



SPOŁECZEŃSTWO  
EDUKACJA  
JEZYK

Tom 7/2018, ss. 41-58  
ISSN 2353-1266  
e-ISSN 2449-7983  
DOI: 10.19251/sej/2018.8(4)  
[www.sej.pwsplock.pl](http://www.sej.pwsplock.pl)

---

**Jadwiga Uchman**

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Płocku

## **SAMUEL BECKETT A IRLANDIA**

### SAMUEL BECKETT AND IRELAND

#### **Abstrakt**

Artykuł omawia wybrane zagadnienia dotyczące związków Samuela Becketta z Irlandią. Urodzony w tym kraju słynny Noblista, spędził we Francji większość swego życia twierdząc, że woli Francję w okresie wojny od Irlandii w czasie pokoju. Jego niechęć do kraju wyraziła się nie tylko tym, że go opuścił na stałe, ale również w postawie w momencie otrzymania nagrody Nobla, kiedy to kategorycznie sprzeciwił się, aby w związku z nieobecnością na uroczystości, nagrodę odebrał w jego imieniu Ambasador Irlandii, co było zwyczajową regułą. Mimo niechęci Becketta do kraju ojczystego, w jego twórczości dają się zauważyć pewne elementy irlandzkości, z których najważniejsze to upodobanie do narracji, cecha typowa dla dramaturgii irlandzkiej, postaci niektórych kobiet czy też rodzime nazwy geograficzne oraz odniesienia do tradycji kulturowych.

**Słowa kluczowe:** Beckett, Irlandia, Francja, dramat, narracja, kultura

#### **Abstract**

The article discusses chosen aspects of Beckett's relationship with Ireland. He spent most time in France and argued that he preferred France at war to Ireland at peace. He was strongly opposed to the Irish censorship and the domineering role of the Church. When he received the Nobel Prize in literature he objected to the idea of the Irish Ambassador's receiving it on his behalf even though this was the customary procedure. Despite Beckett's dislike of Ireland, his oeuvre is characterised by some Irish elements such as the narrative quality of his dramas, women characters, geographic names and references to cultural tradition.

**Key words:** Beckett, Ireland, France, drama, narration, culture

*Allée Samuel Beckett*  
*Foxrock 1906 – Paris 1989*  
*Ecrivain Irlandais*  
*Prix Nobel de Littérature*

Tablica zawierająca powyżej cytowany napis została odsłonięta 22 grudnia 1999 przez Jeana Tiberiego, burmistrza Paryża. Dokonując tego aktu, zmienił on nazwę fragmentu L'avenue René Coty w czternastej dzielnicy Paryża, składając w ten sposób hołd Samuelowi Beckettowi [Harrington, 2004, s. 164]. Część informacji na tabliczce nie ulega wątpliwości – rzeczywiście urodził się w Irlandii i zmarł w Paryżu, otrzymał również nagrodę Nobla w 1969 roku. Pozostałe informacje nie są tak oczywiste, co zauważył w swoim wystąpieniu podczas nadawania nagrody Nobla Karl Gierow ze Szwedzkiej Akademii:

*Zmieszajcie potężną wyobraźnię z logiką in absurdum, a rezultatem będzie albo paradoks albo Irlandczyk. Nawet Nagroda Nobla jest czasami podzielona. Paradoksalnie rzecz biorąc, tak właśnie stało się w 1969 roku – jedna nagroda została przyznana jednemu człowiekowi, dwóm językom i po trzecie, narodowi, który jest podzielony.*

Poddając w wątpliwość absolutną zasadność inskrypcji należy jednak pamiętać, że Beckett pisał po angielsku i francusku, tłumacząc swoje utwory z jednego języka na drugi. Można znaleźć jego utwory oraz prace krytyczne poświęcone jego twórczości zarówno w działach francuskich, jak i angielskich (choć nie w irlandzkich). Większość życia spędził we Francji, nie w Irlandii i otwarcie stwierdził, że woli *Francję w czasie wojny od Irlandii w czasie pokoju* [Shenker, 1956, s. 147]. Ponadto, pęknięcie w narodzie irlandzkim, o którym wspominał Gierow, jest widoczne zarówno w biografii jak i twórczości artysty.

Samuel Beckett urodził się w zamożnej wiosce Foxrock, odległej o osiem mil od Dublina. Dokładna data jego urodzin nie jest znana. Sam twierdził, że urodził się 13 kwietnia 1906, podczas gdy *akt urodzenia podaje datę 13 maja, nie kwietnia* [Knowlson, 1996, s. 23]. Wchodząc w skład irlandzkiej protestanckiej mniejszości w zasadniczo katolickiej społeczności, Beckett musiał czuć się wyobcowany, co może wyjaśniać motywy alienacji i samotności występujące w jego twórczości. Vivian Mercier, irlandzki krytyk twórczości Becketta, skomentował podobieństwa w sytuacji swojej i Noblisty:

*Typowy chłopiec anglo-irlandzki... dowiaduje się, że nie jest całkiem irlandzki prawie zanim nauczy się mówić; potem dowiaduje się również, że daleko mu też do bycia Anglikiem. Nacisk, wywierany na niego, aby stał się w pełni Anglikiem albo Irlandczykiem, może na zawsze zniszczyć część jego indywidualności. „Kim jestem?” to pytanie, na które musi odpowiedzieć każdy anglo-irlandczyk, nawet jeżeli, tak jak w przypadku Yeatsa, zajmie mu to całe życie [Mercier, 1977, s. 26].*

Wiele lat później, zapytany o swoje dzieciństwo, Beckett opisał je jako

*pozbawione wydarzeń. Można by powiedzieć, że miałem szczęśliwe dzieciństwo... mimo że nie miałem predyspozycji do bycia szczęśliwym. Moi rodzice robili wszystko, co możliwe, żeby dziecko było szczęśliwe. Ale często czułem się samotny. Wychowywano nas jak Kwakrów. Ojciec mnie nie bił ani moja matka nie uciekała z domu [Bair, 1980, s. 14]<sup>1</sup>.*

Jego życie w domu rodzicielskim nie było jednak szczęśliwe, głównie z powodu dominującej matki. Po śmierci ojca w roku 1933, tak bardzo podupadł na zdrowiu (zarówno fizycznym jak i psychicznym), że zdecydował się poddać terapii psychoanalitycznej. Listy, które pisał w tym okresie do swojego przyjaciela Toma McGreevy'ego, jasno uwidaczniają, że to właśnie matka była przyczyną jego problemów [Knowlson 1996, s. 178]. Była ona, w pewnym sensie, kombinacją przeciwieństw – jednocześnie kochająca i dominująca, pomagająca i wymagająca, matka, którą obecnie określono by jako „toksykzną”. Konflikty, do których dochodziło między nimi, dotyczyły różnych spraw, a jej podstawowe zarzuty odnosiły się do nadmiernego picia syna oraz nie posiadania stałej pracy i wynikającej z tego potrzeby wsparcia finansowego. W rezultacie Beckett opuścił Irlandię, by, po spędzeniu paru lat w Niemczech, ponownie do niej wrócić w roku 1937. Knowlson [1996, s. 251] odnotowuje, że *trudno jest jednoznacznie stwierdzić, co spowodowało ich ostateczną, gwałtowną kłótnię, która w rezultacie doprowadziła do tego, że Beckett opuścił Coolrinagh i Irlandię, aby nigdy więcej tam nie mieszkać. Jeżeli było to konkretne wydarzenie, a nie powolne narastanie tarć i sporów, to miało ono miejsce między 21 a 28 września*. Dwudziestego ósmego września nie mieszkał już z matką, o czym świadczy jego list do McGreevy'ego wysłany tego dnia z hotelu Imperial w Waterford:

*Wielką ulgą jest bycie poza domem, gdzie moje układy z matką stały się nieznośne. Tak nieznośne, że mam zamiar więcej nie spać w domu do momentu opuszczenia kraju, co, mam nadzieję, nastąpi w przyszłym tygodniu... Myliłem się sądząc, że czuję się dostatecznie dobrze, aby poradzić sobie z nią i z samym sobą w relacjach z nią. Teraz rezygnuję une fois pour toutes (raz na zawsze) [Knowlson, 1996, s. 252]<sup>2</sup>.*

