

Poetyka syntaktyczna w twórczości Gertrudy Stein i Samuela Becketta

Przełożył Bartosz Lutostański

W niniejszej pracy, podzielonej na dwie części, pragnę omówić dzieła dwojga pisarzy. Słyną oni ze swojej artystycznej nieuległości, która – choć przejawia się na wiele sposobów – zostanie tu przeanalizowana jedynie na poziomie zdania. Wszystkie wybrane przeze mnie teksty ilustrują jeden ze sposobów, w jaki autorzy ci celowo nie spełniają obowiązujących wymagań syntaktycznych, a głównym tego przykładem są tak zwane *garden-path sentences*. Co więcej, poprzez to celowe i jawne „niepowodzenie” zamieniają oni sztukę reprezentacji na sztukę stanów kognitywnych. Stany te, z jednej strony nieosiągalne lub unikane w życiu codziennym, nie odgrywają żadnej ewolucyjnej roli; rzec można, że wręcz kłócą się z naszym sukcesem ewolucyjnym. Z drugiej zaś generują rzeczywistą wiedzę o nas samych, choć „mądrość” jest być może lepszym słowem niż „wiedza”, ponieważ chodzi tu o wiedzę o tym, jak to jest nie wiedzieć.

Rzeczowniki na skraju załamania syntaktycznego

Zanim przejdę do głównego tematu mojego artykułu, chciałbym przybliżyć czytelnikowi, czym są *garden-path sentences*¹. Oto jeden z przykładów:

„Fat people eat accumulates”.

Jest to całkowicie poprawne gramatycznie zdanie w języku angielskim, choć na pierwszy rzut oka nie ma ono sensu. Dzieje się tak dlatego, że przez pewien zabieg od samego początku zwodzi nas, skłaniając do użycia błędnego wzoru syntaktycznego – jesteśmy jak gdyby prowadzeni wzdłuż pewnej ścieżki [(*garden*) *path*], która okazuje się ślepa, i jedynie dzięki czynnościom rekurencyjnym możemy zrozumieć właściwy sens zdania.

Zacznijmy od tego, że najczęstsze użycie słowa „fat” każe nam przeczytać je jako przydawkę określającą podmiot „people” [tłusci ludzie]. Ale w takim razie musimy przeczytać czasownik „accumulates” [kumuluje się] jako dopełnienie ([to,] co jedzą tłusci ludzie). Jedynym sposobem na to, aby przywrócić słowu „accumulates” jego poprawny status jako orzeczenia, jest potraktowanie „fat” jako podmiotu. Wówczas zdanie ma sens.

Garden-path sentence zwykle opiera się na podobnym mechanizmie, w którym pewne słowa, jak na przykład „fat”, mogą pełnić więcej niż jedną funkcję w zdaniu. Jednak, co bardziej istotne, ów mechanizm często zakłada swego rodzaju „gramatyczną

¹W języku polskim na przykład z powodu końcówek fleksyjnych *garden-path sentences* raczej nie występują. (przyp. tłum.)

nieuprzejmość”, gdyż twórca takiego zdania celowo pominął kilka elementów, pomocnych w poprawnym odszyfrowaniu jego znaczenia, które redaktor na pewno by wytapał: *The fat that people eat accumulates* [tłuszcz, który ludzie jedzą, kumuluje się] (mógłby również wskazać na tautologię tego zdania: *The fat that people eat turns to fat* [tłuszcz, który ludzie jedzą, odkłada się w postaci tłuszczu]).

Oto inne przykłady *garden-path sentences*:

„The old man the boat”².

„All women who like a man who paints like Monet”³.

Termin *garden-path sentence* został ukończony przez językoznawcę Mitchella Marcusa w 1980 roku jako kluczowy dowód na „stopniową analizę składniową języka” lub „dyskurs jako proces”. Innymi słowy, główna teza Marcusa zakładała, że – przynajmniej do pewnego stopnia – rozumiemy zdanie w sposób narastający, to znaczy słowo po słowie. Mimo iż językoznawcy nie są do końca zgodni w tej kwestii, *garden-path sentence* stanowi prawdziwe wyzwanie w zakresie językoznawstwa komputerowego oraz przy tworzeniu komputerowych tłumaczy, które w pracy pomijają kontekst, tak istotny dla poprawnego zrozumienia *garden-path sentence*. Wystarczy wpisać jeden z nich w programie Word, aby na własnej skórze doświadczyć bezradności naszego komputera.

Jednakże czytanie *garden-path sentences* bywa przyjemne. Pierwszym tego powodem jest zjawisko opisane przez Lisę Zunshine, która stwierdziła, że ich lektura wyostreza nasze umiejętności rozumienia innych ludzi, utrzymując nas jednocześnie w błogiej nieświadomości zachodzącego właśnie skomplikowanego procesu kognitywnego⁴. Po drugie, w przypadku *garden-path sentences* odczuwamy satysfakcję, gdy potrafimy zrozumieć zdanie wymagające od nas wysiłku. Nie bez powodu to zjawisko często wykorzystywane jest w dowcipach:

„Time flies like an arrow, fruit flies like a banana”⁵.

