

Opowieść o utraconej podmiotowości, rozpisana na kilka głosów i jedną postać. Na marginesie *Wtedy gdy* Samuela Becketta

I.

Wtedy gdy to jeden z ostatnich dramatów Samuela Becketta – powstawał w latach 1974–1975. Antoni Libera, komentując ten utwór, za punkt wyjścia interpretacji przyjął młodzieńczą jeszcze fascynację Becketta myślą Giambattisty Vica¹ i doszedł do wniosku, że w artystyczny sposób dramat ten ilustruje zawartą w *Nauce nowej* koncepcję człowieka historycznego. Badacz widzi w dziele głównie wariację na temat historii i rozwoju Europy, pokazaną przez pryzmat zalegoryzowanej historii jednostki².

Wtedy gdy nieodczytywane (przynajmniej wprost) jako próba zmierzenia się z bezsensiem dziejów, staje się uniwersalną opowieścią o jednostce nie tyle uwikłanej w historię, ile spierającej się z samą sobą, boleśnie stojącej wobec faktu własnej obcości, a nawet rozpadu swojej podmiotowości. Beckett znów, jak to czynił w między innymi *Nie ja* czy *Końcówce*, mierzy się z problematyką upływu czasu, pamięci, porozumiewania się (z samym sobą), tożsamości, samotności, a także obojętności świata wobec jednostkowych doświadczeń. Tej problematyce podporządkowane są w szczególności wszystkie elementy dramatu – począwszy od oszczędnych didaskaliów, poprzez treść opowieści, rozpisanie jej na trzy (cztery?³), pojawiające się znikąd głosy, na stylistycznej organizacji tekstu skończywszy.

W artykule tym chciałabym podjąć próbę przyjrzenia się przede wszystkim literacjemu ukształtowaniu *Wtedy gdy*. Mimo że zarówno repliki postaci, jak i oszczędna scenografia uzupełniają się i tworzą nierozłączną, znaczącą całość⁴, Beckett w typowy dla siebie sposób umiejscawia ciężar znaczeniowy dzieła głównie w wypowiedziach postaci i języku, jakim się posługują.

II.

Wskazówki dotyczące tego, jak widowisko ma się przedstawiać od strony wizualnej, ograniczają się do zaznaczenia, że scena tonie w ciemności; lekkie punktowe światło padać powinno na (jedynego) bohatera, Słuchającego. Jego twarz widziana

¹ Zob. A. Libera, *Wstęp* [w:] S. Beckett, *Dramaty*, tłum. A. Libera, Wrocław 1995, zwł. fragm. II. *Debiut, idee, początki*.

² Zob. A. Libera, *Przypisy i objaśnienia Tłumacza* [w:] S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 684–687.

³ Znak zapytania pojawia się tu nieprzypadkowo – wyjaśnić tę wątpliwość spróbuję w dalszych partiach artykułu.

⁴ Zob. analizy zawarte w publikacji L. Essifa *Empty Figure on an Empty Stage. The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*, Bloomington 2001.

przez publiczność ma być „stara, biała, lekko odchylona do tyłu”, a włosy – „długie, siwe, połyskujące (...), rozpostarte we wszystkie strony”.

Poza otwierającą dramat uwagę⁵, trzema dziesięciosekundowymi przerwami⁶, wskazówką, zgodnie z którą „oczy zamykają się, światło nieco przygasa”, pojawiającą się odpowiednio 23, 21 i znów 23 słowa po rozpoczęciu kolejnych części *Wtedy gdy*⁷ oraz instrukcją, jak powinny następować po sobie i w jaki sposób być wypowiedziane kwestie A, B, C – nie dowiadujemy się niczego o scenografii i zachowaniu scenicznym postaci. Surowy wystrój sceny czy oszczędność w prezentowaniu fizyczności samego bohatera nie są bez znaczenia. Samotna, punktowo oświetlona postać na pustej scenie staje się „wiele znaczącym, metafizycznym obrazem”⁸. Przyjrzyjmy się słowom, które wymawiają kolejne głosy.

III.

Partytura dramatyczna *Wtedy gdy* rozpisana jest na jednego bohatera, ale jednocześnie – na trzy⁹ głosy: A, B i C¹⁰.

Każdy z nich pojawia się w sztuce dokładnie dwanaście razy. Nie występują one po sobie kolejno (A-B-C), lecz mimo to są uporządkowane. Nie stanowią też po prostu trzech zamkniętych wypowiedzi, ale przenikają się, przecinają. Libera wyróżnia w strukturze dramatu trzy części:

- I ACB ACB ACB CAB pauza, oddech
- II CAB CAB CAB BCA pauza, oddech
- III BAC BAC BAC BAC pauza, uśmiech¹¹.

