

## Sposoby tworzenia znaczeń w twórczości Samuela Becketta

W artykule tym zajmować się będę różnorodnymi sposobami generowania znaczeń, jakie obserwujemy w twórczości Samuela Becketta. Nie zmierzam do przedstawienia jednoznacznych wniosków, pozwalających na spójną interpretację choćby jednego utworu, a to z tej prostej przyczyny, że – moim zdaniem – każdy z utworów Becketta wymyka się systemowej interpretacji. Ważne są pojedyncze zdania, akapity, słowa, sposoby ich łączenia, zachodzące pomiędzy nimi relacje, a nie semantyka – „idea ogólna” – pełnego tekstu<sup>1</sup>. Mówiąc o semiosferze utworów Becketta, podążać będę tropem koncepcji Jurija Łotmana, zakładającej analogię (nie utożsamianie!) między utworami literackimi a żywymi organizmami<sup>2</sup> (podobne założenie, choć wywodzące się z innej tradycji literaturoznawczej, proponuje w odniesieniu do Becketta Porter H. Abbott<sup>3</sup>). Widzę to w sposób następujący: odrzucając możliwość jednolitego, spójnego, statycznego, zamkniętego systemu semantycznego, Beckett twórczo wykorzystuje określony zbiór w miarę jednolitych chwytów literackich, tworzących na różnych etapach ewolucji jego twórczości – więcej: w różnych partiach tego samego utworu – znaczenia sprzeczne, rozbieżne, pozornie się wykluczające. Narzuca to czytelnikowi ciągłą potrzebę aktywnej recepcji, napiętej uwagi, przewartościowywania wcześniejszych ustaleń (bądź też sprawa, że szybko rezygnuje on z czytelniczey przygody). Dzieje się tak zarówno podczas pierwszej, sekwencyjnej lektury, jak i kolejnych odczytań tego samego tekstu (o takiej potrzebie niech zaświadczy *Godot i jego cień* Antoniego Libery).

Próbując odczytać utwory Becketta, kładę zatem szczególny nacisk na zatamizowane jednostki kompozycyjne. Uwagę przykuwać będą detale, fragmenty, marginalne – może się zdawać – szczegóły. Sądzę, że Beckett w skrajny sposób polaryzuje Łotmanowski postulat, mówiący o autonomii każdej jednostki kompozycyjnej oraz o jej jednoczesnym dążeniu do mnożenia relacji semantycznych z wszystkimi (a nie tylko analogicznymi!) pozostałymi wewnątrztekstowymi jednostkami kompozycyjnymi<sup>4</sup>. Doprowadza rzecz do ostateczności: poszczególne słowo dąży do tego, by eksplikować przypisane mu właśnie znaczenia, a jednocześnie multiplikuje swe relacje z innymi (niekoniecznie przyległymi) słowami, lecz także zdaniami, akapitami, kreowanymi obrazami, dźwiękami,

<sup>1</sup> Kwestię tę omawiam dokładniej w artykule *Strzępy, fragmenty i niedokończone zdania. Beckett jako poeta*, „Topos” 2006 nr 6, s. 45–54.

<sup>2</sup> Zob. Y. Lotman, *Analysis of the poetic text*, Ann Arbor 1976, s. 10.

<sup>3</sup> Polski przekład artykułu Portera H. Abbotta *Dziedzictwo Samuela Becketta* ukaże się w przygotowywanej przeze mnie do druku książce *Samuel Beckett: tradycja – awangarda*.

<sup>4</sup> Zob. omówienie tych zależności [w:] J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.

powstającymi asocjacjami, fonemami, motywami, tematami oraz z pozostałymi utworami autora (szczególnie z drugą wersją językową), a także z tradycją literatury światowej.