„Take my wife, please”⁶.

Tego typu zabawa językiem staje się źródłem ogromnej przyjemności wynikającej z tego, że lingwistycznemu chaosowi – za pomocą poprawnej analizy składniowej – zostaje przywrócony ład. Takie gry słowne przypominają trochę uprawianie sportów ekstremalnych, lecz zamiast niebezpiecznego wjazdu motocyklem w ostry wiraz ryzykujemy jedynie utratę kontroli nad językiem.

W języku angielskim zmaganie się z *garden-path sentences* zwykle zależy od poziomu kompetencji potencjalnego rozmówcy lub od potrzeby sprostania wymogom

² Rzadkie użycie słowa „man” jako czasownika: „Starsze osoby stanowią załogę statku”.

³ Brak przecinków pomiędzy „who” i „like” oraz „paints” i „like”: „Wszystkie kobiety lubią Moneta, podobnie jak mężczyźni, którzy malują”. Wszystkie przykłady zaczerpnięte zostały ze strony internetowej www.site.uottawa.ca/~kbarker/garden-path.html. Inne można odnaleźć, wpisując w wyszukiwarce internetowej *garden path sentence*.

⁴ L. Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus 2006, s. 18.

⁵ Gra słów oparta na homografii „fly”, który w pierwszej części zdania pełni funkcję orzeczenia (latać), a w drugiej mianownika (muszki owocowe): „Czas leci jak strzała, a muszki owocowe lubią banany” (przyp. tłum.).

⁶ Gra słów oparta na czasowniku „take” (wziąć/zabrać i wziąć pod uwagę): „Rozważmy, proszę, moją żonę” (przyp. tłum.).

przestrzennym, jak na przykład w nagłówkach gazet („Officer shoots man with knife”⁷). Jednak czasami może to być intencjonalny zabieg dokonany przez pisarza o znanym nazwisku. Oto jedno z wielu zdań tego typu, jakie znajdziemy u Gertrudy Stein:

„Any little thing is a change that is if nothing is wasted in that cellar”⁸.

W powyższym przykładzie efekt *garden-path sentence* najbardziej wyraźny jest w części „that is if”, w której musimy zrezygnować z rozumienia „that is” jako elementu wprowadzającego zdanie podrzędne, określające słowo „change” (na przykład, „Any little thing is a change that is welcome” [„Każdy drobiazg jest zmianą, która jest mile widziana”). Zamiast tego zmuszeni jesteśmy do wstecznego zrozumienia gramatycznej funkcji „that is” jako „tylko wtedy, jeśli”. W rezultacie, „change” jest nieokreślone i łączy się bezpośrednio z „nothing is wasted in that cellar”. „Niegrzeczność” gramatyczna sprowadza się w tym wypadku do braku dwóch przecinków, które zasygnalizowałyby, że zdanie zmienia swoją ścieżkę („Any little thing is a change, that is, if nothing is wasted [...]”). Jednak powyższy przykład jest różny od *garden-path sentence*, ponieważ zaprezentowane podstawienie nie rozwiązuje problemu związanego z poprawnym odczytaniem jego znaczenia. Dzieje się tak dlatego, że z powodu braku wystarczającej ilości informacji nie mamy całkowitej pewności, jakie jest znaczenie całego zdania, a obecne w nim rzeczowniki i czasowniki stają się do pewnego stopnia ubogie referencyjnie.

Jednak tu z pomocą mógłby przyjść kontekst. Zdanie pochodzi ze zbioru *Czułe guziczki*, a dokładniej z części zatytułowanej *Pokoje*. Piwnica, która dla Stein również funkcjonuje jako pokój, dzięki użyciu zaimka „that” zostaje ujęta jako konkretna piwnica, o której jednak nic nie wiemy. Kontekst trochę pomaga w jej określeniu jako „any little thing” [„każdy drobiazg”]. Zaimek „any” powtarza się również w sąsiednich paragrafach („any smile” [„każdy uśmiech”], „any coat” [„każda peleryna”]), występując wśród słów wskazujących na nieokreślone przedmioty („a can” [„puszka”], „a curtain” [„firanka”], „a package, a filter and even a funnel” [„paczka i filtr i nawet komin”]) lub abstrakcyjne koncepty („a measure” [„miara”], „a success” [„sukces”], „a religion” [„religia”). Jednak to wszystko niewiele pomaga w zrozumieniu, co mogłoby znajdować się w piwnicy lub co mogłoby zostać „zmarnowane”.

Tego rodzaju gramatyczno-leksykalne uniki oferują nam inny rodzaj przyjemności niż dowcip, gdzie satysfakcja czytelnika wiązała się z uczuciem niewielkiego triumfu wynikającego z jego poprawnego rozumienia. W powyższym wypadku nic nie uzyskujemy bez nad- i podinterpretacji. Ponadto, dla odbiorcy, który odrzuca możliwość niekompletnego zrozumienia sensu zdania, odgadywanie jego znaczenia jest podszyte niepewnością czy wręcz frustracją, gdyż nigdy nie może być go do końca pewny.

