostać zgłoszone do nagrody, Lindon napisał do Becketta. Przyznawał, że – wbrew temu, co sądził wcześniej – według niego książka ma spore szanse na wyróżnienie. Nadeau i Claude-Edmond Magny (kolejny członek jury) należeli do głównych sprzymierzeńców Becketta. Lindon powiedział mu, że trzeci juror, Georges Charensol, dzwonił zapytać, czy gdyby Beckett uzyskał tę nagrodę, byłby skłonny partycypować w związanych z nią uroczystościach oraz udzielić wywiadu dla prowadzonego przezeń przeglądu literackiego „Les Nouvelles littéraires”. Wzrost promocyjny takich wywiadów i artykułów byłby więcej niż oczywisty i z całą pewnością przełożyłby się na znaczny wzrost sprzedaży książek Becketta. Ten jednak zdecydowanie odrzucił propozycje Charensola, choć zdawał sobie sprawę, że działa wbrew własnym interesom wydawniczym. Tłumaczył, że nie chodzi nawet o to, że imprezy literackie i tego rodzaju formy autopromocji uważa za uwłaczające, ale o to, że spełnienie oczekiwań jurora byłoby dla niego po prostu niemożliwe²². Ostatecznie pisarzowi nie udało się uzyskać wymaganej większości głosów, by zdobyć Prix Renaudot i – przynajmniej tym razem – jego przekonania nie zostały wystawione na próbę. Czas pokazał, że nawet gdyby do takiej próby doszło, Beckett zareagowałby dokładnie tak, jak to opisał. Co się tyczy Lindona, wydawca zawsze szanował życzenia Becketta i konsekwentnie działał w obronie jego prywatności. Przez całe lata był odpowiedzialny za prowadzenie korespondencji pisarza, którą ten powinien zajmować się osobiście. Niewielu wydawców byłoby zdolnych postępować w tak delikatny sposób, przedkładając uczucia autora nad wszystko inne – zwłaszcza kiedy wydawało się, że działa on na własną niekorzyść.

3.

Molloy i *Malone Meurt* ukazały się w 1951 roku, zdobywając uznanie czołowych paryskich krytyków²³. Z kolei sukces *En attendant Godot* przysporzył uwagi *L'Innomable*, które zostało wydane przez Les Editions de Minuit w lipcu 1953 roku²⁴. Chociaż ranga Becketta jako pisarza francuskojęzycznego powoli zaczynała rosnąć, jego ostatnia anglojęzyczna powieść, *Watt*, nadal leżała w szufladzie, a jej karty powoli żółkły. W tym czasie do pisarza zwróciła się rozpoczynająca działalność wydawniczą grupa, którą określał jako „młodzież z Merlina”²⁵ i Beckett zapalił się, by wydać swą angielską książkę w Paryżu.

²² SB do JL, 1 grudnia 1953 (Minuit).

²³ M. Nadeau napisał kilka wnikliwych esejów o powieściach Becketta: *Samuel Beckett, l'humour et le néant*, „Mercure de France”, vol. CCCXII (sierpień 1951), s. 423–425 i *Samuel Beckett ou le droit au silence*, *Les Temps modernes*. vol. VII (styczeń 1952), s. 1273–1282. Ponadto Georges Bataille napisał *Le silence de Molloy* w *Critique*, vol. VII (maj 1951), s. 387–396.

²⁴ *L'Innomable* dostarczyła Jérôme'owi Lindonowi Suzanne na początku lutego 1953 roku (SB do JL, 5 lutego 1953 [Minuit]).

²⁵ SB do GR, 8 maja 1953 (Texas).

„Młodzież z Merlina” stanowiła grupę młodych, tworzących na obczyźnie pisarzy i tłumaczy, którzy, przeprowadziwszy się do Paryża, połączyli siły, by wprowadzić na tułtejszy rynek anglojęzyczne czasopismo zatytułowane „Merlin”. W Paryżu zdecydowali się osiedlić w następstwie wojny, mając w głowie obrazy Ernesta Hemingwaya, Gertrudy Stein i Henry’ego Millera z Paryża lat dwudziestych. Poszukiwali tutaj otwartości umysłowej, zapału, intensywnych dyskusji, a także tolerancji i wolności kulturalnej, z których miasto niegdyś słynęło.

Rzeczywiście było coś uderzającego w manifestacjach szeroko rozpowszechnionego wówczas etosu egzystencjalistycznego, z jego ożywionymi kawiarnianymi dyskusjami nad sprawami związanymi zarówno z polityką, jak i metafizyką, jak również w dominującym poczuciu *angst*²⁶, w nacisku położonym na wybór i na to, co człowiek robi – w odróżnieniu od tego, kim jest. Nie tylko „Merlin”, lecz także prowadzony przez George’a Plimptona „Paris Review” (który po raz pierwszy ukazał się w 1953, czyli rok później niż „Merlin”) mogły nawiązywać do ery niewielkich, anglojęzycznych magazynów literackich wydawanych w Paryżu w późnych latach dwudziestych i na początku lat trzydziestych. „Merlin” jednak pozostawał pod silnym wpływem myśli Sartre’a i dzieł Alberta Camusa, a jego wydawcy uważali się za głęboko zaangażowanych. Na przykład w drugim numerze pisma ukazał się artykuł Richarda Seavera o *L’Homme révolté* Camusa. Sam Seaver wspominał spotkanie z Jean-Paulem Sartrem w sprawie porozumienia, które miało im umożliwić zwolnienie z opłaty przy publikacji angielskich tłumaczeń artykułów filozofa z „Les Temps modernes”²⁷.

Podstawową „siłę napędową” „Merlina” stanowili Alexander Trocchi – Szkot włoskiego pochodzenia, absolwent anglistyki na Uniwersytecie w Glasgow – oraz jego drobna, dziewiętnastoletnia dziewczyna, Amerykanka Alice Jane Lougee, której nazwisko widniało na stronie tytułowej czasopisma jako faktycznego wydawcy²⁸. Trocchi, „wysoki, błądy, kościsty młody człowiek o wydatnych kościach policzkowych”²⁹, z ogromnym, haczykowanym nosem i nieprzebranymi zasobami na pozór niewyczerpanej energii, zapewniał pismu pewność siebie, nieco talentu literackiego i całkiem sporo znajomości. Z niewielką pomocą ojca, bankiera z Limerick w Maine, Jane Lougee umożliwiła start przedsięwzięcia, lecz odtąd kwestia finansowania czasopisma już zawsze pozostawała problematyczna. W powstanie „Merlina” zaangażowani byli jeszcze: południowoafrykański pisarz Patrick Bowles (który, z pomocą Becketta, tłumaczył na język angielski *Moll’ya*), angielscy poeci Christopher Logue i Austryn Wainhouse oraz kanadyjski pisarz Henry Charles Hatcher.

²⁶ „Angst” – trwoga; stan umysłu świadomego bezcelowości i bezsensu życia (przypis tłumacza).

²⁷ Rozmowa telefoniczna z Richardem Seaverem, 26 stycznia 1994 roku.

²⁸ Moja relacja o założeniu pisma „Merlin” oraz wydaniu *Watta* we współpracy z Olympia Press w serii „Collection Merlin”, powstała w oparciu o następujące najważniejsze źródła: Richard Seaver, wprowadzenie do *I Can’t Go On, I’ll Go On*; wywiad z Richardem Seaverem, 1 grudnia 1993 roku; wywiad z Jane Lougee Bryant; *Les Jardins d’Eros*, drugi tom autobiografii Maurice Girodiasa, *Une Journée sur la terre*.

²⁹ PM do JK, 20 marca 1994 roku.

Faktyczny związek z Beckettem ustanowił jednak inny członek grupy – energiczny, poważny, wpływowy Amerykanin Richard Seaver, absolwent Uniwersytetu w Nowej Karolinie, który przybył do Paryża w ramach Stypendium Amerykańskiej Służby Wojskowej po odbyciu służby w marynarce wojennej. Mieszkał za Saint-Germain-des-Prés, na parterze opustoszałej przechowalni bananów przy niewielkiej rue du Sabot. Spacerując wzdłuż wąskiej, krętej rue Bernard-Palissy, w drodze na rue de Rennes i do kawiarni St.-Germain, w maleńkiej szybie wystawowej Les Editions de Minuit pod numerem siódmym Seaver dostrzegł wydrukowane na białym tle niebieskie tytuły dwóch pierwszych powieści Becketta – i natychmiast powiązał nazwisko z osobą pisarza, który był jednym z przyjaciół Joyce’a i autorem eseju o *Finnegans Wake*. Z zachwytem przeczytał obie nowe powieści, a później z entuzjazmem opowiadał o nich przyjaciołom. Później odkrył *Murphy’ego* we francuskim wydaniu Pierre’a Bordasa oraz opowiadania *Suite i L’Expulsé*.

Seaver miał nadzieję, że spotka się z Beckettem w lutym 1952 roku, kiedy we francuskim radiu przygotowywano nagranie dotąd niewystawionego *En attendant Godot* na potrzeby audycji Club d’Essai. Jednak Beckett nie pojawił się osobiście, choć przestał kurtuazyjny list, który odczytał na głos Roger Blin. Tak więc spotkanie nie doszło do skutku. Podekscytowany lekturą powieści Seaver zdecydował się napisać o nich szkic, który zamierzał pierwotnie opublikować w czasopiśmie „Points”. Jednak po tym, jak poznał energicznego i pełnego elokwencji Trocchiego, szkic wydał jesienią 1952 roku w „Merlinie”⁵⁰. Pierwszy numer nowego czasopisma ukazał się ledwie kilka miesięcy wcześniej. Seaver, teraz doniosłe nazywany „Advisory Director”, przestał kopie pisma do Becketta i Jérôme’a Lindona. Od tego ostatniego dowiedział się, że napisana przez Becketta w języku angielskim powieść nadal nie doczekała się publikacji. Wystąpił zatem do Becketta zapytanie, czy zgodzi się, aby redaktorzy przejrzeni rękopis wzmiankowanej powieści i opublikowali fragment w swoim nowym piśmie. Początkowo jedyną odpowiedzią, z jaką spotkał się jego list, było milczenie. Seaver podejmuje opowieść od tego momentu:

„Kiedy już wszyscy zdążyliśmy się poddać, pewnego deszczowego popołudnia w magazynie przy rue du Sabot rozległo się pukanie do drzwi i wysoka, wychudzona postać ubrana w płaszcz przeciwdeszczowy złożyła rękopis, oprawiony w czarną imitację skóry i opuściła nas niemalże bez słowa. Tej nocy sześcioro z nas – Trocchi, Jane Lougee, wydawca „Merlina”, poeci Christopher Logue z Anglii i Patrick Bowles z Południowej Afryki, kanadyjski pisarz Charles Hatcher i ja – spędziło pół nocy na głośnym czytaniu *Watta* na zmianę, aż do utraty głosu. Jeśli trwałoby to kilka godzin dłużej, niż powinno, to dlatego, że cały czas musieliśmy robić przerwy, aby mógł wybrzmieć nasz śmiech”⁵¹.

Grupa szybko zadecydowała, że fragment, który wybrał dla nich Beckett, zamieszczą w następnym numerze pisma. W ten sposób pisarz nawiązał kontakt z grupą „Merlina”, a kolejne jego teksty ukazywały się w późniejszych numerach czasopisma. Podjęto także decyzję, aby spróbować pójść w ślady pierwszych prywatnych wydawców prasowych, takich jak Sylvia Beach i Edward Titus, i publikować limitowane wydania pod osobnym

⁵⁰ R. Seaver, *Samuel Beckett: An Introduction*, „Merlin” numer 1 (jesień 1952), s. 73–79. Przedruk w wydawnictwie Graver i Federman, *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, s. 79–87.

⁵¹ R. Seaver, *I Can’t Go On, I’ll Go On*, s. XV.

szyldem „Editions Merlin”. Jednak wkrótce członkowie grupy stanęli w obliczu poważnych kłopotów finansowych, uniemożliwiających im kontynuację wydawania serii na własną rękę. Pojawiły się także obawy, że planowana publikacja *La Philosophie dans le boudoir* Markiza de Sade’a w tłumaczeniu Austryna Wainhouse’a mogłaby nawet poskutkować utratą posiadanego przez nich statusu zagranicznych rezydentów. Ku swojemu zaskoczeniu odkryli również, że wedle francuskiego prawa handlowego prowadzenie takiej oficyny wydawniczej wymaga zatrudnienia francuskiego *gérant* czy menedżera.

Tymczasem po długotrwałym okresie wyczerpania – wyleczony, jak twierdził, dziesięciodniową serią zastrzyków z podejrzanej mieszaniny hormonów – Maurice Girodias (syn Jacka Kahane’a, którego Obelisk Press wydało pierwsze ustępy z *Finnegans Wake* oraz książki Henry’ego Millera) powoływał do istnienia niewielką oficynę wydawniczą pod szyldem Olympia Press. Spotkał się z Austrynem Wainhousem, który opowiedział mu o planowanej w Editions Merlin publikacji tłumaczenia prozy de Sade’a, jak również o niektórych trudnościach, które napotykali, oraz przedstawił go pozostałym członkom grupy. Girodias zgodził się zostać – tak im potrzebnym – francuskim współnikiem oraz wydać przekład de Sade’a wraz z kilkoma innymi „powieściami erotycznymi”, jak na przykład *Justine*, oraz dwa tłumaczenia z Apollinaire’a wykonane przez członków grupy „Merlina”. Wkrótce Trocchi, Logue i jeszcze jeden współautor, Philip Oxman, zaczęli pisać własne „powieści erotyczne”, pozostali zaś tłumaczyli teksty do planowanego cyklu wydawniczego – przy czym Girodias zapewnił, że pisarze i tłumacze zachowają pełną anonimowość, a on weźmie na siebie odpowiedzialność w przypadku ewentualnych działań sądowych. Wkład autorów był opłacany za każdy tysiąc słów.

Pierwszymi książkami, które postanowiono w ramach tej współpracy wydać w 1953 roku, były: *Watt* Becketta, *Plexus* Henry’ego Millera i, kilka miesięcy później, tom wierszy Christopera Logue’a, *Wand and Quadrat*. Książki Becketta i Millera były reklamowane na tej samej ulotce promocyjnej co de Sade i Apollinaire. Biorąc pod uwagę to, że Beckett ostatecznie w 1930 roku odmówił ojcu Maurice’a Girodiasa wykonania przekładu prozy Markiza de Sade’a, ponieważ nie życzył sobie być posądzony o zbyt bliskie związki z (w przeważającej mierze pornograficznym) wydawnictwem – pisarz mógł czuć się tą sytuacją nieco skrępowany. Jednak świadomość, że *Watt* w końcu ukaże się drukiem, uszczęśliwiła go. Jak twierdziła Susan Manning, „co najmniej dwudziestu londyńskich wydawców” wcześniej odrzuciło *Watta*³².

