

Marek Kędzierski

Potyczki wokół Becketta

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 105-113

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bardziej frapuje go w niej jej typowość, to, że oddaje w sposób „zguśszczony” i szczególnie dobrze widoczny zjawiska powszechniejsze. Dopowiadając krótko: Poulet uznaje, że problem świadomości siebie, a w powiązaniu z nim problemy czasu i przestrzeni są wielkimi problemami ludzkości, jak również poszczególnych *psyche*, które w sposób spotęgowany czy też „wysterylizowany” „przezierają” poprzez dzieła literackie. I specyfiką chyba dzieła literackiego byłoby to, że stanowiłoby ono rodzaj wklęsłego zwierciadła, skupiającego rozproszone zazwyczaj promienie ważnych zagadnień. Właśnie: „zwierciadła” i w tym Poulet wydaje się należeć do tego nurtu w historii krytyki, który stawiał tematykę nad estetyczność. Potwierdza to także podobne traktowanie przez niego artystów i filozofów. I jedni, i drudzy — w języku arystycznym bądź dyskursywnym — wyrażają udatniej i głębiej to, co zdarza się odczuwać każdemu z nas.

Jerzy Kaczorowski

Potyczki wokół Becketta

Nie miał szczęścia Beckett do naszych krytyków i tłumaczy. Dwadzieścia lat po *Czekając na Godota*, efektywnym dotarciu do Polski, pisze się o nim tak jak Stanisław Gębała: „Beckett moralista mówi zabieganemu do utraty tchu człowiekowi współczesnemu: zatrzymaj się na chwilę, wyłącz się na moment z tego obłądnego gorączkowego ruchu, który prowadzi do nikąd; ucieczka przed własnym strachem jest poniżająca, zresztą nie można uciec przed nim; przeciwnie trzeba go sobie uświadomić, ogarnąć myślą jego przyczyny; jeśli taka auto-refleksja nawet nie zneutralizuje strachu, to przywróci ci godność i autentyczność, bo jedynym usprawiedliwieniem człowieka jest to, że myśli” („DIALOG” 1975 nr 3).

lub Mieczysław Dąbrowski:

„Wiadomo, że jest to w laboratoryjny sposób spreparowana wizja człowieka współczesnego, trochę więc przesadzona, trochę na wyrost, trochę wystylizowana. Wiadomo także, że Beckett zbliżył się w swoim dramacie do formuły moralitetu, w którym pewne prawdy są uogólnione, zuniwersalizowane. Jego bohaterowie skazani są na swój los — los oznacza życie po prostu — w taki sam prawie sposób, w jaki skazani na niego byli bohaterowie dramatów starożytnych (Edyp chociażby). Samo więc takie założenie artystyczne nie może być uważane ani za błędne, ani nieprawdziwe (...)” („Miesięcznik Literacki” 1974 nr 11) itd. itd.

Nic dziwnego, że w tym klimacie duchowo-krytycznym naszych lat Alojzy Pałasz może pisać przy okazji *Pierwszej miłości* o „atmo-

sferze piekła początku lat czterdziestych, w którym wydawałoby się — Zło absolutne i satanizm czystej wody zaczęły triumfować”. „Ale — przypomina nam krytyk — w *Pierwszej miłości* — prawie jak w *Godocie* — istotną funkcję, realistyczną i jednocześnie metaforyczną, pełniły uschnięte drzewa falujące wszystkimi zmarniałymi liśćmi nad brzegiem kanału, w pobliżu ławki, na której zwykł odpoczywać narrator. Uschnięte drzewa — jak drut kolczasty i motyw korony cierniowej w powieści *Watt* — w *Pierwszej miłości* obrazowały pamięć o męce i kaźni wielu ludzi, urastając do sanktuarium uświęconego cierpieniami innych i stanowiąc symbol nadziei. Czy to zupełnie przypadek, że u Becketta ożywała między innymi postać wywodząca się z atmosfery *Boskiej Komedii*, czyli Belacqua, zaś jego wizja świata wyrażana jeszcze w utworach przedwojennych nieraz opierała się na elementach zaczerpniętych z Dantego i twórczo przetworzonych. Słusznie przecież stwierdził Sandauer, że najbliższy artystycznej realizacji Zła Absolutnego był Dante, poeta ze wszech miar genialny, a praktycznej — XX-wieczny faszyzm, w którym «marzenia zeszlowiecznych satanistów do czekały się nieoczekiwanego spełnienia»”.