Jak od wszystkich reguł dotyczących Becketta, tak i od tej znajdziemy wyjątek. W przypadku najkrótszego tekstu dramatycznego, zaledwie trzydziestopięciosekundowego interludium *Breath* (*Oddech*), trudno mówić o jakiegokolwiek sekwencji jednostek kompozycyjnych (w tym miejscu wypada wytłumaczyć się z przyjętej przeze mnie strategii: jako anglista analizę swą opieram głównie na tekstach angielskich). *Breath* to jeden pełny impuls światła ograniczony nagraniem sekwencją dźwięków, wchodzący w relacje z zaśmieconą sceną. Na podstawie tak wątych sygnałów scenicznych (oraz tekstowych – piszę o tym dokładniej w *Kształcie literackim Samuela Becketta*), pisarz konstruuje bardzo pojemną siatkę znaczeń zawieszonych pomiędzy: 1. przyrównaniem życia do sceny; 2. synekdochą zrównującą oddech z życiem, czyli daleko idącą generalizacją; 3. symetrią kompozycyjną i 4. precyzją sceniczną. Zresztą, wszystkie elementy *Oddechu* wchodzą w dalsze relacje z pozostałymi utworami Becketta (właśnie tego rodzaju powiązania intertekstualne sankcjonują potencjał semantyczny *Breath* – utwór ten nie znaczyłby tak wiele, gdyby nie wyszedł spod pióra Becketta).

Opisany przede chwilą sposób kreowania znaczeń uprawomocnia, jak mam nadzieję, przyjęty przeze mnie sposób podążania za sygnałami obecnymi w tekstach Becketta. Zajmując się mikroświatem struktur tekstowych, usiłuję zestawiać sekwencje jednostek kompozycyjnych z tworzonym na ich podstawie paradygmatem reguł semiotycznych. Relacje te najpełniej widoczne są w *Kwadracie* Becketta: bez problemu potrafimy opisać paradygmatyczne reguły ustalające sekwencje ruchu aktorów; bezowocna okaże się natomiast próba jednoznacznego i skończonego opisu semantyki wspomnianego utworu. Ten skrajny przypadek wiele nam mówi o przyczynach programowego odrzucenia przez Becketta dychotomii treści i formy<sup>5</sup>. Powtórzę: utwór artystyczny jest dla niego przede wszystkim określonym systemem semiotycznym (dominantą nie jest tu semantyka), dążącym do generowania znaczeń autonomicznych względem świata zewnątrztekstowego. Semiosfera tekstu – jego superkod – dąży do tego, by nie znaczyć nic ponad to, czym on jest.

Omówienie przykładów wyjaśniających powyższe założenia rozpocznę od przypomnienia istotnych u Becketta relacji światła i ciemności, by następnie zająć się zestawieniem tego, co jednostkowe, z tym – co ogólne, i na tej podstawie pokrótce omówić archetypowy wymiar Beckettowskiej czasoprzestrzeni. W kolejnej części artykułu zobrazuję sposób, w jaki pisarz używa strategii ekwiwalentu (rozumianego, za Jurijem Tynjanowem i Andrzejem Zgorzelskim, jako element systemu, odnoszący odbiorcę do pełnego systemu<sup>6</sup>); odniosę się do tezy Enocha Bratera o imperatywie czytania narracyjnych utworów

<sup>5</sup> O spójności formy i treści mówi Beckett w swym eseju na temat Joyce'a (przekład polski [w:] S. Beckett, *Wierność przegranej*, Kraków 1999).

<sup>6</sup> Zob. omówienie tego terminu przez Andrzeja Zgorzelskiego w artykule *Funkcja ekwiwalentu jako czynnika genealogicznego* [w:] A. Zgorzelski, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999, s. 109–134.

Becketta na głos<sup>7</sup>, by dotrzeć do zwińcającego mój tekst postulat fonosemantycznych (fonosemiotycznych?) badań nad jego tekstami.

Ponieważ o semiotycznym systemie opartym na zestawieniu dwóch przeciwstawnych (kontrast *versus* gradacja) odczytań relacji pomiędzy światłem a ciemnością pisałem gdzie indziej<sup>8</sup>, w tym miejscu jedynie przypomnę wnioski wynikające z mojej argumentacji. Otóż, specyfika zestawiania światła i ciemności, wraz ze znaczeniami przypisywanymi tym relacjom przez tradycje literackie, artystyczne, filozoficzne i religijne (patrz choćby James Knowlson i Enoch Brater<sup>9</sup>), decyduje o ich niezwyklej zdolności do generowania znaczeń. Beckett wykorzystuje to znakomicie. Dzięki atomizacji jego tekstów każdorazowe przywołanie światła oraz/lub ciemności umożliwia kreację bardzo konkretnych – często idiosynkratycznych – znaczeń.