Kłótnia mogła być związana z decyzją matki, aby wynająć ich duży dom i przenieść się do mniejszego, o czym pisał do McGreevy'ego tydzień wcześniej [Beckett, 2009, s. 548-551]. Mogła być konsekwencją spowodowania przez niego wypadku, w efekcie którego stracili samochód. Mogła też być rezultatem jego udziału w roli świadka w sprawie sądowej:

*May Beckett była wściekła z powodu udziału swojego syna w rozprawie sądowej dotyczącej Harry'ego Sinclaira (wujka Peggy) i jego oskarżenia o oszczerstwo słynnego pisarza-cum-lekarza Olivera St Johna Gogarty'ego (którego uwiecznił Joyce w Ulyssesie pod postacią Bucka Mulligana). W swoich pamiętnikach *As I Was Going Down Sackville Street* (1937) Gogarty ukazał rodzinę powoda w nieprzychylny, antysemitowski sposób. Sprytnie chwytły obrońcy pozwanego mające na celu zdyskredytowanie war-*

<sup>1</sup> Alec Reid. „The Reluctant Prizeman.” *The Arts*. November 1969, s. 63.

<sup>2</sup> Samuel Beckett w liście do Thomasa McGreevy'ego, 28 wrzesień 1937, Trinity College Dublin Library. Warto zauważyć, iż już w 1937 roku Beckett równolegle używał języka angielskiego i francuskiego.

tości zeznań świadka oskarżenia polegały na ukazaniu Becketta, jako bluźnierczego i dekadentckiego „intelektualisty” mieszkającego w Paryżu, co, zgodnie z ówczesnymi surowymi irlandzkimi standardami, było równoznaczne korupcji... Jego matka była zażenowana publicznym upokorzeniem: sprawę obszernie komentowały gazety dublińskie [McDonald, 2009, s. 13].

W trakcie rozprawy, zapytany czy uważa się za „Chrześcijanina, Żyda czy Ateistę”, Beckett odpowiedział „Za żadnego z tych trzech” [Bair, 1980, s. 268]. Beckett został nazwany przez obrońcę oskarżonego J. M. Fitzgeralda „rajfurem i bluźniercą z Paryża” i „koszmarną kreaturą” [Bair, 1980, s. 268]<sup>3</sup>. Upokorzenie wynikające z tego faktu oraz to, że odrzucił wszelkie wierzenia religijne najprawdopodobniej przelały czarę goryczy, od dawna charakteryzującej kontakty między matką i synem. Po zakończeniu sprawy sądowej i kłótni, która miała miejsce między nimi, w dalszym ciągu przebywając w Cooldrinagh pod nieobecność matki, w liście do McGreevy’ego datowanym na 6 października, Beckett napisał:

*(...) Zaskakuje mnie przytulność Cooldrinagh podczas jej nieobecności. I nie mógłbym życzyć jej niczego lepszego niż to, żeby czuła się tak samo, kiedy wyjadę. Ale nie życzę jej niczego, ani dobrego ani złego. Jestem tym, co stworzyła jej brutalna, okrutna miłość i dobrze, żeby jedno z nas wreszcie to zaakceptowało. Tak, jak było to przez cały czas, ona, która pragnęła, abym zachowywał się adekwatnie do jej października analfabetycznej dystynkcji, także do jej przyjaciół albo do kodu businessowego idealizowanego ojca – ojca odczłowieczonego – („Jeśli masz kiedykolwiek wątpliwości co robić, zapytaj się, co zrobiliby kochany Bill”)... Po prostu nie chcę jej widzieć ani pisać do niej ani dostawać od niej żadnych wiadomości [Beckett, 2009, s. 552].*

Biograf Becketta, Deirdre Bair, pisze:

*May sprawiała na sąsiadach i współwyznawcach wrażenie postępowania zgodnie z surowymi zasadami religijnymi, zabierała synów na nabożeństwa, odmawiała z nimi krótkie modlitwy przed snem, czasami modliła się przed posiłkami, ale jej własne uczucia były kontrolowane przez rutynowe postępowanie zgodne z zachowaniem rytuałów, a nie z prawdziwą wiarą. Ta dychotomia praktyki i wiary niepokoiła wiecznie ciekawego świata Sama od momentu najwcześniejszych wspomnień praktykowania religii... Ostatnie doświadczenie religijne jakie pamięta to Pierwsza Komunia, która miała miejsce po Bierzmowaniu [Bair, 1980, s. 18]<sup>4</sup>.*

Wypowiedź Becketta na temat religii w czasie rozprawy i jego późniejsze opinie dotyczące tego zagadnienia wskazują, że uważał wiarę za irytującą i dość na tym. Ani moja matka ani brat nie zyskali z religii nic, kiedy umarli. W momencie kryzysu jest ona mniej głęboka niż stare kontakty szkolne [Driver, 1961, s. 24]. Stosunek Becketta do zagadnienia religii jest jednym z wielu przykładów rozdzielenia jego psychiki. Z jednej strony, został on wychowany przez matkę w sposób, który wydawałby się sugerować, iż

<sup>3</sup> *Irish Times*, November 1937, s. 23-27.

<sup>4</sup> Alec Reid. „The Reluctant Prizeman.” *The Arts*. November 1969, s. 64.

zostanie chrześcijaninem. Dobrze znane jest zdjęcie małego Sama, który ze złożonymi rękoma klęczy obok swojej matki i modli się. Cronin pisze: *ta fotografia to oszustwo. Dorothy, siostra Beatrice Elvery, studentka, chciała namalować obraz na temat „Kładąc się spać”*. Czteroletni Sam miał „odpowiednie wymiary i wiek”, tak więc poprosiła May, aby dla niej pozował. Zdając sobie sprawę z tego, że wielokrotne sesje pozowania mogą być kłopotliwe, zrobiła mu zdjęcie, na podstawie którego powstał obraz [Driver, 1961, s. 20]. Mówi się, że matka codziennie czytała mu Biblię, co - jak uważa Cronin [1996, s. 20] - może być przesadzone. Prawdą jest jednak, że wśród książek, które zawsze chciał mieć pod ręką były jego własne prace i dzieła Joyce'a, różne wczesne wydania prac Samuela Johnsona, słowniki angielskie i francuskie oraz prace źródłowe, między innymi „Leksykon muzyczny”, Biblię i konkordancje biblijne [Cronin, 1996, s. 501]. Pisząc na temat opublikowanego w 1931 roku eseju Becketta Proust, Cronin zauważa:

*istnieje rodzaj podejścia do sztuki, które zawiera w sobie element religijnego zapалу albo próby sprawienia, żeby sztuka stała się rodzajem surogatu religii. Taka próba nie jest rzadkością wśród wcześniej religijnych młodych ludzi, którzy odkrywają sztukę w momencie odchodzenia od religii. Później Beckett zaprzeczał temu jakoby był kiedykolwiek wierzący czy też wiara miałaby być dla niego pociągająca. Religijne słownictwo Prousta sprawia przeciwne wrażenie [Cronin, 1996, s. 147].*

Nie ulega wątpliwości, że większość utworów Becketta zawiera odniesienia religijne albo wręcz bezpośrednio cytuje Biblię i już jego pierwsza sztuka *Czekając na Godota* jest tego dobrym przykładem. Wielu krytyków i miłośników teatru starało się rozwiązać zagadkę tożsamości Godota i niektórzy twierdzili, iż jest to Bóg [Bair, 1980, s. 382-383; Uchman, 1984]. Sam Beckett odrzucił taką interpretację. Gdy pytano go o to, kim lub czym jest Godot odpowiadał: *Gdybym wiedział, kim jest Godot, napisałbym to w sztuce* [Bair, 1980, s. 282]. Odrzucał również religijną interpretację dramatu: *Chrześcijaństwo jest mitologią, którą świetnie znam i której używam. Ale nie w tym wypadku* [Bair, 1980, s. 186]. Peter Woodhorpe, który grał Estragona w brytyjskiej premierze reżyserowanej przez Petera Halla wspomina: *Beckett powiedział mi na temat 'Godota', że głęboko żałuje, że nazwał go 'Godotem'. Ponieważ wszyscy interpretowali go, jako Boga. I z powodu tych wszystkich rzeczy, które ludzie mówili na ten temat. Powiedział, że nie ma on żadnego związku z Bogiem. Był wręcz pełen pasji, kiedy na ten temat mówił* [Bair, 1980, s. 123-124].