Stein zebrała niemałe ciągi za tego typu językowy zamęt, nawet od przychylnych jej krytyków. David Lodge twierdził, że zabrnęła ona za daleko w swej strategii łamania

⁷ Brak spójnika i czasownika „who was” po słowie „man”: „Policjant strzela do mężczyzny z nożem” (przyp. tłum.).

⁸ Wszystkie kolejne cytaty z *Czujących guziczków* w oryginale pochodzą z: G. Stein, *Tender Buttons in Writings: 1903–1932*, pod red. C.R. Stimpson i H. Chessman. New York 1998, s. 313–355. Natomiast tłumaczenia autorstwa Anny Kofyszko pochodzą z: „Literatura na Świecie” 1978, nr 9 (101): „Każdy drobiazg jest zmianą, ale tylko wtedy, jeśli nic się nie zmarnowało w piwnicy” (przyp. tłum.).

zasad „środka wyrazu, czyli języka”. „To ekscytujące”, napisał, ale „takie obchodzenie się [z językiem] jest na tyle drastyczne, że doprowadza go na skraj załamania”⁹. Wendy Steiner ma podobne zdanie i obarcza Stein winą za niewłaściwe użycie składni, które odbiera pisarce szansę na wniesienie jakiegokolwiek znaczącego wkładu w rozwój ruchu modernistycznego¹⁰. Z kolei ci, którzy bronią Stein (a ich liczba rośnie), podkreślają, że wyzwala ona język z realistycznych okowów referencyjności i praktyczności, a także z ogólnie przyjętego porządku czasu i przestrzeni. Używając słów Neila Schmitza, można powiedzieć, że „świat określony zanika”, a rzeczowniki dryfują z dala od „wiedzy o naturze rzeczy i (...), z tego powodu nic nie może być nazwane lub sklasyfikowane lub nawet przyjęte za rzeczywiste”¹¹. Taki pogląd potwierdza opinię Stein o *Czujących guziczkach* – autorka powiedziała, że w swym utworzenie robiła „nic prócz używania tracenia, odrzucania i zadowalania, i zdradzania, i pieszczona rzeczowników”¹². Zgadając się ze Stein, Brian McHale opisuje jej styl jako „słowa odłączone od składni”, choć, moim zdaniem, wspomniane odłączenie jest niemożliwe. Zdanie bądź twór zdaniopodobny o pewnej konstrukcji syntaktycznej zawsze rozbudza nasze oczekiwania związane z odczytaniem jego znaczenia wytwarzanego zarówno na poziomie gramatycznym, jak i leksykalnym. W poniższych przykładach Stein rzeczywiście kładzie szczególny nacisk na rytm i dźwięk, a czytelnik jest wyzwolony z okowów angielskiej składni:

„Alas a dirty word, alas a dirty third alas a dirty third, alas a dirty bird”¹³.

„A no, a no since, a no since when, a no since when since, a no since when since a no since when since, a no since, a no since when since, a no since, a no, a no since, a no since, a no since, a no since”¹⁴.

Choć oba ustępy pochodzą z *Czujących guziczków*, to tego typu strategia pisarska pojawia się także w innych utworach Stein, na przykład w *Susie Asado*. W *Guziczkach* natomiast, gdy struktura zdań zyskuje zrozumiały kształt, Steinowskie *garden-path sentences* przybierają inny koloryt, lub – bardzo często – są względnie klarowne:

„A can containing a curtain is a solid sentimental usage”¹⁵.

Niemniej to właśnie składnia wyzwala poczucie, że coś tu jest nie tak. Steinowski bałagan semantyczny pozostanie jedynie czczą zabawą, jeśli nie wyobrazimy sobie struktury zdania. Czytając powyższe zdanie oraz poniższe ustępy, mamy poczucie pewnego oporu syntaktycznego i odnosimy wrażenie, że rzeczowniki próbują pójść własną drogą:

⁹ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Chicago 1977, s. 154.

¹⁰ W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven 1978, s. 156.

¹¹ M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston, IL 1983, s. 101.

¹² G. Stein, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909–45*, pod red. P. Meyerowitz, Harmondsworth 1971, s. 138.

¹³ „Niestety brudne tak, niestety brudny smak niestety brudny smak, niestety brudny ptak”. „Literatura na Świecie”, op. cit., s. 133.

¹⁴ „Nigdy, nigdy już, nigdy już kiedy już, nigdy już, kiedy już nigdy już nigdy już kiedy nigdy już nigdy już kiedy nigdy już, nigdy już kiedy nigdy już, nigdy już, nigdy nigdy już, nigdy już, nigdy już, nigdy już”. Ibidem, s. 136.

¹⁵ „Puszka zawierająca firankę ma trwałe sentymentalne zastosowanie”. Ibidem, s. 143 (przyp. tłum.).

„Almost very likely there is no seduction, almost very likely there is no stream, certainly very likely the height is penetrated, certainly certainly the target is cleaned”¹⁶.