Sam proces wydawniczy nie należał do najłatwiejszych. Barney Rosset, który zamierzał przygotować druk dla Grove Press na podstawie paryskiego wydania, był wstrząśnięty brakiem porządnej korekty oraz „zachwaszczonym i ohydny” krojem pisma³³. Mając w pamięci historię *Ulyssesa*, Beckett obawiał się konsekwencji skorzystania z usług francuskiego drukarza przy wydawaniu długiego i trudnego angielskiego tekstu. Jak można się było spodziewać, jego znajomość języka angielskiego okazała się daleka

³² SB do Susan Manning, 16 kwietnia 1953 (Texas).

³³ BR do SB, 4 sierpnia 1953 (Syracuse).

od deklarowanej. Gdy usuwano jeden zestaw błędów, w jego miejsce pojawiał się kolejny. Kiedy ostatniego dnia sierpnia 1953 roku opublikowano książkę w nakładzie 1225 egzemplarzy³⁴, czytając swoją kopię, Beckett wzdychał z rozpaczy. Zbladł też na widok „okropnej okładki od Merlin Press w kolorze fukcji”³⁵, z obramowaniem z wymyślnych gwiazdek. Jego własny egzemplarz (numer 85 zwykłej edycji) pokazuje, że znalazł ponad osiemdziesiąt błędów ortograficznych i typograficznych oraz że, na stronie dziewiętnastej, jedno zdanie zostało w całości pominięte³⁶. Jedyne, co mógł zrobić, to – przygotowując wydanie amerykańskie – przywrócić wzmiankowane zdanie i usunąć wszystkie zauważone błędy.

Wszystkie te nieścistości nie wzmogły jego zaufania dla całego przedsięwzięcia, a rok później Beckett wręcz wściekł się na „młodzieńców z Merlina” (a w szczególności na Trocchiego), nie tylko dlatego, że nie wypłacali mu tantiem³⁷, lecz także za to, że nie zgodzili się, aby mógł przejrzeć i poprawić odbitki korektorskie przekładu *La Fin* (Końcówki), który we współpracy z pisarzem przygotował Richard Seaver. „Końcówka” – pisał Beckett – „z powodu braku korekty pełna jest niedorzecznych błędów. Napisałem śmierdziela do Trocchiego. Mam ich dość”³⁸. Ów list to rzeczywiście był „śmierdziel”³⁹ i wywołał natychmiastową, przepraszającą odpowiedź urażonego Trocchiego⁴⁰, który z listu na list był przez Becketta coraz bardziej deprecjonowany, co ilustruje choćby przejście od „Mój drogi Trocchi” do „Drogiemu Panu Trocchi”. Awantura ta wkrótce przycichła i, jeszcze przed marcem 1955 roku, Beckett zezwolił Merlinowi na wydanie angielskiego tłumaczenia *Molloya*, a w listopadzie tego roku opowiadał, jak zabrał „kumpli z Merlina” na wspólny posiłek do Chez Marius⁴¹. Jednak jego relacje z Girodiasem pozostawały chłodne, a wkrótce miały pogorszyć się jeszcze bardziej.

4.

Niezwykły sukces *En attendant Godot*, wydanie *L'Innomable* oraz spóźniona publikacja *Watta* uzmysłowiły Beckettowi, jak wiele czasu minęło, odkąd stworzył coś nowego. W maju 1953 roku napisał: „Od 1950 roku jedyne, co udało (mi) się napisać, to tuzin

³⁴ Bair (*Samuel Beckett*, s. 433) cytuje Maurice'a Girodiasa, który twierdził, że wydrukowano dwa tysiące kopii – to pomyłka.

³⁵ SB do GR, 29 września 1953 (Texas). Dwadzieścia pięć egzemplarzy specjalnych, wydanych na papierze wysokiej jakości, które zostały podpisane przez Becketta i sprzedane w cenie trzykrotnie wyższej niż pozostałe, ani nie mają okładki w kolorze fukcji, ani tego nieco krzykliwego obramowania z gwiazdek – są w raczej stonowanym kolorze beżu i nie ma na nich żadnych gwiazdek.

³⁶ Egzemplarz, który należał do Becketta, z naniesionymi przez pisarza poprawkami znajduje się w Beckett Archive (Reading).

³⁷ Alexander Trocchi przedstawił Beckettowi zestawienie długów Merlina względem pisarza w liście z 29 maja 1954 roku, wraz z datami poszczególnych planowanych spłat. W liście do Becketta z 31 lipca 1954 roku, Trocchi tłumaczył, że płatności nie zostały wykonane ze względu na nieobecność Becketta w Irlandii. Beckett odpisał, na tym etapie wciąż jeszcze grzecznie, 3 sierpnia 1954 roku. (McMaster).

³⁸ SB do PM, 27 sierpnia 1954 (Mitchell).

³⁹ Wzmiankowany list SB do Alexandra Trocchiego pochodzi z 27 sierpnia 1954 roku (McMaster).

⁴⁰ Alexander Trocchi do SB, 30 sierpnia 1954. Brudnopis listu znajduje się w McMaster, ale został także przedrukowany w: A.M.Scott, *Invisible Insurrection of a Million Minds: A Trocchi Reader*, s. 115–116.

⁴¹ SB do AJL, 22 listopada 1955 (Texas).

bardzo krótkich, nieudanych tekstów po francusku (*Textes pour rien*) i póki co nie zano- si się na absolutnie nic nowego”⁴². Kilka miesięcy później zauważył: „Inercja literacka trwa. Nie mam najmniejszej ochoty przykładac pióra do papieru, wołę mieszać zaprawę i rozciągać drut kolczasty – i oby ten stan utrzymywał się jak najdłużej”⁴³. Symulacja obo- jętności czy też pozorowanej brawury w istocie służyła ukryciu wielkiego niepokoju, który zakradł się do innych listów Becketta dotyczących impasu, w którym pisarz znalazł się, skończywszy *L’Innommable*, trzy lata wcześniej – tuż przed tym, jak zmarła jego matka⁴⁴.

Być może w nadziei na powrót natchnienia spędzał w Ussy tyle czasu, ile tylko mógł, choć często zmuszony był wyjeżdżać do Paryża, aby przejrzeć kontrakty, uczestni- czyć w próbach *En attendant Godot*, spotykać się z gośćmi oraz odbywać liczne wizyty u dentysty – jako że cierpiał na przedłużający się ból zębów, a później, po serii ekstrakcji, z powodu bolesnego ropnia w jamie ustnej. Podczas pierwszego roku pobytu w nowym domu ciężko pracował, by ogrodzić działkę, pozbyć się kamieni i przygotować ziemię pod zasiew zycicy. W maju przyjechali Frank Beckett z żoną i pomogli mu w kopaniu do- łów pod pierwsze drzewa, które ostatecznie zasadzono: „2 klony jesionolistne (sprawdź sobie w słowniku), 1 śliwa, 2 lipy i cedr, który zaczniesz jakoś wyglądać, przekonasz się, tak z 50 lat po mojej śmierci, jeśli tylko nie umrze wcześniej ode mnie... Biedne drzewa, pomszczą wierzbę Godota”⁴⁵. Jako że dom wybudowano na wysoko położonym terenie, Beckett miał z niego piękny widok na Monts Moyens i dolinę Marny. Lecz kiedy zdał sobie sprawę, że dzięki temu, że droga biegnie tuż przed jego bramą, może widzieć wszystko to, co jest na zewnątrz, to inni mogą widzieć to, co znajduje się wewnątrz – a w kon- sekwencji i jego. Z tego też względu zlecił budowę wysokiego muru z brzydkich szarych bloków kamiennych, okalającego całą posiadłość, który ostatecznie zastonił widok⁴⁶.

Podczas licznych podróży do Paryża Beckett zajmował się baczną obserwacją, jak radzi sobie *Godot*. Brał aktywny udział w próbach wznowieniowych z nowymi akto- rami do planowanej na koniec września paryskiej repyzy, a później z niepokojem śledził ich postępy⁴⁷. Nawet Blin odgrażał się, że zrezygnuje z roli – już od miesiąca wyklęcał się bowiem, że tubalny głos, którego musi używać, grając Pozzo, wywołuje ból, a nawet roz- pieranie jąder, co wprowadza zamieszanie do jego życia seksualnego⁴⁸. Nie za każdym razem zmiany obsadowe okazywały się satysfakcjonujące. Dzień po tym, jak przedstawie- nie powróciło na scenę *Babylone*, Beckett zanotował:

⁴² SB do GR, 12 maja 1953 (Texas).

⁴³ SB do AJL, 6 sierpnia 1953 (Texas).

⁴⁴ Rękopis *L’Innommable* został ukończony w Ussy w styczniu 1950 roku. Zob. Lake, *No Symbols Where None Intended*, s. 58.

⁴⁵ SB do PM, 27 października 1953 (Mitchell).

⁴⁶ Wywiad z JL, lipiec 1989. Fotografie Becketta z bratem z maja 1953 roku pokazują, że budowa muru była już wówczas niemal ukończona.

⁴⁷ W liście z 16 września 1953 roku Beckett poinformował Manię Péron, że próby wznowieniowe odbywają się codziennie (Péron). Trzeba było znaleźć zastępstwo do roli Vladimira za Raimbourga, który został obsadzony w nowym przedstawieniu Armanda Salacrou (SB do TM, 27 września 1953), ostatecznie objął je Pierre Asso, natomiast rolę Pozzo podjął nowy aktor (SB do PM, 26 września 1953 i 1 listopada 1953 – „Muszę teraz zejść do tego przeklętego teatru i dodawać otuchy nowemu Pozzo” [Mitchell]).

⁴⁸ SB do JL, 19 lutego 1953 roku oraz wywiad z przyjacielem Rogera Blina.

„Ostatniej nocy wreszcie koniec, szczęśliwie. Pierwszy akt poszedł dobrze, drugi trochę gorzej, z nowym Didi chaotycznie zapominającym fragmentów tekstu, ze mną, pocącym się z nerwów w tylnym rzędzie. Publiczność zdawała się nie zwracać na nic uwagi. Również oświetlenie było złe. Będzie lepiej w przyszłym tygodniu. Nowy Pozzo ostatecznie zrezygnował, twierdząc, że to zły utwór, i musiał grać Blin”⁴⁹.

Podczas kilku pierwszych przedstawień *En attendant Godot*, Beckett dyskretnie wślizgiwał się do tylnego rzędu i stamtąd obserwował spektakl. Brał również udział w niemieckiej premierze, która miała miejsce w Berlinie we wrześniu 1953 roku⁵⁰. Jednakże doświadczenie oglądania przedstawienia przy udziale widowni okazało się dla niego nieznośnie bolesne i postanowił, że nie będzie więcej skazywać się na te męki⁵¹.

Przez cały 1953 rok do biura Lindona napływały prośby o sprzedaż anglojęzycznych praw do dramatu bądź o pozwolenie na tłumaczenie lub „adaptację” *Godota* na język angielski. Po tym, jak wygasły prawa nabyte w ramach kilku wcześniejszych ofert⁵², kolejna propozycja pojawiła się ze strony potencjalnego amerykańskiego mecenasa, Harolda Orama⁵³. Zaalarmowany na sam dźwięk słowa „adaptacja” i pełen niepokoju o jakość jakiegokolwiek mogącego zeń wyniknąć tłumaczenia, Beckett postanowił zająć się przekładem osobiście. Dość szybko przygotował pierwszą wersję dla Orama⁵⁴. Jednak mimo że jeszcze przed końcem roku tłumaczenie zostało poddane korekcie i było gotowe do inscenizacji i publikacji⁵⁵, proces przygotowania anglojęzycznej realizacji sztuki okazał się niemal równie wielkim koszmarem, jak było to w przypadku francuskiego przedstawienia.

5.

Dyskusje dotyczące sprzedaży praw do anglojęzycznej wersji *Czekając na Godota* przyniosły jedną nieoczekiwaną przez Becketta konsekwencję. W połowie września 1953 roku,

⁴⁹ SB do PM, 26 września 1953 (Mitchell).

⁵⁰ „Wróciłem z Berlina w sobotę (premiera odbyła się 8 września 1953 roku). Było to źle grane, a przede wszystkim źle wyreżyszerowane, ale – dobrze przyjęte. Wolalbym, aby było odwrotnie. Wszyscy byli bardzo mili” (SB do HH, 17 września 1953 roku).

⁵¹ Mając na myśli swą kolejną wizytę na wznowieniu przedstawienia w Babilonie, Beckett napisał: „Ostatnim razem, gdy poszedłem, skończyłem pod siedzeniem, jęcząc. Pod koniec nie spadły spodnie. Wypadek techniczny. To mnie wykończyło” (SB do PM, 12 stycznia 1954 [Mitchell]).

⁵² Sytuacja była skomplikowana. Niejaki Raymond W. Anderson zaproponował tłumaczenie, publikację oraz wystawienie sztuki w Stanach Zjednoczonych, jeśli tylko uzyska pozwolenie (JL do SB, 8 kwietnia 1953 roku (Minuit)), a oferta na amerykańskie prawa do kwietnia 1953 roku pozostawała w rękach agenta literackiego, Marion Saunders. Angielskie prawa zostały złożone w ofercie Madame Strassovej (JL do Denise Tual, 18 maja 1953 roku (Minuit)).

⁵³ Amerykański reżyser i producent Garson Kanin, prawdopodobnie wraz z Thorntonem Wilderem, starał się pozyskać prawa do adaptacji w Anglii i w Stanach Zjednoczonych w maju 1953 roku (Denise Tual (przyjaciółka Garsona Kanina) do SB, 6 maja 1953 (Minuit)). Prawdopodobnie oferta ta była powiązana z tą Harolda Orama, jako że Thornton Wilder znał Orama dobrze i z pewnością rozmawiał z nim o *Czekając na Godota* (JL do SB, 5 maja 1953 roku (Minuit) i PM do JK, 20 marca 1994 roku).

⁵⁴ Pierwsze tłumaczenie wysłano do Stanów Zjednoczonych przed końcem czerwca 1953 roku do Orama i Barneya Rosseta. Harold Oram Inc., objęło prawa do wystawienia *Godota*, które wygasły pod koniec października 1953 roku.