Czy ogłosimy konkurs wypracowań szkolnych o Becketcie? Jest to już, chciałoby się powiedzieć, krytyka kongenialna — w stosunku do wywodów samych bohaterów Becketta. Że trzeba ją uczynić bardziej metodyczną, zauważa sam krytyk w artykule *Beckett i szachy*, którego konkluzja brzmi:

„Trudno jednak te problemy rozwikłać bez analizy bardzo dogłębnej. Dlatego sądzę, że motywy szachowe w twórczości Becketta, tutaj zasygnalizowane tylko wrywkowo, zasługują na studium bardziej szczegółowe. Zresztą, wiążą się one — podobnie choćby jak wstrząsająca scena gry rycerza ze Śmiercią w *Siódmej pieczęci* Bergmana — w sposób organiczny z wyznawaną przez niego filozofią i kręgiem wartości, czyli jego spojrzeniem na świat i człowieka”.

Ciekawe, kiedy Alojzy Pałasz podejmie pracę nad studium bardziej szczegółowym, z dogłębną analizą? Związałyby mocno motywy u Becketta z wyznawaną przez pisarza filozofią i kręgiem wartości, co pozwoliłoby nam poznać beckettowskie spojrzenie na świat i człowieka. Jakie jest to spojrzenie? Wiemy, humanizm i trudny optymizm. Kartezjusz — czyli myślenie ma przyszłość, i Dante — wielkim poetą był.

Na razie Pałasz ogłosił drukiem duży artykuł o motywach okupacyjnych w twórczości Becketta. Wynikają z niego, o ile dobrze zrozumiałem, następujące wnioski:

1. Beckett używa symboli biblijnych, chrystusowych i apokalipsy.
2. Wojna jest apokalipsą spełnioną, *ergo*:
3. Beckett pisze o wojnie, w dość wyraźny sposób używa realiów wojennych, które
4. sam poznał, bo był w ruchu oporu.

Teza ostatnia jest jednocześnie ukoronowaniem i udokumentowa-

niem całego rozumowania. Nic dziwnego, że w tej sytuacji stwierdza Pałłasz, iż przydatność krytyki obcej jest dla prawdziwych badań nad Beckettem w najlepszym razie ograniczona.

Ten sam krytyk, po trzech latach wciąż przekonany, że Becketta najlepiej tłumaczyć motywy okupacji i antyhitleryzmu (bo w wojnę u nas każdy wierzy), choć sam przyznaje, że w ten sposób wszystkich znaczeń wytłumaczyć się nie da — „zwłaszcza symbolicznych”, w artykule *Co wynika z rękopisu Becketta?* wyjaśnia w bardzo zwięzły sposób — artykuł liczy 26 linijek druku — że Vladimir to imię rosyjskie, Estragon — francuskie, Lucky i Pozzo zaś stanowią „słowa znaczące pochodzące z angielskiego i włoskiego”. A jest to „echo wspomnień Becketta z roku 1942, kiedy (...) znalazł się (wraz z żoną) wśród uchodźców różnych narodowości”. Godna podziwu ta docieklivość filologiczna...

Teksty Pałłasa ukazały się w majowym (1975) numerze „Literatury na Świecie”, poświęconym prawie w całości Beckettowi z okazji przypadających w kwietniu 1976 r. jego siedemdziesiątych urodzin. W nocy można przeczytać, że redakcji chodzi o to, „by polskiemu czytelnikowi przybliżyć sylwetkę irlandzkiego pisarza”. Rzec była pomyślana tak: trochę krytyki, niezbędne kalendarium życia i twórczości oraz parę przekładów nieznanymi dzieł. Z olbrzymiej masy tego, co się o Beckettzie pisze za granicą, nie jest reprezentowana ani krytyka twórczo-kongenialna, ani skrupulatna, ani wyjaśniająca. Królują przyczynki i wspomnienia. Cztery z pięciu: francuskich, amerykańskiej i angielskiej wypowiedzi nie mogą pomóc czytelnikowi w rozumieniu strzępów zamieszczonych tłumaczeń. Z rodzimej krytyki nie ma ani Błońskiego, ani Falkiewicza, ani Kreczmara, reprezentują ją rozsiane po numerze artykułiki Pałłasa i szkic Antoniego Libery *Jak zbudowane jest „Dzyń” Becketta?*, który ratuje chyba cały numer. Libera jest znacznie solidniejszy jako krytyk późniejszej fazy twórczości Becketta¹ niż jako autor koncepcji numeru i chyba również *Kalendarium życia i twórczości*.

