

## Zapomniany poeta Samuel Beckett

### Abstract:

#### The forgotten poet Samuel Beckett

The article is devoted to the poetic output of Samuel Beckett, particularly from the pre-war period. It primarily offers a close analysis of three poems: *The Vulture*, *Alba* and *Dortmunder*, from the first printed collection of Beckett's poetry *Echo's Bones*. These texts raise the issue of the place of art and poetic creation in the world, filled as it is with suffering inherent to the human condition. The valorization of nighttime and music and the pain-relieving aesthetic contemplation form the major premises of *Alba* and *Dortmunder*. And *The Vulture*, an artistic credo of the young Beckett, defines the relations between macrocosm, the objective world, and microcosm, the rich inner life of the subject, vis-à-vis the tasks of poetry. Noting the striking neglect of Beckett's poetry by the critics, the article undertakes to show that his poetic production merits attention both of scholars and of his devoted admirers.

**Słowa kluczowe:** liryka, instrumentacja głoskowa, surrealizm, autotematyczność, warstwa brzmieniowa

**Keywords:** lyric, phonetic orchestration, surrealism, self-referentiality, sound texture

Już sam tytuł niniejszego szkicu wskazuje na to, że stanowić on może jedynie zaczątek ambitniejszego, znacznie szerszej zakrojonego przedsięwzięcia, mającego na celu wprowadzenie wierszy irlandzkiego twórcy do głównego nurtu studiów nad jego literacką spuścizną. Dzieła Becketta cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem ze strony krytyków, stąd dziwić może rażący niedostatek prac badawczych poświęconych jego poezji. Młody irlandzki pisarz przywiązywał spore znaczenie do swoich poetyckich prób, dlatego brak spodziewanego oddźwięku i uznania dla własnych dokonań na tym polu mocno go rozczarował. Mimo że Beckett na dłuższy czas porzucił pisanie wierszy, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a więc pod koniec swej kariery, ponownie dał wyraz lirycznej wrażliwości, pisząc zagadkowe, niejednoznaczne teksty, w których z rozmysłem zacierał granicę między prozą i poezją, takie jak *Company (Towarzystwo)* czy *Stirrings Still*, pozornie utwory narracyjne, lecz w gruncie rzeczy kunsztowne poematy prozą.

Być może jednak postawiona w tytule obecnego szkicu teza nie do końca jest zasadna. Przecież poezja irlandzkiego mistrza nie popadła w całkowite zapomnienie.

Z otchłani niepamięci ocalili ją niestrudzeni jej orędownicy, chociażby John Fletcher, a przede wszystkim Lawrence Harvey. Ten ostatni nadał poezji Becketta nowe życie, opatrując swą monografię z 1970 roku prowokacyjnym tytułem *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Kilka artykułów o wybranych wierszach Becketta oraz o strategiach poetyckich w jego późnej prozie, zwłaszcza *Ill Seen Ill Said* (*Źle widziane źle powiedziane*) i *Fizzles*, napisała Marjorie Perloff. Ruby Cohn w opracowanym przez siebie kompendium *A Companion to Beckett*, obok dzieł dramatycznych, powieści i opowiadań, omawia również wiersze irlandzkiego twórcy. Hugh Kenner poświęca poezji Becketta krótki rozdział w swym przystępnym przewodniku po dziele Becketta *A Readers' Guide to Beckett*. Wnikliwy esej Rogera Little'a na temat poetyckich tekstów Becketta, zarówno angielskich, jak i francuskich, znajduje się w tomie *The Cambridge Companion to Beckett*<sup>1</sup>.

Polscy badacze twórczości irlandzkiego pisarza nie poświęcili jego poezji tyle uwagi, ile prozie i dramatowi. Jan Błoński i Marek Kędzierski, autorzy pierwszej książkowej publikacji popularyzującej dzieło Becketta, zatytułowanej po prostu *Samuel Beckett*, zauważają, że „(d)la polskiej społeczności literackiej Beckett jest przede wszystkim dramaturgiem”, a o liryzmie Becketta mówi się rzadko, „sporo go jednak”, stwierdzając, „i w powieściach i – bardziej jeszcze – w krótkich prozach późnej dojrzałości”<sup>2</sup>. W wydanej w 1990 roku monografii *Samuel Beckett* Kędzierski poświęcił wczesnej poezji Becketta rozdział zatytułowany *Od zewnętrznego do wewnętrznego cienia*<sup>3</sup>. Jednak omawia on tylko kilka wybranych tekstów poetyckich irlandzkiego pisarza. W roku 1996 odrębny numer poświęcił Beckettowi „Kwartalnik Artystyczny”, lecz jak pisze Kędzierski we wstępie, z wyjątkiem szkicu jego autorstwa oraz eseju Antoniego Libery „proponującego wnikliwe odczytanie *Towarzystwa*”, „punkt ciężkości (zebranych tekstów) spoczywa ma dramacie”<sup>4</sup>. Poezja Becketta została w tym numerze pominięta. W 2010 roku w „Kwartalniku Artystycznym” w numerze 4 ukazało się kilkanaście wierszy Becketta w przekładzie Julii Hartwig i Marka Kędzierskiego. W tym samym numerze opublikowana została również rozmowa Krzysztofa Myszkowskiego i Marka Kędzierskiego o poezji Becketta *Pułapka Becketta* (3)<sup>5</sup>.

Niemniej, te sporadyczne publikacje nie mogą przesłonić tego, że do poezji Becketta dociera się przez jego dramaty i prozę. To nade wszystko jego sława jako dramaturga, powieściopisarza i filozofa skłania do sięgnięcia po jego utwory poetyckie. Nie da się porównać szczątkowego w istocie stanu badań na poezję Becketta z zachłannym wręcz zgłębianiem pozostałych przejawów jego artystycznej działalności, w wyniku którego powstają wciąż kolejne monografie i szkice o Beckettcie reżyserze, Beckettcie filozofie, Beckettcie powieściopisarzu, Beckettcie dramaturgu, a nawet o Beckettcie tłumaczu.

<sup>1</sup> R. Little, *Beckett's poems and verse translations or: Beckett and the limits of poetry* [w:] *The Cambridge Companion to Beckett*, pod red. J. Pillinga, Cambridge 1994, s. 184–195.

<sup>2</sup> J. Błoński i M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 5 i s. 6.

<sup>3</sup> M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990.

<sup>4</sup> Idem, Wstęp, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 1996, nr 4 (12), s. 9.

<sup>5</sup> Idem, K. Myszkowski, *Pułapka Becketta* (3) – Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski w rozmowie o wierszach SAMUELA BECKETTA, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2010, nr 4 (68), s. 67–68.

Większość tekstów poetyckich Becketta została napisana przed drugą wojną światową. Na jego poezję z tego okresu składają się opublikowany oddzielnie w 1930 roku poemat *Whoroscope*, tomik zatytułowany *Echo's Bones and Other Precipitates* (Kości Echa i inne osady) wydany w 1935 roku przez oficynę Europa Press oraz garstka wierszy pierwotnie zamieszczonych na łamach różnych czasopism, które przechowywane są w tak zwanej Kolekcji Leventhala na Uniwersytecie Teksasu w Austin. Warto podkreślić, że Beckett rozpoczął karierę jako poeta, a *Whoroscope* to w istocie jego literacki debiut. Ten pierwszy wydany drukiem utwór Becketta ponoć został napisany w ciągu jednej nocy. Młody poeta w ostatniej chwili zgłosił go do konkursu ogłoszonego przez wydawnictwo Hour Press i zdobył główną nagrodę<sup>6</sup>. Choć jak podkreślają Lawlor i Pilling<sup>7</sup>, wiersz ten to jedyny utwór poetycki, w którym Beckett przywdziewa maskę – *Whoroscope* to długi monolog wewnętrzny Kartezjusza – nosi on niemal wszystkie charakterystyczne cechy wczesnej poezji Becketta. Obejmują one nieciągłość, fragmentaryczność, aluzyjność, a przede wszystkim bogactwo warstwy dźwiękowej. Wiersze Becketta opierają się na rozbudowanej grze słów, wyzyskiwaniu ich brzmienia. Występują w nich dowcipne neologizmy i błyskotliwe zbitki, na podobieństwo słynnych przykładów z *Whoroscope*, gdzie pomijając sam tytuł będący zbitką wyrazów *whore* (kurwa) i *horoscope* (horoskop), pojawia się *prostiscitto*, amalgamat „prostytutki” i „szynki” oraz *concierge*. To ostatnie wyrażenie należy odczytać jako połączenie *con*, potocznego francuskiego słowa na określenie waginy, i *cierge*, w slangu oznaczającego męski narząd płciowy. Połączenie obu daje obojnaka, co tłumaczy, dlaczego Kartezjusz stwierdza w wierszu, że nie jest swoim synem, nawet gdyby jako obojnak był zdolny sam się zapłodnić: „I am not my son (even supposing I were a *concierge*)”<sup>8</sup>. Poezja młodego twórcy nie stroni więc od obscenicznych czy wręcz szokujących żartów językowych. Jak ujmuje to Cohn, wiersze Becketta wyprawiają „skatologiczne i eschatologiczne harce na grobie racjonalizmu”<sup>9</sup>.

