

Wstęp do analizy narratologicznej słuchowisk radiowych

Narratologia jest dziś tak rozległą dziedziną literaturoznawstwa, że trudno już mówić o jednolitej teorii narracji¹; mamy raczej do czynienia z ogromną grupą teorii, zajmujących się szeroko pojętą narracją i narracyjnością, a odnoszących się do poszczególnych mediów – literatury, teatru, filmu. Co więcej, narratologia niekiedy wykracza poza sztukę i jest wykorzystywana w psychologii, filozofii, socjologii, prawie². Jednakże nadal opiera się ona na podobnych, by nie rzec tych samych, paradygmatach wywodzących się ze strukturalizmu, a obecnie rozwijanych, by z powodzeniem omawiać postmodernistyczną różnorodność. Już sam pluralizm teorii narracji przywodzi na myśli pluralizm postmodernistyczny; być może dlatego mówi się dziś o postklasycznej narratologii lub wręcz postnarratologii, czyli odejściu (nie zerwaniu) od tradycyjnych jednolitych paradygmatów strukturalistycznych. Jednak wielość i różnorodność tej dziedziny literaturoznawstwa, tak pieczołowicie rozwijana i „z wielokrotnianą” ostatnimi laty³, wciąż nie obejmuje wielu sfer sztuki. Niniejsza praca ma na celu usunięcie z mapy kolejnej białej plamy. Rzeczoną plamą jest słuchowisko radiowe⁴, którego analizę narratologiczną pokrótce pragnę tu przedstawić, czerpiąc z narratologii literatury (między innymi Gérarda Genette’a) i filmu (Davida Bordwella).

¹ Zob. np. A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 43–64; A. Łebkowska, *Narracja* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, pod red. R. Nycza i M.P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 181–215, M. Głowiński, *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej* [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002, s. 149–159. Zbiór *Narratologia* pod redakcją Głowińskiego (Gdańsk 2004) egzemplifikuje nieaktualne twierdzenie, iż „narratologia okazuje się przydatna wówczas, gdy poddaje analizie powieści kryminalne, ale już nie – gdyby chciała się zająć utworami, które stanowią przekazy zindywidualizowane, z założenia odzguńjące się od reprodukcji ogólnych wzorców, jak choćby dziełami Prousta, Kafki lub Gombrowicza” (s. 11). Twierdzenie takie nie może dziwić, skoro artykuły wybrane przez polskiego badacza pochodzą z tzw. strukturalistycznego i klasycznego okresu narratologii (najnowszy artykuł, *Narracja potoczna jako prototyp*, pochodzi z 1986 roku; od tego czasu w narratologii zmieniło się bardzo wiele).

² O narracji w literaturze i poza nią zob. np. dwutomowy zbiór *Narracja i tożsamość. Narracja w kulturze* (t. 1) i *Antropologiczne problemy literatury* (t. 2), pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, zbiór artykułów psychologicznych pod redakcją Jerzego Trzebińskiego pt. *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk 2002 i prace z zakresu filozofii K. Rosner *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006 oraz M. Reut *Narracja i tożsamość*, Wrocław 2010.

³ Do bodaj najważniejszych pozycji postnarratologicznych ostatnich lat należy zaliczyć następujące prace: D. Herman, *Story Logic*, Londyn 2004, *Narratologies*, pod red. D. Hermana, Columbus 1999, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, pod red. D. Hermana, Stanford 2003, S. Keen, *Narrative Form*, New York 2003, *Postclassical Narratology*, pod red. J. Albera i M. Fludernik, Columbus 2010.

⁴ Za Jerzym Limonem definiuję słuchowisko radiowe jako tekst, będący rezultatem konkretnej sytuacji komunikacyjnej – zarejestrowanej, wymodelowanej i wyłącznie dźwiękowej – zachodzącej w materialnym kanale i kontekście jego transmisji czy odtworzenia, o cechach narracji, niepozbawiony elementów dramatycznych, a w psychice odbiorców pobudzający aktywność nie tylko słuchu, ale również innych zmysłów, wiedzy i pamięci. Główne cechy dzieła fonicznego to opis językowy świata, synekdochiczność, hypotypoza, brak obrazu i wyjątkowa przeto rola głosu (metonimiczność obrazowania), a także kumulacja znaczeń. J. Limon, *Teatr trzeci: patrzenie uszami* [w:] *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003, s. 145–198.

Chciałbym rozpocząć od krótkiej analizy samego terminu „narracja”, popularnego⁵, ale według mnie używanego niewłaściwie, oraz najistotniejszych jego aspektów.

Roland Barthes napisał:

„Istnieje niezliczona ilość opowiadań [récits] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków, obecnych w najrozmaitszych twórczych, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzyć opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak w obrazie statycznym lub ruchomym, geście, a także w uporządkowanym złączeniu wszystkich tych substancji, obecne jest w micie, legendzie, bajce, opowieści, noweli, eposie, historii, tragedii, dramacie, komedii, pantomimie, namalowanym obrazie (wystarczy przypomnieć Św. Urszulę Carpaccia), witrażu, filmie, komiksach, wiadomościach gazetowych, rozmowie”⁶.

Słynny francuski literaturoznawca i teoretyk zauważył niezwykle istotną właściwość wszystkich artystycznych wytworów ludzkich – mają one strukturę lub charakter opowiadania. Opowiadanie, w języku angielskim *story*, to treść danej wypowiedzi, całość wydarzeń przedstawiona w logicznym i chronologicznym porządku. Z drugiej strony mamy natomiast fabułę, angielskie *discourse*, czyli konkretną wypowiedź lub narracyjną artykulację, reprezentację wydarzeń⁷. Jednak narratologia mówi nie o binarnej opozycji, ale – jak wiemy na przykład od Genette’a – o triadzie; trzecim elementem, obok opowiadania i fabuły, jest bardzo wąsko pojmowana narracja (*narrating*) – czyli „[akt] tworzenia akcji oraz, w szerszym znaczeniu, całości prawdziwych lub fikcyjnych sytuacji, w których akcja ta ma miejsce”⁸. Kiedy mówimy o sztuce radiowej z perspektywy triady narratologicznej, na czoło wysuwa się kategoria narracji, w której dominantą jest z jednej strony akt produkcji komunikatu i akt jego komunikacji, z drugiej zaś – ukierunkowanie na ten akt (na przykład przez pominięcie funkcji referencyjnej). Ponadto słuchowisko składa się z szeregu scen oddzielonych od siebie mniejszymi bądź większymi elipsami⁹. W tym sensie sztuka radiowa przypomina sztukę teatralną¹⁰ oraz powieść modernistyczną¹¹.