Z samych didaskaliów¹² odbiorca mógłby się domyślać, że będzie miał do czynienia z rodzajem strumienia świadomości¹³, że każdy z głosów będzie mówić, używając

⁵ „7 sekund ciszy. Oczy Słuchającego otwarte. Słysząc jego oddech, wolny, miarowy” (S. Beckett, *Wtedy gdy*, op. cit., s. 351).

⁶ Zob. schemat budowy sztuki według A. Libery, umieszczony powyżej. Miejsca oznaczone przez tłumacza i interpretatora jako „pauza, oddech” w didaskaliach opisane są następująco: „Cisza. 3 sekundy. Oczy otwierają się. Światło rozjaśnia się nieco. Słysząc oddech. 7 sekund”, przy czym kończące dramat, ostatnie z owych trzech didaskaliów mają kształt następujący: „Cisza. 3 sekundy. Oczy otwierają się. Światło rozjaśnia się nieco. Słysząc oddech. Uśmiech, najlepiej bezzębny. 7 sekund” (ibidem, s. 355, 358 i 362).

⁷ Ponownie powołuję się na formalny podział utworu dokonany przez A. Liberę (zob. przyp. 8).

⁸ L. Essif, *Empty Figure on an Empty Stage...*, op. cit., s. 1 [tłum. M.M.].

⁹ Jak zaznaczyłam powyżej, to, że tylko na 3, nie jest oczywiste – do tej kwestii jeszcze powrócę.

¹⁰ Zob. na przykład *Kołysankę* S. Becketta: postaci sceniczne to K i G. Same litery-nazwy także wiele mówią odbiorcy na temat świata przedstawionego i bohatera. Wyrażenie „abc” oznacza wprowadzenie do czegoś, początek, podstawę – w omawianym dramacie ukazany jest czytelnikowi jedynie wycinek historii Słuchającego, stanowi on zaledwie fragment biografii. Postać ciągle istnieje, a jej opowieść dopiero powstaje, nieustannie jest w ruchu.

¹¹ Zob. A. Libera, op. cit., s. 682.

¹² „Z obu stron i z góry dochodzą do Słuchającego głosy A, B i C – jego własne. Następują po sobie bardzo płynnie, bez przerw, z wyjątkiem miejsc, gdzie wyznaczona jest cisza” (S. Beckett, *Wtedy gdy* [w:] idem, *Dzieła...*, op. cit., s. 351).

¹³ Uwagę na to zwróciła również K. Złakowska: „Sposób jej [narracji – przyp. M.M.] prowadzenia bardziej przypomina strumień świadomości niż dialogiczność dramatu” (eadem, *Doświadczenie niestnienia. Postać w dramatach S. Becketta* [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, pod red. W. Balucha, M. Radkiewicza, A. Skolasińskiej, J. Zająca, Kraków 2002, s. 204).

pierwszej osoby liczby pojedynczej czy też po prostu rozszczępionym monologiem „ja” Słuchającego. Przywzuszczena te nie do końca są słuszne – wypowiedzi dają złudzenie tego, że pochodzą z różnych źródeł, od jakichś osób trzecich, które znają przeszłość Słuchającego i wręcz uświadamiają go co do tego, co robił, gdzie i z kim był, co czuł. W utworze niemal wszystkie czasowniki¹⁴ formułowane są w drugiej osobie (liczby pojedynczej lub, rzadziej, mnogiej), a więc spotykamy tu mnóstwo apostrof – każdy z głosów zwraca się do postaci jak do kogoś będącego obok: wrócisz, chowałeś się, schronisz się, umiałeś, byliście i tak dalej. Niemal zawsze używany jest czas przeszły – wszystkie zdarzenia wydobywane są z meandrów pamięci, z nieokreślonej przeszłości. Znamienny wyjątek stanowi zakończenie utworu¹⁵.

Przewrotność konstrukcyjna *Wtedy gdy* polega jednak na tym, że dokładne przyzwanie się replikom pozwala uznać tekst za wyżej wspomniany „rozszczępiony monolog »ja« Słuchającego” czy raczej dialog między trzema jego wewnętrznymi głosami¹⁶. Każda z replik naznaczona jest swoistą nerwowością, w każdej niemal odnajdziemy odsyłacze do poprzednich (nie tylko należących do tego samego głosu). Zarówno wypowiedzi A, B, jak i C zawierają podobne słownictwo, konstrukcje zdaniowe oraz związki wyrazowe. Zarazem żaden z głosów nie wykracza poza przypisany mu zakres wspomnień.

Usłyszeć daje się też czwarty, niewypowiedziany głos – samego Słuchającego, rozumianego jako integralna postać, świadoma (czy też milcząco pytająca samą siebie o ową świadomość) swojej własnej historii, a co za tym idzie – własnej tożsamości.

