

Krátké formy v tvorbě Samuela Becketta ve vztahu k otázce poznání



Żaneta Nalewajk

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
zaneta_nalewajk@o2.pl

SYNOPSIS

The Short Forms in Samuel Beckett's Work in Regard to the Cognitive Problem

Beckett's epistemological pursuit of brevity can be found even in the titles or subtitles of writings like *From an Abandoned Work*, *Rough for Theatre I* and *Rough for Theatre II*, *Come and Go*, *A Dramaticule*, *Intermedium* or *Ohio Impromptu*. Para- and/or architextual wordings like 'intermedium', 'rough', 'a dramaticule', 'impromptu' or 'from an abandoned work' provide further examples of this tendency. The main goal of this article is to present Beckett's specificity against the background of the tradition of genres and the poetics of the romantic fragment. The author also analyzes the connection between the structure and style of Beckett's works and their epistemological and aesthetic functions. She presents how, by engaging with Romanticism, Beckett reveals the illusion of the infinite, representing it as a derivative of the human mind rather than an objective quality. Despite this basic difference, the poetics of fragment in the works of this Irish writer becomes a mode of manifesting uncertainty and sometimes even of cognitive incapacity.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Samuel Beckett; krátké formy; poznání; fragment / Samuel Beckett; short forms; cognition; fragment.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.1.4>

Beckettovo směřování ke zkratce,¹ jež má i svůj epistemologický význam, se projevuje již v titulech a podtitulech jeho děl jako *Z odloženého díla* (*From an Abandoned*

1 V repertoáru krátkých literárních děl Samuela Becketta najdeme nejen prozaické formy jako *Vyhozený*, *Na uklidněnou* nebo *Konec*, pocházející ze sbírky *Novely a texty pro nic*, miniatury nazvané *Ještě jednou nakonec* (*Pour finir encore/For To End Yet Again*), *Nehybno* (*Still/Immobile*), *A pořád se točí* (*Stirrings Still*), cykly miniatur jako například *Výbuch* (*Foirdes/Fizzles*), nebo povídky jako *První láska* a *Ztracení* (*Le dépeupleur/The Lost Ones*), ale také dramatické texty (jako jednoaktovka *Poslední páska*, útvary *Dramatický fragment I* a *Dramatický fragment II* nebo *Jde a přijde*, *Dramátka*, *Dech — Breath*, *Intermedium — Intermedium*, *Ne já*, *Tenkrát*, *Kroky*, *Sólo*, *Ukolébavka*, *Ohio impromptu*, *Katastrofa* nebo *Co kde*).



Work),² *Dramatický fragment I*, *Dramatický fragment II* či *Jde a přijde*, *Dramátko*, *Intermedium* (*Intermedium*) nebo *Ohio impromptu*. Podívejme se na para- a/nebo architektuální termíny jako „intermedium“, „fragment“, „dramátko“, „impromptu“ či „z odloženého díla“. „Intermedium“ je scénický útvar nevelkých rozměrů hraný mezi akty inscenované hry, komická vložka objevující se mezi částmi představení náboženského charakteru nebo hudební vložka inscenovaná o přestávkách dramatu nebo opery. Deminutivní forma „dramátko“ může označovat jednak drama nevelkého rozsahu, tedy žánr vymykající se klasickému dělení na tragédii a komedii, jednak malý dramatický útvar bez velkého významu. Slovo „impromptu“ asociuje nejen významy spojené s improvizací, ale bývá také používáno k označení interludií, nevelkých hudebních přechodů, v divadelních hrách mezi akty. Fráze „z odloženého díla“ odkazuje na útvar kratší, než autor předpokládal, protože ho nikdy nedokončil, na útvar, který je výsledkem nerealizovaného plánu.

