

Spotkania z przeszłością w *Ostatniej taśmie* Samuela Becketta i *Uchu Igielnym* Wiesława Myśliwskiego

Confrontations with the Past in Samuel Beckett's Play *Krapp's Last Tape*
and Wiesław Myśliwski's Novel *Ucho Igielne*

Magdalena Strąk

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: me.strak@student.uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9934-1865

Abstract

The aim of the study is to compare Samuel Beckett's monodrama *Krapp's Last Tape* (1958) and Wiesław Myśliwski's novel *Ucho Igielne* (2018) in the context of the construction of time, which, despite the genre and content differences between those literary works, is parallel. The characters are returning to the past by reconstructing the figure of their younger selves and entering into a specific dialogue with them. The relationship between the past and the present is interpreted in the context of Paul Ricoeur's concept of *narrative identity*. Each of the works is an unusual study of the old age and the structure of human memory.

Keywords

Beckett, Myśliwski, Ricoeur, past, narrative identity, memories, senility

Życie to historia tego życia poszukująca sposobu opowiedzenia o niej.
Paul Ricoeur, *Filozofia osoby*

Zestawienie powieści Wiesława Myśliwskiego z dramatem Samuela Becketta może zdawać się zadaniem dość ryzykownym: wspomnianych pisarzy o wiele więcej bowiem dzieli, aniżeli łączy. Różnice pomiędzy ich twórczością są dość oczywiste i zbudowane na tak wielu różnych poziomach, że mogłyby to porównanie z łatwością zdyskredytować – one zresztą zapewne sprawiły, że takowe jeszcze się nie pojawiło. Był już Myśliwski przyrównywany do Marcela Prousta czy Tomasza Manna, nie był jednak zestawiany z Samuelem Beckettem.

Najnowsza powieść Myśliwskiego: *Ucho Igielne* (2018) i dramat Becketta *Ostatnia taśma* (*Krapp's Last Tape*, 1958) różnią się przede wszystkim gatunkiem, co wzmaga dodatkowo charakterystyczny, wręcz kontrastowo odmienny styl pisarski autorów: epicki rozmach dzieł polskiego pisarza i powściągliwa precyzja Beckettowskich sztuk. Rozbieżności pomiędzy utworami wychodzą poza ich treść czy cechy formalne – są podyktowane pewnymi kliszami interpretacyjnymi, w które włącza się dzieła ich twórców. Myśliwski, jako przedstawiciel „chłopskiego nurtu literatury polskiej”, odczytywany jest poprzez, posługując się słowami Piotra Biłosa, „nieomal wyłączny pryzmat zakorzenienia w kulturze, antropologii oraz wyobraźni chłopskiej”¹. Ta zawężona, bardzo lokalna perspektywa odbioru dzieł pisarza pozostaje w opozycji do ujmowanej w wielkie kategorie metafizyczne twórczości Samuela Becketta. Wreszcie kolejną, choć dość oczywistą, acz konieczną do wypunktowania różnicą jest inny kontekst i data powstania *Ucha Igielnego* i *Ostatniej taśmy* – oba teksty dzieli równo siedemdziesiąt lat, były stworzone w różnych momentach twórczości ich autorów, w różnych szerokościach geograficznych.

Jednakże tym, co uzasadnia porównanie *Ucha Igielnego* i *Ostatniej taśmy*, jest przede wszystkim ogólna, nadrzędna myśl stojąca za każdym z tych dzieł: konfrontacja z przeszłością starzejącego się bohatera powołująca na nowo do życia jego postać sprzed lat. W powieści polskiego pisarza ich spotkanie urzeczywistnia się jako zderzenie starego, umierającego już bohatera z jego młodzieńcym „ja” w tytułowym sandomierskim Uchu Igielnym, gdzie wspólnie oczekują na przyście swojej pierwszej miłości. W dramacie Becketta osobliwy dialog z przeszłością przyjmuje formę odsłuchiwania przez zgorzkniałego, samotnego starca Krappa taśm, na których każdego roku, w dzień swych urodzin, rejestrował własny głos. Każdy z tekstów literackich jest osobliwym studium struktury ludzkiej pamięci.

1.

„Stary, znużony człowiek: Krapp” – oto pierwsze słowa, jakimi w didaskaliach zostaje nakreślona sylwetka bohatera Beckettowskiego dramatu. W oryginale sztuki także i samo nazwisko mężczyzny było elementem charakterystyki jego postaci – swoim brzmieniem odsyłając do takich angielskich słów jak *scrap* czy *crap*. O tym, jak istotna dla Becketta była owa konotacja nazwiska bohatera, świadczy fakt, że uwzględnił je w tytule jedynie oryginalnej, angielskiej wersji (*Krapp's Last Tape*), gdyż tylko w niej ta subtelna gra słowna była czytelna, a pominął w autorskim francuskim przekładzie (*La dernière bande*) i wskazywał, aby w ten właśnie sposób – nieuwzględniający nazwiska bohatera oraz niepróbujący odtworzyć jego odpowiednika – oddawać tłumaczenie tytułu w innych językach².

Nazwisko miało zatem spotęgować obraz bohatera jako niedołęznego starca, z przywar podeszłego wieku uczynić nadrzędną cechą tej postaci. Jest więc Krapp niejako już z definicji personifikacją starości zdegradowanej i odstręczającej,

¹ Piotr Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków: Znak 2017, s. 8.