Opublikowany pięć lat później tomik *Echo's Bones or Other Precipitates* zawiera wiersze pod wieloma względami spójne z poetyką literackiego debiutu Becketta. Harvey szeroko rozpisuje się na temat znaczenia tytułu tego zbioru, podkreślając, że powstał on „pod znakiem Owidiusza i metamorfozy”, a za naczelny filozoficzny wgląd spajający całość tomu uznaje ów badacz świadomość powszechnej płynności i przemiany<sup>10</sup>. Tytułowe kości nimfy Echo to właśnie efekt takiej metamorfozy, która rządzi również przebiegiem procesu twórczego, ponieważ wiersz to swoisty „osad”, *precipitate*, wytrącający się w wyniku przemiany surowca, jakim jest doświadczenie, w nową, poetycką postać. Z kolei za kluczowy motyw twórczości poetyckiej Becketta Harvey uznaje jej dwubiegunowość,

---

<sup>6</sup> S. Lawlor i J. Pilling, *The Collected Poems of Samuel Beckett*, Londyn 2012, s. 319.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 320.

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Becketta pochodzą z tomu *The Collected Poems of Samuel Beckett*, pod red. S. Lawlora i J. Pillinga, wydanego przez Faber and Faber w Londynie w 2012 roku.

<sup>9</sup> R. Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor 2005, s. 14.

<sup>10</sup> L. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton 1970, s. 68.

napięcie między rzeczywistością zewnętrzną, którą określa jako makrokosmos, a światem wewnętrznym poety, czyli mikrokosmosem<sup>11</sup>.

Pod względem gatunkowym tomik *Echo's Bones* jest mocno zróżnicowany. Trzon stanowią wiersze przynależące do trzech gatunków, co zdradzają już same ich tytuły. Występuje tu więc *Enueg I* i *Enueg II*, *Serena I*, *Serena II* i *Serena III*, a także *Sanies I* i *Sanies II*. *Enueg* to poetycka skarga albo katalog utrapień, zaczerpnięty z tradycji prowansalskiej<sup>12</sup>. Z kolei *serena* to gatunek wywodzący się z poezji trubadurów, pieśń wieczorna wyrażająca udrękę kochanka odczuwaną za dnia i tęsknotę za nocą, która znów połączy go z ukochaną<sup>13</sup>. Natomiast *sanies* jako określenie gatunku poetyckiego to pomysł młodego Becketta. Termin zaczerpnięty został z medycyny, gdzie oznacza płyn wydobywający się z jątrzącej się rany, uchodzący na zewnątrz wysięk. Zatem wiersze opatrzone tytułem „*Sanies*” to swego rodzaju „poetyckie wyrzuty” posokowej ciecicy, co bez wątplenia oczyszcza umysł i ma działanie lecznicze. Ponadto w dwóch wciele niach, jako „*Alba*” i jako „*Dortmunder*”, pojawia się też w *Echo's Bones* prowansalska *alba*, czyli pieśń świtu, w której przyczyną nieszczęścia jest samo nadejście świtu przynoszącego rozłąkę kochanków<sup>14</sup>.

Tomik *Echo's Bones* to najważniejsze osiągnięcie Becketta w początkowym okresie jego kariery, a przyjęty ogólnie podział jego twórczości poetyckiej na dwa okresy, przedwojenny i powojenny, jest uzasadniony nie tylko z uwagi na samą chronologię. Owszem, druga wojna światowa pełni funkcję cezury czasowej, lecz co ważniejsze, wyznacza ona też znaczący etap w ewolucji artystycznej młodego poety. Wczesna poezja Becketta jest błyskotliwa, rozbudowana w warstwie słownej, wręcz wybujała brzmieniowo, w niczym nie zapowiada minimalizmu, niedopowiedzenia, eliptyczności późniejszej poezji i prozy. Jak stwierdza Kędzierski:

„Ewolucja poetycka Becketta przebiegała w kierunku uproszczenia, a jednocześnie skumulowania. Na powierzchni dokonywało się uproszczenie. W młodości pisał po angielsku wiersze ciemne, wypełnione erudycyjnymi odniesieniami (...) Utwory z ostatniego okresu to, zdawałoby się, całkowite przeciwieństwo najwcześniejszych, pomieszczonych w tomie *Echo's Bones*” (*Putapka Becketta* 3).

Perloff z kolei zauważa, że:

„Ustalone wzorce prowansalskie zostały zastąpione poetycką prozą, długie słowa pochodzenia łacińskiego i zapożyczenia ustąpiły miejsca okrojonej, jednosylabowej leksyce, topograficzna dokładność przestrzennej niedookreśloności, a gęsta tkanka brzmieniowa czemuś, co przypomina precyzyjną siatkę współrzędnych”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 75–76.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>15</sup> „Fixed Provençal forms gave way to the prose paragraph, long Latinate words and foreign borrowings to a pared down monosyllabic diction, documentary place names to indeterminate reference, and clotted sound structure to what looks like a neat quasi-mathematical grid”. M. Perloff, *Beckett the Poet* [w:] *A Companion to Samuel Beckett*, pod red. Stana E. Gontarskiego, Chichester 2010, s. 215 (tłumaczenie własne).

Istotnie, niektóre z wczesnych wierszy Becketta sprawiają wrażenie enigmatycznych i nieprzystępnych, i to nie tylko z powodu zawoilości językowej. Niekiedy wydają się wręcz pisane szyfrem, który trudno złamać. Wysiłek interpretacyjny nie zawsze jest odpowiednio wynagradzany, trud okazuje się niewspółmierny do uzyskanego wyniku. Przekaz dodatkowo gmatwając prywatne aluzje do osób, miejsc, wydarzeń z życia poety. Harvey niezmordowanie tropił te zaszyfrowane odniesienia autobiograficzne, szukając wyjaśnień u samego źródła podczas długich rozmów przeprowadzonych z autorem na przestrzeni kilku lat. Zdaniem Kennera obecność warstwy osobistej, anegdotyczność wczesnych wierszy Becketta może zniechęcić uważnego czytelnika<sup>16</sup>. Jak zauważa Kenner, pojawiające się w nich wzmianki nic nie mówią czytelnikowi, choć dla Becketta są sposobem na utrwalenie wspomnień związanych z określonymi okolicznościami, po czym dodaje on, że żadne inne utwory Becketta nie są tak ściśle powiązane z jego biografią<sup>17</sup>. Niemniej wydaje się, że Kenner posuwa się za daleko, a jego wniosek nie jest dostatecznie uzasadniony. Obecność elementów autobiograficznych w przedwojennej poezji Becketta nie powinna bowiem stanowić przeszkody dla poważnych prób rzetelnego jej zbadania.

Nawet pobieżny ogląd wczesnych wierszy irlandzkiego pisarza uzmysławia, że w swej poetyckiej praktyce kierował się on dwoma głównymi wzorcami. Z jednej strony widać w jego utworach wpływy rozwijającej się prężnie w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku poezji modernistycznej, zwłaszcza dokonani osiadłych w Europie amerykańskich poetów Thomasa Stearnsa Eliota i Ezry Pounda. Podobnie jak poezje jego wielkich poprzedników, wczesne utwory Becketta obfitują w aluzje i odniesienia do innych utworów, pełne są literackich „odbić” czy ech. Z drugiej strony, młody irlandzki pisarz fascynował się poezją francuską. Mieszkał przecież w Paryżu i znał osiągnięcia współczesnych mu surrealistów. Jak pisze Adam Ważyk, „Ruch surrealistyczny, datujący się od 1919 roku, proklamował systematyczne sondowanie tajników psychicznych, wyzwalamie podświadomości metodą automatycznego zapisu”<sup>18</sup>. Poezja surrealistów z założenia stanowić ma więc wynik zgłębiania kapryśnych mechanizmów rządzących pamięcią, bierze sobie za cel odślanianie i utrwalanie spontanicznych zjawisk powstających w umyśle podmiotu niezależnie od jego woli. Dla surrealistów poezja to narzędzie dające wgląd w procesy myślowe zachodzące na poziomie nieświadomości, wydobywające na światło dzienne utajone, we freudowskim tego słowa znaczeniu, życie umysłu, na podobieństwo ujawniania za pomocą analizy i introspekcji utajonej treści marzeń sennych. Takie ujęcie zadań poezji skutkuje – jak ujmuje to Ważyk – osłabieniem „więzi dyskursywnej” w wierszu, albowiem surrealiści „redukuują relacje ze światem zewnętrznym”<sup>19</sup>. W poezji surrealistycznej wyobraźnia służy przede wszystkim jako „ekran życia głębinowego”<sup>20</sup>, na który rzutowane są ukryte pod powierzchnią świadomości zjawiska psychiczne.

<sup>16</sup> H. Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, New York 1973, s. 43.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>18</sup> A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 216–217.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 266.

Z poezją Bretona i Eluarda łączą twory Becketta nieskrępowana swoboda wyobraźni, tok asocjacyjny, nagłe, pozornie nieuzasadnione przeskoky w poetyckim obrazowaniu. Jednak wpływ surrealizmu na jego twórczość nie jest duży, a za najbardziej surrealistyczne wiersze w dorobku Becketta uznać można takie utwory, jak oniryczny poemat *For Future Reference*, będący swoistym zapisem koszmaru sennego, a zwłaszcza *Spring Song*. W tym ostatnim wierszu występują niemal wszystkie elementy właściwe dla poezji surrealistycznej, a więc zstąpienie do głębi psychiki, uwolniona z krępujących konwencji erotyka, płynące z podświadomości impulsy, a także gra pierwotnych freudowskich instynktów, erosa i tanatosa.