⁵ Katarzyna Rosner zwięźle omawia szerokie zastosowanie terminu „narracja”. *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie”, 3 (56) 1999. s. 7–15.

⁶ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska [w:] *Teorie literatury XX wieku*. Antologia, pod red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 254.

⁷ Zob. A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 123 oraz G. Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca, New York 1980, s. 25–29 (literatura poświęcona tej problematyce jest przebogata i sięga *Poetyki* Arystotelesa). Krzysztof Kłosiński w swoim artykule *Fabula i fabuloznawstwo – zagadnienia interdyscyplinarne* ([w:] *Sporne i bezsporne...*, op. cit., s. 160–170) stara się wprowadzić kategorię definicji tych terminów na gruncie polskim.

⁸ „(...) the producing narrative action and, by extension, the whole of the real of fictional situation in which that action takes place”. G. Genette, op. cit., s. 27.

⁹ Scena definiowana jest jako wyrównanie czasu opowiadania i czasu fabuły, np. dialog w powieści; natomiast elipsa oznacza brak lub pominięcie pewnej części opowiadania. Zob. G. Genette, op. cit., s. 86–112.

¹⁰ Nie dziwi więc, że pierwszymi sztukami radiowymi były sztuki teatralne transmitowane w radio. Jednak jak zauważa Jerzy Limon, nie można nazywać słuchowiska sztuką radiową analogicznie wobec sztuki teatralnej, ponieważ słuchowisku brak „opozycji: rzeczywistości i fikcyjności (...) gdyż nasz zmysł wzroku jest z odbioru radiowego wyłączony (w znaczeniu bezpośrednio odbioru). Dlatego bardziej zasadnie można mówić o szerszym zjawisku, jakim jest »słuchowisko« (które oczywiście może być dziełem sztuki) albo o dziele fonicznym, aniżeli ogólnie o teatrze”. Op. cit., s. 146.

¹¹ Jak pokazuje Seymour Chatman, powieść modernistyczna jest często skonstruowana właśnie z szeregu scen (a z pominięciem tradycyjnego podsumowania). Ta innowacja w literaturze ma swą proweniencję u pisarzy takich, jak Virginia Woolf. W rezultacie literatura współczesna, czyli (po)modernistyczna, przypomina w swej konstrukcji film lub sztukę teatralną oraz, jak już wspominałem, sztukę radiową, o której akurat Chatman nie mówi. *Story and Discourse*, Ithaca, Londyn 1980, s. 75–78.

Narracja i sceniczność jako kluczowe kategorie rozumienia słuchowiska mają ważne implikacje ontologiczne. Z jednej strony wskazują one na proveniencję sztuk radiowych oraz sztuk teatralnych (zbieżność nazw nieprzypadkowa!) i poruszają istotne pytania o zasięg dwóch terminów znanych od Platona i Arystotelesa, *mimesis* i *diegesis*, czyli pokazywania i opowiadania w sztuce. Możemy powiedzieć za Genette'em, że pierwszy termin odnosi się do zjawisk typowo teatralnych, a drugi do literackich – teatr pokazuje, literatura zaś opowiada¹². W ten sposób w teatrze i radiu mamy do czynienia wyłącznie z „narracją słów”, jak ujął to francuski narratolog¹³. O ile jednak funkcja pokazywania jawi się jako podstawowa w rozumieniu sztuki teatralnej, w przypadku słuchowiska pojawia się istotny problem, którego rezultat stanowi wyraźną wyrwę pomiędzy oboma gatunkami. Wszak *de facto* sztuka radiowa nic nie pokazuje – brak jej obrazu. Tym samym mimetyczność jest tu wyraźnie ograniczona literacką diegetycznością, ponieważ „cały tekst postaci zawiera się w głosie”¹⁴. Ponadto status ontologiczny dzieła fonicznego komplikuje się jeszcze bardziej i jednocześnie odchodzi on od semantyki teatralnej, gdy weźmiemy pod uwagę samą narrację. Sztuka odgrywa się „na bieżąco”, przed oczami widzów i bez nich nie zaistniałaby w ogóle. Słuchowisko radiowe natomiast jest najczęściej nagrane, w czym wydaje się bliższe filmowi aniżeli przedstawieniu teatralnemu¹⁵. Narracyjność tym samym kształtuje się przez „narrację słów”, ale w procesie produkcji czasoprzestrzennie innym niż proces komunikacji z odbiorcą, który zyskuje status tekstu-komunikatu dopiero podczas jego odtworzenia. Zatem sztuka radiowa pod wieloma względami przypomina film¹⁶. Warto więc przyjrzeć się narratologii filmowej.

Omawiając chronologicznie najważniejsze teorie filmu, David Bordwell wskazuje na dominantę mimetyczną w rozumieniu narracji filmowej do roku 1960. Film tak pojmowany to „sfotografowane przedstawienie”¹⁷. Jednak współczesna teoria filmu wychodzi poza tę teatralną mimetyczność, aby zrobić miejsce dla problematyki kamery: „narracja filmowa reprezentuje wydarzenia fabuły z perspektywy niewidzialnego lub wyobrażonego świadka”¹⁸. Kamera jest zatem „idealnym obserwatorem” w kinie, jak nazwał to inny teoretyk filmowy, Ivor Montagu¹⁹. W słuchowisku natomiast mamy do czynienia z mikrofonem, któremu możemy nadać analogiczną nazwę „idealnego słuchacza”. Mimo że takie pojmowanie kamery w kinie nadal budzi wiele sprzecznych emocji, przywodzi ono na myśl jedną z najbardziej charakterystycznych cech sztuki radiowej – urządzenie rejestrujące głosy bohaterów i inne dźwięki. Istotne, że stanowi ono swego

¹² Genette mówi o iluzji *mimesis* w literaturze. *Narrative discourse*, op. cit., s. 164.