Tak dzieje się chociażby w przypadku znakomitej późnej prozy – *Company* (Towarzystwo). Utwór rozpoczyna powtarzana później w różnych wariantach kwestia: „A voice comes to one in the dark. Imagine.” („Une voix parvient à quelqu’un dans le noir. Imagine.”<sup>10</sup>). Czym jest owa ciemność? Zaprzeczeniem dochodzącego głosu? Metonimią niewiedzy? Czy jest jakieś światło w ciemności? Kim jest leżący w ciemności? Jak leży? Kogo i co ma wyobrazić? Kolejnych pięćdziesiąt osiem akapitów (podstawowych jednostek kompozycyjnych *Company*) podsuwać będzie rozmaite, często wzajemnie wykluczające się odpowiedzi na te i podobne pytania. Z perspektywy akapitu 2. wydaje się pewne, że leżąca postać, do której dochodzi w ciemności głos, to figura odbiorcy, słuchacza, czytelnika (metaforycznie „wychodzącego” podczas lektury, z „ciemności/niewiedzy”). Odbiorca ten spełniałby rolę analogiczną do Audytora z *Nie ja*, Słuchającego z *Impromptu Ohio* czy widowni z *Partii monologu*. Ten metaliteracki sposób odczytania ciemności jako abstrakcyjnego opisu sytuacji narracyjnej nie znajduje zastosowania w akapicie 27. Podaję go w nowym tłumaczeniu Antoniego Libery:

„To światło wtedy. Jasność bez słońca i chmur. Wymykasz się o świcie i wspinasz na pagórek. Masz tam swoją kryjówkę, niszę w kępie żarnowców. Na wschodzie w dali za morzem zarys wysokich gór. Podręcznik do geografii mówi, że dzieli od nich aż siedemdziesiąt mil. Widzisz to po raz trzeci lub po raz czwarty w życiu. Gdyś pierwszy raz im powiedział, naigrywali się z ciebie. Widziałeś tylko chmury. Dlatego też od tej pory to, jak i całą resztę, zachowujesz dla siebie. Wracasz do domu o zmroku i kładziesz się bez kolacji. I znów to światło, w ciemności. Z niszy w kępie żarnowców wpatrujesz się w dal za morze, aż rozsada ci oczy. Zamykasz je, liczysz do stu, otwierasz i znowu patrzysz. Tak długo, aż wreszcie są. Ledwo bladoniebieskie na tle bladego nieba. I znów to światło, w ciemności. I zasypiasz w tym świetle bez słońca i bez chmur. I śpisz do światła dnia”<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Jest to naczelna teza wnikliwej monografii autorstwa Enocha Bratera pt. *The Drama in the Text*, Oxford 1994.

<sup>8</sup> Relacjami ciemności i światła zajmuję się w dwóch pierwszych rozdziałach mojej książki *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta* (Universitas 2006) oraz w bardziej skróto wym ujęciu w artykule *Ciemności i światła na scenie Samuela Becketta* („Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 3–4, s. 139–149).

<sup>9</sup> Zob. J. Knowlson, *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, London 1972; E. Brater (ed.) *Beckett at 80: Beckett in Context*, Oxford 1986.

<sup>10</sup> S. Beckett, *Company*, London, s. 7 oraz *Compagnie*, Paris, s. 7.

<sup>11</sup> Przykład według Antoniego Libery. Książka ukaże się niebawem nakładem PIW-u.

Fragment ten eksploruje semantykę zestawienia terazniejszej ciemności ze światłem przeszłości. Wydawać się może, że odnaleźliśmy klucz do całego utworu – mamy tu jeden podmiot, rozpisany na wiele głosów. Elementy mimetyczne („pagórek”, „podręcznik do geografii”, „kępa żarnowców”) sugerują zrównanie „światła z dniem” oraz przeciwstawionych im „ciemności z nocą” (co najbardziej czytelne jest we frazie: „śpisz do światła dnia”). Wydaje się zatem, że „teraz” jest „nocą”, „wtedy” zaś jest „dniem”.

Pozostajemy jednak w pełni świadomi, że ciemność i światło znaczą w tym akapicie o wiele więcej. Powtórzony motyw „jasności/światła bez słońca i chmur” zaświadcza o tej wieloznaczności. Czy chodzi tu o opis fikcyjnego świata, w którym szarość analogiczna jest do szarości panującej na scenie *Końcówki*? Czy może pobrzmiewa tu echo wcześniejszych metaliterackich odniesień? A może po prostu mamy tu do czynienia z sugestią snu czy raczej nocnego czuwania? Charakterystyczną cechą semiosfery tekstów Becketta jest to, że na żadne z powyższych pytań nie jesteśmy w stanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi (czy Godot jest Bogiem? – nie, jest on Godotem).

