

Krótkie utwory Becketta

Przełożył Miłosz Wojtyna

Po światowej premierze *Impromptu „Ohio”*, która odbyła się na Uniwersytecie Stanu Ohio w maju 1981 roku, reżyser Alan Schneider rozmawiał z liczącą około trzysta osób grupą beckettologów. Z widowni padło pytanie: „Dlaczego Beckett przestał pisać sztuki pełnometrażowe?”. „Wcale nie przestał” – z humorem odparł Schneider – „Wszystkie są pełnometrażowe, tylko czasami metraż jest nieco krótszy”. Po raz pierwszy czytając *Impromptu „Ohio”* – utwór kompletny, celowy i (jak dowiodła premiera) przekonujący we wszystkich elementach scenicznego przekazu – Schneider pomyślał, że owo *impromptu* to przede wszystkim sztuka o izolacji odgrywana w izolacji. W listach do wydawców Beckett określał utwory tego typu mianem „krótkich” (*shorts*). Po dość prozaicznym określeniu *short pieces* („krótkie kawałki”), które pojawiło się w tytule *Cascando and Other Short Dramatic Pieces* (Grove, 1968), przyszedł czas na prostsze *shorts* w *Breath and Other Shorts* (Faber, 1972) i *First Love and Other Shorts* (Grove, 1974). Słowo *short*, którym Beckett chętnie określał najbardziej skondensowane utwory, zaczęło oznaczać osobny gatunek narracyjny i teatralny. Mam na myśli przede wszystkim krótkie teksty sceniczne – w ich wypadku chodziło zarazem o coś więcej i o coś mniej niż w tradycyjnej sztuce jednoaktowej. Wieczór z krótkimi utworami Becketta lub, co zdarza się coraz częściej, po prostu z jednym krótkim dziełem, to obecnie pełnoprawny, spójny i samodzielny element scenicznego repertuaru. W takich zestawieniach poszczególne krótkie sztuki wchodzą w relację z pozostałymi. Kiedy mamy do czynienia z pojedynczym utworem, powstaje efekt imagistyczny. W liście otwartym do badaczy Becketta, odczytanym na konferencji w Tallahassee (zorganizowanej w lutym 2006 roku z okazji stulecia urodzin autora), amerykański dramaturg Edward Albee zauważył, że w krótkich tekstach drzemie ogromna siła. Albee podzielił się wspomnieniami z nowojorskiej premiery trzech utworów – *Impromptu „Ohio”*, *Kofysanki* i *Co gdzie* – która odbyła się w 1982 roku w Samuel Beckett Theatre przy 42. ulicy. Po pierwszej ze sztuk Albee ruszył prosto do domu. Przyjął bowiem, bez chwili zastanowienia, że przeżył właśnie pełen wrażeń wieczór z *Impromptu „Ohio”*, a kolejne dwa doświadczenia tego typu byłyby zbyt trudne w odbiorze. Harold Pinter i Ian Rickson byli tego samego zdania, gdy w Royal Court Theatre jako sztukę wieczoru wystawiali najsztywniejszy z krótkich utworów Becketta, *Ostatnią taśmę* (która trwa najwyżej 55 minut). Przykutą do wózka Pinter promieniał, patrząc na spektakl, który Michael Billington nazwał później „najbardziej szorstką i najmniej sentymentalną interpretacją Becketta”, jaką kiedykolwiek widział¹. Pinter i Rickson odeszli od kilku elementów książkowej wersji utworu – usuwając sporo z Krappowego

¹ „The Guardian”, 16 października 2006.

pajacowania i pozbywając się pierwszej sceny – lecz zadbali o zgodność z duchem tekstu (uwypuklając aspekt odosobnienia: Krapp tkwi zamknięty we własnym pokoju, we własnej świadomości, we własnych mglistych wspomnieniach i – według Pintera – przykuty do własnego krzesła). Wprowadzili również zmiany, których Beckett dokonywał podczas przedstawień autorskich. Druga atrakcja tego samego wieczoru zniszczyłaby napięcie zbudowane wcześniej.