Konečně slovo fragment — asociující stručnost — je označení, jež se až do konce 17. století používalo pro popis útvaru, který nebyl dokončen nebo se zachoval jen jako relik, případně sloužil k pojmenování — v duchu estetiky romantismu — krátkého prozaického díla s uvolněnou kompozicí, které vychází z intuitivního tušení nemožnosti vyslovení celku. Vzhledem k nemožnosti jeho vyjádření získává poetika takového textu rysy nehotovosti, nedefinitivnosti nebo otevřenosti jak ve smyslu formálně-praktickém, tak i epistemologickém. Zatímco poetika fragmentu vycházející z romantického pojetí měla svůj počátek v tušení celku, v Beckettových fragmentech nebo v jeho jiných krátkých dramatických i prozaických dílech (především v těch, kde používá vyprávění v ich-formě, v níž se faktičnost může bez zábran prolínat s tím, co je pouze konstruktem nebo domněnkou, a kde se tedy ukazuje, že mezi nimi není možné vytyčit jasnou hranici) se tomuto celku připisuje v nejlepším případě existence nanejvýš hypotetická. Beckett — dobře ovládající němčinu — měl dvojznačný vztah i k Friedrichu Schellingovi, jednomu z iniciátorů romantismu, jenž se ve své *Filozofii umění* zabýval problematikou estetiky a epistemologie a tvrdil, že dílo je konečnou reprezentací nekonečna (Schelling 1983, s. 72, 336 aj.). Z jedné strany sice zobrazoval přemýšlení postavy o různě — také metafyzicky — chápaném nekonečnu, a v této reflexi si všiml jedné z nejcharakterističtějších dispozic člověka. Z druhé strany ve svých dílech obnažoval iluzi nekonečnosti,

Relativně nevelký rozsah mají rovněž Beckettovy televizní hry *Ej, Joe (Eh Joe)*, *Trio duchů (Ghost Trio)*, ...*ale mraky...* (...*but the clouds...*), *Čtyř (Quad)*, *Nacht und Träume* nebo rozhlasové hry *Rozhlasová skica (Rough for Radio)*, *Slova a hudba, Cascando*. Ve dnech 16.–17. května 2017 se na Gdaňské univerzitě uskutečnila konference Short Forms in Beckett Fragments, organizovaná Beckett Research Group in Gdaňsk, v polském beckettovském výzkumu však stále chybí publikace, která by se věnovala krátkým literárním formám v tvorbě Samuela Becketta. Z polského prostředí na téma krátkých forem v literatuře z teoretického nebo teoreticko-analytického hlediska viz např. Trzynadlowski 1977; Bartoszyński — Jasińska-Wojtkowska — Sawicki 1979; Ratuszna — Sioma 2007; Nalewajk 2013; k odkazu tohoto irského autora viz Wiśniewski 2006; Wiśniewski 2012a; Wiśniewski 2012b; Wiśniewski 2017; viz též monografické vydání čtvrtletníku *Tekstualia* (2010, č. 1).

2 Tituly, které nebyly přeloženy do češtiny, jsou uváděny v překladu Hany Blažkové a Justyny Sumy, původní název je pak vždy uveden v závorce — pozn. překl.



v níž viděl konstrukt odvozený z lidského myšlení, a nikoli objektivně existující kvalitu.³

Navzdory tomuto základnímu rozdílu používají romantici, a později i Beckett, poetiku fragmentu jako způsob manifestace nejistoty, a někdy dokonce nemožnosti poznání. Na důkaz tohoto tvrzení můžeme vzpomenout prohlášení Samuela Becketta, které se objevilo v jeho rozhovoru s Israelem Schenkerem, publikovaném 5. května 1956 v deníku *The New York Times*. Spisovatel v něm porovnává kořeny tvorby Jamese Joyce s nejsilnějším impulzem svého vlastního psaní: „Čím více Joyce věděl, tím více chtěl vědět. Směřoval k vševědoucnosti a všemocnosti. Já tvořím z nevědomosti a ne-moci“ (Schenker 1956).⁴ Ve světle této autorovy deklarace se nemůžeme divit, že do Beckettova díla patří i útvary fragmentárního charakteru — jak říká Kazimierz Bartoszyński — v dvojmém významu tohoto slova (viz Bartoszyński 1992, s. 66–107). Za prvé jsou to „autentické fragmenty“, jež tvoří nehotové verze autorem nedokončených děl: *Z odloženého díla* (1956)⁵ nebo text s incipitem *Zavřené místo* (*Closed Place*, 1968).⁶ Za druhé útvary jako *Bez* (*Sans*, 1970)⁷ nebo *Dost* (*Assez*, 1966),⁸ které — ač precizně zkonstruované — vytvářejí dojem nehotovosti, protože členění na menší stavební části jaksi imituje fragmentárnost a epizodičnost.⁹