² Zob. Antoni Libera, Janusz Pyda, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy 2018, s. 65.

starości, która z człowieka czyni zaledwie cień, nędzną i karykaturalną pozostałość tego, kim był w czasach młodości. „Krapp [...] oscille toujours entre celui du vieillard négligé et celui du clown”³, napisze Johanne Bénard. Ten tragiczno-komiczny wymiar postaci Krappa spotęgowany był dodatkowo karykaturalnym wyglądem: za krótkimi, wąskimi spodniami, „zdumiewającą” parą spiczastych białych trzewików, przepastną, wypłowiałą kamizelką oraz posiniałym nosem, a jego groteskowe zachowanie na scenie – przede wszystkim obsesyjne jedzenie bananów – odsyłać może do tradycji pantomimicznej lub cyrkowej. Dlatego też upatrywanie w postaci Krappa „tragicznego klauna” było częstym kluczem interpretacyjnym utworu⁴, niekiedy za pomocą sugestywnej charakteryzacji wykorzystywanym również w teatralnych realizacjach sztuki – jak na przykład w wersji reżyserowanej przez Petera Steina, w której w rolę Krappa wcielił się Klaus Maria Brandauer.

Choć utwór Becketta na scenę wprowadza zaledwie jednego aktora, to jednak, wraz z rozwojem wydarzeń, zza fasady monodramatycznej formy *Ostatniej taśmy* przezierają się echa przeszłości bohatera, przywołane przez odtworzenie nagrania sprzed trzydziestu lat. Okazuje się bowiem, że Beckettowski bohater ma w zwyczaju każdego roku, w dzień swoich urodzin, nagrywać własny głos streszczający ostatnie wydarzenia ze swojego życia. Tę imponującą kolekcję nagrań, powiększaną systematycznie od kilkudziesięciu już lat, Krapp starannie przechowuje, pedantycznie ją segregując i opisując, tworząc tym samym specyficzne archiwum własnego życia, które – rozrastając się z każdym rokiem – w chwili związania akcji dramatu osiąga już ogromne rozmiary⁵. Z tej biblioteki wspomnień Krapp pragnie wydobyć taśmę, która uchwyciła przełomowy moment w jego życiu: dokonanie wyboru pomiędzy miłością a stworzeniem wielkiego dzieła literackiego. Odnalezione po chwili nagranie okazuje się kryć w sobie kolejny zwrot w stronę przeszłości – odtwarzany na szpuli głosu Krappa streszcza bowiem treść taśmy, którą wówczas, przed trzydziestoma laty, odsłuchiwał. Tak też ostatecznie na scenie uobecniają się trzech Krappów, przez chwilę nawet równocześnie, jednakże każdy z nich w odmienny sposób, każdy – mniej dosłownie niż poprzedni.

W powieści Myśliwskiego brak tego rodzaju gradacji realności kolejnych wersji bohatera: przeszłość i przyszłość koegzystują ze sobą i wielokrotnie nawiązują kontakt na równych zasadach. Żaden z bohaterów nie jest duchem czy zjawą, żaden nie objawia się w postaci niepełnej, zapośredniczonej. Fantastyczne spotkanie

³ Johanne Bénard, *Krapp en trois temps. «La Dernière Bande»*, „Jeu. Revue de théâtre” 2003, nr 107 (2), s. 125.

⁴ Jednakże sam Beckett był niezwykle ostrożny wobec zawłaszczenia postaci Krappa przez taką interpretację: „When directing the play, for example, Beckett has been extremely wary of overstressing the clownish elements in Krapp’s physique, dress and behaviour. Even in the first production at the Royal Court Theatre, the purple nose of the ‘tippler,’ which is referred to in the printed text, was much toned down and has since been abandoned by Beckett” (James Knowlson, *Krapp’s Last Tape: The Evolution Of a Play, 1958–75*, <http://www.pleroma.com.mx/teatro/krapps/krapp1c.html> [dostęp: 28.08.2020]).

⁵ Jak podaje Antoni Libera, sam Beckett podczas realizacji sztuki doprecyzował, że każde z pudełek, w których Krapp przechowywał nagrania, zawiera pięć szpul, a każda z nich uosabia jeden rok z życia bohatera. „Skoro istnieje pudełko nr 9 i jeśli przyjąć, że jest już pełne, oznacza to, że w sumie szpul jest 45, a więc Krapp nagrywa już taśmy od czterdziestu pięciu lat, czyli od dwudziestego czwartego roku życia (obecnie ma 69)” – doprecyzował tłumacz. Zob. Antoni Libera, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, w: Samuel Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przeł. Antoni Libera, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy 1988, s. 637.

dwóch postaci bohatera z różnych porządków czasowych nie jest przepuszczone przez żadną soczewkę, która mogłaby je zrationalizować. W Beckettowskim dramacie miejsce wszystkich Krappów z przeszłości znajduje się w kolejnych taśmach, istnieją oni tylko w obrębie tych skatalogowanych nagrań – są jedynie głosem. W *Uchu Igielnym* każdy z bohaterów wydaje się być tak samo rzeczywisty – do tego stopnia, że początkowo trudno odszyfrować ich wspólną tożsamość.

Przytaczając odległe wspomnienie z własnej młodości w *Dzienniku*, Witold Gombrowicz opisuje samego siebie sprzed lat, stosując dwa rodzaje zaimków osobowych – jak gdyby miotając się nieustannie między związaniem swojej obecnej tożsamości z przeszłością a potraktowaniem jej jako niezależnego bytu:

Na avenida Costanera, wpatrzony w fale wyrzucane w górę białymi kłębami przez kamienne obmurowanie brzegu z uporczywą furją, przyzywałem ja, dzisiejszy Gombrowicz, tamtego dalekiego mego protoplastę w całej jego drżącej i młodej bezbronności. [...] Więc przypomniałem sobie jak, na przykład, pewnego wieczoru pojechał on – ja – w sąsiedztwo do Bartodziej na zabawę, gdzie była osoba, która jego – mnie – wprowadzała w stan oczarowania i przed którą ja – on – chciałem wykazać się, zabłysnąć; i to było mnie – jemu – koniecznie potrzebne⁶.