Pisarz stwierdził jednocześnie: *Byłoby głupotą z mojej strony udawać, że nie jestem świadom znaczeń przypisywanych słowu 'Godot', i opinii wyrażanej przez wielu, że jest to 'Bóg'. Ale należy pamiętać, że sztukę napisałem po francusku i, skoro nie miałem tego na myśli, tkwiło to jednak gdzieś w mojej podświadomości, chociaż nie zdawałem sobie z tego sprawy* [Bair, 1980, s. 557]. Uwaga ta jest interesująca zwłaszcza, jak twierdzi Vivian Mercier, jeżeli pamięta się, że *Beckett często podkreślał silne, nieświadome impulsy, które częściowo kontrolują jego pisarstwo; często mówił o byciu w 'transie' w czasie pisania* [Vivian, 1977, s. 87].

Już w roku 1935 pisał do swego przyjaciela Toma McGreevy'ego, że jest kimś, kto *nigdy nie miał predyspozycji ani zdolności do rzeczy nadprzyrodzonych* [Beckett, 2009, s. 257]. Mary Bryden, autorka książki *Samuel Beckett and the Idea of God*, w której koncentruje się na twórczości Becketta, a nie na jego życiu, pisze we wstępie: *kiedy Charles Juliet zapytał go w 1977 czy udało mu się wydobyć spod wpływu religii, odpowiedział enigmatycznie, że jest to sprawa 'dans mon comportement extérieur Sans doute. . . . Mais pour le reste'... jeśli chodzi o zachowanie, to na pewno tak... Ale jeśli chodzi o resztę...*<sup>5</sup> Komentując powyższą wypowiedź, Mary Bryden stwierdza:

*Elipsy jasno wskazują na fakt, że poddana zostaje w wątpliwość potrzeba zrzućenia bagażu religijnego. Biorąc rzecz dosłownie, Beckett w dalszym ciągu reagował na piękno Biblii Króla Jakuba, jej wersy często pobrzmiwają w tekstach Becketta, są przekształcane lub wypaczane tak, aby zaspakajały potrzeby autora. W twórczości Becketta jest również widoczna jego znajomość wiary i praktyki chrześcijańskiej i ogromna znajomość pisarzy teologicznych i duchowych... Hipotetyczny Bóg, który pojawia się w tekstach beckettowskich jest przeklęty z powodu zarówno swojej przewrotnej nieobecności jak i inwigilującej obecności. Jest czasami negowany, czasami ośmieszany lub ignorowany, ale on i jego torturowany syn nie są ostatecznie odrzuceni. Nawet jeśli Bóg nie jest postrzegany w realiach tu i teraz, zauważyć można potrzebę, potencjalne otwarcie na zbawczą funkcję, którą mogłoby spełnić Bóstwo* [Bryden, 1988, s. 2]<sup>6</sup>.

Długość poprzedniej sekcji dotyczącej religii można usprawiedliwić odwołując się do trzech faktów: jej znaczenia w życiu i twórczości Becketta, specyficznego znaczenia religii w Irlandii, gdzie nie jest ona tylko sprawą wiary poszczególnych jednostek, ale również zagadnieniem politycznym i wreszcie, po trzecie wydaje się, że to właśnie sprawy związane z religią spowodowały, że zdecydował się opuścić nie tylko matkę, ale również i swój kraj ojczysty.

Kiedy w roku 1937 Beckett podjął decyzję o opuszczeniu Irlandii i wyjeździe do Francji, wiedział jak wygląda tam życie, ponieważ w 1926 roku był tam na wycieczce rowerowej. Deirdra Bair pisze: *ten krótki pobyt we Francji zapoczątkował fascynację Becketta tym krajem* [1980, s. 49]. Ponadto, w latach 1928-1930 pracował jako nauczyciel w Paryżu w Ecole Normale Supérieure [Knowlson, 1996, s. 96]. Stwierdzając, że *Mimo iż Beckett kochał kraj i prostych, zwykłych ludzi i w jego twórczości można znaleźć wiele obrazów Irlandii, doszedł do wniosku, że nie będzie tu nigdy w stanie funkcjonować jako pisarz*; Knowlson następnie cytuje list, który otrzymał od Morrisa Sinclaira 11 października 1993:

*Życie w Irlandii było dla Sama równoznaczne z ograniczeniem wolności. Występował przeciwko irlandzkiej cenzurze. Nie był w stanie, jak W. H. Yeats poruszać się swobodnie na irlandzkiej scenie literackiej i w polityce Free State... Ale duże miasto i otwarty horyzont oferowały wolność względnej anonimowości (Belacqua szukający*

<sup>5</sup> Charles Juliet. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Paris: Editions Fata Morgana, 1986, s. 50.

<sup>6</sup> Znaczenie religii w twórczości Becketta omówione zostało we wspomnianej już książce Mary Bryden oraz, między innymi, w artykułach Butlera i Zeifmana.

baru, gdzie go nie znano) i stymulację w miejscu ucisku, zazdrości, intryg i plotek dulińskich [Knowlson, 1996, s. 253].

Wiele lat później, komentując swoją decyzję, Beckett powiedział coś podobnego: *Nie lubiłem mieszkać w Irlandii. Wiesz, o co chodzi – teokracja, cenzura książek i tym podobne. Wolalem mieszkać za granicą* [Bair, 1980, s. 269]<sup>7</sup>. Ustawa z dnia 16 lipca 1929, mająca na celu kontrolowanie i zakaz publikacji obscenicznych w Irlandii została ostro skrytykowana przez Becketta w artykule *Cenzura w Saorstadt*, napisanym w roku 1934. Omówił w nim definicję słowa „nieprzyzwoity” zawartą w ustawie, jako *utworzenie i procedury, które mają być stosowane przez Wydział Cenzury Publikacji* i stwierdził, że *Rejestr Zakazanych Publikacji to bardzo szczęśliwy pomysł, jest on, na wzór Czarnej Księgi Bostońskiej, darmową i stałą reklamę tych książek i periodyków, w których, bez względu na ich czysto literacki status, tkwi a priori doskonałość polegająca na tym, że udało im się zdenerwować specjalistę w sprawach zdrowego rozsądku* [Beckett, 1983, s. 86]. Beckett napisał również: *Część 3 ustanawia z istic pełną miłością ograniczenia dotyczące publikacji raportów postępowań sądowych. Ludzie nie mogą w dalszym ciągu rozkoszować się patologicznymi kaskami albo mniej oziębłymi postępowaniami dotyczącymi rozwodu, nieważności małżeństwa, separacji sądowej albo powtórnego przyznania praw małżeńskich* [Beckett, 1983, s. 86]. Pod koniec artykułu Beckett stwierdził:

*Wreszcie, amatorom chorobliwej socjologii to przedsięwzięcie może wydawać się atrakcyjne jako ciekawostka panicznego uchwalania prawa, bolesne napięcie między życiem i myślą znajdujące ujście w konstytucyjnym beknięciu, dużej ilości materiałów do czytania, które przynoszą zmęczenie egzorcyzmowane w 21 sekcjach. Sterylizacja umysłu i apoteoza brudu dobrze do siebie pasują* [Beckett, 1983, s. 87].

