

O muzyce i metamuzyce we wczesnych słuchowiskach Samuela Becketta

Proponując podejście do teatru, które opierałoby się bardziej na odczuciach widzów niż świadomej analizie utworu dramatycznego, Beckett napisał kiedyś w liście do Jessiki Tandy o sztuce *Nie ja*: „Mam nadzieję, że poruszy emocje publiczności, nie zaś jej intelekt”¹. Wydaje się, iż stanowiło to powód, dla którego irlandzki dramaturg starał się nadać pewien efekt muzyczności swoim dziełom, gdyż, jak to ujmuje Katharine Worth, „muzyka z zasady musi w pewien sposób wywierać wpływ na emocjonalną wyobraźnię słuchacza”². Beckett wielokrotnie podkreślał znaczenie orkiestracji różnych brzmień i tonów w swoich sztukach, czemu najdobitniej dał wyraz w słynnych słowach, umieszczonych w liście do Alana Schneidera z dnia 25 grudnia 1957 roku:

„Moje dzieło to sprawa podstawowych dźwięków, wydawanych najpełniej jak to możliwe, i za nic innego nie biorę odpowiedzialności”³.

Choć zdanie to irlandzki noblista napisał o *Końcówce*, możemy je z powodzeniem odnieść również do innych jego dzieł, których muzyczność stanowi temat rozważań wielu współczesnych krytyków⁴.

Należy zaznaczyć jednak, że Beckett otwarcie sprzeciwiał się wagnerowskiej koncepcji syntezy sztuk, postulując, aby teatr opierał się na swoich własnych zasobach. Twierdził:

„Jeżeli nie możemy zachować pewnej odmienności gatunków lub uwolnić ich od chaosu, w którym obecnie się znajdujemy, równie dobrze możemy po prostu dać sobie spokój”⁵.

W świetle tych poglądów nie powinno dziwić, że jako utalentowany pianista, Beckett, być może w pewnej mierze podświadomie, zwrócił się w stronę muzyki – jednej z najbardziej abstrakcyjnych sztuk, cechującej się dużym stopniem „formalnej autonomii i niespotykanej samowystarczalności”⁶. Na szczególną uwagę pod tym względem zasługuje sposób, w jaki wspomniany obszar zainteresowań irlandzkiego twórcy znalazł odzwierciedlenie w jego wczesnych słuchowiskach

¹ Cyt. za: K. Weiss, *Bits and Pieces: The Fragmented Body in Samuel Beckett's „Not I” and „That Time”*, „Journal of Beckett Studies” 2000–2001, z. 10 (1–2), s. 195. Tłumaczenie własne.

² K. Worth, *Words for Music Perhaps* [w:] *Samuel Beckett and Music*, pod red. Mary Bryden, Oxford 1998, s. 11. Tłumaczenie własne.

³ Cyt. za: A. Libera, *Być sobą – co to znaczy? Studium „Ostatniej taśmy” Samuela Becketta*, „Kwartalnik Artystyczny” 2003, z. 4 (40), <http://www.kwartalnik.art.pl/2003/4/libera.htm> [data dostępu 15.05.2010].

⁴ Za umowny początek większego zainteresowania krytyków zagadnieniem muzyczności dzieł Becketta możemy uznać ukazanie się w 1998 roku zbioru esejów *Samuel Beckett and Music* pod redakcją Mary Bryden. O niemałej fascynacji tą tematyką świadczy zorganizowane w 2009 roku na Uniwersytecie Sussex interdyscyplinarne sympozjum *Beckett and Music*.

⁵ Cyt. za: J. Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge 1991, s. 118. Tłumaczenie własne.

⁶ T. Mansell, *Different Music: Beckett's Theatrical Conduct* [w:] *Historicising Beckett. Issues of Performance*, pod red. M. Buninga, New York 2005, s. 227. Tłumaczenie własne.

– sztukach stworzonych z myślą w medium, którego efemeryczna natura wydaje się niezwykle bliska muzyce. Napisane w latach pięćdziesiątych dzieła *Którzy upadają* oraz *Popioły* zachowują pewne elementy konwencji realistycznej oraz tradycyjnej konstrukcji fabuły, przez co znacznie różnią się od wielu późniejszych eksperymentów dramaturga ze sztuką radiową, teatralną i filmową. Tym, co wyróżnia je w kwestii muzyczności, jest szczegółowo zaplanowana struktura rytmiczna oraz wykorzystanie konkretnych utworów muzycznych, które w znaczący sposób wzbogacają poziom znaczeniowy słuchowisk.

Aby precyzyjniej określić definicję muzyczności dzieł radiowych Becketta, można odnieść się do często wykorzystywanej w rozważaniach nad związkami pomiędzy literaturą a muzyką typologii Stevena Paula Schera, który wprowadził do metodologii badań interdyscyplinarnych termin „muzyka w literaturze”, obejmujący następujące podkategorie: „muzyka słów”, „struktury i techniki muzyczne” oraz „muzyka wokalna”⁷. Używane przeze mnie pojęcie muzyczności w dużej mierze pokrywa się z tą koncepcją. Jednak jeśli bierzemy pod uwagę specyfikę medium, jakim jest radio, nieodzowne wydaje się poszerzenie znaczenia omawianego terminu o elementy pozaliterackie, wykraczające poza domenę słowa pisanego, a wynikające z możliwości realizacji słuchowiskowej tekstu Becketta. W analizowanych utworach „muzyka słów” często jest zastępowana lub dopełniana muzyką innych odgłosów – zarówno natury, jak i kultury, które wspólnie tworzą kompozycję polifoniczną, zbliżając w ten sposób utwór do partytury muzycznej. Poza jakością indywidualnych dźwięków, niezwykle istotną wydaje się zatem struktura wczesnych słuchowisk Becketta. Jej wyraźną linię rytmiczno-perkusyjną komplementują różnorodne, mniej lub bardziej powtarzalne motywy akustyczne. W świetle eksperymentów Johna Cage’a, warto także zwrócić uwagę na zastosowanie ciszy w dziełach irlandzkiego noblisty, które, podobnie jak kompozycyjne wykorzystanie różnorodnych brzmień, stanowi nieodłączny element ich muzyczności. Na uwagę odbiorcy zasługuje ponadto użycie fragmentów znanych utworów muzycznych we wczesnych słuchowiskach Irlandczyka, doskonale wpisujących się w koncepcję tematyzowania muzyki, czyli „muzyki wokalnej” Schera. Termin muzyczności w odniesieniu do utworów radiowych Becketta jest zatem pojęciem dość pojemnym i umożliwiającym wielopłaszczyznową analizę twórczości radiowej dramaturga.