W *Uchu Igielnym* brak tego rodzaju oboczności: przeszła i przyszła wersja bohatera ukazane są poprzez niepodważalną opozycję „ja–on”. Oto w tytułowym *Uchu Igielnym* spotyka się dwóch mężczyzn, starzec i młodzieniec. Każdy z nich zjawia się tam, by oczekiwać. Miejsce, w którym ich drogi nieustannie się przecinają, stanowi bowiem wieczny symbol niespełnionej historii miłosnej ich życia: w młodości bohater, za radą wróżącej mu Cyganki, udaje się tam w nadziei spotkania dziewczyny, w której jest zakochany. Tak też po latach będzie wciąż powracał do tego miejsca, niezmiennie pchany ku niemu tą samą nadzieją. Nie tylko z tego osobistego powodu *Ucho Igielne* jest miejscem znaczącym – jest ono również areną, na której ścierają się dwa porządki: rzeczywisty i symboliczny. Oprócz kontekstu biblijnego to również nazwa ostatniej furty zachowanej w murach obronnych Sandomierza, podyktowana jej charakterystycznym, zwężonym ku dołowi kształtem. Skonstruowanie fabuły powieści wokół miejsca rzeczywiście istniejącego i osadzenie jej tym samym w konkretnych realiach geograficznych jest o tyle niezwykle, że *Ucho Igielne* stroni od nawet najbardziej podstawowych konkretyzacji – dość powiedzieć, że nie dane jest czytelnikowi poznać nawet imienia i wieku głównego bohatera. Tak też mężczyzna jawi się w powieści bardziej jako symbol aniżeli konkretny człowiek. Fabuła utworu nieliniowo i fragmentarycznie ujawnia koleje jego losu. Można z nich jednak wyczytać imponujący awans społeczny bohatera: syna pracownika administracyjnego oraz gospodyni domowej, który opuszcza mury rodzinnego miasta i z czasem staje się uznanym profesorem historii. W przeciwieństwie do Krappa, nie jest sam – ma rodzinę, wydaje się człowiekiem spełnionym.

Realność starszego bohatera zdaje się być jednak zakwestionowana jeden raz, gdy tuż po jego tragicznej śmierci przeprowadzający śledztwo policjanci nie znajdują jego charakterystycznej, grawerowanej laski oraz dowodu osobistego. „Obywatel bez dowodu, to jakby go nie było”⁷, mówi wtedy jeden z nich. Być może słowa

⁶ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004, s. 119.

⁷ Wiesław Myśliński, *Ucho Igielne*, Kraków: Znak 2018, s. 12.

policjanta odślaniają prawdę o ostatecznym braku rozdzielności rozszczępionego bohatera: rozdzielności, która w powieści jest przecież nieustannie eksponowana i na której opiera się ukazanie zderzenia przeszłości z przyszłością w *Uchu Igielnym*.

2.

Bohater Beckettowskiego dramatu nagrywa kolejne taśmy od ponad czterdziestu lat: zatem przez przeszło połowę życia dzień swoich urodzin poświęca na budowanie relacji z przyszłym sobą. Mężczyzna podtrzymuje ten kontakt świadomie i konsekwentnie. Czyni Krappa z przyszłości nie tylko jedynym powiernikiem swoich nagranych myśli, ale także – jedyną ich publicznością. Choć ostatecznie Krapp obecny na scenie oraz przemawiający w nagraniu nawiązują ze sobą kontakt, dwaj bohaterowie pozostają dla siebie niedostępni, pomimo tego, że usilnie starają się przezwyciężyć dzielący ich dystans: młodszy wyobrażając sobie przyszłość, starszy – próbując odtworzyć przeszłość. Jeden może jedynie mówić, drugi – słuchać. Ostatecznie zdaje się, że obaj mężczyźni siebie zawodzą. Stary Krapp nie sprostał oczekiwaniom młodszego, ten zaś – wydaje się śmieszny i żenujący w perspektywie drugiego. „Wysłuchałem właśnie tego żalosego kretyna, którego trzydzieści lat temu uważałem za siebie, trudno uwierzyć, że mogło być ze mną aż tak źle”⁸ – rozpocznie nagranie swojej najnowszej taśmy obecny na scenie Krapp. Jest to zresztą znamienne w całej sztuce, iż bez względu na moment, w jakim bohater się znajduje, stale czuje się lepszy, mądrzejszy od siebie sprzed kilkunastu czy kilkudziesięciu lat, nieustannie odcinając się od tego, kim był w przeszłości. Głos trzydziestodwuletniego Krappa w podobny bowiem sposób podsumowuje wysłuchanie nagrania sprzed kilkunastu lat:

Trudno uwierzyć, że byłem kiedyś takim szczeniakiem. Ten głos! Boże! I te tęsknoty! (*Krótki śmiech, któremu zaczyna wtórować Krapp*). I te postanowienia! (*Krótki śmiech, któremu zaczyna wtórować Krapp*)⁹.

W przytoczonym fragmencie warte uwagi są nie tylko słowa dobiegające z odtwarzanej taśmy, lecz także zachowanie Krappa obecnego na scenie. Śmiech bohatera zaczyna współbrzmieć ze śmiechem nagrany przed trzydziestoma laty. Po raz pierwszy na scenie dochodzi wtedy do stopienia w jedną postać rozproszonych w czasie i przestrzeni wersji mężczyzny. Na powrót staje się on jednym bohaterem. Jest dużym paradoksem, że tym, co spaja jego osobę na przestrzeni lat, jest nieustanna negacja ciągłości własnej tożsamości.

Spotkania przeszłości i przyszłości przedstawione w *Uchu Igielnym* zdają się spełnieniem dążeń projektu Krappa: młodość jest wciąż żywą, pulsującą materią, istniejącą równolegle do starości; można przyjrzeć jej się z bliska, nawiązać z nią kontakt. W wytworzonej relacji tych dwóch sfer czasowych żadna ze stron nie

⁸ Samuel Beckett, *Ostatnia taśma*, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, s. 250.