Mielibyśmy więc do czynienia z dramatem rozpisany na cztery, nie trzy, głosy: wypowiedziane, dobiegające z zakamarków pamięci, wspomnień i powracające z marzeniami szcążkowe głosy A, B, C oraz próbujący odzyskać świadomość siebie, ale niemogący ukształtować się językowo, a więc zagubiony, milcząco domagający się przywrócenia mu nadrzędnego statusu, głos „ja” bohatera, niemy głos podmiotu rapsodycznego, w tym wypadku wybrzmiewający w samej obecności i kilku karykaturalnych gestach. Przyglądając się Słuchającemu, trudno nie odnieść wrażenia, że jest on „podmiotem podzielonym, znajdującym się zarazem wewnątrz, jak i na zewnątrz scenicznej akcji”¹⁷.

IV.

Same repliki nie zawierają znaków przestankowych, kropka jako znak informujący o końcu wypowiedzi nie pojawia się ani razu – nawet w zakończeniu utworu (pomijam

¹⁴ Dotyczy to tych, które odnoszą się do samego Słuchającego; pojawiają się również takie, które opisują zachowanie osób trzecich (przechodniów, dziewczyny) – te mają oczywiście formę 3. osoby (liczby pojedynczej lub mnogiej).

¹⁵ „cisza jak makiem zasiał ale co to było to ci powiedział przychodzi i odchodzi przychodzi i odchodzi nikt nie przychodzi i nikt nie odchodzi ledwo przychodzi i już odchodzi” – moim zdaniem zakończenie utworu stanowi podkreślenie trwałości, ale i niejasności, czy wręcz kapryśności, wspomnień.

¹⁶ „We *Wtedy gdy* postać składa się z Twarzy i Głosu, który dobiega z trzech głośników i opowiada trzy historie z przeszłości (...) we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z jedną, wciąż tą samą postacią, związaną ściśle z miejscem, ale swobodnie operującą czasem w opowiadanej historii. Rozszczępienie diachroniczne postaci objawiane jest za pomocą słowa, a nie wizualizacji kolejnych etapów ich życia” (K. Złakowska, op. cit., s. 204).

¹⁷ Ibidem.

językowy kształt didaskaliów). Ten stylistyczny zabieg intryguje o tyle, o ile „zbyt rozbudowane zdanie czy wypowiedzenie traci zdolność informacyjną, a przekroczenie w sposób wyraźny określonej długości zdania zaciemnia przekazywaną treść”¹⁸. W dziele Becketta tylko potęguje wrażenie zagubienia postaci Słuchającego, jej rozpaczliwe poszukiwania tożsamości i podmiotowości, odkopywanych ze wspomnień.

Tekst dramatu tak jak nie ma końca, nie ma też początku. Już pierwsza wypowiedź rozpoczyna się małą literą: „wtedy gdy wróciłeś tam (...)”. Na pierwszy rzut oka wydawać się może, że odbiorca ma do czynienia z takim oto początkiem: „A wtedy gdy (...)”. Pierwsza litera dramatu nie jest jednak rozpoczęciem wypowiedzi¹⁹, a zaznaczeniem, że otwierająca dzieło kwestia należy do głosu A.

Sam początek repliki wprowadza odbiorcę w rytm narracji dramatu: „wtedy gdy wróciłeś tam wtedy ostatni raz zobaczyć czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż jeszcze tam są”, chciałoby się powiedzieć: pauza syntaktyczna, oddech i (pytające? stwierdzające z żalem za minionym?²⁰) „kiedy to było”, zamknięcie oczu²¹ i powrót do przywoływanej przeszłości: „szary dzień jedenastką do końca a stamtąd dalej pie szo”, zawahanie: „nie wtedy już tramwai nie było od dawna”, następnie przywołanie stwierżeń początkowych: „wtedy gdy wróciłeś tam zobaczyć czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż jeszcze tam są wtedy ostatni raz”, urwanie i znów: „tramwai już w ogóle nie było jedynie stare szyny”, ponownie „kiedy to było”²². Skumulowanie podobnie (lub identycznie) brzmiących słów w nieprzewidywalnym układzie skutkuje niepokojącym wrażeniem specyficznie zrytmizowanej wypowiedzi.

Daje się ono odczuć nie tylko dzięki wielokrotnemu użyciu „wtedy (gdy)” czy powracającemu, anaforycznemu²³ „kiedy to było”, lecz także powtarzającej się notorycznie formie drugiej osoby liczby pojedynczej czasowników, tutaj „wróciłeś”, „chowałeś”. W angielskim oryginale replika zbudowana jest z powracających w paralelnie budowanych stwierdzeniach, jedno- i dwusylabowych, krótkich, zdecydowanie brzmiących słów²⁴ (na przykład: *time, that, when, ruin, child*), które w zestawieniu z sobą tworzą efekt pośpiechu i niepewności formułowania przez głos wypowiedzi. W przekładzie polskim dodatkowo spotykamy skumulowanie głosek „ś”, „ć”, „ż”, „ń”, a także „sz”,

¹⁸ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 352.