Przy tym wszystkim nie zapomnijmy o jeszcze jednym – tak jak to jest w *Krokach* – w *Towarzystwie* jasność i ciemność odgrywa rolę kompozycyjną. Przypomnę: wyciemnienie dzieli tekst *Kroków* na cztery części, w których coraz bledszy staje się pas scenicznego światła. W czwartej, ostatniej części przedstawienia, pas ten jest ledwie na chwilę oświetlany. May nie pojawi się już na scenie. Nie ma słów. Nie ma kroków. Zapada ostateczna ciemność. W *Towarzystwie* silnie zaznaczana jest z kolei sugestia, że poszczególne akapity (słowa dochodzącego z ciemności głosu?) to jasność w zapadającej pomiędzy poszczególnymi akapitami „ciemności ciszy”. Tekst rozpoczyna się wtedy, gdy głos dochodzi z ciemności. Rama kompozycyjna cytowanego przed chwilą akapitu również wprowadza ten motyw (rozpoczynające akapit: „To światło wtedy” oraz końcowe „I zasypiasz w tym świetle bez słońca i bez chmur. I śpisz do światła dnia”). W tym rozumieniu „światłem w ciemności” są akapity, słowa, dochodzący głos, natomiast samą „ciemnością” – cisza, milczenie, brak słów. Wszystko to, co poza tekstem, ale i to, co pomiędzy akapitami.

Metaforyka światła i ciemności to dla Becketta istna maszyna do produkcji znaczeń. Nieco innego rodzaju relacje obserwujemy w często niezauważanym przez krytyków sprzężeniu tego, co jednostkowe/indywidualne, z tym, co ogólne/universalne. Generalnie rzecz ujmując, ewolucja twórczości Becketta przebiega w kierunku abstrakcyjności (proszę porównać *Murphy’ego* ze *Stirrings Still*). Jednak napięcie między referentem mimetycznym (tak chyba najlepiej określić wszelkie zabiegi uprawdopodobniania świata fikcyjnego) a uniwersalnym uogólnieniem jest u Becketta niezmiennie obecne. James Knowlson pokazuje, że Gogo i Didi uosabiają egzystencjalną kondycję człowieka, a jednocześnie sceneria ich świata w pewnym stopniu odsyła do francuskiego krajobrazu wojennej ucieczki pisarza z Paryża<sup>12</sup>. Stan Gontarski podkreśla, że u Becketta nawet w najbardziej odrealnionych utworach muszą pojawiać się elementy mimetyczne (choć by ledwie zauważalne)<sup>13</sup>. Obraz sceniczny z *Nie ja* (czy *Komedii*) to jednak nie tylko

<sup>12</sup> J. Knowlson, *Damned to Fame*, London 1996, s. 139.

<sup>13</sup> S.E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts*, Bloomington, s. 2.

świadectwo dehumanizacji dwudziestowiecznego świata, lecz także smutna opowieść konkretnej bohaterki (czy trojga postaci).

Napięcie pomiędzy uprawdopodobnianiem a abstrahowaniem bardzo trafnie określa sekwencja następujących zdań z 27. akapitu *Towarzystwa*:

„W żadnym szczególnym miejscu, na szlaku z A do Z. A najprawdopodobniej na drodze Ballyogan. Tej miłej, starej dróżce. A zatem w jakimś miejscu na drodze Ballyogan, miast w żadnym szczególnym miejscu. W miejscu gdzie nie ma już ruchu. A zatem w jakimś miejscu na drodze Ballyogan, na szlaku z A do Z”.

Z jednej strony, pojawia się algebraiczna rozpiętość linii/drogi, ograniczonej skrajnymi literami alfabetu (co ma przecież swoje metaliterackie konotacje), a z drugiej, mimetyczny konkret „miłej starej dróżki”, geograficznego odniesienia do „drogi Ballyogan”. Jesteśmy gdzieś na drodze w Irlandii, a jednocześnie na jakiejś niezdefiniowanej ścieżce oraz – to uogólnienie jest równie ważne – na drodze życia, gdzieś pomiędzy początkowym punktem narodzin (A) a końcowym punktem śmierci (Z), między pierwszą literą tekstu (w wersji angielskiej: „A voice [...]” a końcową kropką).