⁹ Ibidem, s. 245.

jest podległa i podrzędna względem drugiej. Ich głosy współbrzmia z tą samą mocą, są tak samo istotne i niezależne – co przenosi się również na konstrukcję narracji *Ucha Igielnego*, która prowadzona jest wymiennie przez każdego z bohaterów. Pierwszoosobowy narrator powieści, jak napisze Joanna Bator: „z wielokrotnionymi w różne czasy i osoby”¹⁰, niepostrzeżenie, płynnie przesuwa się pomiędzy kolejnymi perspektywami i punktami widzenia, nieustannie mieszając porządek linearności opowieści oraz kwestionując tożsamość głównego bohatera. Jednakże, pomimo tego specyficznego rozszczępienia narracji powieści Myśliwskiego, Przemysław Czapliński kilkakrotnie w swoim artykule określa ją mianem monologu¹¹ – która to forma, wraz z ekspozycją starszego bohatera oraz prezentacją jego życia na tle panoramy dwudziestowiecznej historii Polski, wpisuje się w model znany z poprzednich powieści pisarza. Zaklasyfikowanie *Ucha Igielnego* jako monologu wydaje się jednak rozwiązaniem niepewnym i skłaniającym do polemiki. O ile bowiem świadomość wspólnej tożsamości bohaterów spotykających się w bramie sandomierskich murów obronnych każe bezsprzecznie wspomniane określenie sankcjonować, o tyle konstrukcja powieści oraz sposób przedstawienia relacji pomiędzy starcem a młodzieńcem zmuszają czytelnika do postrzegania ich jako dwóch autonomicznych postaci należących do świata przedstawionego utworu.

W tym aspekcie konstrukcja powieści Myśliwskiego wykazuje wiele podobieństw z *Kroniką wypadków miłosnych* (1974) Tadeusza Konwickiego, w której dziesięcioletni Witold, przeżywający młodzieńczą miłość uczeń klasy maturalnej, spotyka kilkakrotnie tajemniczego Nieznajomego. Mężczyzna, wyróżniający się tak osobliwym strojem, jak zachowaniem, okazuje się wiedzieć wszystko o przeszłości i przyszłości głównego bohatera.

Nieznajomy powraca do sielskiej krainy przedwojennej Wileńszczyzny gdy – tak jak profesor z *Ucha Igielnego* – uświadamia sobie własną przemijalność i nieuchronność zbliżającej się śmierci. Mówi do Witka:

Może jestem duchem, który nikogo nie straszy, który sam siebie dręczy, szukając sensu w bezsensie? Cokolwiek bym powiedział i tak ciebie nie powstrzymam, nie zmienię twojej drogi, nie odwrócę twego losu. A nawet gdybym ci w czymś pomógł, przy końcu wędrówki będziesz przeklinał swoje życie jak wszyscy¹².

Jednakże w powieści Konwickiego – inaczej niż w utworze Myśliwskiego – starsze „ja” bohatera nie jest w krainie swojej młodości postacią pełnoprawną – bardziej czymś na kształt zjawy, widocznej jedynie dla Witolda, który zresztą nie rozumie w pełni tożsamości oraz statusu ontologicznego swojego rozmówcy.

Tak jak w *Kronice wypadków miłosnych*, bohaterowie *Ucha Igielnego* prowadzą żywą, osobistą rozmowę, niezapośredniczoną przez żaden obcy, martwy przedmiot – jak magnetofon dla słuchającego taśm Krappa. Co więcej, słowa, które

¹⁰ Joanna Bator, „*Ucho Igelne*” Myśliwskiego. *Pragnienie opowiadania, które daje poczucie sensu*, „Książki. Magazyn do czytania”, 16.10.2018, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,24041395,ucho-igelne-mysliwskiego-pragnienie-opowiadania-ktore-daje.html> [dostęp: 5.05.2020].

¹¹ Zob. Przemysław Czapliński, „*Ucho Igelne*”: Wiesław Myśliwski wciąga nas w horror. Źródłem traumy są nieobecni – zgładzeni Żydzi, „Gazeta Wyborcza”, 12.12.2018, <https://wyborcza.pl/7,75517,24271355,ucho-igelne-wieslaw-mysliwski-wciaga-nas-w-horror-zrodlem.html> [dostęp: 5.05.2020].

¹² Tadeusz Konwicki, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa: Świat Książki 2006, s. 153.

do siebie kierują, mają także moc sprawczą i za ich pośrednictwem bohaterowie mają wpływ na swoje życia. Dzieje się tak na przykład, gdy starszy bohater nakierowuje młodszego na wybór kierunku studiów, innym zaś razem, podczas jednego z kolejnych spotkań w Uchu Igielnym przekonuje go do podążenia drogą kariery naukowej, która zdeterminuje przebieg całego jego dorosłego życia. Choć porady starszego mężczyzny są pełne, zdawałoby się, wręcz ojcowskiej troski i w perspektywie czasu okazują się słuszne – od tak błahych jak wzięcie ze sobą parasola po wspomniany wybór kariery zawodowej – to jednak młody bohater staje się zmęczony tą relacją, zaczyna mu ciążyć ułożone życie mężczyzny, które on niejako bezwiednie powtarza, przez co dojrzewa w nim myśl, by się od niego choć w pewnym stopniu uwolnić, żyć autonomicznie, zerwać to osobliwe pokrewieństwo, które ich łączy. Ten zamiar nie może się jednak udać, gdyż, jak powieść Myśliwskiego niejednokrotnie udowadnia, „każde życie jest powtarzaniem życia po kims”¹³, jest nieustannym dziedziczeniem, niemającą końca opowieścią, zapętającą się poprzez kolistą strukturę czasu przedstawioną w utworze.