David Warrilow w sztuce *Partia solowa*, którą – jak można było przeczytać na plakatach – „Samuel Beckett napisał specjalnie dla niego”, po raz pierwszy potraktował krótki utwór Becketta jako kompletny i autonomiczny tekst, który należy przedstawić osobno – jako sztukę wieczoru. Premiera odbyła się 14 grudnia 1980 roku w nowojorskim teatrze eksperymentalnym La Mama, gdzie spektakl wystawiano do końca roku. Później rozpoczęło się światowe *tournée*; władający dwoma językami Warrilow grał jednego wieczoru po angielsku, drugiego po francusku. W 1994 roku do trendu tego dołączyła Deborah Warner, wystawiając w londyńskim Garrick Theatre, wbrew teatralnym schematom, dwudziestominutowe *Kroki* z Fioną Shaw w roli głównej. Chociaż sztukę grano dwa razy każdego wieczoru, a bilet kosztował raptem 4 funty, po tygodniowym okresie próbnym The Beckett Estate zdecydowało, że Warner proponuje zbyt radykalną i zbyt przewrotną interpretację, by sztukę można było pokazać w trakcie europejskiego *tournée*. Mimo to wydaje się, że strategia Warner dowodzi niezwykłej siły tych krótkich, lecz skondensowanych dramatów.

Jednak o wiele częściej zdarza się, że krótkie utwory łączone są w grupy, a reżyserzy eksperymentują w nieskończoność, zamiast skupić się na pracy scenicznej z konkretnymi tekstami. Pracując z Royal Shakespeare Company, Katie Mitchell zajęła się twórczością Becketta – najpierw *Końcówką* (Donmar Warehouse w 1996 roku), a potem zestawem krótkich utworów (podczas jednego wieczoru pojawiły się *Nie ja*, *Kroki*, *Wtedy gdy*, *Partia solowa*, *Kotylanka i*, co ciekawe, *Popioły*, czyli tekst napisany dla radia, wydany w 1959 roku przez Faber & Faber razem z *Ostatnią taśmą*, aby dodać książce objętości) wystawianych na drugiej scenie RSC w Stratfordzie nad Avonem (od 22 października do 13 listopada 1997 roku). W pracy nad *Końcówką* Mitchell (jak Peter Hall, Peter Brook i wielu innych reżyserów) traktowała *Theatrical Notebooks* jako przydatny punkt odniesienia. 9 czerwca 1997 roku napisała do redaktora z prośbą o więcej informacji na temat krótkich utworów Becketta:

„Co powinnam przeczytać? Każdy tekst jest bardzo specyficzny i wymagający! Nie wiadomo, od czego zacząć. Byłabym wdzięczna za wszelkie sugestie. Nasza zeszłoroczna rozmowa i notatki dotyczące *Końcówki* bardzo mnie zainteresowały”.

Ponieważ *Volume IV: The Shorter Plays* miał się ukazać dopiero w 1999 roku, Mitchell poprosiła wydawnictwo Faber o korekty szpaltowe przygotowywanych do druku *Notatników*, które wykorzystwała później, przygotowując wieczór z krótkimi utworami Becketta.

Z internetowego wydania dziennika „The Telegraph” można było dowiedzieć się, że wieczór był za długi, wybór dokonany przez Mitchell zbyt ambitny, a sześć krótkich sztuk „zlało się w coś, co wydawało się trwać tygodniami”. Wieczór okrojono,