¹ Piszę „późniejszej”, gdyż nie najrzetelniej obszedł się z dziełami napisanymi od roku 1929 do mniej więcej 1960, które są przecież co najmniej równie ważne jak faza ostatnia, a poza tym umożliwiają w ogóle jej zrozumienie. W artykule *Beckett-prozaik* („Twórczość” 1975 nr 5) zdradza Libera w omówieniu całego okresu kształtowania i szczytu pisarstwa autora *Molloya* może zbyt wyraźny wpływ krytyka francuskiego. Oczywiście, Libera ma prawo do interpretacji powieści Becketta w duchu Maurice’a Nadeau, ale czy i streszczenia utworów mają być takie same? Nadeau pisze: *Molloy* (1951) est également l’histoire d’une quête: Molloy part visiter sa mère mourante, s’égare dans la ville puis dans la campagne, puis dans une forêt où il se traîne sur le ventre et les coudes avant d’échouer, inanimé, dans un fossé,

O błędach tego kalendarium można by sporo powiedzieć. Teraz jednak chciałbym zająć się tłumaczeniami, przyjmując, że ich poziom w „Literaturze na Świecie” odpowiada mniej więcej średniej krajowej. Wydaje się przy tym, że poziom krytyki Beckettowskiej pozostaje u nas w pewnym określonym stosunku do poziomu tłumaczeń.

Z Beckettem, autorem eseju *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* można się rozprawić w eseju *Kafka — Proust — Joyce — Beckett*. Sam zaakceptowałby to towarzystwo. W Polsce, acz nie bez pewnych oporów, poznaliśmy już Kafkę i Prousta, Joyce jest prawie znany, Beckett wciąż prawie nieznan. Jest on przynajmniej tak trudny do tłumaczenia jak Kafka i Proust, a może tak jak Joyce. Przekłady dotychczas w Polsce ogłaszane świadczą, że długo jeszcze będziemy czekać z Beckettem na dobrego tłumacza. A przecież należałoby autora *Godota* poznać — zanim zechce go się uznać lub nie uznać.

I po angielsku, i po francusku pisze on jednym językiem wyculonym na pewne błahę na pozór ekscentryczności. Do połowy lat czterdziestych jest pisarzem języka angielskiego, potem przez dziesięć lat pisze po francusku swe największe dzieła, trylogię powieściową, *Godota* i *Końcówkę*, od połowy lat pięćdziesiątych, choć francuski przeważa, tworzy również po angielsku. Po jakimś czasie od wydania wersji pierwszej utworu ogłasza własne tłumaczenia — angielskie wersje oryginałów francuskich i *vice versa*. Upierać się więc trzeba, żeby po polsku twórczość Becketta wyglądała jednolicie, tak jak w obu językach ojczystych pisarza. Tymczasem u nas, co zauważa Libera, przekłady z angielskiego i francuskiego wyglądają, jakby było kilku Beckettów.

Jak tłumaczyć? Trudny to problem dla praktyka i teoretyka. Gotowej recepty podać nie można, zależy ona od tego, czy się uważa przetłumaczone przez Becketta dzieła za inne wersje, czy po prostu za przekłady. Analiza błędów w tłumaczeniach polskich mogłaby na pewno dostarczyć tu argumentacji.