¹³ Ibidem, s. 164.

¹⁴ *Trzy teatry*, op. cit., s. 150, 182.

¹⁵ Zob. ibidem, s. 152–157.

¹⁶ Zob. J. Bachura, *Odstłony wyobraźni*, Toruń 2012, s. 221–232 oraz idem *Kategoria filmowe w teatrze radiowym* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 217–243.

¹⁷ „[A] photographed play”. D. Bordwell, *Narration in the Film Fiction*, Londyn, 1985, s. 9.

¹⁸ „(...) a narrative film represents story events through the vision of an invisible or imaginary witness”. Ibidem, s. 9.

¹⁹ „[I]deal observer”. Ibidem, s. 10.

rodzaju ramę narracyjną. Innymi słowy, wszystkie kwestie wypowiedziane przez bohaterów są „obramowane” i stanowią tym samym swoisty metajęzyk, jak twierdzi Colin MacCabe. „Metajęzyk »mówi o« jakimś przedmiocie-języku i zmienia go w treść przez nazwanie konkretnego przedmiotu-języka (...)”²⁰. Ponadto w sztuce radiowej mielibyśmy do czynienia z pluralizmem, istną bachtinowską heteroglosją metajęzyków, tym większą, im więcej w niej bohaterów.

Diegetyczność sztuki radiowej nosi również znamiona benveniste’owskiej enuncjacji. Definiuje się ją jako ogólny proces komunikacyjny, którego rezultatem jest wypowiedź, sekwencja słów, wyrażań czy zdań połączonych zasadą koherencji i tworzących określoną całość²¹. Enuncjacja właśnie w rozumieniu francuskiego językoznawcy zakłada komunikację, na którą składają się akt, kontekst i formy językowe (takie, jak osoba, czas gramatyczny, wzory syntaktyczne itp.). Innymi słowy, na tak pojmowany komunikat składa się nadawca i odbiorca analizowani między innymi z perspektywy spożytkowanych form. O ile enuncjację wykorzystuje się w filmie w ograniczony sposób, na co zwraca uwagę Bordwell²², o tyle w sztuce radiowej może okazać się ona przydatna. Głównym tego powodem byłoby (podobnie jak w literaturze) balansowanie słuchowiska jako enuncjacji pomiędzy dwoma innymi terminami Benveniste’a; *discours*, czyli akt komunikacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą, jak na przykład w dialogu, oraz *histoire*, „prezentacja faktów zaobserwowanych w określonym czasie bez udziału mówcy w tym przytoczeniu”²³, czyli komunikat o pomniejszonej funkcji komunikacyjnej (rola narratora); „Nikt nie mówi, a wydarzenia jakby przytaczają się same”²⁴.

W tym momencie możemy pokusić się o pewne podsumowanie²⁵. Sztuka radiowa jest, z jednej strony, teatralna, z powodu budowy scenicznej²⁶ i obecności mimetycznego *discours* w dialogach między bohaterami. Z drugiej strony, jest ona literacka w tym sensie, że strategiczną dominantą całości jest diegetyczne opowiadanie, najwidoczniejsze w *histoire* danego narratora²⁷. I w końcu z trzeciej strony, sztuka radiowa ma cechy filmowe, ponieważ tak jak film balansuje pomiędzy *mimesis* a *diegesis* oraz zostaje nagrana za pomocą urządzenia technicznego, mikrofonu, spełniającego bardzo podobną funkcję co kamera w filmie, a „obramowującego” wielość (meta)języków.

Przejdę teraz do analizy *Kawalerii* Dana Rebellato²⁸. Gwoli wyjaśnienia dodam, iż wybrałem dzieło angielskiego dramaturga z trzech powodów. Po pierwsze,

²⁰ „A meta-language »talks about« an object-language and transforms into content by naming the object-language (...)”. Ibidem, s. 18.

²¹ Ibidem, s. 21.

²² Zob. ibidem, s. 22–23.

²³ „(...) the presentation of facts observed at a certain point in time, without any intervention of the speaker in the recounting”. Cyt. za: ibidem, s. 21.

²⁴ „No one speaks here; the events seem to recount themselves”. Cyt. za: ibidem, s. 21.

²⁵ Zob. *Odsłony*, op. cit., s. 10–11. Autorka przytacza różne głosy teatralności, literackości i filmowości słuchowisk. W *Trzech teatrach* Jerzy Limon również zestawia i dogłębnie analizuje te trzy gatunki.

²⁶ Chodzi o scenę jako element konstrukcji narracji (obok wspomnianej elipsy oraz podsumowania, pauzy i zwolnienia – zob. G. Genette, op. cit.), a nie o scenę jako miejsce akcji sztuki teatralnej.

²⁷ Jerzy Limon mówi o przewadze literackości (epickości) nad teatralnością słuchowiska. *Trzy teatry*, op. cit., s. 184.

²⁸ Sztuka oraz jej scenariusz w języku angielskim dostępne są za darmo na <http://www.danrebellato.co.uk/Site/Plays/Archive.html>.

sztuka ta wydaje się idealnym przykładem słuchowiska, w którym światotwórcza rola mikrofonu jest bardzo widoczna. Po drugie, kategorie zwykle uznawane za narratologiczne (narrator, fokalizator) mają intrygujące i strategiczne zastosowanie w *Kawalerii*. Po trzecie w końcu, aspekt przestrzenny wymaga zwrócenia uwagi na zagadnienie sceny jako miejsca akcji w dziele fonicznym.

Kawaleria to słuchowisko katastroficzne, w którym młoda i niedoświadczona dziennikarka z lokalnego radia, Claire, otrzymuje zlecenie od BBC na przeprowadzenie wywiadu z czterema dżokejami. W trakcie rozmowy okazuje się, że Mark, Sean, Gary i Aleks to nie zwykli dżokeje, ale Czterej Jeźdźcy Apokalipsy: Wojna, Zaraza, Głód i Śmierć, a Claire nagrywa ostatnie chwile przed końcem świata.