a na europejskie tournée pojechały tylko cztery utwory. Jednak w koncepcji Mitchell widać było znamiona niezwykłej odwagi, która cechuje całą jej dotychczasową karierę. Nawet „The Telegraph” przyznał, że sztuki „pokazano w kilku mrocznych sceneriach, przez które Mitchell wiedzie publiczność, jakby oprowadzała ją po piekło”. *Nie ja* z Juliet Stevenson w roli Ust (lecz, z oczywistych powodów, bez Nigela Cooke’a w roli Słuchacza) przedstawiono w radiowej audycji BBC, która stała się częścią obchodów setnych urodzin Becketta, a następnie wydano w formie audiobooka razem z trzema innymi krótkimi utworami na jeden głos (z *Ostatnią taśmą*, *Wtedy gdy* i *Partią solową*), o których wytwórnia Naxos pisze, że „brzmia jeszcze bardziej przekonująco w zamkniętym, intymnym medium, jakim jest książka audio”. Z kolei sama Mitchell w 2000 roku wyreżyserowała *Fragment dramatyczny II* (35 minut, drugi najdłuższy short ze wszystkich) w ramach przetomowego projektu *Beckett on Film*.

Podobnie jak Warner, amerykańska reżyserka JoAnne Akalaitis również spotkała się z oziębłym przyjęciem ze strony samego Becketta, wystawiając odważną wersję *Końcówki* w American Repertory Theatre na Uniwersytecie Harvarda w 1984 roku. 24 lata później udało jej się zrehabilitować dzięki *Beckett Shorts*, czterem utworom, które zrobiły duże wrażenie na nowojorskiej publiczności zarówno dzięki aktorowi grającemu główne role, jak i sławie autora oraz reżyserki. Znakomity, szanowany i znany na całym świecie tancerz Michaił Barysznikow wystąpił w czterech sztukach, które po raz pierwszy zagrano w grudniu 2007 roku w New York Theatre Workshop: w naturalnej parze przedstawień mimicznych *Akt bez słów I i II* oraz w ciekawym zestawieniu *Fragmentu dramatycznego I* i sztuki telewizyjnej *Ej*, Joe, którą obecnie uznaje się za część scenicznego repertuaru Becketta (niedawno powstały dwie bardzo ciekawe produkcje). *Akty bez słów* często pojawiają się razem (Akalaitis doskonale wykorzystała anielski głos Barysznikowa), lecz drugie połączenie dowiodło wystarczająco wyraźnie, że problem zestawiania krótkich utworów nie jest – i nie powinien być – kwestią arbitralną. 1 września 1974 roku Beckett pisał do George’a Reaveya: „Napisałem krótki utwór (dla teatru). *Wtedy gdy* – w stylu *Nie ja*”. Nowy tekst kładł nacisk na słuchanie, a nie mówienie. W *Nie ja* „kobieta mówi”; we *Wtedy gdy* „mężczyzna słucha”. Jako że późniejsza sztuka „powstała z tej samej tkaniny” co *Nie ja*, Beckett nie chciał sumować ich na tym samym rachunku². Trzy głosy z *Wtedy gdy* nieustannie zadają pytania: „kiedy to było?” lub „kiedy indziej to było czy wtedy to było”³, po czym na trzy sekundy Słuchający zamyka oczy, szukając ratunku aż do chwili, gdy głosy milkną w dwóch dziesięciosekundowych pauzach, które dzielą utwór na części, oraz w najdłuższej pauzie końcowej. Z pewnością możemy przyjąć, że dla samego Becketta obraz Słuchającego stanowił kontrast wobec werbalnej wylewności Ust z *Nie ja*, lecz Katie Mitchell, podobnie jak Akalaitis, dostrzegła w tej parze więcej harmonii.

Trudno stwierdzić, w jaki sposób *Ej*, Joe sytuuje się wśród innych krótkich utworów – początkowo był to tekst napisany dla telewizji (dlatego nie ma go w wyborze,

² E. Brater, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford 1987, s. 37.

