

Czy istnieje język beckettiański, czyli o bilingwizmie Becketta

Znajomość twórczości autora *Szczęśliwych dni* w Polsce jest raczej powierzchowna i ogranicza się zwykle do pozycji figurującej na liście lektur, a więc oczywiście Czekając na Godota. Nazwisko „Beckett” przywołuje automatycznie, niemal na zasadzie hasła wywoławczego, dwa szkolne skojarzenia. Pierwsze – to naturalnie teatr absurdu oraz dzieła Becketta jako jego kanoniczna ilustracja, wręcz uosobienie. Druga konotacja dotyczy osoby samego autora, a mianowicie tego, iż zapisał się on w historii literatury jako pisarz tworzący równolegle w dwóch językach. Zgodnie z takimi przekonaniem Beckett jawi się jako rzadki *casus*, właściwie fenomen, literata bilingwalnego, który równie swobodnie wypowiada się w języku ojczystym, jak i obcym. Przyswoił on wszak francuszczyznę – jak można by to określić, odwołując się do nomenklatury szkół językowych – na poziomie *native speaker*.

Historia literatury światowej niewiele zna takich przypadków. Zwykle przywołuje się w tym kontekście Josepha Conrada, którego wszystkie niemal dzieła powstały w języku innym niż ojczysty, a zastąpienie polszczyzny angielszczyzną było w jego przypadku tak konsekwentne i definitywne, że nie tylko funkcjonuje on w powszechnej świadomości jako pisarz angielski, lecz także mało kto pamięta o jego polskich korzeniach. Przychodzi też na myśl nazwisko Vladimira Nabokova, który porzucił rodzimy rosyjski na rzecz angielszczyzny, a na którego twórczość składają się oprócz dzieł w tych dwóch językach, również utwory po francusku.

Dwujęzyczność wspomnianych autorów jest jednak pozorna i nie może się równać z bilingwizmem Becketta. Zarówno Conrad, jak i Nabokov po prostu w pewnym momencie twórczości zdecydowali się na pisanie w języku innym niż ojczysty i nie stanowią oni bynajmniej ewenementu, bo takich pisarzy jest znacznie więcej i nie wszyscy spośród nich obierają za język artystycznego wyrazu akurat angielski. Wielu zdecydowało się na przykład wzbogacać i uświetniać swą twórczością literaturę francuską. Można by mnożyć przykłady, ale wymieńmy choćby kilka nazwisk: twórcy rumuńskiego pochodzenia Eugène Ionesco i Emil Cioran, Czech Milan Kundera, Chińczyk Gao Xingjian (laureat Literackiej Nagrody Nobla w 2000 roku), a nawet Amerykanin Jonathan Littell, którego głośna powieść *Les Bienveillantes* zdobyła w 2006 roku Nagrodę Goncourtów i Grand Prix Akademii Francuskiej.

Na czym więc miałby polegać ów lingwistyczno-literacki fenomen Becketta? Jeśli przyjmiemy naukową (nie zaś obiegową) definicję bilingwizmu, w świetle której można tak nazwać wyłącznie umiejętność płynnego posługiwania się dwoma językami z jednakową łatwością i swobodnego przechodzenia z jednego języka na drugi,

może się okazać, że Beckett jako jedyny pisarz spełnia kryteria autentycznej dwujęzyczności. W przypadku jego twórczości języki angielski i francuski współwystępowały bowiem niejako równolegle, chociaż można wyróżnić w biografii autora *Molloya* dwa okresy: ten, kiedy pisał po angielsku, i ten, gdy tworzył głównie po francusku. Mimo to symulacizm językowy jest w przypadku autora niezaprzeczalny, gdyż Beckett niemal od początku przyjął ambitną strategię tworzenia autorskiego przekładu każdego z dzieł, które napisze, na drugi ze „swoich” języków. Każdy utwór Becketta jest więc poniekąd napisany przez autora dwukrotnie, każdy tytuł istnieje w dwóch wersjach językowych. Pisarz nie chciał powierzać trudnego zadania translacji swoich sztuk i powieści na angielski lub francuski żadnemu tłumaczowi. Jego anglo- i francuskojęzyczni czytelnicy są więc w komfortowej i chyba bezprecedensowej sytuacji – mogą sięgnąć po autorski przekład każdego utworu Becketta, który nie powstał w ich ojczystym języku. A skoro autor tłumaczy własne dzieła, to nie może chyba być *traduttore traditore*? Przecież nikt nie wie lepiej niż on, co i w jaki sposób chciał przekazać.