Někdy se Beckettovi dokonce stávalo, že tyto dva druhy fragmentárnosti propojil, když používal stylizaci zápisů útržkovitého charakteru, jež jsou určitým způsobem nekompletní, a zároveň tyto útvary nakonec skutečně nedokončil. Jako příklad takové praxe mohou posloužit následující úryvky z nedokončené prózy *Z odloženého díla*:

Ale všechno, co se toho dne stalo dále, toho dne, kterým jsem začal, jakýkoli jiný by byl stejně dobrý, ano, co dál, skončit s ním a k dalšímu. [...] Ale rychle, co bylo potom, kde jsem se ocitl, bílý kůň a pak ta zuřivost, asi bez souvislosti. Ale proč s tímhle vším vlastně pokračovat, nevím, jednoho dne stejně musím přestat, tak proč ne teď? [...] přečtème ještě jednou ten zápis výše, než přejdu k jinému dni, mnohem později, jestli už není co dodat, než se posunu v čase dopředu, než přeskočím stovky, a dokonce tisíce dní [...]. Odporný jazyk, pořád ta samá slova, doufám, že to nikdo nebude číst [...] (Beckett 1995a, s. 156, 158, 161, 164).¹⁰

Všimněme si, že citované části textu sugerují, že jeho kompozice je vědomá pouze do určité míry, nebo je dokonce úplně náhodná. Existence propojení mezi konkrétními událostmi není jasná ani samotnému hrdinovi, jenž jednoznačně vystupuje v roli vypravěče. Jejich přítomnost je ovládána mimovolnou pamětí, objevují se v pořadí, v ja-

3 K tomuto tématu dále viz Leśniak-Rychlak 2009.

4 Do češtiny přeložily Hana Blažková a Justyna Suma — pozn. překl.

5 Do francouzštiny byl text přeložen v roce 1967 Ludovicem a Agnès Janvierovými ve spolupráci s autorem.

6 Beckett dokončil překlad tohoto textu do angličtiny v roce 1975.

7 Do angličtiny přeloženo autorem jako *Lessness* v roce 1970.

8 Beckett tento text přeložil do angličtiny jako *Enough* v roce 1967.

9 Kazimierz Bartoszyński (1992, s. 93) je označil jako „imitované fragmenty“.

10 Český překlad na základě anglické verze Hana Blažková a Justyna Suma — pozn. překl.



kém se tomuto hrdinovi vybavují. Dokonce i začátek a konec díla se zdají být náhodné a zaměnitelné. O této krátké prozaické formě se přímo říká, že je zápisem, ale při čtení budí dojem spíše narychlo vyřčeného monologu než dokonale vybroušeného zápisu ve vysokém literárním stylu. Máme tedy v tomto případě co do činění — analogicky jako například v *Ne já* — s výpovědí, jež se stylizuje jako nedokončená, vznikající jaksi „před očima“ čtenáře, plná narážek, zámlk, a tedy potenciálně fragmentární.

V Beckettově tvorbě najdeme také jiné krátké literární formy, v souvislosti s nimiž lze mluvit o vykročení z konvence hotového, pečlivě dokončeného díla. Taková hra s konvencí se objevuje například v próze *Výbuch (Foirades)*,¹¹ 1973–1975). Už sám název naznačuje, že jednotlivé části díla jsou nepovedené, že se jako výsledek umělecké práce autorovi jevíly nepřijatelné. Analogická paratextová řešení nalezneme také v ranější Beckettově sbírce *Novely a texty pro nic (Nouvelles et textes pour rien)*, 1950–1952),¹² jejíž titul asociuje marnost, postradatelnost, absenci očekávaných výsledků. Mimo jiné tam čteme:

Tak tohle je můj život, proč by ne, je to přece jen život, když se chce, když už se mocí mermo na tom trvá, nebráním se tomu — dnešního večera. Tam, kde je slovo, se to pryč bez života neobejde a není třeba příběhů, příběhy nejsou předepsané, nic než život, to je právě ten můj omyl, jeden z mých omylů, za každou cenu mít příběh a on zatím stačí samotný život (Beckett 1995c, s. 59).