⁵⁵ SB do BR, 29 grudnia 1953 roku (Syracuse).

w drodze powrotnej z wakacji we Włoszech przyjechała do Paryża pewna trzydziestodwuletnia Amerykanka, Pamela Mitchell, jako przedstawicielka Harold Oram Incorporated. Zorganizowała spotkanie z Beckettem, Jérôme'em Lindonem oraz mężczyzną o nazwisku Brandell, który miał uzgodnić szczegóły dotyczące nawiązania współpracy z Oram⁵⁶. Wówczas Mitchell spędziła w Paryżu zaledwie tydzień, lecz pod koniec kwietnia 1954 roku przyjechała ponownie, aby objąć funkcję referenta prowadzącego europejskie rachunki spółki Oram. Wynajęła w Paryżu mieszkanie i pozostała w mieście na około dziewięć miesięcy. Oram to przedsiębiorstwo, które zajmowało się gromadzeniem funduszy, ukierunkowane na ciekawe i raczej nietypowe przedsięwzięcia, wymagające okazałych zastrzyków gotówki. Większość z nich miało związek z działaniami pomocy humanitarnej, jak na przykład Komitet Obywatelski do spraw Osób Wysiedlonych i Międzynarodowy Komitet Pomocy – które to współpracowały z grupami uchodźców, zbierając fundusze dla osób uciekających do Stanów Zjednoczonych (przeważnie z Europy Wschodniej). Kilka z przedsięwzięć, w które zaangażowane było Oram, miało charakter teatralny. Jednym z nich była zakończona sukcesem zbiórka funduszy na realizację broadwayowskiej produkcji, zatytułowanej *Take a Giant Step*, która dotyczyła – a był to wówczas temat prowokacyjny – problemów czarnoskórego chłopca, mieszkającego na przedmieściach Hartford w Connecticut. Przedstawienie to zapoczątkowało karierę aktorską Louisa Gossetta, późniejszego zdobywcy Oscara. Gdy Thornton Wilder zdał Haroldowi Oramowi relację dotyczącą niezwyklej sztuki teatralnej zatytułowanej *En attendant Godot*, która zaintrygowała cały Paryż, ten zdecydował, że postara się pozyskać amerykańskie prawa autorskie i doprowadzić do wystawienia sztuki w Nowym Jorku. Pamela Mitchell pojechała do Paryża, aby sfinalizować kwestię praw, jak również negocjować z potencjalnym przyszłym partnerem spółki. Zgodnie z przewidywaniami, prawa udało się uzyskać, jednakże Oram nigdy z nich nie skorzystało i w końcu umowa wygasła.

W tym przypadku Beckett połączył sprawy zawodowe z przyjemnością. „To były udane wieczory” – napisał do Pameli Mitchell – „jedzenie, picie i wałęsanie się po starych ulicach. Tak właśnie powinno się robić interesy. Będę często rozmyślał o nich, czyli o Tobie”⁵⁷. Mitchell – kobieta inteligentna, wyjątkowo zaradna, która ukończyła historię Ameryki na Uniwersytecie w Vassar, a pod koniec wojny wspierała wywiad marynarki wojennej – była obdarzona zachwycająco ironicznym poczuciem humoru oraz niezwykle urokiem osobistym. Ta czarująca brunetka o ujmującym uśmiechu od pierwszego wejrzenia wydała się Beckettowi pociągająca⁵⁸.

⁵⁶ Niektóre z notatek sporządzonych wówczas przez Pamelę Mitchell wskazują, że omawiała kwestie związane z relatywnymi proporcjami zarówno inwestycji, jak i procentów z zysków, w razie gdyby Brandell i Oram weszli w spółkę, mając na celu wystawienie *Czekając na Godota* (Mitchell).

⁵⁷ SB do PM, 26 września 1953 roku (Mitchell).

⁵⁸ Spotkanie z Beckettem zostało zaaranżowane przez Alexandra Trocchiego i grupę Merlina, którzy znali Orama już wcześniej. Ze sporządzonych wówczas przez Mitchell notatek wynika, że podczas jej tygodniowego pobytu (między 14 a 21 września 1953 roku) odbyła spotkania z Trocchim, Brandelem i Jérôme'em Lindonem, jak również z Beckettem (Mitchell). Jest niemal pewne, że Beckett poznał Orama wcześniej, prawdopodobnie w mieszkaniu Trocchiego, i że polubili się.

Przez ostatnie dni jej wizyty spędzali razem każdy wieczór, a także część każdego dnia. Beckett pokazywał jej atrakcje turystyczne, zabrat ją na próbę *En attendant Godot*, zapraszał na wino i na kolacje do *Iles Marquises* (jego ulubionej restauracji, serwującej owoce morza) oraz do *L'Escargot*. O ile jego słowa: „lub mnie bardzo, ale nie za bardzo, nie jestem tego wart, to Cię unieszczęśliwi, nie znasz mnie”⁵⁹, napisane natychmiast po jej powrocie do Nowego Jorku, odzwierciedlały lęk Becketta przed zaangażowaniem, to już późniejsze wyznanie: „jadłem *bouillabaisse* kilka wieczorów temu w *Marquesas*, z nieodłącznym *Sancerre’em*, i pragnąłem Ciebie”⁶⁰ – dowodzi, że nie pozostał obojętny uczuciowo. W ciągu kolejnych miesięcy Pamela chorowała w Nowym Jorku, najpierw na zapalenie płuc, a później na ciężkie zapalenie ślinianki przyusznej. W tym czasie Beckett napisał do niej ponad tuzin listów.

Później dowiedział się, że Mitchell zamierza przenieść się na stałe do Paryża. Pomimo, że sprawiał wrażenie pełnego entuzjazmu, to jej przyjazd znacznie utrudnił mu życie – tym bardziej że Beckett nadal mieszkał w niewielkim apartamencie z Suzanne, a zatem ciężko było utrzymać spotkania z młodą Amerykanką w tajemnicy. Prawdopodobnie nawet tego nie próbował.

Pamela zatrzymała się w *Hôtel Montalembert*, a następnie wynajęła mieszkanie pod numerem 4 przy *rue de la Grande-Chaumière*, *vis à vis* hotelu, w którym Beckett mieszkał po tym, jak w 1938 roku pchnięto go nożem. Przez pierwsze tygodnie po jej przyjeździe do Paryża spotykali się regularnie. Spacerowali po ogrodach i parkach, zabawiali się gierką słowną, nazwaną przez niego „kwadratowe słowa” i chodzili razem na stadion tenisowy imienia Rolanda Garrosa. Bardzo często jadali razem w restauracjach, czasem w *Iles Marquises* – gdzie siadali możliwie jak najdalej od akwarium z pstrągami i homarami, ponieważ denerwowało ono Becketta, za to w pobliżu fotografii bokserów, na przykład *Georges’a Carpentiera* (którego miał zresztą spotkać właśnie w tej restauracji tego samego roku)⁶¹ czy *Sugar Raya Robinsona*, którego określał mianem „*Ray Sugar*”. Czasem jadali kolacje w restauracji „w terminalu lotniczym” *Les Invalides*, gdzie, jak twierdził Beckett, serwowano najlepsze *beaujolais* w Paryżu i gdzie uwielbiał jadać szynkę ze szpinakiem. W późniejszych listach nazywał Pamelę pieszczotliwie: *Mouki*. *Romans*, choć przelotny, był intensywny, zarówno pod względem uczuciowym, jak i erotycznym. Został jednak brutalnie przerwany⁶².

6.

Pewnej nocy pod koniec maja, o jedenastej wieczorem, Beckett nagle odebrał telefon od Jean ze wstrząsającą wiadomością, że u jego brata, Franka zdiagnozowano nieuleczalnego raka płuc⁶³. Już kilka miesięcy wcześniej jego zdrowie się pogorszyło

⁵⁹ SB do PM, 5 października 1953 roku (Mitchell).

⁶⁰ SB do PM, 27 października 1953 roku (Mitchell).

⁶¹ SB do PM, 13 marca 1955 roku (Mitchell).

⁶² Relacja dotycząca związku z Pamelą Mitchell powstała w oparciu o dwa długie wywiady z Mitchell, jak również sześćdziesiąt jeden listów, które Beckett napisał do niej w okresie ponad siedemnastu lat. Pamela Mitchell zgodziła się również przeczytać niniejszy rozdział, w celu usunięcia zeń nieścisłości.

⁶³ SB do Susan Manning, 21 maja 1955 roku (Texas), dotyczący wydarzeń sprzed roku.

– niepokojące było niskie ciśnienie krwi i częste zawroty głowy, jak również coś, co przypomniało osłabienie z powodu grypy. Nic jednak nie wskazywało na chorobę tak poważną, jak nowotwór. Beckett był zdruzgotany. Pospieszył do Killiney, wiedząc tylko tyle, że Frankowi nie powiedziano ani o tym, co wywołało jego chorobę, ani o tym, że jest ona śmiertelna. Beckett pozostał w domu Franka i Jean w Shottery na trzy i pół miesiąca. Nic innego nie miało wówczas znaczenia. Był to jeden z najstraszliwszych okresów w jego życiu, porównywalny być może jedynie z czasem, kiedy umierali jego rodzice.

Większość czasu spędzał, pomagając Jean w sprawowaniu opieki nad bratem lub „krzątając się przy ścinaniu trawy, przycinaniu drzew, sprzątaniu, popychaniu taczki, rozpalamiu ognia”⁶⁴. Bracia zwykli siadywać na zewnątrz, w wybrukowanej części ogrodu, nad stawem z liliami wodnymi, który Beckett pomógł wykopać⁶⁵; Frank nosił kapelusz z opadającym rondem dla ochrony przed słońcem⁶⁶. Aby nieco łatwiej się z tym wszystkim uporać, Beckett palił francuskie papierosy, kupował whisky, gin i piwo. On również miał problemy zdrowotne, musiał się poddać zabiegowi usunięcia ropnia zęba przy znieczuleniu ogólnym.

Wypracował sobie rutynę na mijające dni: po śniadaniu golił brata i popijał z nim przedpołudniową whisky, pomagał mu się ubrać na lunch oraz, w początkowych tygodniach choroby, przygotować do wyjścia; później, kiedy stan brata się pogorszył, przynosił mu posiłki, starając się rozmawiać z nim w tak naturalny sposób, na jaki tylko było go stać. Podobnie jak jego szwagierka, Beckett był kompletnie załamany, jednak oboje musieli swój smutek ukrywać dla dobra Franka i dwojga dzieci. Zauważył, że w całej tej sytuacji bodaj najgorsza była „atmosfera obłudy i podstęp”; z bólem serca słuchał, jak jego brat snuł plany na lepsze dni⁶⁷. Chcąc zachować pozory normalności, Beckett chadzał na mecze krykieta oraz uważnie wysłuchiwał relacji na żywo z mistrzostw tenisowych w Wimbledonie: „Słuchałem przez odbiornik radiowy jak Drobny spuszcza łomot Hoadowi. Mam nadzieję, że dziś to samo robi Patty’emu”⁶⁸. Po raz kolejny pozorując normalność, grywał na pianinie Bechstein i rozbawiał dzieciaki, kiedy wracały ze szkoły, grając wraz z ich dwoma „dziwnymi kotami, Blackym i Whitym”⁶⁹. Ale odosobniona wizyta w galerii sztuki i podróż do Gaiety Theatre udowodniły mu, jak niedorzeczne były próby czerpania jakiegokolwiek przyjemności w tamtych okolicznościach⁷⁰.

⁶⁴ SB do PM, 30 czerwca 1954 roku (Mitchell).

⁶⁵ Zdjęcie Becketta w niewielkiej łódce, które wydrukowano w książce Bair, *Samuel Beckett* na stronie 115 i opisano jako staw w Shottery, nie zostało wykonane na tamtejszym maleńkim stawie z liliami wodnymi, ale na większym, w Sweetwater Cottage, w pobliżu domu letniskowego Sheili Page w Surrey.

⁶⁶ Wywiad z Caroline Beckett Murphy, 19 czerwca 1991 roku. Podobną chwilę uwieczniono na zdjęciu, które zostało opublikowane [w:] O’Brien, *The Beckett Country* na stronie 343.

⁶⁷ SB do PM, 23 czerwca 1954 roku (Mitchell).

⁶⁸ SB do PM, 30 czerwca 1954 roku (Mitchell). Drobny pokonał B. Patty’ego w półfinale mistrzostw Wimbledonu (30 czerwca 1954 roku), a następnie, 2 lipca 1954 roku wygrał w finale z Australijczykiem Kenem Rosewallem, 3 do 1 w setach. Był to trzeci finał rozgrywany przez Drobneho. „Drobny Does It At Last”, *The Times* (London), 3 lipca 1954 roku.

⁶⁹ SB do PM, list niedatowany (prawdopodobnie z połowy czerwca), 1954 roku (Mitchell).

⁷⁰ Poszedł obejrzeć przygotowaną przez Cyrila Cusacka inscenizację sztuki Synge’a *Playboy of the Western World* w Gaiety Theatre. „Nie bawiłem się najlepiej, pomimo porteru i whisky, pitych na przemian. Później też nie, jadąc do domu o pierwszej w nocy naprzeciw strumienia pijanych przyjemniaczków wracających do miasta” (SB do PM, 12 lipca 1954 roku [Mitchell]).

Większość wieczorów spędzał na samotnych spacerach brzegiem morza, poniżej domu, z którego rozpościerał się widok na piękną zatokę Killiney, „z jej następującym prędko przyptywem i rozpryskującymi się kroplami deszczu”⁷¹. Szukał pocieszenia w rozmowach z dawną przyjaciółką matki, Susan Manning, którą bardzo lubił. Zabrał ją kiedyś na przejażdżkę roverem 75 brata „przez Glencullen i Scalp, i Enniskerry, i Powers Court, i stare Connaught – urocze stare nazwy i miejsca...”⁷². Pewnego razu, podczas spaceru brzegiem morza z synem Susan, Johnem:

„Prawie w ogóle się nie odzywał. Miał zwyczaj zadawać najwyżej kilka pytań, obracać się i patrzeć na ciebie z tymi cienkimi brwiami i oczami tak podobnymi do oczu jego matki. Nadzwyczajne. Te jego brwi, oczy, to spojrzenie. Widziało się jak myśli i słucha... Jednak tym, co naprawdę zrobiło na mnie wrażenie, było coś, co powiedział. Chodziliśmy wzdłuż plaży, wiesz, prawie w ogóle się nie odzywał i sądzę, że wiedział, że jego brat wtedy umierał, ale nadal nic nie mówił, aż w końcu zatrzymał się i nie spojrzał na mnie, ale powiedział: »To tak, jak gdyby był odpływ«”⁷³.

Dopiero w połowie sierpnia, na miesiąc przed śmiercią Franka, doktor Gilbert Wilson w końcu wyznał swojemu pacjentowi, że nic więcej nie da się dla niego zrobić⁷⁴. Odtąd nocami, po tym, jak Frank i Jean położyli się już spać, Beckett przesiadywał samotnie przy biurku w swoim pokoju, „pijąc ostatnie piwo przed pójściem do łóżka... i dźwięk morza przy brzegu, i śmierć mojego ojca, i matki, i odejścia w ślad za nimi”⁷⁵. Kiedy w końcu kładł się do łóżka, zwykł leżeć, nie mogąc zasnąć i nasłuchiwał „starego morza, opowiadającego starą historię w głębi ogrodu”⁷⁶. By zabić czas, czytał listy Roberta Louisa Stevensona pisane z południa Francji i uznał je za „bardzo poruszające”⁷⁷. Starał się pracować nad korektą przygotowanego przez Patricka Bowlesa tłumaczenia *Molloya*; a później – kiedy doszedł do wniosku, że łatwiej, niż poprawiać czyjąś pracę, będzie mu tłumaczyć samemu – zabrał się za przekład *Malone meurt*⁷⁸. Jednak w stanie tak chorobliwego napięcia i głębokiego smutku trudno było mu skoncentrować się na tym zajęciu.

Beckett dawał upust swojemu cierpieniu w listach do Pamelii Mitchell. Tydzień po tygodniu nakreślał w nich obraz smutnego, powolnego procesu pogarszania się stanu zdrowia

⁷¹ SB do PM, 10 czerwca 1954 roku (Mitchell).