¹⁹ Używam konsekwentnie określenia „repliki”, bo, choć kolejne głosy należą w gruncie rzeczy do jednej postaci, to, jak słusznie zauważył A. Libera, „właściwie są to trzy monologi mówione na przemian po kawaluku”, dodając, że „Autor, realizując sztukę, powiedział, że głos B opowiada historię młodości, głos C – historię starości, a głos A – wieku dojrzałego”, A. Libera, op. cit., s. 681–682. Zob. też przyp. 8. Ponadto o soliloquium jako dialogu wewnętrznym w twórczości S. Becketta pisał T. Wiśniewski w swej pracy *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006.

²⁰ Moim zdaniem, można mu przypisać po prostu charakter pytania retorycznego, posiadającego „najwyraźniej charakter emocjonalny, a nie intelektualny”, E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, op. cit., s. 364.

²¹ Zob. przyp. 10.

²² S. Beckett, op. cit., s. 351–352.

²³ Przyjmując, że zamknięcie oczu jednak rozdziela tekst na mniejsze części, słowa sprzed niego tworzą zamkniętą całość, następujące zaś po nim – rozwinięcie wcześniejszych partii, ujęte w oddzielnych (choć nie samodzielnych) rozwinięciach myśli.

²⁴ Jedynym słowem z większą ilością sylab jest *eleven*.

które przy odczytaniu tylko wzmagają te wrażenia. Nagromadzenie wymienionych tu środków buduje u odbiorcy poczucie obcowania z narracją pełną nerwowości, pozorowego nieuporządkowania.

V.

Kolejna replika należy do głosu C. Podobnie jak poprzedzająca ją, powraca do oddalonego w czasie punktu:

„gdy schroniłeś się zimą przed tym deszczem wtedy zimą tej zimy bez końca gdy bez końca padało wtedy w Galerii Portretu schroniłeś się przed chłodem i deszczem wślizgnąwszy się tam w chwili kiedy nikt nie patrzył i od razu do sal skostniały i przemoknięty usiąść na ławce która się nadarzy na tej płycie z marmuru by odpocząć i wyschnąć a potem w diabły dalej kiedy to było”²⁵.

Powyższa wypowiedź obfituje w większą ilość szczegółów – czytelnik odnajdzie w niej informację o konkretnym miejscu (Galeria Portretu), bardziej wyczerpujący opis przywołanego z pamięci stanu fizycznego Słuchającego (przemoknięty, skostniały, ale i zmęczony – wnioskujemy z „usiąść na ławce która się nadarzy na tej płycie z marmuru by odpocząć”). Poza większą ilością informacji spotykamy się również z bardziej uporządkowaną wypowiedzią – podmiot mówiący prowadzi ją w taki sposób, że nie sprawia ona wrażenia powracającej chaotycznie do punktu wyjścia. Osoba mówiąca nie sprawdza, czy nie pominęła ważnych danych w swym przekazie, nie drąży – jak można to było odebrać – ślepo. Jedyne niezręcznością stylistyczną wydaje się podwójne „bez końca”, które wszak wzmacnia wyobrażenie o srogości opisywanej zimy. Znamienne są również potoczne, typowe dla języka mówionego, konstrukcje zdań: „schroniłeś się przed chłodem i deszczem wślizgnąwszy się tam (...) i od razu skostniały i przemoknięty usiąść na ławce która się nadarzy”. Ławka nie jest „przypadkowa”, ale „ta która się nadarzy”, do sal bohater udał się nie „natychmiast”, ale „od razu”. W oryginale tekst wydaje się jeszcze bardziej kolokwialny niż w polskim przekładzie – odnajdziemy w nim: skrótowe *till*, wówczas jeszcze raczej nie stosowane w języku oficjalnym czasowniki frazowe (*dry off*, *went in*) czy potoczne zwroty (*to hell*, *off the street*). Te wybory stylistyczne uwiarygodniają go jako wypowiedź dopiero co powstającą, tworzoną na podstawie właśnie przywoływanych przez głos zdarzeń z minionych lat bohatera.