³ Wszystkie cytowane fragmenty dzieł Becketta w przekładzie Antoniego Libery. S. Beckett, *No właśnie*, Warszawa 2010 [przyp. tłum.].

który niniejszym przedstawiam⁴), lecz od kiedy zaczął pojawiać się na scenie, wielu reżyserów traktuje go jako pełnoprawną sztukę wieczoru. Tak było w przypadku produkcji, którą Michael Colgan i Atom Egoyan wystawili w Dublinie na stulecie urodzin Becketta. Doskonała gra aktorska Michaela Gambona (znany z roli Hamma w *Końcówce* przygotowanej w ramach projektu Beckett on Film, a następnie wystawionej w Londynie) i Penelope Wilton (wcześniej wcieliła się w role Kobiety i Głosu w *Kołysance* w reżyserii Richarda Eyre'a przygotowanej w ramach tego samego projektu), która tym razem zagrała Głos, sprawiły, że sztuka ta była jednym z najciekawszych, jeśli nie najciekawszym, punktem uroczystości rocznicowych odbywających się w dublińskim Gate Theatre w kwietniu 2006 roku. Tę samą produkcję można było później zobaczyć na londyńskim West Endzie (30 spektakli między 27 czerwca a 15 lipca 2006 roku). W kolejnych przedstawieniach – tym razem w Nowym Jorku w roku 2008 – główną rolę zagrał inny aktor o głośnym nazwisku – Liam Neeson. Krytycy oburzali się na cenę biletu – 90 dolarów za trzydziestominutowe przedstawienie niektórym wydawało się kwotą stanowczo przesadzoną, zwłaszcza w porównaniu z 4 funtami za bilet na *Kroki* w reżyserii Fiony Shaw. Trzeba jednak przyznać, że wysoka cena podkreśliła to, że utwór *Ej, Joe* potraktowano na równi z długimi tekstami Becketta – jako sztukę wieczoru.

We wszystkich sztukach tego osobliwego wieczoru Akalaitis zastosowała tę samą obsadę i scenografię, lecz piętnastocentymetrowa warstwa piasku miała rację bytu tylko w pierwszym z czterech utworów. 19 grudnia 2007 roku krytyk z „New York Timesa”, Ben Brantley, pisał o występie Barysznikowa: „przez resztę wieczoru wydawało się, że prawa fizyki uczepliły się stóp, które wcześniej fruwały z niezwykłą gracją”. O ile siła grawitacji i wiek Barysznikowa miały wpływ na występ – aktor przez cały wieczór usiłował tańczyć na czymś, co bardziej przypominało plażę niż scenę – a scenografia rzeczywiście sprawdziła się w *Akcie bez słów I* jako wysokich lotów koncept związany z pustynią, o tyle później ruch sceniczny stał się niemal zupełnie niemożliwy. Niewykluczone, że był to efekt zamierzony – reżyserka chciała podkreślić słowa Winnie ze *Szczęśliwych dni*: „Cóż za przekleństwo – ruszać się!”. Wózek inwalidzki z *Fragmentu dramatycznego I* był całkiem unieruchomiony, wręcz zatopiony w piasku. Tytułowa postać z *Ej, Joe* z trudem przemieszczała się po pokoju – taniec aktora przypominał taniec szaleńca – nie dopuszczając do siebie wścibskich spojrzeń, czy to wyobrażonych, czy rzeczywistych. Akalaitis zdołała wykorzystać tę wyraźną niepełnosprawność. Nagrany ruch Joe'ego przedstawiono w formie obrazów na ekranach różnego rozmiaru, ułożonych na scenie. Zabawa z hybrydą teatru, filmu i obrazu „na żywo” – podobną technikę zastosował Egoyan w swojej produkcji *Ej, Joe* – stała się cechą charakterystyczną wszystkich czterech utworów przedstawionych w ciągu jednego wieczoru. Mnogość obrazów sprzyjała namnażaniu jednoczesnych punktów widzenia. Mniej trafnym posunięciem było przeniesienie akcji z „tego piekła niewartego złamanego grosza, które nazywasz swą głową”