Všimněme si, že činnost spřádání příběhu je tu označena jménem existence, jež není docela nezbytná a objevuje se jen jako zástupce existence mnohem důležitější. Autotematická strategie, kterou chápeme jako zápis uměleckého hledání a nerozhodnosti související s poznáváním v procesu tvorby díla, je neodlučným komponentem nejenom *Z odloženého díla*, ale i prozaických forem *Vyhozený a Na uklidněnou*. Ve *Vyhozeném* najdeme tento úryvek: „Nevím, proč jsem ten příběh vykládal. Zrovna tak dobře jsem mohl vykládat jiný. Možná, že jindy bych mohl vykládat jiný příběh. Kdo se dožije, uvidí, že jsou všechny stejné“ (Beckett 1995d, s. 17).

Fakultativnost prezentovaného příběhu, zdůrazněná v závěru *Vyhozeného*, a zároveň podobnost různých příběhů sobě navzájem v próze *Na uklidněnou* uvolňují místo pro pocit nevýznamnosti slov, jenž je signalizován na narativní úrovni: „Všecko, co říkám, se navzájem ruší, je to, jako bych neřekl nic,“ prohlašuje hrdina (Beckett 1995b, s. 18). V dramatu *Sólo* se pro popis mluvení do prázdna užívají fráze: „přejít k něčemu jinému“, „na roztřesených rtech stěží vnímaná slova“ (Beckett 1998, s. 33). V textu se místo replik objevuje příběh o momentální afonii promlouvající postavy¹³ a vyprávěčem deklarované směřování k mytizaci příběhu jde ruku v ruce s pokusem učinit radikální změnu a přejít k nižšímu stylu, což ho v důsledku proměňuje ve slovní provokaci: „Přesto však budu vyprávět historku v čase minulém, jako by to byl mýtus

11 V anglické verzi zní titul *Fizzles*.

12 V anglické verzi zní titul díla *Texts for Nothing*.

13 [...] rozhodl jsem se, že na něj promluví, [...]. Připravil jsem si větu a otevřel ústa v naději, že ji uslyším, ale slyšel jsem jen jakoby zachrčení, nesrozumitelné i mně samému, který jsem přece znal svůj záměr. Ale nebylo z toho nic, nic než bezhlasnost zaviněná dlouhým mlčením [...]“ (Beckett 1995b, s. 22).



nebo stará báje, neboť dnes večer je mi třeba jiného věku, ať se tedy stane jiným věkem věk, v němž jsem se stal tím, čím jsem“ (tamtéž, s. 35).

Takovým způsobem Beckettovy texty odhalují nepřiléhavost slov, jednak k věcem, jednak k činnostem, které postava vykonává a jež přerušuje. Pokud budeme o Beckettových krátkých prózách uvažovat *en bloc*, ukáže se, že v podstatě všechny běžné epické komponenty jsou zde problematické. V textech, v nichž se objevuje *ich*-forma, spisovatel permanentně směřuje k rozvolnění příčinných souvislostí mezi událostmi děje a nahrazuje je kupříkladu vztahy asociativního rázu, jež připomínají „inventář vědomí“ promlouvající postavy, která, jako v textu *Z odloženého díla*, touží po osvobození od vzpomínek.¹⁴ Kromě toho na stránkách *Vyhozeného* najdeme metaliterární a ze své podstaty deziluzivní otázky nejen ohledně možných způsobů deskripce, ale i ohledně její účelnosti („Jak popsat ten klobouk? A taky nač?“; Beckett 1995d, s. 8). Již první věta prózy *Na uklidněnou* naznačuje, že vypravěč je možná někdo z jiného světa, a poslední pasáže sugerují, že vše, co bylo dříve vyřčeno, mohlo být jediné snem. Takto se v metaliterárních pasážích problematizuje nejen způsob vedení příběhu, ale i jeho ontologický status.