Rozliczenie z własną przeszłością, poszukiwanie tożsamości, próba wsłuchania się w swój głos, w której uczestniczy Słuchający, nie jest zwykłą chwilą namysłu nad tym, co minęło i co było jego udziałem. Z konstrukcji bohatera, wyłaniającej się na podstawie treści monologów poszczególnych głosów i ich całościowego wydzwięku, wnioskujemy, że sama postać jest pełna paradoksów i sprzeczności – podobnie jak nieuporządkowana jeszcze historia jej życia. Ostatni zaś zwrot, kolejne „kiedy to było”, to kalka z wypowiedzi głosu A. Według mnie stanowi to również jeden z subtelnych, wewnątrztekstowych dowodów na to, że wszystkie słowa wypowiedziane w dramacie mają w gruncie rzeczy jednego nadawcę. Odwołując się do poprzedniego fragmentu, jemu także można przypisać funkcję (nieregularnej, ale powtarzającej się w tekście) anafory.

²⁵ S. Beckett, *Wtedy gdy*, op. cit., s. 352.

VI.

Następnie pojawia się kwestia głosu B: „na tym kamieniu razem w słońcu na tym kamieniu na skraju zagajnika a wokół jak okiem sięgnąć złociste łany zbóż”, która z niepewnego opisu miejsca przechodzi w opis zachowań Słuchającego oraz towarzyszącej mu kobiety (wprowadza więc nową, nieznaną nam dotąd postać): „co jakiś czas ledwie szeptem ślubując sobie miłość nie dotykając się nic takiego ty na jednym końcu kamienia a ona na drugim”. Znamienne jest, że głos stosunkowo dużo miejsca poświęca kamieniowi, powraca znów bowiem do niego, porównuje go do narzędzia młynarza: „podłużny niski kamień jak kamień młyński”. To porównanie możemy odczytać dwojako. Po pierwsze jako zobrazowanie kształtu, po drugie zaś – metaforycznie jako określenie narzędzia możliwej współpracy, tutaj jakiegokolwiek zbliżenia. Postacie siedzą na nim, „nie patrząc nawet na siebie po prostu tyle że razem na tym kamieniu w słońcu tyłem do zagajnika zapatrzeni w zboże lub z zamkniętymi oczami”. Tak ciepłe, ożywcze wspomnienie, formułowane z pietyzmem, dokładnie przywołujące krajobraz, nie zawiera w sobie żadnych elementów opisu kobiety. Epitetami określane są i łany zbóż („złociste”), i kamień, lecz nie przedmiot adoracji i współodczuwania. Przypisać trzeba, że to dość nietypowy obraz, jak się można domyślać, pierwszej miłości. Nie skłania on do wiary w autentyczność przedstawionego zdarzenia. Mówca stara się jednak jak najwierniej przywołać scenę – używa w tym porównań, korzysta z utartych zwrotek frazeologicznych („wokół jak okiem sięgnąć”, „kamień jak kamień młyński”, „cicho jak makiem zasiał” - w oryginale odpowiednio: „as far as eye could see”, „low stone like millstone” i zbitka „still no sign of life not a soul abroad no sound”).

Narracja ta wydaje się najbardziej uporządkowana ze wszystkich dotychczas omawianych wypowiedzi – brak tu inwersji, chaotyczności. Poszczególne, powtarzające się zwroty (na przykład otwierające fragment „na kamieniu”, „w słońcu”) czy paralelizmy („nie dotykając się”, „nie patrząc nawet na siebie”) są, podobnie jak we wcześniejszych partiach tekstu, konstytuującą specyficzną rytmikę. Nagromadzenie synonimów, opisujących stan ciszy i bez ruchu w kończącym wypowiedź fragmencie „a wszystko wokół całkiem nieruchome śladu życia żywej duszy cicho jak makiem zasiał”²⁶ tylko potęguje wrażenie pustki – zwłaszcza że przeczytane spokojnie powoli rozkłada się w przestrzeni fonicznej. Odbiorca ma do czynienia ze zwielokrotnioną elipsą – na usta ciśnie się choćby taka modyfikacja: „a wszystko wokół *pozostaje* całkiem nieruchome *ani* śladu życia *żadnej* żywej duszy jest cicho jak makiem zasiał”. Myślę, że można pójść dalej i doszukać się w zestawieniach wszystko-wokół (ale i wszystko-cicho), życia-żywej, całkiem-makiem, śladu-zasiał niekiedy odległych, ale jednak znamienych, „usypiających” aliteracji, noszących znamiona onomatopeiczności. W oryginale między innymi: low-like-millstone, yellow-vowing, still-sign, touching-anything.

²⁶ Ibidem, s. 252.

VII.