Jak podaje Knowlson, podczas pracy reżyserskiej nad swoimi sztukami, irlandzki dramaturg często używał terminów typowo muzycznych, takich jak „piano”, „fortissimo”, „andante”, „allegro”, „da capo”, „cadenza”⁸. Ponadto, aktorzy pracujący z Beckettem nad jego tekstami często porównują je do utworów muzycznych, próby – do ćwiczeń orkiestry z dyrygentem, a czasem nawet siebie samych – do instrumentów muzycznych⁹. Co ciekawe, obecność postaci artysty jako dyrygenta, a jednocześnie swobodnego

⁷ Zob. S.P. Scher, *Notes Towards a Theory of Verbal Music* [w:] *Word And Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, pod red. W. Bernharta i W. Wolfa, New York 2004, s. 23–36. Zob. także: A. Hejmej, *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego – muzyczny tekst literacki* [w:] *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 10–15.

⁸ J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996, s. 665.

⁹ Zob. M. Bryden, *Beckett and the Sound of Silence* [w:] *Samuel Beckett and Music*, op. cit., s. 44. Zob. także: I. Jun, *Wywiad z Antonim Liberą* [w:] *Women in Beckett*, pod red. L. Ben-Zvi, Chicago 1990, s. 48.

alter ego autora, można odnaleźć nie tylko w sztukach radiowych, takich jak *Słowa i Muzyka* czy *Popioły*, lecz także w najwcześniejszym ze słuchowisk irlandzkiego twórcy, *Którzy upadają*. Sugerując możliwość feministycznej interpretacji sztuki, Bryant-Bertail zauważa, iż:

„W drodze powrotnej ze stacji kolejowej do domu, to właśnie Maddy nadaje nazwy zwierzętom, tym razem wyraźnie starając się przewrócić je do życia: 'Jak cicho. Żywego ducha. Nie ma kogo zapytać. Sjęsta. Wiatr... (krótki powiew wiatru) ledwo porusza liśćmi, a ptaki... (krótki świergot) zmęczyły się już śpiewaniem. Krowy... (krótkie muczenie) i owce... (krótkie beczenie) przeżywają w ciszy. Psy... (krótkie szczekanie) uspokoiły się, a kury... (krótkie gdakanie) śpią zagrzebane w piachu'. Fragment ten ma charakter komiczny, stanowiąc parodię głosu Boga/Kreatora w dniu stworzenia. Jest to przypadek odwrócenia hierarchicznych wartości, ponieważ Maddy przywołuje do życia stworzenia nawet wówczas, gdy opisuje ich zamieranie”¹⁰.

Zjawisko instrumentacji czy też orkiestracji dźwięków słuchowiska w spójną muzycznie całość, w ten sposób naśladującą proces twórczy autora dzieła, możemy nazwać swoistym efektem metamuzyczności. Znajduje on swoje zastosowanie również w kolejnym utworze radiowym Becketta, mianowicie w *Popiołach*. Choć słuchowisko to wydaje się bliskie idei utworu muzycznego, przypomina ono także przedstawienie procesu komponowania muzyki lub próby z ścią upiornym tercetem. Henry, jako artysta, jest jedyną postacią w *Popiołach*, której istnienie jesteśmy w stanie obiektywnie potwierdzić dzięki słyszanym w tle dźwiękom kroków mężczyzny, chrzęszczącym na kamienistym podłożu. Beckett wykorzystuje w ten sposób to, co z pozoru wydawać by się mogło niedoskonałością medium, jakim jest radio, aby ukazać wieloznaczny i subiektywny charakter świata przedstawionego. Poza onirycznym ojcem, którego fizyczną obecność kwestionuje nawet żona bohatera, Ada, istnienie pozostałych dwóch postaci możemy zweryfikować jedynie na podstawie ich głosów. Podobnie jak inne dźwięki w sztuce, sprawiają one jednak wrażenie powoływanych do życia przez głównego bohatera. W związku z powyższym brak dodatkowych odgłosów, będących wynikiem przykładowo ruchu lub innych „symptomów” fizyczności postaci, jak również dziwny ton głosu żony artysty, który „przez cały czas trwania dialogu [zdaje się] cich[y], z oddali”¹¹, doprowadziły wielu krytyków do interpretacji sztuki jako „duchowego” lub „mentalnego krajobrazu”¹² Henry’ego, składającego się przede wszystkim z odgłosów orkiestrowanych przez niego samego.

Jedynym elementem akustycznym, który wydaje się niezależny od woli bohatera, jest ciągły, rytmiczny akompaniament morza, stanowiący muzyczne tło sztuki. Kojący charakter odgłosów fal uderzających o brzeg tworzy senną atmosferę słuchowiska, zbliżając je tym samym do pełnej onirycznych retrospekcji sztuki *Wtedy gdy*. W przeciwieństwie

¹⁰ S. Bryant-Bertail, *The True-Real Woman: Maddy Rooney as Picara in „All That Fall”* [w:] *Publications of The University of Washington, Seattle 2001*, <http://www.tau.ac.il/arts/publications/ASSAPHTH11/BERTAIL.html>. Tłumaczenie własne.

¹¹ S. Beckett, *Popioły*, [w:] *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 478.

¹² M. Perloff, *The Silence that is not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett's „Embers”* [w:] *Samuel Beckett and the Visual Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, pod red. L. Oppenheim, Nowy Jork 1998, <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/beckett.html>. Tłumaczenie własne angielskich pojęć „soulscapes” i „skulscapes”.

do akustycznych obrazów twórczości artystycznej dźwięk ten stanowi metaforę uporczywej pasywności. Tempo dyktowane przez ruch fal ulega jednak wyraźnym zmianom w trakcie sztuki, co można traktować jako odniesienie do romantycznej koncepcji, według której zjawiska natury służą odzwierciedleniu uczuć postaci. W momencie kulminacyjnym, kiedy Henry przypomina sobie całą serię nagan, których udzielała mu Ada, morze staje się coraz głośniejsze i coraz bardziej wzburzone. Stanowi ono jednocześnie akompaniament operowego dialogu postaci:

„ADA No? To czemu nie idziesz? (Pauza.) Będziesz tak stał i myślał. (Pauza.) Tak stał i się gapił. (Pauza.) (...) Uważaj nie zmocz sobie butów!