Krátká literární forma v důsledku beckettovské metaumělecké hry s jejími konvencemi a autotematismem okázale nabývá tvaru anti-formy. Její autor se osvobozuje od žánrových, kompozičních a posléze i stylistických omezení tím, že zpochybňuje vztahy mezi událostmi, redukuje jejich počet na minimum, problematizuje jejich ontologický status a temporální příslušnost, dává kompozici textů úmyslné rysy fragmentárnosti a neúplnosti, a nakonec odmítá rozvitou větnou skladbu a vysoký styl. Zároveň rozpoznává zvláštní poznávací podmínky promlouvajících postav, které asociují zkušenost epistemologické „neprůhlednosti“, již lze metaforicky shrnout následující Beckettovou větou: „Mudrujme bez obav, mlha zůstane mlhou“ (tamtéž, s. 10).

Někdy se stává, že komponenty Beckettových krátkých literárních forem tvoří jiné krátké formy, jako například ve zmíněném *Vyhozeném*: drobná inzerce patřící do žánru užitě literatury anebo fragmenty písniček řadící se do populární literatury (tamtéž, s. 14–15). Někdy — například v *První lásce* — jsou v naraci patrné stopy potýkání se se slovem a zamotávání se v řeči: „[...] no tak to tedy nevyjádřím a hotovo“, „Ne, to taky není ono [...]“, „[...] jak to jen vyjádřit [...]“ (Beckett 2001, s. 9). Narážíme zde na aforismy a sentence jako: „Marně se ti živí myjí, marně se polévají parfémy, stejně páchnou“ (tamtéž), „[...] a to je nepříjemné nebýt už sám sebou, ještě nepříjemnější než být sám sebou [...]“ (tamtéž, s. 25). V próze *Na uklidněnou* se naopak setkáváme s včleněním skic jiných příběhů. Například toho, který v dětství vyprávěl hrdinovi-vypravěči jeho otec (Beckett 1995b, s. 20), anebo následující: „Ale vyprávějte mi svůj život, pak se uvidí. [...] Žádné podrobnosti [...], jen v hlavních obrysech, v hlavních obrysech [...]. Jeho příběh byl stručný, ale košatý, žádná fakta, žádné komentáře. Tomuhle já říkám život, povídá, už vám to došlo, oč jde?“ (tamtéž, s. 26–27). Jakmile bychom tuto skicu uvedli do souvislosti s životopisy beckettových postav, získala by autotematický charakter.

Za zmínku zde stojí fragment *Vyhozeného*, v němž se životopis jednoho z hrdinů vejde do jediné nepřilíš rozvité věty: „Přes ten stůl se mnou hovořil o svém životě, o ženě, o zvířeti, a pak zase o životě, o svém děsném životě, děsném zejména pro jeho

14 Označení Antoniho Libery (1982, s. 118).



zvláštní povahu“ (Beckett 1995d, s. 14). Směřování ke zkratce, lapidárnost a strohost se tedy jeví jako inherentní prvek samotného procesu vyprávění.

Beckettovy krátké formy jsou převážně otevřeného charakteru a přes poměrně malý objem textu se vyznačují potenciálně velkým významovým obsahem. O jejich otevřenosti rozhoduje za prvé intertextualita, projevující se nejčastěji zhuštěnou náznakovostí a četnými odkazy na literaturu (Danteho *Božská komedie* v miniatuře *Výbuch* s incipitem *Stará země*; Beckett 1982; viz též Libera 1982, s. 132), filozofii (například na Herakleita v novele *Vyhozený*; Beckett 1995d, s. 17), náboženství a hudbu (viz Uchmann 2010). Za druhé o otevřenosti rozhoduje znásobená dvou- či víceznačnost, vznikající v pozdních prózách díky prostředkům typickým pro poetickou prózu, a v ostatních textech díky použití sugesce, a zároveň redukce základních prvků považovaných za konstitutivní pro epiku a drama, a někdy také, jako v próze *Ztracení* (*Le dépeupleur*), díky alegorizaci obsahu. Obsažnost Beckettových krátkých forem se zvyšuje za prvé tehdy, když se — tak jako v textu *Z opuštěného díla* — na úrovni narace objevuje podmiňovací způsob, skrze nějž hrdina-vypravěč prezentuje imaginární alternativy svého osudu anebo se snaží předvídat vlastní budoucnost. Za druhé, když se v díle vyskytují pasáže formulované poetikou „as if/as though“. Za třetí, když v textech narážíme na věty, které nebyly vyřčeny, a na zmínky o událostech, k nimž nedošlo, jako v próze *Na uklidněnou*: „Přemýšlel jsem, jakou jinou větu bych mu ještě řekl. Přišel jsem na ni moc pozdě, už byl daleko — totiž ne opravdu daleko, ale daleko. [...] Tohle bych mu byl řekl, kdyby mi na to dal čas“ (Beckett 1995b, s. 22–23). Když tento text čteme, přemýšlíme, jak by se mohl příběh rozvinout, kdyby nevyřčená věta byla nakonec verbalizována.