Mimo że poszczególne repliki budowane są podobnie, czyli przy użyciu analogicznych środków językowych oraz składniowych, to opowiadają faktycznie różne historie. Głos A przywołuje zabawy z dzieciństwa Słuchającego, B – młodzieńczą miłość, C – tułaczkę wieku dojrzałego. Każdy z nich sytuuje wspomniane zdarzenia w innej porze roku: A – na przelocie wiosny i lata, B – późnym latem czy też wczesną jesienią, C – zimą²⁷. Prześledźmy, jak poszczególne głosy kontynuują swoje opowieści.

VIII.

Głos A powraca z wątkiem nieznanym dotąd czytelnikowi: „z promu od razu w górę z torbą podrózną w rękę prosto na główną ulicę”. Po spokojnym zakończeniu poprzedniej kwestii (przypomnijmy: „(...) cicho jak makiem zasiał” głosu B) wypowiedź nabiera szybszego rytmu. A to dopiero początek, gdyż: „nie skręcając nigdzie nie zważając na dawne miejsca dawne nazwy z przystani od razu w górę tym stromym podejściem wprost na główną ulicę”. Wielokrotnie użyte czasowniki dynamizują przekaz. Ponadto przynoszą wrażenie podążania za każdym z opisywanych kroków Słuchającego. Paralelizm „dawne miejsca dawne nazwy” także buduje dynamizm tekstu²⁸.

Po dotarciu do głównej ulicy nabieramy jednak oddechu, nieco zwalniamy: „a tam już żadnych przewodów jedynie stare szyny zupełnie zarzewiały”. Otrzymujemy wyraźne potwierdzenie wspomnienia z wypowiedzi, otwierającej utwór: „nie wtedy już tramwai nie było i to od dawna”. Powraca także, już nie anaforyczne, „kiedy to było”. Przywołany zostaje i inny obraz: „matka jeszcze ale skąd i to od dawna”, tym samym zostaje wprowadzona kolejna postać do świata przedstawionego opowieści. A cytuje następnie sam siebie: „wtedy gdy wróciłeś tam wtedy ostatni raz zobaczył czy ruiny gdzie chowałeś się jako dziecko wciąż tam jeszcze są”, czym ciągle przypomina, że ma swój fragment historii do opowiedzenia. W nadorganizowanym języku narracji – przywraca jej pełną powtórzeń dynamikę odnajdywania zaginionych faktów z przeszłości bohatera.

Apostrofę do Słuchającego wieńczy kolejna informacja oraz kolejne (jak możemy się domyślać) pytanie postawione pamięci: „ruiny tej starej willi Willi jak on się nazywał”. Na odpowiedź nie trzeba będzie długo czekać – pojawia się w kolejnej wypowiedzi A, niczym podane w symetrycznym dialogu dokończenie urwanego twierdzenia: „Szaleń chyba Willi Szaleja”. Owo „chyba”, a także nieustannie niemal wyrzucane z siebie fragmenty opisów miejsc i zdarzeń (na przykład „reszta już w gruzach i pokrzywach”) to stały element monologu rozpisanego na trzy głosy. W tekście znów pojawia się paralela: „nie tam byłeś jeszcze z nią tam jeszcze z nią” (w oryginale: „no she was with you then still with you”, ponownie mamy do czynienia z imiesłowami czynnymi przy opisie czasowego stanu Słuchającego: „nie znając już nikogo”, „nie mając żadnego domu”

²⁷ Zob. interpretację dokonaną przez A. Liberę i jego przypisanie pór roku poszczególnym głosom (A. Libera, op. cit., s. 685).

²⁸ Zob. przyp. 27.

(w angielskim potoczne, skrótowe: „no friend all the homes gone”). Cofamy się w czasie: „bo przecież nazajutrz z powrotem na prom tylko na jeden dzień wtedy zobaczyć czy ruiny gdzie nigdy nikt nie przychodził wciąż jeszcze (...)”²⁹ – i tak dalej.

W następujących wcześniej (tutaj C i B³⁰) replikach zauważalne są nawiązania zarówno do wypowiedzi innych głosów – jak na przykład w wypowiedzi C: „matka jeszcze ale skąd i to od dawna” (zaczepnięte z dialogu A), jak i swoich własnych – na przykład w sformułowaniu B: „wszystko wokół całkiem nieruchome (...) całkiem bez ruchu jak zakłęci milczący w ciszy jak makiem zasiał”, „ledwie szeptem ślubując sobie miłość”. Jak poprzednio³¹ zauważyć tu można aliteracje (całkiem-całkiem-makiem, zakłęci-milczący) oraz nietypową onomatopieję (też ze znamionami aliteracji) „ledwie szeptem ślubujący sobie miłość”, w której nagromadzenie obok siebie głosek takich jak „sz”, „s”, „s”, „ć”, „e”, „o” faktycznie daje wrażenie szeptu. W oryginale również odnajdziemy aliteracje: *on the stone-in the sun-or the sky, nothing-seen, vowing-every-now* oraz onomatopieję „*vowing every now and then*”, w której z kolei wrażenie szeptu buduje skumulowanie głosek „e”, „n”, „w”.