HENRY Nie stój... Nie gap się... Nie zmocz sobie butów...

Morze nagle wzburzone.

ADA (*głosem sprzed dwudziestu lat, błagalnie*) Nie... nie... nie...

HENRY (*głosem sprzed dwudziestu lat, natarczywie*) Kochanie!

ADA (*jak wyżej, słabnąc*) Nie... nie... Uważaj!

HENRY (*jak wyżej, w uniesieniu*) Kochanie!¹⁵,

który kończy się arią narastającego odgłosu fal i krzyku Ady.

Morze jest zarówno elementem obiektywnej rzeczywistości doświadczanej przez słuchaczy, jak i częścią subiektywnego krajobrazu myślowego Henry'ego. Dla głównego bohatera sztuki należy ono do krainy snów i wspomnień, gdyż jak sam to ujmuje: „szum ten jest tak osobliwy, tak mało podobny do odgłosu morza, że nie widząc niczego, nie wiedziałbyś, co to jest”¹⁴. Symbolizuje ono powrót do scen z przeszłości, które nie dają Henry'emu spokoju i których nie jest w stanie wymazać ze swojej pamięci. Jednocześnie, wraz z groźnymi, opresyjnymi „wargami i szponami”¹⁵, morze stanowi symbol niebezpiecznego pierwiastka żeńskiego oraz śmierci. Wynika to z tego, że bohater postrzega swoje małżeństwo oraz rodzicielstwo jako formy ograniczenia, które w znaczny sposób blokują jego potencjał twórczy.

Od strony akustycznej odgłos fal zostaje zestawiony z przeciwstawnym wyobrażeniem dogasającego ognia, nieobecnym w warstwie dźwiękowej sztuki. Obraz słabo żarzącego się paleniska przywołuje w swojej historii Henry. Opisuje go jako przejmującą ciszę, w której tętnią słabe echa dopalającego się węgla: „zupełna cisza, tylko popioły, szmer wygasania”¹⁶. Wspomniany kontrast jest uwydatniony przez samego bohatera, który wprowadza do swojej narracji głośny i uporczywy odgłos kapania, przypominający słuchaczom o wszechobecności wody. Symbolizujący życie, namiętność i kreatywność ogień zagłuszają dźwięki zarówno kapiących kropeł, jak i morza, które sprawiają, że Henry pogrąży się we wspomnieniach z przeszłości, co w efekcie uniemożliwia mu dokończenie swojej opowieści. Z drugiej strony, pomimo obecnych w *Popiołach* obrazów przywodzących na myśl śmierć, Lawley twierdzi, że:

¹⁵ S. Beckett, op. cit., s. 483.

¹⁴ Ibidem, s. 473–474.

¹⁵ W angielskim oryginale: „lips and claws” (S. Beckett, *Embers* [w:] *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 258).

¹⁶ S. Beckett, *Popioły* [w:] *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 476.

„Beckett był w pełni świadomy tradycyjnych powiązań pomiędzy morzem a kreatywnością [w związku z czym żywioł ten można] uznać, choć w dość ironicznym sensie, za główny element procesu twórczego. Bez swojego morza, Henry nie miałby bowiem prawdopodobnie potrzeby twórczenia”¹⁷.

Bohater bezskutecznie próbuje zmierzyć się z odgłosem fal, który przymusza go do procesu komponowania opowieści – strumienia słów, paradoksalnie mającego na celu zagłuszenie złowieszczych dźwięków morza. Chcąc to osiągnąć, Henry przywołuje w sztuce także inne elementy akustyczne: wspomniane już kapanie, które nie może przewyciężyć fal, gdyż samo jest związane z wodą, oraz tętent końskich kopyt. Drugi z wymienionych motywów akustycznych, według Libery będący „dla bohatera symboliczną oznaką jego twórczej weny”¹⁸, ma za zadanie wprowadzić nowy rytm do warstwy muzycznej sztuki jako alternatywę dla wszechobecnych dźwięków fal. Interpretacja ta znajduje potwierdzenie w słowach Henry’ego, gdy ów zastanawia się, czy można wyszkolić konia tak, aby „w miejscu wybijał krok wszystkimi nogami”¹⁹. W oryginalnej wersji, Beckett używa tutaj określenia „mark time with its four legs”²⁰, które dodatkowo podkreśla zależność pomiędzy dźwiękiem kopyt a upływem czasu. Można zatem uznać, że ich odgłos wiąże się z upływem czasu fizycznego oraz stanowi przeciwieństwo zaabsorbowania Henry’ego przeszłością. Nawet dźwięk kopyt nie jest jednak zupełnie oderwany od przywoływanych wspomnień minionych lat, gdyż odsyła bezpośrednio do sceny, podczas której córka bohatera, Addie, pobiera lekcje jazdy konnej. Scena ta, podobnie jak wcześniej wspomniany operowy dialog małżonków, kończy się eksplozją krzyku nauczyciela oraz upiornego płaczu dziewczynki. „[N]arastają [one] aż do paroksyzmu”²¹ i towarzyszy im odgłos cwałowania. Ostatnim z ciągu elementów akustycznych, który ma na celu zaspokoić „dziwną, a jednocześnie naglącą potrzebę przywoływania ciężkich rytmicznych dźwięków”²² przez głównego bohatera, jest stuk kamieni. Henry uderza nimi o siebie w celu zagłuszenia fal morza, kojarzonych ze śmiercią i wysaniem bądź też wysysaniem energii życiowej²³. Po raz kolejny jednak próba ta kończy się niepowodzeniem.

Zestawienie dwóch przeciwstawnych motywów akustycznych (czyli, w przypadku *Po piołotów*, uporczywych i nieustających dźwięków fal oraz całej palety różnorodnych odgłosów przywoływanych przez Henry’ego w celu pozbycia się natrętnego morza) jest równie wyraźne w sztuce *Którzy upadają*. W słuchowisku tym Beckett odwołuje się do stereotypowej dychotomii: przedstawia konflikt pomiędzy brzmieniem właściwym dla natury

¹⁷ S. Lawley, „Embers”: an Interpretation, „Journal of Beckett Studies” 1980, z. 6. <http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/Num6Lawley.htm>. Tłumaczenie własne.