⁷² SB do Susan Manning, 18 października 1954 roku (Texas). Odwiedził również siostrę Susan, Louie Bennett, założycielkę pierwszego kobiecego związku zawodowego w Irlandii. Mieszkała w niewielkim bungalowu w Killiney, w dole wzgórza, na którym stał dom Franka.

⁷³ Wywiad z Johnem Manningiemi, 19 czerwca 1990 roku.

⁷⁴ Lekarzem ogólnym Franka był doktor Brian Mayne, który wezwał na konsultację T. G. Wilsona, specjalistę od uszu, nosa i gardła, zamieszkałego przy Brighton Road w Foxrock. Gilbert Wilson był także ojcem chrzestnym syna Franka, Edwarda (Edward Beckett do JK, 8 maja 1994 roku).

⁷⁵ SB do PM, 5 czerwca 1954 roku (Mitchell).

⁷⁶ SB do PM, 19 sierpnia 1954 roku (Mitchell). To doświadczenie (jak również wspomnienia z wcześniejszego krótkotrwałego okresu, kiedy mieszkał z matką w Greystones), prawdopodobnie legło u podstaw jego słuchowiska radiowego *Embers*, w którym przywołano szumiący dźwięk morza i które przepelnione jest odczuciami wyrzutów sumienia i poczucia winy.

⁷⁷ SB do PM, 6 sierpnia 1954 roku (Mitchell). W *Shottery* Beckett czytał piąte wydanie *Listów Roberta Louisa Stevensona*. Składało się ono z czterech tomów, wydanych przez Methuen w Londynie w 1922 roku (list od Edwarda Becketta do JK, 18 kwietnia 1994 roku).

⁷⁸ SB do JL, 12 lipca 1954 roku (Minuit), do BR, 12 lipca 1954 roku (Syracuse) i do Elmara Tophovena, 13 sierpnia 1954 roku (Tophoven). W Killiney przetłumaczył jedynie około dziesięć pierwszych stron.

jego brata. Listy te odzwierciedlają, jak pod wpływem porażającego doświadczenia zmieniał się sposób postrzegania czasu przez pisarza. Początkowo dni mijały szybko, być może dlatego, że tyle było do zrobienia; później czas zaczął zwalniać, aż w końcu zaczął się dojmująco wlec – jako że zmiany wydawały się niedostrzegalne, a w grę wchodziła jedynie zmiana na gorsze: „I tak prędko będzie to już kolejny dzień, i te wszystkie tajemnicze rzeczy wewnątrz będą odrobinę gorsze, niż były wcześniej, i tak niewiele uda się zaobserwować”⁷⁹. Lektura ponurej osobistej relacji Becketta o niekończącym się spowolnieniu upływu czasu w świetle nadciągającego końca, które odzwierciedlał w wyrażeniach takich, jak: „rzeczy wloką się, każdego dnia trochę bardziej okropne, a z tyłoma dniami, które prawdopodobnie jeszcze będą miały nadejść, cóż to za okropność do wyczekiwania”⁸⁰ lub „Czekanie nie (jest) takie złe, jeśli możesz się wiercić. To przypomina raczej oczekiwanie, gdy jest się przywiązany do krzesła”⁸¹ – przywodzi już na myśl głębokie zanurzenie w świat znany z *Fin de partie* (*Końcówki*), gdzie coś obiera swój bieg w sposób powolny, lecz nieubłagany, zgodnie z naturalną koleją rzeczy: „skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy”⁸².

A jednak, choć powoli, koniec ostatecznie nadszedł. Frank zmarł 13 września 1954 roku. Beckett został na miejscu jeszcze przez dwa tygodnie, aby pomóc rodzinie załatwić sprawy finansowe. Spotkał się z prawnikami i z McMillanem, firmowym partnerem swego brata, oraz przewiózł rovera z powrotem do komisju Wilkinsona przy kanale na ulicy Leeson, aby go sprzedać⁸³. W drodze powrotnej do Francji tylko jedną noc spędził w mieszkaniu przy ulicy des Favorites, a następnie wybrał się do Ussy, aby tam dojść do siebie. Czasem przebywał tam razem z Suzanne, jednak znacznie częściej sam, jako że ona spędzała większość czasu, odnawiając ich mieszkanie w Paryżu. Pozostawał na wsi przez około sześć tygodni, czekając aż dojdzie do siebie „na tyle, by móc się pokazać ludziom”, w stanie dotkliwej żałoby i głębokiej depresji⁸⁴. Minione cztery miesiące należały do najbardziej traumatycznych w jego życiu.

7.

Na początku sierpnia Beckett napisał z Irlandii do Pameli Mitchell: „Niedługo liście pożółkną, będzie zima, nim wrócę do domu. A później? Cokolwiek to będzie, będzie musiało być proste, nie mogę znieść myśli o sprawieniu jeszcze więcej bólu; możesz rozumieć to, jak chcesz, to wszystko przez podeszły wiek i słabość, dlaczego nie miałabyś mi uwierzyć?”⁸⁵. Przekaz był prosty: smutek, spowodowany chorobą i śmiercią brata,

⁷⁹ SB do PM, list niedatowany (prawdopodobnie z połowy czerwca), 1954 rok (Mitchell).

⁸⁰ SB do PM, 27 sierpnia 1954 roku (Mitchell).

⁸¹ SB do PM, 22 lipca 1954 roku (Mitchell).

⁸² SB, *Końcówka*, s. 12. Listy te ukazują, że to przykre osobiste doświadczenie stanowić mogło niedostrzeżone źródło inspiracji dla sztuki, której pierwszą, dwuaktową wersję, napisał w kilka miesięcy po śmierci brata.

*Zdanie w przekładzie Antoniego Libery, zob. S. Beckett, *Czekając na Godota* [w:] idem, *Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Warszawa 2002, s. 112) (przyp. tłum.).

⁸³ Wywiad z Edwardem Beckettem, 31 marca 1994 roku.

⁸⁴ SB do PM, 17 września 1954 roku (Mitchell).

⁸⁵ SB do PM, 6 sierpnia 1954 roku (Mitchell).

uwrażliwił go na cierpienie powodowane nieuczciwością i uczuciową niewiernością. Ból, którego doświadczył Beckett, był tak silny, że on sam nie chciał być źródłem żadnych innych cierpień. Listy Pameli nie pozostawiały wątpliwości, że jest w nim bardzo zakochana. Ale on nie mógł pozwolić na to, by ich romans trwał. Tak więc pod koniec listopada podjął zdecydowane kroki, aby uznać wszystko za skończone, dowodząc, iż mimo że bardzo lubi Pamelę, to nie kocha nikogo:

„Moje sprawy muszą pozostać takie, jakimi są. Nie mam w sobie na tyle życia, by nawet chcieć cokolwiek zmieniać. Mogą się zmienić i zostawić mnie w spokoju. Nie powinienem robić nic, ani żeby próbować, ani żeby to zatrzymać.

Myśl o szczęściu nie ma już dla mnie żadnego znaczenia. Wszystko, czego chcę, to trwać w ciszy...

Nie wyobrażaj sobie, że nie czuję, że jesteś nieszczęśliwa. Myślę o tym w każdej godzinie, z udręką. Na miłość boską, przynaj sama przed sobą, że nic o mnie nie wiesz, i postaraj się uwierzyć, kiedy mówię Ci, jaki jestem. To jedyna rzecz, która Ci pomoże. Pewnego dnia będziesz szczęśliwa i podziękujesz mi za to, że nie uwikłałem Cię silniej w moje okropności⁸⁶.

Nie była to jeszcze ostatnia forma kontaktu między nimi. Spotkali się kilka razy w styczniu, przy czym Beckett nie pozostawiał złudzeń, że tym, na czym najbardziej mu zależy, jest jego twórczość, oraz że – w znacznej mierze z tego właśnie powodu – nie zamierza dokonywać w swoim życiu żadnych fundamentalnych zmian. Jest całkiem prawdopodobne, że jego przywiązanie do Suzanne i poczucie lojalności względem niej stanowiły kolejny istotny czynnik, o którym prawdopodobnie nie chciał wspominać Pameli. W głębi duszy ściśle wiązał Suzanne z poczuciem spokoju i wsparciem – tak potrzebnymi mu przy pracy. W tej sytuacji Pamela podjęła decyzję, że skoro między nią a Beckettem nie jest już możliwy stały związek, powinna wrócić do Ameryki.

Przez ostatnie dwa tygodnie jej pobytu w Paryżu ponownie się do siebie zbliżyli. Beckett zwierzał się Pameli z pomysłów na nową sztukę, które krążyły mu po głowie. Przed wyjazdem ofiarował jej w prezencie trzylitrowe wydanie *Pléiade A la recherche du temps perdu* Prousta, *Oeuvres poétiques complètes* Verlaine'a oraz prenumeratę gazety „Combat”. Ona – jako najważniejszy „prezent pożegnalny” – podarowała mu „wielki, wspaniały” *Vocabolario Della lingua italiana*⁸⁷ (z którego pisarz później korzystał, „możolnie wracając” do czytania po włosku⁸⁸) oraz piękne wydanie wierszy Baudelaire'a.

Kiedy na pokładzie *Liberté* Pamela odplynęła do Nowego Jorku, Beckett poczuł się straszliwie samotny, opuszczony. Listy, które pisał po jej wyjeździe, są przepelnione miłością i czułością:

⁸⁶ SB do PM, list niedatowany (27 listopada 1954 roku) (Mitchell).

⁸⁷ *Vocabolario Della Lingua Italiana* Nicola Zingarelli'ego, wydany w Bolonii w 1954 roku, znajdował się wśród książek, które pozostały w bibliotece Becketta po jego śmierci.

⁸⁸ „Wczytywałem się w Twój wielki wspaniały wspaniały Zingarelli'ego ze sporą satysfakcją, marząc, by nieco jaśniej formułował różnicę między literami »s« w słowach *cosa* i *rosa* oraz »zz« w *mezzo* i *pazzo*. Zdaje się, że zapomniałem języka włoskiego w większym stopniu, niż sądziłem” (SB do PM, 17 lutego 1955 roku [Mitchell]). Potwierdzenie, że to najważniejszy pożegnalny prezent od niej (PM do JK, 20 marca 1994 roku). Później Beckett zaczął regularnie kupować włoski tygodnik „Oggi”, aby odzyskać co nieco ze swej dawnej biegłości w języku włoskim (SB do PM, 18 sierpnia 1955 roku [Mitchell]).

„Chciałbym teraz wstać i pójść pod 4 bis (rue de la Grande-Chaumière) i położyć się, i nie wstawać nigdy więcej. Gralibyśmy tymczasem w kwadratowe słowa, co sześć godzin karmilibyś mnie hamburgerami, a pianista by umarł. Nie? Tak? Masz rację”⁸⁹.

Zdaje się, że zyskawszy bezpieczny dystans, Beckett chciał przywrócić ich dawną zażyłość. Korespondowali przez następne siedemnaście lat, choć po 1956 roku bardziej sporadycznie. Niemniej widywali się za każdym razem, gdy Pamela była w Paryżu i raz (w 1964 roku), kiedy on przyjechał do Nowego Jorku. Pamela określiła tę późniejszą przyjaźń jako „*amitié amoureuse*”⁹⁰.

8.

Po śmierci brata Beckett starał się dojść do siebie, przebywając w Ussy. Po sześciu tygodniach jego spokój zakłóciły niepokojące wieści. Gdy dwa lata wcześniej nabył od gminy Ussy ziemię, na której wybudował dom, odmówiono mu sprzedaży położonej na tyłach jego posiadłości działki o szerokości piętnastu metrów – argumentując, że zapewnia ona dostęp do niewielkiej stacji zaopatrzenia w wodę. Teraz, na początku listopada 1954 roku, przypadkiem zasłyszał, że po śmierci poprzedniego burmistrza władze miasta postanowiły sprzedać wspomnianą działkę niejakiemu Monsieur Horvillerowi, który zamierzał wybudować tam nieduży pawilon myśliwski. Beckett był wściekły. Budowa zniszczyłaby mu widok i zrujnowałaby jego spokój; a świadomość, że miejsce miałoby służyć do polowania, sprawiała, że transakcja ta byłaby dla niego jeszcze bardziej bolesna.

Po raz kolejny skontaktował się z Jérômeem Lindonem, który zwrócił się o pomoc do zaprzyjaźnionego prawnika, Simona Nory⁹¹. Beckett napisał do zastępcy podprefekta Meaux, dowodząc, że zawsze chciał nabyć tę ziemię i że sprzedawanie jej teraz komuś innemu jest rażąco niesprawiedliwe. Również Nora napisała do podprefekta w sprawie proponowanej sprzedaży, kładąc nacisk na znaczenie dzieł Becketta we współczesnej literaturze francuskiej oraz wspominając o odznaczeniach, które otrzymał od francuskiego ruchu oporu w uznaniu jego działalności dla dobra ojczyzny podczas wojny⁹². Wspomniał również o krzywdzie, jaką sprzedając ziemię osobie postronnej, wyrządzono by komuś o tak delikatnym systemie nerwowym jak Beckett. W grudniu pisarz złożył władzom miasta propozycję, że z chwilą jego śmierci działka zostanie oddana im na własność. Pan Horviller natychmiast wystąpił z identyczną propozycją⁹³.

Przed świętami rada miejska „odbyła burzliwe spotkanie... i zasypała gradem przekleństw moją paskudną, obcą, kawalerską, grzeszną głowę – ale faktycznie żadne decyzje nie zapadły”⁹⁴. Na początku stycznia Beckett musiał osobiście stawić się przed radą⁹⁵,

⁸⁹ SB do PM, 26 marca 1955 roku (Mitchell).

⁹⁰ Wywiad z PM, 5 grudnia 1993 roku.

⁹¹ JL do Simona Nory, 9 grudnia 1954 roku (Minuit).

⁹² Wśród dokumentów Becketta w Les Editions de Minuit znajduje się *Note concernant un terrain vendu par la commune de Ussy sur Maine à Monsieur Samuel Beckett* oparte na liście JL do Nory z 9 grudnia 1954 roku.

⁹³ Frantz Gaignerot, podprefekt Maux do burmistrza Ussy, 28 grudnia 1954 roku (Minuit).

⁹⁴ SB do PM, 27 grudnia 1954 roku (Mitchell).

⁹⁵ SB do PM, list niedatowany (styczeń 1955 roku) (Mitchell).

która ostatecznie zadecydowała pozwolić Horvillerowi na budowę małego budynku, jednak odsuniętego „z linii granicznej” w taki sposób, aby nie niszczyć widoku rozpościerającego się z domku Becketta⁹⁶. Pomimo pewnego ustępstwa ze strony władz Beckett był tą decyzją zdegustowany i dotknięty sposobem, w jaki go potraktowano do tego stopnia, że poprzysiął, iż jego stopa nie postanie we wsi nigdy więcej. I choć – jako posiadacz samochodu – otrzymał zezwolenie na używanie budynku jako garażu, nigdy nie robił zakupów w Ussy i nigdy więcej nie poszedł do lokalnego *café-tabak* po papierosy czy napoje. Wolął poruszać się na rowerze, „dysząc w drodze pod górę na najniższej przerzutce, nie chcąc poddać się, jak mój ojciec”⁹⁷ lub później podjeżdżać do większego miasta – la Ferté-sous-Jouarre. Sprowokowany Beckett zwykle okazywał upór i nieprzejednanie.