Czy Beckett rzeczywiście potrafił z równą biegłością i maestrią oddać swe myśli w obu językach? Jego swoboda w operowaniu angielszczyzną jako mową ojczystą nie budzi wątpliwości. Wydaje się jednak, że pisarz szybko zdał sobie sprawę, że rodzimy język go ogranicza i że nie może w nim już w pełni wyrazić tego, co chce przekazać. Niezbędna okazała się językowa alternatywa. Jako taka upragniona lingwistyczna odskocznia jawił się naturalnie język francuski. Jego arkana Beckett zgłębiał najpierw w prestiżowym dublińskim Trinity College, potem zaś doskonalił język podczas licznych pobytów we Francji.

Dwujęzyczność Becketta wydaje się zagadnieniem bezprecedensowym i na tyle złożonym, że zasługuje na dokładniejszą charakterystykę. Trzeba podkreślić, że nie jest ona popisem jego warsztatowo-lingwistycznych możliwości, ale stanowi ucieleśnienie przemysłanego i konsekwentnego projektu twórczego pisarza.

Jak już wspomnieliśmy, w twórczości autora *Szczęśliwych dni* można wyróżnić dwa zasadnicze okresy. Pierwszy obejmuje literackie początki aż po najwcześniejsze, nieśmiałe jeszcze próby pisania po francusku. Cezurą zamykającą ten etap jest więc czas tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej – w 1946 roku spod pióra Becketta wyszedł bowiem pierwszy utwór w języku francuskim, *Mercier i Camier*. Drugi okres cechuje się zdecydowanie wyraźniejszym bilingwizmem, a zarazem stanowi najbardziej znany fragment twórczości Becketta – składają się nań większość dzieł, począwszy od wspomnianego przed chwilą. Nie sposób właściwie ocenić tych dojrzałych utworów, nie odwołując się do debiutanckich prób autora. Oczywiście swoje pierwsze literackie kroki Beckett stawiał po angielsku, ale od początku towarzyszyły im głębokie refleksje na temat języka i zagadnień translatorskich. O ile pierwszy etap twórczości można by uznać za okres, w którym skryształizował się projekt twórczy Becketta, o tyle etap drugi stanowiłby okres jego wcielania w życie czy – jak raczej należałoby to określić – w literaturę. Proces realizacji pierwotnych zamysłów przyniósł też oczywiście pewne ich modyfikacje, prowadzące się przede wszystkim do zastąpienia zamiaru tworzenia w obcym języku planem o ambicjach iście holistycznych – decyzją o staniu się twórcą w pełni dwujęzycznym.

Spróbujmy dociec genezy tej oryginalnej wizji twórczości i prześledzić pokrótce ewolucję pisarstwa Becketta, która doprowadziła ostatecznie do projektowanej dwujęzyczności autora.

Romans Becketta z francuszczyzną zaczął się wcześniej, z zagadnieniami translatorski zaś zetknął się on już w czasach studenckich. Pierwsze literackie kroki stawiał jako tłumacz – i to wcale nie z francuskiego, ale włoskiego. W 1930 roku czasopismo *This Quarter* opublikowało w numerze poświęconym pisarzom włoskim trzy przekłady Becketta. Dwa lata później w tym samym periodyku ukazały się trzy jego tłumaczenia wierszy André Bretona, René Crevela i Paula Éluarda. Później wielokrotnie jeszcze autor *Czekając na Godot* tłumaczył zarówno prozę, jak i wiersze, na zamówienie oraz dla własnej przyjemności. Jeśli Beckett był znany francuskim krytykom i czytelnikom przed opublikowaniem pierwszych utworów napisanych po francusku, to właśnie jako tłumacz¹.