Zaskoczony niewyobrażalną zmianą języka i klimatu pierwszego rozdziału powieści *Murphy* w przekładzie Ireny Kowalik („Litera-

Moran, son père, part à son tour à la recherche du fils, revient des mois plus tard chez lui sans l'avoir trouvé” (*Le roman français depuis la guerre*. Paris 1963 s. 156). Libera streszcza zaś *Molloya* tak: „...*Molloy*, podobnie jak *Murphy*, jest historią poszukiwania: Molloy jedzie z wizytą do umierającej matki, błądzi jednak po drodze, gubi się w mieście, potem na wsi, a wreszcie w lesie, gdzie wyczerpany już do ostateczności — czołga się na brzuchu, dopóki nie upadnie tracąc przytomność. Wówczas Moran, tajemniczy i osobliwy detektyw, wyrusza na poszukiwania, lecz i te kończą się bezowocnie” („*Twórczość*” 1972 nr 5, s. 74).

tura na Świecie" nr 49), porównałem tekst polski z angielskim. Wolność i swoboda! Gdy tłumaczka opuszcza sześć zdań i zastępuje je jednym „Murphy nic z tego nie rozumiał”, możemy sądzić, że jest to zarazem doskonale sformułowanie celu samej tłumaczki, która pragnie doprowadzić czytelnika do stanu nie-rozumienia analogicznego do tego, w jakim znajdował się Murphy.

Zdumiony olbrzymią ilością drobnych niewierności i bardzo poważnych niekiedy zdrad tłumaczki, sprawdziłem źródło przekładu. Okazuje się, że został dokonany z francuskiego tłumaczenia ogłoszonego w roku 1947. Można to było odgadnąć, gdy Kowalik zamieniła *conarium* — Kartezjuszowski „*no man's land*”, łacińskie określenie szyszynki, całkiem jednoznacznie na „męskość”.

Ponieważ przekład francuski jest mi w tej chwili niedostępny, głowy za wszystkie błędy dać nie mogę. Ale i bez tego gotów jestem twierdzić, że tłumaczka w wielu miejscach po prostu nie zrozumiała tekstu. Można też uznać za bezpodstawne przyjęcie zasady tłumaczenia tej powieści z francuskiego. Jak powiedziałem, *Murphy* (1938) i *Watt* (1944), mimo że przetłumaczone na francuski, a także wczesne utwory i tom opowiadań *More Pricks than Kicks* (1934) należą niewątpliwie do języka angielskiego. Jeśli wierzyć wypowiedzi Becketta, zaczął on pisać po francusku, „*parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style*”. Wcześniej, w znanym fragmencie *Prousta*, pisze on, że tendencja artystyczna jest ograniczaniem, a nie ekspansją. Ewolucja twórczości Becketta świadczy o tym, że przeszła ona tę właśnie drogę. Dlatego francuski okazał się przydatny: nie był językiem rodzimym, a dla pisarza irlandzkiego był bardziej precyzyjny i ascetyczny w swych możliwościach ekspresyjnych. Ale do ascezy utworów takich jak *Dzyń* doszedł Beckett od pełnych aluzji, erudycji i bogactwa stylistycznego pierwszych utworów, pisanych po angielsku. *Murphy* jest przecież w oczywisty sposób Joyce'owski.

A może Irena Kowalik i Libera ustalili, że powieści Becketta będzie się po prostu tłumaczyło z francuskiego? Lecz tak też nie jest, bowiem *Watt*, późniejszy od *Murphy'ego*, tłumaczony jest z angielskiego. Czy nie ma w tym wpływu Pałlasza, który z kolei napisaną po francusku *Końcówkę* cytuje po angielsku? Dojść trudno. Przejdźmy teraz do tłumaczenia, uznanego chyba za dobre, którego autor, nie wątpię, podszedł do pracy poważnie i uczciwie. Zrozumiał jednak utwór w sposób, nazwijmy to, powierzchowny. Julian Rogoziński, który tak dobrze dawał sobie radę z Balzakiem, okazał się niestety za mało ostrożny wobec tekstu autora wymagającego więcej ostrożności. Przykładem będzie tu *Końcówka*², choć i *Czekając na Godota* mogłoby dostarczyć równie wyrazistych przykładów rozwiązań błędnych.

² W tomie *Teatr*. Warszawa 1973.