Kiedy artykuł ten wydrukowano w roku 1935, „W celu uaktualnienia, dodał akapit dotyczący ostatnio zakazanych książek, zawierający *More Pricks* i jego własny numer (465)” [Bair, 1980, s. 217]. W roku 1958, wspólnie z Sean'em O'Casey'em, ponownie wyraził swoje negatywne zdanie na temat irlandzkiej cenzury w związku z

*„Tóstal”, corocznym festiwalem sztuk i muzyki organizowanym wiosną w Dublinie... Arcybiskup Dublina odmówił odprawienia wotywniej mszy, która zazwyczaj otwierała Tóstal, jeżeli pokazane zostaną prace Joyce'a i O'Casey'a. Rada nie chciała uchylić weta Arcybiskupa. W rezultacie, teatralna wersja Ulyssesa, zatytułowana Bloomsday, została niezwłocznie zakazana, a sztuka O'Casey'a The Drums of Father Ned; Or, A Mickrococosm of Ireland miała być zaakceptowana tylko w przypadku, gdyby O'Casey zgodził się „wprowadzić pewne strukturalne poprawki”<sup>8</sup>. O'Casey odmówił. Kiedy Beckett się o tym dowiedział, wycofał zgodę na wystawianie swoich sztuk. Był tak wściekły, że w ramach dalszego protestu odmówił prawa wystawiania swoich sztuk gdziekolwiek w Republice Irlandii. Jeśli chodzi o samego Becketta cały ten epizod był jeszcze jednym przykładem na to, co razilo go w Irlandii. Spośród wszystkich rozczą-*

<sup>7</sup> Israel Shenker. „Moody Man of Letters.” *The New York Times*. 6 May 1956. Sek. 2: x, 1, 3.

<sup>8</sup> Eileen O'Casey, 30 October 1974, Dublin.

rowań i frustracji związanych z wystawianiem swoich sztuk, właśnie to pozostawiło po sobie najdłuższą trwającą urazę. Był wyjątkowo podniecony zawsze, kiedy opowiadał o tym wydarzeniu i używał go w celu zilustrowania swojej tezy, że Kościół Katolicki, w stosunku do którego był od dawna wrogo nastawiony, i rząd brytyjski były odpowiedzialne za to, że w Irlandii od XIX wieku pojawiła się w krótkim czasie tak duża liczba pisarzy [Bair, 1980, s. 462].

Zakaz trwał do maja 1960, kiedy to Beckett dał zgodę Cyrilowi Cusackowi na zorganizowanie dwóch przedstawień „Ostatniej taśmy”. Decyzja ta poprzedziła zgodę na wystawianie na scenach irlandzkich jego pozostałych sztuk [Morin, 2009, s. 15].

Zaskakująco duża liczba pisarzy, o których wspomina Bair, łączy się z następnym zagadnieniem, a mianowicie stosunkiem Becketta do irlandzkiej tradycji literackiej. W swoim artykule zatytułowanym *Samuel Beckett i kontr-tradycja*, John P. Harrington pisze: *Gregory, Yeats i Martyn wyobrażali sobie pojedynczą szkołę dramatu irlandzkiego, która ukazywałaby jednogłośnie te same wartości przy pomocy jednej, łatwo rozpoznawalnej stylistyki* [Harrington, 2004, s. 165]. Stwierdza on ponadto, że, kiedy Beckett pojechał w 1928 roku do Paryża, przyłączył się do koła młodych irlandzkich intelektualistów i pisarzy, zainteresowanych w większym stopniu sprawami międzynarodowymi, a nie wyłącznie nacjonalistycznymi sprawami i estetyką [Harrington, 2004, s. 167]. W roku 1934 Beckett napisał esej zatytułowany *Współczesna poezja irlandzka*, w którym stwierdził: *Proponuję, jako ogólną zasadę indywidualizacji w tym esej, stopień, w jakim młodzi irlandzcy poeci przejawiają świadomość nowej sprawy, która się wydarzyła, albo starej sprawy, która się powtórnie wydarzyła, a mianowicie zachwiania przedmiotu, bez względu na to czy jest to przedmiot współczesny, historyczny, mityczny czy też widmowy* [Beckett, 1983, s. 70]. Podzielił poetów na *antykwariuszy, dostarczających dobra osjańskie z wyżyn swojego samozadowolenia wiktoriańskiego Gala i pozostałych. Ci pierwsi stanowią większość, ci drudzy zostali łaskawie zauważeni przez Pana W. H. Yeatsa i porównani do 'ryb, które, wyrzucone na brzeg, nerwowo próbują złapać powietrze', co sugeruje, że powinni zginąć wraz z powietrzem* [Beckett, 1983, s. 70]. W swoim esej Beckett chwalił poezję Toma McGreevy'ego, Lyle'a Donaghy'ego, Arlanda Usshera, Denisa Devlina i Briana Coffy'ego (nota bene wszyscy z nich byli jego przyjaciółmi) twierdząc, że czerpali oni natchnienie z poetów francuskich jak Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, surrealistów i T. S. Eliota. Odróżnił ich od „antykwariuszy” albo przedstawicieli „celtyckiego odrodzenia” i uważał, że przedstawiają „to, co nowe” w Irlandii. *Odrzucał pełną samozadowolenia insularność Odrodzeniowców i neo-Odrodzeniowców, opisując Odrodzenie, jako źródło estetyczne pozbawione treści – 'ucieczkę od samoświadomości* [Morin, 2009, s. 33-34]. Zgodnie ze zdaniem Knowlsona, w eseju tym Beckett dyskredytuje *mitologizatora w Yeatsie. Robi to jednak tylko w celu podkreślenia wyzywającego, bardziej subtelnego Yeatsa. Zawsze podziwiał i uwielbiał większość poezji Yeatsa, uważając gros jego sztuk (choć nie wszystkie) za nudne jak flaki z olejem* [Knowlson, 1996, s. 181]. Morin komentuje listy wysyłane przez Becketta do McGreevy'ego dotyczące opinii na temat sztuk, które obejrzał w Dublinie: „*Techniki teatralne Lady Gregory, zgodnie z jego zdaniem, były*



szczególnie słabe; po obejrzeniu *Dervogilla* w roku 1934 opisał sztukę jako bezwarunkowo wulgarną w pomysłach i wykonaniu<sup>9</sup>. Najwyraźniej, dla Becketta użycie mitu przez *Lady Gregory* miało niepokojący oddźwięk w po-niepodległościowej Irlandii. Znajduje to potwierdzenie w jego ocenie gry *Eileen Crowe* w roli *Dervogilli*, określając ją jako 'niesłychaną sukę', porównał ją do 'Frau Lot zamienioną w kamień symbolicznego potępienia wolnego zawodu'<sup>10</sup>, uosobienie irlandzkiego izolacjonizmu ekonomicznego [Morin, 2009, s. 24].

Morin twierdzi, że mieszane uczucia Becketta na temat *Abbey* nie złagodniały z upływem czasu; jeszcze wówczas, gdy miał wyrobioną pozycję jako dramaturg, utrzymywał, że daleki jest mu naturalizm charakterystyczny dla tego teatru, wyrażał jednak zainteresowanie dramatami tam wystawianymi [*Abbey*, 2009, s. 22]. Wysoko oceniał prace *Seana O'Casey'a*, wspierał go w czasie wydarzeń związanych z *Tóstal* w roku 1958 roku i brał aktywny sposób w holdzie złożonym artyście w dniu jego osiemdziesiątych urodzin 30 marca 1960 roku. Wysłał wówczas list, który został opublikowany w „*Irish Times*”: *Mojemu wielkiemu rodakowi, Seanowi O'Casey'owi, z Francji, gdzie jest traktowany z honorem, przesyłam wyrazy mojej dozgonnej wdzięczności i składam mu hołd* [Bair, 1980, s. 518].