Tworzone w otwarciu akapitu 27. pole asocjacyjne operuje jednocześnie na kilku rozmaitych, pozornie niespójnych poziomach semantycznych, z których żaden, jak twierdzą, nie przejmuje roli dominanty (można by zatem powiedzieć, że mamy do czynienia z aporią). Odcinek drogi staje się konstruktsem semiotycznym, nad którym tekst nadbudowuje co najmniej trzy rozmaite sugestie semantyczne (1. algebraiczna abstrakcja; 2. geograficzny referent; 3. topos drogi jako życia). Zachodzi tu pewna zmiana względem przywołanego przeze mnie wcześniej *Kwadratu*: tam budowany jest wyjątkowo skomplikowany konstrukt semiotyczny (precyzyjnie wytyczony ruch w obrębie kwadratu); w *Towarzystwie* ustanowiony konstrukt semiotyczny (odcinek drogi) staje się podstawą do nakładania rozmaitych znaczeń.

Analogiczny zabieg zauważamy u Becketta niejednokrotnie, również wtedy, gdy zdecydujemy się na porównanie zastosowania zbieżnego motywu w różnych tekstach. Niech za przykład raz jeszcze posłuży przytoczony powyżej w całości akapit 7. *Towarzystwa* („To światło wtedy [...]”) oraz kluczowa, pięćdziesiąta, linijka ostatniego utworu Becketta, wiersza *what is the word* (w tłumaczeniu Libery no właśnie co). Wers ten brzmi następująco:

„folly for to need to seem to glimpse afaint away over there what–”

(„obłąd że w ogóle chce się by się zdawało że ledwo się widzi gdzieś tam daleko w dali jakby we mgłę co–”) <sup>14</sup>.

W obu przypadkach mamy do czynienia z motywem samotnego obserwatora, wypatrującego w natężeniu tego, co ledwie jawi mu się gdzieś w oddali, czego nie może dostrzec, ując słowami, wypowiedzieć. Mamy wrażenie, że jest to relacja niezwykle intymnej epifanii. Analiza tych scen w kategoriach przestrzennych pozwala powiedzieć,

<sup>14</sup> Polski przekład za: „Topos” 2006 nr 6, s. 42–43. Wersja angielska [w:] S. Beckett, *Beckett short No. 11. Stirrings Still*, London 1999, s. 25–28.

że mamy do czynienia z obserwatorem w punkcie A, wypatrującym w natężeniu czegoś, co chce zobaczyć w oddali (punkcie B)<sup>15</sup>.

W *what is the word* sama potrzeba wypatrywania zdefiniowana jest jako „folly” („głupstwo/obłąd”), natomiast czynność ta przyjmuje charakter bardzo ogólny, nieokreślony, abstrakcyjny. Wypatrywanie przeciwstawnego bieguna odczytywane tu być powinno na poziomie metafizycznym, metajęzykowym i metaliterackim. Jednocześnie. Przypisywane słowu „what/co” asocjacje spletają się na styku znaczeń takich jak: „po drugiej stronie świata”, „po śmierci”, „na innym poziomie ontologicznym”, „po drugiej stronie języka”, „poza literaturę”, ale też po prostu „poza światem nadawcy”. Z perspektywy pięćdziesiątej linii *what is the word* wszystkie te elementy pozostają nieosiągalne, niezrealizowane, potencjalne.

Choć sposób kreowania znaczeń w przywołanym przeze mnie fragmencie *Towarzystwa* wydaje się – ogólnie rzecz biorąc – zbieżny, to jednak niuanse decydują o odmiennej funkcjonalizacji poszczególnych elementów. Natężenie warstwy mimetycznej sprawia, że obserwator (chłopiec) staje się konkretną postacią, a wypatrywane w napięciu w oddali „wysokie góry” uprawdopodobnione są wzmianką o „Longmanie”/„podręczniku do geografii”. Istotna jest ujawniona przez głos (narratora) świadomość wyjątkowego charakteru, opisywanego przeżycia („Widzisz to po raz trzeci lub po raz czwarty w życiu”) oraz niemożności komunikowania go innym („Gdyś pierwszy raz im powiedział, naigrywali się z ciebie. (...) Dlatego też od tej pory to, jak i całą resztę, zachowujesz dla siebie”). Przy tym wszystkim wypada podkreślić, że kontekst tego opisu narzuca konieczność niedostównego, metaforycznego odczytania tak przedstawianego wspomnienia. Nie chodzi tu przecież wyłącznie o kontury wysokich gór, ledwie jawiących się na horyzoncie, a przypominających chmury, lecz o coś więcej. No właśnie, co? (celowo brakuje ‘o’ – nawiązuję do *what is the Word* w tłumaczeniu Libery – „no właśnie co”)