Beckett w swoich tłumaczeniach często nie jest dosłowny, przedkłada ducha nad literę, jest to w końcu jego duch. Że jednak nierzadko u Becketta duch jest literą, musi to być tłumaczenie litery. Szczegół, słowo, rekwizyt stanowią często o sensie całego utworu. Rogoziński tego nie dostrzega, gdzie może poleruje i zakręga kanciastość i szorstkość oryginału. Utwór tak eliptyczny i surowy jak *Fin de partie* zmienia się pod jego piórem nie do poznania.

Dwoma naczelnymi motywami dzieła są wyraźnie wymienione w tytułach obu wersji, *Fin de partie* i *Endgame*, kończenie i granie. „*Endgame*” jest terminem szachowym, oznacza ostatnią fazę partii, gdy król jest zagrożony — od szacha do mata. Wprawdzie polskie słowo „końcówka” jest dla szachistów terminem technicznym odpowiadającym „*endgame*”, lecz eksponuje tylko kończenie. Czy nie lepiej byłoby dać utworowi tytuł *Koniec gry*?

Koniec gry jest jednocześnie graniem końca i grą w koniec. Koniec jest metafizyczny, gra estetyczna, ale w trakcie sztuki mieszają się, wzajemnie przenikają (jako motywy), stąd wiele aluzji do gry w teatrze. Jeżeli Rogoziński tłumaczy „*Cessons de jouer*” jako „Przestańmy się bawić!”, to zabawie przysługuje od razu inna wartość i ważność niż graniu. Mieszanie gry i zabawy jest zresztą u tłumaczy częste. Jacek Gąsiorowski w tłumaczeniu *Malone meurt* tak każe mówić narratorowi:

„Teraz to jest zabawa, będę się bawił. Dotychczas nie umiałem się bawić. (...) A jednak często się przykładałem. Wszędzie zapalałem światło, rozglądałem się uważnie wokół siebie i zaczynałem bawić się tym co widziałem. Ludzie i rzeczy aż proszą, aby się z nimi bawić, pewne zwierzęta także” („Literatura na Świecie” nr 49, s. 70).

Zabawa, gra, prawie to samo, a jednak pewne zabawy aż proszą, żeby je nazwać grami. Francuski tekst przedstawia się tak:

„*C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. (...) J'allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. Les gens et les choses ne demandent qu'à jouer, certains animaux aussi*” (Paris 1951, s. 9—10).

Zabawa, gra, prawie to samo, lecz Beckett tłumaczy na angielski: „*Now it is a game, I am going to play*”.

W *Końcówce* słowo „kończyć” pojawia się najczęściej w formie imiesłowu przeszłego i ma dwa znaczenia — biblijne i dosłowne. W sposób biblijny („wypełniło się”, „dokołało się”) kończy się świat, natomiast w stosunku do psa, którego Clov jeszcze „nie skończył”, słowo to użyte jest w drugim znaczeniu. Hamm porównuje Clova do psa, a sam Clov, kulawy jak pies-zabawka mówi w pewnym momencie: „Twoje psy są tutaj” (co tłumacz również nie najjaśniej przedstawia jako: „Prowadzę ci twoją psiarnię”). Tak jak gra i kończenie, również te dwa znaczenia słowa

„kończyć”, które występuje jako „finir” — „achever” i „finish” — „end”, mieszają się w *Fin de partie*. Zawsze jednak występują najwyżej dwa słowa, w przekładzie polskim jest ich więcej: „kończyć”, „skończyć”, „dokończyć”, „dobić”, „wykończyć”.

„Calmative”, który gdzie indziej tłumaczy Rogoziński jako „narkotyki”, w *Końcówce* pojawia się jako „środek nasenny”. Może lepiej zmienić to na „środek uspokajający” lub w sposób bardziej wyrafinowany „uśmierający”? Pamiętajmy, że w wersji angielskiej jest to „pain-killer”.