Kiedy Beckett zaczynał swoją twórczość dramaturgiczną, pisał po francusku, a nie w swoim języku ojczystym. Taka decyzja mogła być związana z faktem, że, ponieważ francuski był dla niego w dalszym ciągu w pewnym sensie językiem obcym, był bardziej wrażliwy na specyfikę wyrażenia i struktur tego języka i, w związku z tym, stosował je w bardziej przemyślany sposób. Jednakowoż pewni krytycy interpretują jego decyzję o tworzeniu w języku francuskim jako swoisty przejaw zerwania z Irlandią i wtopienia się w nową, francuską rzeczywistość. W miarę upływu czasu, coraz częściej pisał najpierw po angielsku, a dopiero potem tłumaczył swoje teksty na francuski. Na początku swojego artykułu *Samuel Beckett's Bilingualism (Dwujęzyczność Samuela Becketta)*, Ann Beer zauważa, że wycieczka rowerowa Becketta do Francji i pobyt w *Ecole Normale Supérieure* w Paryżu (1928-1930) wystarczyły, aby potwierdzić jego przygodę miłosną z językiem (francuskim), która trwała do końca jego życia. Zarówno w swoich pracach krytycznych jak i literackich, Beckett wydawał się zauważać, że można pozostawić za sobą 'wczorajsze ja', które jest zarówno 'gwarancja(n) nudnej nietykalności' jak i 'piorunochron(em) jej istnienia'<sup>11</sup> i powitać nowe ja dzięki zmianom w świadomości, które stały się możliwe dzięki nowo nabytemu językowi [Beer, 1996, s. 211]. Podobne opinie wyrażają inni krytycy, o czym pisze Morin: *Mimo że tworzenie w języku francuskim wydaje się czymś oczywistym w przypadku tego dwujęzycznego pisarza żyjącego we Francji, zwrot dokonany przez Becketta w kierunku języka francu-*

<sup>9</sup> List Becketta do McGreevy'ego, 5 October 1930, letter 11.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Beckett, „Proust”, 37. Ścisłe rzecz biorąc, określenia użyte przez Becketta i zacytowane przez Beer odnoszą się nie do dawnego ego, ale do praw pamięci, które, z punktu widzenia jednostki, działają w zbawczy sposób.

skiego był określany jako 'zaprzeczenie', 'opuszczenie', 'zdrada' i forma 'lingwistycznego odrzucenia'<sup>12</sup> [Morin, 2009, s. 55].

Na początku swojego artykułu, Ann Beer pisze:

*"Wielki Boże, ta istota jest dwujęzyczna!"<sup>13</sup> krzyknął Belacqua w pierwszym tomie opowiadań Becketta. Ta rzucona mimochodem uwaga, skierowana do pojawiającej się na chwilę szkockiej pielęgniarki, wydaje się na pierwszy rzut oka nieistotna. Jest, jednak, jednocześnie profetycznym stwierdzeniem na temat twórcy tej istoty, Becketta. Jest to jedyny przypadek, kiedy słowo „dwujęzyczny” pojawia się w jego twórczości. Istota była dwujęzyczna, podobnie jak Belacqua, który śnił po francusku i to, że tak się działo sprawił Beckett. Dwujęzyczność w dużym stopniu jest wyróżnikiem tego wybitnego artysty. Opanowanie dwóch języków, dwóch typów mowy, dwóch sposobów reagowania na świat oznacza równocześnie przebywanie poza bezpiecznym pojedynczym punktem widzenia... Dwujęzyczność nie jest jedynie ciekawostką, ale siłą, która jest samym sednem estetycznej działalności Becketta, uwalniającym jego innowacyjną energię dekadę po dekadzie.* [Beer, 2009, s. 209]

Herbert Blau, który często pracował z Beckettem, tak wspomina odpowiedź Becketta na pytanie, dotyczące używania przez niego dwóch języków: *To, co go najbardziej podniecało i niepokoiło to moja uwaga na temat języka jego dramatów. Powiedziałem, że pisząc po francusku unika pewnej części samego siebie. (Pauza.) Powiedział, że tak, że są pewne rzeczy, których w sobie nie lubi, że język francuski ma pewien osłabiający efekt"<sup>14</sup>. Komentując powyższą wypowiedź, Bair stwierdza, że Blau nie był jedyną osobą, która wypowiadała się na temat prób Becketta unikania siebie samego; Pierre Schneider, jednak zauważył, że pisanie po francusku było nie tyle próbą unikania siebie samego, co próbą wyrażenia najgłębszych myśli bez jednoczesnej konfrontacji ze sferą wewnętrzną, w której te myśli były zlokalizowane* [Bair, 1980, s. 516].

W trakcie tłumaczenia swoich utworów, Beckett wprowadzał zmiany, niektóre z nich były związane z różnicami między dwiema kulturami i językami. W przypadku *En attendant Godot* na przykład, zmienił nazwy miejsc i pewne językowo uwarunkowane aluzje. I tak, mówiąc o swojej fajce, w wersji francuskiej Pozzo wspomina „Abdullah” (*En attendant* 48), podczas gdy w angielskiej wymienia markę irlandzką „Kapp and Paterson” (*Waiting* 35). Podobnie, w przemówieniu Lucky’ego (*En attendant*, 59-62 i *Waiting* 42-45), nazwy francuskie zostały zastąpione angielskimi lub, w jednym przy-

<sup>12</sup> Ludovic Janvier. „Samuel Beckett par lui-même”. *Samuel Beckett. L’Herne*. Eds. Tom Bishop and Raymond Federman. Paris: Editions de L’Herne, 1976, 46 (Janvier’s entries for „bilingue” and „contradiction” coincide); Lois Chamberlain. „The Same Old Stories. Beckett’s Poetics of Translation”. *Beckett Translating/Translating Beckett*. Eds. Alan Warren Friedman, Charles Rossman and Dina Scherzer. University Park: Pennsylvania University Press. 1987, 17; W. J. McCormack. *From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*. Cork: Cork University Press, 1994,18; Declan Kiberd. *Irish Classics*. London: Granta, 2000, 590.

<sup>13</sup> Samuel Beckett. *More Pricks than Kicks*. London: John Calder, 1970, 182.

<sup>14</sup> Herbert Blau. „Meanwhile, Follow the Bright Angels”. *Tulane Drama Review*. V (September 1960): 90-91. Cyt. za: Bair, 1980, 516.

padki irlandzkimi – w miejscu „Normandii” występuje „Connemara,” zachodni region Galway w Irlandii.

Mimo że dramat ten został pierwotnie napisany po francusku, wielu krytyków dostrzega irlandzki charakter tego utworu. W recenzji realizacji przedstawienia w Dublinie w roku 1956, Leventhal napisał:

*Pochodzenie Becketta sprawiło, że powszechnie przyjęto pogląd, że koncepcja Czekając na Godota ma irlandzkie korzenie, fakt, którego, jak twierdzono, nawet francuski oryginał nie był w stanie ukryć. Przedstawienie w Pike Theatre popiera ten pogląd i możliwe jest, że lokalne zapiski uwiecznią Czekając na Godota jako bezpośredniego spadkobiercę prac wielkich literackich poprzedników irlandzkiego odrodzenia dramatu. Mówi się, że jest propozycja przetłumaczenia sztuki na język irlandzki, co przyczyni się do powszechnego zaakceptowania powyższej teorii<sup>15</sup> [Harrington, 1991, s. 546].*

Harrington pisze: „Kiedy wreszcie powstała wersja *Godota* w języku irlandzkim, zapowiadana przez Leventhala i sztuka była przez dwa dni wystawiana w roku 1971, recenzent *Irish Timesa* w swoim artykule o *Ag Fanacht Le Godot* napisał po irlandzku: *Do momentu obejrzenia „Godota” nie zdawałem sobie sprawy z tego, w jak dużym stopniu Beckett korzysta z irlandzkiego dorobku literackiego<sup>16</sup> – literackiego dorobku, co znaczy, że bardziej z tego niż z ogólnej spuścizny kulturowej* [Harrington, 1991, s. 549].