Wielokrotnie pytany o motywy zdradzenia angielszczyzny Beckett podejmował próby wyjaśnienia, dlaczego zdecydował się na zmianę języka artystycznego wyrazu. Raz nawet w żartach eksplikację tę sformułował pod postacią niepoprawnego gramatycznie zdania francuskiego: „*pour faire remarquer moi...*”². Najbardziej znane i najczęściej cytowane jest jednak inne – wypowiedziane chyba na serio – wyznanie pisarza. Miał on mianowicie zadeklarować: „*En français, c’est plus facile d’écrire sans style*”³. Lektura francuskojęzycznych tekstów Becketta dowodzi jednak – wbrew przywołanej wyżej wypowiedzi samego autora – że francuszczyzna irlandzkiego twórcy nie tylko nie jest pozbawiona wyróżników stylistycznych, lecz wprost przeciwnie – charakteryzuje się specyficznym stylem. Wydaje się, że pisarz nie chciał wprost wyjawiać sekretu swej językowej metamorfozy. Zapytany przez Israela Shenkera o powód porzucenia angielskiego dla francuskiego odpowiedział po prostu: „*I just felt like it*”⁴.

Pomocna w nakreśleniu genezy decyzji Becketta może okazać się analiza okresu przejściowego w jego twórczości, który przypada na lata 1942–1946. Pierwsze symptomy, że zamierza uczynić francuszczyznę swym językowym narzędziem, autor *Końcówki* zdradzał zresztą pod koniec lat trzydziestych. Około 1937 roku pisał wiersze po francusku, a w 1939 roku zakończył francuski przekład swojej powieści *Murphy*. Z kolei w utworze *Watt*, który Beckett tworzył podczas okupacji, kiedy to ukrywał się w małej wiosce w departamencie Vaucluse, całkowicie pozbawiony kontaktu ze swym językiem ojczystym, można doszukać się licznych galicyzmów. Zdarza mu się na przykład zastępować człony utartych związków wyrazowych słowami maksymalnie zbliżonymi fonetycznie do wyrazów występujących w analogicznych zbitkach wyrazowych w języku francuskim – na przykład zamiast *request stop*⁵ pisze *facultative stop*⁶. Można też znaleźć

¹ Zob. J. Fletcher, *Écrivain bilingue* [w:] Beckett, pod red. T. Bishopsa i R. Federmana, Paris 1976, s. 212.

² „Żeby się wyróżnić”; dosłownie: „Żeby dać zauważyć siebie” (tłum. tu i dalej – J.Z.).

³ „Po francusku łatwiej jest pisać bez stylu”.

⁴ „Po prostu miałem na to ochotę”. Wypowiedzi Becketta przywołane w tym akapicie cytowane za J. Fletcherem, op. cit., s. 213.

⁵ Przystanek na żądanie.

⁶ Po francusku brzmi to następująco: *arrêt facultatif*.

we wspomnianym utworze kalki składniowe, jeszcze dobitniej świadczące o tym, że francuski model konstruowania myśli stawał się dla Becketta coraz naturalniejszy i niepostrzeżenie wypierał dykcję właściwą zdaniu angielskiemu. Oto przykład: *He quoted as well from his ancestors' experience as from his own*⁷. Kto zna język francuski, bez trudu dostrzeże w powyższym zdaniu próbę literalnego przełożenia na angielski charakterystycznej francuskiej konstrukcji *aussi bien que*⁸. A zatem nieświadomie, ale nie bezpodstawnie – w końcu przez kilka lat słuchał na co dzień wyłącznie francuszczyzny – Beckett przyswoił sobie rytm i melodię języka francuskiego⁹.

Wtręty z drugiego z języków, które osoba dwujęzyczna ma w repertuarze, są bardzo charakterystyczne dla bilingwizmu. Zresztą, pomimo galicyzmów zasiedlających coraz gęściej angielszczyznę Becketta (wpływy te zdają się świadczyć, że stał się on już stuprocentowym frankofonem) musiało upłynąć jeszcze trochę czasu, by francuszczyzna irlandzkiego pisarza stała się perfekcyjna i wolna od wszelkich naleciałości angielskich. Zdarzało się, że przed opublikowaniem reedycji utworów pisanych już bezpośrednio po francusku Beckett karczował z nich anglicyzmy, których doszukał się podczas ponownej lektury własnych tekstów. Znowu dowodzi to faktu, że dla pisarza – tak jak to zwykle bywa w przypadku osób bilingwalnych – angielski i francuski nie były dwoma zamkniętymi i całkowicie odizolowanymi od siebie zbiorami, lecz wzajemnie się przenikały i – w zależności od punktu widzenia – wzbogacały lub psuły. Zapewne dla językowych purystów francuszczyzna Becketta była zbyt skażona reminiscencjami z angielskiego, angielszczyzna zaś – spaczona wszechobecnym duchem języka francuskiego. Ale pytanie o przyczyny językowej wolty twórcy nurtowało badaczy nadal.