Czerpał też Beckett sporo z nowatorskich, wizjonerskich poematów Rimbauda i Apollinaire'a. Wiele francuskich wierszy przełożył na angielski, w tym *Statek pijany* Rimbauda i *Strefę Apollinaire'a*. Warto podkreślić szczególne powinowactwo wczesnych utworów poetyckich Becketta z dziełami Rimbauda. Jak zauważył w liście do samego autora cytowany przez Lawlora i Pillinga Samuel Putnam, we wczesnej poezji Becketta, jak w natchnionych poematach Rimbauda, stapiają się w jedno „transcendentna wizja” i „żarliwy nihilizm”<sup>21</sup>. Inne cechy wspólne poezji Becketta i Rimbauda to upodobanie do hiperboli, śmiała metaforyka i spiętrzanie obrazów.

W późniejszej karierze poetyckiej Beckett starał się wypracować własny styl liryczny, z jednej strony nieobciążony modernistyczną aluzyjnością, z drugiej zaś stroniący od swobodnego przepływu skojarzeń właściwego dla surrealizmu. Dążenia te uwidaczniają się już w wierszach pisanych w języku francuskim pod koniec lat trzydziestych, który w późniejszych latach stał się dla irlandzkiego twórcy podstawowym środkiem przekazu. Oprócz szeregu wierszy, przede wszystkim *Six Poèmes* wydanych w 1946 roku na łamach „*Transition*”, powstały w tym okresie i na początku lat pięćdziesiątych kluczowe jego dzieła dramatyczne i prozatorskie, oryginalnie napisane w języku francuskim: *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Molloy*, *Malone meurt* i *L'innomable*.

Omówienie trzech liryków wybranych ze zbioru *Echo's Bones*, który sam Beckett uważał za swoje największe osiągnięcie w początkowym okresie twórczości literackiej, niech będzie poczytane za próbę przywrócenia „zapomnianego poety” powszechnej pamięci czytelniczek oraz wpisania poetyckiego dzieła Becketta na mapę dwudziestowiecznej poezji Europy. Poezja Becketta wymaga szczególnie uważnego odczytania, dlatego w analizie uwzględnić należy uporządkowanie materiału słownego i warstwę brzmieniową, również na fundamentalnym poziomie instrumentacji głoskowej. Otwierający tomik *Echo's Bones* krótki wiersz *The Vulture* zasługuje na uwagę z wielu powodów. Jak podają Lawlor i Pilling, utwór ten został napisany jako ostatni z wierszy zamieszczonych przez Becketta w tym zbiorze<sup>22</sup>. Pełni on funkcję swoistego manifestu, skondensowanej wykładni jego wczesnej poetyki, nie tylko z racji wyznaczonej mu przez autora pozycji. Jak wyjaśnia Harvey, punktem wyjścia wiersza *The Vulture* jest początkowa zwrotka poematu Goethego *Podróż w Góry Harzu zimą*<sup>23</sup>:

<sup>21</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 359.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 261.

<sup>23</sup> L. Harvey, op. cit., s. 112.

„Na kształt sępa,  
co na ciężkich porannych chmurach  
spocząwszy miękkim skrzydłem,  
śledzi za łupem –  
niech się waży ma pieśń”<sup>24</sup>.

Jak zauważają Lawlor i Pilling, niezbyt trafnie zresztą, występujące w poemacie Goethego wyobrażenie ducha natchnienia jako „sokoła (sic!) unoszącego się nad ofiarą”, ulega w wierszu *The Vulture* przekształceniu w deklarację programową „sępiej estetyki” Becketta<sup>25</sup>. Jednakże obraz ducha twórczego jako ścierwojada może mieć jeszcze inne źródło, przychodzi bowiem na myśl postać Shema, człowieka pióra, z *Finnegan’s Wake* Jamesa Joyce’a, gdzie ten określony jest dosłownie jako „sniffer of carrion”, „wywąchwacz padliny”<sup>26</sup>.

Liryk Becketta podzielony jest na trzy dwuwiersze, z których każdy stanowi odrębną składniowo całość:

„dragging his hunger through the sky  
of my skull shell of sky and earth

stooping to the prone who must  
soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve  
till hunger earth and sky be offal”<sup>27</sup>.

Podział ten dodatkowo wzmocniony jest wersyfikacyjnie, ponieważ każdy dwuwiersz składa się z wersów o jednakowej długości, a liczba sylab w wersie w każdej części jest inna i wynosi kolejno 8, 7 i 9. Jak widać, ustalona w początkowym dwuwierszu miara ulega w następnym skróceniu o jedną sylabę, a końcowy dwuwiersz zawiera wersy najdłuższe. W początkowym wersie *The Vulture*: „dragging his hunger through the sky”, tytułowy sęp w poszukiwaniu żeru „wlecz” swój głód niczym sieć, w którą łapie się ryby. Ptak ze swym głodem nie ma nic wspólnego z podmiotem wiersza, wszak jest to „jego głód”. Zaimek dzierżawczy wyraźnie wskazuje na odrębność szybującego w powietrzu padlinożercy i wewnętrznego świata poety, zatem początkowy wers opiera się na domyślnym przeciwstawieniu. Ponadto zamykające wers określenie miejsca „the sky” przywołuje zewnętrzną rzeczywistość jako domenę tytułowego sępa.

Lecz następny wers: „of my skull shell of sky and earth” przynosi niespodziewany zwrot, albowiem wyznacznik świata empirycznego, czyli „the sky”, zostaje włączony w nowy zespół składniowo-semantyczny ustanowiony przez „my skull shell of sky

<sup>24</sup> Wiersz „Podróż w Góry Harzu zimą” w przekładzie Zofii Ciechanowskiej [w:] Johann Wolfgang Goethe, *Dzieła wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył S.H. Kaszyński, Warszawa 1983, s. 37.

<sup>25</sup> „Goethe’s invocation of the spirit of inspiration as a hawk hovering on its prey”, S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 261.

<sup>26</sup> J. Joyce, *The Complete Works*, e-arnow, 2016.

<sup>27</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 5.

and earth”, zatem dokonuje się tu przesunięcie z płaszczyzny obiektywnej na subiektywną. Zewnętrzny świat nieba zostaje wchłonięty i uwewnętrzniony przez umysł poety, stając się niebem zamkniętym w jego „czaszce skorupie”, „skull shell”, obejmującej i niebo, i ziemię, „of sky and earth”. Mózg poety przypomina pojemnik, w którym mieści się cały uwewnętrzniony świat. Oparty na powtórzeniach dźwiękowych, paronomastyczny ciąg „the sky in my skull shell” spaja brzmieniowo i znaczeniowo trzy kluczowe elementy: rzeczywistość zewnętrzną, „the sky”, /skaɪ/, podmiot wiersza, „my”, /maɪ/, oraz jego ogarniający umysł, „skull shell”, /skʌl ʃel/. Co więcej, mózg poety, „my skull”, przez cząstkę /aɪ sk/, zawiera w sobie, tyle że inaczej uporządkowany, obraz dźwiękowy nieba, „sky”, /skaɪ/.

Następny dwuwiersz określa nowy obszar semantyczny. Otwierające go wyrażenie „Stooping to the prone” opisuje czynność, która da się odczytać na dwa krańcowo różne sposoby. Na pierwszy rzut oka przejawia się w niej miłosierdzie, życzliwość, troska o słabych lub chorych, dosłownie leżących twarzą w dół, „the prone”. Lecz jednocześnie, jeśli uwzględnić inną definicję słownikową czasownika „stoop”, „spaść niczym sokół na swą ofiarę”<sup>28</sup>, powstaje znaczenie przeciwne, przywodzące na myśl drapieżnika, który atakuje bezbronną ofiarę leżącą na ziemi. Zastosowanie przerzutni w wersie: „Stooping to the prone who must” rozbija orzeczenie i przesuwając dopełniający czasownik na początek kolejnego wersu. Jako uzupełnienie „must” nasuwa się „die”: „którzy muszą umrzeć”, co sugeruje bliskość śmierci czy szerzej, zagładę rodzaju ludzkiego lub koniec świata. Jednak ta sugestia eschatologiczna nie znajduje potwierdzenia, ponieważ następny wers zarysowuje zaskakujący obraz uzdrowienia czy odrodzenia: „soon take up their life and walk”. Być może mowa tu o biblijnym wskrzeszeniu umarłych w dniu Sądu Ostatecznego, którzy powstaną na dźwięk trąb anielskich. Z kolei Harvey zauważa tu nawiązanie do słów Jezusa uzdrawiającego obłożnie chorego: „Take up thy bed, and walk”, „Wstań, weź łożo swe i chodź”, z *Ewangelii według świętego Jana*, lecz jak podkreśla badacz, w wierszu Becketta życie nie jest cudownym darem Chrystusa, lecz przeciwnie, brzemieniem<sup>29</sup>. Ponadto zestawienie w końcowym wersie wiersza „głodu, ziemi i nieba”, faktów empirii, a więc tego, co obecne i namacalne, przekreśla jałowe rozważania teologii i irracjonalną, bo przeciwną rozumowi, pewność zbawienia.

Ma jednak ten obraz również inny wymiar, metaforyczny. Szukając natchnienia, umysł poety zwraca się ku przeszłości, tradycji poetyckiej, historii. Jego duch twórczy, niczym ścierwojad, żywi się tym, co martwe, czyli dorobkiem wcześniejszych pokoleń czy ogólnie przeszłością. Lecz o tym, że to błędne posunięcie, świadczy skurczenie się wersów o jedną sylabę w stosunku do poprzedniego dwuwiersza, co stanowi spadek, krok wstecz. Wzrost, rozwój następuje w dwuwierszu końcowym: „mocked by a tissue that may not serve / till hunger earth and sky be offal”, który mimo uderzających leksykalnych powtórzeń na nowo i w sposób wiążący formułuje zadania poezji i poety. Głód pierwotnie

<sup>28</sup> „To come down as a hawk does on its prey”, *Webster's 1913 Dictionary*, <http://www.webster-dictionary.org/definition/stoop> [data dostępu: 24 lipca 2018].