Sam Beckett nie chciał się przyznać do tego, że w jego twórczości pobrzmiewają echa irlandzkie. Kiedy Jacob Schwarz, księgarz i przyjaciel Becketta, dostał cztery rękopisy *Ostatniej taśmy*, napisał do dramaturga list pełen pochwał, w którym zauważył, że ta krótka sztuka bardzo przypomina mu Irlandię. Bair stwierdza: *Wywołało to gniew Becketta, który sucho skarcił Schwartza, twierdząc, że dramat nie ma nic wspólnego z Irlandią i że został napisany ze względu na Pata Magee<sup>17</sup>. Uwaga Schwartza była zbyt bliska prawdy, konfrontacji, której starał się unikać* [Bair, 1980, s. 494]. Mimo wszystko jednak, odniesienia do Irlandii w tej sztuce, podobnie jak i w wielu innych, zostały dostrzeżone i omówione przez krytyków<sup>18</sup>. Chociaż na ogół temu przeciwny, Beckett czasami sam wskazywał odniesienia irlandzkie. Tak stało się w przypadku *Nie ja*:

*„Znałem w Irlandii tę kobietę,” powiedział Beckett, „Wiedziałem, kim jest – nie konkretnie ‘ona’, pojedyncza kobieta, ale było tak wiele tych staruch, wiem, potykających się na alejkach, w rowach, obok żywopłotów. Irlandia jest ich pełna. I słyszałem jak ‘ona’ mówiła to, co napisałem w Nie ja. Rzeczywiście to słyszałem<sup>19</sup>”. Beckett napisał *Nie ja* po angielsku, tłumacząc to w nieomalże przepraszący sposób „Nigdy nie*

<sup>15</sup> Leventhal, A. J. “Dramatic Commentary.” *The Dublin Magazine*. No 31. 1, 1956: 52-54.

<sup>16</sup> Christopher Murray. „Beckett Production in Ireland. A Survey.” *Irish University Review*. 14. 1, 1984: 103-125. 107 n. 9.

<sup>17</sup> List Samuela Becketta do J. Schwartza, April 5, 1958, HRC, Austin, Texas.

<sup>18</sup> Zobacz, na przykład, Knowlson 1992, 91 oraz Libera 641 n. 35 and 650 n. 91.

<sup>19</sup> Samuel Beckett do D. Bair, A. Schneidera, B. Whitelaw, A. J. Leventhala i innych.

wiem zawczasu, w jakim języku będę pisał”, ale w tym wypadku, ukazanie cierpienia irlandzkiej kobiety raczej przy pomocy języka angielskiego niż francuskiego wydawało się oczywiste i logiczne [Bair, 1980, s. 622-623].

Kobieta irlandzka opisana przez Becketta ukazana jest również w postaci pani Rooney w *Którzy upadają*. Podobnie jak i w przypadku *Nie ja*, dramat ten został w pierwszej wersji napisany po angielsku, a dopiero później przetłumaczony przez autora na francuski. I, ponownie, wybór języka oryginału nie jest zaskoczeniem, ponieważ dramaturg skoncentrował się w dużym stopniu na sprawach irlandzkich – absurdalne byłoby, na przykład, krytykowanie w języku francuskim pseudo-religijnej postawy Irlandczyków, kościoła irlandzkiego czy też języka gaelickiego. W trakcie realizacji scenicznej dramatu Beckett jednoznacznie podkreślił irlandzki charakter tej sztuki, o czym pisze w swojej autobiografii Billie Whitelaw, ulubiona aktorka Becketta, a także jego przyjaciel:

*W czasie jednej z naszych ostatnich rozmów, które dotyczyły Którzy upadają, nagle zdałam sobie sprawę z tego, że Beckett, który nienawidził, gdy nagrywano jego głos, nie zdawał sobie sprawy ze swojego irlandzkiego akcentu.*

*„Powinna mówić z lekkim irlandzkim akcentem,” stwierdził.*

*Powiedziałam: „Podobnym do twojego?”*

*Odpowiedział: „Nie, nie, lekki akcent irlandzki.”*

*Tak więc, kiedy grałam Maddie Rooney, mówiłam z akcentem irlandzkim nieco mocniejszym od jego [Whitelaw, 1996, s. 234].*

Ogólnie rzecz biorąc, *Którzy upadają* wydaje się być najbardziej irlandzką wśród sztuk Becketta. Postać panny Fitt to wyjątkowo krytycznie namalowany portret dublińskiej protestantki. Zgodnie z jej własnymi słowami, *w kościele to poza Stwórcą nikt dla mnie więcej nie istnieje... Nawet kościelny, gdy zbiera na tacę, wie, że przy mnie nie ma się po co zatrzymywać. Nie widzę po prostu tej tacy czy skarbonki, w co oni to tam zbierają. Jakbym mogła! (Pauza.) Ja nawet jeszcze potem, jak już wyjdę z kościoła, nawet jeszcze wtedy przez pierwsze dwieście, trzysta metrów idę jakby w transie i nie dostrzegam nikogo. Ale nikt mi tego za złe nie bierze. Ludzie przeważnie są bardzo delikatni, muszę powiedzieć, bardzo, i nader wyrozumiali. Znają mnie już i nikt nie robi z tego historii. Panna Fitt, mówią sobie, ta czarniutka, obcuje teraz ze Stwórcą, nie trzeba jej przeszkadzać [Beckett, 1988, s. 445].* Pan Rooney ma podobny stosunek do pieniędzy jak panna Fitt, co widoczne jest w jego rozgoryczeniu spowodowanym faktem, że jego żona nie odwołała chłopca, który przyszedł po niego na stację, co kosztowało ich niepotrzebnie jednego pensa [Beckett, 1988, s. 454]. W długim monologu udowadnia on ponadto, że pozostając codziennie w domu zrobiłby duże oszczędności:

*Więc w tym pustym przedziale umysł mój zaczął intensywnie pracować. Te przejazdy, mówiłem sobie, kosztują cię rocznie dwanaście funtów, a dziennie zarabiasz jakieś siedem i pół szylinga, to znaczy akurat tyle, ile musisz wydać na jedzenie, pić, papierosy i gazety, aby jakoś przetrzymać ten dzień, zanim wrócisz do domu i się zwalisz do łóżka. A jeśli dodać do tego – a raczej odjąć – dzierzawę i czynsz i różne*

*prenumeraty, przejazdy tramwajami, światło i opał, koncesje i zezwolenia, strzyżenie i golenie, napiwki, utrzymanie posesji i dbałość o własny wygląd zewnętrzny, no i tysiące innych jeszcze drobiazgów, to staje się jasne, że nie ruszając się z łóżka przez cały rok i zmieniając jedynie co dwa tygodnie piżamę, znacznie powiększyłbyś swoje dochody [Beckett, 1988, s. 460].*

Obsesją pana Rooney'a są nie tylko pieniądze, ale również język gaelicki. Problematyka lingwistyczna jest przedmiotem jednej z rozmów małżeństwa:

*PAN ROONEY ...Wiesz Maddy, można odnieść czasem wrażenie, że zmagasz się z jakimś martwym językiem.*

*PANI ROONEY Owszem, Dan. Wiem dokładnie, o co ci chodzi. Sama często miewam takie odczucie. To jest okropne!*

*PAN ROONEY Przyznam ci się, że i ja łapię się na tym, gdy nagle usłyszę sam siebie.*

*PANI ROONEY Cóż, powiedzmy sobie szczerze, język ten umrze kiedyś na dobre, jak nasz dobry, biedny, stary celtycki [Beckett, 1988, s. 462].*