„A change is in a current and there is no habitable exercise”¹⁷.

Zatem niedekodowalna struktura *garden-path sentences* w utworach Stein sprowadza się do kolejnego wybuchowego elementu z galerii niezwykłych efektów. Natomiast w poniższych zdaniach konflikt pomiędzy składnią a znaczeniem jest wypadkową konfliktu zaistniałego w samej składni:

„Come to season that is there any extreme use in feather and cotton”¹⁸.

„Releasing the oldest auction that is the pleasing some still renewing”¹⁹.

Nie można oprzeć się poczuciu chaosu, które pojawia się, gdy sygnalizowane oczekiwania syntaktyczne są przekierowywane; nie da się też nie doświadczyć poczucia dyskomfortu występującego wtedy, gdy syntaktyczne niepewności pozostają niewyjaśnione. Moim zdaniem wynika to ze zautomatyzowanej rutyny kognitywnej, której Stein musiała być świadoma. Bez względu na to, do jakiego stopnia jej idiolekt jest podobny do chaotycznego sposobu mówienia charakterystycznego dla osób z afazją, sama Stein nie cierpiała na to zaburzenie. Ponadto, od najmłodszych lat nieposzlakowaną kompetencją językową przypominała swoich czytelników. Musiała więc zdawać sobie sprawę ze swej strategii literackiej, która opierała się na dążeniu do wypracowania określonego efektu. Być może to właśnie miała na myśli, mówiąc o „traceniu”, „odtrącaniu” czy „zdradzaniu” rzeczowników.

Powyższe przykłady ograniczeń syntaktycznych w prozie Gertrudy Stein są najbardziej odczuwane podczas transakcji pomiędzy czytelnikiem a tekstem. Jednakże z jednej strony syntaksa utrudnia odbiór tekstu, z drugiej zaś wytwarza opór, który sprzyja usankcjonowaniu poczucia wyzwolenia i zabawy. Innymi słowy, to, co krępuje rzeczowniki, umożliwia nam doświadczenie ich nagłej i gwałtownej ucieczki, a ich dziwny nadmiar doprowadza zdanie na skraj załamania syntaktycznego. *Czułe guziczki* to osobliwy tekst – można go poznać, jedynie wchodząc weń, a kiedy już się tam znajdziemy, decydujemy, czy chcemy tam pozostać, czy nie. Stein chyba właśnie to miała na myśli w *Kompozycji* jako wyjaśnieniu, gdy posłużyła się paradoksem, zgodnie z którym „wszyscy wchodzi do modernistycznego utworu” i „gdy do niego wchodzi to jak gdyby nie są w nim ale poza nim i dlatego są w nim”²⁰.

Rozpocząłem niniejszy esej fragmentami *Czułych guziczków*, ponieważ efekt *garden-path sentence*, czyli taki, który nie poddaje się analizie składniowej, jest obecny

¹⁶ „To dość prawdopodobne, że nie ma uwiedzenia, to zupełnie prawdopodobne, że nie ma strumienia, to całkiem prawdopodobne, że przenika się wysokość, z pewnością z pewnością oczyszcza się cel”. Ibidem, s. 145 (przyp. tłum.).

¹⁷ „Zmiana jest w prądzie i nie ma mieszkalnych ćwiczeń”. Ibidem, s. 148 (przyp. tłum.).

¹⁸ „Nastań w tym sezonie jakiegokolwiek przesadne użycia pierza i bawełny”. Ibidem, s. 97 (przyp. tłum.).

¹⁹ „Zwolnienie z najstarszej przestrogi, czyli sprawianie przyjemności czasem nawet odmłada”. Ibidem, s. 145.

²⁰ G. Stein, *Look at Me Now...*, op.cit., s. 521.

w owym zbiorze w swojej najczystszej formie. Dlatego utwory Stein egzemplifikują jedno ze sztandarowych haseł epoki estetyzmu autorstwa Oskara Wilde'a, że „sztuka jest bezużyteczna”. Mamy zatem do czynienia z ewolucyjną ślepką uliczką, w której strategiczne dostosowanie kognitywne jest zamienione na sztukę, ona zaś bierze górę nad naszymi umiejętnościami przetrwania. W tym też sensie *garden-path sentence* jako dyskurs – wpasowuje się w Steinowskie pojęcie estetyzmu i wartości związanych z tym, co pisarka określiła jako „sztukę, która trwa”, która „jest końcem samym w sobie i z tego względu sprzeciwia się życiu, będącemu związkiem i potrzebą”. Arcydzieło, według niej, „nie ma nic wspólnego z ludzką naturą czy tożsamością, a raczej z ludzkim umysłem”²¹. I właśnie to jest głównym przedmiotem mojego zainteresowania – Stein przenosi nas w przestrzeń naszych umysłów; przestrzeń, którą rzadko odwiedzamy, a w której możemy się dowiedzieć, jak to jest, gdy słowa starają się obejść ograniczenia składniowe. Możemy cieszyć się tym zjawiskiem lub je odrzucać, ale właśnie ono pozwala nam poczuć, jak pracuje umysł wolny od unormowanych konstrukcji ludzkiej natury i tożsamości – zanim staniemy się tym, kim jesteśmy.