9.

Jednak to nie spór o ziemię, lecz przedłużająca się żałoba z powodu śmierci brata sprawiała, że Beckett czuł się: „podle, nieszczęśliwy i tak nerwowy, że wrzeszczę na wszystkich, w domu i na ulicy, zanim uda mi się powstrzymać”⁹⁸. To był dziwny czas dla pisarza. Chociaż fizycznie czuł się okropnie, a ponadto martwił się o „stare serce, dające mi wycisk co noc i skamieniałe co dnia”⁹⁹, to paradoksalnie odczuwał ogromny przyływ energii twórczej, krążącej w żyłach. Szybko ukończył pierwszą wersję *Fin de partie* (*Końcówki*), osadzając w niej tylko dwóch bohaterów. W jednym z listów napisał:

„To dziwne czuć się silnym, a jednocześnie na krawędzi. Tak właśnie się czuję i nie wiem, które z tych odczuć jest błędne, pewnie żadne. Tak wiele jest możliwe, tak mało – prawdopodobne. Rzecz, którą zawsze czułem najmocniej, najlepiej w Prouście, był jego lęk w taksówce (ostatni tom) w drodze powrotnej z przyjęcia do domu. Teraz często się tak czuję, z całą pokorą, nie, nie uniżenie. A czasem myślę, że dociągnę do osiemdziesiątki”¹⁰⁰.

Z listów do Pameli Mitchell wynika, że do tworzonej obecnie sztuki (jak dotąd bez tytułu) miał zupełnie inny stosunek niż do jakiegokolwiek innej, która powstała w ciągu poprzednich pięciu lat. W lutym całkowicie pochłonęła go okrutna, symbiotyczna relacja między dwoma bohaterami, A i B: „Mam A, który spadł z fotela i leży w tej chwili płasko z twarzą na podłodze sceny, i B, który na próżno stara się go podnieść. Przynajmniej wiem, że dokończę to, nie używając kosza na śmieci”¹⁰¹. Następnie, miesiąc później, napisał: „Tak, skończyłem sztukę, ale nie jest dobra i będę musiał zacząć wszystko od początku”¹⁰². Zdawszy sobie sprawę, że całość będzie trzeba jeszcze przepracować, nadal czuł, że „A i B nie są martwi, ale śpią, mocno śpią. Któregoś dnia mam nadzieję

⁹⁶ „Na wsi nowy sąsiad wybudował swój potworny garaż i letnią rudę, ale zgodnie z umową, daleko od granicy działek. Jesienią odizolują się od niej zasłoną z najgęstszych drzew iglastych, jakie tylko uda mi się zdobyć. Ale już nigdy nie będzie tak jak wcześniej” (SB do PM, 18 kwietnia 1955 roku [Mitchell]).

⁹⁷ SB do PM, 23 lutego 1955 roku (Mitchell).

⁹⁸ SB do PM, 17 lutego 1955 roku (Mitchell).

⁹⁹ SB do PM, 13 marca 1955 roku (Mitchell).

¹⁰⁰ SB do PM, 23 lutego 1955 roku (Mitchell).

¹⁰¹ SB do PM, 17 lutego 1955 roku (Mitchell).

¹⁰² SB do PM, 13 marca 1955 roku (Mitchell).

dokopać im tak, by wywołać lepsze jęki i skowyty niż te, które znasz”¹⁰³. Jego listy świadczą również o tym, że pracując nad pierwszą wersją *Fin de partie*, Beckett czytał Księgę Rodzaju i poezje Baudelaire’a: „Czytałem Twojego wielkiego Baudelaire’a i przypowieść o Powodzi z Biblii i życzyłbym sobie, żeby Wszchemogący nigdy nie znalazł był skrawka suchego lądu dla Noego”¹⁰⁴. W pierwszej wersji sztuki postać określana jako B odczytuje z Księgi Rodzaju fragment o Powodzi, a postać A nawet powtarza sardoniczną myśl Becketta o Noem¹⁰⁵. Przynajmniej tutaj strzępy informacji dotyczących lektur pisarza okazują się tak interesujące, ponieważ ich wyraźne ślady widać również w ostatecznie opublikowanym tekście. Hamm był żyjącym synem Noego¹⁰⁶, a dramat przepełniony jest obrazami „cofnięcia stworzenia”: ziemia podzielona na ląd i wodę; dom Hamma, podobnie jak arka, jest schronieniem przed światem zewnętrznym; stworzenie, w którym światło – zamiast zostać uznanym przez Boga za dobre – gaśnie; kraina, w której z gleby nie wyrasta żadna trawa i gdzie ziarna zasiane przez Clova „nie zakiełkują nigdy”. Podstawowe przesłanie sztuki jest takie, że być może byłoby lepiej, gdyby ludzkość miała się już nigdy więcej nie odrodzić w tej „starej końcówce, od dawna przegranej”¹⁰⁷. Hamm również cytuje i uzupełnia fragment z sonetu Baudelaire’a *Recueillement*, który Beckett na nowo odczytał z tomu podarowanego mu przez Pamelę Mitchell: „Tu réclama le soir; il descend: le voici”¹⁰⁸ („Wołałeś o noc; zapada: teraz wołaj w ciemności”¹⁰⁹). Omawiane szczegóły pomagają także rozwiązać pewien problem o charakterze naukowym – otóż listy Becketta do Pamelę Mitchell umożliwiają dość precyzyjne określenie daty powstania tej pierwszej dwuaktowej wersji *Fin de partie*¹¹⁰.

Końcówka nie jest, rzecz jasna, dramatem autobiograficznym. Jednakże powstała tuż po przeżyciach Becketta, wywołanych przesiadywaniem w pokoju chorego i oczekiwaniem na jego śmierć. Autor skupia się nie tylko na powolnym naciąganiu końca, lecz także na dręczących, maleńkich szczegółach związanych z pielęgnowaniem umierającego pacjenta: postać A woła, by dać mu kateter, życzy sobie, by umieścić ją w słońcu, pyta, czy już czas na środek przeciwbólowy; postać B przychodzi na zawołanie, nakrywa A pledem, mówi o podnoszeniu go i kładzeniu do łóżka, nakręca budzik, mierzy temperaturę. Być może w dramacie znajdują się inne, równie osobiste odniesienia. Lady Beatrice Glenavy, która znała rodziny Beckettów i Sinclairów, w swoich wspomnieniach

¹⁰³ SB do PM, 18 kwietnia 1955 roku (Mitchell).

¹⁰⁴ SB do PM, 7 lutego 1955 roku (Mitchell).

¹⁰⁵ „Ah Noé, Noé, toi aussi il fallait se repentir de t’avoir fait” („Ah Noe, Noe, odczuwam żal, że Ty także zostałeś stworzony”) (maszynopis, rs. 1.660, s. 43 (Reading)). Ten fragment zachował się w rękopisie i w maszynopisie, napisanych rok później, ale nie znalazł się w ostatecznej wersji dramatu.

¹⁰⁶ Enoch Brater omawia niektóre aluzje do historii Noego w *Końcówce* i znacznie później, w tekście *Nie ja* [w:] „Noah, Not I, and Beckett’s „Incomprehensibly Sublime”, „Comparative Drama”, t. 8, nr 3 (jesień 1974), s. 254–263.

¹⁰⁷ SB, *Końcówka*, s. 51.

¹⁰⁸ SB, *Fin de partie* (Les Editions de Minuit, Paryż 1957), s. 111.

¹⁰⁹ SB, *Końcówka*, s. 52.

¹¹⁰ Zob. S. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts*, s. 42–54. Spora liczba odwołań do fragmentów sztuki pokazuje, że „3 etap” Gontarskiego, dwuaktowy maszynopis rs. 1.660 (Reading), to maszynopis utworzony na kanwie rękopisu, który powstał przypuszczalnie już w styczniu–lutym 1955 roku.

dość przekonująco sugeruje, że postać Hamma (poruszająca się na wózku inwalidzkim) w pewnych aspektach była wzorowana na ciotce Becketta, Cissie Sinclair:

„Gdy czytałam *Końcówkę*, w Hammie rozpoznałam Cissie. Sztuka była pełna aluzji do faktów z jej życia, nawet ten stary teleskop, подарowany mi przez Toma Casementa, który przekazałam jej, by mogła uprzyjemnić sobie czas, oglądając statki w Zatoce Dublińskiej lub morskie ptaki pasące się na piasku podczas odpływu. Zwykle żartowała ze swego tragicznego stanu, raz poprosiła mnie, bym »wprostowała posąg« – była przechylona na bok w swoim krześle, a zapalenie stawów, na które cierpiała, sprawiło, że jej ciało stało się ciężkie i twarde jak marmur”¹¹¹.

Co ważniejsze, w sztuce pojawia się wiele obrazów śmierci: w pierwotnej wersji na scenie widoczna była czarna skrzynka, a spod jej uchylonego wieka ukazywała się głowa, która nieruchomo wpatrywała się w widownię – był to wczesny przeblysk obecności dwóch innych postaci, które później stały się Naggiem i Nell; A i B często mówią o śmierci i pogrzebie; „nie ma już więcej trumien”, stary doktor nie żyje, matka C „zgaśła”. Niektóre z tych obrazów Beckett odrzucił, przepisując sztukę rok później i wycofując z niej elementy osobiste. Ale wiele z nich nadal pozostaje – w postaci szczątkowej – w opublikowanym tekście. Związek pomiędzy A i B najwyraźniej niewiele zawdzięcza osobistym uczuciom Becketta do brata – być może jedynie poza tym nietypowym sposobem, w jaki (szczególnie u wrażliwego, twórczego pisarza) miłość i żal może przerodzić się w coś, co tak bardzo przypomina ich przeciwieństwo. Tym niemniej sztuka jest w najwyższym stopniu naznaczona śmiercią brata. Nawet ostry jak brzytwa komizm dramatu przepojony jest atmosferą mroku i cierpieniem.

10.

Pobyt w Ussy, w śniegu i przenikliwym zimnie, trwał aż do późnej zimy. Na początku marca 1955 roku Beckett ukończył pierwszą francuską wersję *Fin de partie*, co dowodziło, że rzeczywiście odzyskiwał siły. Okazało się, że jego drzewa przetrwały, „nawet te dwie jabłonie pokazują nieśmiałe oznaki życia. Będę musiał wkrótce kupić elektryczną kosiarzkę, inaczej nigdy nie uporam się z trawą. Teraz codziennie odwiedzają mnie kuropatwy, około południa. Dziwne ptaki. Skaczą, nastuchują, skaczą, nastuchują, zdają się nigdy nie jeść”¹¹². Jeśli chodzi o stan psychiczny, w jakim się znajdował, „stare cielsko” miało „wzloty i upadki, jednego dnia umierające, następnego trędowate”¹¹³. Poczuł się nawet na siłach, żeby na nowo spotykać się z ludźmi. Anomalia pogodowa sprawiła, że ostatnie dni marca były najgorętsze, jakie odnotowano od 1880 roku. W tym czasie Beckett chodził z jednego spotkania na drugie, spotykając „starych kumpli z Irlandii”, włącznie z „dyrektorami galerii i oddającymi ducha bandytami, uzbrojonymi w zardzewiałe kule oraz czarne i brązowe karabiny automatyczne. I kuzynami, chyba nikt nie miał tylu kuzynów”¹¹⁴.

¹¹¹ Glenavy, *Today We Will Only Gossip*, s. 178. W liście do Mary Hutchinson z 6 czerwca 1958 roku niedyśjejsza Beatrice Elvery przywołuje wiele innych szczegółów z ostatnich lat życia Cissie, z którymi jest według niej związana *Końcówka* (Texas). Podczas swego pobytu w Killiney Beckett widywał się z Cissie w domu starców i zabierał ją na spacer w jej wózku inwalidzkim.

¹¹² SB do PM, 13 marca 1955 roku (Mitchell).

¹¹³ SB do PM, 26 marca 1955 roku (Mitchell).

¹¹⁴ Ibidem.

W ciągu poprzednich trzech lat Beckett podjął sporo zobowiązań towarzyskich. Latem 1953 roku odbył kilka spotkań z Richardem Ellmannem, który podejmował pracę nad monumentalną biografią Joyce'a. Beckett polubił Ellmanna „pomimo jego nieustannego skwapliwego notowania”¹¹⁵ i namawiał go do wyzbycia się poczucia serdecznej lojalności, którą ten żywił względem Joyce'a. Zimą pozostawał przez kilka tygodni w Paryżu, ponieważ nie mógł zostawić Ethny MacCarthy samej z jej przedłużającymi się problemami ze Światową Organizacją Zdrowia; poprosił też irlandzkiego ambasadora, Corneliusa Cremina, aby przyszedł jej z pomocą. W lutym 1954 roku Beckett zmusił się do napisania *hommage* dla Jacka Yeatsa na wystawę prac irlandzkiego malarza w galerii Wildenstein. Choć wspomniane działanie opisał jako „prawdziwą torturę”¹¹⁶, to jednak zadał sobie również trud, aby ustalić z Maurice'em Nadeau, że w kwietniowym numerze „Les Lettres nouvelles” zostanie wydrukowanych kilka tekstów (stanowiących hołd dla Yeatsa), jak również aby pozyskać przychyłność znanych pisarzowi krytyków, którzy ostatecznie zgodzili się napisać o nim własne teksty. Był bardzo rozczarowany, gdy między Nadeau i Georges'em Duthuitem doszło do kłótni, w wyniku której Duthuit wycofał swój udział z przedsięwzięcia. W kwietniu 1955 roku Beckett odgrywał rolę świadka na ślubie wnuka Joyce'a, Stephena, mimo że w duchu gardził wszelkimi towarzyskimi okazjami podobnego typu – zarówno przyjęciami, jak i samą ceremonią.

Jako że jego własna kondycja finansowa znacznie się poprawiła, zaczął pomagać coraz większej liczbie krewnych i znajomych, kiedy tylko znaleźli się w trudnej sytuacji¹¹⁷. Tu nie chodzi tylko o to, że Beckett był szczodry. Po prostu nie mógł powstrzymać się od proponowania pomocy potrzebującym. Był to jego głęboki, wewnętrzny przymus. Wiele historii ilustruje tę mieszankę wrażliwości i szczodrości pisarza. Pewien krytyk, Claude Jamet, był w latach pięćdziesiątych świadkiem następującej sytuacji w kawiarni na Montparnasse:

„Znałem Becketta z widzenia. O drugiej nad ranem – bary zamykane są późno, szczególnie na Montparnasse – w knajpie zwanej Rond-Point, która dziś już nie istnieje, ale kiedyś znajdowała się naprzeciwko Dôme, Beckett pił drinka przy barze. Było tam jeszcze kilku zagubionych intelektualistów, jak Beckett i ja, oraz kilku kloszardów. Jeden z kloszardów stojących przy Becketcie powiedział do niego: »Wielkie nieba, kurtka, którą nosisz jest naprawdę niezła, jest piękna«. I ujrzałem jak Beckett ściąga kurtkę i daje ją kloszardowi. Nawet nie opróżniwszy kieszeni”¹¹⁸.