Sugerowano nawet, że Beckett, pozostający pod wpływem frankofilii Joyce'a, chciał dotrzeć bezpośrednio do publiczności, którą uważał za inteligentniejszą i przychylniej nastawioną do jego twórczości niż rodzima. W swym studium zatytułowanym *Teatr absurdu* Martin Esslin twierdzi z kolei, że pisarz wybrał język francuski jako swoistą formę ascezy i dyscypliny, jako pewne wyzwanie. Wydaje się jednak, że autor ten nieco wyolbrzymia trudność, jaką rzekomo stanowiło dla Becketta pisanie w języku innym niż własny. Należy pamiętać, że Irlandczyk był obdarzony nieprzeciętnymi zdolnościami językowymi, które potwierdzały znakomite wyniki, jakie osiągał podczas studiów w słynnym dublińskim Trinity College, gdzie zgłębiał właśnie języki i literatury romańskie. Można raczej sądzić, że francuszczyzna kusiła Becketta jako nowa i obiecująca forma artystycznego wyrazu. Miał on zresztą oświadczyć: „*It was more exciting for me, writing in French*”¹⁰.

Być może, według pisarza, w języku francuskim tkwił ten ludyczny i fascynujący element nowości, zapowiedź niewyczerpanych niemal możliwości. Na pewno francuszczyzna oferowała bardziej bezpośrednią i transparentną formę pisarskiej wypowiedzi, a jej kartezyjski duch nie sprzyjał stylistycznym zabawom i ekwilibrystykom, do których szczególnie

⁷ Cytował zarówno z doświadczenia swych przodków, jak i ze swego własnego.

⁸ Jak również.

⁹ Powyższe przykłady cytuję za J. Fletcherem, op. cit., s. 213 i *passim*.

¹⁰ „Pisanie po francusku było dla mnie bardziej ekscytujące”. Przywołane w tym akapicie wypowiedzi cytuję za J. Fletcherem, op. cit., s. 216.

predestynowany wydawał się z kolei angielski. Można by też zaryzykować tezę, że francuski wydał się Beckettowi bardziej adekwatny do podjęcia tematów, które – po doświadczeniach okupacji i uczestnictwie w ruchu oporu – chciał poruszyć w swych kolejnych utworach. Wybrawszy francuszczyznę, nie porzucił jednak kategorycznie mowy rodzimej jako pierwotnego tworzywa swej twórczości. Kiedy w 1950 roku Beckett zdiagnozował u siebie impas w kreatywności w języku francuskim, automatycznie powrócił do angielszczyzny¹¹. Był to wprawdzie epizod, ale znaczący. A w każdym razie potwierdzający tezę, że Beckett przez całe życie uprawiał konsekwentnie dwujęzyczną zonglerkę, natomiast w kolejnych okresach jego twórczości zmieniały się tylko proporcje na rzecz jednego lub drugiego języka.

Za tym programowym bilingwizmem kryły się jednak jeszcze szerzej zakrojone aspiracje. Beckett żywił marzenie o stworzeniu od podstaw własnego idiomu, czemu dał eksplicytnie wyraz w 1932 roku w powieści *Dream of Fair to Middling Women*, w której przedstawił po raz pierwszy swoją koncepcję języka bez właściwości – pozbawionego charakterystyk stylistycznych, będącego czymś na kształt neutralnego, nieprzykuwającego niczym uwagi – tła¹². W liście z 1937 roku, adresowanym do przyjaciela Axela Kauna, napisanym zresztą po niemiecku, jak gdyby autor chciał się w nim zdystansować do obu języków stanowiących tworzywo jego twórczości, Beckett zauważył:

„De plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses, ou au néant qui se cache derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. Espérons que viendra le temps (et, Dieu merci, dans certains milieux il est déjà venu) où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité là où à présent on en mésuse avec le plus d'efficacité. Comme on ne peut l'éliminer d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit. À percer dedans trou après trou jusqu'à ce que ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui. Dans cet écart entre les outils et l'usage qui en est fait, on rendra peut-être perceptible un murmure de cette musique finale ou de ce silence qui est au fond de Tout. Cependant je ne fais rien du tout. J'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne – et comme je le ferai. Deo juvante!¹³”.