Analizę zacznę od zagadnienia głosu [voice]. Genette określa tym terminem postać, która przedstawia/opowiada swoją historię. W *Kawalerii* nie ma nikogo takiego – są bohaterowie, którzy prowadzą dialog zorganizowany według konwencji wywiadu przeprowadzanego przez Claire. W ten sposób, po pierwsze, doświadczamy iluzji teraźniejszości, a także, po drugie, dostrzegamy wpływ urządzenia rejestrującego na treść słuchowiska. Jak pokazują pierwsze dwie sceny, mikrofon „decyduje”, co znajduje się w sztuce, a co nie:

„1.

Claire: ... działa?

Zaraza: No, dioda się pali.

Claire: Gdzie?

Zaraza: No właśnie...

Claire: Ojej, nagrywa!

Zaraza: No, na to wygląda.

Claire: Niech pan chwilkę zaczeka.

Zaraza: Dobra.

Claire: To dioda od baterii. Muszę wymienić...

2.

Zaraza: ...chyba w tę stronę.

Claire: Nie, nie trzeba...”²⁹

W przytoczonym fragmencie dostrzegamy, w jaki sposób mikrofon ustanawia ramy komunikatu. Przerwa między 1. a 2. sceną, trwająca prawdopodobnie kilka sekund, kiedy Claire stara się wymienić baterie, reprezentuje granicę słuchowiska – w czasie przerwy mikrofon nie działa, a bez niego nie ma komunikatu. Widzimy więc, w jaki sposób tworzy się świat *Kawalerii*, a głównym jego mechanizmem jest rejestracja kwestii bohaterów. Oto zatem główna funkcja urządzenia – światotwórstwo – a wykorzystanie konwencji

²⁹ „1. / Claire: it on? / Pestilence: Well the light's on. / Claire: Where? / Pestilence: Just / Claire: Oh, it's going! / Pestilence: Looks like it. / Claire: No wait a sec. / Pestilence: Right. / Claire: / That's the battery light. I need to change the / 2. - / Pestilence: goes in that way / Claire: No, no, it". D. Rebellato, *Cavalry*, http://www.danrebellato.co.uk/Site/Plays/Entries/2008/3/28_CAVALRY_files/Cavalry.pdf, s. 3 [data dostępu 9.12.12]. Wszystkie tłumaczenia sztuki pochodzą od autora artykułu.

wywiadu w *Kawalerii* unaocznia metaliterackość tego mechanizmu. Co więcej, owa konwencja ustanawia tzw. kompozycję szkatułkową – nagranie wywiadu wewnątrz nagrania słuchowiska. Mamy więc do czynienia z wielopoziomową budową sztuki – pierwszy poziom, ustanowiony przez nagranie wywiadu, i drugi, czyli jego właściwa treść, kierowana do niesprecyzowanego odbiorcy³⁰:

1 _____ – poziom ekstradiegetyczny;

2 : _____ : _____ – poziom intradiegetyczny.

Mimo że zgodnie z didaskaliami akcja toczy się „jutro”³¹, w nieokreślonej przyszłości tuż przed końcem świata, konstrukcja ramowa słuchowiska ewidentnie zakłada jakies „pojutrze”: wydaje się ono zapisem ostatniego (lub jednego z ostatnich) nagrania przed końcem świata, jakby cudem ocalonego od zniszczenia i odtwarzanego teraz po katastrofie. Warto zwrócić uwagę na to, że wielopoziomowość to wyjątkowo częsta technika w literaturze, znana już od starożytności. Jest ona tak powszechna, że niektórzy teoretycy i literaturoznawcy proponują uznać ją za kwintesencję narracji lub jedną z nadrzędnych cech narracyjności³². Użycie jej w *Kawalerii*, czyli współczesnej sztuce o przyszłości, wpisuje to słuchowisko w wielowiekową tradycję opowiadania historii, a współczesne nadbudowanie takiej konstrukcji, na przykład brak ram kompozycyjnych, świadczy jedynie o jej redefinicji. Technika nagrania-w-nagranii zakłada również intradiegetyczność wszystkich bohaterów, znajdują się oni bowiem wewnątrz nagranych wywiadu. Ponadto każda z dziewięciu scen składających się na całe słuchowisko ściśle wiąże się z Claire, która chociaż na początku nie potrafi obsługiwać właściwie własnego sprzętu, z czasem, odzyskawszy pewność siebie i smykałkę dziennikarską, zupełnie się z nim nie rozstaje:

„Śmierć: Chcesz je zobaczyć? Nasze konie?

Claire: Och. Yyy. No dobrze.

Śmierć: Chodź ze mną.

Claire: **A czy mogę tam nagrywać?**

Śmierć: Jeśli chcesz.

Claire: Dobrze, na razie wyłączę mikr...”³³.

³⁰ Claire dwukrotnie zwraca się do odbiorcy: w scenie, gdy zostaje zamknięta w łazience („Jeśli przyłożę mikrofon do drzwi, usłyszą Państwo część rytuału, którego nie pozwolono mi być świadkiem”, s. 44) oraz na samym końcu podczas apokalipsy („Jeśli ktoś mnie słyszy, jeśli będzie nowe życie na ziemi (...)”, s. 48).

³¹ Ibidem, s. 2.

³² James J. Paxson w swoim artykule *Revisiting the deconstruction of narratology: master tropes of narrative embedding and symmetry* napisał, że „konstrukcja ramowa nie jest jedynie jedną z cech poetyki narracyjnej, ale jej konkretną i istotną częścią” [„embedding becomes not a concept of narrative but the concept of narrative poetics”] (s. 128). Co więcej, Genette uznaje taką konstrukcję za „prawdopodobne kryterium na odróżnienie dzieł literackich od nie-literackich” [„may be one of the few formal criteria for differentiating fictional from factual narrative”] (cyt. za: W. Nelles *Stories within stories*, s. 339). Zob. także J.J. Paxson, op. cit., s. 130, G. Genette, op. cit., s. 231, J. Williams, *Theory and the Novel*, Cambridge 1998, s. 99.