<sup>29</sup> L. Harvey, op. cit., s. 117.



przypisany sępowi, „his hunger”, w końcowym dwuwierszu występuje po prostu jako głód, „hunger”, a „sky and earth” z wersetu drugiego tu pojawiają się w odwrotnej kolejności. Co istotne, głód, który wcześniej oddzielony był od wewnętrznego świata poety, określonego jako „my skull shell of earth and sky”, i przedstawiony jako obiektywny, niezależny od jego twórczego umysłu, teraz zostaje postawiony w jednym szeregu z ziemią i niebem: „hunger earth and sky”. Pociąga to za sobą doniosłe następstwa. Otóż sam głód, czyli proces twórczy, na równi z czynnikami zewnętrznymi staje się dla umysłu poety pożywką, dosłownie „podrobami”, *offal*. Oznacza to, że tylko wtedy, gdy samo natchnienie i kreacja artystyczna staną się dla poety przedmiotem oglądu, materiałem poezji, „tanka”, która teraz „drwi” z jego prób, okaże się pożywna i zacznie mu „służyć”.

Jak widać, ten skromny w swych rozmiarach wiersz podejmuje doniosłe zagadnienia estetyczne. Pełni funkcję artystycznego credo młodego irlandzkiego pisarza, w którym stara się on określić cel swojej poezji, jej znaczenie i miejsce w świecie. Z powyższych rozważań wynika, że poezja w ujęciu Becketta jest autotematyczna, mówi bowiem o sobie i o swej własnej genezie. Lecz nie jest skupiona wyłącznie na sobie, mierzy się bowiem zarówno z rzeczywistością zewnętrzną, makrokosmosem, jak i z subiektywnym życiem autora, czyli mikrokosmosem. Zatem przedmiotem oglądu stają się tu również świat wewnętrzny poety, wobec którego on sam musi się zdystansować, uprzedmiotowiając tym samym swego ducha twórczego. Celnie ujmuje naczelną zasadę poetyki Becketta Harvey, stwierdzając:

„Innymi słowy, poetyckie tworzenie wymaga podwójnej śmierci. Rzeczywistość zewnętrzna musi zatracić swój autonomiczny, obiektywny byt, przechodząc subiektywną metamorfozę. Lecz również świat subiektywny musi podzielić jej los, musi zostać w pewnym sensie oderwany od podmiotu, żeby stać się na powrót przedmiotem”<sup>30</sup>.

Tematykę poezji czy też szerzej, sztuki podejmują również wiersze *Alba* i *Dortmunder*, które często zestawiane ze sobą jako utwory pokrewne ideowo i strukturalnie, a w oryginalnym wydaniu *Echo's Bones* zamysłem samego autora umieszczone zostały obok siebie, na sąsiednich stronicach, jako swoisty „poetycki dyptyk”. Pod względem gatunkowym są to prowansalskie *alby*, a omawiając następstwa, jakie niesie ze sobą wybór tej właśnie konwencji, Harvey stwierdza, że w *albie* poeta wyraża smutek i udrękę kochanków w przeczuciu zbliżającego się świtu, który oznacza dla nich rozłąkę<sup>31</sup>. Zatem jak podkreśla badacz, „to czas nocy jest wyęsknioną utopią, której kres, jak na ironię, kładzie nadejście świtu”<sup>32</sup>.

Wiersz składa się z trzech zwrotek, z których środkowa wyróżnia się jako najkrótsza, zawiera bowiem zaledwie trzy wersy, ponadto brak w niej odniesień do adresatki

---

<sup>30</sup> „Poetic creation, in other words, demands a double death. External reality must lose its autonomous, objective life by undergoing a subjective metamorphosis. But subjective reality must go the same way, must in a sense become detached from the subject in order to become object once again”. Ibidem, s. 114 (tłumaczenie własne).

<sup>31</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>32</sup> „The nighttime becomes the longed-for utopia that, ironically, is destroyed with the coming of dawn”. Ibidem, s. 83 (tłumaczenie własne).

wewnątrtekstowej, do której w zwrotce pierwszej i trzeciej podmiot zwraca się wprost, używając zaimka osobowego „you”:

„before morning you shall be here  
and Dante and the Logos and all strata and mysteries  
and the branded moon  
beyond the white plane of music  
that you shall establish here before morning

grave suave singing silk  
stoop to the black firmament of areca  
rain on the bamboos flowers of smoke alley of willows

who though you stoop with fingers of compassion  
to endorse the dust  
shall not add to your bounty  
whose beauty shall be a sheet before me  
a statement of itself drawn across the tempest of emblems  
so that there is no sun and no unveiling  
and no host  
only I and then the sheet  
and bulk dead”<sup>33</sup>.

Zdaniem Lawlora osobą przywołaną bezpośrednio w wierszu, czyli tytułową Albą, jest Beatrycze, towarzyszka Dantego w wędrówce po Raju. Twierdzi on, że drugi wers: „and Dante and the Logos and all strata and mysteries” („i Dante i Logos i wszelkie warstwy i tajemnice”) wiąże odbiorcę z Beatrycze, która wraz z Dantem wkracza w niebo Księżyca w drugiej pieśni *Paradiso*, gdzie jednocześnie, dowodzi Lawlor, pojawia się zaszyfrowany opis Logosa jako odwiecznej tajemnicy, jako istoty doskonałej, w której ludzka natura jednoczy się z Bogiem<sup>34</sup>. Harvey natomiast słusznie zwraca uwagę na to, że dziewczyna imieniem Alba pojawia się również we wczesnej powieści Becketta *Dream of Fair to Middling Women, Sen o kobietach pięknych i takich sobie*, a bohater tej powieści – jak ujmuje to Harvey – „wcale nie myśli zamieniać doświadczenia jej tajemniczego piękna, pokrewnego doświadczeniu mikrokosmosu, warunku wszelkiej sztuki, na abstrakcyjny element w jakiejś mistycznej czy teologicznej układance”; innymi słowy, nie zgadza się na to, żeby była jego Beatrycze<sup>35</sup>. Wydaje się, że rację ma właśnie Harvey, odczytując „Albę” jako polemikę z idealizmem i dogmatyzmem Dantego. A argumentacja Lawlora nie znajduje oparcia

---

<sup>33</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 10.

<sup>34</sup> S. Lawlor, ‘Alba’ and ‘Dortmunder’: *Signposting Paradise and Balls-aching World* [w:] „All Sturm and no Drang”: *Beckett and Romanticism. Beckett at Reading 2006*, pod red. D. Van Hulle i M. Nixona, Amsterdam 2007, s. 229.

<sup>35</sup> „refuses to trade the experience of her mysterious beauty, which is akin to the experience of the microcosm that art makes possible, for an abstract counter in a mystical or theological system”. L. Harvey, op. cit., s. 262 (tłumaczenie własne).

w samym tekście Becketta, który badacz ten postrzega raczej jako przypis do *Paradiso* aniżeli samodzielny utwór.

W wierszu Becketta przywoływanej Albie towarzyszy „biała połać muzyki”, co stanowi również aluzję do jej imienia, które w tłumaczeniu na język polski brzmi „Biała”. To właśnie Alba powołuje do istnienia tę płaszczyznę harmonijnych dźwięków, a jej zapowiadana w pierwszym wersie obecność, „you shall be here”, przeradza się w moc sprawczą, moc ustanawiania: „you shall establish here”. Doświadczenie, które ma się dokonać za sprawą Alby, opisane w początkowej zwrotce, ujęte jest w słowne ramy powtórzonego na koniec wyrażenia „before morning”, „przed świtem”. Lecz w istocie całe te wersy, początkowy i końcowy, pełnią funkcję klamry. Harvey dowodzi, że wers pierwszy zawęza czasowy i przestrzenny wymiar świata przedstawionego do pory „przed świtem” i miejsca „tutaj”, a ostatni wers, odwracając kolejność wyrażań i cofając czytelnika do punktu wyjścia słowami „tutaj przed świtem”, domyka ziemski krąg, na przekór koncepcji metafizycznych kręgów Dantego<sup>36</sup>.

Sfera istnienia Alby ograniczona zostaje do nocy, do czasu poprzedzającego świt. Niemniej kwestia jej obecności jest dwuznaczna, a to za sprawą czasownika wyrażającego przyszłość. Otóż „shall” użyte zamiast stosowanego zwykle „will” zabarwia modalnie określany czasownik „be”. Oprócz nasuwającego się prostego znaczenia „będziesz”, określającego trwanie doświadczenia, „shall be” przywodzi również na myśl nie tylko biblijny nakaz, lecz także coś na podobieństwo poetyckiego dekretu ustanawiającego obecność Alby. W takim rozumieniu jej obecność jest postulowana, a nie rzeczywista, a jeżeli ona się pojawi, to jedynie w artystycznej wizji, mocą twórczej wyobraźni podmiotu.