¹⁸ A. Libera, [Przypis 2] [w:] S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 735.

¹⁹ S. Beckett, op. cit., s. 479.

²⁰ S. Beckett, *Embers* [w:] *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 257.

²¹ S. Beckett, *Popioły* [w:] *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 482.

²² S. Lawley, op. cit., <http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/%20%09Num6Lawley.htm>. Tłumaczenie własne. Podobną potrzebę wyraża bohaterka sztuki *Kroki*, która nalega, aby usunąć dywan z podłogi po to, by odgłosy jej stapania były bardziej donośne.

²³ Porównując suchy odgłos uderzanych o siebie kamieni z mokrym odgłosem fal, Henry komentuje: „That’s life! (...) Not this... [Pause]... sucking” (S. Beckett, *Embers* [w:] *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 260–261).

i hałasem stanowiącym wytwór kultury. Pierwsze z wymienionych dźwięków, czyli rżenie muła, gruchanie gołębi czy też szeroka gama odgłosów wiejskich rozlegających się na początku sztuki, stanowią akustyczny symbol Arkadii, nienaruszonego ludzkiego działania i niezmiennego raju. Beckett przeciwstawia je hałasowi ludzkich pojazdów, z których każdy na swój sposób okazuje się zawodny, oraz chaosowi i zamieszaniu na stacji kolejowej. Należy jednak zwrócić uwagę, że niniejszą polaryzację obu dźwiękowych światów w sztuce, która jest wszakże zindywidualizowanym obrazem rzeczywistości, postrzeganej przez Panią Rooney, cechuje znaczny subiektywizm. Podczas dokładnej analizy słuchowiska, okazuje się, że tak naprawdę przedstawiona w nim natura, tak samo jak ludzkie wynalazki, podlega podobnym procesom niszczenia i rozkładu, co w metaforyczny sposób obrazuje zmiana pogody pod koniec sztuki.

Melodia upadku i wyczerpania energii życiowej jest jednak najwyraźniej zaznaczona przez wprowadzenie do sztuki dźwięku, który można by uznać za rytmiczny ekwiwalent morza w *Popiołach*. Beckett napisał pewnego razu do swojej przyjaciółki, Nancy Cunard:

„u schyłku jednej z ostatnich nocy, naszedł mnie niezgorszy, makabryczny pomysł na sztukę, pełną kół od wozu, powłóczenia nogami, sapania i dyszenia, co być może do czegoś mnie doprowadzi”²⁴.

Właśnie te odgłosy dały początek sztuce *Którzy upadają* oraz stały się podstawą jej struktury rytmicznej. Według reżysera Donalda McWhinniego, charakterystyczny rytm dzieła został wzmocniony poprzez wykorzystanie czterech odgłosów zwierzęcych na początku słuchowiska, które „dokładnie odpowiadają metrum kroku Pani Rooney zmierzającej na stację kolejową i z powrotem, co stanowi perkusyjny akompaniament sztuki”²⁵. Źródłem idei wykorzystania tego rodzaju dźwięku jako jednego z głównych elementów organizacyjnych utworu można dopatrywać się w tym, że Beckett uchodził za „ważnego i uprzejmego słuchacza”²⁶, co można odnieść zarówno do relacji międzyludzkich, jak i w pewnym sensie do jego zdolności wychwytywania i zapamiętywania dźwięków z otoczenia. Stanowi to również potwierdzenie tezy wysuniętej przez Albrighta, który sugeruje, że pracę nad sztuką Beckett

„rozpoczął od dźwięków, związanych z podróżą: kroków, stukotu wozu z zaprzężonym mułem, złowieszczonego turkotu roweru z dziurawą dętką, hałasu silnika auta, huku pociągu (...), następnie, po ułożeniu niezwykle prostej fabuły o grubej kobiecie, która musi pokonać wiele trudności związanych z transportem, aby spotkać się ze swoim niewidomym mężem na stacji kolejowej, dodał tu i ówdzie, pomiędzy odgłosy różnych pojazdów, inne charakterystyczne dla ucha dźwięki, w tym całą farmę starego MacDonalda z pełną gamą zwierzęcych odgłosów i nagranie muzyczne (...). Następnie, chcąc wypełnić ciszę pomiędzy kolejnymi dźwiękami dialogiem, Beckett sporządził w myślach listę różnych popularnych programów radiowych i stworzył z niej pełną warstwę dialogową sztuki”²⁷.

²⁴ Cyt. za: J. Knowlson, op. cit., s. 428. Tłumaczenie własne.

²⁵ Cyt. za: E. Frost, *A 'Fresh Go' for the Skull [w:] Directing Beckett*, pod red. L. Oppenheim, Michigan 1997, s. 193. Tłumaczenie własne. Frost przyznaje jednak, że pomimo usilnych starań, nie był w stanie wyobrazić sobie sytuacji, w której metrum kroku Pani Rooney stanowiłoby strukturalną zasadę sztuki.

²⁶ M. Bryden, op. cit., s. 24. Tłumaczenie własne.

²⁷ D. Albright, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge 2003, s. 105. Tłumaczenie własne.

Efekt szurania i powłóczenia nogami, który, podobnie jak w *Krokach*, według sugestii autora można by z powodzeniem osiągnąć poprzez doczepienie papieru ściernego do podeszew butów osoby odgrywającej określoną rolę²⁸, zwraca uwagę słuchaczy na deteriorację postaci oraz jej zdolności motorycznych. Stanowią one objaw regresji w stronę bezruchu i zastoju. Te natomiast są w Beckettowskim świecie równoważne ze śmiercią. Jak to ujmują Mary Bryden: „Tarcie stóp jest bardzo ważne, gdyż przypomina o ciągłym wysiłku i wkładzie energii w ruch oraz nadaje eterycznej sztuce radiowej pewnej przyziemności i ciężaru”²⁹. Odzwierciedla ono coraz większe zbliżanie się postaci do ziemi, a jednocześnie – do własnego grobu.