⁴ Niniejszy tekst ukazał się w oryginale jako przedmowa do wydanego przez Faber and Faber wyboru krótkich utworów Samuela Becketta pod redakcją S. E. Gontarskiego – *Krapp's Last Tape and Other Short Plays*. London 2009, s. VII–XV [przyp. tłum.].

oraz uosobienie marzeń Joe'ego w mocno oświetlonej postaci kobiecej. Karen Kandel przeprowadza słowny atak na tytułowego bohatera, opowiadając historię odrzuconego kochanka. Na szczęście scena samobójstwa nie pojawiła się ani bezpośrednio na scenie, ani na ustawionych ekranach. Tego typu decyzje (liczne alteracje i dodatki, na przykład muzyka Phillipa Glassa) cechowały sceniczną swobodę, która wywołała tyle zamieszania w przypadku *Końcówki* z 1984 roku. *Akt bez słów I* powstał, przynajmniej w początkowym założeniu, z myślą o muzyce Johna Becketta; ostatecznie zrezygnowali z niej obaj Beckettowie – najpierw John, później Sam. W 1968 roku ten drugi pisał do pośrednika z Grove Press, aby wyjaśnić kwestię raz na zawsze: „Nie korzystamy z muzyki Johna B., ponieważ on sam postanowił z niej zrezygnować i nie życzy sobie, by jej używano. Mnie również ta pantomima podoba się bardziej bez muzyki”. Można przyjąć, że Akalaitis udało się zamienić dość niespójne zestawienie krótkich utworów w wieloczęściowy, współczesny, imagistyczny spektakl, który poradził sobie (mówiąc ogólnie) z problemem spętanej grawitacji. Brantley zauważył, że „uziemiając uskrzydłowanego wcześniej aktora w przejmujący sposób ukazuje surowe prawa Beckettowskiego wszechświata, w którym Matka Ziemia każdego dnia zabiera ludzi do grobu”. Jednak chodziło tam o coś więcej niż o starzenie się Barysznikowa. Sądzę, że Akalaitis pragnęła przywrócić Becketta jego awangardowym korzeniom – jej przedstawienie jest zarazem dość tradycyjne i całkowicie nowe. Sam Beckett traktował teatr właśnie w ten sposób. Przygotowując wersje sceniczne, nieustannie tworzył sztuki od nowa. We wrześniu 1966 roku pisał do amerykańskiej badaczki Ruby Cohn o tym, jak powoli staje się pełnoetatowym reżyserem: „Próby do *Komedii* w Théâtre de France. Nowi aktorzy, reżyser [Jean-Marie] Serrau w Stanach. Sprawdzamy nowy układ sceniczny (reflektor na scenie), by zabić monotonię prób. Zmiany w *Przychodzić i odchodzić*. Będzie bardziej wartkie”.

W swoim najnowszym spektaklu opartym na sztuce Becketta legendarny reżyser Peter Brook zachował się w sposób bardziej zdecydowany. Sześćdziesięciopięciominutowe przedstawienie złożone z pięciu krótkich utworów najpierw (w październiku 2006 roku) wystawił po francusku w swoim rodzimym Théâtre des Bouffes du Nord, a potem po angielsku w londyńskim teatrze Young Vic (wrzesień 2007), wykazując się mniejszym przywiązaniem do oryginału. Wieczór nosił tytuł „Fragments” („Fragmenty”), co po angielsku sugeruje pewną niekompletność. Brook najprawdopodobniej zaczerpnął tytuł z pierwszej wersji francuskiej – *Fragments de Théâtre*, co w tłumaczeniu Becketta brzmiało *Rough for Theatre I* – i zastosował angielski wyraz pokrewny zamiast tytułu preferowanego przez autora. „Fragmenty” wcale fragmentami nie były – każdy z nich to całkowicie osobna sztuka: *Fragment dramatyczny I*, *Kołysanka*, *Akt bez słów II*, *Przychodzić i odchodzić* oraz opowiadanie (które wygląda jak wiersz, lecz zdaniem Becketta jest opowiadaniem) *Żadną z*, które kompozytor Morton Feldman wykorzystał jako libretto. Lepiej brzmiałby wyraz *pieces* („kawałki”, „utwory”), który nie tylko pełniej oddaje ducha Beckettowskiego określenia *short*, lecz także najczęściej mu towarzyszy, na przykład w *Rockaby and Other Short Pieces*. Wieczór przygotowany przez Brooka wywarł ogromne wrażenie dzięki spektaklom teatru Complicite (wcześniej Théâtre de Complicite) i występom