„wreszcie podniosłeś głowę i otworzyłeś oczy” – to początek następnej kwestii C. Przywoływany, widziany przez bohatera obraz zostaje opisany przy pomocy epitetów takich jak „ściemniały ze starości i brudu”, a na nim – „ktoś sławny w swoim czasie”. Podmiot wypowiedzi wylicza, nie jest pewien, kogo przedstawiało płótno: „mężczyzna czy kobieta czy może nawet dziecko”, „jakiś książę krwi albo księżniczka krwi”. Kolejny raz spotykamy się z elipsą „nie wiadomo skąd tak że...”.

Następna wypowiedź B także wzbogaca wiedzę czytelnika o Słuchającym. Co ważne, również bohater nieustannie uzyskuje nieznanne (czy też precyzyjniej: zapomniane) informacje o sobie samym: „z wszelkich myśli i wizji jakie cię nawiedzały chyba z wczesnego dzieciństwa albo z łona matki to [chodzi o opisywany we wcześniejszych replikach obraz miłości – M.M.] było najgorsze lub tego starego Chińczyka z siwymi długimi włosami urodzonego dawno dawno przed Chrystusem”. Przywoływane ważne postacie z historii ludzkości: Lao-tsy³² i Jezusa, których myśl odegrała niebagatelną rolę w dziejach ludzkości. Obaj w swej myśli przekazywali wartości i naukę, która miała przynieść ukojenie strapionej ludzkości. Tak jak wydobywane z meandrów pamięci przeżycie miłości, która nie spełniła oczekiwań Słuchającego, okazuje się nieprzyjemnym wspomnieniem, tak samo rozczarowujące w procesie budowania tożsamości bohatera wydają się postacie-symbole i wartości, które sobą reprezentują. Nie przyniosły ze sobą faktycznej możliwości pogodzenia się ze sobą i własnym losem, a tym samym – stworzenia spójnej podmiotowości.

²⁹ O podróży promem głos wspominał już wcześniej. Jak mi nie mam, „z powrotem” odnosi się do ponownej podróży do krainy dzieciństwa, jednak – nie do którejś. Możliwość kolejnego odwiedzenia miejsca lat młodości wyklucza według mnie proces, jaki zachodzi w umyśle Słuchającego – to jest ciągle, natarczywie przywoływanie zdarzeń z przeszłości.

³⁰ Zob. schemat Libery na s. 682 w wydaniu *Dzieł dramatycznych* Becketta.

³¹ To jest we wcześniejszej wypowiedzi B.

³² Zob. przypis 16 w tłum. A. Libery (S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 692).

IX.

Najczęściej pojawiającym się słowem jest tytułowe „wtedy” – podmiot(/y) mówiący(/e) używa(/ją) go 36 razy – Beckett³⁵ nie tylko nieustannie przypomina czytelnikowi, że uczestniczy on w podróży w czasie – po ciągle odkopywanych z przeszłości Słuchającego zdarzeniach, lecz także podkreśla zagubienie bohatera, niemożność skonstruowania spójnej, uporządkowanej narracji o sobie, tym samym – niemożność odnalezienia własnej tożsamości.

Każda kolejna kwestia ma podobną konstrukcję, w wielu replikach odnajdziemy nawiązania do poprzednich, niekoniecznie tego samego głosu, na przykład w różnych wariantach C wypowiada podstawowe wątpliwości dotyczące tożsamości Słuchającego: „już nie ten sam już niezupełnie ten sam (...) nie będziesz już taki sam jak nie byłeś po tamtym”, „już nie taki sam lecz taki sam” czy „zaczęłeś nie wiedzieć kim właściwie jesteś”, „nie wiedzieć dla odmiany kim właściwie jesteś”. I mniej jednoznaczne „kiedykolwiek i gdziekolwiek”, pojawiające się obok siebie symptomatycznie, w niejasnym porządku w wypowiedziach B bądź „gdzie indziej kiedy indziej [to było]”, które odnajdujemy, również w niejednej modyfikacji, w wypowiedziach wszystkich trzech głosów. Tekst oparty jest na paralelizmach i bazuje na podobnych słowach.

Dość należy, że frazy, jakkolwiek pozbawione znaków przystankowych, łączą się z sobą wielokrotnie w sposób usystematyzowany. We *Wtedy gdy* uważny czytelnik odnajdzie i parataksy (na przykład „szepcząc sobie te bajki tam wtedy razem na tym kamieniu w słońcu albo tam wtedy razem na ścieżce ciągnącej się wzdłuż kanału albo tam wtedy razem na wydmach przy brzegu³⁴” – angielskie „*muttering that time altogether on the stone in the sun or that time together on the townpath or that time together in the sand*”³⁵), i hipotaksy (na przykład „pod rondem kapelusza zwisały ci siwe włosy aż nadszedł czas powrotu³⁶” – w oryginale „*and the white pouring out down from under the hat till that time came on down*”³⁷).