Pierwsza zwrotka wiersza obfituje w łączniki, lecz związki semantyczne i składniowe między zespolonymi elementami nie są wcale jasne. Na pierwszy rzut oka spójnik łączny „and”, który otwiera wers drugi, wciąga Albę, „you”, w szereg ustanowiony przez Dantego, Logos oraz wszelkie warstwy i tajemnice, dokładnie tak jak czyni to „and” otwierające wers trzeci „z księżycem obciążonym piętnem Kaina”<sup>37</sup>: „before morning you shall be here / and Dante and the Logos and all strata and mysteries / and the branded moon”. Dalej zaś ciąg ten przerywa przyimek „beyond”, „poza” lub „ponad”, który oznacza tu przekroczenie lub wyłączenie. Być może pojawienie się płaszczyzny muzyki spowoduje odsunięcie na dalszy plan Dantego i teologicznych zawiłości *Paradiso*. Obraz zaciemnia jeszcze nieobecność czasownika. Jak tłumaczy Harvey, żeby zrozumieć pierwszą zwrotkę, czytelnik musi rozpoznać zastosowaną po „branded moon” wyrzutnię i wstawić tam czasownik „shall be”. Wypełnienie tej luki sprawia, że Dante, Logos, wszelkie warstwy i tajemnice oraz napiętnowany księżyc, umiejscowieni zostaną ponad czy też poza połać muzyki, „(shall be) beyond the white plane of music”. Jak ujmuje to Harvey, „to, co transcendentalne, zostaje przepędzone do swej transcendentalnej domeny, a przeciwko pionowemu naporowi ustawione zostają poziome bariery”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>37</sup> Takie naiwne i rozpowszechnione rozumienie obecności płam na Księżycu jest przedmiotem rozmowy Dantego z Beatrycze w drugiej pieśni *Raju*.

<sup>38</sup> „The transcendent is banished to its transcendental abode, and horizontal barriers are set against vertical impulses”. L. Harvey, op. cit., s. 100 (tłumaczenie własne).

Wersy początkowy i końcowy są niemal identyczne, okalają one trzy środkowe wersy. Zarysowuje się tu więc napięcie między dwoma zasadami porządkującymi, dwoistością i troistością. Jednak triada ostatecznie wygrywa, gdyż oprócz tak ważnej skądinąd liczby zwrotek w wierszu przemawia za nią również długość drugiej i trzeciej zwrotki, zawierających kolejno 3 i 6 wersów. Ponadto zwrotek drugą otwiera szereg trzech akcentowanych sylab: „grave suave singing silk”. Co więcej, trzy wersy zamykające wiersz składają się kolejno z 3, 6 i 3 sylab. Obecność troistości w wierszu Becketta jawnie odwołującym się do Dantego nie powinna dziwić, albowiem znakami rozpoznawczymi włoskiego mistrza są *terza rima*, czyli tercyna, a także kompozycyjna trójdzielność *Boskiej komedii*.

Oprócz wspomnianych wyżej powtórzeń słownych w zwrotce pierwszej, w wersie otwierającym i zamykającym występuje wyraźna zbieżność dźwiękowa, w której na pierwszy plan wybija się układ /ʃ. l b/ w „shall be” i „shall establish”, a to ostatnie wyrażenie zbudowane jest na imponującym chiasmie głoskowym: /ʃ. l. bl. ʃ/. Znakomitym przykładem brzmieniowego echa wspierającego powtórzenie leksykalne jest podwojenie sylabowego rdzenia /ɔ:r/ w „before morning”: /ɔ:r ɔ:r/<sup>39</sup>. Wers drugi, który odwołuje się do kosmicznej harmonii i transcendentalnego porządku, unaocznia je w tkance dźwiękowej wersu przez głoskowe stopienie Logosu, /l.s/, i tajemnic, „mysteries”, /s.t.r/, w wyrażeniu „all strata”, /l str/. Występują również współbrzmienia oddźwięki między wersami, wzbogacając misterny wzorec brzmieniowy zwrotki. I tak „branded moon”, /br.n m.n/, brzmieniowo przywołuje „before morning”, /b.r m.n/, z kolei sam przymiotnik „branded”, /b.nd.d/, wskazuje na „beyond”, /b.nd/, i zarazem nawiązuje do Dantego, /d.n/.

Druga zwrotka: „grave suave singing silk / stoop to the black firmament of areca / rain on the bamboo flower of smoke alley of willows”, sprawia wrażenie odrębnej miniaturowej, wabiącej ukazaną wyrzykowo egzotyczną scenerią. Jednak jej autonomiczność jest tylko pozorna, wiąże się ona bowiem w istotny sposób ze zwrotką poprzednią. Jak wyjaśnia Lawlor, dokonane przez niego odkrycie źródła tych trzech jakby napisanych szyfrem wersów, czyli rozprawy Louisa Laloya *La Musique Chinoise*, pozwala określić ów pasaż jako synestetyczny opis *interludium* zagranego na chińskiej lutni<sup>40</sup>. Z kolei Harvey, z pomocą samego autora, tłumaczy zagadkowe odniesienia do „czarnego firmamentu areki” oraz „śpiewającego jedwabiu, który się zgina”, „singing silk stoop”:

„Zapytany przeze mnie, Beckett łaskaw był ujawnić *raison d'être* kłopotliwej czarnej areki. To drewno, z którego wykonana jest chińska lutnia. Z kolei jedwab, który się zgina, to w dosłownym rozumieniu struna, która pod naciskiem palca lutnistki zbliża się do pudła rezonansowego”<sup>41</sup>.

Idąc dalej tym tropem, Harvey dowodzi, że palce lutnistki naciskając jedwabne struny, sprowadzają je do „czarnego firmamentu”, który jego zdaniem oznacza „mroczny świat

<sup>39</sup> Zgodnie z zasadami wymowy amerykańskiej, która bliższa jest irlandzkiej wymowie zachowującej głoskę „r” po samogłoskach.

<sup>40</sup> S. Lawlor, op. cit., s. 229–230.

<sup>41</sup> „Questioned, Beckett was kind enough to reveal the *raison d'être* of the troublesome black areca. It refers to the wood of a Chinese lute. The silk that stoops, on the literal level, is the string of the musical instrument that under the pressure of the player's finger bends and approaches the soundboard”. L. Harvey, op. cit., s. 102 (tłumaczenie własne).

poety<sup>42</sup>. Takie odczytanie umacnia jego naczelną tezę o zaprzeczeniu transcendencji i dominującym w wierszu Becketta ciężeniu w dół, odwrotności duchowego wzlotu. Jak ujmuje to sam Harvey, „piękno Alba, w przeciwieństwie do piękna Beatrycze, wywołuje tylko ziemski błogostan”<sup>43</sup>.

Środkowa zwrotka: „grave suave singing silk / stoop to the black firmament of areca / rain on the bamboos flowers of smoke alley of willows”, to nie tylko mocno zmetaforyzowany opis gry lutnistki i delikatnych brzmień wydobywanych z instrumentu, widać bowiem w tych wersach dążenie do ucieleśnienia muzyki w samej szacie słownej. Uderza w niej nagromadzenie „muzykalnych” głosek, przede wszystkim /l/, występującego pięć razy, /r/, również pojawiającego się pięć razy, ale również syczącego /s/. Ponadto instrumentacja pierwszego wersu: „grave suave singing silk”, /gr s s s.lk/, przywołuje „Logos and all strata and mysteries”, /l.g.s l.s.r s.r/, z początkowej zwrotki. Może stąd wynikać, że ewokacyjna moc sztuki, „biała potać muzyki” ustanowiona tu i teraz, wypiera, czy też przestania, jałowe teologiczne dociekania nad transcendencją, z powodzeniem zastępuje idealną duchową rzeczywistość opiewaną przez Dantego w *Paradiso*. Uporządkowania dźwiękowe występują też w następnych wersach, uwypuklając muzyczność zwrotki. Tworzący „black firmament” układ spółgłosek /bl f.rm/ przywołany jest w nieco zmienionej kolejności w „bamboo flower”, /b.m fl.r/. Z kolei nasycenie wersu „płynnym” /l/ w potężnym zdyftongami /ou/ i /au/: „flower (...) alley of willows”, buduje niepowtarzalny ciąg /lau lɪ wɪlɔ/, który w przybliżeniu można oddać w następujący sposób, podstawiając polską głoskę „ł” w miejsce /w/ i /u/ w obu dyftongach: „l ł ł ł ł”. Ta misternie tkana siatka dźwiękowa uzasadnia twierdzenie Harveya, że *Alba* to poemat poświęcony hipnotycznej magii sztuki i muzyki, oddziałujący czarem płynnego brzmienia i kołyszącego rytmu<sup>44</sup>.

Czasownik „stoop”, którego podmiot nie jest określony wprost, odstaje pod względem brzmieniowym od reszty zwrotki. Zapowiada on następną strofę, gdzie pojawia się w towarzystwie zbliżonego dźwiękowo rzeczownika „dust”: „though you stoop (...) to endorse the dust”. Czynność, „stoop”, /s.t/, pochylanie się, i jej cel, „endorse”, /d.s/, czyli wsparcie, zbiegają się w odbiorcy tej łaskawości, czyli „dust”, /d.st/, biblijnym prochu, tradycyjnym określeniu śmiertelnej cielesności człowieka. Kryjąca się pod zaimkiem „you” Alba, w akcie Chrystusowego miłosierdzia, zniża się i pochyla nad cierpiącą ludzkością, lecz ta łaskawość i troska nie czynią jej w oczach poety bogatszą: „shall not add to your bounty”. Dobre uczynki nie wpływają na jej fundamentalną naturę, ponieważ to nie w sferze etycznej czy moralnej przejawia się istota Alba. Nie na odkupieniu ludzi polega jej misja, nie jest bowiem zbawicielką. Jej dwie właściwości, „bounty”, /b.tɪ/, i „beauty”, /b.tɪ/, splatają się brzmieniowo, dzięki czemu dary, w jakie obfituje Alba, czyli „bounty”, związane zostają z dziedziną estetyki, „beauty”. Jej piękno jest w oczach podmiotu wiersza niczym biały arkusz, „a sheet before me”, /ʃ b.f.r m/, pusta stronica,

<sup>42</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>43</sup> „the beauty of the Alba, unlike that of Beatrice, confers only earthly beatitude”. Ibidem, s. 103 (tłumaczenie własne).