Poetyka syntaktycznej powściągliwości

W drugiej części mojego artykułu zdania, którymi posługuję się jako przykładami, są z pewnych względów podobne do Steinowskich, z innych zaś od nich różne.

„Here without having to close the eye sees her afar. Motionless in the snow under the snow. The buttonhook trembles from its nail as if a night like any other”²².

Jest to fragment z późnego utworu Samuela Becketta *Ill Seen Ill Said*. Każde z tych trzech zdań to *garden-path sentence*. Pierwsze z nich kończy się frazą „to close the eye sees”, w której rzeczownik „eye” musi zostać odczytany nie jako dopełnienie czasownika „close”, ale jako podmiot związany z orzeczeniem „sees”, aby zdanie miało gramatyczny sens. W drugim zdaniu *garden-path sentence* wskazuje na to, że postać stoi w śniegu znajdującym się pod warstwą białego puchu, który już spadł albo nadal pada. W ostatnim natomiast zdaniu moment zawahania następuje wtedy, gdy dochodzimy do wyrażenia „as if a night”, które sprowadza czytelnika na manowce z powodu braku czasownika „as if [it were] a night like any other” [„jak gdyby (była to) noc”].

Gdy czytelnik zaczyna rozumieć te zdania, łączą się one ze sobą, przez co nabierają surowego i niezwykle precyzyjnego piękna. Zawahanie towarzyszące pierwszemu odczytaniu stanowi część całościowego efektu, niezależnie od tego, jak biegły jest czytelnik w odszyfrowywaniu „właściwej” składni. Poza tym, gdy tylko poprawnie odgadniemy sens całego fragmentu, odczuwamy obecność brakujących elementów, nawet jeśli nie ma ich w tekście (na przykład czasownik „it were”). Tak więc „mniej znaczy więcej”, a Beckettowska powściągliwość syntaktyczna gwarantuje, że nie możemy

²¹ G. Stein, *Masterpieces* [w:] *Look at Me Now...*, op.cit., s. 358.

²² „Tu oto bez zamykania oczu widzi ją w oddali. Bez ruchu w śniegu pod śniegiem. Haczyk płaszcza drży cały jak gdyby nadeszła noc” (tłum. własne). S. Beckett, *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, New York 1996, s. 68.

nie być świadomi braku któregoś elementu i czujemy jego niemy opór, mimo że element ten nie pojawia się w tekście. Stąd wynika efekt niezwykłości. Precyzja natomiast bierze się z tego, że w ten właśnie sposób zostaje wyrażone więcej, niż można by powiedzieć z zachowaniem reguł poprawności gramatycznej. Jak sugeruje tytuł utworu, z którego pochodzi przytoczony przykład, *Ill Seen Ill Said*²³ nie tylko jest dziełem autoreferencyjnym, lecz także eksplorującym problematykę procesów widzenia i opowiadania tego, co się widzi, rozumianych jako jeden i ten sam stan umysłowy: poznanie jest ekspresją, a ekspresja poznanem. Cały organizm utworu zdaje się „zainfekowany tą chorobą”, a powyższe przykłady są jej przykładami. Beckett, już jako początkujący autor, napisał o *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a: „Tutaj forma jest treścią, a treść – formą. (...) Pisarstwo Joyce’a nie jest o czymś, ono samo jest tym czymś”²⁴. Trudność Beckettowskiego utworu wykracza więc poza *signifié* trudności i oto zaczyna stanowić, podobnie jak w utworze Stein, nieodzowny wymiar dzieła, a składnia tego rodzaju sztuki decyduje o jej końcowym sukcesie.

Jak wyraził to Hugh Kenner, Beckett jest „pisarzem zdań”, a jego twórczość w późniejszym okresie stoi w wyraźnej opozycji do bujnej sztuki werbalnej Joyce’a, „pisarza słów”²⁵. Dlatego werbalna „pirotechnika” Becketta z okresu jego pracy pod skrzydłami mistrza jawi się jako kontynuacja Joyce’owskiej spuścizny, która poprzez ciągłe formalne eksploracje i wybór obcego języka została doprowadzona do perfekcji w postaci sztuki składni, czyli „lokalnego układu językowego”²⁶. Z czasem sztuka ta rozwijała się w twórczości irlandzkiego noblisty coraz surowiej i subtelniej. W pasjonującym rozwinięciu pracy Hugh Kennera Ann Banfield analizuje, jak Beckett coraz bardziej polegał na słowach, których znaczenie sprowadzało się niemal wyłącznie do ich funkcji składniowej. W przeciwieństwie do rzeczowników, czasowników, przymiotników czy przysłówków, tak bogatych semantycznie, które Joyce zebrał i poprzeplatał w ostatnim swoim dziele, Beckett coraz chętniej posługiwał się „nieproduktywnymi” słowami – zaimkami i określnikami, którym „brakuje wyraźnej konkretnej wartości semantycznej”, i które „mają jedynie składniowe cechy kognitywne”²⁷. Joseph Emonds nadał im wszystkim miano „syntaktykonu”. W późnym okresie twórczości Becketta dominują one wraz z semantycznie „ważnymi rzeczownikami, czasownikami, przymiotnikami i przysłówkami”, słowami takimi, jak „być”, „siebie”, „rzecz”, „mieć”, „iść”, „powiedzieć”, „inny”, „ten sam” czy „taki”²⁸. Cytując Emondsa, Banfield zaznacza, że „filozoficzne słownictwo zaczerpnięte z owego syntaktykonu” w rękach Becketta staje się instrumentem negacji użytej do poszukiwania

²³ Dost. Żle zobaczone źle powiedziane (przyp. tłum.)