Tekst roi się od form deiktycznych: zaimków wskazujących (wtedy, tamten, tam), nazw miejsc (Galeria Portretu, ulica główna, poczta) i tak dalej. Zaznaczyć wszak trzeba, że owo *deixis* stanowi odwołanie do miejsc i sytuacji znanych wyłącznie bohaterowi-mówcy. To on jest głównym nadawcą i odbiorcą komunikatu (zarówno na poziomie samego dialogu, jak i wymiany zdań między głosami).

³⁵ Rozumiany oczywiście jako autor oraz podmiot czynności twórczych. „To autor właśnie – a nie reżyser czy aktor (mówiąc dokładniej: a nie czytelnik przejmujący te role) – staje się najwyższą instancją odpowiedzialną za powstające w teatrze wyobraźni znaczenia. (...) dokładnie ustalone są zatem role komunikacyjne: 1) dramaturg jest nadawcą komunikatu, 2) aktor jest nośnikiem znaczeń, zaś 3) widz i przyjmujący jego perspektywę czytelnik to odbiorcy komunikatu” (T. Wiśniewski, *Literacki kształt...*, op. cit., s. 210).

³⁴ S. Beckett, *Wtedy gdy*, op. cit., s. 355.

³⁵ Idem, *That time* [w:] idem, *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 390.

³⁶ Idem, *Wtedy gdy*, op. cit., s. 361.

³⁷ Idem, *That time*, op. cit., s. 395.

X.

○ Słuchającym dowiaduje się czytelnik dramatu w gruncie rzeczy bardzo niewiele. Autor nie pozwolił mu uciec od destrukcji otaczającego go świata: „nagle wtedy ten proch ten proch nagle wszystko tam w prochu gdy otworzyłeś oczy od podłogi do sufitu nic tylko proch i cisza jak makiem zasiał”. Złowieszcze opuszczenie i dotkliwe osamotnienie, pogrążanie się w pustce. Wypowiedziane w rytm znanej już odbiorcy dramatu narracji, „przychodzi i odchodzi coś takiego przychodzi i odchodzi przychodzi i odchodzi nikt nie przychodzi i nikt nie przychodzi i nikt nie odchodzi ledwo przychodzi i już odchodzi ledwo przychodzi i już odchodzi”. Przychodzi, wraca. Nieoczekiwane, ciągle grając z tym, którego nawiedza, nie przywracając mu wszak utraconej (nigdy nie posiadanej?) tożsamości ani podmiotowości. „Uśmiech, najlepiej bezzębny. 7 sekund”.

XI.

Głosy A, B, C opowiadają, „przedstawiają słowami” Słuchającego, poza nimi, poza ich wypowiedzią – postać nie istnieje³⁸. Sam Słuchający pozostaje wiernym odzwierciedleniem swego imienia – przysłuchuje się opowieści o sobie samym, nie jest w stanie opowiedzieć czegokolwiek o sobie, powołać siebie do pełnego, podmiotowego, istnienia. Wtedy gdy w każdym z elementów oddaje jego utraconą tożsamość, podmiotowość rozbitą na kawałki niemożliwe do ponownego złożenia w całość – począwszy od surowej scenografii, poprzez oszczędne, acz wymowne, gesty bohatera, oddanie prawa wypowiedzi trzem głosom, dobiegającym niby spoza, niby z postaci, a skończywszy na treści i ukształtowaniu językowym tekstów kolejnych replik.

Summary

The story of lost subjectivity for several voices and one character. Some remarks on Samuel Beckett's *That Time*

Samuel Beckett's *That Time* is, in essence, a story about an individual and his lost subjectivity, and every element of the play revolves around this subject. The texts of the dialogue between three voices: A, B, and C, is a crucial part of *That Time*. Their statements project the Listener's disintegrated identity through the plots of particular stories as well as through their linguistic form. The main character can be seen as the fourth, speechless voice, one that has lost the ability to tell his own story. No longer does he exist as a complete being, his subjectivity having been lost in the story he cannot create.

³⁸ Zob. interpretację K. Złakowskiej w jej artykule: *Doświadczenie nieistnienia*, op. cit. oraz *Dialog i sytuacja dialogowa w „Ostatniej taśmie” Samuela Becketta* [w:] *Dialog w dramacie*, pod red. W. Balucha, L. Czartoryskiej-Górskiej, M. Zółkosia, Kraków 2003.