Metaliteracki a jednocześnie metafizyczny potencjał omawianego konstruktów semiotycznego (toposu) ujawnia się jeszcze wyraźniej w kontekście diachronicznym. Ujmę to w sposób następujący: Beckett kwestionuje tu ugruntowany, choćby przez Williama Butlera Yeatsa, imperatyw literackiego (egzystencjalnego) dążenia do uprzywilejowanego aksjologicznie świata „tam i wtedy”. Konstruowany w wierszach takich jak *The Lake Isle of Innisfree* oraz *Sailing to Byzantium* model rzeczywistości opiera się na przeświadczeniu, że generowany przez poezję (sztukę) świat umożliwia sprzeniewierzenie się bezlitosnym regułom otaczającej nas rzeczywistości. Wsłuchując się w głębinę serca, można dostyszeć utopijny plusk jeziora młodości, a wytrwale żeglując ku Bizancjum, możemy przekreślić nieubłaganą przemijalność istnienia. Pomimo podjętych w tym kierunku wysiłków, Beckett nie dostrzega tego, co Yeats – pozostaje „tu i teraz”, na szarym chodniku, w krainie przemijalności, unieruchomiony w szarym wnętrzu *Końcówki*, czekający na zapomnianych przez boga peryferiach sceny *Godota*.

---

<sup>15</sup> Zasadność porównywania tych dwóch fragmentów jest obecnie powszechnie uznana w anglojęzycznej literaturze fachowej. Różnił się oczywiście wysuwane na tej podstawie wnioski.

Przechodzimy tym samym w obszar uniwersalnego uogólnienia. Nadbudowanie, nawet nad prostymi obrazami, daleko idących generalizacji to jedna z częściej stosowanych przez Becketta strategii artystycznych (mimo wszystko, widoczne pozostają wpływy Joyce'a<sup>16</sup>). Całkowitą rację ma pod tym względem Antoni Libera – czasoprzestrzeń powstającą w utworach Becketta odczytywać należy nie tylko na poziomie dosłownym, lecz także poprzez pryzmat czasoprzestrzeni archetypów<sup>17</sup>. Poglądy Libery, moim zdaniem, wymagają jednej modyfikacji: systemu archetypowych znaczeń czasoprzestrzeni Beckett nie traktuje jako punktu dojścia swoich utworów (semantycznej dominanty). To zaledwie jeden z wielu wykorzystywanych naprzemiennie (czasem jednocześnie) kodów, umożliwiających kreację literackiego świata. Nie wszystkie motywy, tematy i elementy podlegają temu jednorodnemu systemowi. Ujmując to z pewnym przerysowaniem: Beckett nie chce być Dantem, lecz nawiązuje do świata *Boskiej komedii*, tworząc całkowicie autonomiczny model świata.

Czytając Becketta, zawsze należy mieć na uwadze odniesienia do systemu archetypów budowanych na podstawie czasoprzestrzennych cykli przyrodniczych, a składających się z następujących ciągów ekwiwalencji: „wschód/wiosna/świt/narodziny” – „południe/lato/południe/dojrzałość” – „zachód/jesień/zmierzch/śmierć” – „północ/zima/północ/nie-byt”<sup>18</sup>. Co istotne, Beckett w pełni świadomie korzysta z literackiej tradycji zezwalającej na metonimiczne zrównanie wszystkich elementów danych asocjacji (to znaczy zmierzch równa się śmierci, równa się jesieni, równa się zachodowi). Powtórzę: Beckett w pełni korzysta z tego systemu, a jednocześnie starannie unika podporządkowania mu swojej estetyki. Tak dzieje się w *Co gdzie* (nieprzypadkowa jest sekwencja pór roku, natomiast samotny Bam przedstawia swą opowieść zimą), *Czekając na Godota* (motyw zmierzchu) czy w *Krokach* (Pani Winter, ramiona krzyża, północne drzwi kaplicy). (Nawiasem mówiąc, uniwersalny – a zatem bardzo pojemny – charakter archetypowych odniesień przyczynia się do tego, że w równym stopniu „wierna tekstowi” będzie mimeetyczna – niemal ibsenowska – inscenizacja *Kroków* w reżyserii Waltera Asmusa, co wprowadzające metafizyczny niepokój *Kroki* z Billy Whitelaw w roli głównej).