¹¹ Zob. ibidem, s. 216.

¹² Zob. B. Clément i F. Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paryż 2006, s. 14.

¹³ Cyt. za: ibidem, s. 15. Poniżej podaję cytowany fragment w moim tłumaczeniu:

„W coraz większym stopniu mój własny język przypomina mi zasłonę, którą trzeba rozerwać na pół, żeby dotrzeć do rzeczy albo do nicości, które się za nią kryją. Gramatyka i styl. Wydaje mi się, że nie przystają one teraz do rzeczywistości w równym stopniu co wiktoriański strój kąpielowy czy niczym niezmaczony spokój prawdziwego dżentelmena. Są to maski. Miejmy nadzieję, że przyjdzie czas (a, dzięki Bogu, w niektórych środowiskach już przyszedł), kiedy będziemy wykorzystywać język maksymalnie efektywnie, podczas gdy obecnie trwoni się go z największą pieczołowitością. Jako że nie możemy za jednym zamachem zlikwidować języka, nie wolno nam lekceważyć niczego, co mogłoby go zdyskredytować. Jeśli będziemy wywiercać dziurę po dziurze, w końcu dotrzemy do tego, co kryje się z tyłu (niezależnie od tego, czy tkwi tam cokolwiek czy zupełnie nic), a całość się rozpadnie. Nie mogę sobie wyobrazić bardziej szczytnego celu dla współczesnego pisarza. Poprzez ten rozdźwięk między narzędziem a użytkowaniem, jaki się z niego robi, uda nam się być może uczynić słyszalnym szept tej finalnej muzyki czy tej ciszy, która jest w głębi Wszystkiego. Tymczasem nie robię zupełnie nic. Spotyka mnie tylko od czasu do czasu, tak jak teraz, pocieszenie, że mimowolnie niszczę język obcy, tak jak chciałbym dewastować – celowo i świadomie – mój własny, co zresztą kiedyś uczynię. Deo juvante!”.

W świetle tej wypowiedzi język idealny jawi się jako rodzaj materiału, płótna, które należy rozedrzeć, żeby ujawnić pustkę, pokrytą językową tkanką. Beckett otwarcie deklaruje ideę destrukcji, a przynajmniej okaleczenia języka. Z cytowanego wyżej fragmentu wynika też niezbitie, że przejęcie obcego języka stanowi nieodłączną część zamysłu twórczego autora, który z rozmachem sięga budulca literatury. Mowa inna niż rodzima jest swoistym poligonem, na którym pisarz wciela w życie swe niszczycielskie zabiegi, przeznaczone docelowo dla języka ojczystego. Warto zwrócić uwagę na ustęp, w którym mowa jest o rozdźwięku, odchyleniu, odstępnie między narzędziem, które stanowi język, a użytkiem, jaki się z niego robi¹⁴. Można by zaryzykować twierdzenie, że idea systematycznej produkcji bliźniaczych tekstów w dwóch językach, natychmiastowego tworzenia ekwiwalentu dla nowo powstałego utworu w drugim z języków, które są narzędziami Becketta, ma związek z wyraźnym wyczuleniem pisarza na wszelkie rozdźwięki i odstęstwa. Być może autotranslacja miała być antidotum na wszelkie nieściśności i przekłamania potencjalnie drzemiące w przekładzie, może sądził, że jeśli sam przyjmie niewdzięczną rolę tłumacza, zmniejszy przepaść między oryginałem a tłumaczeniem? Zresztą należałoby się zastanowić, na ile termin „przekład” jest w ogóle adekwatny w tym kontekście. Może raczej mamy do czynienia z dwoma oryginałami, które różnią się tylko tym, że zostały wykonane przy pomocy innych narzędzi?