<sup>44</sup> L. Harvey, op. cit., s. 167.

co rzecz jasna przede wszystkim kojarzy się z „białą potacją muzyki” wspomnianą w zwrotce pierwszej, choć brzmieniowo wyraźnie przywołuje samą porę, czyli „shall be before morning”, /ʃb.f.r m.r/.

W bieli tytułowej Alby spleta się wiele znaczeń. Z jednej strony może ona oznaczać ontologiczną nieprzeniknioną. Z drugiej zaś jej pustka zachęca do przypisania jej cech, znaczeń. Stając przed podmiotem wiersza jako biała stronica, wyzwala akt twórczy. Jest Muzą, katalizatorem poetyckiego doświadczenia. To jej piękno porusza poetę, piękno, które po prostu wyraża siebie, „a statement of itself”. Zatem jest autoteliczne i odnosi się wyłącznie do siebie, jak muzyka, która jest sztuką nieprzedstawiającą. Piękno to przejawia się również w tkance dźwiękowej, w postaci naddanego ład: „beauty shall be a sheet” /b.t ʃ b ʃ.t/. Przesłania ono sobą makrokosmos, rzeczywistość zjawiskową, zredukowaną do poziomu pozbawionego wagi spektaklu, gry znaków, dosłownie „burzy emblematów”, „the tempest of emblems”. To ostatnie wyrażenie zawiera w sobie ciąg czterech zbliżonych samogłosek, podczas gdy cząstka /emb/ w „emblems” to niemal doskonałe odbicie /emp/ w „tempest”. W rezultacie spójność dźwiękowa zaciera fundamentalną sprzeczność między „burzą”, zjawiskiem naturalnym, a przynależnymi do porządku semiotycznego „emblematami”.

Trans estetyczny wywołany „białą potacją muzyki” czy też pięknem Alby wstrzymuje bieg czasu, przedłużając noc i nie dopuszczając do nadejścia świtu tak, że „nie ma słońca ani odświeżenia”, „so that there is no sun and no unveiling”. Zatem wschód słońca nie rozproszy skrywającej świat, przytulnej i przyjaznej ciemności. Nie nastąpi też żadne doniosłe objawienie, nic nie zakłóci rozkosznej beczasowej kontemplacji. Jednak dopełniające to wyliczenie wieloznaczne wyrażenie „no host”, zaprzeczenie odnoszące się i do niebiańskich zastępów, i do hostii, wyklucza możliwość duchowej odnowy, a nawet przekreśla plan zbawienia. Sam rzeczownik „host” kojarzy się z ciałem Chrystusa (opłatek jako zminiaturyzowana wersja „białej potacji” czy „pustej stronicy”!), lecz brzmieniowo przywołuje „dust” z drugiego wersu, przyrodzoną ludzkiej kondycji śmiertelność. Założone zestawienie „host” i „dust” uwypukla sprzeczność między obietnicą zbawienia, włączenia w duchowe ciało Chrystusa, czego zapowiedzą jest spożywanie hostii, a skazanym nieodwołalnie na zagładę człowieczeństwem.

Potrójna nieobecność: „no sun and no unveiling and no host” znajduje odbicie w zamykającej utwór potrójnej obecności: „I”, „the sheet” i „bulk dead”. Negatywną triadę zastępuje afirmacja: „I and then the sheet”, która ponownie przywołuje akt twórczy. Niestety, sztuka nie ma odkupiającej mocy, nie daje możliwości przekroczenia kondycji ludzkiej, ponieważ pozostaje nieusuwalny „martwy ogrom”, masa umarłych, „bulk dead”. Te końcowe słowa wiersza podkreślają rozdźwięk między idealną harmonią poetyckiej wizji a obciążoną śmiercią doczesnością. Sztuka stanowi namiastkę zbawienia, gdyż przeżycie estetyczne zawieszają czas i uwalniają od cierpienia dopóty, dopóki trwa, zatem tylko na krótko.

Zagadnienie znaczenia sztuki w odniesieniu do kondycji ludzkiej podejmuje również wiersz *Dortmunder*. Utwór ten zestawiany jest z *Albą* w wielu powodów. Jak zauważa

Harvey, oba wiersze obracają się wokół podobnej tematyki, wysuwając na pierwszy plan doświadczenie miłości fizycznej, mikrokosmos, czyli życie umysłu, sztukę, a zwłaszcza muzykę<sup>45</sup>. Z kolei Lawlor podkreśla podobieństwa strukturalne. Jego zdaniem utwory te wykazują zbliżoną konstrukcję: *Alba* podzielona jest na trzy wyróżnione graficznie części, które zarazem stanowią etapy ukazanego doświadczenia, czyli oczekiwanie, wyrażone przez muzykę spełnienie i będące źródłem przemiany rozczarowanie<sup>46</sup>. Według Lawlora *Dortmunder* przypomina swą strukturą *Albę*, mimo że podziały nie są tu zaznaczone na poziomie kompozycji<sup>47</sup>.

*Dortmunder* składa się z czternastu wersów, czym nawiązuje do sonetu petrarkowskiego i elżbietańskiego, do tradycji liryki miłosnej, jednak konwencja ta w wierszu Becketta ulega radykalnemu przewartościowaniu. Część pierwsza obejmuje cztery początkowe wersy stanowiące odrębną jednostkę składniową:

„In the magic the Homer dusk  
past the red spire of sanctuary  
I null she royal hulk  
hasten to the violet lamp to the thin K'in music of the bawd”<sup>48</sup>.

Nawet pobieżny ogląd początkowej części wiersza pozwala dostrzec wyraźne paralele między *Dortmunderem* i *Albą*. W tym pierwszym „biata połać muzyki” pojawia się bowiem w zmienionej postaci jako „thin K'in music of the bawd”, ostro brzmiące dźwięki chińskiej muzyki, lecz co stanowi istotną różnicę, wykonawczynią w wierszu *Dortmunder* jest rajfurka, „bawd”. Pora wydarzeń w *Albie*, czyli „przed świtem”, przywołana jest w „homeryckim zmierzchu”. Występują też podobieństwa, a niekiedy również zbieżności leksykalne, na przykład „sheet”, arkusz, zastąpiony jest przez „scroll”, zwój, „emblem” przez łaciński termin „signaculum”, również semiotyczny. Zamykające *Albę* słowo „dead” powtórzone jest w drugim wierszu w dobitnym stwierdzeniu „Schopenhauer is dead”, z kolei „bulk” przywołują brzmieniowo wyrazy „null” i „hulk” pojawiające się w trzecim wersie.

Wiążą *Albę* i *Dortmundera* bogate współbrzmienia oddźwięki, lecz zarazem zachodzą między tymi wierszami znaczące różnice. W pierwszym z nich podmiot zostaje uwypuklony: „I and then the sheet”, natomiast w drugim wierszu liryczny sprawozdawca zaciera swą obecność, sam siebie unieważnia: „I null”. Ginie w zestawieniu z imponującą, majestatyczną towarzyszką, opisaną jako „royal hulk”. A wspólny rdzeń /Al/ tworzący „null” i „hulk” jeszcze podkreśla przeciwieństwo semantyczne. Lecz tym, co nade wszystko odróżnia *Dortmundera* od *Alby*, jest zderzenie *sacrum* i *profanum*, sfery duchowej i zmysłowej. Zapowiada to już na wstępie wyrażenie „past the red spire of sanctuary”, w którym kolor czerwony, oznaczający namiętność seksualną lub nierząd, jest atrybutem sanktuarium, łącząc świątynię z domem uciech. Erotyczny podtekst, spleciony z oczywistymi

<sup>45</sup> L. Harvey, op. cit., s. 261.

<sup>46</sup> S. Lawlor, op. cit., s. 228.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 11.

heroicznymi odniesieniami, zawarty też jest w zagadkowym określeniu czasowym w werście początkowym: „In the magic the Homer dusk”. Lawlor dowodzi, że pojawiająca się tu magia w zestawieniu z Homerem to znak odsyłający do czarodziejki Circe, dalej zaś wyjaśnia, że powiązanie „zmięzchu homeryckiego” z Circe, stanowi też ukryty hołd dla Jamesa Joyce’a<sup>49</sup>. Na potwierdzenie tej tezy badacz przytacza za Richardem Ellmannem notatkę Joyce’a do słynnej sceny w powieści *Ulisses*, umiejscowionej w burdelu, „Miasto nocą”, zwanej również epizodem Circe<sup>50</sup>.

Lecz „the violet lamp”, fioletowa lampa, do której spieszą podmiot wiersza i jego towarzysza, to nie tylko aluzja do powieści Joyce’a. Stanowi też nawiązanie do poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Jałowa ziemia*, „fioletowej godziny”, kiedy to „ludzka maszyna czeka jak taxi, drżące, niecierpliwie”<sup>51</sup>, a więc czasu, kiedy seksualne pożądanie, tłumione w ciągu dnia, szuka zaspokojenia. „Fioletowa godzina” w oryginalnym tekście Eliota wprowadza również scenę uwiedzenia maszynistki przez „młodzieńca kostropatego”, którą obserwuje „Tejrezjarsz, starzec o wymionach zmiętych”. Zatem wzmianka o fioletowej lampie w wierszu Becketta zawczasu zdradza miejsce i charakter ukazanego w dalszej części zdarzenia, rozgrywającego się w domu rozpusty. Warto dodać, że następstwo kolorów wymienionych w wierszu, czyli czerwony, fioletowy i czarny, „eyes black”, samo w sobie staje się znaczące: przedstawia bowiem stopniowe zapadanie zmroku, pogłębiającą się ciemność, właściwą dla nocnej pory. Na płaszczyźnie brzmieniowej, tajemnicza magia pory, czyli „magic”, /dʒ.k/, znajduje odbicie w bezdźwięcznym wariancie /ktj/ w „sanctuary”, podczas gdy wspólny układ spółgłoskowy zespala „Homer dusk”, /r d.s/, z „red spire”, /r.ds/. Te powtórzenia dźwiękowe podkreślają integralność scenerii zarysowanej w początkowych wersach.