3.

Spróbuję sobie przypomnieć, ale nie wiem, czy to będzie prawda. Chyba że prawda uznaniowa. Jak to rozumieć? No, uznaje się często za prawdę to czy tamto, chociaż nie wiadomo, czy tak było. Ale ktoś chciał, żeby tak było, ktoś sobie tak, a nie inaczej wyobraził, komuś tak, a nie inaczej wypowiedziało podejrzenie, czy ktoś mógł mieć w tym jakiś cel, żeby tak, a nie inaczej było¹⁴.

Subiektywność pamięci i wybiórczość narracji z niej formowanych ukazane są wyraźnie w ostatnim rozdziale *Ucha Igielnego*. Bohater, znalazłszy się na zjeździe absolwentów swej szkoły, rozmawia z dawnymi przyjaciółmi o ich wspólnej przeszłości. Jednakże ostatecznie niemożliwe okazuje się ustalenie jednej wersji wydarzeń, które przed laty przeżyli. Obiektywna przeszłość zostaje zatracona pomiędzy poszczególnymi świadectwami każdego z mężczyzn. Ich opowieści okazują się osobnymi narracjami, przyporządkowanymi odmiennym „prawdom uznaniowym”, które kierują bohaterami.

Ucho Igielne jest w dużej mierze utworem o polifoniczności ludzkiej pamięci. Choć stanowi on zbiór jednostkowych, często wykluczających się głosów, ostatecznie tworzą one jedną całość, wzajemnie się dopełniając. Drugo- i trzecioplanowi bohaterowie nieustannie włączają swoje pomniejszych, jednostkowe narracje w strukturę utworu, przekazując je innym postaciom. Nieznajomy mężczyzna spotkany przypadkowo na dworcu kolejowym powie do głównego bohatera: „Kolega nie śpi? [...] to opowiem koledze swoje życie. Kolega młody, skąd może wiedzieć, co to życie. Z gazet, książek? Życie człowiek nosi w sobie. Nie opowie, to go nie ma”¹⁵. Przekazywanie swojej historii jest w powieści Myśliwskiego synonimem

¹³ Wiesław Myśliwski, *Ucho Igielne*, s. 8.

¹⁴ Ibidem, s. 159.

¹⁵ Ibidem, s. 223.

życia, poświadczeniem własnego istnienia. Niemal każdy z bohaterów *Ucha Igielnego*, niezależnie od wieku, wykształcenia czy statusu społecznego, zdaje się wyrażać tę samą myśl: nasze życie konstytuuje dopiero nasza opowieść o nim.

O ile powieść Myśliwskiego hołduje zasadzie, że nasza pamięć nie jest tylko naszą, gdyż ostatecznie splata się z wszystkimi innymi i odbija się w nich, o tyle Krapp z *Ostatniej taśmy* czyni swoje wspomnienia świadectwem niezwykle hermetycznym i osobistym. Budując przez lata monumentalny pomnik swojego życia, bohater dramatu cały czas zwrócony jest jedynie w stronę tego, któremu swoje dzieło dedykuje: mitycznej figurze samego siebie z przyszłości. Głos Krappa zapisany na taśmie mówi:

Gdy spoglądam [...] wstecz na miniony rok, tak jak będę pewnie patrzył, mam nadzieję, z perspektywy starości, widzę, rzecz jasna, dom nad kanałem, gdzie umierała mama, późną jesienią, po długim okresie viduitas¹⁶.

Ta intrygująca perspektywa czasowa, natychmiastowo zamykająca terażniejszość w sferze przeszłości, pojawia się w takiej samej formie w *Roku myśliwego* Czesława Miłosza. Jego autor – tak jak i Krapp – próbuje ująć swoje obecne życie w ramy przyszłego wspomnienia.

Pamięć. Nasz stosunek do niej zmienia się w ciągu życia. [...] Mój wynalazek, jeszcze kiedy byłem w szkole, pod wpływem IV części *Dziadów* (opowieść Gustawa o powrocie do rodzinnego domu) i Słowackiego *Godzina myśli*, polegał na wyobrażeniu sobie słodkiej melancholii, z jaką będę wspominać kiedyś to, co działo się ze mną teraz. Czy też, poprawniej, wpadłem na ten wynalazek wcześniej niż moje romantyczne lektury, mając wrodzony talent do tej melancholii, która według Edgara Poe jest najbardziej właściwym tonem poezji. Idąc rano do szkoły, patrzyłem na pagórki za Wilią i podróżowałem w myśli do rajy utraconego, Szetejń, czyli już wtedy, któż by pomyślał, byłem zwrócony w przeszłość, niepomny na jej dopiero zapowiadające przyrastanie¹⁷.

Tak też młody bohater Beckettowskiego dramatu snuje opowieść o swoim życiu już z naddaną perspektywą późniejszej starości. Pragnie patrzeć na wydarzenia swojego życia w oddaleniu. Jego wielki projekt każe traktować każdy rok swojego życia jako zamkniętą już – i zinterpretowaną – narrację.

Zarówno więc Krapp, jak i profesor, przemieniają swoje życie u jego kresu w raz jeszcze przeżywaną opowieść. Mimo różnic w pojmowaniu roli tej opowieści, potrzeba jej formułowania zdaje się wynikać z podobnego źródła – tego, na które wskazywał Paul Ricoeur, tworząc pojęcie „tożsamości narracyjnej”. Francuski filozof uważał, że wykreowanie owej tożsamości, umiejętność spojrzenia na własne życie jak na narrację są potrzebne do tego, aby scalić własną osobowość, znaleźć połączenie pomiędzy dwoma zaproponowanymi przez niego, przeciwstawnymi rodzajami tożsamości: *idem* (bycia tym samym) oraz *ipse* (bycia sobą, przejawiającego się w działaniu). Dla zobrazowania różnicy pomiędzy tymi dwoma modelami Ricoeur posłużył się parą innych pojęć. Autor *Filozofii osoby* uważał, że *idem* jest czymś na kształt ludzkiego charakteru, określa bowiem pewne niezmiennie cechy pozwalające zidentyfikować jednostkę. Tymczasem *ipse*

¹⁶ Samuel Beckett, *Ostatnia taśma*, s. 246.