¹¹⁵ SB do AJL, 6 sierpnia 1953 roku (Texas).

¹¹⁶ SB do TM, 1 marca 1954 roku (TCD). Beckett był zafascynowany malarstwem Yeatsa, w lutym 1954 roku był na jego wystawie pięć czy sześć razy. Namawiał też wszystkich znajomych i korespondentów, aby poszli ją obejrzeć.

¹¹⁷ Na tym etapie jego wsparcie opiewało zwykle na niewielkie kwoty pieniężne (cena posiłku lub pokoju hotelowego), ale czasem bywały to również kwoty bardziej okazałe. Na przykład na początku 1955 roku, wraz z Françoise Porte i Georgesem Duthuitem, pokrył koszty zakupu dużej, pełnej światła pracowni dla Brama van Velde przy bulwarze de la Gare (*Bram van Velde*, pod red. Claire Stoullig, s. 184). Z listów do Brama i do Pamela Mitchell wynika, że aby to zrobić, Beckett musiał się zadłużyć (SB do Brama van Velde, 8 kwietnia 1955, przedrukowany w wyżej wspomnianym katalogu, s. 185 i do PM, 18 kwietnia 1955 roku [Mitchell]).

¹¹⁸ Wywiad z Claudem Jametem, 3 lipca 1991 roku.

Suzanne bywała równie szczodra jak on; jej znajomi mawiali, że byłaby gotowa oddać swoje ostatnie sou. Mimo że jej naturalnym odruchem było chronić Becketta, to jednak nie ograniczała jego spontanicznych przejawów szczodrości. Wręcz przeciwnie, wspólna obojgu troska o potrzebujących stanowiła jeszcze jeden dowód łączącej ich więzi.

3 października 1954 roku Beckett otrzymał dwa napisane po francusku na maszynie listy z więzienia Lüttringhausen, położonego niedaleko Wuppertal w Niemczech: jeden z nich pochodził od protestanckiego pastora więziennego, Ludwiga Mankera; a drugi, dłuższy, został podpisany po prostu: „un Prisonnier”. „Pewnie będzie pan zdziwiony – pisał więzień – otrzymawszy list dotyczący przedstawienia pańskiej sztuki *Czekając na Godota* z więzienia, gdzie tylu złodziei, fałszerzy, oprychów, pedatów, wariatów i zabójców spędza swe kurewskie życie, czekając... i czekając... i czekając. Czekając na co? Na Godota? Być może”¹¹⁹. Więzień opowiedział o tym, jak usłyszał od swego francuskiego znajomego, że sztuka szturmem zdobywa Paryż, oraz o tym, jak przysłano mu do więzienia pierwsze wydanie dramatu; czytał i czytał go w kółko, a później sam przetłumaczył tekst na język niemiecki. Dzięki interwencji pastora Mankera – i dodajmy, zgodzie oraz wsparciu dyrektora więzienia, pana doktora Engelhardta – uzyskał pozwolenie na wystawienie sztuki w więzieniu; sam ustalał obsadę, prowadził próby i grał w przedstawieniu. Premiera odbyła się 29 listopada 1953 roku.

Efekt, który przedstawienie wywarło na więźniach, był piorunujący – okazało się ono wielkim sukcesem. „Pana Godot był Naszym Godotem” – więzień napisał do Becketta. Tłumaczył, że każdy ze współwięźniów w postaciach, które czekały na nadejście czegoś, co by nadało ich życiu sens, widział własne odbicie, odbicie swojego kłopotliwego położenia. Następnie zaproponował własną interpretację dramatu, widząc go jako lekcję braterstwa, które nie przestaje obowiązywać nawet w najgorszych warunkach: „My wszyscy czekamy na Godota i nie wiemy, że on już tu jest. Tak, tutaj. Godot to mój sąsiad z sąsiedniej celi. Zrobmy więc coś, by mu pomóc, zamienić te buty, które sprawiają mu ból, na inne!”¹²⁰.

Autor listu dodał, że przedstawienie odegrano w więzieniu piętnaście razy i że dramatopisarze, dyrektorzy teatrów i krytycy przychodzili, by je obejrzeć i napisać o nim do prasy¹²¹. Czy Beckett uczyniłby im ten zaszczyt – zapytał dalej – i przyjechał zobaczyć, jak występują? Więzienny pastor w swoim liście potwierdził, jak głęboko czterystu więźniów zostało poruszonych sztuką. Tymczasem sam pastor przechowywał w zakrystii będącej elementem scenografii drzewo i twierdził, że stało się ono dla niego – cytując Księgę Przysłów – „drzewem życia”. Powtórzył też, że gdyby pogłoska o zamierzeniach Becketta,

¹¹⁹ List od więźnia z Lüttringhausen do SB, 1 października 1954 roku (Minuit).

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Co nie było jedynie czczą przechwałką, jako że w „Illustrierte Woche” zamieszczono fotograficzną relację z przedstawienia: *Das Drama vom Warten auf Gott*, „Illustrierte Woche” nr 30 (24 lipca 1954 roku), s. 812–813. (Więzień, który przetłumaczył sztukę, wyreżyserował ją i w niej grał, stoi po prawej stronie zdjęcia z Vladimirem, Pozzem i Estragonem [Frau Helga Manker do JK, 22 marca 1994 roku]). Ukazał się także długi artykuł o przedstawieniu, zatytułowany *Sie warten hinter Gittern* w ewangelickim magazynie „Der Weg” 1954, nr 16/17.

żeby przyjechać do teatru w Wuppertal na przedstawienie *Godota*, okazała się prawdziwa, to czy nie zechciałby przyjechać również do więzienia, jako jego gość, aby obejrzeć ich wersję? To by bardzo wiele znaczyło dla osadzonych – konkludował pastor Manker¹²².

Beckett był tymi listami bardzo poruszony i w odpowiedzi zadeklarował, że chciałby pewnego dnia przyjechać i spotkać się z więźniami¹²³. W każdym razie miesiąc później (choć w tym czasie był już znudzony zamieszaniem, które wybuchło wokół sztuki) napisał do Cona Leventhala:

„Mam nadzieję, że uda mi się pojechać do Nadrenii, a konkretniej do zakładu karnego w Lüttringhausen, żeby obejrzeć ostatnie przedstawienie tej pierdolonej sztuki, zorganizowane przez i dla więźniów – jeśli tylko uda im się uzyskać zgodę, by odegrać je raz jeszcze”¹²⁴.

Roger Blin powiedział Deirdre Bair, że kilka miesięcy później, w przenikliwie zimnym Paryżu, w teatrze pojawiła się przemarznięta postać w letnim ubraniu, która twierdziła, że Beckett kazał do siebie zadzwonić, jeśli kiedykolwiek pojawi się w mieście. Przymierając głodem, bez grosza przy duszy, człowiek złamał warunki zwolnienia warunkowego, żeby przyjechać do Paryża i spotkać się z Beckettem. Blin zaoferował mu tymczasowe schronienie i dostarczył cieplejszych ubrań. Kiedy aktor skontaktował się z Beckettem, Suzanne wyraziła obawę, że więzień okaże się agresywny. Z kolei Beckett nie tyle obawiał się o swoje bezpieczeństwo, ile przerażała go wizja konfrontacji z fizyczną obecnością mężczyzny. Tak więc poprosił Blina, aby dał więźniowi pieniądze, mówiąc, że Becketta nie ma i jeszcze przez jakiś czas nie będzie w mieście. Kilka dni później Blin wrócił do teatru i znalazł tam kartkę od więźnia, w której ten pisał, że w Paryżu jest dla niego zbyt zimno i w związku z tym wybiera się w poszukiwaniu ciepła na południe. W notatce nie było ani słowa o Becketcie.

Dzisiaj można dorzucić do tej historii garść nowych informacji¹²⁵. W 1956 roku aktorzy z więzienia, występujący pod nazwą Spielscher der Landstrasse Wuppertal („Trupa Aktorska Otwartej Drogi z Wuppertal”), uzyskali zezwolenie na organizację we Frankfurcie ośmiu publicznych pokazów sztuki, którą zatytułowali *Man wartet auf Godot*. Występy odbywały się między 8 a 12 sierpnia w ramach programu kulturalnego „Deutscher Evangelischer Kirchentag”¹²⁶. Beckett dostawał kolejne listy od więźnia. W notatkach ze spotkań z Beckettem Patrick Bowles wspominał, że 10 listopada 1955 roku pisarz powiedział mu, że niemiecki więzień miał wkrótce wyjść na wolność i że chciałby wówczas odbyć z *Warten auf Godot* objazd po prowincji i zapadłych niemieckich wioskach.

„»Oczywiście, napotka wiele trudności« – powiedział Beckett. Tych związanych z nabyciem praw autorskich, zdobyciem pieniędzy na opłacenie przedstawienia, podatków i inne wydatki. »To byłby

¹²² Ludwig Manker do SB, 3 października 1954 roku (Minuit).

¹²³ Wdowa po pastarze zapewniła mi, że wśród dokumentów męża po jego śmierci w kwietniu 1985 roku nie było żadnych listów od Becketta (Frau Helga Manker do JK, 22 marca 1994 roku).

¹²⁴ SB do AJL, 5 listopada 1955 roku (Texas).

¹²⁵ Jestem szalenie wdzięczny obecnemu pastorowi z Lüttringhausen, Hansowi Freitagowi, za zbadanie tego całego epizodu na moją prośbę oraz Frau Hämer, wdowie po więziennym Opiekunie Ewangelickim, za jej list do pastora Hansa Freitagą z 13 lutego 1994 roku, który mi przekazała.

¹²⁶ Dokumenty, włącznie z programem wydarzeń kulturalnych i listami od Hansa Freitagą do Niemieckiego Synodu Ewangelickiego, pochodzą od pastora Freitagą (German Evangelical Synod) z lutego 1998 roku.

niezły pomysł – stwierdził pisarz – chciałbym to zrobić, napisać sztukę specjalnie i tylko dla niego i dać mu ją. I powiedzieć: proszę, nie musisz się martwić o prawa autorskie»¹²⁷.

○ ile nie napisał dla więźnia sztuki, to przesłał mu niewielką kwotę pieniędzy. W liście z lipca 1956 roku do swoich niemieckich agentów, S. Fischer Verlag, Beckett poprosił, aby wysłano mu dwieście marek. Treść listu sugeruje, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa adresematą przekazu miał ostatecznie być Herr K.F. Lembke¹²⁸.

Wymiana listów z więźniem i pastorem z Lüttringhausen zapoczątkowała długotrwałe związki Becketta z więzieniami i osadzonymi. Pisarz żywił głębokie, przyrodzone współczucie dla osób zmuszonych przebywać w zamknięciu. Żywo interesował się inscenizacjami swoich sztuk, które przygotowywali więźniowie, i fascynowało go to, że Godot wywoływał silny wstrząs na osadzonych w zakładach karnych. Kiedy pewnego razu przebywał w Berlinie, poprosił, aby zabrać go do więzienia, ponieważ chciałby spotkać się z osadzonymi. W przyszłości, być może kierowany poczuciem winy, że nie spotkał się z niemieckim więźniem osobiście, miał udzielać wieloletniego moralnego i finansowego wsparcia byłemu więźniowi z San Quentin.

11.

Kiedy Beckett był związany z Pamelą Mitchell, a potem gdy chorował i umierał jego brat, trwały negocjacje w kwestii anglojęzycznej premiery *Czekając na Godota*. Angielski producent Donald Albery zwrócił się z prośbą o przestanie tekstu scenariusza. Poprosił o lekturę kilkoro znajomych, między innymi tancerkę baletową Margot Fonteyn i młodą aktorkę Dorothy Tutin, która dopiero co odniosła błyskotliwy sukces w przygotowanej przez Petera Glenville'a na West Endzie inscenizacji sztuki Grahama Greene'a *The Living Room*. Obie namawiały Albery'ego, aby wystawił sztukę w Londynie¹²⁹. Koniec końców Donald Albery i Peter Glenville podpisali kontrakt na inscenizację w Wielkiej Brytanii, z rozszerzeniem praw na teren Stanów Zjednoczonych. Jednym z warunków umowy było to, aby sztuka została wystawiona na londyńskim West Endzie w ciągu najbliższych sześciu miesięcy. To jednak okazało się niemożliwe, ponieważ Glenville (który dopiero co przyjął kontrakt w filmie) nie znalazł czasu na reżyserię, a także dlatego że producenci chcieli włączyć do obsady znanych aktorów (przynajmniej jednego, ale chętniej dwóch), by w ten sposób przydać przedsięwzięciu blasku. Sporo czasu poświęcono staraniom, aby pozyskać do obsady Aleca Guinnessa, który przeczytawszy sztukę, wyraził chęć zagrania w niej¹³⁰, oraz sir Alpha Richardsona. Problem stanowiło zgranie w czasie poważnych zobowiązań dwóch tak znamienitych aktorów. Beckett uważał, że całe „zamieszanie wokół roztrząsania sprawy i niemożności podjęcia ostatecznych decyzji”¹³¹

¹²⁷ P. Bowles, *How to fail: Notes on Talks with Samuel Beckett*, „PN Review” 1994, nr 96, rocznik 20, nr 4 (marzec – kwiecień), s. 28.

¹²⁸ SB do S. Fischer Verlag, 14 lipca 1956 roku i od S. Fischer Verlag do SB, 19 lipca 1956 roku, w którym znajduje się informacja, że pieniądze przekazano Herr Lembke (S. Fischer Verlag).

¹²⁹ Wywiad telefoniczny z Dorothy Tutin, 3 lutego 1994 roku.

¹³⁰ Rozmowa telefoniczna z sir Alekiem Guinnessem, 18 stycznia 1994 roku.

¹³¹ SB do BR, 21 sierpnia 1954 roku (Syracuse).

to zwykła strata czasu w pogoni za gwiazdami. W tej sytuacji napisał: „powiedziałem im, żeby pracowali nad realizacją dalej, z tymi ludźmi, którzy są pod ręką, i do diabła z gwiazdami. Jeśli sztuka ma sobie nie dać rady, kiedy inscenizują ją przeciętnie kompetentni realizatorzy i aktorzy, to wcale nie warto jej robić”¹³². Z drugiej strony Albery i Glenville żywili przekonanie, że to właśnie oni robią wszystko, co należy, aby sztuka odniosła sukces na West Endzie. Pomimo zrozumiałej niecierpliwości Beckett podtrzymał współpracę z Donaldem Alberym – po prostu go lubił, a jednocześnie był przekonany, że Albery zna się na swojej robocie.