Poznání Beckettových postav představené v krátkých literárních formách se jeví jako velmi omezené a je jakýmsi odrazem jejich mentální situace. Opírá se pouze o jejich sužující, nevýrazné vzpomínky zapsané v dlouhodobé paměti či vzpomínky dostavující se znenadání, v důsledku fungování mimovolné paměti.

Vedle směřování ke zkratce spojeného s expozicí četných opakování, imitujících úporné návraty myšlenek postav, repetici otázek po smyslu, cíli a příčině,¹⁵ napomáhá k identifikaci takových epistemologických podmínek v textech redukce tradičních složek fabule, jako jsou zápletky a děj, anebo úplná rezignace na ně a dále zánik hierarchie mezi nevýraznými událostmi, který vede ke zvýšené diskurzivitě textů a k jejich digresivitě.

Neschopnost Beckettových hrdinů umístit události jednou provždy na časovou osu, tedy zařadit je do minulosti, přítomnosti či budoucnosti,¹⁶ a také konstrukce literárních postav v prózách jako *Vyhozený*, *Na uklidněnou* a *Z odloženého díla* či v dramatech, v nichž se tyto postavy jeví ani ne tak existující samy o sobě, ale spíše jako rozdílné

15 „A druhá otázka, která je mi též dobře známá, Proč jsem přišel, a na niž není odpověď, takže jsem většinou odpovídal Pro změnu nebo Já to nechtěl anebo Abych viděl a konečně, ve zvláště tučných létech Je to osud, cítím, jak přichází, cítím ji přicházet, nepřipravena mne nezaskočí“ (Beckett 1995c, s. 50).

16 „Všecko je popletené, pletou se časy, nejdříve jsem tam jenom byl, teď jsem tu stále a za chvíli tam ještě nebudu, budu se hmoždit v půli kopce nebo v kapradinách při okraji lesa, jsou to modřiny, nepokouším se to pochopit, už nikdy se nebudu snažit pochopit, to říká každý, prozatím jsem tady, odjakživa a navždy, už se nebudu bát velkých slov, nejsou tak velká“ (tamtéž, s. 51).



jednotlivých časů (viz Matywiecki 2006) (a hlasů, například v dílech *Tenkrát, Kroky a Ukolébavka — Rockaby*) — to vše lze vnímat jako neidentitu a jako jeden z běžných rysů lidského údělu a poznávacích podmínek člověka. V eseji Proust Beckett napsal: „Žádný objekt trvajíc v této časové dimenzi nemůže být vlastněný. [...] To vše je aktivní, to vše je obklopeno časem a prostorem, to vše je obdařeno tím, co se dá popsat jako abstraktní, ideální a absolutní neprostupnost“ (Beckett 1992, s. 70).

Ve svých krátkých literárních formách Beckett následuje romantickou tradici formálních experimentů a staví se proti klasickým pravidlům jednotných, ucelených a dokončených děl. Soustředí se na samotný tvůrčí proces a vytváření pocitu nahodilosti. Od romantické tradice se však Beckett liší tím, že směřování k vyjádření tušeného celku a nekonečnosti — mimo jiné skrze poetiku fragmentu a jiných krátkých literárních forem, které jsou pro ni tak typické — nahrazuje maximálně kondenzovanými alegoriemi gesta neustále opakovaného člověkem, jenž se v zápalu naděje obrací směrem k „černé prázdnotě“.