Niedługo później, Beckett kpi z ruchu na rzecz języka gaelickiego we fragmencie w którym pan Rooney mówi o pójściu do toalety<sup>20</sup>. Fragment ten jako nieprzetłumaczalny, został opuszczony przez Becketta w wersji francuskiej; podobnie postąpił Libera tłumacząc sztukę na język polski. W przypisach i objaśnieniach tłumacza Libera wyjaśnia, że ten fragment odnosi się do sytuacji w Irlandii w latach dwudziestych, kiedy to starano się wprowadzić powtórnie język gaelicki tam, gdzie został on wcześniej wyparty przez język angielski: *Tak więc angielskie 'Men's' (justęp] dla mężczyzn) zostało zastąpione przez celtyckie 'Fir'; a angielskie 'Ladies' (justęp] dla kobiet) – przez celtyckie 'Mna'. Pan Rooney powołując się na „Gramatykę” Jacoba Grimma (1785-1863) twierdzi, że celtyckie 'fir' pochodzi od łacińskiego 'vir' (mąż, mężczyzna), że 'v' przeszło w 'f'. Nie jest to jednak ściśle, choć celtyckie 'fir' rzeczywiście znaczy to samo, co łacińskie 'vir'. Niemniej Grimm w swojej „Gramatyce niemieckiej” (1822) wskazuje zaledwie na p o d o b i e n s t w o tych głosek jako należących do dwóch języków (celtyckiego i łaciny), które wywodzą się z tego samego indoeuropejskiego pnia” [Beckett, 1988, s. 732-3, przypis 54]. Nieco później Beckett powtórnie drwi z kompetencji/ niekompetencji językowej pana Rooney, który, mówiąc o tym, że przemókl do suchej nitki, twierdzi, że słowo „buff” pochodzi od „buffalo” [Beckett, 1988, s. 37]. W kolejnym przypisie Libera tłumaczy swoją wersję: „Do imentu. Z węgierskiego to pochodzi [Beckett, 1988, s. 466]: w wersji angielskiej pan Rooney używa w tym miejscu staroświeckiego wyrażenia 'to the buff' (dosłownie 'do bawolej skóry,' tzn. do cna) i wyjaśnia, że zwrot ten pochodzi od słowa 'buffalo' (bawół). W wersji francuskiej używa z kolei ludowego 'jusqu'a trognon' (dosłownie: 'do ogryzka') i wyjaśnia, że wyrażenie to jest pochodzenia celtyckiego [Beckett, 1988, s. 734, przypis 62]. Libera, co prawda, dostrzega i podkreśla fakt, iż fragment ten jest kolejnym przykładem motywu języ-*

<sup>20</sup> „Jerry led me to the men's, or Fir as they call it now, from Vir, Viris I suppose, the V becoming F in accordance with Grimm's Law” (1988, 35)

kowego obecnego w sztuce, jak również szczegółowo analizuje rozwiązania przyjęte przez dramaturga w jego dwóch wersjach językowych, wydaje się jednak, że jego wersja nie jest najlepsza.

W swojej analizie tego dramatu Morin stwierdza: *Wpływ Synge'a jest niezmiernie widoczny w sztuce radiowej Którzy upadają, w której Beckett używa muzycznej, stylizowanej wersji hiberno-angielskiego, która przypomina język dramatyczny Synge'a. Hiberno-angielski jest używany w celu podkreślenia niezdefiniowanej egzystencji postaci jako produktów słownych* [Morin, 2009, s. 38]<sup>21</sup>. Można twierdzić, że wpływ Synge'a na Becketta jest również widoczny w stosowaniu przez nich obu metody narracyjnej jako ważnego elementu strukturalnego ich dramatów. Kilroy jest zdania, że *Trudno jest przecenić znaczenie modusu opowiadania w dramacie irlandzkim, ponieważ jest on wszechobecny. Klasycznym przykładem jest „Playboy of the Western World” Synge'a (1907)* [Kilroy, 2006, s. 16]. Wielu krytyków podkreśla dominację w irlandzkim dramacie akcji opartej na mówieniu i monologu [Kilroy, 2006; 2003, s. 72; Deane, 1984, s. 12; Kearnej 2006, s. 235; Szczawińska, 2004]. Grene podkreśla, że *teatr staje się miejscem narracji, a narracje są konfesjonalnymi samo-reprezentacjami raczej niż reprezentacją społeczeństwa czy narodu* [Grene, 2003, s. 73]. Konfesjonalny charakter wypowiedzi wielu bohaterów Becketta niewątpliwie nie podlega dyskusji. W studium poświęconym użyciu narracji w sztukach Becketta i Pintera, Morrison zauważa, że *napięcie między życiem i opowiadaniem, własnym ja i opowiadaniem wypełnia utwory Becketta, jest niezwykle ważne w jego dramatach ponieważ tam napięcie to jest nie tylko podstawowym zagadnieniem tematycznym, ale ta forma narracyjna jest ponadto użyta jako ważna technika dramatyczna* [Morrison, 1977, s. 1]. Znaczenie narracji w dramacie beckettowskim jest spowodowane jeszcze jedną rzeczą – jego wizją życia, którą szczegółowo przedstawił w eseju *Proust*. Wrzucone w egzystencję, jego postaci zmuszone są do odpokutowania za *pierworodny i wieczny grzech urodzenia się* [Beckett, 1999, s. 69]. Będąc ofiarami dwugł(ego) monstrum, które potępia i zbawia zarazem, a mianowicie – Czas(u) (33), muszą żyć dalej i nadal cierpieć, jedynym ratunkiem w ich tragicznej sytuacji jest dla nich użycie „Przyzwyczajenia” (37-43). Ich nawykowe działania to, przede wszystkim, opowiadanie historii, rozmowa i wymyślanie różnych rodzajów gier i rozrywek.

Znaczenie, jakie ma w dorobku dramatopisarskim Becketta opowiadanie historii może być użyte jako argument wspierający teorię jego irlandzkości. Echa irlandzkie można dostrzec w niemal wszystkich jego utworach, co zauważył Knowlson w odniesieniu do *Czekając na Godota*:

*Sztuka (...) wyrasta z irlandzkiego pochodzenia Becketta i to nie tylko dlatego, że angielskie tłumaczenie zawiera irlandzkie frazy i struktury zdaniowe. Estragon, Vladimir, Pozzo i Lucky mają kosmopolityczne imiona. Ale świat, w którym żyją – spanie w przydrożnych rowach, maszerowanie drogami, zjadanie ochłapów pozostałych na*

<sup>21</sup> Zobacz: James Knowlson. “Beckett and John Millington Synge.” *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. James Knowlson and John Pilling, eds. London: John Calder, 1979, s. 259-274.

kościach kurczaka – pochodzenie trampów i mniej łatwo definiowalna „atmosfera” postaci (nawet w języku francuskim) jest niewątpliwie irlandzka. Jak często się to dzieje w Beckettzie, jego inspiracja pochodzi z literatury: ze świata włóczęgów i żebraków Johna Millingtona Synge’a [Knowlson, 1996, s. 343].

Wydaje się, że podejście samego Becketta do sprawy jego stosunku do Irlandii jest ambiwalentne. Z jednej strony, *Od momentu śmierci matki w roku 1950 powtarzał, że skończył z Irlandią i nigdy tam nie wróci. Teraz (1968), wreszcie gorąco wierzył, że słowa te są prawdziwe i rzeczywiście nigdy już nie wrócił do Irlandii* [Bair, 1980, s. 601]. Gdy w roku 1969 dostał literacką nagrodę Nobla, wyraźnie oświadczył, że nie chce być kojarzony z Irlandią:

*Literackie środowiska całego świata celebrowały tę nagrodę, z wyjątkiem Irlandii, która w charakterystyczny dla siebie sposób odmówiła docenienia swojego syna, który odwrócił się plecami do swojego kraju i swojego języka. Irlandczycy byli również rozsierdzeni sposobem wręczenia nagrody. Beckett nie chciał przyjechać; zgodnie z tradycją laureat w dziedzinie literatury wygłasza przemówienie, a Beckett nie miał zamiaru występować publicznie. Ponadto, również zgodnie z tradycją, w przypadku kiedy laureat jest nieobecny na uroczystości wręczenia nagród, zastępuje go ambasador kraju, z którego pochodzi. W tym przypadku, Beckett wysłał wiadomość, że nie życzy sobie, aby reprezentował go irlandzki ambasador, Tadgh Seosamh O’Hodhrain, ale pragnie, aby nagrodę odebrał Linton* [Bair, 1980, s. 609].

Z drugiej strony, jednak, kiedy w roku 1959 Trinity College zapytało go, czy pragnie otrzymać honorowy doktorat z zakresu literatury, zgodził się i otrzymał go w trakcie rozdawania dyplomów 2 lipca w Dublinie [Bair, 1980, s. 503-504]. Można stwierdzić, że Beckett pozostał krytyczny, a nawet wrogi w stosunku do irlandzkiego rządu i Kościoła, był jednak przyjaźnie nastawiony do niektórych ludzi i miejsc (jednym z nich było Trinity College).