W trzecim, „katabatycznym ruchu”³⁰ sztuki, linia perkusyjna zostaje wzmocniona przez kroki Pana Rooneya, który towarzyszy żonie w drodze powrotnej do domu, jak również przez odgłosy stukania jego laski. Drugi z wymienionych dźwięków wiąże się także z tym, że mąż głównej bohaterki jest niewidomy. Ślepotą odgrywa szczególną rolę w sztukach Becketta. Nabiera ona specjalnego znaczenia w słuchowiskach ze względu na specyfikę medium, które pozbawia odbiorców możliwości skonfrontowania słyszanych odgłosów z fizyczną rzeczywistością przedstawioną na scenie. Według Worth, przyczynia się to do subiektywnego i onirycznego charakteru dzieła.

„Ślepotą u Becketta prowadzi nas na coraz bardziej nierealne terytorium. Laska ślepeca, występująca drogę w *Którzy upadają*, stanowi część osobliwej melodii, w której ludzkie głosy, odgłosy zwierząt i muzyka Szuberta tworzą charakterystyczną atmosferę przedstawionego pejzażu wewnętrznego”³¹.

Podczas analizy sztuki *Którzy upadają* jako starannie zaaranżowanej i zorkiestrowanej formy muzycznej przykuwa uwagę przełamanie symetrii sztuki w jej końcowym fragmencie. W trzeciej części utworu, czyli w tak zwanym ruchu katabatycznym, zauważamy zatem nie tylko eliminację rozmów Pani Rooney z innymi mieszkańcami Boghill, lecz także nagłą zmianę pogody. W sekwencji końcowej kroki postaci zostają stopniowo zagłuszone przez wiatr i deszcz, co sprawia, że bohaterowie sprawiają wrażenie, jakby ulegali procesowi, który można by nazwać ulatnianiem się w dźwięk i rytm. Odgłosy chodu zlewają się z rozbrzmiewającymi coraz głośniejszymi dźwiękami natury. Jednocześnie wydaje się, że powłóczenie nogami jako melodyczne spoiwo sztuki niczym echo pozostaje na dłużej w świadomości odbiorców. Jak to ujmują Mehta:

„Beckettowskie duchy jarzą się w ciemnościach niewyraźnie lub oślepiająco, a gdy już zgasną, pozostajemy niemal z pewnością, że nadal tam są – przy nas, zawsze z nami, i mogą pojawić się z powrotem w dowolnym momencie, tak jak dzieje się to w *Komedii czy Krokach*”³².

²⁸ Zob. J. Knowlson, op. cit., s. 551.

²⁹ M. Bryden, op. cit., s. 36. Tłumaczenie własne.

³⁰ Używam tu pojęć Martina Esslina, który podzielił sztukę *Którzy upadają* na trzy „ruchy” („movements”): analysis Maddy Rooney, jej oczekiwanie na stacji kolejowej i wspólne katabasis małżonków (zob. E. Frost, op. cit., s. 190).

³¹ K. Worth, *Beckett and the Radio Medium* [w:] *British Radio Drama*, pod red. J. Drakakisa, Cambridge 1981, s. 193. Tłumaczenie własne.

³² X. Mehta, *Ghosts* [w:] *Directing Beckett*, pod red. L. Oppenheim, Michigan 1997, s. 172. Tłumaczenie własne.

Strategia wykorzystania specyficznego odgłosu chodu Pani Rooney przypomina zatem taktykę, zastosowaną przez Becketta w *Krokach*, w których hipnotyczny dźwięk ruchu May mocno utrwała się w pamięci publiczności i pozostaje w niej nawet po zniknięciu bohaterki.

Ważnym elementem muzyki Becketta jest także cisza. W przypadku dwóch wczesnych słuchowisk nie jest ona jednak zawsze równoznaczna z całkowitą eliminacją dźwięku z warstwy akustycznej sztuk. Warto przytoczyć tutaj słowa francuskiego muzykologa Jankelevitcha, który twierdzi, że:

„Cisza w muzyce (...) nie jest nicością i nie stanowi jedynie ‘przerwania’ dźwięku, lecz także jego ‘osłabienie’; (...) jako forma stłumionej intensywności igra z prawie-nicością, znajdującą się na progu niesłyszalności”³³.

Wykorzystanie zjawiska ciszy w muzyce było także przez pewien czas obiektem zainteresowań Johna Cage’a, które zaowocowały stworzeniem legendarnej kompozycji *4’33” Taceł*. Jak twierdzi amerykański kompozytor:

„Coś takiego jak pusta przestrzeń czy pusty czas nie istnieje. Zawsze jest coś do zobaczenia lub usłyszenia. Choć możemy się starać stworzyć ciszę, nie jesteśmy jej w stanie osiągnąć. Dla pewnych celów technicznych, dobrze jest uzyskać możliwie najcięższą przestrzeń. Znajduje się ona w tak zwanej pochłaniającej komorze akustycznej zwanej też komorą bezechową, której sześć ścian zostało wykonane ze specjalnego materiału. Wszedłem do jednej takiej komory na Uniwersytecie Harwardzkim kilka lat temu i usłyszałem w niej dwa dźwięki, jeden wysoki, a drugi niski. Kiedy opisałem je nadzorującemu pomieszczenie fizykowi, powiedział mi, że wysoki dźwięk stanowił odgłos działania mojego układu nerwowego, natomiast niski to szum krwiobieg”³⁴.

Można się spierać, czy zjawisko zupełnego braku dźwięku jest obecne w świecie Beckettowskim. Z pewnością jednak w tle omawianych słuchowisk, nawet w momentach pozornej ciszy, często daje się słyszeć rytmiczny akompaniament – czy to w postaci posuwistych kroków w przypadku *Którzy upadają*, czy też sennego uderzania fal o brzeg w *Popiołach*. Jednocześnie ten rodzaj ciszy jest u Becketta obdarzony wieloma znaczeniami. W *Popiołach* Henry kończy swój monolog, a zarazem całą sztukę słowami: „Zupełna cisza”³⁵ i milknie. W tle jednak nadal słyszemy uporczywy odgłos morza, co świadczy o niemocy bohatera. Jako artysta i twórca, daremnie stara się on zagłuszyć lub wyeliminować męczące go dźwięki. Zupełna cisza jest zatem w sensie symbolicznym nieosiągalnym stanem wewnętrznego spokoju Henry’ego, który możemy odczytywać jako jednoznaczny ze śmiercią. Wieczny odpoczynek wydaje się bowiem niemożliwy w rzeczywistości Beckettowskiej, ponieważ ulega ona ciągłemu niszczeniu i rozkładowi, choć nigdy nie następuje w niej całkowite unicestwienie. Nawet po śmierci postaci, stworzone przez irlandzkiego pisarza, nawiedzają świat przedstawiony w jego sztukach lub odbywają pokutę w bliżej niezdefiniowanej czystcowej próżni, co najdobitniej zostało przedstawione w *Komedii*.