³³ „Death: Do you want to see them? The horses? / Claire: Oh. Well. Um. Yes, okay. / Death: Follow me. / Claire: **Can I record in there?** / Death: As you wish. – / Claire: Okay, I’ll just turn it off for n”. *Cavalry*, op. cit., s. 28.

„Claire: (...) **Jeśli przyłożę mikrofon do drzwi, to usłyszą państwo część rytuału, którego nie pozwolono mi być świadkiem.**

Słysząc część rytuału przez około dziesięć sekund. (...)

Śmierć: Bracia Kawalerzyści. Bracia Końca.

Wycinają miecze z pochew”³⁴.

Jako dziennikarka przeprowadzająca wywiad, Claire trzyma pieczę nad mikrofonem, który odzwierciedla najpierw jej niedoświadczenie, brak obycia ze sprzętem i nieprzygotowanie merytoryczne (sceny 1–4), by w końcu stać się niejako lustrem, w którym odbija się jej lęk, ekscytacja czy niedowierzanie w prawdziwą tożsamość dzikojów i zbliżającą się apokalipsę. Możemy więc powiedzieć, że relacja dziennikarki i urzędnika powoli coraz bardziej się zacieśnia, a Claire staje się fokalizatorem, czyli swoistym filtrem historii, perspektywą, z której poznajemy opowieść; sceny 7. i 9. mogą posłużyć tu za przykład. W 7. scenie Aleks (Śmierć) pokazuje Claire konie. Mikrofon trzymany przez nią rejestruje ich rozmowę, tembr głosu, nastrój, nawet uczucia – pod koniec sceny Aleks pyta: „Claire, czy możesz zostawić mnie na chwilę samego?”. Claire odpowiada: „Ależ oczywiście. Jasne!”. Następnie po chwili ciszy można usłyszeć drżący głos Aleksa³⁵; a według didaskaliów: „Śmierć odwraca się od niej [Claire]. Bardzo możliwe, że jest bliski płaczu”³⁶. Natomiast na początku 9. sceny Claire zostaje zamknięta w łazience i mówi zdenerwowana do mikrofonu:

„(szepem, przerażenie w jej głosie): Tu Claire Webster w relacji dla BBC. Jestem w stadninie koni niedaleko drogi nr A535. Uzbrojona grupa mężczyzn uwięziła mnie tu. Nie jestem ranna. Oni chyba postradali zmysły i są raczej niebezpieczni; na pewno jeden z nich ma miecz. Około dziesięć minut temu cały kompleks budynków został zaatakowany przez helikopter, chyba wojskowy. Jeśli uda mi się przytrzymać mikrofon blisko drzwi, możecie usłyszeć część rytuału, którego nie pozwolono mi być świadkiem.

*Słysząc część rytuału przez około dziesięć sekund (...)*³⁷.

Jednak, jak już pisałem, wszyscy bohaterowie są intradiegetyczni, a zatem Claire również. W związku z tym nagranie wywiadu ma znamiona obiektywności i neutralności, przedstawia bowiem historię końca świata niejako od wewnątrz w niezwykle

³⁴ „Claire: (...) **If I hold the microphone to the door you can hear part of a ritual which I have been prevented from seeing.** / *We hear part of the ritual. Ten seconds or so. (...)* / Death: Brothers of The Horse. Brothers of The End. / *Unsheathing of swords*”. Ibidem, s. 44.

³⁵ Można tu zaobserwować inną strategię obrazowania fonicznego – metonimiczność – o której pisze Jerzy Limon. *Trzy teatry*, op. cit., 169–171.

³⁶ „Death: Claire, would you give me a moment? / Claire: Oh, Okay, sure. / *Death turns his back on her. It's just possible that he's close to crying*”. *Cavalry*, op. cit., s. 31–32.

³⁷ „(whispered, panicked) This is Claire Webster, reporting for the BBC. I'm in a stableyard off the A535. I'm being held prisoner by an armed gang. I've not been hurt but I think they're mad and they're probably dangerous. At least one of them has a sword. Around ten minutes ago, the whole complex came under attack from what looked like a military helicopter. If I hold the microphone to the door you can hear part of a ritual which I have been prevented from seeing.

We hear part of the ritual. Ten seconds or so. (...)”. Ibidem, s. 44.

realistyczny sposób (na przykład wspomniane wcześniej problemy techniczne)³⁸. Co więcej, focalizacja Claire zdaje się mieć kolosalne znaczenie z jeszcze jednego powodu. Jak powiedział Dan Rebellato, „W pewnym sensie owa dziennikarka zachowuje się jak ja – gdybym był w tej dziwacznej sytuacji, kiedy ktoś wyjawia mi, że jest Jeźdźcem Apokalipsy, niechętnie bym mu uwierzył. Moja sztuka to zatem pewien egzamin naszej racjonalności”. Tak więc z retorycznego punktu widzenia Claire jako focalizator staje się skądinąd egzemplifikacją człowieka współczesnego, gdyż, zauważa Michał Lachman, „w przeciwieństwie do słuchaczy, którzy prędzej czy później odgadują prawdziwą tożsamość dżokejów, dziennikarka do samego końca nie może uwierzyć, że rozmawia z Czterema Jeźdźcami Apokalipsy”, a więc nie potrafi zaakceptować tego, co „irracjonalne, metafizyczne czy nadprzyrodzone”³⁹. Ponadto z genderowego punktu widzenia bez problemu można dostrzec krytykę patriarchy: mimo że Claire zadaje pytania, komentuje, może się nawet sprzeciwia, jej nadrzędna rola to jedynie zarejestrowanie końca świata, który odbywa się dzięki czterem mężczyznom i bez jej udziału. Innymi słowy, mężczyźni stają się mechanizmem ostatecznego zniszczenia cywilizacji, a kobiecie pozostaje jedynie biernie się przyglądać⁴⁰.