Dalsze – trudno powiedzieć, czy w pełni nieoczekiwane – trudności¹³³ pojawiły się za sprawą Lorda Chamberlaina, oficjalnego cenzora zatwierdzającego wówczas sztuki teatralne, które chciano wystawić w Wielkiej Brytanii. Beckett napisał do Rosseta:

„Wszystko było gotowe do przedstawienia na londyńskim West Endzie, kiedy do akcji wkroczył Lord Chamberlain. Jego oskarżenia są tak niedorzeczne, że boję się, iż nic z tego wszystkiego nie będzie. Wypisał 12 fragmentów do skreślenia! To rzeczy, których się spodziewałem i które prawie że byłem gotowy zmienić (niechętnie), ale także fragmenty niezbędne w sztuce (pierwsze 15 linijek z tyrawy Lucky’ego i fragment (pod) koniec I aktu od: »Przecież nie możesz chodzić bos« do: »I szybko go krzyżowali«), niemożliwe do zmienienia lub przytłumienia. Jednakże Albery (dyrektor teatru) stara się załatwić sprawę w Londynie. Mam się z nim spotkać w ten weekend i wszystko nie jest jeszcze definitywnie stracone”¹³⁴.

Albery zorganizował w jednej z większych przebieralni w New Theatre czytanie całego tekstu sztuki przez aktorów, którzy grali w przedstawieniu *I Am a Camera* w obecności urzędnika Lorda Chamberlaina; kwestie chłopca czytała Dorothy Tutin¹³⁵. Wszystko nadaremnie; będzie trzeba dokonać skreśleń – poinformowano ich – bo w przeciwnym razie nie uzyskają zgody na występ przed publicznością. Ostatecznie można było obejść zastrzeżenia Lorda Chamberlaina, przygotowując prapremierę w prywatnym klubie teatralnym. Jednak aby mogło dojść do wystawienia jej w teatrze publicznym, cięcia były nieuniknione¹³⁶.

Problemy z cenzurą nałożyły się na czas negocjacji z Guinnessem i Richardsonem. W październiku 1954 roku, w drodze powrotnej z Irlandii po śmierci brata, Beckett zatrzymał się w Londynie, żeby spotkać się z Alberym i Glenvillem oraz by porozmawiać z sir Ralphem Richardsonem. Jak pisał Beckett:

„Richardson oczekiwał najważniejszych informacji dotyczących Pozzo, jego adresu zamieszkania i życiorysu, i sprawiał wrażenie, jakoby uzyskanie tych i tym podobnych informacji stanowiło warunek,

¹³² SB do PM, 25 lipca 1954 roku (Mitchell).

¹³³ Beckett napisał: „Mówi się (o wystawieniu sztuki) w Nowym Jorku, ale moim zdaniem bez usunięcia niektórych fragmentów nie uda jej się wystawić ani w Anglii, ani w Ameryce, a ja odmawiam jakichkolwiek skreśleń” (SB do Susan Manning, 16 kwietnia 1953 roku [Texas]).

¹³⁴ SB do BR, 21 kwietnia 1954 roku (Syracuse).

¹³⁵ Wywiad telefoniczny z Dorothy Tutin, 3 lutego 1994 roku.

¹³⁶ Egzemplarz sztuki, należący do Paula Danemana, który w pierwszej inscenizacji w Arts Theatre grał Vladimira, pokazuje, że kwestia Vladimira „Hm. Mielibyśmy erekcję” została dopisana ołówkiem na potrzeby przedstawienia w prywatnym klubie, po tym, jak usunięto ją w wyniku utarczek z Lordem Chamberlainem (Daneman).

aby raczył zgodzić się grać rolę Vladimira. Zbyt zmęczony, by go usatysfakcjonować, powiedziałem, że wszystko, co wiedziałem o Pozzo, jest w tekście, i że gdybym wiedział więcej, na pewno bym to również w tekście umieścił, i że dotyczy to także pozostałych postaci. Położy to, jak sądzę, kres współpracy z gwiazdą... Powiedziałem Richardsonowi także, że gdybym, pisząc o Godocie, miał na myśli Boga, napisałbym Bóg, a nie Godot. Wydawał się wielce rozczarowany¹³⁷.

Z tego, co powiedział Beckett, zwykło się wnioskować, że sir Ralph (do którego nawiasem mówiąc, Beckett poczuł natychmiastową niechęć) odrzucił rolę, powodowany kompletnym niezrozumieniem sztuki, a także tym, że wyjaśnienia, które otrzymywał od Becketta, nie były dla niego satysfakcjonujące. Zdaje się jednak, że nie to było przyczyną. W liście do Jérôme'a Lindona z końca lipca, Beckett napisał, że Richardson przeczytał i zaakceptował dramat¹³⁸. A jeszcze w październiku 1954 roku – czyli po spotkaniu Becketta z Richardsonem – Barney Rosset napisał do Becketta:

„Według ostatnich informacji, które otrzymaliśmy od Donalda Albery'ego, w SIR Ralphie jest nadal sporo życia. Pan Albery nadal widzi spore szanse nie tylko na to, by Richardson i Guinness wystawili Godota w Londynie, ale też że uda się przyznać go tutaj¹³⁹”.

Istota problemu leżała najprawdopodobniej w zobowiązaniach Richardsonsza względem zespołu aktorskiego The Old Vic Theatre. Od pierwszej inscenizacji we Francji musiało minąć całe dwa i pół roku, zanim doszło do pierwszej anglojęzycznej inscenizacji w Londynie, i trzy lata, nim kurtyna w końcu poszła w górę w Ameryce.

Jedną z najgorszych reperkusji londyńskich opóźnień był efekt domina, który wywarły one na inne realizacje. Kilka przedsięwzięć teatralnych, jak też osób prywatnych (w tym Sam Wanamaker), zwracało się do Becketta lub do Barneya Rosseta z prośbą o zgodę na wystawienie sztuki w Nowym Jorku. Becketta bodaj najbardziej zirytował jednak list od scenografa, Leo Kerza z „New Repertory Theater”, z prośbą o pozwolenie na przygotowanie inscenizacji dramatu na Broadwayu, z Busterem Keatonem jako Vladimirem i Marlonem Brando w roli Estragona. Niestety, ze względu na dopiero co przedłużony kontrakt, w ramach którego Donald Albery zapłacił dodatkowe 250 funtów zaliczki, otrzymując w zamian prawa na dalsze sześć miesięcy – wraz z klauzulą, przyznającą mu prawa na Stany Zjednoczone w ciągu sześciu miesięcy po inscenizacji londyńskiej – ku swemu „skrajnemu zażenowaniu¹⁴⁰” Beckett musiał odpowiedzieć, że ta inscenizacja w ogóle nie wchodzi w rachubę. „Byłem rozgoryczony, że musiałem odmówić” – napisał. „Wyobraź sobie tylko, Keaton jako Vladimir i Brando jako Estragon!¹⁴¹”. Termin premiery irlandzkiej w The Pike Theatre Club w Dublinie, którą miał przygotować Alan Simpson, również był uzależniony od daty premiery w londyńskim teatrze. Mimo że nabyte przez Albery'ego prawa dotyczyły, ściśle biorąc, wyłącznie Brytyjskiej Wspólnoty Narodów, której Irlandia nie była członkiem, Beckett nie chciał,

¹³⁷ SB do BR, 18 października 1954 roku (Syracuse).

¹³⁸ SB do JL, 29 lipca 1954 roku (Minuit).

¹³⁹ BR do SB, 28 października 1954 roku (Syracuse).

¹⁴⁰ SB do Howarda Turnera z Grove Press, 2 sierpnia 1955 roku (Syracuse).

¹⁴¹ SB do PM, 17 lutego 1955 roku (Mitchell).

aby inscenizacja w Pike Theatre poprzedziła londyńską. Simpson musiał więc kilkakrotnie opóźnić datę irlandzkiej premiery¹⁴². Jak na ironię, podczas gdy przygotowania do pierwszej realizacji anglojęzycznej w Londynie kulały, sztukę wystawiano w Niemczech, Holandii, we Włoszech i w Hiszpanii – we wszystkich tych miejscach budziła kontrowersje¹⁴⁵.

W Anglii Peter Glenville, „ten znękany przez gwiazdy” reżyser – jak niegrzecznie nazywał go Beckett – zdecydował z ociąganiem, że nie jest w stanie zmieścić *Czekając na Godota* w swoim, i tak już przepelnionym, harmonogramie. Toteż Albery optował za tym, aby zrealizować sztukę na własną rękę, znajdując jakiegoś reżysera w zastępstwie za Glenville’a. Wybrał młodego Petera Halla, który dopiero co objął funkcję reżysera w Arts Theatre Club. A skoro zarówno Alec Guinness (pomimo ponownego krótkotrwałego przebłytku nadziei w lutym, że jednak uda mu się znaleźć czas), jak i Ralph Richardson skupiali się teraz na innych zobowiązaniach – zdecydowano się zaangażować mniej znanych aktorów.

Wielokrotnie przeczytawszy scenariusz, Peter Hall był pod wrażeniem „uniwersalności tematu i ogromnej ilości zawartych tam ludzkich uczuć oraz niezwykłego rytmu pisarskiego”¹⁴⁴. Udało mu się natychmiast zdobyć serca aktorów, kiedy na jednej z pierwszych prób obwieścił skromnie (ale i niewątpliwie ze sporą dozą zmysłu praktycznego):

„(Ja) nie mam nawet bladego pojęcia, co mogą oznaczać niektóre rzeczy... Ale jeśli będziemy się zatrzymywać, aby omówić każdą kwestię, nigdy nie skończymy przygotowań do przedstawienia. Sądzę, że jako dramat może to być niebywale przekonujące, ale nie ma innego sposobu, by się o tym przekonać, niż podczas premiery”¹⁴⁵.

Paulowi Danemanowi, który odniósł nieco wcześniej wielki sukces, grając Hrabiego Shallow w *Henryku IV, Cz. II* w Teatrze Old Vic, zaproponowano, aby wcielił się w postać Estragona, z Irlandczykiem Cyrilem Cusackiem w roli Vladimira u boku. Cusack szybko się wycofał, a Daneman przejął rolę Vladimira. Wówczas Donald Albery podpisał kontrakt na osiem funtów tygodniowo (ale bez wynagrodzenia za próby, poza kilkoma

¹⁴² Historię tę relacjonuje Carolyn Swift w *Stage by stage* (Poolbeg Press, Swords, hr. Dublin 1985), s. 176–201. Zachowało się wiele listów, zarówno od jej męża Alana Simpsona do Becketta, jak i od Becketta do Simpsona. Listy pochodzą z lat 1954 i 1955 i dziś znajdują się w Bibliotece TCD. Simpson chciał postąpić zgodnie z sugestią Cyrila Cusacka, że byłoby stosowne, by pierwsza inscenizacja w języku angielskim miała miejsce w Dublinie. Ale Beckett odpowiedział cierpko: „Jeśli chodzi o to, że dla przyzwoitości pierwsza angielska realizacja powinna być w Dublinie, obawiam się, jestem na tę kwestię kompletnie nieważliwy” (SB do Alana Simpsona, 9 kwietnia 1954 roku (Swift)).

¹⁴³ Beckett otrzymał od Rogera Blina wiadomość, że jego sztuka została „brutalnie zaatakowana przez Rzymskokatolicką prasę w Holandii, a władze samorządowe miasta Arnhem zwietrzyły aferę i były bliskie zakazania wystawień sztuki, twierdząc, że to dzieło o podtekście seksualnym, ponieważ Gogo mówi do Didi: „Tu vois, tu pisses mieux Luand je ne suis pas là” („Sam widzisz: kiedy mnie nie ma, z siusianiem od razu lepiej”). Ale zdaje się, że uspokoił się po tym, jak szef aktorów zagroził, że zrezygnuje z pełnionej funkcji, jeśli próby będą kontynuowane pomimo zakazu występu” (SB do PM, 7 lutego 1955 roku [Mitchell]). I rzeczywiście, zdaje się, że cała obsada zgłosiła swą gotowość do rezygnacji. Podobnych problemów przysporzył Kościół katolicki w Madrycie, gdzie zabroniono publikowania ogłoszeń o przedstawieniu w prasie i gdzie nie pozwolono na żadną formę reklamy. Pomimo niesprzyjających warunków sztukę wystawiono na uniwersyteckim Wydziale Filozofii i Literatury Pięknej, gdzie przyjęto ją z uznaniem.

¹⁴⁴ Fragment z wywiadu dla III Programu BBC, 14 kwietnia 1961 roku. Zob. również autobiografię Petera Halla, *Making an Exhibition of Myself*, Sinclair Stevenson, Londyn 1993, s. 102–108.

¹⁴⁵ Cyt. za: P. Bull, *I Know the Face But...*, [przedruk w:] *Casebook on „Waiting for Godot”*, pod red. Ruby’ego Cohna, Grove Press, Nowy Jork 1967, s. 39.

voucherami na lunch), a tryskający energią, utalentowany dwudziestotrzyletni student drugiego roku biochemii w Magdalene College, Peter Woodthorpe – świeżo po roli Króla Leara, którą grał, będąc na pierwszym roku w Cambridge – został zaangażowany do roli Estragona, co było jego pierwszym zawodowym zatrudnieniem. Ze względu na *Czekając na Godota* Woodthorpe porzucił studia na Cambridge i nigdy już ich nie ukończył¹⁴⁶.

Wedle pierwszej koncepcji Estragona i Vladimira miano grać jako clownów. Jednak według Danemana relacja między postaciami przerodziła się podczas prób w związek bardziej ludzki, rodzinny, w efekcie przypominając pełne czułości sprzeczki pary małżeńskiej o długim stażu. Na angielskiej scenie znalazło się również miejsce – bodaj po raz pierwszy – dla słynnych „pauz Becketta”. Chwile milczenia przedłużały się aż do granic konsternacji publiczności, zanim w końcu je przerywano. Peter Bull ryczał jako „wielki, brutalny tyran” Pozzo, a Timothy Bateson grał „pobladłego, bełkoczącego niewolnika” – Luckiego¹⁴⁷.

Reakcję publiczności podczas premiery 3 sierpnia 1955 roku w Arts Theatre Club barwnie opisał Bull:

„Fale wrogości przetaczały się ponad światłami rampy, a masowy *exodus*, nadający sztuce specyficznego rysu, rozpoczął się wkrótce po podniesieniu kurtyny. Wyraźnie słyszalne pomruki niezadowolonia stawały się niepokojące... Kurtyna zapadła przy dość umiarkowanych oklaskach, wyszliśmy do ukłonów zaledwie trzy razy i wszystkich nas ogarnęło przygnębienie i poczucie rozczarowania”¹⁴⁸.