³³ Cyt. za: M. Bryden, op. cit., s. 27. Tłumaczenie własne.

³⁴ J. Cage, *Silence*, Middletown 1961, s. 8. Tłumaczenie własne.

³⁵ S. Beckett, *Popioły* [w:] *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 490.

Pragnienie ciszy jest widoczne także w ambiwalentnym stosunku Henry'ego do morza. Odgłos fal to przyczyna niepokoju bohatera *Popiołów* oraz źródło jego ciągłych retrospekcji. Jednocześnie dźwięk ten przyciąga i pochłania, a wręcz wsysa Henry'ego, kusząc go swoim monotonnym i jednostajnym szumem. Morze jest silnie związane ze śmiercią; jawi się jako grób w dosłownym tego słowa znaczeniu. Spoczywa w nim ojciec bohatera, który dawno temu prawdopodobnie utopił się w morskich czeluściach. Dwojaka – niebezpieczną, a jednak kuszącą – naturę nieogarnionego przestworu wody uświadamia Henry'emu Ada. Postać stwierdza: „To tylko na powierzchni tak. W głębi jest cicho jak w grobie. Zupełna cisza. Przez cały dzień i noc. Zupełna cisza”³⁶. Komentarz ten znajduje także naukowe potwierdzenie w wynikach eksperymentu Cage'a w komorze bezdechowej, które dowodzą niemożliwości doświadczenia zupełnej ciszy ze względu na odgłosy funkcji życiowych ludzkiego organizmu. W subiektywnym rozumieniu, ciszy absolutnej doświadczymy zatem dopiero po śmierci.

We wcześniejszym słuchowisku Becketta, *Którzy upadają*, orkiestracja dźwięków i pauz jest dużo bardziej zróżnicowana. Po początkowej serii odgłosów zwierząt wiejskich, które odzywają się najpierw kolejno, a następnie razem, następuje nietypowa cisza, a dopiero po chwili słyszymy powtórzenie nogami Pani Rooney. Mamy tutaj do czynienia ze swoistym, podobnym jak w przypadku *Popiołów*, udziwieniem krajobrazu muzycznego. Zabieg ten ma na celu uświadomienie odbiorcy subiektywnego charakteru świata przedstawionego – można go wszak postrzegać jako zindywidualizowany obraz rzeczywistości przefiltrowanej przez świadomość bohaterki. Cisza pojawia się także wielokrotnie podczas rozmów postaci. Czasem dłuższe pauzy sugerują pewne zakłócenie komunikacji międzyludzkiej; przede wszystkim jednak wskazują one na zamyślenie Maddy, która na chwilę odcina się od świata zewnętrznego i koncentruje się na własnych refleksjach, co wyraźnie słychać w jej rozmowie z Christym.

Omawiając wykorzystanie ciszy w sztuce *Którzy upadają*, warto zwrócić ponadto uwagę na świadomą zabawę Becketta specyfiką medium radiowego. Jak już zostało wspomniane przy okazji interpretacji *Popiołów*, jedyną podstawą weryfikacji istnienia postaci w słuchowisku są wydawane przez nie odgłosy. W *Którzy upadają* odnajdujemy zatem zabawny, a jednocześnie pełny metateatralności, czy raczej metaradiowości, komentarz Pani Rooney, która po chwili milczenia dobitnie przypomina słuchaczom o swoim istnieniu: „Słuchajcie-no, nie wyobrażajcie sobie, że skoro ja się nie odzywam, to znaczy, że mnie nie ma i że nic do mnie nie dociera”³⁷. Stwierdzenie to można interpretować jako bezpośredni zwrot do odbiorców sztuki. Beckett podważa zatem zasadę, mówiąc, że brak odgłosów wydawanych przez postaci słuchowisk jest równoznaczny z ich nieistnieniem, podkreślając niepewną i wieloznaczną naturę swoich sztuk radiowych.

Dopełnieniem struktury rytmicznej obu omawianych słuchowisk są różnego rodzaju echa i powtórzenia. Przykładowo w *Którzy upadają* słyszymy typowe uprzejmości

³⁶ Ibidem, s. 485–486.

³⁷ S. Beckett, *Którzy upadają* [w:] *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 449.

wymieniane przez mieszkańców Bohill: „Idealna pogoda na wyścigi”³⁸, „Fantastyczna pogoda na wyścigi”³⁹, „Wymarzona pogoda na wyścigi”⁴⁰, czy też „Świetna pogoda na wyścigi”⁴¹, które niczym refren kilkakrotnie pojawiają się w pierwszej części sztuki. Te skostniałe wyrażenia wydają się pozbawionymi głębszego znaczenia, fatycznymi elementami rozmowy towarzyskiej. Jeżeli jednak porównamy wspomniane słowa z powtarzalnymi elementami monologu innej Beckettowskiej postaci, Winnie, okaże się, że poniekąd przypominają one dumanie bohaterki nad kolejnym szczęśliwym dniem. W przypadku obu sztuk, semantyczne znaczenie z pozoru pustych zwrotów wyraźnie kontrastuje z ubogim obrazem otaczającego świata. Komentarze postaci *Którzy upadają* na temat pogody stanowią zatem formę samopocieszenia oraz bezskutecznego odwrócenia uwagi od rzeczywistego stanu rzeczy. Jednak te pozornie banalne zwroty pojawiają się w sztuce tak często, że zwracają uwagę odbiorcy na treści ukryte pod skonwencjonalizowaną formą. Przyczynia się do tego także to, iż Beckett stosuje w swoich sztukach wiele innych form paralelizmu i symetrii podkreślających spiralną strukturę świata przedstawionego, w którym, oprócz powtórzeń, napotykamy jedynie regres i niszczenie⁴². Pragnąc osiągnąć zamierzony efekt, irlandzki dramaturg wprowadził zatem do swoich wczesnych słuchowisk także kilka innych, muzycznych i akustycznych elementów, wielokrotnie pojawiających się w schematycznych rozmowach Pani Rooney z innymi mieszkańcami Boghill. Przykładowo, konwersacje te są regularnie przerywane dramatycznymi, a wręcz operowymi, emocjonalnymi wybuchami bohaterki, pełniącymi funkcję ipsisie muzycznych akcentów w sztuce.