¹⁷ Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków: Znak 1991, s. 100.

przyrównał do aktu dotrzymania danego słowa: trwania w pewnym postanowieniu pomimo wszystkich zmian, które w tym czasie dokonują się w życiu człowieka¹⁸.

Ostatnia taśma zdaje się w sposób idealny uwidaczniać koncepcje tożsamości Ricoeura. Mimo licznych zmian, jakie zachodzą w Krappie na przestrzeni lat, obietnica złożona samemu sobie polegająca na corocznym kultywowaniu jego rytuału jest ostatecznie tym, co spaja go jako osobę. Profesor z powieści Myśliwskiego, tak różny od młodzieńca mieszkającego z rodzicami w małym miasteczku, jednoczy się z nim poprzez trwanie w oczekiwaniu na dziewczynę, którą obaj mają nadzieję zobaczyć w Uchu Igielnym.

Za pomost pomiędzy *idem* oraz *ipse* Ricoeur uważał przywołane wyżej pojęcie „tożsamości narracyjnej”, która, jak wyjaśniał Jarosław Jakubowski, „narratywizuje *idem*, nadając mu dynamikę i krusząc skostniałość niezmienności. Z drugiej strony narratywizuje ona *ipse*, nadając mu rysy trwałego charakteru”¹⁹. Poprzez osadzenie swojej historii w kontekście narracji i uczynienie siebie zarówno jej narratorem, jak i bohaterem, możliwe jest bowiem odnalezienie swojej właściwej tożsamości, która jednoczy wszystkie wspomnienia, projekcje i marzenia – teraz ujęte w spójną strukturę narracyjną: „opowiadać to mówić, kto zrobił co, dlaczego i jak, przedstawiając w czasie połączenie między tymi punktami widzenia”²⁰ – pisał Ricoeur.

4.

Monumentalny zamysł Krappa – utrwalanie każdego roku własnego życia za pomocą magnetofonu – zdaje się niemal idealnym urzeczywistnieniem metafory pamięci pojmowanej jako archiwum, metafory, która według Wojciecha Kalagi jest najbardziej powszechną w zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym. „Ten model przybiera dwie postaci, podaje dalej badacz, albo – bardziej dosłownie – postać przestrzeni archiwalnej, w której umieszcza się i przechowuje przyszłe wydarzenia, albo też nieskażonej powierzchni, na której nasze wspomnienia zostają odcisnięte”²¹. Jako przykład tej drugiej Kalaga przywołuje myśl Sokratesa, Arystotelesa, Cycerona czy Kwintyliana – którzy sądzili, że w człowieku istnieje coś na kształt woskowej tabliczki, na której zapisują się wszystkie jego przeżycia. Podobną metaforą posługiwał się John Locke, który pamięć postrzegał jako pustą gąbłkę, zapełnianą sukcesywnie myślami człowieka. Pierwszą zaś postacią tego modelu – postrzegającą pamięć jako przestrzeń archiwalną – można wyczytać w myśli św. Augustyna, który w dziesiątej księdze *Wyznań* pisze:

¹⁸ Zob. Paul Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej 1992, s. 33–34.

¹⁹ Jarosław Jakubowski, *Ricoeur a egzystencjalna koncepcja wiecznej teraźniejszości*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, s. 84.

²⁰ Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 243.

²¹ Wojciech Kalaga, *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 63.

Wstępuję na obszerne błonia i kryjówki mej pamięci, gdzie się kryją skarby nieprzeliczonych obrazów z rozmaitych rzeczy, zmysłami tam umieszczonych. Tam się mieści wszystko, cokolwiek myślimy, czy to powiększając, czy zmniejszając, czy jakkolwiek przekształcając to, czego się zmysły dotknęły i wszystko cokolwiek bądź zwierzyłem i schowałem tam [...]. Wszystkie owe rzeczy wyraźnie i według rodzajów swoich, stosownie do zmysłów, przez jakie weszły, w pamięci przechowuję. [...] To wszystko przyjmuje w swoje przestronne kryjówki tajemne i nieopisane łono pamięci, a wszystko przez własne swoje wejście wchodzi tam, pomieszcza się²².

Chęć obiektywizacji i materializacji własnej pamięci oraz uczynienia z niej spójnej, usystematyzowanej biblioteki wspomnień zostaje ostatecznie w *Ostatniej taśmie* posunięta do granic: Krapp, ulegając temu idealistycznemu pomysłowi, wpada również w jego pułapkę. Treść odtwarzanych nagrań sprzed lat nie jest tożsama z jego wspomnieniami: „his past is on tape, not in his head”²³ napisze Ruby Cohn. Taśmy stają się wyobcowanymi świadectwami minionych lat, niezrozumiałymi dla samego ich autora – co widać najwyraźniej, gdy bohater przerywa odtwarzanie nagrania, by w słowniku sprawdzić znaczenie słowa *viduitas*, które przed laty z nonszalancją wtrącił w swoją narrację.