Z polštiny přeložily Hana Blažková a Justyna Suma.

LITERATURA

- Bartoszyński, Kazimierz — Jasińska-Wojtkowska, Maria — Sawicki, Stefan (eds.):** *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych.* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.
- Bartoszyński, Kazimierz:** O fragmentcie. In: Jerzy Ziomek — Janusz Sławiński — Włodzimierz Bolecki (eds.): *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej.* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 66–107.
- Beckett, Samuel:** *Stara ziemia.* In: *tyž: Pisma prozą,* přel. Antoni Libera a Piotr Kamiński. Czytelnik, Warszawa 1982, s. 31.
- Beckett, Samuel:** Proust. In: *tyž: Eseje,* přel. Petr Osolsobě. Petrov, Brno 1992, s. 33–97.
- Beckett, Samuel:** From an Abandoned Work. In: *tyž: The Complete Short Prose 1929–1989.* Grove Press, New York 1995a, s. 155–164.
- Beckett, Samuel:** Na ukliďněnou. In: *tyž: Novely a texty pro nic,* přel. Marie Janů a Josef Kaušitz. Volvox Globator, Praha 1995b, s. 18–30.
- Beckett, Samuel:** Texty pro nic. In: *tyž: Novely a texty pro nic,* přel. Marie Janů a Josef Kaušitz. Volvox Globator, Praha 1995c, s. 47–86.
- Beckett, Samuel:** Vyhozený. In: *tyž: Novely a texty pro nic,* přel. Marie Janů a Josef Kaušitz. Volvox Globator, Praha 1995d, s. 7–17.
- Beckett, Samuel:** Sóló. In: *tyž: Beckett Shorts,* přel. Josef Kaušitz. Divadlo Archa, Praha 1998, s. 31–33.
- Beckett, Samuel:** *První láska,* přel. Martina Vavřinková. Mladá fronta, Praha 2001.
- Leśniak-Rychlak, Agnieszka:** Dwuznaczny obraz świata. Z Antonim Liberą rozmawia Agnieszka Leśniak-Rychlak. *Autoportret* 28, 2009, č. 3, s. 41–45.
- Libera, Antoni:** Kosmologia Becketta. In: Samuel Beckett: *Pisma prozą,* přel. Antoni Libera a Piotr Kamiński. Czytelnik, Warszawa 1982, s. 101–188.
- Matywiecki, Piotr:** Ostatni człowiek, ostateczny teatr. O „Ostatniej taśmie“ Samuela Becketta. *Teatr* 2006, č. 10, s. 23–27.
- Nalewajk, Žaneta:** Czas pośpiechu, czas nadmiaru, czas zmiany. Przemiany formalno-gatunkowe w prozie polskiej po 1989 roku a media. In: *Žaneta Nalewajk — Magdalena Mips (eds.): Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku.* Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2013, s. 55–71.
- Ratuszna, Hanna — Sioma, Radosław (eds.):** *Krótkie formy dramatyczne.* Wydawnictwo



Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
Toruń 2007.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph:

Filozofia sztuki, přel. Krystyna Krzemieniowa.
Państwowe Wydawnictwo Naukowe,
Warszawa 1983.

Schenker, Israel: An Interview with Beckett.

The New York Times 1956, 5. květen.

Trzynadlowski, Jan: *Małe formy literackie*.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław
1977.

Uchmann, Jadwiga: Odniesienia

intertekstualne do religii, filozofii i literatury
w dramaturpiarstwie Samuela Becketta.

Tekstualia 20, 2010, č. 1, s. 113–131.

Wiśniewski, Tomasz: *Kształt literacki*

dramatu Samuela Becketta. Universitas,
Kraków 2006.

Wiśniewski, Tomasz (ed.): *Back to the*

Beckett Text. Wydawnictwo Uniwersytetu
Gdańskiego, Gdańsk — Sopot 2012a.

Wiśniewski, Tomasz (ed.): *Samuel Beckett.*

Tradycja — awangarda. Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk — Sopot
2012b.

Wiśniewski, Tomasz: *Beckett w XXI wieku.*

Rozpoznanie. Wydawnictwo Uniwersytetu
Gdańskiego, Gdańsk — Sopot 2017.