Pierwsze teksty Becketta napisane po francusku są o dziewięć lat późniejsze od przywołanego powyżej listu. Nietrudno zauważyć, że różnią się one od utworów wcześniejszych, a więc tych stworzonych po angielsku. Zdają się świadectwem innej estetyki – i to zarówno na poziomie stylistycznym, jak i fabularnym. Bohaterami tych dzieł, napisanych prostym, ascetycznym – by nie powiedzieć banalnym – językiem rodem z codziennych potocznych rozmów, są postacie zagubione, ogołocoone ze wszystkiego, pozbawione złudzeń i pragnień, niemające celu i niewierzące w nic. Przystwojenie języka obcego, a raczej stworzenie własnego idiomu w oparciu o francuszczyznę, musiało – zgodnie z przewidywaniami samego Becketta – zaowocować metamorfozą estetyczną¹⁵.

Ta programowa podwójność językowa, która wydawać by się mogła pozornie cechą formalną, znajduje też odzwierciedlenie w treści utworów, przenika do świata przedstawionego. Uważny czytelnik lub widz dostrzeże, że zarówno w powieściach, jak i w sztukach scenicznych Becketta binarność czy dwupostaciowość jest podstawową zasadą konstrukcyjną. Mianowicie w świecie Beckettowskim występują systematycznie pary bohaterów – na przykład Vladimir i Estragon, Czytelnik i Słuchacz, Molloy i Moran, Bim i Bom. Jeśli zaś chodzi o budowę dzieł, to poszczególne utwory są często dwudzielne (dwa akty *Czekając na Godota* czy *Szczęśliwych dni*, dwie części *Molloya* i inne), wyraźnie uwidacznia się też często dwuczłonowość zdań¹⁶. Istnieją wreszcie dwie wersje językowe każdego dzieła. Oznacza to, że żadnego z dzieł Becketta nie sposób w pełni poznać, nie sięgnąwszy do obu jego językowych wcieleń. Przecież to poniekąd ten sam

¹⁴ Zob. ibidem, s. 15–16.

¹⁵ Ibidem, s. 16.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 17.

utwór, rozbity tylko na dwie wersje językowe, które stanowią integralną całość połączoną nawet jednakowym tytułem w różnych brzmieniach.

Jak widzieliśmy, Beckett w swych refleksjach nad językową materią wyraźnie dawał wyraz obawie o rozdźwięk i odstępstwo treści spowodowane niedoskonałością języka. Zapewne symultaniczna twórczość w dwóch językach miała stanowić skuteczny zabieg służący zminimalizowaniu niepożądanego przepaści między tym, co miało być powiedziane, a tym, co udało się powiedzieć przy użyciu tak niedokładnego narzędzia jak język. Tym bardziej dziwi brak dwujęzycznego wydania dzieł Becketta. Czy nie tak właśnie – równolegle, bilingwalnie – zgodnie z wytycznymi i językową filozofią autora, należałoby je czytać? A jak do bilingwizmu Becketta powinni się ustosunkować tłumacze jego dzieł na inne języki? Czy, dysponując dwiema wersjami językowymi jego utworów, mają łatwiejsze czy trudniejsze zadanie, niż gdyby – jak to zwykle bywa – mieli się posiłkować tylko jednym oryginałem?

W miniencyklopedii poświęconej Beckettowi możemy znaleźć hasło *Bilingue*, którego rozwinięcie trafnie i syntetycznie podsumowuje językowo-literacki fenomen tego pisarza:

„Deux espaces, au lieu d'un. Deux matrices, au lieu d'une. Servant deux maîtres, se servant de deux maîtres, l'écrivain bilingue Beckett (comme l'écrivain bilingue Nabokov) invente à neuf, découvre à neuf un corps sonore, le français, où la naissance projetée, le jeu de massacre à inventer ont plus de chance d'arriver à terme que dans l'espace qui vous a nourri et fait. S'il faut tuer père et mère pour se réaliser, le choix d'une expression nouvelle apparaît comme la décision de se faire où cela est possible: ailleurs. Le français est pour l'anglophone Beckett le parfait alibi de tout discours inventif. Et le retour à l'anglais, depuis le français qui a servi à le trahir, est pause, détente, retrouvailles. De l'étreinte de deux sonorités, il reste quelque chose: raccourcis de paroles, ellipses, jeu consonantique-vocalique exemplaire et tel qu'il est servi par deux langues où ces deux valeurs sont inversement proportionnelles. Il faut lire et comparer dans les deux langues *D'un ouvrage abandonné*, ou *Bing*, ou *Fin de partie*, ou *Watt*, ou *Oh les beaux jours*. On entendra comment, laissant presque toujours courir dans l'espace sonore où il s'installe des échos de celui qu'il vient de quitter, l'écrivain peut inventer ce tiers langage neuf, à vif, qui sert et brise à la fois, l'un par l'autre, l'anglais et le français: le beckettien¹⁷”.