W książce Antoniego Libery i Janusza Pydy *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta* rozdział poświęcony Krappowi zatytułowany został *Fiasko autokreacji. Ostatnia taśma* ukazuje, że pamięć jest płynną materią, wymykającą się próbom sztucznego zakonserwowania – zwłaszcza tak starannie rozplanowanego, jak w przypadku projektu Krappa. „The distinction is made between what Krapp thought he was preserving on his tape and what he really was preserving”²⁴, podsumowuje Jadwiga Uchman. Ta różnica nie wynika jedynie z faktu, że bohater na taśmach rejestrował zaledwie wycinek swojego życia, ten, który jemu jako młodemu mężczyźnie wydawał się najistotniejszy, lecz także z perspektywy, z jakiej patrzy na swoje życie po kilkudziesięciu latach: perspektywy, która każe interpretować jego wspomnienia w zupełnie inny sposób. Cytowany wcześniej Wojciech Kalaga wskazuje, że „dominujące w Zachodniej kulturze ujmowanie pamięci [jako metaforycznego archiwum] właściwie wyklucza interpretację”²⁵. Podstawowe źródło rozdzwieku pomiędzy historią zachowaną na taśmach a tym, jak odczytuje ją starzejący się bohater, tkwi w relatywności ludzkich wspomnień i wpływie teraźniejszości na ich modelowanie; w konflikcie idei stojącej za tworzeniem nagrań z ich odbiorem po wielu latach. Krapp, słuchając swojego entuzjastycznego głosu sprzed trzydziestu lat, słyszy w nim przede wszystkim echa późniejszych porażek.

W powieści Myśliwskiego przeszłość nie jest zakonserwowana w żadnym archiwum – ona nieprzerwanie się dzieje. Ten osobliwy model czasu ujęty w *Uchu Igielnym* nieustannie wikła fabułę, nie pozwalając ułożyć jej w spójną opowieść. Przyczyną owego załamania czasu w powieści okazuje się przepowiednia, którą bohater usłyszał, gdy był młody: przypadkowo napotkana na ulicy Cyganka wyjawiała mu wtedy, ilu lat dane mu będzie dożyć. Okazuje się jednak, że mężczyzna pokonuje tę przepowiednię, przekraczając wiek zapowiedziany przez kobietę.

²² Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Michał Bohusz Szyszko, Warszawa: Hachette 2008, s. 346–347.

²³ Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton: Princeton University Press 1973, s. 168.

²⁴ Jadwiga Uchman, *The problem of time in the plays of Samuel Beckett*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1987, s. 74.

²⁵ Wojciech Kalaga, *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, s. 63.

Przepowiednia Cyganki, która pociągnęła moją dłoń na swoje kolana i zaczęła snuć moje życie, wydała mi się niewarta nawet słuchania. A tymczasem gdy doszedłem do tego przepowiedzianego przez nią roku, który powinien zakończyć moje życie, z przerażeniem przypominałem sobie, że to jest właśnie ten rok. I jakby z perspektywy tego przerażenia, próbowałem ogarnąć swoje życie, jakkolwiek nie wykluczam, że zacząłem je dopiero układać, prawdopodobnie mijając się nieraz z prawdą²⁶.

Życie bohatera zaczyna zatem w tym naddanym jakby roku bieć dwutorowo, w dwóch różnych, zapętających się perspektywach czasowych, które zbiegają się ze sobą w punkcie zaskakującym, bo niezwykle odległym. Po kilkudziesięciu latach to młodzięcza, niespełniona historia miłosna okazuje się punktem kulminacyjnym narracji, w której mężczyzna tuż przed śmiercią stara się zawrzeć swoje życie. O tym paradoksie pamięci ludzkiej traktuje wiersz *Piękne siostry* autorstwa Julii Hartwig:

Nie Pamięć jest jedna
 Jej siostry są liczne i do siebie niepodobne
 wszystkie pracowite i nie znające odpoczynku
 Godny uznania jest porządek
 według którego najstarsze wciąż rosną
 a najmłodsze umierają nim nabiorą sił i ciała
 powołując do życia następne
 Bo nie natura rządzi rodziną pamięci
 i pamięć nie jest obrazem ani nawet odbiciem obrazu
 ale jakby osobnym formowaniem i osobną obecnością
 Na końcu dane nam jest wspominać już tylko początek
 i odległe wegetacje sprzed wygnania z raj²⁷

To te najdawniejsze, najbardziej odległe wspomnienia okazują się fundament późniejszego życia i zawierać w sobie emocje, które najsilniej odcisną się w pamięci każdego ze starzejących się bohaterów. *Ostatnia taśma* kończy się, gdy Krapp cofa stare nagranie, by raz jeszcze, w spokoju wysłuchać przepełnionego uczuciem opisu płynięcia łodzią z ukochaną. Bohater *Ucha Igielnego* powraca nieustannie do chwili oczekiwania na swoją miłość w zabytkowej bramie rodzinnego miasta, pośrednio przeżywając to oczekiwanie na nowo, mimo świadomości jego finału. W tym też wspomnieniu przyjdzie mu ostatecznie umrzeć. Jego śmierć z pozoru może wydawać się dość przypadkowa: poślizgnąwszy się na swojej lasce, profesor spada ze schodów sandomierskiego Ucha Igielnego. Znamienny jest jednak fakt, że tuż przed śmiertelnym upadkiem ogląda się za siebie, w stronę jedyne go świadka mającego się za chwilę rozegrać tragicznego wydarzenia – młodzięcza, którym kiedyś był. Profesor odchodzi otoczony obrazami własnej przeszłości. Arena wydarzeń rozgrywających się przed wieloma laty w sandomierskiej bramie staje się klamrą kompozycyjną historii jego życia. To samo dotyczy się zresztą Krappa, mimo że śmierć w *Ostatniej taśmie* przedstawiona jest w sposób dużo bardziej zawoalowany: okazuje się czyhać na mężczyznę, gdy ten pogrążony jest w odsłuchiwanie nagrań sprzed kilkudziesięciu lat²⁸.