Marcello Magniego, Jozefa Houbena i grającej w niezwykle różnorodny sposób Kathryn Hunter. Brook miał więc do czynienia z grupą najwyższej klasy profesjonalistów, którzy wiedzieli doskonale, jak traktować trudny materiał. Tym razem trzeba było przystosować się do *Przychodzić i odchodzić* oraz *Kołysanki*, w których zmieniono płeć niektórych postaci oraz usunięto wózek inwalidzki i czytający głos. Wielu krytyków uznało te decyzje za całkowite odejście od tematu obu krótkich utworów lub raczej przesunięcie ciężaru znaczeniowego w stronę własnych ambicji Brooka i jego współpracowników. Katharine Hunter kołysze się na krześle i sama mówi cały tekst *Kołysanki*, a więc jest jednocześnie sobą i duchem samej siebie w bardziej wyraźny sposób niż w oryginalnym tekście Becketta. Wstając z krzesła, aby zwrócić się zarówno do publiczności, jak i do własnego straconego „ja”, jest jedynie obrazem tego, co pozostało z niej samej. Nasuwa się jednak pytanie: czy sztuka tak dalece odmienna wciąż jest sztuką Becketta? Odpowiedź jest oczywista: tak, wszystkie postaci, cała poezja, każdy detal jest charakterystycznie Beckettowski. Są pewne różnice, lecz efekt całościowy promieniuje mocą obrazu, który, namacalny niczym rzeźbiona figura, jest esencją, samym sednem późnego teatru Becketta (czyli jego krótkich utworów). W komentarzu do wieczoru Brook zastanawia się nad sztukami Becketta i zauważa, że autor odkrył w teatrze „możliwość walki o jedność; jedność, w której dźwięk, ruch, rytm, oddech i cisza razem tworzą tę samą rację”. Czyją rację? – można by spytać, spierając się o szczegóły, lecz w teatrze odpowiedź jest zawsze ta sama: chodzi o rację reżysera, oczywiście pod warunkiem, że respektowane są słowa i duch oryginalnego utworu.

Przez całe życie Beckett usiłował usunąć zbędne elementy teatru i narracji po to, by przedstawić nagi, najsilniej zapadający w pamięć obraz. Akcja w jego krótkich utworach nie zawsze jest najważniejsza – często zanika, czasem przesłania ją inny element. Nie dowiadujemy się, jakie sekrety wymieniają między sobą trzy szepczące postaci (chciałoby się rzec: kobiety) z *Przychodzić i odchodzić*. Historia *Komedii* pędzi na złamanie karku, trzeba ją opowiadać tak szybko, że pierwszy producent – Kenneth Tynan, dyrektor artystyczny nowo powstałego wówczas National Theatre – wpadł w panikę jeszcze podczas prób. Zamiast zwalniać tempo sztuki, Beckett wołał dać widowni drugą szansę, powtarzając całość niemal dosłownie i niemal w tym samym tempie, *da capo*. Co więcej, zaburzenie jasności utworu, do którego doprowadził Alan Schneider, podążając za Beckettowskimi uwagami do *Nie ja* (chodzi o przygotowania do światowej premiery w nowojorskim Lincoln Centre w 1972 roku), sprawiły, że niezapomniana Jessica Tandy zdecydowała się interweniować u samego autora w sprawie szaleńczego tempa sztuki. Aktorka narzekła, że dwudziestotrzynastominutowy spektakl czyni utwór niejasnym dla odbiorcy. Napomnienie, jakiego udzielił Beckett, znamy dziś bardzo dobrze (choć często odbieramy je opacznie): „Niezbyt zależy mi na jasności. Chcę, by utwór grał widzom na nerwach”. Nie oznacza to, że Beckett całkowicie lekceważył aspekt zrozumienia. Po prostu nie czynił z niego kwestii naczelnej, ponieważ jasność nie jest siłą napędową jego teatru (a w szczególności krótkich utworów). Autor pisał do swojego amerykańskiego reżysera: „Nie wiem już, gdzie ona [Usta w *Nie ja*] jest i co robi. Wszystko,