Bull opisał również uczucie paniki, którego doznał, kiedy zdał sobie sprawę, że lina, której drugi koniec był owinięty wokół szyi Luckiego, zaplątała się w jego rękawie, i że w związku z tym istniało wielkie ryzyko, że udusi Timothy’ego Batesona. Nie wspomina jednak o tym, że przypadkowo przeskoczył osiem stron scenariusza do przodu, a później – gdy po kilku stronach zdał sobie sprawę z tego, co zrobił – cofnął się, żeby powtórzyć te same kwestie raz jeszcze od początku. Nikt nie zauważył. Publiczność śmiała się ironicznie z kwestii: „Bywało mi weselej”, wydawała jęki przy: „I jeszcze się nie skończył”¹⁴⁹ i ziewała, kiedy ziewał jeden z kloszardów, znudzony oczekiwaniem na Pana Godota. Podczas przerwy mniej więcej połowa ogłuszonej premierowej publiczności wyszła z teatru. (Później, podczas kolejnych przedstawień granych w teatrze i na objazdach, widzowie wykrzykiwali takie komentarze, jak: „Właśnie dlatego straciliśmy kolonie” i „Dajcie mu jakąś linę” w chwili, gdy Estragon pytał Vladimira, czy ten nie miałby kawałka liny, na której mogliby się powiesić).

¹⁴⁶ Wywiad z Peterem Woodthorpem, 18 lutego 1994 roku.

¹⁴⁷ Epitety zaczerpnięto z niezwykle istotnej recenzji Harolda Hobsona w londyńskim „Sunday Times” z 7 sierpnia 1955 roku.

¹⁴⁸ P. Bull, *I Know the Face But...* [cyt. za:] Casebook on „Waiting for Godot”, pod red. Ruby’ego Cohna, s. 41–42.

¹⁴⁹ SB, *Czekając na Godota*, s. 38, 34. W polskim wydaniu S. Beckett, *Czekając na Godota* (w:) idem: *Dramaty*, tłum. i oprac. A. Libera, s. 43, 38 (przyp. tłum.).

Początki były trudne, wszyscy czuli się spięci i przygnębieni przebiegiem spraw. Naza- jutrz przygnębienie aktorów i reżyserów jeszcze się pogłębiło ze względu na niemal jedno- głośnie nieprzychylną krytykę recenzentów z codziennych gazet. LEWY BRZEG MOŻE TO SOBIE ZATRZYMAĆ – tak brzmiał nagłówek recenzji Cecil Wilson, która określiła przedsta- wienie jako nużące¹⁵⁰. Według Milтона Shulmana była to „kolejna z tych sztuk, w których poprzez brak jasności stara się podnieść miłośność do rangi czegoś znaczącego”¹⁵¹. Istotnie niejasność, pretensjonalna alegoria i nuda stanowiły główne zarzuty kierowane pod adre- sem sztuki. Przez resztę tygodnia aktorzy spotykali się niekiedy wręcz z wrogością ze strony publiczności. Sam dramat zyskał niewiele uznania, chwalono jedynie grę aktorską i reżyse- rię sztuki. W porównaniu z sukcesem we Francji i w Niemczech zdawało się, że angielska inscenizacja zakończy się sromotną klęską i będzie trzeba zdjąć sztukę z afisza.

Wszystko zmieniło się w niedzielę, 7 sierpnia 1955 roku – za sprawą recenzji Kennetha Tynana i Harolda Hobsona w „The Observer” i „The Sunday Times”. Beckett na zawsze pozostał recenzentom wdzięczny za okazane wówczas wsparcie¹⁵². „Nie dbam za bar- dzo o ogromny sukces, który przedstawienie odniosło w Europie na przestrzeni ostatnich trzech lat – pisał Tynan – ale za to o sposób, w jaki ukuło i pobudziło mój własny system nerwowy. Przywodziło na myśl teatr rewii, a zarazem przypowieść obrazującą pewną wizję życia – przy jednoczesnej rezygnacji z sentymentalności rewii czy charakterystycznego dla przypowieści, ugrzecznionego podnoszenia na duchu”¹⁵³. „Idźcie obejrzeć *Czekając na Godot* – napisał Hobson. – W najgorszym razie odkryjecie osobliwość, czterolistną ko- niczynę, czarnego tulipana; w najlepszym – coś, co trwale zagnieździ się gdzieś w waszym umyśle i pozostanie tam przez resztę waszego życia”¹⁵⁴.

Te poruszające słowa wywołały diametralną zmianę sposobu odbioru sztuki i uczyniły ją przedmiotem niespotykanego entuzjazmu londyńskiej publiczności. Jako prywatny klub teatralny The Arts Theatre miał pozwolenie na organizowanie występów w niedziele; tej niedzieli, jeszcze przed lunchem, Daneman, który chciał telefonicznie zarezerwować miej- sca dla kilkorga swoich przyjaciół, musiał osobiście dopchać się obleganej kasy biletowej – jednak po to tylko, aby dowiedzieć się, że bilety zostały wyprzedane¹⁵⁵. Jak zauważył Woodthorpe: „Wówczas atmosfera uległa całkowitej zmianie. Wiwaty, brawa, śmiech. Zmiana ta dokonała się między porankiem a wieczorem”¹⁵⁶. Daneman zapamiętał jedynie, że „cisza, z wrogiej, przemieniła się w pełną szacunku!”¹⁵⁷. Konieczne okazało się przenie- sienie przedstawienia na deski Criterion Theatre. Interes kwitł, mimo że – ku rozgniewaniu

¹⁵⁰ Zob. C. Wilson, „The Daily Mail”, 4 sierpnia 1955 roku.

¹⁵¹ M. Shulman, *Duet for Two Symbols*, „The Evening Standard”, 4 sierpnia 1955 roku.

¹⁵² Sir Harold Hobson pozostał dobrym przyjacielem Becketta przez resztę życia, spotykali się dość regularnie w Paryżu i w Londynie (H. Hobson, *An Indirect Journey: An Autobiography*, Weidenfeld and Nicolson, Londyn 1978, s. 233–234).

¹⁵³ Kenneth Tynan, „The Observer”, 7 sierpnia 1955 roku.

¹⁵⁴ Harold Hobson, „The Sunday Times” (Londyn), 7 sierpnia 1955 roku.

¹⁵⁵ Wywiad z Paulem Danemanem, 14 lutego 1994 roku.

¹⁵⁶ Wywiad z Peterem Woodthorpem, 18 lutego 1994 roku.

¹⁵⁷ Paul Daneman, wywiad telefoniczny, 5 kwietnia 1994 roku.

i oburzeniu Albery'ego – Daneman wcześniej zgodził się przyjąć rolę w *Punch Revue*, toteż trzeba było znaleźć zastępstwo. Początkowo był to Hugh Burden, a później jeszcze kilku kolejnych Vladimirów. Po pierwszych występach na West Endzie płacę Woodthorpe'a podniesiono do czterdziestu funtów tygodniowo; najlepiej opłacanym członkiem zespołu został Peter Bull, który otrzymywał czterdzieści pięć funtów¹⁵⁸.

W lutym i marcu 1956 roku, gdy przedstawienie nadal było w repertuarze, a następnie pokazywano je na prowincji, na łamach szanowanego „The Times Literary Supplement” rozgorzała dyskusja. G.S. Fraser (anonimowo) określił sztukę jako „współczesny moralitet dotyczący nieśmiertelnych tematów chrześcijańskich”¹⁵⁹; „nie – pisała Katharine Wilson – wręcz przeciwnie, to idealny przykład sztuki egzystencjalistycznej”; na co John Walsh stwierdził, że nie mamy w tym przypadku do czynienia ani z jednym, ani z drugim. Miesiąc później, w urodziny Becketta, ukazał się artykuł zatytułowany *Puzzling about Godot* (*Głowiąc się nad Beckettem*), w którym przedstawiono analizę ożywionej, obszernej korespondencji, wywołanej sztuką oraz zaproponowano konkluzję, że znaczenie przedstawienia pozostaje kwestią otwartą¹⁶⁰. Jeśli chodzi o Becketta, kilka dni po otrzymaniu kopii londyńskich recenzji narzekał, że jest „zmęczony tą całą sprawą i niekończącymi się nieporozumieniami. Nie mogę rozgryźć, dlaczego coś tak prostego trzeba tak bardzo komplikować”¹⁶¹.

Jesienią 1955 roku wywierano na Becketta delikatną presję, aby zgodził się pojechać do Londynu i obejrzeć inscenizację *Godota* przeniesioną do Criterion Theatre. Liczono na to, że Peter Hall wyreżyseruje przedstawienie na Broadwayu, toteż skorzystałby, poznając reakcje Becketta na dotychczasowe dokonania. Póki co Albery zawarł porozumienie z nowojorskim producentem Michaeliem Myerbergiem w sprawie realizacji, w którą byłiby zaangażowani znani amerykańscy aktorzy komediowi, Bert Lahr i Tom Ewell. Jednak wkrótce stało się jasne, że Peter Hall nie zdoła się uwolnić od pozostałych zobowiązań. Myerberg zaangażował więc amerykańskiego reżysera Alana Schneidera. Wydawało się rozsądne, by Schneider przyjechał do Europy obejrzeć londyńską realizację i spotkał się w Paryżu z Beckettem, żeby porozmawiać o sztuce.

Beckett natychmiast polubił tryskającego życiem, niezwykle elokwentnego i przenikliwie inteligentnego Schneidera. A skoro wreszcie zaczął czuć, że dochodzi do siebie (w październiku spędził tydzień w Zurychu z Giorgiem Joycem, odwiedzając „ulubione miejsca i sprawdzając, gdzie dokładnie kończą się ścieżki w lasach ponad miastem”¹⁶²) – uległ niespożytej sile perswazji Schneidera i zgodził się towarzyszyć mu w drodze do Londynu, gdzie mieli wspólnie obejrzeć przedstawienie.

¹⁵⁸ Peter Woodthorpe, wywiad telefoniczny, 5 kwietnia 1994 roku.

¹⁵⁹ (G.S. Fraser) „The Times Literary Supplement”, 10 lutego 1956, s. 84.

¹⁶⁰ Listy i artykuły wymienione w „The Times Literary Supplement” (oprócz artykułu G.S. Frasera i Katharine M. Wilson) z 2 marca 1956 roku, s. 133; J.S. Walsh, 9 marca 1956 roku, s. 149; oraz „Puzzling about Godot”, 13 kwietnia 1956 roku, s. 221. Ukazały się też inne teksty: 24 lutego, 23 marca, 30 marca i 6 kwietnia 1956 roku.

¹⁶¹ SB do TM, 11 sierpnia 1955 roku (TCD).

¹⁶² SB do TM, 6 listopada 1955 roku (TCD). Jak wynika z pocztówki wysłanej do Haydenów, przyjechał tam 8 października, na kilka dni (Hayden).

Podczas pobytu w Londynie Beckett był bardzo zajęty. Zatrzymał się w kosztownym Regent Palace Hotel w Piccadilly, niedaleko Teatru Criterion. Umówił się na obiad z Johnem, kuzynem ze strony Beckettów (jadł swoje ulubione danie, makrelę)¹⁶⁵, a na pierwszy weekend pojechał do Surrey, do Sheili Page – kuzynki ze strony Roe. Mimo że w tygodniu nabawił się kolejnej infekcji jamy ustnej, nie powstrzymywało go to przed chodzeniem do teatru każdego wieczoru przez pięć kolejnych dni. Schneider przywołał jedno ze swoich najmilszych wspomnień:

„Beckett ścisnął mnie co jakiś czas za ramię i doskonale słyszalnym, teatralnym szeptem mówił: »To fszysko źle! On tobi fszysko źle!«, mając na myśli jakieś szczególne działanie sceniczne czy interpretację pewnej kwestii... Każdej nocy po występie udawaliśmy się do pubu, by porównać to, co ujrzeliśmy i usłyszeliśmy, z oczekiwaniami Becketta, starając się przeanalizować, dlaczego lub w jaki sposób doszło do przeinaczenia pewnych kwestii”¹⁶⁴.

Beckettowi nie podobał się sposób, w jaki w przedstawieniu wykorzystano muzykę, czuł odrzęz do zagraconych dekoracji scenicznych („to musi być jak krajobraz Salvatora Rosy” – napisał Beckett, zanim jeszcze w ogóle je obejrzał¹⁶⁵). Nie podobał mu się też „anglikański ferwor”, dominujący pod koniec sztuki. Owe obiekcje zdawały się nieco przesłonić to, że Beckett postrzegał Petera Halla jako reżysera, który potrafi przygotować dobrą inscenizację (skoro był gotów pozwolić Hallowi wyreżyserować sztukę raz jeszcze w Nowym Jorku); znajdował słowa uznania dla gry aktorskiej i uważał, że wcielający się w rolę Estragona Peter Woodthorpe, a tym samym również jego akcent z Yorkshire, jest znakomity¹⁶⁶. Do pierwszego spotkania Woodthorpe’a z Beckettem doszło po przedstawieniu, w garderobie. „Cholernie dobre!” – stwierdził autor, podchodząc do młodego aktora, aby go wyściskać.

Jak pisał Beckett, odbyło się „wielkie przyjęcie w teatrze z okazji setnego przedstawienia, z wiadrami szampana i potężnym tłumem. Wszyscy byli dla mnie przemili, włącznie z krytykami i dziennikarzami – zostawili mnie w spokoju”¹⁶⁷. Peter Woodthorpe pamięta, jak pewnego dnia zapytał Becketta w taksówce, o czym tak naprawdę jest ta sztuka: „To wszystko symbioza, Peter; to symbioza” – odpowiedział¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Wywiad telefoniczny z Johnem Beckettem, 5 lutego 1994 roku.

¹⁶⁴ A. Schneider, *Entrances, An American Director's Journey*, Viking Penguin Inc., New York 1986, s. 225.

¹⁶⁵ SB do JL, 24 września 1955 (Minit). Widział zdjęcia z przedstawienia na początku listopada i uważał, że jest „wszystko źle” (SB do BR, 10 listopada 1955 roku (Syracuse)).

¹⁶⁶ SB do BR, 2 lutego 1956. „Gogo był jak dotąd najlepszym, jakiego widziałem”.

¹⁶⁷ SB do PM, 16 grudnia 1955 roku (Mitchell).

¹⁶⁸ Wywiad z Peterem Woodthorpem, 18 lutego 1994 roku. Beckett wyznał Woodthorpe’owi, że – ze względu na te wszystkie mnożące się teorie na jej temat – żałuje przywołania abstrakcyjnej postaci Godota. Beckett zabrał Woodthorpe’a (którego polubił) do domu swojego kuzyna, Johna Becketta, w Chiswick, aby wspólnie posłuchać odbywającego się tam koncertu na wiolonczeli. W taksówce powiedział młodemu aktorowi, że chciałby zobaczyć go grającego Dr. Johnsona w sztuce, o której napisaniu marzy. Byłby to monolog, a jedyne postaci stanowiłby Dr. Johnson oraz jego kot Hodge. Do akcji mogłyby wkroczyć inne koty, dodał, ale na pewno nie żadna istota ludzka! Najwyraźniej pomysł na sztukę o Dr. Johnsonie – którą wyobraził sobie po raz pierwszy, w nieco innej formie, osiemnaście lat wcześniej (a nawet rozpoczął jej pisanie) – nie został jeszcze całkowicie porzucony. Kiedy później Woodthorpe napisał do Becketta, przypominając mu o tej propozycji, Beckett odpowiedział, że porzucił ten pomysł.