Dochozimy tym samym do kolejnego sposobu kreacji znaczeń, który często stosowany jest przez Becketta. Jak już wspominałem, pojęcie ekwiwalentu (nie „ekwiwalencji”) rozumieć chcę jako zabieg polegający na przywołaniu pełnego systemu za pomocą jednego zaledwie znaku. Tak właśnie dzieje się, zazwyczaj, z wszelkimi odniesieniami – choćby tylko sygnalizowanymi – do „zimy”, „zmierzchu”, „północy” (o zjawisku tym pisałem nieco wcześniej). Analogicznie działają wszelkie aluzje intertekstualne („Hail holy light” ze *Szczęśliwych dni*) czy przywołania innych tekstów Becketta (powtarzalność kluczowych fraz, słów, motywów takich jak: *How it is*, *Footfalls* czy *Breath*). Podobnie jest zresztą z wszelkiego rodzaju aluzjami diachronicznymi, nawiązaniami do wielkich tradycji

<sup>16</sup> O relacjach Becketta z Joyce'm pisze chociażby J. Knowlson w: *Damned to Fame*, op. cit., s. 127–129.

<sup>17</sup> Zob. na przykład wprowadzenie Antoniego Libery do: S. Beckett, *Dramaty: wybór*, Wrocław 1995.

<sup>18</sup> Zob. M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1974 albo E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981.

kulturowych (moim ulubionym przykładem jest *Końcówka*, w której dwa pierwsze zdania Clova przywołują i tradycję judeochrześcijańską, i antyczną).

Przy tym wszystkim nie można zapomnieć, że Beckett brał odpowiedzialność nie tyle za dalekosiężne koncepcje humanistyczne, skomplikowane sposoby kreacji znaczeń, ile za tworzone układy dźwięków. I właśnie tym aspektem jego twórczości chciałbym się zająć w zakończeniu artykułu. Istotne jest, że opisywane przeze mnie przed chwilą sposoby tworzenia znaczeń (w szczególności zjawisko ekwiwalencji i ekwiwalentu) możemy – powinniśmy – stosować, gdy przedmiotem naszych badań stają się dźwięki. Modyfikując nieco tezę Enocha Bratera, mówiącą o konieczności odczytywania narracji Becketta na głos, zakładam, że w twórczości Becketta niezbędne jest dokładne przyjrzenie się semiotyce – oraz semantyce – uzgodnień brzmieniowych (i to w obu przenikających się wzajemnie wersjach językowych!). Wśród ech, dysonansów, powtórzeń, wariacji odnajdziemy – jak sądzę – całą gamę sposobów możliwych kreacji znaczeń. W przeciwieństwie do Bratera nie mówię tu o potrzebie analizy rzeczywistego odczytywania narracji (prowadzi to do redukcji wieloznaczności tekstowych i wymusza interpretacyjne decyzje). Mam na myśli świadomość różnorodnych projektowanych odczytań, o otwarciu na możliwe niedookreślenia tekstowe, o brzmieniowo-semantyczny potencjał fonemów, sylab, słów, fraz, zdań i akapitów. Mówię o „wyobrażonym głośnym czytaniu”, tak jak w przypadku dramatu mówiłem o „wyobrażonym projekcie przedstawienia”. Głos dochodzi do kogoś w ciemności – on nie dochodzi, możemy jedynie wyobrazić sobie, że on przychodzi. A następnie odchodzi.

### **Summary**

#### **Some methods of meaning creation in Samuel Beckett's oeuvre.**

In this article, I deal with a whole range of methods of meaning creation in Samuel Beckett's works. The main objective is to illustrate the ways in which semantics operates within a textual microcosm, which based on my assumption that in Beckett any attempts at establishing a fixed analytical (or interpretative) system results in a failure. This is why, I propose to concentrate on particular sentences, phrases, words, or even sounds (rather than on a 'general idea') when analysing Beckett's prose and drama.