Jednym z istotnych, powtarzalnych elementów, stanowiącym strukturalną ramę słuchowiska *Którzy upadają* jest melodia *Śmierć i dziewczyna*, pojawiająca się zarówno na początku, jak i na końcu podróży Pani Rooney. Utwór ten nie tylko podkreśla powtarzalną, kolistą budowę sztuki, dzięki czemu trafnie oddaje ideę błędnego koła cierpienia rodzaju ludzkiego, lecz także wprowadza do niej motyw tańca śmierci, którego echa odnaleźć można w całej sztuce. Choć słowa, które do kwartetu smyczkowego Schuberta napisał Matthias Claudius⁴³, nie zostały wykorzystane w słuchowisku, doskonale oddają

³⁸ Ibidem, s. 432.

³⁹ Ibidem, s. 434.

⁴⁰ Ibidem, s. 441.

⁴¹ Ibidem, s. 448.

⁴² O spirali u Becketta piszą między innymi: A. Libera [w:] *Directing Beckett*, pod red. L. Oppenheim, Michigan 1997, s. 115; J. Uchman, *The Problem of Time in the Plays of Samuel Beckett*, Łódź 1987, s. 9; M. Worton, *„Waiting for Godot” and „Endgame”*. *Theatre as Text* [w:] *Cambridge Companion to Beckett*, pod red. J. Pillinga, Cambridge 1996, s. 69.

⁴³ „Dziewczyna:

Obok, ach obok

Przejdź, szkielecie dziki!

Jestem jeszcze młoda, mój kochany, idź

I nie dotykaj mnie.

Śmierć:

Daj swą dłoń, piękna i delikatna postaci.

Jestem przyjacielem, nie przychodzę karać.

Bądź dobrej myśli! Nie jestem dziki,

W ramionach mych błogo będziesz spać”.

Cyt. za: W. Stegmaier, *Śmierć i myślenie*, tłum. W. Krzywiński, „Analiza i Egzystencja” 2006, z. 4, s. 46.

one atmosferę przestawionego w nim obrazu przedmieść Dublinia, naznaczonych przez Becketta widocznymi oznakami śmierci i niszczenia. Warto także podkreślić, że przechodząc obok budynku, z którego dobiega muzyka, Pani Rooney zaczyna nucić tę melodię do rytmu swoich kroków. W ten sposób bohaterka wzmacnia obecność motywu deterioracji w sztuce, jednoczy się w cierpieniu z kobietą zamieszkującą tajemniczy dom oraz sama staje się postanniczką śmierci lub nawet jej uosobieniem, którego zadaniem jest przypomnianie mieszkańcom Boghill o ich nieuchronnym losie. Porównanie to znajduje także potwierdzenie we fragmencie rozmowy tej postaci z Panem Slocumem, kiedy zapytana: „Idzie pani tam, gdzie ja?”, odpowiada: „A jak pan myśli! Wszyscy tam idziemy”⁴⁴. Melodia kwartetu smyczkowego Schuberta antycypuje ponadto śmierć dziecka, o której dowiadujemy się na końcu sztuki, co stanowi jedno z wielu obecnych w słuchowisku odniesień do motywu *danse macabre*⁴⁵. W tym sensie jest zatem przepowiednią losu zarówno całego miasteczka, jak i poszczególnych mieszkańców przedstawionych w utworze.

Ciągłe odsluchiwanie kwartetu smyczkowego *Śmierć i dziewczyna* może być ponadto odczytywane jako oznaka instynktu samozachowawczego, który w większości utworów Becketta pomaga ich postaciom przewyciężyć pragnienie śmierci i stawić czoła codziennemu cierpieniu stanowiącemu w Beckettowskim świecie kwintesencję ludzkiej egzystencji. Podobnie jak w *Kołysance*, starsza kobieta, bezustannie pogrążona w dźwiękach tej samej melodii, „nie tyle umiera, ile po raz kolejny przeżywa zbliżanie się śmierci (i w ten sposób opóźnia jej ostateczne nadejście)”⁴⁶. Odtwarzanie przez cały czas tego samego fragmentu muzycznego pełni zatem funkcję przyzwyczajania, które, według irlandzkiego twórcy, ma za zadanie odwracać uwagę jednostki od trapiących ludzkość problemów egzystencjalnych i w ten sposób chronić ją przed bólem istnienia⁴⁷.

Kolejny element muzyczny, wprowadzony przez Becketta do słuchowiska *Którzy upadają* jest związany z postacią Panny Fitt, neurotycznej i podstarzałej egocentryczki, która przez cały czas „obcuje... ze Stwórcą”⁴⁸, zapominając o otaczającym ją świecie. Pod względem fizycznym, jako całkowite przeciwieństwo otyłej, wręcz olbrzymiej Pani Rooney, Panna Fitt jest osobą chudą i kościstą. Niebiańska egzystencja interesuje ją dużo bardziej niż ziemską rzeczywistość wraz z ludźmi i ich problemami, co stanowi groteskowy obraz chrześcijańskiej dobroczynności. Nucąc pod nosem protestancki hymn *Lead, Kindly Light*, postać wprowadza się w stan religijnej kontemplacji i w ten sposób nabiera dystansu do codziennych spraw. Jej śpiew jest wyrazem dewocji i fałszywej pobożności oraz formą ochrony przez wszelkimi czynnikami zewnętrznymi, mogącymi ją wyrwać z jej własnej, alternatywnej rzeczywistości. Religijność Panny Fitt

⁴⁴ S. Beckett, op. cit., s. 438.

⁴⁵ Zob. K. Ojrzyska, *The Journey through the Dying World of Boghill in Samuel Beckett's Radio Play „All That Fall”* [w:] *Images of the City*, pod red. M. Cieślak i A. Rasmus, Newcastle upon Tyne 2009, s. 284–293.

⁴⁶ M. Bryden, op. cit., s. 37. Tłumaczenie własne.

⁴⁷ Naturę i funkcję przyzwyczajania (ang. *habit*) Beckett omawia obszernie w swoim eseju o Prouście. Zob. S. Beckett, *Proust* [w:] *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London 1965, s. 7–93.