²⁴ S. Beckett, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, tłum. A. Libera i M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 18–19.

²⁵ H. Kenner, *Beckett at Eighty [w:] Historical Fictions*, San Francisco 1990, s. 289–295.

²⁶ *Ibidem*, s. 293. „Mógłbym przedstawić ci zdanie z Becketta – pisze Kenner – tak bogate w swych implikacjach jak dwumian Newtona, albo inne działania, które mógłby zadać Sfinks, jak pierwiastek kwadratowy z – 1, albo o drzewach nocną porą, za które można byłoby oddać połowę twórczości Wordswortha bez poczucia, że zostało się oszukany”. Hugh Kenner, *Who Else but Sam?*, „New York Times Book Review” (4 grudnia 1977).

²⁷ A. Banfield, *Beckett’s Tattered Syntax*, „Representations” 84 (listopad 2004), s. 16–17.

²⁸ *Ibidem*, s. 17

obszaru znajdującego się poza językiem. Dla Becketta był to cel, który autor powziął sobie już w eseju o Prouście i którego, według Banfield, nigdy nie zarzucił.

Uważam, że Banfield ma rację, ale język Becketta wiele zawdzięcza nie tylko niejasności semantycznej, lecz także unikom składniowym. I to właśnie pozostaje przedmiotem moich zainteresowań. Chciałbym zatem rozwinąć paradoks Banfield, mówiący, że precyzja Becketta wymaga semantycznej lekkości. Pragnę dodać, że owa precyzja zakłada również powściągliwość składniową, której rezultatem jest obszar literatury, nie będący ani reprezentacją świata, ani jego postmodernistycznym tworzeniem. Tym samym projekt Becketta polega na przywróceniu nam tej cechy rzeczywistości, którą zawsze znaliśmy. Nie jest ona ani fikcją, ani faktem, ani „wytworem”, ani jego „odtrutką”. Nie jest też przedmiotem „ohydnej galarety oka ciała” w „wariatkowie czaszki i nigdzie indziej”²⁹. To całkowite „pomieszanie rzeczy i wyobrażeń. Tak jak zawsze”³⁰.

„Weeping over as weeping will see now the buttonhook larger than life”³¹.

Choć Joyce kalamburzysta nauczył Becketta czerpania przyjemności ze zubożenia frazy „weeping willow” na „weeping will” [„weeping will” jest przykładem gry słownej, której, według Abbotta, Beckett nauczył się od Joyce’a], to energia całego zdania ma charakter syntaktyczny. Po pierwsze, polega ona na zabiegu *garden-path sentence* widocznym w przeciwstawnych frazach „will see” i „see”. „Will see”, jeśli mogłoby działać na poziomie składni, stałoby się domniemaną frazą „she will see” [„ona zobaczy”], a zdanie zyskałoby narrację trzecioosobową (na przykład „no longer weeping, she will now see the buttonhook” [„Już nigdy nie uroniwszy łzy, dostrzeże haczyk płaszcza”]). Jednak w ten sposób uzyskujemy dziwną tautologię „weeping over as weeping”. Aby odnaleźć właściwą ścieżkę w zdaniu, należy połączyć „will” z „weeping”, wprowadzając przecinek i czytając czasownik „see” w trybie rozkazującym. W ten sposób uzyskujemy zdanie, które można sparafrazować mniej więcej jako „Weeping at an end as weeping always does come to an end, see now the buttonhook” [„Łzy ustaną, gdyż łzy zawsze ustają, zobacz haczyk płaszcza”]. Ale to przynosi kolejną dwuznaczność, której nie można rozwiązać za pomocą składni; sprowadza się ona do pytania: do kogo ten tryb rozkazujący jest skierowany? Kto ma patrzeć? Są trzy możliwości – czytelnik, narrator i kobieta – każda z nich może być niepoprawna. Jeśli to czytelnik, to musi to być również ten sam czytelnik, który wcześniej zalany był łzami i przez to nie mógł dostrzec haczyka do zapinania guzików. Podobnie rzecz ma się z narratorem, który w ten sposób odnosi się do samego siebie. Jeśli jest to kobieta, wówczas narrator nie tylko opisuje, co ona robi, lecz także daje jej wytyczne.