¹⁷ L. Janvier, *Beckett par lui-même*, „Écrivains de toujours”, Paris 1969, s. 46–47.

„Dwie przestrzenie zamiast jednej. Dwie matryce zamiast jednej. Służąc dwóm panom, wykorzystując dwóch panów, dwujęzyczny pisarz Beckett (tak jak dwujęzyczny pisarz Nabokov) wymyśla i odkrywa na nowo dźwięczną materię językową, w której planowane powtórne narodziny twórcy i obmyślana strategia literackiej destrukcji mają większe szanse na realizację niż w językowej przestrzeni, która go wydała i ukształtowała. Jeśli rzeczywiście trzeba zabić ojca i matkę, aby osiągnąć spełnienie, wybór nowej formy ekspresji jawi się jako decyzja stworzenia siebie samego od nowa tam, gdzie jest to możliwe: *gdzie indziej*. Francuski jest dla anglofona Becketta znakomitym alibi dla wszelkich nowatorskich wypowiedzi. A powroty do angielszczyzny z języka francuskiego, którym posłużył się, by zdradzić ojczystą mowę, były dla niego przerwą, chwilą wytchnienia, czymś na kształt ponownego spotkania z dawnym znajomym. Zetknięcie tych dwóch zupełnie inaczej brzmiących języków w twórczości Becketta nie pozostaje bez śladu: skróty słów, elipsy, modelowa wręcz gra proporcjami samogłosek i spółgłosek, całkowicie odwrotnymi w obu językach. Trzeba przeczytać i porównać obie wersje językowe *O porzuconym dziele*, *Dziń*, *Końcówki*, *Watta* czy *Szczęśliwych dni*. Można wtedy zrozumieć, w jaki sposób – pozwalając niemal zawsze echem języka, który właśnie porzucił, przenikać jego pisarstwo w przestrzeni językowej, w jakiej aktualnie działa – pisarz może wymyślać na żywo ten trzeci, nowy język, który jednocześnie wzbogaca i niszczy, jeden poprzez drugi, i angielski, i francuski – język beckettiański”.

A zatem wszelkie dywagacje na temat dwujęzyczności pisarza prowadzą niechybnie do wniosku, że na gruncie bilingwizmu autora wytworzył się jego własny beckettiański idiom, czerpiący z zasobów obu języków.

Pełna dwujęzyczność Becketta jest o tyle kłopotliwa, o ile automatycznie owocuje trudnym do rozstrzygnięcia dylematem: czy jest on pisarzem brytyjskim czy francuskim? Oczywiście można na to pytanie odpowiedzieć wyważoną i dyplomatyczną formułą encyklopedyczną: „pisarz irlandzki tworzący w językach angielskim i francuskim”. Nie zmienia to jednak tego, że obie literatury uzurpują sobie jeśli nie wyłączność na Becketta, to przynajmniej prawo do uznawania go za twórcę przede wszystkim – odpowiednio – francusko- lub anglojęzycznego. Pretensje, roszczenia i spory historycznoliterackie dotyczą też oczywiście tego, w którym z języków powstały najważniejsze i najszlachetniejsze dzieła pisarza. Cóż, twórczość z założenia podwójna, językowo zduplikowana przez autora, musi automatycznie rodzić (dwa razy?) więcej wątpliwości i dylematów.

Summary

Is There a Beckettian Language? On Beckett's Bilingualism

The paper explores Beckett's bilingualism which amounts to much more than just his perfect knowledge of English and French. Indeed, Beckett undertook an unprecedented project of a parallel literary creation in these two languages. He used to translate his own works from one language to the other. This resulted in various linguistic interferences across translations, which makes his literary creation original, as if he had constructed his own specific language which might be called Beckettian. The author focuses on the origins of Beckett's bilingual project and proceeds to discuss its results.