Drużga część wiersza osadza się na napięciu między artystycznym uwzniośnieniem a zmysłowym zatraceniem:

„She stands before me in the bright stall  
sustaining the jade splinters  
the scarred signaculum of purity quiet  
the eyes the eyes black till the plagal east  
shall resolve the long night phrase”<sup>52</sup>.

Występ odbywa się w burdelu, na co wskazuje obecność rajfurki przygrywiającej na chińskiej lutni, lecz postać, na której skupia się uwaga podmiotu wiersza, tańcząca kurtyzana umiejscowiona jest w „jasnej stali”, choć oryginalne angielskie słowo „stall” daje się odczytać na dwa diametralnie różne sposoby. Oznacza ono właśnie stallę, czyli zdobione drewniane siedzenie w kościele, przeznaczone dla duchownego, z drugiej zaś odnosi się do handlu, stoiska na targu<sup>53</sup>, zatem w tym kontekście przywodzi na myśl

<sup>49</sup> S. Lawlor, op. cit., s. 234.

<sup>50</sup> „scene: the brothel; Hour; Art: magic; Colour: violet; Symbol: whore; Technic: hallucination”. „miejsce: burdel; Pora; Sztuka: magia; Kolor: fiolet; Symbol: nierządnicza; Technika: halucynacje”. Ibidem, s. 234 (tłumaczenie własne).

<sup>51</sup> *Jałowa ziemia* w przekładzie Czesława Miłosza [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, Wrocław 1990.

<sup>52</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 11.

<sup>53</sup> *Webster’s 1913 Dictionary* [data dostępu: 23.01. 2018].



prostytycję. Dwuznaczność tę potwierdza zbieżność dźwiękowa między „bright stall” /br.t st.l/, a „signaculum of purity”, /s.l p.r.t/, znakiem czystości, tutaj oznaką dziewictwa<sup>54</sup>, która jest pokiereszowana, „scarred”, zatem jako wymowne świadectwo bogatego doświadczenia na tym polu nabiera znaczenia odwrotnego – rozpusty, rozwiązłości. O ile w *Albie* w postaci Alby ucieleśnia się doskonałość kobiecego ideału, w omawianym obecnie wierszu wypuklony jest obraz kobiety upadłej, jej seksualności, wdzięków ciała, jakie kurtyzana roztacza przed podmiotem wiersza. Wzmianka o czystości brzmi tu mocno ironicznie, a czarne oczy mówią o utraconej dawno niewinności.

Uderza w tych wersach nagromadzenie głosek /s/, /ʃ/, /z/, /l/ i /r/: „She stands”, „stall”, „sustaining”, „splinters”, „scarred signaculum”, „east”, „shall”, „eyes”, „resolve”, „phrase”, „before”, „bright”, „purity”, „black”, „plagal” czy na koniec „long”. Nasycenie tej zwrotki sonorantami i głoskami syczącymi świadczy o rozbudowanej onomatopei, mając bowiem te wersy naśladować dźwięki chińskiej lutni. A zagadkowe zrazu odłamki jadeitu, „jade splinters”, to w istocie figura synestetyczna, wiążąca zieloną barwę z brzmieniem strun instrumentu. W ukazanym tu zmysłowym przedstawieniu świt ma zabarwienie wyraźnie negatywne, jego niepożądane nadejście rozwiąże „długą nocną frazę”. Pora nocna sprzyja bowiem muzyce, nastanie nocy jest wyczekiwane. Oznacza zawieszenie męczącej walki o przetrwanie, porzucenie błahych zajęć wypełniających uciążliwą codzienną egzystencję. Nie bez powodu świt nazwany jest „plagal east”, czyli kojarzącym się z plagą „wschodem”. Termin „plagal”, jak wyjaśnia Harvey, w muzykologii odnosi się do zjawiska przełamania harmonicznego kadencji, lecz etymologicznie wywodzi się ze słowa oznaczającego ranę<sup>55</sup>. W kategoriach muzycznych wschód słońca to nuta, która burzy harmonię. W wierszu Becketta świt przerywa estetyczny trans, stan błogiej, spokojnej kontemplacji, którą przynosi doświadczenie sztuki. Warto podkreślić znaczenie użytego przymiotnika „quiet”, „cicha”, w odniesieniu do „pokiereszowanej oznaki dziewictwa”: „the scarred signaculum of purity quiet”. Zatem seksualna namiętność została uśmierzona, a pożądanie – uśpione. Mimo że przedstawienie odbywa się w domu rozpusty, erotyczny element ulega stłumieniu na korzyść upojenia artystycznego.

Trzecia część przynosi rozwiązanie na podobieństwo finału trzydziściowego utworu muzycznego, sonaty lub koncertu:

„Then, as a scroll, folded,  
and the glory of her dissolution enlarged  
in me, Habakkuk, mard of all sinners.  
Schopenhauer is dead, the bawd  
puts her lute away”<sup>56</sup>.

Na odrębność tych pięciu końcowych wersów od poprzednich partii utworu wskazuje przymiłek „Then”, wyraźnie oddzielający je zarówno pod względem czasowym

<sup>54</sup> Lawlor i Pilling widzą w tym wyrażeniu aluzję do słów Tomasza z Akwinu, „signaculum virginis, hymen”, „błona jako oznaka dziewictwa”, op. cit., s. 274.

<sup>55</sup> L. Harvey, op. cit., s. 74.

<sup>56</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 11.

– określające coś, co nastąpiło potem, później – jak i logicznym, jako wynik tego, co wydarzyło się wcześniej. Wiele zależy od przecinka umieszczonego między „scroll” i „folded” w wersji początkowej tej części: „Then, as a scroll, folded”. Czy „folded” to czasownik, czy imiesłów bierny, ta kwestia pozostaje nierozstrzygnięta. Lecz związki składniowe przemawiają za tym, że tak „folded”, jak „enlarged” są użyte w funkcji przymiotnika, zatem wersy te to rozbudowany równoważnik zdania. Samo „folded” odnosi się zapewne do kurtyzany, która po swym występie jakby zapada się w sobie, niczym starożytny rękopis, który na powrót zwija się w rulon. Związek między nimi umacnia układ spółgłoskowy /skr/ spajający „zwój”, „scroll”, i epitet „scarred” określający sponiewierany atrybut jej kobiecości, „signaculum of purity”, również zawierający te spółgłoski. Szereg oparty na podwojeniu cząstki /ou/ w „scroll, folded”, w obu przypadkach w pozycji akcentowanej, wiążący dźwiękowo oba wyrazy, w następnym wersie ulega rozszerzeniu o głoskę /r/ i lekkiemu przetworzeniu, w ciągu wyznaczonym przez „glory”, /lɔ:r/, „her dissolution”, /r ol/, /, „mard”, /a:r/, „all”/ ɔ:l/, i „enlarged”, /la:r/.

W wierszu *Alba* podmiot doznaje uwznioślenia za sprawą epifanii, w której „piękno” i „dary” *Alby* przestaniają mu całą rzeczywistość zjawiskową. W obecnie omawianym utworze przeciwnie, sam siebie poniża, nazywając siebie „the mard of all sinners”, występując jako rzecznik wszystkich grzeszników, a rozwiązłość tancerki, drugie znaczenie użytego w wierszu terminu „dissolution”, jeszcze ulega w nim spotęgowaniu: „enlarged in me”. Wymyślone przez Becketta słowo „mard” to zbitka „bard” i „merd”, czyli po francusku gówno. Skąd takie skojarzenie, wyjaśniają Lawlor i Pilling: otóż Habakuk to prorok Starego Testamentu, który w obliczu gniewu Jehowy nie potrafił zapanować nad swymi czynnościami fizjologicznymi<sup>57</sup>. Widz przedstawienia i zarazem sprawozdawca mówi o sobie „mard”, jednocześnie określając kobietę grającą na lutni mianem „bawd”, czyli burdelmama. „Mard” i „bawd” przywołują rzeczownik „bard.” „Bard” to jakby dźwiękowo zestawienie obu tych terminów, co podkreśla dwuznaczną więź między obu postaciami, lecz o ile rajfurka jako domniemana artystka dostępuje zaszczytnego wyniesienia, o tyle biblijny prorok, dla odmiany, uwikłany zostaje w skatologię i stręczycielstwo przez uwłaczające skojarzenia z „merd” z jednej strony i z „bawd” z drugiej.

Zwinięty w rulon rękopis, „scroll, folded”, to wymowne zaprzeczenie objawienia, odsłonięcia prawdy. Co więcej, w przeciwieństwie do czystego arkusza, wobec którego staje poeta w *Albie*, „a sheet before me”, na zwiniętym pergaminie nie da się niczego napisać. Toteż kobieta w wierszu *Dortmunder* nie może zainicjować procesu twórczego. „Rozsypanie się” kurtyzany, „her dissolution”, odbija się w zwielokrotniony sposób w samym sprawozdawcy. To kłopotliwe i wieloznaczne „dissolution” można bowiem rozumieć jeszcze w inny sposób, idąc tropem Harveya, który pisze, że we wczesnych utworach Becketta akt seksualny unicestwia zarówno pożądanie, jak i sam jego przedmiot, co jest warunkiem koniecznym do duchowego wglądu; dziewczyna, z którą poeta się kocha, musi zostać w taki czy inny sposób wymazana, żeby on mógł osiąść ją duchowo<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> S. Lawlor i J. Pilling, op. cit., s. 274.