Moim zdaniem powinniśmy wziąć pod uwagę wszystkie trzy możliwości. Nadużywając naszych umiejętności ewolucyjno-kulturalnych i wypierając ustalone z dawna rozumienie, Beckett sprawia, że odczuwamy, co się wydarza, gdy granice oddzielające

²⁹ S. Beckett, *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*. op. cit., s. 58 [tłum. własne].

³⁰ *Ibidem* [tłum. własne].

³¹ „Płacząc jak wierzba płacząca zobaczy haczyk płaszcza wyraźniej niż nigdy dotąd” [tłum. własne]. *Ibidem*, s. 57.

widzącego od tego, co wyobrażone, rzeczywiste, zobaczone i powiedziane, zostają nie wyłącznie usunięte, lecz jednocześnie usunięte oraz podtrzymane. Owe granice, ignorowane przez nas w życiu codziennym na naszą zgubę, to konstrukcje zakorzenione w języku, które właśnie z powodu swej „konstrukcyjności” odnoszą się do zjawisk w nim nieistniejących. Zatem Beckett stara się te granice jednocześnie wykluczyć i zachować. Wyjątkowy charakter składniowej powściągliwości stanowi o charakterze doświadczenia, gdy irlandzki pisarz realizuje swój projekt doprowadzenia języka „do najgorszego” [„worstward”], starając się za każdym razem, by „nie udało się lepiej” [„fail better”].

Ta strategia pisarska doprowadziła Becketta w utworze *Worstward Ho*, ostatnim wchodzącym w skład drugiej trylogii, do zaakcentowania właściwości muzycznej, zawsze obecnej w jego werbalnej sztuce, niemal do momentu eliminacji wydarzeń na poziomie znaczenia.

„Stooped as loving memory some old gravestones stoop”³².

Oto ponownie mamy do czynienia z semantycznym palimpsestem. Stara kobieta na cmentarzu widziana jest „na niewidzianych kolanach”, schylona (w czyjeś pamięci) jak stary nagrobek. Jednocześnie widzimy ją schyloną (w pamięci narratora), podobną do pochylających się starych nagrobków. Natomiast w trzeciej wersji *garden-path sentence* nagrobki porównane są do samego wspomnienia: „stooped as loving memory [is stooped], some old grave stones stoop” [„pochylona jak pamięć pochylona, stare nagrobki pochylają się”]. Składniowy niedobór w tym zdaniu pozwala doświadczyć trzech stanów umysłu – jednocześnie innych i tych samych: pamięć o ukochanym, wspomnienie miłości oraz ciężar tego wspomnienia. Równocześnie Beckett tworzy w tym samym zdaniu symetryczny kataleptyczny aleksandryn, oparty na krzyżującej się melodyjności „stooped” i „stoop”. Zdanie kieruje się w stronę czystej ewokacji rytmicznego dźwięku, muzyki, która poprzez afirmację własnej istoty absorbuje naszą uwagę. Mimo to, w przeciwieństwie do *Czułych guziczków* Gertrudy Stein, utwór nie uzyskuje pełni muzyczności, chociaż efekt *garden-path sentence* zostaje niekiedy natężony aż do śmieszności, jak w poniższych przykładach:

„Not that as it is it is not bad”³³.

„Whenever said said said missaid”³⁴.

Często mówi się, że jeśli powtórzmy dane słowo wystarczająco wiele razy, to traci ono swoje znaczenie i zaczyna być jedynie chwilą czystego dźwięku. Beckett uwielbia badać granice tego efektu i w każdym z powyższych fragmentów zwykle słowa zaczerpnięte z syntaktykonu dzwonią jak dzwony, ale, co wyjątkowe u irlandzkiego noblisty, dzieje się tak tylko wówczas, gdy przestrzegane są reguły składniowe. I nawet jeśli czytelnik nie narusza tych zasad, wątpliwości nie zostają rozwiązane (czy „said” [„wypowiedziane”] jest „missaid” [„źle powiedziane”], czy raczej „said” należy odczytywać jako „missaid”?).

³² Ibidem, s. 115; „Pochyliła się nad wspomnieniem jak stare nagrobki się pochylają” (tłum. własne).

³³ Ibidem, s. 99; „Nie żeby to co jest jest złe” (przyp. tłum.).

³⁴ Ibidem, s. 109; „Zawsze gdy powiedziane jest wypowiedziane wypowiedziane jest złe powiedziane” (przyp. tłum.).

Jednym słowem, bój o uzyskanie znaczenia oraz bój o wyzwolenie od znaczenia są doświadczeniami jednoczesnymi, ale o tym można się przekonać jedynie, jak napisała Stein, poprzez wniknięcie w sam utwór.