Jednym z motywów tematycznych stale pojawiających się w tekście dramatu jest to, co Ruby Cohn nazywa motywem ziarna czasu. Rogoziński tłumaczy: „Chwile za chwilami, szur, szur, jak ziarno prosa, które... (nie może sobie przypomnieć) ten stary Grek, i całe życie czekamy, żeby to złożyło się na jakieś życie”. Ten stary Grek, którego imienia nie może sobie Hamm przypomnieć, to Eubulides z Miletu. Pisał on: Jedno ziarno zboża nie jest stosem. Dodaj jedno i wciąż nie ma stosu. Kiedy zaczyna się stos? Słowo „proso”, na które zamienił Beckett „zboże”, wymawia Hamm „mil” lub „millet”, wskazując tym samym, o jakim starym Greku myśli. I tu można by przypiąć tłumaczowi łatkę, bo Hamm w tekście francuskim „cherche”, a w angielskim „hesitates”, stary Grek występuje w dopełniaczu — „tego starego Greka” (*de...ce vieux Grec: — of...that old Greek*); „ziarno” natomiast pojawia się w liczbie mnogiej. Sens tej wypowiedzi nie ulega jednak takiemu zniekształceniu jak fragment otwierającej sztukę kwestii Clova:

„*Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas*”, (Paris 1969, s. 15—16).

„*Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, the impossible heap*” (London 1973, s. 12).

Co znaczy:

„Ziarno do ziarna, jedno za drugim i pewnego dnia nagle jest stos, mały stos, niemożliwy stos”.

Rogoziński wygładza to, odbiera właściwy sens i trywializuje:

„Ziarnko do ziarnka, aż tu nagle któregoś dnia zbierze się miarka, miareczka, miara jak cholera” (s. 136).

Zresztą za moment zmienia inne zdanie:

„...*dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres*” (s. 16) i angielskie „*ten feet by ten feet by ten feet*” (s. 12)

Tłumaczy je jako „kuchnia trzy metry na trzy metry”.

Gdzie się podział trzeci wymiar? Brzydko brzmi i rozwlekle?

Nie ma się co dziwić, iż Libera nie zwraca uwagi na to, że właściwy tytuł eseju Becketta o *Finnegans Wake* to *Dante... Bruno. Vico. Joyce*, a nie *Dante... Bruno... Vico... Joyce*. Każda kropka okre-

śla bowiem odległość w czasie, od Dantego do Bruna trzy wieki, od Bruna do Vica jeden, od Vica do Joyce'a dwa. Dla popularyzatora to drobnostka.

Przytoczone potknięcia Rogozińskiego, choć przeinaczają wymowę całych partii utworu, są jeszcze do wybaczenia. Czasem jednak „regularne”, zwykłe wygładzenie tekstu zaciera niemal sens całego dzieła. To również przydarzyło się Rogozińskiemu. Hamm, który zmusił Nagga i Clova do wspólnej modlitwy, a sam zniechęca się pierwszy (a nie „nudzi się”, jak podaje tłumacz) powiada: „*Le salaud! Il n'existe pas!*” (s. 76),

„*The bastard! He doesn't exist!*” (s. 38),

co tłumacz oddaje jako „Świntuch! Nie istnieje” (s. 175). Dalej zaś w przekładzie replikę Clova: „Licho go wie”. I co my z tego wiemy? Nic, co powinno wynikać z tekstu Becketta, tam bowiem jest: „jeszcze nie”. Zupełnie jednoznaczne w obu wersjach „*pas encore*” i „*not yet*” odsyła nas do późniejszej sceny z dzieckiem, wpatrującym się w pępek, które Clov ujrzał przez lunetę.

Jest ono może „potencjalnym prokreatorem”. Określenia „*un procréateur en puissance*” i „*a potential procreator*” są równie jednoznaczne jak „jeszcze nie”. A jednak Rogoziński przerabia to na „przyszły rozplodowiec” zapominając, że nie ma już przyszłości, o której nie pamiętał w scenie modlitwy, i zarazem mieszając prokreatora z progenitorem (z początkowej części utworu, gdzie Hamm mówi do Nagga „przeklęty rozplodowcze” — „*maudit progéniteur*” — „*accursed progenitor*”).