<sup>58</sup> L. Harvey, op. cit., s. 260–261.

W wierszu *Dortmunder Habakuk* utrwała „chwałę rozkładu” kurtyzany, w bluźnierczy sposób wiążąc nieprzystawalne do siebie terminy, przenicowując religijną koncepcję chwały, tradycyjnie przypisywanej Bogu czy Chrystusowi. To nie chwala Jehowy ulega spotęgowaniu w proroku, lecz kurtyzany tańczącej w domu rozpusty przy dźwiękach chińskiej lutni. Habakuk składa hołd cielesnemu powabowi tancerki, napawa się jej zmysłowy urokiem.

Koniec wiersza zbiega się z końcem przedstawienia. Rajfurka odkłada lutnię, a podmiot wiersza oznajmia, że Schopenhauer nie żyje: „Schopenhauer is dead, the bawd / puts her lute away”. Końcówka wiersza zawiera zatem dwa krótkie, rzeczowe, dobitne stwierdzenia, które niweczą poetycki czar. Jak zauważa Cohn, mimo że sublimacja pożądania ma swój nieuchronny kres, podmiot wiersza nie oparł się uwodzicielskiemu czarowi „długiej nocnej frazy”<sup>59</sup>. Przywołanie niemieckiego filozofa w wierszu jest zasadne, albowiem rozwoził się on szeroko nad funkcją sztuki w życiu człowieka. W jego ujęciu przeżycie estetyczne uwalnia spod władzy czasu i uśmierza ból, jaki powoduje samo istnienie, które wypełnione jest nieustanną walką. Władysław Tatarkiewicz może zwięźle omówić dwie naczelne przesłanki filozofii Schopenhauera, gdyż dla niemieckiego myśliciela – jak głosi to sam tytuł jego najśłynniejszej rozprawy – świat jest „wołą i wyobrażeniem”:

„wewnętrzna jego istotą stanowi wola, zewnętrze zaś objawia się on jako wyobrażenie (...) wola zaś u Schopenhauera była czynnikiem na wskroś irracjonalnym, była popędem działającym ślepo i bez celu”<sup>60</sup>.

Jak zauważa Tatarkiewicz, Schopenhauer znał tylko „dwa paliatywy przeciw męce życia”, jeden natury moralnej, czyli współczucie, które pozwala nam zapomnieć o własnym cierpieniu, drugi – estetycznej, czyli kontemplację dzieł artystycznych:

„Drugim źródłem ulgi w cierpieniu jest sztuka: ona zdolna jest zatrzymać ów pęd woli, który stanowi osnowę życia i przyczynę cierpienia. Wobec sztuki bowiem, wobec piękna, zatapiamy się w kontemplacji, w kontemplacji zaś ustaje działanie popędów i woli; kontemplacja jest, jak to Kant spostrzegł, bezinteresowna, wyzbyta pożądań”<sup>61</sup>.

W wierszu Becketta wyzwolenie od czasowości nie trwa długo, nadejście świtu nieweczy „utopię nocnej pory”, o której wspominał Harvey. Lecz podmiot wiersza znalazł spokój, wytchnienie od wyczerpującego natłoku pragnień i popędów. Przedstawienie podziatało na niego kojąco, usypiając wolę i pożądanie, dwa główne źródła cierpienia w życiu. Ów rozkoszny stan, bliski buddyjskiej nirwanie, Harvey określa mianem ataksji, a osiągnięciu tego stanu w obu wierszach Becketta, *Alba* i *Dortmunder*, sprzyja muzyka, za sprawą swej czystej formy, autoreferencyjnych układów brzmieniowych<sup>62</sup>.

Omawiane wiersze pochodzące z tomiku *Echo's Bones* dają dobry obraz zagadnień, wokół których krąży zarówno wczesna poezja, jak i proza Becketta, istnieje bowiem wiele

<sup>59</sup> R. Cohn, op. cit., s. 34.

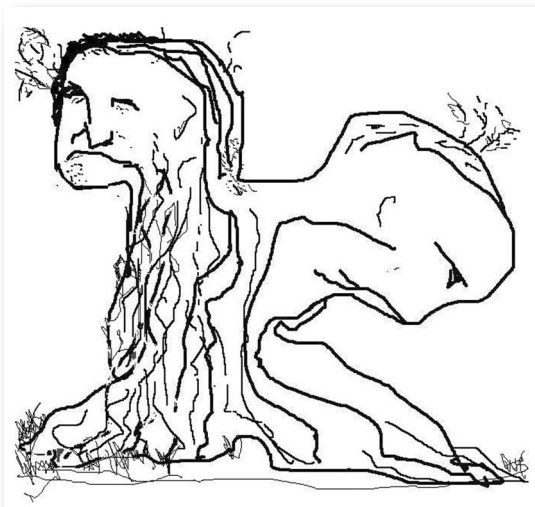
<sup>60</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1970, s. 218.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>62</sup> L. Harvey, op. cit., s. 359.

zbieżności między wierszami z tego okresu a powieścią *Dream of Fair to Middling Women* czy zbiorem opowiadań *More Pricks than Kicks*. Na pierwszy plan wybija się w twórczości młodego pisarza zagadnienie miejsca sztuki, twórczości literackiej, w świecie, który przepełnia cierpienie nieodłącznie związane z kondycją ludzką. Waloryzacja nocy i muzyki oraz uśmierniająca ból kontemplacja artystyczna stanowią główne przesłanki wierszy *Alba* i *Dortmunder*. Oba te utwory zalecają porzucenie makrokosmosu na rzecz mikrokosmosu, wycofanie się ze świata obiektywnego na rzecz zanurzenia się w bogactwie własnego życia wewnętrznego, rozwiązanie, które determinuje też niemal całą późniejszą prozę Becketta. Zagadnieniu relacji między tymi dwoma sferami w odniesieniu do zadań poezji poświęcony jest trzeci z analizowanych wierszy – zwięzły, niemal epigramatyczny liryk *The Vulture*, swoiste *credo* artystyczne młodego Becketta. Oderwanie się od sfery własnych doznań intelektualnych i zmysłowych, czyli mikrokosmosu, i potraktowanie jej na równi ze zjawiskami zewnętrznymi, z makrokosmosem, ukazane jest tam jako warunek kreacji poetyckiej.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że rażące zaniedbanie poezji Becketta przez krytykę literacką jest niewspółmierne do jakości jego osiągnięć na tym polu. Oczywiście obcowanie z jego wierszami nie jest rzeczą łatwą, lecz należy mieć nadzieję, że przedstawione analizy tych trzech ważnych wierszy z pierwszego wydanego drukiem zbioru poetyckiego Becketta do pewnego stopnia wypełnią poważną lukę badawczą i być może zachęcą zarówno miłośników twórczości irlandzkiego mistrza, jak i naukowców studiujących jego dzieło, do włączenia w obręb swych zainteresowań również jego poezji.



Anna Matysiak, *Pień*

## Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Sławomir Studniarz  
(University of Warmia and Mazury in Olsztyn  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

### **Zapomniany poeta Samuel Beckett** **The forgotten poet Samuel Beckett**

- Błoński, Jan i Marek Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982.
- Cohn, Roby, *A Beckett Canon*, Ann Arbor 2005.
- Eliot, Thomas Stearns, „Jałowa ziemia” w przekładzie Czesława Miłosza, [w:] *Wybór poezji*, Wrocław 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang, „Podróż w Góry Harzu zimą” w przekładzie Zofii Ciechanowskiej, [w:] *Dzieła wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył S. H. Kaszyński, Warszawa 1983.
- Harvey, Lawrence, *Samuel Beckett Poet & Critic*, Princeton 1970.
- Joyce, James, *The Complete Works*, e-artnow, 2016.
- Kenner, Hugh, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, New York 1973.
- Kędzierski, Marek, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990.
- Kędzierski, Marek, „Wstęp”, *Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze*, 4 (12) 1996, s. 9.
- Kędzierski, Marek i Krzysztof Myszkowski, *Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze*, „Pułapka Becketta (3) – Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski w rozmowie o wierszach SAMUELA BECKETTA,” 4 (68) 2010, s. 59-98
- Lawlor, Seán, „‘Alba’ and ‘Dortmunder’: Signposting Paradise and Balls-aching World”, [w:] *„All Sturm and no Drang”: Beckett and Romanticism. Beckett at Reading 2006*, pod red. Dirka Van Hulle i Marka Nixona, Amsterdam 2007, 227-240.
- Lawlor, Seán i John Pilling, *The Collected Poem of Samuel Beckett*, Londyn 2012.
- Little, Roger, „Beckett's poems and verse translations or: Beckett and the limits of poetry”, [w:] *The Cambridge Companion to Beckett*, pod red. J. Pillinga, Cambridge 1994, 184-185.

- Perloff, Marjorie, „Beckett the Poet”, [w:] *A Companion to Samuel Beckett*, pod red. Stana E. Gontarskiego, Chichester 2010, 211-228.
- Ważyk, Adam, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973.
- *Webster's 1913 Dictionary*, Data dostępu 23.01. 2018.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia filozofii*, tom 2, Warszawa 1970.