Jak wspominałem powyżej, akcja słuchowiska dzieje się w bliżej nieokreślonej przyszłości. Jednak opowiadanie wykracza poza kilkadziesiąt minut poprzedzających koniec świata i sięga daleko w przeszłość. Aby zrekonstruować strukturę opowiadania (story) w *Kawalerii*, należy zwrócić uwagę na proces rekrutacji Jeźdźców Apokalipsy. Mark (Wojna), Gary (Zaraza), Sean (Głód) i Aleks (Śmierć) w akcie 6. przedstawiają okoliczności tego, jak zostali Jeźdźcami: dwa tysiące lat temu Śmierć był dowódcą czwartego batalionu kawalerii Aleksandra Wielkiego⁴¹, Zaraza służył jako generał w partińskiej armii w wojnie przeciw Syryjczykom⁴², Głód dowodził mongolską kawalerią w wojску Czyngis-chana⁴³, a Wojna brał udział w Trzeciej Krucjacie⁴⁴. Za każdym razem, gdy Jeźdźcy przytaczają okoliczności zwerbowania do Armii Apokalipsy, zainicjowany

³⁸ Co dodatkowo wzmacnia inherentną cechę słuchowiska, o której pisze Limon: „Ponieważ realna tożsamość wykonawcy nie jest w słuchowisku ujawniona (z wyjątkiem głosów, które wytrawny słuchacz kojarzyć może z aktorem, znanym mu z imienia i nazwiska), łatwiej niż w teatrze jest nam uwierzyć, że głos, który słyszymy, należy do kogoś innego, że ten ktoś realnie istnieje (bądź istniał), że ten ktoś jest w innej (podstuchiwanej) przestrzeni i w innym czasie. Rozumiemy to jako sytuację komunikacyjną, polegającą – dzięki możliwościom technicznym medium radiowego – na stworzeniu pozorów transmisji zdarzeń i dialogów osadzonych w teraźniejszości odbiorcy bądź na odtworzeniu sytuacji, która chce być odbierana jako faktyczna (a nie zmontowana) (...)”. *Trzy teatry*, op. cit., s. 159.

³⁹ Przytoczone cytaty pochodzą z wywiadu udzielonego przez Dana Rebellato, a przeprowadzonego przez Michała Lachmana podczas Międzynarodowego Festiwalu Literatury i Teatru „between.pomiędzy” w maju 2012 roku. Tłumaczenie wywiadu prezentujemy w obecnym numerze „Tekstualiów”.

⁴⁰ By oddać Claire sprawiedliwość, należy nadmienić, że bez niej wywiad w ogóle by się nie odbył, a bez wywiadu nie byłoby słuchowiska. Jej rola, choć drugoplanowa i pasywna, okazuje się więc strategiczna dla całości dzieła.

⁴¹ *Cavalry*, op. cit., s. 34, 35.

⁴² *Ibidem*, s. 40.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*. Interesujące jest to, co zauważył Michał Lachman, przeprowadzając wywiad z Danem Rebellato, iż Jeźdźcy w *Kawalerii* są/byli ludźmi. Fakt, że teraz stają się mechanizmem Apokalipsy, każe nam domyślać się, że sama Apokalipsa jest w rzeczywistości dziełem ludzkim.

zostaje kolejny poziom narracji – trzeci, metadiegetyczny, którego zadaniem jest nakreślić przeszłość bohaterów (funkcja wyjaśniająca):

- 1 _____ – poziom ekstradiegetyczny;
- 2 : _ _ : – intradiegetyczny;
- 3 : _ : – metadiegetyczny.

Poziom metadiegetyczny zostaje ustanowiony przez cofnięcie się w czasie o kilkakaset lat. Tego typu manewr w terminologii narratologicznej nazywa się retrospekcją lub analepsją⁴⁵, a z powodu wykroczenia czasowego poza ramy głównej historii, możemy mówić o analepsji zewnętrznej⁴⁶.

W ten sposób przeszliśmy od analizy głosu do analizy kolejności. Oba te aspekty narracji są ze sobą ściśle związane, co powyższa analiza pokazuje. Teraz chciałbym krótko omówić kwestię czasu trwania albo duracji. Wspomniałem powyżej, że zarówno sztuka teatralna, jak i radiowa składają się ze scen. Wyjaśniliśmy, co rozumiem pod tym terminem, chciałbym przedstawić teraz wpływ takiej konstrukcji na tryb narracji. Sceniczność zakłada w pewnym sensie czasoprzestrzenną bezpośredniość – pomimo kilku elips wydarzenia dzieją się jakby teraz, „na naszych uszach”. W *Kawalerii* jesteśmy „nausznymi” świadkami przeprowadzanego wywiadu i ostatecznej zagłady naszej cywilizacji. Owa bezpośredniość, paradoksalnie, zachodzi pomimo tego, że słuchowisko dzieje się „jutro”, a technika kompozycji szkatułkowej zakłada pewne „pojutrze”, czyli podwójność i rozdzielenie czasu i miejsca akcji od czasu i miejsca recepcji. Choć cechę tę można zaobserwować zarówno w literaturze, teatrze, jak i kinie, *Kawaleria* charakteryzuje się mniej więcej wyrównanym czasem fabuły i czasem opowiadania (tzw. czas rzeczywisty), co sprawia, że słuchowisko autorstwa Rebellato staje się dużo bardziej bezpośrednie od pozostałych gatunków artystycznych⁴⁷. Brak bezosobowego, ekstradiegetycznego narratora oraz fokalizacja ze strony Claire dodatkowo przybliży odbiorców słuchowiska – podobnie jak Dan Rebellato utożsamiamy się z dziennikarką. Do bezpośredniości recepcji należy zatem doliczyć bezpośredniość ideologiczno-psychologiczną. Wszystkie te cechy przybliżają słuchowisko radiowe do tradycyjnego sposobu ustnego opowiadania historii. Innymi słowy, sztuka radiowa swą formą najbardziej upodabnia się do wiekowej sytuacji narracyjnej, kiedy bard lub pieśniarz przekazywał historię o bohaterach (*Odyseja*, *Boewulf*). Oczywiście sytuacja komunikacyjna różni się znacznie od swej oryginalnej formuły (brak ram narracyjnych, podział na role, rozdzielenie czasoprzestrzenne i brak publiczności, wykorzystanie współczesnych narzędzi komunikacji), mimo to łatwo dostrzec analogię.