²⁶ Wiesław Myśliwski, *Ucho Igielne*, s. 52.

²⁷ Julia Hartwig, *Inna wyspa*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2018, s. 69.

²⁸ Zob. Antoni Libera, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, s. 638–639.

*

Zarówno *Ucho Igielne*, jak i *Ostatnia taśma* ukazują próbę zamknięcia życia w ramach spójnej narracji. Każdy ze starzejących się bohaterów podejmuje podobny wysiłek nawiązania dialogu z samym sobą sprzed lat – figurą tak dla nich obcą, że w obydwóch analizowanych tekstach literackich przedstawiona jest jako osobny byt, autonomiczna postać przemawiająca własnym głosem. Próbę zintegrowania rozproszonej w czasie tożsamości Krapp i profesor podejmują poprzez opowiadanie sobie siebie, rekonstrukcję własnej historii, wytworzenie Ricoeurowskiej „tożsamości narracyjnej”. Kształt owej narracji, formowany przez każdego z bohaterów u schyłku jego życia, jest jednak zaskakujący – wydarzeniami kulminacyjnymi owych opowieści okazują się bowiem wspomnienia niezwykle odległe: niezakończone, niespełnione historie miłosne. *Ucho Igielne* oraz *Ostatnia taśma* mogą być przez to rozpatrywane jako przejmujące studium ludzkiej starości i jej stosunku do przeszłości.

Żaden z mężczyzn nie jest jednak narratorem wszechwiedzącym i obiektywnym: konstrukcja tworzonych przez nich opowieści podporządkowana jest niedoskonałości i wybiórczości ich pamięci. Są to teksty tak o pamiętaniu, jak zapomnianiu, które w równym stopniu okazują się wpływać na ostateczny kształt narracji, w jakie włączamy nasze życia.

References

- Bator Joanna, „*Ucho Igielne*” *Myśliwskiego. Pragnienie opowiadania, które daje poczucie sensu*, „Książki. Magazyn do czytania”, 16.10.2018, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,24041395,ucho-igielne-mysliwskiego-pragnienie-opowiadania-ktore-daje.html> [dostęp: 5.05.2020].
- Beckett Samuel, *Ostatnia taśma*, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, przeł. Antoni Libera, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy 1988.
- Beckett Samuel, *Proust*, w: idem, *Utwory wybrane. Eseje, proza, wiersze*, przeł. Antoni Libera, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2017.
- Bénard Johanne, *Krapp en trois temps. «La Dernière Bande»*, „Jeu. Revue de théâtre” 2003, nr 107 (2).
- Biłos Piotr, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków: Znak 2017.
- Cichy Michał, *Proust powiatu sandomierskiego*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 280, s. 15.
- Cohn Ruby, *Back to Beckett*, Princeton: Princeton University Press 1973.
- Czapliński Przemysław, „*Ucho Igielne*”: *Wiesław Myśliwski wciąga nas w horror. Źródłem traumy są nieobecni – zglądzeni Żydzi*, „Gazeta Wyborcza”, 12.12.2018, <https://wyborcza.pl/7,75517,24271355,ucho-igielne-wieslaw-mysliwski-wciaga-nas-w-horror-zrodlem.html> [dostęp: 5.05.2020].
- Drzewucki Janusz, „*Ucho Igielne*”. *Najnowsza powieść Wiesława Myśliwskiego*, „Rzeczpospolita”, <https://www.rp.pl/Literatura/310079961-Ucho-igielne-najnowsza-powiec-Wieslawa-Myśliwskiego.html> [dostęp: 30.03.2020].
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.
- Grutman Rainer, *Beckett and Beyond: Putting Self-Translation in Perspective*, „Orbis Litterarum” 2013, nr 3 (68).
- Hartwig Julia, *Inna wyspa*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2018.
- Jakubowski Jarosław, *Ricoeur a egzystencjalna koncepcja wiecznej terażniejszości*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1.
- Kalaga Wojciech, *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2.

- Karczyńska Eliza, *Odkrywanie siebie w narracji. Koncepcja tożsamości narracyjnej w myśli Paula Ricoeura i Charlesa Taylora*, „Humaniora” 2014, nr 1 (5).
- Knowlson James, *Krapp's Last Tape: The Evolution Of a Play, 1958–75*, <http://www.pleroma.com.mx/teatro/krapps/krapp1c.html> [dostęp: 28.08.2020].
- Konwicki Tadeusz, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa: Świat Książki 2006.
- Libera Antoni, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, w: Samuel Beckett, *Dziela dramatyczne*, przeł. Antoni Libera, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy 1988.
- Libera Antoni, *Samuel Beckett. Pisarz, człowiek, dzieło*, „Ethos” 1989, R. 2, nr 4.
- Libera Antoni, Pyda Janusz, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy 2018.
- Miłosz Czesław, *Rok myśliwego*, Kraków: Znak 1991.
- Myśliwski Wiesław, *Ucho Igielne*, Kraków: Znak 2018.
- Nalewajk Żaneta, *Postaci czasu – czas postaci. Kategorie temporalne w wybranych utworach Samuela Becketta*, „Tekstualia” 2010, nr 1 (20).
- Orbik Zbigniew, *Krytyka pojęć czasu i przestrzeni w filozofii Henry Bergsona*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1996, t. 24, z. 2.
- Ricoeur Paul, *Filozofia osoby*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej 1992.
- Ricoeur Paul, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Silverman Susan, *Time and the problems of self-definition and uncertainty: Proust, Beckett and Stravinsky*, Stanford: Stanford University 1989.
- Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł. Michał Bohusz Szyszko, Warszawa: Hachette 2008.
- Uchman Jadwiga, *The problem of time in the plays of Samuel Beckett*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1987.
- Wiśniewski Tomasz, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków: Universitas 2006.