co wiem, jest w tekście. Ona jest wyłącznie istotą sceniczną, częścią scenicznego obrazu i nośnikiem scenicznego tekstu. Reszta to Ibsen”⁵. Pisząc do krytyka Colina Duckwortha w podobnej sprawie, Beckett wypowiadał się niczym rzeźbiarz, a nie dramaturg: „Twożę przedmiot. Co ludzie z nim uczynią – to nie moja sprawa”⁶. Oświadczenia tego typu nie znaczą, że Beckett nie zdawał sobie sprawy, czym jest jego własna twórczość; dowodzą raczej, że pisarz nie umiał przewidzieć reakcji publiczności i czytelników. Teatr w rozumieniu Becketta nie musi być doświadczeniem typowo intelektualnym. Autor wołał, by w ten sposób określać sztuki teatru ekspozycji, czyli prace Henrika Ibsena, George’a Bernarda Shawa lub nawet Bertolta Brechta (w jego bardziej dydaktycznych utworach). Nawet zręczny artefakt Yeatsa, czyli fraza: „Jak u greckich złotników tak formę wyprzędę/ Wplatających w emalię liść i złotą korę”⁷ służy bezpośredniemu wyrażeniu rzeczy w sposób podobny do „stosu pokruszonych obrazów” T.S. Eliota. Efektem jest najmniej teatralna i najbardziej bezpośrednia krótka sztuka Becketta – *Oddech* – która nie ma aktorów ani akcji i trwa raptem 35 sekund.

Jeśli jest to teatr niewielki, najbardziej uznani reżyserzy i aktorzy naszych czasów powoli zaczynają zdawać sobie z tego sprawę, zauważając imagistyczną siłę późnych prac Becketta – przedstawiając ambitne, trudne, międzynarodowe realizacje sceniczne. Potwierdza się przypuszczenie, że krótkie teksty Becketta, choć wydają się mało obszerne, zwłaszcza w czasowym wymiarze lektury, nie ustępują najśłynniejszym sztukom z lat pięćdziesiątych. Każda kolejna inscenizacja dowodzi, że w owych krótkich utworach drzemie głębia, która wymaga nieustannej eksploracji ze strony reżyserów, aktorów i publiczności.



Warsztaty Douglasa Rintoula, *Interakcje chóru z widownią*, fot. Katarzyna Ojrzyńska (maj 2011, Sopot, BACK 2)

⁵ M. Harmon, *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge 1998, s. 283.

⁶ C. Duckworth, [przedmowa do:] *En Attendant Godot*, London 1966, s. XXIV.

⁷ W. B. Yeats, *Odjazd do Bizancjum*, przeł. Czesław Miłosz [w:] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1985, s. 36. Zob. oryg.: „form as Grecian goldsmiths make/ of hammered gold and gold enamelling” [przyp. tłum.].



Warsztaty Douglasa Rintoula, *Interakcje chóru z widzami*, fot. Katarzyna Ojrzyńska
(maj 2011, Sopot, BACK 2)