Na koniec kilka słów o przestrzeni lub swoistej „scenie” słuchowiska⁴⁸. W mojej pracy wielokrotnie mówiłem o czasie akcji, ale jak wiadomo, każda akcja musi się gdzieś

⁴⁵ Zob. *Narrative*, op. cit., s. 35–40.

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 49.

⁴⁷ Oczywiście nie dotyczy to wszystkich dzieł fonicznych, które zwykle charakteryzują się znaczną rolą montażu i kadrowania. Zob. *Trzy teatry*, op. cit., s. 187.

⁴⁸ Limon nazywa scenę w dziele fonicznym „bezczasową i bezprzestrzenną »przestrzenią czyszą«. *ibidem*, s. 160–162.

odbywać. Tę literacką oczywistość często pomijano w dyskusjach narratologicznych. Na przykład Genette w ogóle nie pisze w swoim podręczniku o przestrzeni. Inny ważny narratolog, Seymour Chatman, twierdził w *Story and Discourse*, że przestrzeń służy jedynie jako tło akcji⁴⁹ lub jako Barthes'owski *effet de réel*. Jednak wielu teoretyków narracji, takich jak David Herman, H. Porter Abbott i Michał Bachtin, wypełnia tę lukę⁵⁰. Pierwszy z wymienionych badaczy podaje kilka przydatnych narzędzi teoretycznych w swojej najnowszej książce *Story Logic*, spośród których trzy (rejon [regions], punkty orientacyjne [landmarks] i ścieżki [paths]) wykorzystam w poniższej analizie przestrzeni⁵¹. Niezwykle istotne jest również to, iż „przestrzeń świata przedstawionego [dzieła fonicznego – BL] istnieje przede wszystkim w wyobraźni odbiorcy, to przestrzeń wyobrażona (wewnętrzna przestrzeń odbiorcy) – jest rezultatem rekonstrukcji miejsca, akcji i działań postaci – jakiej słuchacz dokonuje podczas emisji słuchowiska, łącząc wszystkie elementy konstruujące świat przedstawiony w spójną całość”⁵². Ponadto owa przestrzeń konstruowana zostaje przez dźwięki werbalne (głos aktora) i niewerbalne (scenografia, tzw. „kuchnia akustyczna”).

Didaskalia dokładnie określają miejsce akcji: „Wykafelkowana szatnia, szafka, z tyłu duże pomieszczenie z prysznicami. Całość przyległa do stajni, niedaleko drogi numer A535, pomiędzy Holmes Chapel i Alderley Edge”⁵³. Jak widzimy, lokalizacja jest nader realistyczna i współgra, na przykład, z problemami technicznymi w pierwszych scenach sztuki i stanowi jukstapozycję wobec apokaliptycznej historii⁵⁴. Ponadto szatnia stanowi główny rejon akcji – to tu rozgrywa się większość słuchowiska – podczas gdy szafka i prysznic w tle stają się punktami orientacyjnymi. Jeźdźcy pokonują ścieżki między szatnią a prysznicami kilkukrotnie, by wziąć prysznic w scenie 6. W scenie 7. akcja opuszcza szatnię, kiedy Aleks zabiera Claire do stajni, by ta zobaczyła konie – jest to jedna z dwóch zmian deiktycznych (obie sygnalizowane ciszą⁵⁵); druga ma miejsce w scenie 9., kiedy Claire zostaje zabrana do łazienki, by nie była świadkiem rytuału Jeźdźców.

Rejonami są zatem szatnia, stajnia i łazienka, a ruch postaci po wspomnianych ścieżkach sugeruje pewną głębię każdego z nich. Jednak ową głębię uzyskuje się w *Kawalerii* również poprzez różne rozmieszczenie elementów w przestrzeni. Na przykład, gdy w scenie 4. Sean, Mark i Aleks wchodzą do szatni⁵⁶, słyszymy ich w pewnym

⁴⁹ S. Chatman, op. cit., s. 138–139.

⁵⁰ *Story Logic*, op. cit., s. 265–268.

⁵¹ *Ibidem*, s. 271.

⁵² *Odsłony*, op. cit., s. 179. Tamże, rodzaje przestrzeni, s. 179–187.

⁵³ *Cavalry*, op. cit., s. 2.

⁵⁴ Jak przyznał sam Rebellato, „Mamy więc do czynienia z historią znaną z Biblii, ale potraktowaną niezwykle realistycznie, gdzie, na przykład, język jest hiperrealistyczny: zdenerwowana dziennikarka w pierwszej części wywiadu często się jąka, urywa zdania w połowie i już ich nie kończy, zaczyna nową myśl. Wszystkie te kwestie zostały zawarte w scenariuszu i aktorka, Francis Gray, świetnie je zagrała. Zatem punktem wyjścia *Kawalerii* było zderzenie codzienności pracy dziennikarskiej z niesamowitością apokaliptycznej historii, w rezultacie czego otrzymaliśmy coś na kształt realizmu magicznego”.

⁵⁵ „[Zmiany scen] w sztuce radiowej [są] jeszcze bardziej ułatwione, gdyż (...) wystarczy »scenę« wyciszyć”. *Trzy teatry*, op. cit., s. 161.