Ackerley wyraża opinię, że *Po uzyskaniu przez Becketta nagrody Nobla, Irlandczycy niejednokrotnie starali się skolonizować go* [Ackerley, 2006, s. 277; Morin, 2009, s. 4-7]. Również dwie kultury, angielska (nie tylko irlandzka) i francuska, starają się traktować go jako „swojego” przedstawiciela. Ann Beer pisze: *W miarę tego, jak Beckett przechodzi do historii literatury, jego wielbiciel coraz częściej zastanawiają się, gdzie, jeżeli gdziekolwiek, należy zakwalifikować tego paryskiego Irlandczyka* [Beer, 1996, s. 110]. Ta dwoistość Becketta i jego twórczości została również dostrzeżona przez Katharine Worth, która napisała w swojej książce *The Irish Drama of Europe*, że Beckett jest Irlandczykiem, który mieszka we Francji, równie łatwo tworzy w języku francuskim i angielskim, regularnie tłumaczy sam siebie z jednego języka na drugi i zawsze mówi po angielsku z irlandzkim zaśpiewem [Worth, 1978, s. 241]. Podobnie, Hugh Kenner, w swojej książce *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*, stwierdza, że *Beckett nie jest Irlandczykiem zgodnie z definicją sugerowaną obecnie przez Free State i wybiera alternatywę bycia ostatnim Anglo-Irlandczykiem* [Kenner, 1983, s. 270].

Niesłychanie trudnym zadaniem jest dostarczenie prostej i jednoznacznej odpowiedzi na skomplikowane pytania dotyczące tożsamości Becketta i statusu jego twórczości w dorobku literatury światowej: Czy był on Irlandczykiem czy Francuzem i, w związku z tym, w której literaturze należy umieścić jego twórczość? Czy był modernistą czy też postmodernistą? Być może sam Beckett dwukrotnie udzielił odpowiedzi na te i podobne pytania. Powiedział on bowiem Tomowi Driverowi: *Podstawowym słowem w moich sztukach jest słowo 'może'* [Driver, 1961, s. 23]. Ponadto esej Becketta zatytułowany *Dante... Bruno, Vico... Joyce* zaczyna się od zdania, które może być traktowane, jako ostrzeżenie Becketta dotyczące prób tworzenia uproszczonych kategorii: *Niebezpieczeństwo tkwi w stopniu trafności i przejrzystości klasyfikacji* [Beckett, 1983, s. 19]<sup>22</sup>.

### Bibliografia:

- Ackerley, C. J., Gontarski S. E. 2006. (red.) *The Faber Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life and Thought*. London: Faber & Faber.
- Bair Deirdre. *Samuel Beckett. 1980. A Biography*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Beer Ann. 1996. Beckett's Bilingualism. W *The Cambridge Companion to Beckett*, red. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press. 209-211.
- Beckett Samuel. 1984. All That Fall. W *Collected Shorter Plays*. London, Boston: Faber & Faber. 9-39.
- Beckett Samuel. 1983. Censorship in the Saorstat. W *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder. 84-88.
- Beckett Samuel. 1983. Dante... Bruno, Vico... Joyce. W *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder. 19-33.
- Beckett Samuel. 1973. *En attendant Godot*. Paris: Les Editions Minuit.
- Beckett Samuel. 1988. Którzy upadają. W *Dzieła dramatyczne*. tłum. Antoni Libera. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 429-469.
- Beckett Samuel. 2009. *The Letters of Samuel Beckett. 1929-1940*. red. Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beckett Samuel. 1987. *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*. London: John Calder.
- Beckett Samuel. 1999. Proust. W *Wierność przegranej*. wybór i opracowanie Antoni Libera. tłum. Antoni Libera. Kraków: Wydawnictwo Znak. 31-89.
- Beckett Samuel. 1999. Dante... Bruno, Vico... Joyce. W *Wierność przegranej*. wybór i opracowanie Antoni Libera. tłum. Antoni Libera. Kraków: Wydawnictwo Znak. 5-30.
- Beckett Samuel. 1983. Recent Irish Poetry. W *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder. 70-76.

<sup>22</sup> Trudno zgodzić się z zasadnością wersji Antoniego Libery, który zdanie Becketta „The danger is in the neatness of classifications” tłumaczy jako „Zdradziecki jest urok utożsamiania rzeczy” [Beckett, 1999, s. 5]. Dlatego też pozwalam sobie samodzielnie przetłumaczyć to zdanie.



- 
- Beckett Samuel. 1969. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.
- Bryden Mary. 1998. *Samuel Beckett and the Idea of God*. Houndmills and London: MacMillan Press.
- Butler Lance St John. 1992. A Mythology with which I Am Perfectly Familiar: Samuel Beckett and the Absence of God. W *Irish Writers and Religion*, red. Robert Welch. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe. 169-184.
- Cronin Anthony. 1996. *Samuel Beckett. The Last Modernist*. London: Harper Collins Publishers.
- Deane Seamus. 1984. Introduction. W *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber & Faber.
- Driver Tom. 1961. "Beckett by the Madelaine." *Columbia Forum*. Vol. 4, no. 3 (Summer): 21-25.
- Gierow Karl Ragnar. 2011. "Presentation Speech." <<http://nobelprize/literature/laureates/1969/press.html>> (Accessed 24. V 2011).
- Grene Nicholas. 2003. The Spaces of Irish Drama. W *Kaleidoscopic Views of Ireland*. red. Munira H. Mutran & Laura P. Z. Izarra. Sao Paulo: Humanitas, Universidade de Sao Paulo. 53-73.
- Harrington John P. 2004. Samuel Beckett and the Countertradition. W *Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*. red. Shaun Richards. Cambridge: Cambridge University Press. 164-176.
- Harrington John P. 1991. The Irish Beckett. W *Modern British Drama*. New York, London: Norton & Company. 545-560.
- Kearney Richard. 2006. *Navigations; Collected Irish Essays 1976-2006*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Kenner Hugh. 1983. *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*. New York: Knopf.
- Kilroy Thomas. 2006. The Early Plays. W *Cambridge Companion to Brian Friel*. red. Anthony Roche. Cambridge: Cambridge University Press. 6-17.
- Knowlson James. 1996. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster.
- Knowlson James. 1992. *Samuel Beckett's Theatrical Notebooks. Krapp's Last Tape*. London: Faber and Faber.
- Libera Antoni. 1988. Wstęp i objaśnienia tłumacza. W *Samuel Beckett. Dzieła dramatyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mercier Vivian. 1977. *Beckett/Beckett*. Oxford: Oxford University Press.
- McDonald Rónán. 2009. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morin Emilie. 2009. *Samuel Beckett and the Problem of Irishness*. London: Palgrave Macmillan.
- Morrison Kristin. 1983. *Canters and Chronicles. The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- Shenke, Israel. 1976. An Interview with Beckett (1956). W *Samuel Beckett. The Critical Heritage*. red. Lawrence Graver and Raymond Federman. London: Routledge and Kegan Paul, 146-149.
- Szczawińska Weronika. 2004. „Opowiadać, żeby żyć”. *Dialog* 5: 67-76.
- Uchman Jadwiga. 1984. The Identity of Godot - An Unsolved Puzzle? W *Studies in English and American Literature*. red. Maria Edelson, Irena Janicka-Świderska, Jolanta Nałęcz-Wojtczak, Philip Sturgess and Adela Styczyńska. Warszawa-Łódź: PWN. 45-48.
- Whitelaw Billie. 1996. ...*Who He. An Autobiography*. London: Hodder and Stoughton.
- Woodthorpe Peter. 2006. On the British Première of „Waiting for Godot”. W *Beckett Remembering. Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett & Memories of Those Who Knew Him*. red. James Knowlson and Elizabeth Knowlson. London: Bloomsbury. 121-124.
- Worth Katharine. 1978. *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*. Atlantic Highlands: Humanity Press.
- Zeifman Hersh. 1975. Religious Imagery in the Plays of Samuel Beckett. W *Samuel Beckett. A Collection of Criticism*. red. Ruby Cohn. New York: McGraw-Hill. 85-94.