W scenie z dzieckiem tłumaczenie Rogozińskiego zawodzi na całej linii. Na pytanie Hamma, co dzieciak robi — Clov odpowiada: „To co zwykle robią takie szczeniaki. Wygląda jakby siedział na ziemi o coś oparty” (tłum. Rogozińskiego).

Ślepy Hamm na to:

„*La pierre levée. (...) Il regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant*” (s. 104).

Komentatorzy *Fin de partie* zgadzają się, że „*la pierre levée*”, „uniesiony” lub „podniesiony (powstały) kamień” jest znakiem zmartwychwstającego Chrystusa. Za chwilę Hamm skłonny jest raczej mówić o Mojżesz. Jasne jest, że w sztuce o wyczekiwaniu na nowego proroka, zbawiciela czy prokreatora, znaki Jezusa, imię Mojżesza oraz bardzo liczne aluzje biblijne nie znalazły się przypadkowo. W tym sensie kluczowe w *Końcówce* sceny modlitwy i widzenia dziecka są do interpretacji wystarczająco przejrzyste. Jak natomiast brzmi w polskim tłumaczeniu replika Hamma na wiadomość, że dzieciak wygląda, „jakby siedział na ziemi o coś oparty”. Rogoziński tłumaczy „*la pierre levée*”: „o dolmen”. Dolmen, mówi encyklopedia, to „grobowiec z okresu neolitu zbud-

wany z kilku wielkich głazów przykrytych płaskim blokiem kamiennym”.

W jaki sposób grobowiec z okresu neolitu znalazł się w sąsiedztwie Mojżesza w *Fin de partie* Becketta? Brzmi to zagadkowo, ale może być, bo i tak nikt tu nic nie wie. A scena była tak ważna, że autor usunął dużą jej część z późniejszej wersji angielskiej. Beckett chce być nieuchwytny, można tego nie lubić, ale chcąc tłumaczyć, należy to zrozumieć albo nie tłumaczyć wcale.

Starałem się wymienić jedynie te przeinaczenia, które osłabiają i przekrzywiają tekst, a często uniemożliwiają zrozumienie utworu. Przydarzyło się to dobremu tłumaczowi, przydarzy się innym, jeśli nie zdadzą sobie sprawy, że warunkiem koniecznym tłumaczenia Becketta jest gruntowna lektura całej jego twórczości, owego „systemu zamkniętego”, o jakim mówi się w *Murphy*, i przynajmniej kilku pozycji krytycznych, po angielsku i francusku, chociaż tak mało przydają się one Alojzemu Pałaszowi...

Marek Kędziński

(pisane w listopadzie 1975 r.)

Polskie wizualium

Pod koniec lat sześćdziesiątych w indeksach czasopism literackich na Zachodzie pojawił się, z inwencji awangardy, nowy termin. Dla przykładu, w numerze 16/17 porządnie wydawanego przez Petera Fincha periodyku „Second Aeon” znajdujemy dobrze ponad setkę wierszy, utworów poetyckich — *poetry*, kilka *features* — artykułów, szkiców literackich — oraz kilkanaście *visuals*. Owe „rzeczy widzialne, wzrokowe, optyczne” to nie ilustracje, rysunkowe przerywniki czy pogładowe fotografie — te konwencjonalne formy graficzne występują także w edycji Fincha w swych dobrze znanych, urobionych przez tradycję funkcjach wobec tekstu i książki, i nie są bynajmniej wymienione w inwentarzu. *Visuals* to nowy rodzaj publikacji, równorzędny — jak sugeruje wydawca — wobec *poetry* i *features*.

Termin *visual* znaczy również „widoczny, rzeczywisty” — a więc „ewidentny” i „konkretny”; wizualia z periodyków literackich tego kręgu są z worka, który nazywa się „poezja konkretna” i który też pod innymi nazwami, łączącymi te rzeczy z plastyką albo nominującymi je semiotycznie, ponaddiscyplinarnie, mieści, ogólnie rzecz biorąc, „teksty” o Tekście. „Tekst” przez duże „T” i bez cudzysłowu znaczy tu „przedmiot werbalny”, językowy nośnik i kształt Kultury — tworzącej się przez wieki między ustami a uchem i zwłaszcza między ręką a okiem w piśmiennictwie;