⁴⁸ S. Beckett, op. cit., s. 445.

to zatem jedynie pretensjonalna poza, którą Pani Rooney brutalnie obnaża, krzycząc: „Poda mi wreszcie pani rękę, czy nie? Bo narobię wrzasku na całą parafię!”⁴⁹.

Bohaterka w zmyślny sposób kpi sobie z podstarzałej dewotki także wówczas, gdy przytacza się do jej śpiewu. Ciche nucenie Panny Fitt zostaje wówczas zdominowane przez mocny⁵⁰ głos Pani Rooney. Pogarda bohaterki wobec egocentrycznej starej panny objawia się również w doborze śpiewanych przez nią słów. Pani Rooney postanawia bowiem zwerbalizować jedynie te fragmenty pieśni, które odnoszą się do żałostnego stanu ludzkiej egzystencji, wprowadza ponadto drobne poprawki do tekstu hymnu; śpiewa: „wszechokalające przygnębienie... zstąpiło na mnie... tum tum [Forte.] Jest ciemna noc, a do domu daleko, tum, tum”⁵¹ i w ten sposób sprowadza rozczłozzoną dewotkę ze świata podniebnych kontemplacji z powrotem na ziemię. Bohaterka przypomina ponadto Pannie Fitt, że utwór ten był wykonywany na Titanicu, co w związku z rozmiarem katastrofy możemy interpretować jako odniesienie do nędznej kondycji fizycznej i duchowej mieszkańców Boghill, podmiejskiej wioski, która w nieuchronny sposób dąży do wymarcia.

W *Popiołach* z kolei, skojarzenia ze śmiercią wywołuje użycie przez Becketta „Walca” As-dur nr 5 Chopina, który jest grany przez Addie podczas lekcji muzyki⁵². Jak twierdzą niektórzy krytycy, autor wykorzystał ten właśnie utwór „nie tyle ze względu na podziw dla geniuszu Chopina, ile z uwagi na to, że pianista ten zmarł na gruźlicę (podobnie jak Peggy Sinclair)”⁵³. Pomijając wszelkie możliwe odniesienia biograficzne można stwierdzić, że wykorzystanie lekkiego i wesołego utworu muzycznego w szerszym kontekście sztuki odgrywa również inną, ważną rolę. Wyraźnie kontrastujący z depresyjnym nastrojem całości słuchowiska walc stanowi element groteski. Wraz z głośnym płaczem Addie współtworzy ponadto upiorną stylistykę sceny, w której „typowa »domowa« sytuacja przeobraża się w prawdziwy koszmar”⁵⁴, co później stało się domeną Pinterowskich komedii zagrożenia.

Podsumowując, możemy zauważyć, że szeroko pojęta muzyczność wczesnych słuchowisk Samuela Becketta (w tym użycie w nich fragmentów słynnych kompozycji) nie tylko spełnia funkcję estetyczną, lecz także znacznie wzbogaca semantyczną warstwę

⁴⁹ Ibidem, s. 447.

⁵⁰ Beckett użył w oryginale muzycznego terminu „Forte” (S. Beckett, *All That Fall* [w:] *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 184).

⁵¹ Tłumaczenie własne cytatu z języka angielskiego: „... the encircling gloom... tum tum on me. [Forte.] The night is dark and I am far from ho-ome, tum, tum –” (ibidem, s. 184).

Dla porównania, oryginalna wersja hymnu przedstawia się następująco:

„Lead, kindly Light, amid the encircling gloom,

Lead thou me on;

The night is dark, and I am far from home,

Lead thou me on...” (E. Routley i S.A. Richardson, *A Panorama of Christian Hymnody*, Chicago 2005, s. 367).

⁵² S. Beckett, *Popioły* [w:] *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 481.

⁵³ C.J. Ackerley i S.E. Gontarski, *The Faber Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life and Thought*, London 2006, s. 97. Tłumaczenie własne.

Peggy Sinclair była kuzynką irlandzkiego twórcy. Beckett był w niej zakochany w latach ich młodości.

⁵⁴ S. Lawley, op. cit. Tłumaczenie własne.

omawianych sztuk. Podobnie jak w innych dziełach dramatycznych irlandzkiego noblisty, to właśnie forma, którą zazwyczaj możemy interpretować w kontekście muzycznym, jest głównym nośnikiem znaczeń. Według Mary Bryden:

„dla pisarza, który skupia się na nieskończeniu wielu możliwościach użycia różnych skal i tonacji w ramach harmonii tekstu, sprawa doboru wysokości, barwy i długości tonu, jego donośności i rytmu nie jest kwestią dodatkową czy też ozdobnikiem. Elementy te są raczej znaczeniem tego dzieła”⁵⁵.

Wydaje się jednak, że eksperymentując z muzycznością swoich słuchowisk, Beckett w obu omówionych sztukach posuwa się nawet o krok dalej, wprowadzając do nich element metamuzyczny. Utwory te możemy zatem odczytywać zarówno jako swoiste dzieła muzyczne, jak i prace traktujące o sztuce aranżacji głosów i dźwięków w spójną całość, co jednocześnie może stanowić autoironiczny komentarz pisarza, który postrzega swój proces tworzenia jako niezwykle bliski procesowi komponowania muzyki.

Summary

Music and Metamusic in Beckett's Early Plays for the Radio

In his famous letter to Alan Schneider, Samuel Beckett states: “My work is a matter of fundamental sounds made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else.” Indeed, aural elements play a significant role in his oeuvre. The article discusses the “soundscapes” of Beckett’s earliest radio plays: *All That Fall* and *Embers*, containing musical features which distinguish them from the later texts written for the radio. Focusing on both literary and extra-literary elements, the article deals with various aspects of musicality, for example the use of musical motifs such as Schubert’s “Death and the Maiden” or Chopin’s waltz, number 5 in A-flat major. Subsequently, the article explores the quality of individual acoustic elements and the rhythmical structure of both dramas, described as frameworks facilitating the organization of a variety of sounds and silences. Some Beckett critics have spoken of his “orchestration,” referring to the *metamusic* dimension of his early radio plays, whose protagonists are the author’s artistic *alter egos*. Beckett thus presents the audience with a self-ironic commentary on his own process of writing as tantamount to composing.

⁵⁵ M. Bryden, op. cit., s. 43. Tłumaczenie własne.



Andrzej Nowakowski, cykl *Sprzeczności* (4)