Reuven Tsur zaproponował kiedyś, aby czytelników i krytyków umieścić na skali między dwiema opozycyjnymi kategoriami. Pierwszą z nich jest odbiorca mający na celu konkretną, jednoznaczną interpretację. Druga zaś kategoria oznacza czytelnika, który, jak wyraził to John Keats, przyjmuje raczej postawę „negatywnej zdolności” lub stanowisko przychylnie wszelkim „niepewnościom, tajemnicom, wątpliwościom, i robi to bez żadnych negatywnych uczuć, nawet jeśli nie jest w stanie objąć czegoś rozumem”³⁵. Ten drugi stosunek, według badacza, opiera się na gotowości do zmiany „szablonów mentalnych” bez przyjmowania żadnego z nich jako ostatecznego. Ponadto, ów stosunek wymaga wysokiego stopnia tolerancji na „niepewność i niewiedzę”³⁶. Rozróżnienie między tymi dwoma podejściami Tsur można uzupełnić podobnym rozróżnieniem między samymi utworami – takie, które zakładają klarowność, oraz takie, które wymagają otwartości na pluralizm interpretacyjny. Do tej drugiej kategorii musimy oczywiście zaliczyć utwory Stein i Becketta. Co ciekawe, głównym przykładem, którym posługuje się Tsur w wysuwaniu argumentów dotyczących „negatywnej zdolności”, jest *Czekając na Godota*. Jednak to, na czym pragnąłem skupić się w niniejszym artykule wymaga podejścia, które wykracza o jeden stopień poza skalę Tsur, gdyż, jeśli mam rację, krytyczne ujęcie zaproponowane przez węgierskiego badacza opisuje podejście do reprezentacji – negatywna zdolność jest otwarciem na znaczenie tego, co reprezentowane, bez wykluczania procesu reprezentacji, który ma miejsce. Przykład dzieła Becketta przywołany przez Tsur w celu zademonstrowania tego stosunku potwierdza, że zdejmowanie i na powrót nakładanie obuwia przez Estragona oznacza, iż wszystko, co robimy w życiu codziennym jest „niczym tylko grą wykonywaną przez kłowna i bez prawdziwych konsekwencji”³⁷. Jednakże jedna z funkcji *garden-path sentence* analizowana u Stein i Becketta to umożliwienie takich interpretacyjnych ruchów, dzięki którym elementy ich utworów zostają przeniesione całkowicie poza sferę reprezentacji. Oboje na swój sposób pragną dokonać radykalnej relokacji dramatycznej z tekstualnego świata fikcji do umysłu czytelnika/widza. Sztuka staje się zatem dramatem kognitywnym i jednocześnie dużo bardziej subtelną transakcją między twórcą a publicznością.

Zrozumiałe jest, że krytyczne podejście o jakimkolwiek stopniu wyczulenia, jak na przykład proponowana przez Tsur wersja negatywnej zdolności, ma tendencję do przenoszenia nawet najdziwniejszych artystycznych odstępstw z powrotem w sferę świata przedstawionego. Jednak w *Arcydziełach*, Stein odróżnia „rzecz do zobaczenia”, która należy do świata ludzkiej natury i tożsamości, od „rzeczy do bycia”, będącej rzadkim przykładem wielkiego dzieła³⁸. Właśnie to rozróżnienie funkcjonuje jako główny składnik

³⁵ R. Tsur, *Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability*. „College English” 36/7 (marzec 1975), s. 776.

³⁶ Ibidem, s. 787.

³⁷ Ibidem, s. 786.

³⁸ G. Stein, *Look at Me Now...*, op. cit., s. 363.

estetyzmu Stein, który w dużym stopniu pokrywa się z estetyzmem młodego Becketta piszącego o *Finnegans Wake*, że to utwór „nie o czymś”, ale że „już on sam jest tym czymś”. To zjawisko z kolei wyjaśnia po części, dlaczego spora liczba pisarzy modernistycznych i postmodernistycznych zwykle unika interpretacji własnych utworów. Można nawet dojść do wniosku, że ma tu miejsce swego rodzaju bitwa, w której nowe eksperymentalne odstępstwa, charakteryzujące modernistyczne lub postmodernistyczne utwory, są formą uniknięcia kategoryzacji. Jednak, gdy tylko pisarze generują nową sztukę ulokowaną w sferze istnienia poprzez tryby obcości, krytycy konstruuje sztukę ulokowaną w sferze świata przedstawionego poprzez tryby znajomości.

Chciałem w tym artykule uniknąć ustanawiania jakichkolwiek trybów znajomości oraz przedstawić sferę istnienia dzieła poprzez identyfikację stanów kognitywnych u czytelnika, dopełniających, przy poprawnym odczytaniu, sztukę, która „sama jest tym czymś” zawartym w tekście. Chciałem również ukazać, że to zadanie może powieść się jedynie poprzez rozmyślnie i stałe nadużywanie naszego najlepszego instrumentu w procesie ewolucyjnym, czyli języka. Nieważne, czy rezultat tego można nazwać estetyzmem, czy nie. Stany kognitywne generowane przez taką sztukę mają znaczenie wykraczające poza sztukę uprawianą „dla niej samej”, gdyż rozciąga ona rozumienie poza granice języka.



Fot. K. Ojrzyńska

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



Fot. K. Ojrzyńska

Warsztaty Douglasa Rintoula, *Podczas warsztatów istotną rolę odgrywa widownia,*
fot. Katarzyna Ojrzyńska (maj 2011, Sopot, BACK 2)