⁵⁶ *Cavalry*, op. cit., odpowiednio s. 8, 13 i 15.

oddaleniu; w scenie 6. słyszymy, jak Gary bierze prysznic, a Mark ostrzy miecz⁵⁷. Dzięki gradacji głośności sygnału fonicznego doświadczamy następującej gradacji przestrzeni: Claire + mikrofon oraz osoba, z którą w danej chwili rozmawia (pierwszy plan akustyczny⁵⁸), następnie przestrzeń pośrednia i dalej prysznic (plany drugie). (Sygnał foniczny zapewnia postaci nie tylko jakieś ulokowanie w przestrzeni rzeczywistości słuchowiska, lecz także jej zaistnienie w nim, symultanicznie z innymi postaciami). Na końcu tej skali znajduje się świat zewnętrzny, o którym wiemy, że istnieje, ponieważ wielokrotnie się pojawia synekdochicznie; na przykład w scenie 9., na sam koniec sztuki, Jeźdźcy wychodzą ze stajni, a my słyszymy głos dochodzący z helikoptera wojskowego: „Rzucicie broń. Połóżcie się na ziemię z rękami za głową. Powtarzam – połóżcie się na ziemię z rękami za głową”⁵⁹. Chwilę później Aleks wydaje rozkaz: „(w oddali) Prezentuj broń! Do galopu!”⁶⁰. Następnie słyszymy, jak Jeźdźcy przechodzą do ataku, helikopter otwiera ogień, a ziemia zaczyna drżeć – oto zaczyna się koniec świata, a sztuka, która rozpoczęła się od zamkniętej przestrzeni szatni, stajni i łazienki, nagle „otwiera się” i czwarty element gradacji przestrzennej (plan trzeci) obejmuje rozległe i spektakularne „obrazy” apokalipsy i całkowitego zniszczenia⁶¹.

Wszystkie zmiany lokalizacyjne, gradacje, rejony i ścieżki przeczą ogólnemu wyobrażeniu rzeczywistości słuchowiska jako gatunku jednowymiarowego i dowodzą bogatej wizualności tego rodzaju sztuki⁶². Ponadto świadczą one o tym, jak ważny w sztuce radiowej jest mikrofon. Nie tylko rejestruje on historię, lecz także, co już zauważyłem powyżej, jego perspektywa ściśle wiąże się z jednym z bohaterów – Claire. Możemy więc stwierdzić, że dziennikarka to główny (najważniejszy) punkt orientacyjny w słuchowisku, który organizuje całą logikę *Kawalerii*. Jako że obsługuje ona mikrofon, Claire decyduje, jakie wydarzenie znajdzie się w nagraniu, a odległość danego elementu lub bohatera od niej ma wpływ na jego lokalizację.

Jak widzimy, narzędzia narratologiczne okazują się przydatne przy omawianiu konkretnych zjawisk artystycznych w słuchowisku radiowym. Dodatkowo jego skomplikowany status ontologiczny stanowi pretekst, by spojrzeć nań z nowej perspektywy. Zaprezentowana przeze mnie analiza ma raczej charakter synkretyczny ze szczególnym uwzględnieniem aspektu tekstowego. Perspektywa teatralna czy filmowa może również wzbogacić nasze rozumienie tego niedoanalizowanego medium⁶³. Mam nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do poszerzenia zakresu analiz słuchowiska radiowego, ponieważ stanowi ono przedmiot badań, w którym nadal pozostaje więcej pytań niż odpowiedzi.

⁵⁷ Ibidem, s. 16.

⁵⁸ Terminu planu akustycznego używam za Joanna Bachurą. *Odstony*, op. cit., s. 232–239.

⁵⁹ „Drop your weapons. Lie on the floor with your hands behind your head. I repeat, lie on the floor with your hands behind your head”. Ibidem, s. 48.

⁶⁰ „(very distant) Present weapons! We ride!”. Ibidem,

⁶¹ Obrazy te są ikonowo-indeksowo-symboliczne: ikona, mówi Limon za Pierce’em, tworzy znaczenia o charakterze denotacyjnym, indeks o relacyjnym, a symbol o konotacyjnym. *Trzy teatry*, op. cit., s. 179–180.

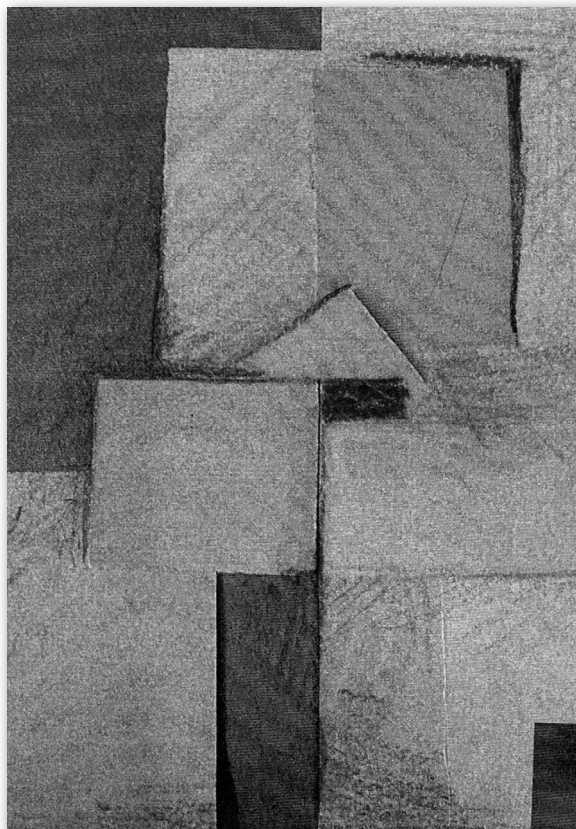
⁶² Zob. J. Bachura i A. Pawlik, *Wtórna wizualność sztuki radiowej* [w:] *Dwa teatry*, op. cit., s. 444–457.

⁶³ Zob. *Odstony*, op. cit., s. 8. Tam też bibliografia tematu. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku* [w:] *Dwa teatry*, op. cit., s. 63–66.

Summary

An Introduction to the Narratological Analysis of Radio Plays

Narratology is nowadays an extensive discipline of literary studies relating to particular media (literature, film or theatre) and particular disciplines (philosophy, sociology or psychology). However, this narratological plurality still fails to include numerous artistic phenomena, for example a radio play; its narratological analysis is presented in the following paper. In order to tackle the variety and complexity of a radio play, I use various methodologies drawn from the narratology of literature and film and the theory of theatre. Dan Rebellato's *Cavalry* serves as the prime example insofar as it demonstrates that a radio play's general narrative features (for example, level construction and focalisation) as well as radio-specific features (microphone and space construction) can be successfully examined from the narratological standpoint without ignoring the specificity and individuality of a radio play as a legitimate work of art.



Rita Lazaro, *Kompozycja*